

LA FORESTA NELLA FIABA ROMANTICA TEDESCA: UNA LETTURA STORICO-CULTURALE ED ESTETICA

MARIA RUGGERO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI “ALDO MORO”

Abstract - This paper aims at investigating how places play a vital role in the process of formation of German cultural identity. In particular, I propose to read the representation of the forest in romantic fairy tales, Ludwig Tieck's *Der blonde Eckbert* and *Sehr Wunderbare Historie von Melusine*, in relation to the historic and aesthetic contextualization. After considering Herder's cultural historicism and his influence over the first romantic generation by means of his German *Volkslieder*, I show how the *Wald* in the fairy tales works as a specific literary tool. On the one hand, it evokes the collective unconscious as it becomes the centre of ancestral communitary values, such as respect, trust and sharing which contribute to offer organicity to that space. On the other hand, it implies a semantic inversion, as it reflects negative attitudes, such as betrayal and punishment. I show how these processes of organicity and separation are shaped on the basis of the romantic aesthetic, the author's thought, connected to a semantic duality, and the historical context, which reveals the primordial association of this place and Germany but also the divisory present, which problematizes and does not enable a total reintegration. I conclude with a comparison between Herder's *Volkslieder* and Tieck's fairy tales in terms of representation of the forest and its function in the process of cultural agnition.

Keywords: spatial identity; memory sites; German romanticism; natural space; landscape and collective memory.

1. Luogo e memoria: *der deutsche Wald*

Sulla scia degli studi sullo *spatial turn*, la valutazione del luogo in qualità di vivo “medium of cultural expression” (Mitchell 2002, p. 14) ha iniziato a costituire ampio oggetto di riflessione.

Da questa prospettiva di ricerca, evitando di incorrere in erronei stereotipi, non ci si può, comunque, esimere dal riconoscere la funzione di agnizione culturale svolta dalle antiche foreste tedesche. Se già Tacito nella sua *De Germania* riconosce il nevralgico valore nella vita ordinaria del singolo e della comunità, il Romanticismo tedesco ritorna su questa centralità atavica. La costruzione di una patria e di un annesso sistema valoriale passa, infatti, attraverso il recupero della tradizione culturale semantizzando la foresta in qualità di imprescindibile strumento di ridefinizione della collettività. Non è un caso, infatti, che la prima generazione dei romantici frequentasse assiduamente i boschi. Essa era fortemente influenzata dallo storicismo di matrice herderiana, orientato sulla “necessità di una cultura che avesse vitale radicamento nel paesaggio” (Schama 1997, p. 104). Tale urgenza nasce come conseguenza di un contesto fortemente problematico per la Germania, ancora inesistente come tale su un piano nazionale, caratterizzata da una generale frammentarietà territoriale e devastata dalle invasioni francesi. L'esigenza culturale unitaria nasce come risposta alla realtà storica disgiuntiva. Fin dalla metà del Settecento, Herder riconosce la necessità di dare vita ad una *neue Mythologie*, auspicando una “rielaborazione creativa del patrimonio storico” (Frank 1994, p. 114) al fine di orientare nuovamente il presente e il futuro. L'obiettivo della sua poetica, accolta successivamente dai romantici, è quello di “tradurre in immagini i sentimenti di una comunità” (Frank 1994, p. 118), sottendendo un processo allegorico che possa trarre “il suo contenuto d'immagini, concreto e sempre diverso, dalla storia locale” (Frank 1994, p. 116). L'interesse di Herder non è

esclusivamente rivolto al complesso storico e mitologico autoctono, ma si estende alle tradizioni di ogni popolo, come emerge nei suoi *Volkslieder* (1778-1779).

Ponendo particolare attenzione ai canti popolari tedeschi, racchiusi all'interno della raccolta, emergono degli elementi interessanti che rivelano come la scelta del luogo narrativo acquisisca una funzione nevralgica nell'ambito della definizione e del riconoscimento culturale. *Der grüne Wald* si rivela, ad esempio, centrale nel canto *Ulrich und Aennchen*. In tal caso, la fanciulla viene invitata da Ulrich a recarsi con lui “nella foresta verde” al fine di insegnarle una canzone. Insieme raggiungono “un prato verde” e lui la conduce “sull'erba verde”¹. Fin dalle prime strofe, ritorna la centralità dell'aggettivo “verde” che si accompagna ad un apparente contesto di dono, di condivisione umana e di insegnamento. Lo spostamento presso questo luogo determina l'azione narrativa che si sviluppa diversamente rispetto alle rosee promesse. Qui, infatti, Aennchen, alla vista di alcune fanciulle impiccate sugli alberi, inizia a piangere comprendendo l'inganno, il tradimento da parte di Ulrich e l'imminente morte. Si evince, dunque, una triplice funzione di questo spazio così caro alla tradizione tedesca. In primo luogo, la dislocazione spaziale nella foresta consente l'avviamento dell'azione narrativa che qui si condensa. In secondo luogo, essa viene dapprima connotata positivamente come verde, veicolando un'implicita aspettativa di promessa, di condivisione e di scambio. In terzo luogo, essa subisce un rovesciamento topico in quanto diviene il luogo del dolore e della morte. Risulta, infine, interessante l'accostamento tematico con l'elemento dell'acqua presentato sotto forma di pianto, che rievoca valori universali. Essa, infatti, rientra nelle peculiarità dell'inconscio collettivo, in quanto viene considerata, in maniera atavica ed originaria, la fonte di tutta la vita (Hubbs 1956, p. 690). La rappresentazione della foresta herderiana si sviluppa, pertanto, secondo una costante dualità in quanto intreccia aspetti autoctoni, legati alla centralità del *Wald* nella trama, con elementi universali, esplicitati dall'esperienza del pianto. L'autore designa, inoltre, il luogo in maniera ambivalente, invertendolo da segno positivo a segno negativo.

