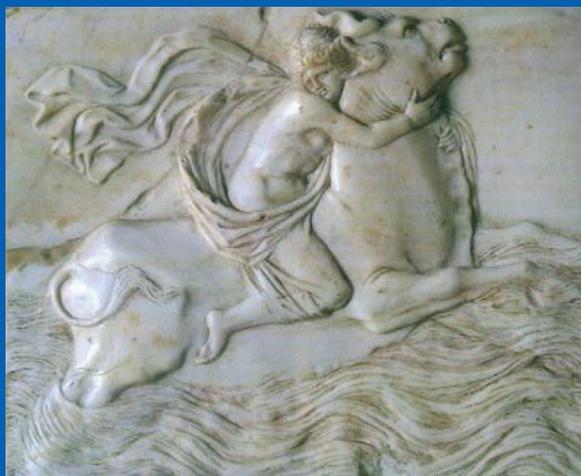


CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA
SULL'ITALIA NELL'EUROPA ROMANTICA

NUOVI QUADERNI DEL CRIER

IL PAESAGGIO ROMANTICO



ANNO VIII - 2011

Edizioni Fiorini - Verona

La logica della trasgressione nella rappresentazione del paesaggio romantico tedesco

«Saper salutare la bellezza», secondo l'espressione di Rimbaud, significa saper conservare nelle parole stesse il silenzio che ci è imposto da quanto va al di là della nostra esistenza. La descrizione del paesaggio è una delle occasioni in cui la parola letteraria può fare l'esperienza del proprio limite e allo stesso tempo elevarsi sino al "sublime". (J. Starobinski)¹

Introduzione. "Mobilità" e "topografia" come categorie centrali per la descrizione del paesaggio romantico tedesco

Tra Settecento e Ottocento prende forma, in arte e in letteratura, quella che si è soliti definire la rappresentazione romantica del paesaggio.² Si tratta di un aspetto dell'arte romantica che, rispetto a quelli più frequentati dalla critica, è rimasto ancora piuttosto in ombra e ha spesso privilegiato la pittura rispetto alla letteratura. Mentre la critica italiana si è concentrata sul dibattito teorico, mettendo in evidenza la dialettica tra il principio della grazia e quello del sublime,³ oppure il legame con la riflessione sul giardino paesaggistico,⁴ quella tedesca ha recentemente descritto la rappresentazione del paesaggio romantico da una parte come «spazio religioso e momento di riflessione»,⁵ e dall'altra mettendone in discussione le ambivalenze di tipo ideologico, non senza cogliere il forte potenziale critico nei confronti della ragione strumentale.⁶ Tuttavia, come si evince dalla bibliografia citata nell'introduzione, è rimasta ancora sostanzial-

1. J. STAROBINSKI, *La disfatta dell'arte. Proust di fronte al paesaggio*, in « Lettera internazionale » (Numero monografico: *Sul paesaggio*), 105, 3, 2010, pp. 16-17 : 17.

2. Cfr. M. JACOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 169-225.

3. Cfr. R. ASSUNTO, *Dialettica del paesaggio romantico*, in ID., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo, Novecento, 1984, pp. 85-120.

4. Cfr. M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e paesaggio dei romantici*, Milano, Guerini e Assosciati, 1998.

5. H. BRÜGGEMANN, *Religiöse Bild-Strategien der Romantik. Die ästhetische Landschaft als Andachtsraum und Denkraum*, in ID., *Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und buntschneckige Schreibart. Aufsätze*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 17-64.

6. Cfr. F. APEL, *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*, München, Knaus, 1998, pp. 58-117.

mente aperta sinora la questione dei principi alla base della costruzione romantica dello spazio. Una descrizione adeguata delle strategie retoriche che presiedono alla rappresentazione del paesaggio romantico tedesco deve tener conto anzitutto del suo carattere fortemente simbolico e chiedersi successivamente il significato dei simboli attribuiti nei testi ai diversi luoghi. Le categorie teoriche che permettono di descrivere al meglio la simbologia del paesaggio romantico non sono tanto quelle del rispecchiamento o della corrispondenza – che sono alla base del *topos* del paesaggio come specchio dell'anima –, quanto piuttosto quelle di “mobilità” e “topografia”. Ciò significa anzitutto che quando il personaggio di un testo romantico si sposta da un luogo a un altro – quando supera ad esempio la soglia che porta da un ambiente a un altro⁷ o si rifugia in un paesaggio estremo (una ripida montagna, un deserto di sabbia o di ghiaccio) –, questo spostamento assume in genere un forte valore simbolico. Con le loro descrizioni e le ambientazioni delle loro opere, i Romantici hanno reso celebri alcuni paesaggi tedeschi – dallo Harz alla Foresta Nera e alla cosiddetta Svizzera sassone⁸ –, ma l'importanza simbolica dei luoghi descritti è di gran lunga più importante della loro caratterizzazione materiale. Quando un personaggio romantico si muove all'interno di un paesaggio – questa la premessa più importante della nostra analisi di alcune delle più celebri fiabe romantiche –, lo fa per andare alla ricerca di se stesso (in nome della *Selbstfindung*), ma nel far questo “racconta” indirettamente, insieme alla propria storia, anche un pezzo di storia (della cultura) del suo tempo. Da questo punto di vista, molti testi della prosa romantica si contraddistinguono per una singolare sintesi, in forme diverse, di storia della cultura e storia individuale, una coincidenza, tutta particolare, di ontogenesi e di filogenesi.

La conseguenza fondamentale di questa impostazione è – come ha notato giustamente Detlev Kremer a proposito di un racconto di Ludwig Tieck che verrà analizzato anche in questa sede – l'uso, da parte degli autori romantici, di sistemi topografici ben delimitati e precisi: «Die allegorische Routine-Chiffrierung (Thalmann) des Handlungsraumes bewirkt eine Reduktion der Topographie. Sie hinterläßt eine Handvoll be-

7. Cfr. B. KAUTE, *Paradoxien der Grenzüberschreitung in E.T.A Hoffmanns Märchen „Der goldene Topf“*, in *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, hrsg. von Eva Geulen und Stephan Kraft (Sonderheft zum Band 129 der Zeitschrift für deutsche Philologie 2010), pp. 93-108.

