



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale (LTLLM)

Classe LT-11

Tesina di Laurea

*Nascita di poesia
su una civiltà al tramonto:
la Novelle di Goethe*

Relatore
Prof. Marco Rispoli

Laureanda
Alessandra Pat
n° matr. 1231410 / LTLLM

Anno Accademico 2024/2025

A mia nonna Assunta, alla mia compagna d'infanzia Lucrezia, che la loro forza umana possa essere la più grande ispirazione nel mio percorso di vita.

Paracadute dall'ideale al reale

Danzavo a piedi nudi sopra un cielo stellato senza preoccuparmi di bruciare. Guardavo dall'alto del buio della notte tutto il basso e lo salutavo fiera. Fiera dell'altitudine. Fiera di chi stava ballando con me. Fiera della consapevolezza che, anche se loro a breve sarebbero scesi, io mi sarei goduta il panorama ancora per un po'. Finché non sarebbe arrivata la mia alba. Finché la luce del mattino non avrebbe filtrato un po' di più quel vero che adesso non vedevo. Sapevo che esisteva, forse, ma la mia visuale luccicava di altro. Di universo, di amore, di scintilla, di spensieratezza, di sogni, di vita. Così ho rubato un po' di luce riflessa da quella notte stellata. E quando mi sono poi definitivamente svegliata, ho aperto il palmo della mano e, appena ha smesso di brillare, ho iniziato a vivere tutta la sua reminiscenza senza poter più rimanere accecata.

Alessandra Pat

«Wem die Natur ihr offenbares Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst».

Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*

INDICE

Capitolo Uno

La <i>Novelle</i> di Goethe: genesi, contesto e funzione dell'arte.....	1
1.1 Introduzione a <i>Novelle</i>: trama e contenuto; il ruolo del fanciullo.....	1
1.2 Gestazione di <i>Novelle</i> e contesto storico-letterario: da <i>Jagdgedicht</i> a <i>Idylle</i>.....	5
1.3 La poetica del tardo Goethe in <i>Novelle</i>.....	10
1.3.1 <i>Gespräche mit Eckermann</i> ed esaltazione della dimensione ideale.....	11
1.3.2 Riconciliazione tra particolare e universale.....	14

Capitolo Due

<i>Novelle</i> come opera di riconciliazione tra forze opposte – <i>Jagd und Kunst, Mensch und Natur</i>.....	21
2.1 Introduzione alle dinamiche binarie e al processo di civilizzazione in <i>Novelle</i>.....	21
2.2 <i>Jagd und Kunst</i>: caccia e arte, tra primitivismo e umanesimo.....	24
2.2.1 Violenza e creatività nella tensione uomo-natura.....	25
2.2.2 L'arte, confine e connessione tra due mondi: il reale e l'ideale.....	31
** Excursus **: tra Illuminismo e Romanticismo nell'arte del paesaggio e nella concezione della natura.....	34

Capitolo Tre

La voce del fanciullo, l'arte, l'Oriente nella rigenerazione di una nuova era.....	44
3.1 Teatro di maschere sociali: il finale di <i>Novelle</i> alla luce della <i>Gesellige Bildung</i>.....	44
3.2 <i>Gesellige Bildung</i>: sinergia tra uomo, arte e società.....	46
3.3 Il primato della collettività sull'individuo nell'ideologia dell'<i>Entsagung</i> – Honorio e il crepuscolo dell'Occidente.....	48
3.4 Il concetto di diversità in <i>Novelle</i>: terra di mezzo tra Occidente e Oriente.....	51
3.5 Sublimazione estetica, prospettiva sociale e funzione pedagogica dell'arte.....	59

Conclusioni.....	60
Zusammenfassung.....	63
Bibliografia.....	68
Sitografia.....	69

1. La *Novelle* di Goethe: genesi, contesto e funzione dell'arte

1.1 Introduzione a *Novelle*: trama e contenuto; il ruolo del fanciullo

“*Novelle*”, originariamente *Die wunderbare Jagdgeschichte* (in italiano “la meravigliosa battuta di caccia”), viene composta da Johann Wolfgang von Goethe tra il 1826 e il 1827 presso la corte della città di Weimar e pubblicata nei *Werke* (vol. XV, ed. Cotta) nel 1829, quasi trent'anni dopo la sua progettazione.¹

Il periodo maturo di Goethe a Weimar si caratterizza per lo sviluppo della poetica del “Goethe tardo” (1805-1832) che sposa una visione più riflessiva, armonica e orientata all'universalità, rispetto al periodo giovanile della sua produzione, volto invece all'esaltazione delle passioni e dell'individualismo. Nelle vesti di ultimo componimento narrativo in prosa, composto all'età di 75 anni, *Novelle* si presenta come specchio della senilità di Goethe, che risponde agli ideali umanistici di un'arte classica e che spiana il terreno per un ritorno ad un ordine antecedente la Rivoluzione Francese (1789-1799).

Per comprendere meglio l'analisi che segue, si propone una sintesi del contenuto dell'opera.

La novella narra di un piccolo ducato tedesco, dove un principe si dedica alla caccia, mentre la sua principessa, insieme allo zio e a un cavaliere di nome Honorio, intraprende un'escursione verso le rovine di un castello con l'intento di restaurarlo. Il percorso avviato dal gruppo viene violentemente interrotto da un incendio scoppiato in un villaggio vicino e dalla conseguente fuga di due belve esotiche appartenenti ad un circo itinerante: una tigre e un leone. La tigre assale la principessa, che rischia la vita in seguito alla caduta dal suo cavallo; in questo frangente interviene Honorio, che con il suo fucile abbatte l'animale, manifestando poi implicitamente – attraverso un gesto eroico – un sentimento amoroso nei confronti della dama.

Successivamente, i proprietari del circo sopraggiungono con il figlio, segnalando la fuga del leone. Essi implorano che l'animale non venga ucciso, poiché il fanciullo è in grado di domarlo mediante la musica del suo flauto. L'intervento musicale ristabilisce l'ordine e, grazie al potere dell'arte, l'epilogo della vicenda ha esito positivo.²

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Band 18.1: „Letzte Jahre 1827–1832. 1. Teil”*, Carl Hanser, München: 1997, p. 1224.

² Johann Peter Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, Tipografia Cane & Durando, Torino: 1957, p. 337.