Nel canto popolare tedesco *Dem verwundeten Knaben* è possibile rintracciare la medesima struttura. Lo spostamento spaziale nella foresta, connotata reiteratamente come verde, determina, anche in tal caso, lo svolgimento dell'azione narrativa. Una giovane fanciulla desidera “andare a fare una passeggiata nella verde foresta” e “quando lei giunge nella verde foresta”², trova un uomo ferito. Nonostante l'aspettativa positiva, viene presentata una situazione di morte e di espiazione della sofferenza in quanto qui la protagonista inizia a elaborare il dolore per la perdita del giovane ferito mediante un lungo ed interminabile pianto. Di nuovo, la foresta verde, ricca di promesse, diviene, inaspettatamente, il centro della pena. Il luogo, dunque, non svolge un semplice ruolo di cornice, ma subisce, anche in questo caso, un condensamento semantico plurimo. Esso sottende il progetto culturale herderiano, che ambisce ad attingere ad aspetti topografici primigeni, è intriso di elementi atavicamente umani simboleggiati dall'elemento del pianto, dunque, dell'acqua e della sua implicita sacralità, e, infine, mostra una ambivalenza tra l'aspettativa rosea e gli eventi nefasti. Il *Wald* diviene nella sua peculiarità culturale, nella sua universalità e nella sua ambivalenza, il reale motore dell'azione narrativa.

Questa costruzione di matrice herderiana apre all'elaborazione dello spazio letterario romantico. Esso non svolge, pertanto, una funzione passiva e marginale, ma assume una valenza ermeneutica plurima, si configura come oggetto metaforico, caratterizzato da una “allegorische Funktion” (Kremer 1997, p. 49). Il complesso naturale, soprattutto nelle fiabe di Ludwig Tieck, oggetto di studio di questo lavoro, si sviluppa in qualità di “geheimnisvollen Raum”, spazio misterioso (Kremer 1997, p. 73). La sua poetica, orientata verso un “indissolubile aspetto doppio”³, si è tradotta in testi enigmatici e complessi e consente, proprio per la potenziale pluralità di stratificazioni di significato, di leggere la presenza del *Wald* in *Der blonde Eckbert* in vari modi. La foresta è stata, infatti, interpretata come luogo dello sviluppo della fantasia da parte della protagonista, la quale si trova in sintonia con l'ambiente circostante (Kremer 1997, p. 47). In maniera ancor più

¹ “In grünen Wald”, “eine Wiese grün”, “ins grüne Gras” (Herder 1778, p. 79).

² “In den grünen Wald spazieren gehen”, “als sie nun in den grünen Wald kam” (Herder 1778, p. 118).

³ “Nicht auflösbare doppelte Erscheinung”, (Kremer 1997, p. 64).

nota, il testo è stato letto nella sua interezza in qualità di fiaba psicologica, o, ancor meglio, “di studio idiografico di una condizione psicopatologica” (Tofi 2009, p. 22) in relazione alla quale il contesto naturale comporta una corrispondenza con la soggettività dei personaggi, con la loro interiorità psicologica (Rabenstein 2016, p. 66). Da questa prospettiva, la foresta assume un’iniziale valenza di raccoglimento interiore rispetto alla realtà esterna e riflette, nel corso della narrazione, “la profondità della confusione psicotica e la conseguenza dell’alienazione”⁴. La fiaba, inoltre, è stata decifrata come una regressione nell’inconscio personale, con l’inevitabile serie di ricordi, di impressioni e di sentimenti personali legati all’infanzia. Al contempo, essa non è stata interpretata soltanto in termini di esperienza individuale, ma è stata anche considerata in relazione all’inconscio collettivo in quanto racchiude “l’intera saggezza e l’esperienza di un popolo”⁵. Simboleggiando “il mondo dello spirito primitivo”⁶, l’inconscio collettivo trova espressione in una serie di archetipi e, nel dettaglio, in un personaggio specifico, ossia la *Waldweib*, la donna della foresta, nonché, come emblematicamente visto già in precedenza nei canti herderiani, nella presenza dell’acqua. (Hubbs 1956, p. 690). A riguardo, si potrebbe considerare allo stesso modo la figura di Melusine, che, come si vedrà, incontrata presso il pozzo della foresta, rievoca l’immagine della *Waldweib*.