8. Cfr. l'antologia *Deutsche Landschaften*, hrsg. von Helmut J. Schneider, Frankfurt/Main, Insel Verlag, 1981.

deutsamer Kunst-Orte in einer Traumlandschaft (vgl. Garmann), die mit einem bestimmten Zeichenwert ausgestattet werden».⁹ Tuttavia, a Kremer è sfuggita una circostanza altrettanto importante che, se rilevata, permette di comprendere un paradosso fondamentale della letteratura romantica: il fatto che l'estrema riduzione e stilizzazione allegorica della topografia (quella che qui viene chiamata la «Routine-Chriffrierung») si accompagni spesso e volentieri alla metafora del movimento infinito, del viaggio senza fine alla deriva.¹⁰ Nel presente saggio, dunque, la rappresentazione del paesaggio romantico – in particolare la topografia immaginaria alla base di tale rappresentazione – si analizzerà anzitutto dal punto di vista *semiotico* mettendola in riferimento alla *Sehnsucht*, una delle strutture fondamentali del pensiero romantico, che rimanda al problema della *Selbstfindung*; si noterà inoltre come tale rappresentazione rientri nel modello *mitologico*, cioè nel progetto tutto romantico di una “nuova mitologia” che, come già auspicato da Herder, deve essere comprensibile a tutti e saper colpire in particolare la sensibilità del lettore.

Le trasformazioni che il Romanticismo tedesco imprime al modo di percepire la natura e il paesaggio vanno ben oltre il fatto squisitamente letterario e quindi possono venire riconosciute e valutate a pieno solo nella prospettiva allargata dei *cultural studies*. Lo sguardo romantico fa del paesaggio uno scorcio di natura da apprezzare non più da un punto di vista pratico e utilitaristico, come voleva la sensibilità illuminista, quanto piuttosto da un punto di vista estetico: i boschi e le montagne della Germania e della Svizzera vengono trasformati in uno *spettacolo* da contemplare con ammirazione e da godere con intensità. Così, la pittura di paesaggio – in particolare quella di Caspar David Friedrich – invita lo spettatore a perdersi con lo sguardo in paesaggi infiniti in un modo che, ad esempio a Kant, sarebbe risultato ancora del tutto estraneo. Valorizzando la visibilità e la “spettacolarità” della natura, i Romantici riescono a esorcizzare per la prima volta le secolari paure collettive legate agli spostamenti attraverso le foreste, in montagna o ai viaggi per mare: nell'Ottocento soltanto i

9. D. KREMER, *Romantik*. Lehrbuch Germanistik, 2. Aufl., Stuttgart – Weimar, Metzler, 2003, p. 194 [«La consueta interpretazione allegorica (Thalmann) dello spazio in cui si svolge l'azione ha come conseguenza una riduzione della topografia. Da ciò risulta un numero circoscritto di luoghi artificiali con valore simbolico in un paesaggio onirico (cfr. Garmann), cui viene attribuito un determinato significato di tipo semiotico»].

10. M. FRANK, *Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive*, Leipzig, Reclam, 1995.

luoghi estremi come i deserti e le regioni polari possono ancora suscitare sentimenti negativi e inquietanti, e anch'essi solo in parte. Generalizzando si può affermare, con Luisa Bonesio, che «[d]alla seconda metà del Settecento in avanti la cultura europea si protende alla scoperta e all'investimento estetico di quegli spazi che aveva sinora aborrito in nome dei valori dell'umanizzazione e della messa in forma della natura, come deformità o pericolo». ¹¹Al Romanticismo tedesco si deve in particolare l'invenzione e la diffusione della moda della *Wanderung*, consacrata dalla poesie di Hölderlin e dai romanzi di Eichendorff: ¹² i viandanti romantici sono personaggi che cercano la solitudine nei boschi o percorrono incredibili distanze non tanto per fini utilitaristici, quanto piuttosto spinti dal desiderio di andare alla ricerca di se stessi e del senso del mondo. La *Sehnsucht* romantica è la molla che spinge i diversi *Wanderer* a intraprendere viaggi all'insegna del motto «Das Wandern ist des Müllers Lust» di un famoso *Lied*, viaggi che però – come nel caso del *Peter Schlemihl* di Chamisso o della *Winterreise* di Schubert – si possono trasformare in peregrinazioni infinite e incubi senza fine. ¹³

Questa “spettacularizzazione” della natura lascia delle tracce profonde nella cultura tedesca ed europea sino agli anni 70 del XIX secolo. E le sue conseguenze restano ben percepibili sino ai giorni nostri. Nascono nuove forme di mobilità in montagna e si afferma per la prima volta l'idea di creare dei *points of view* per apprezzare gli aspetti estetici del paesaggio montano. I sentieri di montagna vengono segnati, si diffondono le cart(in)e geografiche che permettono di muoversi al sicuro e arrampicare, vengono fondati – non solo nei paesi di lingua tedesca – i primi club alpini. ¹⁴ Persino l'industria dell'abbigliamento, in particolare di quello femminile, si adegua alla nuova moda. Si creano così i presupposti per il tu-

11. L. BONESIO, *Montagne romantiche e rocciatori dello spirito*, in Id., *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*, Casalecchio, Arianna Editrice, 2002, pp. 107-134: p. 112.

12. Cfr. D. SCHÜMER, *Kurze Geschichte des Wanderns*, München, Malik Verlag, 2009.

13. Fabrizio Collini, che nel suo studio pone l'accento sugli aspetti negativi della *Wanderung*, spiega in modo molto convincente come il viaggio romantico nasca dal venir meno della meta, dalla crisi della struttura del ritorno: «Nella *Wanderung* romantica iniziano invece a tacere le sirene del ritorno e della meta; quelli che per il viaggiatore sono meri interluoghi, luoghi di transito, tappe, stazioni, sono per il *Wanderer* tutto, mentre un'ombra luttuosa grava per lui su tutto ciò che è compiuto. È questo interregno – senza però che il Regno venga –, questa terra di nessuno prima delle cose ultime – senza però che queste intervengano –, che costituisce lo spazio della *Wanderung*.” (F. COLLINI, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 7).

14. Il *Deutscher Alpenverein* (DAV) viene fondato a Monaco nel 1869, il *Club Alpino Italiano* (CAI) nasce ancora prima: nel 1863 a Torino. Per motivi storici legati alle vicende della Prima

rismo (di massa) in montagna. Inoltre, un contributo fondamentale a questa “spettacolarizzazione” viene dato anche dall’affermarsi di nuovi mass media, come ad esempio il *panorama* e la fotografia, che contribuiscono a indirizzare e guidare lo sguardo in modo analogo alla letteratura.¹⁵



Fig. 1 - La Tintern Abbey vista attraverso lo specchio alla Claude.

Infine, per merito dei Romantici tedeschi – in particolare di Achim von Arnim, Clemens Brentano e dei fratelli Grimm – muovono i primi passi a metà dell’Ottocento le scienze etnografiche, che vengono progressivamente istituzionalizzate con la fondazione dei primi istituti etnografici e per lo studio delle tradizioni popolari, ecc. Senza l’interesse romantico per la mitologia, le poesie dei popoli primitivi, le favole, le leggende e i canti popolari questa evoluzione non sarebbe stata concepibile.

Guerra Mondiale, la storia del *Südtiroler Alpenverein* (SAV), fondato anch’esso nel 1869, è particolarmente ricca di interesse.