Dal punto di vista contenutistico e strutturale, la novella si sviluppa secondo tre piani narrativi. La prima parte presenta l'operosa civiltà in una società di corte nell'epoca della Restaurazione. A capo di un piccolo Principato, la società è ancora strutturata gerarchicamente e vede il suo centro nell'idealizzata coppia principesca: da una parte, il principe presta particolare attenzione alla situazione finanziaria del suo Stato e all'equilibrio degli interessi; dall'altra la principessa lo sostiene nello svolgimento delle attività grazie alla sua simpatia e al suo gusto per l'intrattenimento.³

Tuttavia, ancor prima della comparsa dei due principi, vi è una parvenza di "reale" rappresentata da una battuta di caccia nelle prime ore di un mattino autunnale. Questi, in attesa del principe, sono pronti a lasciarsi alle spalle un villaggio in preparazione per una fiera, simbolo dello scambio umano di prodotti tra gli abitanti della regione delle montagne e quelli delle pianure, dove ognuno opera per il compimento di un bene comune:

Der Fürst hatte seine Gemahlin gestern durch das Gewimmel der aufgehäuften Waren zu Pferde geführt und sie bemerken lassen, wie gerade hier das Gebirgsland mit dem flachen Lande einen glücklichen Umtausch treffe.⁴

Una fase iniziale dominata dai principi illuministi e restauratori di ordine, equilibrio e socievolezza è intervallata dal ritorno ad uno stato primitivo: a seguito dello scoppio di un incendio durante la fiera si liberano dalle baracche due belve feroci, il leone e la tigre, provenienti dal circo di una famiglia di zingari orientali. Nell'intermezzo di questo improvviso sconvolgimento dell'entropia, il mondo urbano si mescola a quello rurale, così come l'eterno mondo naturale inghiottisce la precaria realtà umana, che si ritrova congelata tra il passato e il presente:

Der Löwe ließ seine Wald- und Wüstenstimme aufs kräftigste hören; [...] und man konnte der Bemerkung nicht entgehen, wie in dem friedlichen Wesen und Wirken der gebildeten Welt der König der Einöde sich so furchtbar verkündige.⁵

Il piano narrativo intermedio, che vede prevalere il caos su un'idilliaca armonia iniziale è simbolicamente interpretato, da un punto di vista storico, come lo scoppio della Rivoluzione Francese e, da un punto di vista letterario, come un accenno alle passioni individuali dominanti

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Band 18.1: „Letzte Jahre 1827–1832. 1. Teil“*, Carl Hanser, München: 1997, p. 1225.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 533.

⁵ Ivi, p. 539.

nella corrente del Romanticismo, che Goethe ingloba nella sua produzione tarda prendendovi in parte le distanze.

In continuità con l'immagine terrificante dell'incendio, che allude metaforicamente al terrore rivoluzionario, la minaccia della tigre inferocita che poco dopo si scaglia contro la principessa in fuga simboleggia ancora lo spirito violento e rivoluzionario della borghesia, che punta a distruggere il mondo aristocratico privilegiato e le antiche tradizioni perpetuatesi.

Tuttavia, il caos genera l'elevazione ad eroe del racconto di un personaggio, quale lo scudiero Honorio, che annienta la rappresentazione del terrore, impersonificata dalla tigre, e fiabescamente salva la principessa:

[...] der Ritter beugte sich herab, schoß und traf mit der zweiten Pistole das Ungeheur durch den Kopf, dass es sogleich niederstürzte, und ausgestreckt in seiner Länge erst recht die Macht und Furchtbarkeit sehen liess, von der nur noch das Körperliche übrig geblieben da lag.⁶

Nonostante il raggiungimento di uno status "eroico", il cavaliere è costretto a fare i conti con la realtà, poiché la principessa è già promessa sposa del suo principe. Questo passaggio rappresenta pertanto un parallelismo tipico dell'età matura di Goethe: da una parte, vi è lo spirito pacifico e antirivoluzionario del poeta, volto a spegnere qualsiasi forma di violenza; dall'altra, la rinuncia restauratrice alle passioni individuali e distruttive per il bene della comunità.

Il terzo e ultimo piano della narrazione espone un ritorno al mito⁷ sotto forma di idillio. Il castello ereditato dalla principessa – la quale ne aveva precedentemente visitato le rovine insieme allo zio – in seguito all'incendio è stato ricoperto da nuove piante ed erge al tramonto, divenendo pertanto simbolo di rinascita in una dimensione di riconciliazione tra antichità e modernità nell'epoca della Restaurazione. Dietro ordine del principe, i cavalieri e la famiglia di zingari occupano lo stretto viottolo che porta all'unico accesso del "[...] castello incantato così come vogliono trasformarlo la mente e il gusto del principe Federico".⁸

Tuttavia, vi era ancora un ostacolo alla sua occupazione e presa di possesso: il leone.

⁶ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 545.

⁷ Ladislao Mittner, *Storia della Letteratura tedesca, Dal pietismo al romanticismo, Tomo secondo*, Giulio Einaudi Editore, Torino: 1982, p. 561.

⁸ Ibidem.

„Wenn Euer Kind, sagte nunmehr der Wärtel, flötend und singend, wie ihr überzeugt seid, den Löwen anlocken und beruhigen kann, so werden wir uns desselben sehr Leicht bemeistern, da sich das gewältige Tier ganz nah an die durchbrochenen Gewölbe hingelagert hat, durch die wir, da das Haupttor verschüttet ist einen Eingang in den Schlosshof gewonnen haben.“⁹

Nonostante le precauzioni del guardiano, nell’animo orientale degli zingari era forte la credenza che Dio e l’arte, la pietà insieme alla fortuna potessero avere la meglio e vincere senza alcuna violenza sul leone.

“Gott und Kunst, Frömmigkeit und Glück müssen das Beste tun.”¹⁰

È proprio in queste circostanze che nasce la poesia lirica nel quadro di una novella, la quale allontana il pericolo placando l’animo del leone che, ammansito dalla dolcezza dell’arte, gli giace accanto in perfetta armonia, prevaricando la violenza.