Tra le varie letture, il presente lavoro percorre la strada di quest’ultima interpretazione che considera la foresta fiabesca in termini storici e culturali, pensandola come il “simbolo della meraviglia dei tempi passati annidati nel paesaggio” (Venturi 1998, p. 159). Emerge, pertanto, come la geografia letteraria romantica oltrepassi la mera funzione estetica, ma svolga un attivo ruolo di ricerca in quanto proprio nella *Landschaft*, nel paesaggio, vive l’anima tedesca, “che tutta si è ritrovata nei suoi boschi e nelle sue notti, nelle sue fontane e nei castelli” (Bevilacqua 1995, p. 516). La centralità del luogo nella formazione della cultura tedesca verrà appurata anche in seguito. Heinrich Heine, critico del Romanticismo, nei suoi *Elementargeister* riconosce a posteriori la funzione del luogo nella rievocazione della memoria culturale asserendo “se li cammini tra i vecchi boschi di querce, puoi ancora sentire le voci del passato”⁷. L’identificazione storico-mitologica della Germania con il paesaggio, e nel dettaglio, con la foresta, consente, *tout court*, la configurazione di quest’ultima come evocazione del passato, ponendola “nell’aura delle perdute origini. [...] le foreste e le origini “corrispondono” in virtù del ricordo, [...] le prime costituiscono una sorta di elemento correlato, o scena primaria, della memoria poetica stessa” (Harrison 1992, p. 178). Il *Wald* trova, dunque, inscindibilmente spazio nella poesia e nel folklore, quest’ultime riconosciute in qualità di “riserve vitali della memoria culturale” (Harrison 1992, p. 188). In particolare, la fiaba costituisce la scelta privilegiata in quanto “conserva nel suo nucleo le tracce dell’antico paganesimo, degli usi e dei riti dei primitivi” (Propp 1988, p. 92), quindi, mantiene viva, ripristina la memoria, e, in tal modo, partecipa attivamente al processo di ritotalizzazione storica (Venturi 1998, p. 68; Schuhmacher 1996, p. 16). Il genere fiabesco, caratterizzato da una generica interdisciplinarietà (Pöge-Alder 2011, p. 17), assume una funzione cruciale non solo perché si configura come “Kanon der romantischen Poesie” (Kremer 1997, p. 52), ma anche in quanto, alla stregua della topografia, si presta ad una “allegorische Vervielfältigung”, ad una riproduzione allegorica (Kremer 1997, p. 63), offrendo flessibilità sul piano ermeneutico.

Queste considerazioni sullo spazio si legano ad un ultimo aspetto concernente l’estetica del tempo. L’esigenza di recupero e di rielaborazione della materia locale, esortata da Herder e accolta dai romantici, affonda le radici in uno specifico *humus* filosofico, che ambisce ad una *Ganzheitlichkeit*, ad una organicità e, per questo, tende ad una costante *ricerca* verso la sintesi:

Non solo la storia delle specie animali e dell’intera natura, ma anche quella dell’umanità in complesso e la nostra individuale si spiegheranno nell’ambito di quel mito: in ogni cosa vive segretamente un germe dell’unità perduta e futura, insieme con un principio d’individuazione e separazione. Ma poiché solo l’unità è reale, il cammino della vita verso la reintegrazione è

⁴ “Die Tiefe der psychotischen Verwirrung und die Tragweite der Entfremdung” (Rabenstein 2016, p. 71).

⁵ “Die ganze Erfahrung und Weisheit eines Volkes” (Hubbs 1956, p. 687).

⁶ “Die Welt des primitiven Geistes” (Hubbs 1956, p. 687).

⁷ “Wenn man dort durch die alten Eichenhaine wandelt, hört man noch die Stimmen der Vorzeit”. (Heine 1876, p. 7)

inevitabile. [...] E in tutti gli strati della creazione, si ritrova questa duplice natura delle cose, sotto forma di lotte fra opposte tendenze. (Béguin 1967, p. 111)

Da questa prospettiva di analisi, la foresta fiabesca implica un valore di indagine, rappresentando il *trait d'union* con il passato storico e letterario, la reminiscenza della nativa unità, l'espressione dell'autenticità culturale, la base su cui costruire il futuro comunitario, nonostante un presente divisorio. Essa riflette elementi arcani, universali, riassunti nella valenza dell'inconscio collettivo, che ingloba e, parallelamente, oltrepassa i confini di un popolo. Il *Wald* non si configura solo in termini di riconoscimento storico-culturale, ma rievoca l'estetica romantica mettendo dialetticamente in scena le due forze contrastanti, l'unità e la problematizzazione, la separazione e l'integrazione, cercando una sintesi finale.