15. Cfr. V. ANKER, *Dal viandante romantico alla follia dei panorami: frontiere e ibridazioni nella rappresentazione dello spazio alpestre*, in *Le Cattedrali della Terra. La rappresentazione delle Alpi in Italia e in Europa 1848-1918*. Catalogo della mostra al Museo della Permanente (Milano 2000), Milano, Electa, 2000, pp. 26 ss. Sulle forme primordiali di macchina fotografica, come quella sorta di camera oscura chiamata “camera chiara” (o “clara”) o il cosiddetto specchio alla Claude, che consentivano di focalizzare meglio o di catturare uno scorcio di natura, cfr. M. ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 116-117.

La topografia del paesaggio nelle “Fiabe Nere” del Romanticismo

La tesi di fondo che ci proponiamo di dimostrare in questa sede, analizzando alcune delle più celebri fiabe romantiche, è che il significato simbolico della mobilità del protagonista, del suo rifiuto di restare nel posto dove la nascita o le convenzioni lo vorrebbero, è quello di una trasgressione: si tratta in sostanza di un atto con cui il protagonista infrange una norma, una consuetudine, un tabù, compie insomma un gesto di rottura che lo porta a scoprire la sua vera natura. Questa trasgressione, che in linea di principio può spingerlo sia verso il bene che verso il male, finisce poi nella maggior parte dei casi per portarlo verso la malvagità, il crimine, la follia. Di conseguenza, la scoperta, da parte del protagonista, della sua vera natura – che dal punto di vista della narrazione costituisce anche l’apice drammatico dei racconti fiabeschi – è una scoperta traumatica: diversamente dagli autori dell’Illuminismo che avevano preferito occuparsi dell’uomo ideale o solare, come diremmo oggi, quelli del Romanticismo – con un notevole anticipo rispetto alla psicanalisi – hanno il coraggio di guardare in faccia anche alle *Nachtseiten* dell’individuo, alle caratteristiche più inquietanti e perturbanti della personalità. I Romantici si spingono oltre l’orizzonte ideale segnato dagli Illuministi, che si rifiutano di accettare il fatto che il “sonno della ragione” possa produrre mostri e preferiscono non esplorare le regioni oscure della psiche dell’individuo. A loro, dunque, va il grande merito di aver scoperto, con i mezzi della poesia, l’inconscio.

Questa struttura – con il protagonista che, alla ricerca di se stesso e della propria identità, resta vittima dei fantasmi prodotti dalla sua fantasia e va incontro ad un tragico destino – si può ritrovare nella fiaba *Der Runenberg* (*La montagna runica*, 1804) di Ludwig Tieck. Christian, un giovane cacciatore, si sposta dal villaggio, dove è nato e dove lo attenderebbe una vita tranquilla e protetta nell’alveo della famiglia, alla montagna – il luogo fatale dove incontra una regina seducente e misteriosa, che però, con il suo corpo nudo «splendente come il marmo», non ha caratteristiche umane. L’incontro sulla montagna runica lo trasforma in modo radicale, e, come si è anticipato, la trasformazione della sua personalità è di segno negativo. Da questo momento inizia la sua rovina. All’inizio Christian non è assolutamente consapevole delle conseguenze di questo incontro e sembra poter o voler dimenticare l’episodio. Quando scende a valle viene accolto in un nuovo villaggio, dove si costruisce quella che sembra essere a tutti gli effetti una stabile esistenza perché si fa voler bene dai valligiani, forma una propria famiglia con una moglie

e una figlia che ama e accetta un lavoro che gli dà soddisfazione e riconoscimenti. L'idillio tuttavia è fallace e piano piano va in frantumi perché un'inspiegabile forza – in termini romantici: una irresistibile *Sehnsucht* – lo spinge a lasciare la moglie per seguire nuovamente il richiamo della montagna e della principessa «di marmo». Stavolta il passo del protagonista è un passo senza ritorno: da questo momento in poi la situazione precipita inesorabilmente, gli eventi che si susseguono sono, per lui e la sua famiglia, sempre più catastrofici e rivelano il suo progressivo e irreversibile scivolare nella follia.

Dal punto di vista della rappresentazione del paesaggio, l'aspetto più interessante che emerge dal racconto è il fatto che attraverso gli spostamenti del personaggio – che lo portano due volte dalla pianura verso la montagna – viene raccontata in estrema sintesi la storia del rapporto tra uomo e natura, il passaggio dal mondo (più o meno) urbanizzato del villaggio (della valle) a quello della natura più selvaggia e incontaminata. Spinto dal desiderio irrefrenabile di sapere chi è, Christian attraversa all'indietro tutti gli stadi principali della civiltà: il villaggio con i giardini (del castello) dove lavora il padre, i campi coltivati dei contadini nella valle dove costruisce la sua nuova famiglia, l'esistenza nomade e la caccia, sino ad arrivare all'*habitat* più primitivo – la montagna. Alla fine del viaggio – che, come succede molto spesso nei testi romantici, è un viaggio nei meandri della psiche – il protagonista arriva a una conoscenza drammatica: lui, che potrebbe avere una vita felice, si rende conto di non poter vivere in mezzo agli uomini, non sa resistere al richiamo del “demone della montagna”, finisce col preferire la regina senza vita all'affetto tangibile dei familiari e fa una scelta che lo porterà senza via di scampo alla follia. Da questo punto di vista, la fiaba di Tieck è un esempio paradigmatico della cosiddetta *Schwarze Romantik*, del Romanticismo sinistro e inquietante.

Qualcosa di analogo avviene anche nella fiaba *Il cuore freddo* di Wilhelm Hauff (1802-1827), un autore prematuramente scomparso che ammirava profondamente Tieck e Hoffmann. La situazione di partenza del protagonista Peter Munk è simile a quella di Christian: il carbonaio della storia è profondamente insoddisfatto del suo modesto lavoro di artigiano, invidia i tagliaboschi e i vetrai, che a suo giudizio conducono un'esistenza migliore della sua, e nemmeno l'affetto della moglie e dei suoi cari lo libera dall'inquietudine e dal desiderio di una vita più agiata. La svolta nella sua vita potrebbe arrivare dall'incontro nel bosco con uno spirito buono, l'omino di vetro, che gli mette a disposizione il capitale sufficiente per aprire una vetreria. Tuttavia l'ingenuità e l'inesperienza gli fanno dissipare in fretta le ricchezze ottenute, cosicché la sua insoddisfazione non viene af-

fatto placata. In un nuovo tentativo di soddisfare le sue aspirazioni, Peter Munk cede alla seduzione di un altro spirito, l'olandese Michele, con il quale stipula una sorta di patto col demonio: accetta di scambiare il suo cuore con un cuore di pietra pur di ottenere in cambio da lui tutto il denaro necessario per comprarsi la felicità. Come nella fiaba di Tieck, questa scelta ha delle conseguenze disastrose perché il suo nuovo "cuore di pietra" lo abbrutisce sempre di più, tanto che maltratta le persone che gli stanno vicino, come i dipendenti e la vecchia madre, e arriva sino al punto di uccidere sua moglie. Tuttavia, l'epilogo è diverso da quello – tragico – della *montagna runica*. Questa volta si arriva a un *happy end* perché Peter Munk, con uno stratagemma suggeritogli dallo spirito buono riesce a ingannare l'olandese Michele, a riappropriarsi del suo cuore e, diversamente da quello che accade a Christian, a ritrovare l'affetto della moglie, che ritorna in vita. Alla fine il protagonista si accontenta della sua vita semplice perché – come afferma il carbonaio quando ha «già i capelli grigi» e come vuole la morale della favola – «È meglio essere contenti del poco, piuttosto che possedere oro e beni e avere un cuore insensibile». ¹⁶