Il terzo piano narrativo consente perciò di constatare come la copresenza di prosa e poesia lirica che caratterizza il finale e lo inserisce in un *Idylle*, sostituisca in via definitiva l’idea originaria di un *Jagdgedicht*, alludendo ad un ideale di umanità ispirato all’arte piuttosto che addestrato alla caccia. In tal modo, Goethe propone una risposta simbolica al caos romantico e rivoluzionario, recuperando le leggi classiche sulla formazione armonica dell’individuo (*Bildung*), dove l’arte è concepita come strumento per formare ed elevare, non solo per esprimere passione. Parallelamente, la fine della novella è idilliaca nel senso pittorico tradizionale¹¹ e al contempo nel senso più moderno: l’opera si conclude con un *Bild* che, richiamando l’Arcadia, presenta una contrada al riparo da qualsiasi disturbo, un castello avito retto dalla crescita di nuove piante, il suono del flauto e la comunione di un essere umano e di un animale al tramonto.

Inoltre, l’elemento novellistico dell’opera costituito dall’annullamento del pericolo e dal ripristino dell’armonia, caratterizza un contesto letterario che raggiunge l’idea utopico-idilliaca di una cultura del futuro: in questo frangente il fanciullo incarna il ruolo dell’esponente di un mondo rigenerato e riappacificato grazie all’intervento dell’arte.

⁹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 553.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

A tal proposito, la figura del fanciullo, centrale principalmente per l'interpretazione del finale della novella, richiama ancora il clima culturale del Classicismo di Weimar, in cui Goethe propone una prima concezione dell'opera. In particolare, Schiller, nel saggio *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), attribuisce al bambino il ruolo di simbolo dell'originaria armonia tra l'essere umano e la natura, elaborando la distinzione tra poeta "naïf" e poeta "sentimentale", fondamentale per comprendere la sua estetica. Il poeta naïf rappresenta una condizione di naturale immediatezza, simile a quella del fanciullo, che vive in armonia spontanea con la natura. Al contrario, il poeta sentimentale è consapevole della distanza tra l'uomo moderno e questa originaria unità, e la sua poesia nasce proprio dal desiderio di colmare tale perdita.

In questo quadro, la figura del bambino assume un valore simbolico centrale: diventa immagine dell'unità primordiale dell'essere umano con la natura e, in senso più ampio, con il divino, configurandosi come un archetipo messaggero che rivela all'uomo adulto un ideale perduto.¹²

1.2 Gestazione di *Novelle* e contesto storico-letterario: da *Jagdedicht* a *Idylle*

La gestazione della novella, sin dalla scelta del titolo, è documentata dai *Tagebücher* che teneva Goethe e spinge i lettori ad una riflessione sulla morale stessa del racconto. A partire dal titolo originario *Die Jagd* ("la caccia"), abbozzato nel 1797, a cui fa seguito *Löwen und Tigergeschichte* ("Storia di leoni e di tigri"), lo scrittore si orienta inizialmente verso un poema epico-romantico in esametri o strofe che tratta di uno scontro tra belve feroci.¹³ Correano ancora gli anni in cui la Rivoluzione Francese gravava sull'intera Europa e un poema epico sugli istinti di aggressione nella società poteva presentarsi appropriato e in linea con il periodo storico turbolento in corso¹⁴.

Tuttavia, nel percorso di elaborazione dell'opera, le sue idee antirivoluzionarie lo portano a volersi scostare da un'epoca storica martoriata dalle guerre napoleoniche e, per questo motivo, Goethe accarezza l'idea di elevare il racconto a novella, lavorando sul piano dell'ideale.

¹² Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Tübingen, Die Horen: 1795.

¹³ Bernd Witte et al., *Goethe Handbuch*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart: 1997, p. 252.

¹⁴ Neumann Gerhard, *Fernrohr und Flöte - Erzählte Räume in Goethes Novelle*, J.B. Metzler Verlag 84, Stuttgart: 2010, p. 343.

Tale concetto, già analizzato da Schiller nel saggio *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) sopra menzionato, si riflette anche sul rapporto tra uomo, natura e arte, proponendosi come modello di perfezione verso cui tendono la poesia e l'essere umano. Da una parte, per il poeta naïf, l'ideale coincide con la spontaneità e l'armonia originaria tra uomo e natura, vissuta in modo immediato; dall'altra, per il poeta sentimentale l'ideale diventa un punto di riferimento cosciente, una misura regolativa che guida l'arte e il sentimento, ma che esiste come aspirazione, poiché la perfezione originaria è ormai perduta.¹⁵

In questo senso, l'ideale non è un mero concetto teorico, ma funge da principio regolativo e simbolico, che orienta la creazione poetica e permette di comprendere la funzione della figura del fanciullo come archetipo dell'armonia originaria.

Nell'ottobre 1826, quando Goethe recupera il vecchio progetto suddiviso in esametri, l'Europa stava andando incontro al periodo di massimo splendore della Restaurazione, ancora ombreggiata dal timore che l'orrore potesse irradiarsi nuovamente nell'idillio¹⁶. L'obiettivo dell'opera diventa così quello di accompagnare la scelta di “una vittoria della mitezza sulla violenza”¹⁷, in netto contrasto con la narrazione di una battuta di caccia per intrattenimento, concretizzando le teorizzazioni schilleriane sull'educazione estetica e sul ruolo dell'arte.

È, infatti, proprio durante la sua conversazione riguardo all'idillio con Schiller che Goethe si imbatte nel vecchio progetto di *Löwen und Tiegergeschichte*, nel periodo in cui le guerre napoleoniche sono placate. Si scontrano così due modi diversi di approcciarsi alla produzione letteraria: quello di Schiller, più comparativo, e quello di Goethe, più innovativo.

L'approccio culturale schilleriano verte sul confronto tra due modi diversi di fare poesia: uno, rappresentato dal genere idilliaco tradizionale della poesia bucolica e delle fiabe, che evoca un passato idealizzato e armonioso; l'altro, rappresentato dall'idillio moderno, tipico del poeta sentimentale che vuole immaginare e descrivere un futuro migliore, dove l'ideale di armonia è la meta ultima di una società avanzata.¹⁸

Infatti, in una lettera indirizzata a Goethe nel 26 giugno 1797, Schiller descriveva la materia trattata nell'abbozzo dell'opera “nordisch, feudalisch, romantisch, modern”¹⁹ instillando

¹⁵ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Tübingen, Die Horen: 1795.

¹⁶ Neumann Gerhard, *Fernrohr und Flöte - Erzählte Räume in Goethes Novelle*, J.B. Metzler Verlag 84, Stuttgart: 2010, p. 344.