2. La rappresentazione fiabesca: rettitudine e tradimento, organicità e rottura

Sulla base di queste considerazioni, si valutano due fiabe di Ludwig Tieck, riconosciuto come “il vero profeta della nuova poetologia romantica [...]”, colui che “ebbe la ventura di inaugurare il Romanticismo” (Cometa 2009, p. 38). Egli, infatti, sperimenta sul piano narrativo gli influssi di matrice herderiana conferendo al ruolo e alla rappresentazione della foresta un significato nevralgico, funzionalmente al ritrovamento dello spirito tedesco. Entrambe le fiabe affondano le radici nella poetica della suddetta “doppelte Erscheinung”, intesa, qui, sia come compresenza di elementi autoctoni, il senso primordiale della *Gemeinschaft*, ed aspetti disgiuntivi, il senso divisorio della realtà attuale, che veicolano un significato storico-culturale, sia come ambivalente alternanza di processi unitari e separatori con valore estetico.

Si valuta dapprima la fiaba intitolata *Der Blonde Eckbert*, composta nel 1796. Il *Leitmotiv* della foresta ritorna in maniera schematica richiamando una duplicità semantica.

La fiaba è ambientata nella reale montuosa regione dello Harz, termine alto-tedesco che significa “foresta”, e che, proprio per il preciso riferimento fattuale, veicola un elemento emblematicamente inusuale per il genere. Qui, una coppia di coniugi, Eckbert e Bertha, avendo ricevuto una visita da parte di un amico, Walther, ripercorrono l'infanzia della donna, caratterizzata da un singolare evento.

In seguito a diverbi con il padre, la bambina fugge e dopo un lungo vagabondare per luoghi solitari, selvaggi, spaventosi e vertiginosi incontra “davanti una cascata”, mentre stava raccogliendo “con la mano acqua dal ruscello”, “al margine del bosco”⁸ una vecchia signora. A mio avviso, questo momento possiede una valenza fortemente iniziatica resa tale dalla presenza dell'acqua, che, in maniera arcana, rievoca una sacralità. Non è un caso che questo incontro sancisca uno spostamento spaziale e narrativo decisivo, nonché un momento di unificazione rispetto alla scissione precedente con il padre. Il ricongiungimento con la *Waldweib* comporta che si intraprenda un sentiero più ameno, la bambina si reca con lei presso “una valle verdeggiante” in cui “in mezzo agli alberi si trovava una piccola capanna”⁹. Qui si trovano un cane ed un uccello magico, il quale decanta la *Waldeinsamkeit*, ossia il sentimento della solitudine del bosco, che allietta il cuore. Una preghiera recitata dall'anziana signora suggella l'inizio della vita di Bertha in questo insolito luogo: il legame instaurato è di reciprocità, condivisione familiare, scambio umano rinsaldati al punto che la donna apostrofa Bertha come “bimba mia, figlia mia” e, al contempo, quest'ultima, inizia “ad amarla di cuore”. In questa “cerchia familiare tanto ristretta”¹⁰ persino gli animali vengono considerati amici di lunga data. La donna insegna alla bambina a filare, a svolgere le faccende di casa, a prendersi cura dei due animali, a leggere, Bertha vive un edificante processo di *Bildung*. In questo luogo connotato così positivamente, il legame umano si rafforza al punto che, qualche anno dopo, la donna, avendo

⁸ “Auf einen Wasserfall”, “mit der Hand einen Trunk aus dem Bache”, “an der Ecke des Waldes”. (Tieck 2009, p. 56).

⁹ “Ein grünes Tal”, “mitten in den Bäumen lag eine kleine Hütte” (Tieck 2009, p. 58).

¹⁰ “Kind und Tochter”, “ich ward ihr endlich von Herzen gut”, “so kleinen Familienzirkel” (Tieck 2009, p. 62).

acquisito più fiducia, le rivela un segreto riguardo la natura magica dell'uccello che rilascia uova d'oro, affidandole il compito di prenderle in sua assenza. Bertha rispetta le indicazioni, sollecitata anche dalla donna che la invita a comportarsi sempre bene e a non allontanarsi "dalla retta via"¹¹. Tuttavia, approfittando di un'assenza, la bambina rompe il patto, scappa via portando con sé l'uccello. Ritornando nella sua realtà natia, inizia a condurre una vita diversa con l'animale che canta continuamente la *Waldeinsamkeit*, secondo un motivo diverso rispetto al precedente in quanto adesso evoca la lontana foresta ed il pentimento per la rottura del patto. Bertha lo uccide.