La topografia immaginaria costruita da Hauff assomiglia molto, dal punto di vista strutturale, a quella della fiaba di Tieck: anche qui il movimento del protagonista lo porta da una zona più urbana, "civilizzata", alla natura più incontaminata, che stavolta non coincide con una montagna selvaggia, bensì si trova all'interno della Foresta Nera. Come Christian, anche Peter Munk lascia la cittadina (sede della sua famiglia e del suo lavoro) e nel momento decisivo del racconto segue quello che potremmo chiamare il "demone del denaro", violando il tabù che vieta di entrare nella parte più recondita della foresta: la zona sacra del Tannenbühl dove crescono gli abeti più grandi, che non si possono abbattere, perché, in virtù di un antico sortilegio, ogni volta che vengono abbattuti salta anche l'asse di una nave, provocando sempre la morte di alcuni marinai. Dal punto di vista simbolico, questa zona è di centrale importanza perché è il luogo in cui i due spiriti – quello malvagio: l'olandese Michele e quello buono: l'omino di vetro – si contendono l'anima (il cuore) del protagonista. Il bosco rappresenta dunque l'inconscio, la sfera dei desideri inconfessati. Tornare nel bosco e superare la soglia che delimita la zona sacra o viceversa rispet-

16. W. HAUFF, *Il cuore insensibile*, in Id., *Fiabe*. Illustrate da Ulrik Schramm, Milano, Mursia, 1968, pp. 111-135 e 193-210: 210.

tarla coincide, per il protagonista, con la scelta tra il bene e il male, con la trasgressione.

L'importanza del paesaggio estremo – che si tratti della zona più recondita del bosco, del deserto artico o di quello del Sahara o anche della montagna più selvaggia – sta nel fatto che esso rappresenta l'esatto contrario dell'elemento umano e della *Zivilisation*, cioè di tutto quel mondo che il protagonista dei racconti, nel suo desiderio di trasgressione, intende lasciarsi alle spalle. Il luogo estremo è *idealiter* la negazione di tutti gli elementi che costituiscono l'identità della persona: il luogo di nascita, la famiglia e la professione. Nel paesaggio estremo, privo di ogni significato preconcepito, il personaggio è dunque finalmente da solo con se stesso, può guardarsi in faccia al di fuori delle convenzioni sociali. Per poter scoprire la propria vera identità e quindi poter trasgredire, nel bene o nel male, è necessario prima cancellare tutto quello che si è stati: senza questo atto di *tabula rasa*, di cancellazione del proprio passato, non è possibile riconoscere sino in fondo chi si è, non si può realizzare l'imperativo nietzschiano «Werde, wer du bist!».

In molti racconti romantici la *Sehnsucht* verso tutto ciò che è cristallino, cioè puro, perfetto, ma anche non umano – che si tratti di un paesaggio montano o anche di una figura femminile –, viene correlata al fascino per il denaro.¹⁷ Nel caso della fiaba di Tieck è la visione di una sconfinata ricchezza che alimenta questa tensione. In una scena cruciale della fiaba, il padre sorprende il protagonista di notte mentre sta contando avidamente il denaro e resta sconcertato dal fatto che per il figlio accumulare ricchezze sia diventata una vera ossessione. Christian ha perso il senso del valore del denaro e attribuisce al contatto con le monete una dimensione magica:

Guardate come mi fissa, sì che lo splendore suo di fiamma mi penetra il cuore! Ascoltate come tintinna questo sangue dorato! Mi chiama quando dormo, e io lo sento se una musica suona, se spira il vento, se ne parlano persone sulla strada [...] ecco guardate voi stesso la vampa che travolge!¹⁸

L'attrazione per il «sangue dorato» sconvolge la vita anche a Peter Munk che sogna di «avere sempre tanto denaro come il grasso Ezechiel!».¹⁹ Da questo punto di vista, attraverso la metafora del cuore di

17. Cfr. *Das kalte Herz. Texte der Romantik*. Ausgewählt und interpretiert von Manfred Frank, Frankfurt/Main, Insel Verlag, 1978.

18. L. TIECK, *La montagna runica*, in Tieck-Novalis-Brentano, *Fiabe romantiche*, a cura di Italo Maione, Torino, UTET, 1942, pp. 41-65: 54.

pietra le fiabe romantiche raccontano in forma allegorica il modo in cui il (nuovo) principio capitalista del profitto soppianta gradualmente il vecchio mondo dell'artigianato (Hauff) e vogliono essere un monito contro lo spirito del materialismo, di cui viene mostrata la capacità di compromettere le relazioni affettive.²⁰

In questa presa di posizione anticapitalista, la cosa inquietante – che sembrerebbe rovesciare le carte in tavola e che in ogni caso mostra gli aspetti contraddittori della modernità che avanza – è che la poesia nasce dallo stesso meccanismo che garantisce il valore del denaro e funziona in base allo stesso principio.²¹ In entrambi i casi è la fantasia che, in forza di un'operazione arbitraria, fa di alcuni caratteri tipografici o di alcuni pezzi di carta, che di per sé non significano nulla e non valgono nulla, qualcosa di estremamente prezioso.²² Verso la fine della fiaba di Tieck Christian, ormai in preda alla pazzia, torna da sua moglie, che nel frattempo ha fondato una nuova famiglia, con un sacco di pietre senza valore, affermando che sono «i più preziosi tesori che la fantasia possa immaginare e il cuore augurarsi». ²³ Per convincere la moglie del loro valore afferma che «queste gemme non sono ancora state pulite e sfaccettate, e perciò manca loro l'occhio e lo sguardo: il fuoco esteriore è ancora troppo sepolto con il suo splendore nell'intimo del loro cuore». ²⁴ Quello che sembra il delirio di un folle in realtà è, in sostanza, (anche) una definizione della poesia in senso moderno: tirar fuori lo «splendore» anche dagli oggetti più banali facendone delle «gemme». Alla base del funzionamento del linguaggio, sia di quello della poesia e che di quello quotidiano, c'è infatti la correlazione stabilita dal parlante – in termini finanziari si direbbe: la contrattazione – tra un sostrato (una parola o una pietra) e un significato (valore). Se in epoca moderna non esiste più un rapporto sostanziale tra le parole e le cose, se nessun principio garantisce più che il valore sia inerente alle cose, allora il significato (valore) delle parole (e delle pietre di Christian) è arbitrario, come dirà Saussure molto

19. W. HAUFF, *Il cuore insensibile*, cit., p. 128.

20. Cfr. H.-G. HELD, *Romantik. Literatur, Kunst und Musik 1790-1840*, Köln, Dumont, 2003, pp. 166-170.

21. Cfr. J. HÖRISCH, *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2003.

22. Cfr. a questo proposito l'opera di G. SIMMEL che lega il denaro all'idea di modernità: *Philosophie des Geldes*, Berlin, Duncker & Humboldt Verlag, 1900.