¹⁷ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 155.

¹⁸ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Tübingen, Die Horen: 1795.

¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, Herausgegeben von Manfred Beetz, Carl Hanser Verlag München: 1990.

nell'autore il dubbio che il soggetto fosse più adatto alle strofe in rima di una ballata, piuttosto che ad un esametro secondo il modello classico-antico²⁰. Così, grazie alla ripresa del progetto, e alla revisione delle discussioni sul materiale avvenute quasi trent'anni prima con i suoi colleghi, Goethe annuncia a Wilhelm von Humboldt nel 1826 che non si sarebbe astenuto dal seguire i loro consigli e dal portare avanti una narrazione in prosa, nella quale però accadono “vieles wunderliche Zeug”.²¹

Il desiderio di rinnovamento del genere letterario che giace nell'animo di Goethe è scaturito dal contesto storico in cui si inquadra la stesura della novella, testimone di una fase di restaurazione conservatrice e di nazionalismo culturale successivo alla fine delle guerre napoleoniche e al Congresso di Vienna (1814-1815).

La Germania, non ancora unificata in un unico Stato, si presenta come un mosaico di principati, libere città e ducati, con al centro il Sacro Romano Impero Germanico. Tra questi ducati, la Sassonia-Weimar, dove Goethe matura *Novelle*, diviene uno dei primi Stati tedeschi a vantare di una Costituzione e rappresenta un modello per il principato tedesco raccontato nell'opera: uno Stato ideale fittizio di un'epoca post-rivoluzionaria. Al suo interno, la vita del principe e della sua corte è all'insegna del duro lavoro per la comunità e il suo sviluppo economico, in una prospettiva tipicamente borghese.²²

Des Fürsten Vater hatte noch den Zeitpunkt erlebt und genutzt, wo es deutlich wurde, dass alle Staatsglieder in gleicher Betriebsamkeit ihre Tage zubringen, in gleichem Wirken und Schaffen, jeder nach seiner Art, erst gewinnen und dann genießen sollte.²³

Ancor prima della pubblicazione di *Novelle*, datata 1829, la dicotomia storico-letteraria tra Classicismo e Rivoluzione trova asilo nel genere della novella già a fine Settecento. Infatti, grazie alla raccolta goethiana di componimenti brevi a carattere novellistico che caratterizza le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Conversazioni di emigrati tedeschi) del 1795, la letteratura tedesca assiste all'introduzione della forma della novella classica di tradizione italiana e francese, la quale si orienta verso “un modello morale generalissimo valido per tutte le età e per tutti i tempi” che, perseguendo la sua funzione,

²⁰ Bernd Witte et al., *Goethe Handbuch*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart: 1997, p. 253.

²¹ Ibidem.

²² Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Band 18.1: „Letzte Jahre 1827–1832. I. Teil“*, Carl Hanser, München: 1997, p. 1225.

²³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 533.

“permette di evitare qualsiasi accenno agli avvenimenti politici senza essere per questo un’evasione dai problemi del tempo”.²⁴

Il genere della novella presenta origini romanze: il termine italiano “novella” – da cui deriva il corrispondente tedesco “die Novelle” – significa “piccola novità” e appare ufficialmente in Italia agli inizi del Rinascimento con il ciclo di novelle che costituiscono il *Decamerone* di Boccaccio (1353). La struttura narrativa del Decamerone, da cui Goethe trae ispirazione quattro secoli dopo, costituisce un modello per la composizione di *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Da una parte, nella raccolta di novelle toscane, la trama principale raffigura un gruppo di persone che fuggono in campagna alla peste diffusa nella città di Firenze nel Trecento, intrattenendosi con diversi racconti, che costituiscono pertanto le novelle dell’opera. Dall’altra, in *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* di Goethe, vengono riuniti i nobili rifugiati dalla Rivoluzione francese del Settecento per farli narrare una storia che escluda tematiche politiche, offrendo uno specchio di come la letteratura, sotto il genere di novella, possa isolarsi dalla politica e rappresentarne una via di fuga.²⁵

A seguito del suo ingresso nella scena letteraria tedesca grazie a Goethe, il genere della novella comincia a essere rielaborato in più occasioni dal *Frühromantik* (1796–1803), ponendo le basi per lo sviluppo della relativa teoria: in quanto breve componimento narrativo, infatti, la novella si distingue da altri generi letterari apparentemente affini – come la fiaba e la leggenda – per uno degli elementi che la caratterizzano in modo peculiare, ovvero il senso di realtà²⁶. (Per “senso di realtà” si intende qui la capacità di percepire la realtà come effettivamente esistente e tangibile e di giudicarla in modo coerente con le impressioni sensibili²⁷).

Allo stesso modo, essa si differenzia dal romanzo per la sua struttura più contenuta, che limita il campo a pochi personaggi e a un solo avvenimento²⁸, generalmente fuori dall’ordinario, se non addirittura eccezionale.

A chiudere il cerchio, l’ultimo componimento narrativo di Goethe si profila nel 1828 come il punto d’approdo della riflessione teorica sul genere della novella e, non a caso, viene emblematicamente intitolato *Novelle*.

²⁴ Giuliano Baioni, *Goethe, Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi editore, Torino: 1998, p. 133.

²⁵ Sabina Becker, Christine Hummel, Gabriele Sander, *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Reclam, Stuttgart: 2006, p.126.

²⁶ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 103.

²⁷ [https://www.treccani.it/enciclopedia/realta_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/realta_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso in data 23/11/2025).

²⁸ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 104.