La scena, dopo questo intenso *flashback*, ritorna presso la regione dello Harz: i tre si accomiatano con uno strano senso di disagio. Nei giorni seguenti, in seguito ad ulteriori confidenze di Bertha, gravemente malata, il marito si reca a caccia "nel folto dei boschi"¹² e uccide Walther. La donna muore ed Eckbert inizia a condurre una vita sregolata rintracciando ossessivamente in ogni persona la figura dell'amico ucciso. La fiaba termina con la fuga nei boschi e ritorna circolarmente presso quella stessa foresta che aveva ospitato Bertha per anni. Qui la fiaba si chiude con i versi della canzone della *Waldeinsamkeit*, che adesso di nuovo allietta, in quanto "nulla di male mi succede, qui non dimora invidia"¹³ e con l'anziana donna che confida ad Eckbert la vera identità di Bertha: sua sorella.

La foresta si configura in relazione ad una dualità di rappresentazione divenendo non solo il centro della nevralgica azione narrativa, come nei canti herderiani, ma veicolando il legame umano nella sua totalità. In primo luogo, ciò si verifica fin dall'*incipit*, nella regione dello Harz, in cui viene emblematicamente messo in scena il vincolo coniugale, in quanto lì vivono Bertha ed Eckbert, ed il vincolo affettivo ed amicale, in quanto nello stesso contesto si verifica l'incontro con Walther. Successivamente, ed indubbiamente in maniera più significativa, la foresta costituisce il luogo del legame per antonomasia, quello, ossia, materno tra l'anziana signora e Bertha, che, emblematicamente si instaura al margine della foresta e che lì si rinsalda, e quello di matrice più universale, che coinvolge la realtà vegetale ed animale circostante. Nel *Wald* il rispetto e la reciprocità, valori fondanti della *Gemeinschaft*, della comunità, consentono a Bertha una ricompensa in termini di quieto vivere, miglioramento personale, sintonia familiare ed olistica. Sempre, infatti, in questo ameno contesto, la prima versione della *Waldeinsamkeit* ricalca l'abbondanza, la ricchezza, l'armonica organicità resa possibile per mezzo di un patto di scambievolezza e di benevolenza umana. Tuttavia, la rottura del patto e l'abbandono "con perfidia"¹⁴ sono emblematicamente seguite dalla fuga dal bosco e da una conseguente dislocazione che conduce ad una serie di problematizzazioni. La canzone stessa, che ritma gli eventi successivi al misfatto, veicola questa volta la rottura verificatasi. Alla precedente organicità, pluriprospettica, individuale, materna ed universale, segue non solo un atto di separazione, ma il tradimento determina un netto capovolgimento tematico: la foresta si configura come luogo della slealtà e, successivamente al *flashback*, dell'uccisione dell'amico, della morte di Eckbert, dell'amara verità sul rapporto incestuoso. Il rovesciamento tipico da *locus amoenus* a *locus horridus* ed il passaggio dall'unità alla separazione, è la conseguenza del misfatto della protagonista, costituisce la punizione. La foresta viene, dunque, rappresentata doppiamente: come luogo di solida condivisione, dunque, di ricompensa e di generale organicità, ma anche come luogo del tradimento, dunque, di punizione e di recisione. Essa incarna il sogno e il ricordo dell'unità, ma anche la realtà di problematizzazioni più complesse; da una certa prospettiva, è Storia, di eco tacitano e medievale, ma anche di eco contingente. Mediante questa polarità, il *Wald* partecipa attivamente al processo storico-culturale in quanto non solo chiaramente mette in scena l'atavico e universale spirito della collettività, divenendo il centro di un intimo e profondo legame olistico, ma implica le storiche difficoltà della reintegrazione. L'alternanza del processo unità-separazione evoca anche l'estetica romantica. Questo *impasse* tematico trova, tuttavia, una conclusione circolare, dal sapore comunque amaro, mediante la riunificazione armonica senza la partecipazione umana. Si ritorna, infatti, alla dimensione iniziale della *Waldeinsamkeit*, che, nella terza ed ultima versione, allietta nuovamente.

¹¹ "Von der rechten Bahn" (Tieck 2009, p. 66).

¹² "Weit hinein in die Wälder" (Tieck 2009, p. 82).

¹³ "Mir geschieht kein Leid, hier wohnt kein Neid" (Tieck 2009, p. 88).

¹⁴ "Tückisch" (Tieck 2009, p. 88).

Un'altra fiaba in cui questi motivi vengono sviluppati è la *Sehr Wunderbare Historie von Melusine* scritta nel 1800. Alla stregua del caso precedente, la foresta diviene il centro narrativo del legame comunitario umano ed universale e, al contempo, riflette azioni narrative problematiche, che risentono di una diversa contestualizzazione storica acuita dal ritorno al potere di Napoleone nel 1799.