23. L. TIECK, *La montagna runica*, cit., p. 64.

24. *Ibid.*

più tardi – esattamente come, nel mondo dell'economia, il valore di un certo prodotto è il risultato del rapporto tra domanda e offerta: l'oro e le pietre preziose valgono tanto o poco solo nel momento in cui la richiesta di questi materiali è forte o debole (nel momento in cui la richiesta non c'è più, non valgono più nulla).

Per quanto riguarda più da vicino il punto di vista della topografia, si può affermare in conclusione che ogni fiaba organizza lo spazio in modo diverso: rispetto alla *Montagna runica* nel *Cuore insensibile* di Hauff non ci sono montagne, la storia è ambientata nei boschi della Foresta Nera, però anche in questo caso domina la logica delle fasi della civiltà: più ci si allontana dalle forme di vita più "civilizzate" (la comunità del villaggio e la città) e si ritorna alla vita primitiva, più inquietante diventa la storia: l'ambito sacro del bosco è il regno degli spiriti, lì stanno di casa tanto l'omino di vetro, ben disposto nei confronti del protagonista, quanto il cattivo Michele che si vuole impadronire della sua anima. Nella fiaba di Hauff la topografia, intesa come ripartizione dello spazio in funzione simbolica, è organizzata intorno a tre poli: la città (Colonia, Amsterdam), che rappresenta il regno malvagio del denaro e la ricerca della ricchezza, il villaggio, che simboleggia il luogo sicuro minacciato dalla seduzione esercitata dalla città, e il bosco con lo spazio magico. Nel *Runenberg* invece la topografia è bipolare e il movimento si snoda per due volte dal villaggio alla montagna; la seconda volta il richiamo della montagna risulta fatale per il protagonista.

Nonostante il Romanticismo tedesco sia un fenomeno squisitamente metropolitano, dato che nessuno dei protagonisti proviene da un villaggio, e abbia Jena come centro di emanazione, la città, se si prescinde da *Des Vetters Eckfenster* (1822) di E.T.A. Hoffmann, si incrocia raramente con la problematica del paesaggio. Fa eccezione appunto *Das kalte Herz*, dove Amsterdam e Colonia rappresentano i luoghi del plusvalore, della logica capitalista, dato che nelle grandi città la legna raccolta nel bosco viene pagata di più che non nel villaggio. La metropoli viene criticata perché minaccia i valori morali della comunità del villaggio: i taglialegna cedono alla tentazione di seguire l'olandese Michele sino a Rotterdam per guadagnare di più, e finiscono per ingannare i loro datori di lavoro e dissipare poi i soldi nelle osterie. Nella topografia immaginaria del racconto, stranamente il bosco (magico) non è del tutto privo dello spirito perverso che regna in città, dato che nella sua parte più interna vive l'olandese Michele che cerca di infettare anche il protagonista col virus del profitto. La favola mette dunque in scena una particolare *coincidentia oppositorum*: dal punto di vista della valenza simbo-

lica, il bosco viene a coincidere con la città. Tale inaspettata analogia nel testo di Hauff inaugurerà nel diciannovesimo secolo un intero paradigma della mitologia metropolitana che resiste sino ad oggi: la leggenda della giungla metropolitana.²⁵

L'organizzazione della topografia nelle opere romantiche può comunque andare al di là della struttura bipolare o tripolare che abbiamo individuato nelle fiabe di Tieck e di Hauff. Nel racconto di Adalbert von Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, 1813) la metafora centrale del viaggio infinito tiene insieme la questione della mobilità con quella dell'identità: all'inizio, quello del protagonista che ha perso la sua ombra, è un vagare senza meta, un andare alla deriva; successivamente Schlemihl comprende come funzionano i suoi stivali delle sette leghe e il suo movimento diviene controllato, si indirizza verso una meta, fino a trasformarlo in un nuovo Alexander von Humboldt, che studia e descrive la natura. Alla fine il suo destino resta comunque in sospenso: la storia non ha un lieto fine, perché Peter Schlemihl non ritrova la sua ombra (metafora della sua identità). Il protagonista trova comunque una sua collocazione nella società, dalla quale inizialmente è respinto per il fatto che è senza ombra; però, pur mettendosi al servizio della società come scienziato, proprio in quanto tale, proprio in quanto intellettuale, finisce per restare ai margini della comunità umana. Il movimento di Peter Schlemihl attraverso lo spazio (la topografia che viene disegnata attraverso questo movimento) rivela un importante processo di significazione inerente alla sua psiche, e al problema dell'identità: il protagonista percorre il mondo per fuggire dal diavolo, il suo spostarsi da un luogo all'altro è in realtà una fuga (dalla sua identità). Non abbiamo qui in sostanza la stereotipizzazione del paesaggio, la codificazione allegorica in questo caso individuata nel *Runenberg* (anche se Tieck viene esplicitamente citato attraverso il motivo degli stivali delle sette leghe). Chamisso, nel costruire la sua storia in base ai movimenti di Peter Schlemihl e del diavolo, elabora una topografia più ricca e articolata rispetto a Tieck. Il suo personaggio prima raggiunge un porto (in America, in Inghilterra?) e poi si ritrova in un parco all'inglese, di proprietà di un certo Thomas John, dove ad un certo punto arriva anche il diavolo e si parla di denaro.

25. In *Cuore di tenebra* (1902) di Joseph Conrad, ad esempio, il fiume Congo, nel mezzo dell'Africa Nera, coincide con la Londra che viene presentata nelle prime pagine del libro. Cfr. *Die 'Großstadt' und das 'Primitive' – Text, Politik und Repräsentation*, hrsg. von Kristin Kopp und Klaus Müller-Richter, Stuttgart, Metzler Verlag, 2004.