Durante una conversazione con il segretario letterario dell'epoca, Johann Peter Eckermann, Goethe giustifica ciò con: "Wir wollen es die Novelle nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff".²⁹

("La chiameremo *Novelle* perché che cos'è una novella se non una vicenda accaduta e nuova? Questo sarebbe il vero significato della parola.")³⁰

Questo stralcio, riportato nei *Colloqui con il Goethe* di Eckermann e datato 25 gennaio 1827, assume un valore canonico nella definizione teorica del genere nel periodo successivo³¹ e innalza *Novelle* a modello prototipico del racconto, in riferimento alla stessa definizione di "novella" da cui l'opera prende il nome.³²

Pertanto, la scelta della novella come genere letterario dell'opera, che vede nella fattispecie il superamento del piano del reale da quello dell'ideale, suggerisce una sospensione della storia e, conseguentemente, della violenza umana, richiamando il canone di un classicismo che funge da evasione dalla realtà politica della Rivoluzione.³³

Sulla scia delle teorie classiche relative all'educazione estetica, si desume infine che la scelta del titolo *Novelle*, in alternativa a *Die Jagd*, illustri la via per una narrazione che antepone l'importanza di un'attività umanistica come la letteratura – in tal caso sotto forma del genere della novella – a quella di una realtà politica orientata verso la guerra e la violenza, simbolicamente rappresentate da una battuta di caccia. A riprova di ciò, la caccia è interpretata nella novella come metafora della disponibilità dell'essere umano a usare la violenza ("als Metapher für die Gewaltbereitschaft des menschlichen Wesens dient in der Novelle die Jagd"³⁴) e, pertanto, perseguendo uno scopo pedagogico, viene rifiutata la sua immagine nella scelta del titolo e nel genere di narrazione.

²⁹ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* 1823-1832, Birkhäuser Basel Verlag, Switzerland: 1986, p. 210.

³⁰ Johann Peter Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, Tipografia Cane & Durando, Torino: 1957, p. 363.

³¹ Bernd Witte et al., *Goethe Handbuch*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart: 1997, p. 254.

³² Sabina Becker, Christine Hummel, Gabriele Sander, *Grundkurs Literaturwissenschaft*, Reclam, Stuttgart: 2006, pp. 126-127.

³³ Giuliano Baioni, *Goethe, Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi editore, Torino: 1998, p. 147.

³⁴ Bernd Witte et al., *Goethe Handbuch*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart: 1997, p. 254.

1.3 La poetica del tardo Goethe in *Novelle*

Con riferimento al percorso di crescita poetica e personale dell'autore delineato precedentemente, la sezione successiva analizzerà *Novelle* come momento culminante della sua riflessione letteraria e filosofica. L'obiettivo di questo paragrafo è approfondire la poetica del tardo Goethe, individuandone le caratteristiche estetiche e le ripercussioni etico-sociali, dopo aver identificato il contesto storico-culturale entro cui si forma.

In primo luogo, il paragrafo 1.3.1 si propone di analizzare il genere letterario della novella come struttura formale scelta da Goethe per veicolare il passaggio dalla sfera del reale a quella dell'ideale.

In continuità con quanto già discusso in merito allo sviluppo del genere novellistico — in particolare l'analisi delle sue origini romanze, l'elaborazione tedesca del genere a partire dalle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), il consolidamento della sua teoria nella definizione canonica di *unerhörte Begebenheit*, fornita da Goethe stesso nei *Die Gespräche mit Eckermann* (1823-1830) — il presente studio si propone, attraverso questa cornice teorica, di comprendere come l'autore attribuisca alla novella il compito di sospendere la violenza e la casualità della storia per aprire uno spazio di comunione uomo-natura guidato dall'arte.

In secondo luogo, il paragrafo 1.3.2 verte sulla dicotomia particolare/universale caratterizzante lo stile della novella e sul conseguente paradosso della vicinanza e della distanza che gioca con l'animo dei personaggi, così come con quello del lettore. A tal proposito, si approfondisce l'elemento del telescopio che apre la narrazione, con un focus specifico sul concetto della "Distanz", quale eleva l'opera ad una dimensione progressiva di universalità, specificamente tangibile nel finale.

Pertanto, i seguenti due paragrafi sintetizzano la combinazione tra la dimensione dell'ideale, approfondita nei Colloqui con Eckermann, la scelta della novella come genere letterario per rappresentare "l'universale umano" e infine il binarismo particolare/universale presente nella descrizione della natura, da una parte, e del finale dall'altra.

Tale congiunzione rivela un perfetto modello della poetica del tardo Goethe. Essa mira a trasformare eventi “inauditi” o elementari in figure di armonia, mostrando come le forze distruttive della natura e dell’animo umano possano essere domate non con la violenza, ma tramite rinuncia, amore, formazione e moralità. Nelle sue ultime opere, infatti, Goethe tende al simbolico e all’allegorico, proponendo una visione utopica in cui cultura, storia e natura trovano un equilibrio superiore. È una poetica della pacificazione, dell’“Humanisierung” dell’elementare, della maturità serena che concilia mondi diversi in un unico ordine spirituale.³⁵

1.3.1 *Gespräche mit Eckermann* ed esaltazione della dimensione ideale

Una prima rivelazione di *Novelle*, piuttosto dettagliata, e ancor prima della sua pubblicazione, emerge infatti nella corte di Weimar da un confronto tra Eckermann e Goethe avvenuto il 18 gennaio 1827. Quella sera, i due artisti discutono dell’opera, soffermandosi sulla sua struttura e sul suo significato, dopo che il manoscritto finale, al termine di una gestazione durata trent’anni, è passato per la prima volta nelle mani di un lettore esterno. A seguito dello scambio di idee tra i due e a conferma della straordinaria importanza che quest’opera riveste nella sua produzione letteraria, Goethe confessa:

“Es ist mir lieb, [...] wenn Sie zufrieden sind, und ich freue mich nun selbst, dass ich seit dreißig Jahren in mir herumgetragen, nun endlich los bin.”³⁶

Eckermann, meravigliato dalla grandezza artistica dell’opera – in modo particolare dai dettagli riguardanti la rappresentazione della natura – si dichiara tuttavia insoddisfatto del finale, che a suo avviso risulta “zu einsam, zu ideal, zu lyrisch”³⁷. È grazie a questa osservazione che il pubblico viene a conoscenza dell’idea che sta alla base dello svolgimento dell’opera, ovvero: Goethe paragona il suo sviluppo a quello di una pianta che, dopo aver prodotto robuste foglie verdi, termina il suo sviluppo sbocciando. Le foglie verdi sono, infatti, funzionali alla nascita

³⁵ <http://www.goethezeitportal.de/wissen/dichtung/schnellkurs-goethe/der-spaete-goethe.html> (ultimo accesso in data 23/11/2025).

³⁶ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Carl Hanser Verlag, München: 1986, p. 193.

³⁷ Ivi, p. 191.

del fiore, senza il quale lo sviluppo della pianta avrebbe rappresentato “una vana fatica”³⁸ ([...] und wäre ohne sie nicht der Mühe wert gewesen”³⁹).