La fiaba è ambientata fin dall'*incipit* "in una foresta" - emblematicamente - francese connotata come "piacevole"¹⁵ in cui vive una famiglia, nucleo comunitario per antonomasia. Reymund, figlio del povero conte Forst, viene affidato ad un ricco parente stretto, che gli permette di crescere in una dimensione sociale civilizzata. Nel corso di una battuta di caccia che ha luogo presso una imprecisata foresta, i due personaggi perdono i cani, i compagni e la via del ritorno. Fin da subito, questo luogo assume una duplice accezione: da una parte di atavico riconoscimento in quanto, come afferma lo stesso Reymund, "siamo venuti nella notte dalla nostra stessa gente",¹⁶ d'altra parte, di totale smarrimento. Nel *Wald* si verifica in maniera esplicita l'agnizione collettiva, che significativamente avviene di notte e che significativamente si accompagna ad un senso di disorientamento, riecheggiando, di nuovo, la Storia e l'estetica romantica. Nel medesimo contesto, si ripresenta repentinamente un'ulteriore alternanza semantica. Non solo avviene il riconoscimento di un legame paterno, in quanto Reymund viene apostrofato come "figlio mio", ma anche di un organico legame universale, percepito panteisticamente, che oltrepassa le dimensioni spazio-temporali:

Vieni qui, figlio mio, proseguì dicendo a Reymund, e guarda la forma del cielo, vedi quella stella rossastra che sta salendo e si avvicina a quella bianca, insieme formano una luce meravigliosa ed una posizione rara, e significano che in quest'ora un servo ingrato ucciderà il suo padrone e benefattore, e raggiungerà così tutta la felicità temporale. Com'è possibile, rispose Reymund, che tu possa riconoscerlo dalle stelle?

La natura, disse Emmerich, è meravigliosamente molteplice e anche molto semplice, il cielo è uno specchio della terra, la terra del cielo, sì, ogni cosa si riflette nell'altra, la crea ed è creata, le stesse forze in molte forme, la stesse forme da forze diverse, come mille ruscelli che scorrono l'uno nell'altro, si aggrovigliano e regnano secondo un ordine meraviglioso, come mille spiriti, che si muovono giocosamente l'uno nell'altro, rappresentando e catturando il mondo nel suo mutare; a me e a quelli come me è stata data l'arte di riconoscere l'abisso all'altezza del firmamento, ritrovo in me le stelle e ancora nell'abisso, il nostro cuore attira a sé l'amore degli spiriti e così possiamo percepire il passato e il futuro nel grande specchio.¹⁷

La foresta diviene il luogo dell'agnizione di un legame familiare, della comprensione e dell'accettazione di un vincolo olistico, dunque, microcosmico e macrocosmico. Al contempo, però, all'interno di questa unità si cela il misfatto in quanto si profetizzano gli eventi successivi per cui il figlio si trasformerà nel "servo ingrato". La scena continua e nel bosco i due cugini trovano un fuoco acceso, simbolo della presenza umana, si verifica un incidente di caccia che causa, come da profezia, la morte del cugino per incidentale mano di Reymund. Il legame familiare, con *nuances* paterne, si capovolge, nella foresta, in un omicidio prefigurato. Confuso e sofferente, il giovane inizia a

¹⁵ "In einem anmuthigen Wald", (Tieck 1837, p. 417).

¹⁶ "Wir sind in der Nacht von unsern Leuten gekommen", (Tieck 1837, p. 418).

¹⁷ "Komm hierher, mein Sohn, fuhr er gegen Reymund fort, und betrachte einmal die Gestalt des Himmels, sieh jenen röhlichen Stern, der herauf kommt und sich dem weißen nähert, sie machen zusammen ein wunderliches Licht und seltnen Stellung und bedeuten, daß in dieser Stunde ein undankbarer Diener seinen Herrn und Wohlthäter erschlägt, und dadurch zu allem zeitlichen Glücke gelangt. Wie ist dieses möglich, antwortete Reymund, daß Ihr es aus den Gestirnen erkennen mögt?"

Die Natur, sagte Emmerich, ist wunderseltensam mannichfaltig und auch wieder sehr einfach, der Himmel ist ein Spiegel der Erde, die Erde des Himmels, ja ein jedes Ding spiegelt sich im andern wieder, erschafft jenes und wird erschaffen, dieselben Kräfte in vielen Gestalten, dieselben Bildungen aus verschiedenen Kräften, wie tausend Ströme die durcheinander fließen, sich verwirren und in schöner Ordnung regieren, wie tausend Geister, die sich spielend einer im andern bewegen und so die Welt im Wechsel darstellen und festhalten; mir und meinesgleichen ist die Kunst gegeben, den Abgrund an der Höhe des Firmamentes zu erkennen, ich finde die Gestirne in mir und im Abgrunde wieder, unser Herz zieht die Liebe der Geister an sich und so mögen wir im großen Spiegel Vergangenes und Künftiges wahrnehmen." (Tieck 1837, p. 418).