La presenza di questo luogo emblematico ci fa capire che non si può ridurre il romanticismo tedesco alla solitudine dei boschi e all'idillio dei campi fioriti. Non solo perché i luoghi vengono strutturati in prospettiva allegorica, ma anche perché – come succede nel caso di Chamisso – si possono costruire delle topografie più complesse, e quindi le coordinate allegoriche si possono di volta in volta trasformare e allargare. Il parco, ad esempio, rappresenta il mondo borghese, cui normalmente dai Romantici vengono attribuite delle caratteristiche negative. Non può sfuggire il fatto che il mondo dei nuovi ricchi, dove gli industriali si comportano come aristocratici, cioè il mondo rappresentato da Thomas John, viene messo in relazione al diavolo. La tenda ed altri elementi che compaiono nel primo capitolo del libro sono indicatori del fatto che la società di cui si parla, la nascente società capitalista, ha le sue ombre. Al di là di questo, nel corso della storia, si toccano altri luoghi rilevanti dal punto di vista simbolico: c'è il giardino, dove avviene l'incontro con la donna amata, c'è una landa soleggiata, dove il diavolo, analogamente a quello che succede nella Bibbia, sottopone il protagonista a una nuova tentazione,²⁶ c'è la campagna brulla e deserta, ecc.; verso la fine della storia il protagonista, che ha perduto la sua ombra, intraprende una sorta di giro del mondo che sembra non avere mai fine e che lo porta persino nelle regioni polari – un luogo, le cui potenzialità allegoriche vengono ampiamente sfruttate nel Romanticismo, da Caspar David Friedrich a Mary Shelley.

Paesaggio e mitologia: apertura vs *clotûre*

Se la si vuole comprendere in tutta la sua portata, la concezione romantica del paesaggio va comunque vista nel contesto del fenomeno più generale della nascita della modernità sia letteraria che filosofica. Detto altrimenti: il cambio di paradigma culturale che porta alla modernità si può descrivere anche dal punto di vista della rappresentazione del paesaggio. Secondo Johannes Graves, ad esempio, si può parlare di paesaggio in senso moderno solo nel momento in cui siamo in presenza di una certa distanza del soggetto dal segmento di natura che gli sta davanti e in cui – come nel caso di Caspar David Friedrich – la composizione del quadro

26. A. von CHAMISSO, *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl* con le illustrazioni di Emil Preotorius. Introduzione e note di Giuliano Schiavoni. Traduzione di Giuliana Pozzo. Testo tedesco a fronte, Milano, BUR, 1984, p. 157 ss.

sia aperta.²⁷ In altre parole, ciò che distingue un paesaggio tradizionale da un paesaggio moderno è l'«apertura orizzontale dello spazio»²⁸ – il *pendant* estetico dell'idea della perfettibilità infinita dell'uomo e dell'infinità della storia, la traduzione sul piano artistico dell'idea di superamento dei confini del mondo antico, e dell'orizzonte del mondo conosciuto. Inteso in senso simbolico, questo sforzo di superare i confini delle proprie conoscenze è il *signum* della modernità: la *curiositas* dell'uomo, il suo voler oltrepassare i propri limiti attraverso il sapere, il fascino per le scienze naturali e il nuovo sono determinanti per lo sviluppo delle idee di originalità, autonomia e soggettività in senso moderno.

Anche il Romanticismo tedesco fa proprio questo ideale di allargamento dell'orizzonte, lasciandosi alla spalla l'idea kantiana di autolimitazione – affidata alla metafora di una ragione vista come un'isola circondata da un «vasto oceano tempestoso» – e anticipando la volontà di potenza niciana di lanciarsi in un viaggio avventuroso per sfidare l'ignoto tanto temuto da Kant e «cancellare l'orizzonte»²⁹ del mondo conosciuto.³⁰

Nei testi romantici, il desiderio di trasgredire³¹ e di oltrepassare l'orizzonte del mondo della tradizione si ritrova nel tema del viaggio infinito e

27. J. GRAVES, *Diesseits und jenseits der Landschaft. Naturerlebnis und Landschaftserlebnis bei Goethe*, in «Euphorion», 103, 2009, pp. 427-448: 427ss.

28. Cfr. A. KOSCHORKE, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaften*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1990.

29. Come si vede, Kant e Nietzsche hanno formulato l'ideale del superamento dei confini affidandosi entrambi a metafore nautiche. Cfr. in particolare il celebre motto *Auf zu neuen Ufern* e l'aforisma nietzschiano *Der tolle Mensch* (tratto dal terzo libro della *Gaia Scienza*): «Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: ‚ich suche Gott! Ich suche Gott!‘ – Da dort gerade Viele von Denen zusammen standen, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein großes Gelächter. Ist er denn verloren gegangen? sagte der Eine. Hat er sich verlaufen wie ein Kind? sagte der Andere. Oder hält er sich versteckt? Fürchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? – so schrieten und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. ‚Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! *Wir haben ihn getötet*, — ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dies gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen?».

30. Per questa collocazione del Romanticismo tedesco in una posizione intermedia tra Kant e Nietzsche cfr. R. SAFRANSKY, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München, Hanser Verlag, 2007, p. 292 ss.

31. Secondo Adorno e Horkheimer, tale desiderio di trasgressione prende forma già nell'*Odissea*, dato che Ulisse, nel corso del suo viaggio attraverso un paesaggio mitologico, costruisce un ordine simbolico alternativo (cfr. M. HORKHEIMER/T.W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1982, pp. 51-86).

soprattutto nel tipico contrasto tra finito e infinito nella dialettica alla base della *Sehnsucht* romantica. A livello conoscitivo, il fallimento sul piano del finito mette in moto la tensione verso l'infinito, così come sul piano artistico, «un'ombra luttuosa grava [...] su tutto ciò che è compiuto» (Collini). La stessa struttura determina il modo di concepire l'eroticismo: la donna amata può morire o essere priva di vita, come nella *Montagna Runica*, ma la *Sehnsucht* resta più forte che mai. Il tentativo del poeta romantico di raggiungere l'Infinito (l'Assoluto) va a vuoto, l'Infinito (l'Ideale) resta opaco e sfugge,³² ma la tensione permanente è più forte che mai. Proprio questo desiderio di infinito e di superamento dei limiti costituisce per Manfred Frank, uno dei più noti studiosi del Romanticismo, «das unüberbietbare Höchste im Menschen».³³

Tuttavia, se consideriamo i testi che abbiamo analizzato, dobbiamo notare che l'estrema stereotipizzazione del paesaggio operata dai romantici è in netto contrasto con l'ideale moderno di allargare il proprio orizzonte ed è piuttosto legata al progetto di una «nuova mitologia».³⁴ Nell'elaborare questo centrale concetto, Friedrich Schlegel recupera la definizione di mitologia di Herder, che attribuisce ad essa la funzione di essere comprensibile a tutti e di rendere sensibile l'astratto.³⁵ Nel suo *Discorso sulla mitologia* Schlegel individua nella concezione mitologica la «veduta [simbolica] della natura» e la interpreta come uno strumento efficace contro il senso di smarrimento dell'uomo moderno.³⁶ In questa logica, se il paesaggio rappresenta un segnale dell'apertura dell'uomo verso nuovi orizzonti, la funzione della letteratura consiste per Schlegel nel delimitare quest'apertura attraverso dei simboli, quindi nel creare un sistema ben definito di

32. Secondo Friedrich Schlegel, metafora e allegoria trasportano la stessa dialettica a livello semiotico. Si tratta di figure retoriche che rinviano a un significato trascendente, assoluto, ma questo rinvio resta sempre in sospeso. Cfr. il capitolo dedicato al Romanticismo in K. MÜLLER-RICHTER-A. LARCATI, «Kampf der Metapher!» *Studien zum Widerstreit des eigentlichen und uneigentlichen Sprechens. Zur Reflexion des Metaphorischen im philosophischen und poetologischen Diskurs*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996, pp. 187-214.