Col fine di elevare l’individuo ad una dimensione ideale, il lettore di *Novelle* dovrebbe riconciliarsi con la sua “natura più alta” (“höhere Natur”⁴⁰) nell’epilogo della novella, che, pertanto, produce l’inatteso evento inaudito, *die unerhörte Begebenheit*, esaltandone l’eccezionalità e rendendo l’opera degna del genere di cui porta il nome⁴¹. All’interno di *Novelle*, l’evento con carattere di eccezionalità è rappresentato dal dolce potere della poesia musicata di un fanciullo che calma la ferocia di un leone e lo proietta in una dimensione di rarità, definita “seltene menschliche Fall”.⁴² La sua rilevanza è evidenziata inoltre dalla ripetizione di una strofa che, fungendo da base comune per il motivo musicale, permette la rigenerazione di altri versi:

“Löw und Löwin hin und wieder, schmiegen sich um ihn heran; ja die sanften frommen Lieder haben’s ihnen angetan.”⁴³

Questa dinamica di ripetizione e alternanza di poesia e prosa, che trasforma l’evento straordinario in motivo ricorrente, non solo evidenzia l’intreccio tra forma poetica e forma narrativa breve, ma riflette anche una tendenza più ampia di rinnovamento del genere novella. Tradizionalmente concepita come racconto compatto e orientato alla morale o all’intrattenimento, la novella qui si apre a una dimensione più autonarrativa: il narratore non si limita a trasmettere l’evento, ma contribuisce attivamente alla sua rielaborazione e trasformazione, introducendo variazioni ritmiche e stilistiche che ne ampliano le potenzialità espressive. L’evento inaudito della novella può essere così recitato, suonato, cantato, narrato e raccontato in forme sempre più diverse e innovative. In questo senso, il genere breve si rigenera continuamente, integrando elementi poetici e musicali, sperimentando con la temporalità e con la struttura interna del racconto. L’eccezionalità dell’evento, progressivamente assorbita nel flusso narrativo, diventa infine un mezzo per esplorare nuove possibilità di narrazione e per

³⁸ Johann Peter Eckermann, a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, *Colloqui con il Goethe*, Tipografia Cane & Durando, Torino: 1957, p. 350.

³⁹ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Carl Hanser Verlag, München: 1986, p. 192.

⁴⁰ Ivi, p. 193.

⁴¹ Bernd Witte et al., *Goethe Handbuch*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart: 1997, p. 253.

⁴² Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 554.

⁴³ Ibidem.

ridefinire i confini della novella, conferendo alla forma breve una vitalità e una flessibilità che ne sostengono la continuità e l'innovazione nel panorama letterario contemporaneo.

So liefert das Phänomen der kontinuierlich wirkenden Kräfte auch die Formel für das, was an der Novelle in herausgehobener Weise novellistisch ist: Es ist nicht der schrockhafte Moment des Unerhörten, sondern ganz im Gegenteil das Formprinzip des immer wieder, so oder vielleicht auch ganz anders Gehörten.⁴⁴

A partire dalla riflessione sull'evoluzione della pianta, si delinea il valore che Goethe attribuisce all'ideale nella sua opera, espresso simbolicamente nella comunione tra il fanciullo e il leone. Nel processo della natura in questione, la dimensione del reale si concretizza attraverso la presenza del verde fogliame, acquisendo significato solo in quanto punto di partenza per un ideale "inatteso"⁴⁵, ovvero quello della nascita del fiore, che si rivela infine necessario per il compimento dell'opera.

La poesia e l'ideale germinano così come un fiore, all'interno di un racconto che, nelle vesti di novella, imita il reale con la funzione di sublimarlo e creare un motivo finale poetico che abbia intrinseca la facoltà di ripetersi:

Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dies ist das Ideelle, dies die Blume.⁴⁶

A tal fine, risulta chiaro che l'esigenza di Goethe di far sbocciare un fiore da un fogliame rispecchia l'utopia delineata nell'opera e si scontra con le lenti di una già esistente dimensione reale e storica, la quale, proprio come Eckermann, fatica a concepire una possibile soluzione armonica tra ciò che è reale e ciò che è ideale, ovvero tra violenza e arte.

In questo frangente, è utile dare uno sguardo alla visione di Goethe sulla natura, più precisamente sugli aspetti riguardanti la morfologia e lo sviluppo della pianta, che si registra, per altro, negli anni precedenti alla pubblicazione di *Novelle*. Infatti, in *Zur Morphologie* (1817–

⁴⁴ Cornelia Zumbusch, *Ruhende Löwen, Goethes Novelle und die Kraft der Dichtung*, De Gruyter und Wallstein Verlag, Berlin: 2020, p. 239.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Carl Hanser Verlag, München: 1986, p. 192.

1824) Goethe sottolinea che tutte le parti vegetative e riproduttive della pianta sono metamorfosi di un solo organo fondamentale. La foglia rappresenta, a suo avviso, il “Proteo della natura”, poiché appare sotto forme molteplici e rende visibile l’unità della trasformazione vegetale. Si deduce, pertanto, il parallelismo con la dimensione del “reale” paragonata al fogliame, discussa nei colloqui con Eckermann, come precedentemente analizzato. Inoltre, lo sviluppo della pianta, secondo Goethe, segue un gioco polare di forze: mentre la fase vegetativa è dominata dall’espansione, la formazione del fiore porta a una crescente concentrazione ed elevazione, che culmina infine nella formazione del frutto. A seguito di quest’osservazione, il lettore di *Novelle* può comprendere la morale dell’opera: questa, sbocciando in un fiore che si arresta prima della concretizzazione del frutto, lascia l’interrogativo aperto sul suo compimento. In tal modo è compito del lettore e della società del futuro raccogliere quel fiore e renderlo utile per l’avanzamento dell’umanità. Nella fattispecie, il fiore è incarnato dalla poesia, non dalla caccia e non dal mercato, ma dalla pura forza dell’arte come strumento trasformativo.

A questo riguardo, si legge in *Zur Morphologie* che il ricercatore non deve osservare i processi della pianta isolatamente, ma coglierli nella loro connessione: Goethe richiede una “facoltà di giudizio intuitiva”, capace di riconoscere il vivente nella sua totalità in trasformazione. Il medesimo concetto è implicitamente richiamato nella dimensione armonica e universale che caratterizza il finale di *Novelle*, dove il lettore può attivamente osservare e ragionare, dopo aver assistito all’evoluzione di un processo di civilizzazione in mutamento (su cui verrà effettuato un approfondimento dettagliato successivamente; si veda cap. 2).