vagabondare raggiungendo il *Waldbrunnen*, ossia il pozzo della foresta. Qui, incontra una donna bellissima, Melusina, che lo consola e riesce ad alleviare le sue sofferenze profetizzandogli un futuro roseo e, in tal modo, ricostituendo un'armonia rispetto l'evento precedente. Come in *Der blonde Eckbert*, ravviso nell'incontro presso l'emblematico pozzo il reale momento iniziatico, che, ancora una volta, si verifica in prossimità dell'acqua. Come nella fiaba precedente, questo momento svolge la funzione di ristabilire l'unità, precedentemente persa a causa del misfatto. Nella foresta Melusina evoca la presenza divina, successivamente Reymund giura di sposarla e di rispettare il patto da lei proposto, ossia quello di non chiederle mai dove si recasse di sabato. Il tradimento gli avrebbe causato disgrazia. In seguito alla precedente rottura, si definisce nella foresta un ulteriore legame, quello, cioè, sentimentale, ma si prefigura anche la punizione per il potenziale mancato rispetto. Reymund giura più volte e, seguendo le indicazioni della donna, ritorna al castello, dopo aver concordato di vedersi il giorno seguente nello stesso luogo, riconosciuto da altri come il posto in cui si verificano "strani miracoli".¹⁸ Nel corso del successivo incontro si rinsalda il vincolo sentimentale, reso in maniera ancor più esplicita dalla celebrazione del matrimonio che si verifica in compagnia dei parenti "sul terreno verde"¹⁹ della foresta.

La prima parte della fiaba termina con un'immagine fortemente amena: la foresta viene qualificata come verde, dunque, ricca di rosee promesse, diviene il luogo in cui si celebra un legame amoroso all'insegna dell'abbondanza, della vivacità, della convivialità. Il *Wald* mette in scena la ricchezza, la bellezza, la condivisione, la celebrazione fastosa e, al contempo, la realizzazione del legame sentimentale, del desiderio, della riaffermazione della promessa d'amore. Tuttavia, nel corso della fiaba si verifica una frattura di natura strutturale. Essa continua con la nascita dei figli, con una serie di vicende interne al racconto che conducono alla rottura del patto da parte di Reymund, che Melusina ricorda emblematicamente di aver trovato "nella foreste verde"²⁰ e che determina per il protagonista la perdita dello *status* ottenuto.

Come si può appurare, anche in tal caso il luogo costituisce un *setting* ambiguo: veicola un legame, inteso, in modo intersecato, universalmente come organicità panteistica, collettivamente come condivisione umana, sentimentalmente come legame d'amore. Tuttavia, alla stregua della fiaba precedente, la rappresentazione della foresta non è univoca, ma comporta delle rotture narrative e cognitive, di matrice storica ed estetica. Nonostante non si verifichi qui una riconciliazione finale, la scelta qualificativa della foresta, che rimane verde, si *mantiene* intatta nel suo essere, anche una volta rotto il patto, veicola un'aura di fiducia, in cui l'uomo, tuttavia, non è compreso.

Conclusione

Nella fiaba romantica, la foresta rientra pienamente nella valutazione storico-culturale ed estetica.

Essa costituisce un luogo storico-culturale in quanto sottende aspetti peculiarmente tedeschi connessi ad un sentire comune. In entrambe le fiabe, diviene sempre il luogo del coronamento e della tutela di un legame di natura panteistica, familiare, sentimentale, comunitario. Spesso queste dimensioni si intersecano tra di loro, avvalorando l'idea che non sia solo una cornice estetica all'azione, ma richiami un atavico ed arcano vincolo. Da questa prospettiva, riflette l'inconscio collettivo evocando il forte legame della *Gemeinschaft* tedesca con il *Wald*. Allo stesso tempo, quest'ultimo presenta delle forze disgiuntive, che lo trasformano sul piano semantico e problematizzano l'andamento e la conclusione della narrazione. Da questa prospettiva, il senso comunitario dettato dalla Storia antica e medievale si scontra con un contingente senso divisorio determinato dalla Storia napoleonica.

L'elaborazione topica del *Wald* si caratterizza per una relazione dialogica tra l'unità e la separazione. Il luogo *mima* il processo di ricerca e di indagine estetica, rappresenta il tentativo,

¹⁸ "Fremde Wunder" (Tieck 1837, p. 420).

¹⁹ "Auf dem grüßen Boden" (Tieck 1837, p. 421).