33. «Ciò che c'è di più nobile nell'uomo» (M. FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1989, p. 80 ss).

34. Cfr. M. FRANK, *Brauchen wir eine 'neue Mythologie'?*, in ID., *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1989, pp. 93-118.

35. Cfr. J.G. HERDER, *Vom neueren Gebrauch der Mythologie* [1776], in ID., *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Regine Otto, Berlin Weimar, Aufbau Verlag, 1985, pp. 260-281.

36. F. SCHLEGEL, *Discorso sulla mitologia*, in ID., *Frammenti critici e scritti di estetica*. Introduzione e traduzione di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 191-200: 195.

Kunst-Orte (Kremer), cioè di luoghi creati dalla fantasia. In altre parole, definire la mitologia una «veduta della natura» non significa altro che fornire una parafrasi della tradizionale definizione di paesaggio, mettendo in rilievo l'elemento visivo della natura e precisando anche che questa «veduta» verrà poi strutturata in unità e organizzata in un determinato ordine.³⁷

Operazioni allegoriche come quelle che abbiamo individuato nella prosa di Tieck, Hauff e Chamisso consentono di riconoscere dietro alla rappresentazione del paesaggio il programma della «nuova mitologia» in senso romantico: in effetti, non solo vi si ritrovano sia la *routine* che lo schematismo che contraddistinguono il genere della fiaba; anche la componente della sensualità e della facile comprensibilità rientra in queste operazioni, dato che i paesaggi così intesi si rivolgono alle facoltà visive dello spettatore più che alla sua capacità di astrazione: villaggio e bosco sono segni astratti, che però vengono rappresentati in modo molto concreto.³⁸

Conclusioni. Il paesaggio romantico tra psicologia e scienza

Contrariamente a quanto si legge di solito nella critica,³⁹ l'idea di paesaggio come specchio dell'anima non è qualcosa di propriamente o esclusivamente romantico.⁴⁰ Si tratta piuttosto di un *topos* della letteratura moderna che, a livello di procedimento, contraddistingue tanto il Classicismo quanto il Romanticismo e il Realismo. Anche il paesaggio del *Kalk-*

37. La definizione schlegeliana di mitologia è simile a quella humboldtiana di linguaggio, dato che la funzione del linguaggio per Wilhelm von Humboldt è quella di articolare l'Infinito in elementi finiti e di strutturarli in un sistema.

38. Cfr. F. SCHLEGEL: «Un gran privilegio ha la mitologia. Ciò che altrimenti fugge eternamente la coscienza, qui è possibile contemplare in maniera sensibile-spirituale» (*Discorso sulla mitologia*, cit., p. 197).

39. Cfr. ad esempio M. Venturi Ferriolo: «Il paesaggio riflette lo stato d'animo di chi lo contempla, narra o describe; può trasformarsi e apparire totalmente diverso nelle successive contemplazioni a seconda della tonalità spirituale insita nello spettatore e espressa dal suo immaginario, che sente persino gli alberi stormire "in modo singolare"; può rimanere inciso indelebilmente nella memoria per la sua indescrivibile bellezza, per il fantastico riflesso di luci e colori e per il canto di un fiume» (M. VENTURI FERRIOLO, *Giardino e paesaggio nei romantici. Poesia e filosofia della storia*, in *Estetica e paesaggio nell'età di Goethe*, a cura di Raffaele Milani, «Studi di estetica», 19, 1999, pp. 135-149: 142-143).

40. Si veda a titolo di esempio un passo tratto dalle pagine iniziali de *Il cuore insensibile*: «[Q]uando Peter Munk era seduto vicino alla carbonaia, gli alberi scuri e il silenzio del bosco parevano in pieno accordo con lui, e il cuore gli traboccava di mestizia e di nostalgia» (W. HAUFF, *Il cuore insensibile*, cit., p. 112).

stein (*Pietra calcarea*) di Adalbert Stifter, ad esempio, è carico di significati simbolici: si tratta di una zona arida che nella logica della narrazione corrisponde alla mancanza di qualità straordinarie del protagonista. Il paesaggio, che all'inizio viene descritto come una zona deserta e priva di attrattiva, nel corso della storia si trasforma sino a diventare qualcosa di meraviglioso, esattamente come il parroco protagonista, non dotato di qualità strabilianti – come quelle di Heinrich von Ofterdingen, per fare solo un esempio – rivela alla fine un carattere fuori del comune. La logica di questa metamorfosi è guidata dalla convinzione, di tipo etico, che se non si cercano risultati strabilianti, si possono comunque portare a termine imprese ammirevoli: anche da un materiale poco nobile come la pietra può nascere un'opera meravigliosa. Nel racconto di Stifter, dunque, tra paesaggio, psiche del protagonista e asserzioni poetologiche esiste un rapporto di perfetto rispecchiamento, di perfetta omologia.⁴¹

Dal canto loro i Romantici nel mettere in relazione il paesaggio con lo stato d'animo del protagonista, pongono l'accento sulla capacità della letteratura di intrecciarsi con i dibattiti coevi di natura economica e antropologica – in particolare sulla sintesi, tutta romantica, di poesia, filosofia e scienza. Un tale approccio risulta a sua volta del tutto estraneo a Goethe che proietta piuttosto la rappresentazione del paesaggio affidata alle lettere centrali del *Werther* sullo sfondo del cosiddetto paragone e quindi del problema della concorrenza tra i diversi *media*. Nella logica del romanzo, Goethe collega il paesaggio al momento della visualità e lo contrappone a quello, più astratto, della scrittura. Mentre Goethe segue, a questo riguardo, le orme di Lessing e del suo trattato sul *Laocoonte*, i Romantici – che nella prassi poetica tendono a superare i confini tra le arti o a muoversi a cavallo tra le arti – considerano questa problematica poco rilevante. Dato che i Romantici sono convinti sostenitori dell'intermedialità a tutti i livelli e si fanno promotori di una letteratura che si assimila alla musica e di una musica che vuole essere letteraria, ecco che non restano particolarmente coinvolti, come succede a Goethe, dalla controversia sulla concorrenza e sul primato tra le arti.