In conclusione, lo sviluppo della pianta che Goethe riporta in *Zur Morphologie* è emblematico dell’evoluzione dello stile di *Novelle*: questo, tra attenti dettagli in prosa ai particolari della natura e osservati da un singolo personaggio – tanto ammirati dallo spirito realistico e concreto di Eckermann – si trasforma infine in lirica, approdando ad una dimensione universale dove l’individuo si dissolve in una comunità di anime.⁴⁷

1.3.2 Riconciliazione tra particolare e universale

In conformità con l’intento di raggiungere artisticamente la sublimazione del politico in chiave estetica, Goethe espone in *Novelle* un quadro di idillio sociale, concretizzatosi come motivo

⁴⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Schriften zur Morphologie*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, Band 24: 1987.

poetico in uno Stato ideale⁴⁸. Quest'ultimo, non collocandosi in un preciso periodo storico o in una particolare regione, induce il lettore a un'osservazione politicamente neutra degli eventi, e quindi più universale. Pertanto, nella stesura della novella, il tardo Goethe si pone in contrapposizione alla assai distante tracotanza stürmeriana, volta all'esaltazione della genialità dell'individuo e che lo ha definito nell'esperienza giovanile della sua produzione letteraria, con l'intento di abbracciare invece una dimensione poetica più universale, resa possibile grazie ad uno sguardo dall'alto, calmo e distaccato.⁴⁹

Alla luce di ciò, la tecnica artistica della *Distanz* del Goethe anziano⁵⁰, caratterizzante l'intera opera, permette all'autore di tracciare una prospettiva esterna sugli eventi narrati, prediligendo una narrazione in terza persona più matura, oggettiva e approfondita. La prosa, infatti, si presenta distante e neutra; in tal senso, escludendo forme di personificazione o coinvolgimento emotivo con l'interiorità dei personaggi, l'opera indirizza ad una riflessione critica e imparziale degli eventi narrati, non contaminata dall'esaltazione delle emozioni che impedirebbero la realizzazione della *Gesellige Bildung* (educazione sociale). Parallelamente, questo nuovo stile richiama l'impegno del Goethe classicista ad avvalersi di uno strumento come l'arte per migliorare la società, passando attraverso il rinnovamento del singolo individuo, che si realizza ora unicamente sul piano delle forme sociali⁵¹ (su cui verrà effettuato un approfondimento dettagliato successivamente; si veda cap. 3).

Con l'obiettivo di educare il lettore attraverso la morale, in virtù di una distaccata e oggettiva rielaborazione dell'opera, Goethe prospetta pertanto al lettore lo scenario di un'umanità che, in preda a tumulti rivoluzionari, scarta l'istinto alla violenza per sublimarlo attraverso la facoltà umana di produrre arte e farne riparo.

Parallelamente, fin dall'incipit della novella il lettore si addentra gradualmente in una tangibile panoramica universale della narrazione: a partire dalla vista in cima ad un castello principesco, la principessa si avvale di un cannocchiale che la istruisce a vedere il mondo osservandolo da lontano. Tale dinamica riflette la tecnica tardo-goethiana della *Distanz*, la quale permette di inglobare il mondo cittadino nel regno naturale grazie ad uno sguardo distante della narrazione.

⁴⁸ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 159.

⁴⁹ Ivi, p. 157.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Giuliano Baioni, *Goethe, Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi editore, Torino: 1998, pp. 288-289.

Dall'alto del castello principesco, la prima sequenza narrativa descrive pertanto la “bella signora” mentre fa esperienza del mondo attraverso la vista, avvalendosi di un cannocchiale – “emblema ottico degli eventi iniziali della novella”⁵² – che la spinge inizialmente, insieme al racconto, verso il cortile del castello dove sono radunati i cacciatori in partenza:

[...] als man schon mehr oder weniger durch den sich lichtenden Schleier die ganze Jägerei zu Pferde und zu Fuß durch einander bewegt sah.⁵³

Il piano visivo si sposta poco dopo verso il monumento dei tempi antichi, così da offrire un contrasto al moderno castello principesco da dove ha origine questa veduta, completando in tal modo una visione sul mondo esterno che consideri le sue radici:

Auch zeigte sich heute früh durch die annähernden Gläser recht auffallend die herbstliche Faäbung, jene mannigfaltigen baumarten, die zwischen dem Gemäuer ungehindert und ungestört durch lange Jahre emporstrebten.⁵⁴

Infine, il cannocchiale viene puntato più in basso, verso un ripiano deserto e sassoso, che di lì a poco avrebbe ospitato il corteo della caccia, riportando la principessa al presente:

[...] sie erharrte den Augenblick mit Geduld und betrog sich nicht: denn bei der Klarheit und Vergrößerungsfähigkeit des Instruments, erkannten ihre glänzenden Augen deutlich den Fürsten und den Oberstallmeister.⁵⁵

È così che il Goethe tardo vuole aprire il suo ultimo componimento narrativo in prosa: attraverso lo strumento del cannocchiale e una vista dall'alto, preparando il lettore ad una narrazione distante, che si serve di un intermediario tra chi fa conoscenza del mondo e il mondo stesso, in modo da ostacolare una certa vicinanza tra l'interiorità dei personaggi e la vicenda narrata. In prima battuta, infatti, nulla è visto veramente da vicino. Così, il lettore si accontenta di entrare nel racconto osservando dall'alto la brigata di cacciatori, il castello avito, la natura autunnale attraverso gli occhi della principessa, che a loro volta si servono di un cannocchiale per poter vedere laddove, altrimenti, il mondo sarebbe perfino troppo distante.

⁵² Neumann Gerhard, *Fernrohr und Flöte - Erzählte Räume in Goethes Novelle*, J.B. Metzler Verlag 84, Stuttgart: 2010, p. 347.

⁵³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 533.

⁵⁴ Ivi, p. 534.

⁵⁵ Ivi, p. 535.