²⁰ "Im grüßen Wald" (Tieck 1837, p. 432).

romanticamente, ma non solo, agognato, verso la sintesi, ma senza esimersi da una considerazione più problematizzata che determina le rotture. Da questa prospettiva, si legge l'ambivalenza che investe questo spazio narrativo improntato su costanti meccanismi di organicità e distruzione. Entrambe le fiabe seguono, a riguardo, il medesimo schema. Iniziano in una foresta, configurata come ambientazione di un rapporto organico, coniugale e amicale nel caso di *Der blonde Eckbert* e familiare nel caso di *Melusine*. Ben presto, la narrazione conduce ad una prima scissione, esplicitata rispettivamente dal litigio di Bertha con il padre e dall'omicidio compiuto da Reymund. Segue l'incontro con una donna, che, nel caso della prima fiaba, risulta essere l'archetipica *Waldweib*, nel secondo, l'omonima protagonista, che potrebbe incarnare una sua rievocazione. L'incontro, che avviene rispettivamente ed emblematicamente al margine del bosco e presso il pozzo della foresta, suggella la definizione di un nuovo legame e, dunque, di una nuova unità celebrata e positivamente amplificata nel *Wald*. Il tradimento, azione comune ad entrambe le trame, determina una seconda rottura, che, nel caso della prima fiaba, comporta un rovesciamento tipico del luogo. Nonostante gli eventi, in *Der Blonde Eckbert* l'armonia è parzialmente ristabilita, in *Melusine* la foresta viene immortalata nel suo essere verde, ma la trama subirà ulteriori problematizzazioni.

Diversi sono, infine, i punti di contatto tra alcuni *Volkslieder* di Herder e le due fiabe di Tieck. In entrambi i casi, la foresta sottende la funzione di agnizione culturale e diviene il centro nevralgico dell'azione narrativa, senza il *Wald* non vi sarebbe uno sviluppo della trama. Nei canti *Ulrich und Aennchen* e di *Vom verwundeten Knaben*, esso viene connotato doppiamente, in qualità di *locus amoenus* e di *locus horribilis*, e questa ambivalenza, ampliata considerevolmente nelle due fiabe, è alimentata dalla poetica della duplicità di Tieck, dall'estetica romantica e dalla Storia che implica un processo disgiuntivo. Comune, infine, ad entrambi gli scrittori è l'uso dell'aggettivo "verde", funzionale ad immortalare positivamente il luogo.

Bionota: Maria Ruggero is a Phd student in German Literature and Romance Philology at the University of Bari "Aldo Moro". She has been working on the value of space in medieval literature, in particular by focusing on the Tristanian works (Thomas, Bèroul, Marie de France) and in German romantic fairy tales (La Motte-Fouque - Tieck) in relation to a *green* and contrastive approach. She graduated at the University of Rome La Sapienza with laude in 2016, she studied at the Free University of Berlin (DAAD scholarship, August 2013), at the University of Cambridge (UK, Erasmus+ scholarship, Jan-Jun 2015), and she worked as an Italian language assistant in Melbourne (Sapienza-Co.As.It scholarship, April-December 2017).

Recapito dell'autrice: maria.ruggero@uniba.it

Riferimenti bibliografici:

- Béguin A. 1967, *L'anima romantica e il sogno: saggio sul romanticismo tedesco e la poesia francese*, trad. it. di Pannuti U., Il Saggiatore, Milano.
- Bevilacqua G. (a cura di) 1995, *I romantici tedeschi. Narrativa e lirica*, Vol. II, Classici Rizzoli, Milano.
- Cometa M. 2009, *L'età classico-romantica. La cultura letteraria in Germania tra Settecento e Ottocento*, Edizioni Laterza, Roma-Bari.
- Frank M. 1994, *Il Dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Einaudi, Torino.
- Harrison R. P. 1992, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milano.
- Heine H. 1876, *Heinrich Heine's sämtliche Werke: Bd. 7/8. Über Deutschland. (Dritter Teil) Elementargeister und Dämonen*, Hoffmann und Campe, Hamburg.
- Herder J.G. 1778, "Ulrich und Aennchen"; "Vom verwundeten Knaben" in *Volkslieder*, Leipzig, Weygand, pp. 79-82, pp. 118-119.
- Hubbs V.C. 1956, "Tieck, Eckbert und das Kollektive Unbewußte", in *PMLA* 71 [4], pp. 686-693.

- Kremer D. 1996, *Prosa der Romantik*, Stuttgart – Weimar, Metzler.
- Mitchell W.J.T. 2002, *Landscape and Power*, Chicago University Press, Chicago-London.
- Pöge-Alder K 2011, *Märchenforschung: Theorien, Methoden, Interpretationen*, Tübingen, Narr.
- Propp I.V. 1988, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.
- Rabenstein S. 2016, “Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert*: Eine individualpsychologisch- analytische Deutung des Wahnsinnsmärchens” in *Zeitschrift für freie psychoanalytische Forschung und Individualpsychologie* 3 [2], pp. 58-80.
- Schama S. 1997, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano.
- Schuhmacher H. 1996, *Narciso alla Fonte. La fiaba d'arte romantica*, Versari M. (a cura di), CLUEB, Bologna.
- Tieck L. 1837, “Melusine” in *Ludwig Tieck's sämtliche Werke*, Tétot Frères, Paris, pp. 417-442.
- Tieck L. 2009, *Il biondo Eckbert*, trad. it. di Tofi L., Marsilio, Venezia.
- Venturi F.M. 1998, *Giardino e paesaggio dei romantici*, Guerini, Milano.