Anche il modello della trasgressione che domina la ricerca dell'identità è qualcosa di genuinamente romantico, che non trova grande riscontro nel modo in cui i testi del Classicismo coniugano la psicologia e il paesaggio. Volendo semplificare molto, si può affermare che nel *Werther* domina il

41. Cfr. A. STIFTER, *Pietra calcarea*, trad. di Paola Colombo, Nota di Enrico de Angelis, Palermo, Sellerio, 1989.

punto di vista sociologico, il rapporto – estremamente conflittuale – tra l'individuo e le istituzioni sociali, mentre nei testi romantici viene messa in primo piano la dimensione psicologica, lo sforzo del protagonista di capire a tutti i costi chi è. Comunque, nel momento in cui sul personaggio romantico calano le ombre e vediamo scoppiare la sua follia, la psicosi che emerge permette di ritrovare dei punti di contatto con il *Werther*, la cui malinconia rivela egualmente tratti patologici.⁴²

In nessun caso, dunque, è sufficiente dire che nel *Werther* o in altre opere dello *Sturm und Drang* il paesaggio è uno specchio dell'anima del protagonista, mentre i Romantici pongono l'accento più sul valore simbolico dei passi compiuti dai personaggi nel paesaggio, dato che ad esempio anche nelle *Affinità elettive* i movimenti dei quattro personaggi principali rappresentano ben più del semplice spostamento da un posto all'altro.⁴³ Così, nel momento in cui Peter Munk *penetra* nella parte più interna del bosco, la scelta che fa corrisponde alla sua disponibilità a cedere alla curiosità, all'immoralità, a *violare* un tabù ed è sin troppo facile interpretare la sua intraprendenza in prospettiva psicanalitica come obbedienza alla seduzione del desiderio. Per ben tre volte – come è tipico delle fiabe – il protagonista si sposta nella direzione che lo porta lontano da casa e nonostante un vecchio zio gli racconti la storia dell'olandese Michele e lo metta in guardia dai possibili pericoli egli si lascia andare al richiamo del «freddo metallo» e sceglie la via fatale del bosco. La differenza sostanziale tra il testo di Hauff e quelli di Goethe sta nel fatto che la topografia del paesaggio non rispecchia solo l'anima del protagonista, ma fa da cassa di risonanza delle pratiche discorsive (*Diskurse*) del primo Ottocento, in particolare la critica alla grande città come quintessenza negativa della logica capitalista del plusvalore. In base a queste premesse, la strutturazione del paesaggio per gli autori dello *Sturm und Drang* e del Classicismo è in primo luogo un procedimento letterario, mentre i Romantici tendono a intrecciare le loro rappresentazioni del paesaggio con le pratiche discorsive (*Diskurse*) dell'etnografia, dell'economia, ecc. La tematica della soggettività e del suo desiderio (*Begehren*) viene strettamente intrecciata con quella dei saperi dominanti del primo Ottocento e delle nuove scienze

42. Cfr. T. VALK, *Poetische Pathographie. Goethes ‚Werther‘ im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse*, in «Goethe-Jahrbuch», 119, 2002, pp. 14-22.

43. Cfr. E. OSTERKAMP, *Einsamkeit und Entsagung in Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Goethes „Wahlverwandtschaften“*. *Werk und Forschung*, hrsg. von Helmut Kühn, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 27-46: 32ss.

emergenti. Le strategie retoriche adottate da Hauff e da Chamisso sono tutt'altro che casuali. Vi è infatti qualcosa di specificamente romantico nel fondere elementi che non potrebbero essere più disparati, tanto è vero che in questa capacità di sintesi dell'eterogeneo Novalis individua la qualità specifica della poesia romantica:

Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich.⁴⁴

Questa definizione del “romantizzare” da parte di Novalis corrisponde al modo in cui Friedrich Schlegel concepisce *Witz* e *Humor*: il gioco della fantasia con gli elementi più disparati, che nulla hanno a che fare tra loro, come l'alto e il basso, etc. Nei testi romantici, dunque, la topografia del paesaggio è anzitutto uno strumento per rappresentare lo stato d'animo del protagonista; intrecciata con le pratiche discorsive del primo Ottocento finisce per essere qualcosa di altamente “spiritoso” e “geniale” in senso schlegeliano. In altre parole: la topografia romantica è qualcosa di pluridimensionale perché le corrispondenze tra paesaggio e anima vengono contaminate con riflessioni di tipo scientifico, dando luogo a un *pastiche* tutto particolare in cui la psicologia convenzionale viene arricchita, come previsto dallo *Humor* romantico, dai dibattiti scientifici su etnografia, etnologia, protomarxismo e urbanesimo,⁴⁵ coinvolgendo piani di riflessione che nei testi del Classicismo, ad esempio, non si trovano assolutamente e si distinguono nettamente da altri che prenderanno piede solo più tardi (si pensi solo, a titolo di esempio, alla geologia e all'importanza che ricoprirà nell'opera di Stifter).

Di conseguenza, nel momento in cui si constata ad esempio che Tieck proietta sul paesaggio l'opposizione tra coltivazione della terra e nomadismo, non ci si può non domandare quando si è cominciato a riflettere in modo sistematico sui diversi stadi della civiltà. Non a caso l'etnologia

44. NOVALIS, *Logologische Fragmente, Vorarbeiten 1798, Fragment 105*, in Id., *Schriften. Die Werke von Friedrich von Hardenberg*, 4. Bände, Bd. 2: *Das philosophische Werk 1*, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart, Kohlhammer, 3. Aufl. 1981, p. 545 («Nel momento in cui do a ciò che è comune un senso elevato, a ciò che è consueto un aspetto pieno di mistero, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io lo rendo romantico»).

45. Cfr. J.A. BÄR, *Phantasie vs Rationalismus. Die Technik- und Ökonomiekritik der deutschen Romantik*, in «Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft und Kultur», 82, 2002, H.6, pp. 20-24.

è un prodotto tipico del Romanticismo,⁴⁶ così come il progetto di ricostruire una cultura nella sua interezza per poterne capire appieno i singoli momenti nasce nel corso dell'Ottocento animato da uno spirito olistico di provenienza humboldtiana.⁴⁷ L'interesse stesso per il genere della fiaba che si sviluppa nel tardo Romanticismo è in sintonia con lo studio delle tradizioni popolari, dato che – come sostengono i fratelli Grimm – lo svolgimento delle fiabe si colloca generalmente in un ambiente popolare e le fiabe stesse sono il genere popolare per antonomasia.

Arturo Larcati
Università di Verona

46. Cfr. *Romantische Ethnographie*, hrsg. von David E. Wellbery, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011 (in corso di stampa).

47. Si pensi solo a Franz Boas (1858-1942), considerato il fondatore dell'antropologia moderna e sostenitore come Wilhelm von Humboldt dell'idea della cultura come totalità, cui si deve l'invenzione dei *tableaux vivants* che si trovano spesso nei musei di scienze naturali.