“Auch zeigte sich heute früh durch die annähernden Gläser recht auffallend die herbstliche Färbung, jener mannigfaltigen Baumarten, die zwischen dem Gemäuer ungehindert und ungestört durch lange Jahre emporstreben.”⁵⁶

Tuttavia, il passo citato testimonia il contrasto tra un'apparente vicinanza data dalle lenti del cannocchiale (“durch die annähernden Gläser”) e la reale distanza della natura osservata tramite esso (“die herbstliche Färbung, jener mannigfaltigen Baumarten”). In quest'ottica, il cannocchiale è da una parte lo strumento per avvicinare un reale distante, dall'altra la conferma della distanza sussistente tra l'uomo e il mondo. In conclusione, la fase iniziale dell'opera presenta l'illusione di vicinanza di una realtà idilliaca filtrata dalle lenti artificiali, che collegano la principessa ai particolari del mondo esterno quasi cristallini, suscitando in lei l'interesse di vicinanza reale e non mediata.

In una fase intermedia della narrazione, per contro, i particolari apparentemente reali e prima distanti ai personaggi diventano reali e gradualmente vicini. Questi sono riportati grazie ad una sorprendente descrizione goethiana per i minimi dettagli della natura (come la definirebbe Eckermann):

“Dann ging es weiter durch wohlversorgte Frucht- und Lustgärten sachte hinaufwärts, und man sah sich nach und nach in der aufgetanen wohlbewohnten Gegend um, bis erts ein Busch, sodann ein Waeldchen die Gesellschaft aufnahm, und die anmutigsten Örtlichkeiten ihren Blick begrenzten und erquickten.”⁵⁷

In questo modo la narrazione si snoda per mezzo di una vivace alternanza tra distanza e vicinanza, universale e particolare: laddove il lettore e i personaggi godono dell'apparenza di essere vicini al mondo descritto, sono nella realtà lontani e, una volta colmata quella distanza, la ricercano guardandosi indietro per osservare da lontano quello che poco prima era vicino. È in questo paradosso che ritorna lo strumento del cannocchiale nella trama, cui esce dal castello principesco e si fa utile nel mondo esterno un po' più “vero” e meno ideale.

Grazie all'ingegno di Honorio, pertanto, i personaggi possono godersi il panorama dall'alto del castello avito – prima osservato dal cannocchiale del castello principesco – e, straordinariamente, scrutare tramite le lenti di uno stesso strumento il castello contemporaneo di partenza, così come la città precedentemente attraversata:

⁵⁶ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 534.

⁵⁷ Ivi, p. 540.

“[...] die obere Stadt in ihrer völligen Ausdehnung, auch in die untere konnte man bequem hineinsehen, ja durch das Fernrohr auf dem Markte sogar die Buden unterscheiden. Honorio war immer gewohnt ein so fördliches Werkzeug überzuschnallen.”⁵⁸

Infine, il contrasto tra l'apparente reale iniziale, filtrato dalle lenti artificiali, e il mondo cittadino reale, si rivela nella conflagrazione che, irrompendo bruscamente nella trama, interrompe qualsiasi forma di idillio. Lo strumento del telescopio in questo frangente è sospeso, per lasciar spazio ad una realtà minacciosa che non necessita di un intermediario dolce per essere percepita, tanto velocemente e terribilmente si avvicina ai personaggi.

In questo intervallo si inserisce il secondo strumento proveniente dalle tasche di Honorio: tramite il fucile, l'impavido e giovane scudiero affronta la spaventosa realtà di una belva liberata pronta ad assalire l'apparentemente socialmente inattaccabile principessa. In seguito allo sparo alla tigre, giunge a termine la prima fase dell'opera, guidata dallo strumento del cannocchiale come mezzo di vicinanza e al contempo distanza dalla realtà.

In questo contesto si inserisce la teoria del particolare in funzione dell'universale, approfondita da Goethe in *Maximen und Reflexionen* (1833). L'autore, infatti, sottolinea l'importanza dell'osservazione del particolare (*Einzelheit*) come via privilegiata alla conoscenza. Secondo lui, l'universale (*Allgemeines*) non si coglie attraverso concetti astratti, ma emerge dal particolare concreto: “Wer die Einzelheiten zu beobachten weiß, erkennt das Allgemeine.”⁵⁹ In un'altra massima, Goethe ricorda che “Nichts zu vernachlässigen, auch das kleinste Detail kann eine ganze Welt enthalten.”⁶⁰

Questi passaggi evidenziano come, per Goethe, l'attenzione ai dettagli costituisca un metodo filosofico e scientifico, in cui il particolare diventa la chiave per comprendere l'insieme e cogliere le leggi profonde della natura e della realtà.

Parallelamente, se una prima parte della novella è filtrata dall'occhio umano ed è introdotta da un canocchiale che dà accesso al particolare, la parte finale è invece assoggettata al mezzo della musica⁶¹ e si realizza nella dimensione dell'universale. Sprigionata da un flauto, questa forma

⁵⁸ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 542.

⁵⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, J. K. Stieler Alfred Kroner Verlag, Stuttgart: 1949, *Maxime* n. 7, p. 169.

⁶⁰ Ivi, *Maxime* n. 56.

⁶¹ Neumann Gerhard, *Fernrohr und Flöte - Erzählte Räume in Goethes Novelle*, J.B. Metzler Verlag 84, Stuttgart: 2010, p. 347.

artistica consente un avvicinamento all'interiorità dei personaggi a partire, paradossalmente, proprio da una dimensione universale.

Nel finale dell'opera, solo dopo aver attraversato il piano del "reale" per lasciarsi guidare dall'"ideale", il lettore si inchina insieme alle anime riunite del racconto, di fronte al potere della poesia musicata, che sospende la minaccia esterna (derivante dalla presenza del leone e dallo scoppio dell'incendio) all'interno di una dimensione universale fuori dal tempo e dallo spazio:

Alles war still, hörte, horchte und nur erst als die Töne verhallten konnte man den Eindruck bemerken und allenfalls beobachten. Alles war wie beschwichtigt; jeder in seiner Art gerührt.⁶²

Si evince, quindi, che il percorso tracciato da *Novelle* è osservato dall'alto, dal "generico e dal tipizzante"⁶³ in una realtà che incontra l'intimità grazie all'universale, presenza silenziosa sopra i singoli individui. È infatti il potere universale e armonizzante della musica a far emergere l'intimità dell'individuo, in un contesto sociale che, prima della nascita della poesia, non dava spazio alla facoltà umana di "sentire secondo il proprio modo" perché troppo impegnata a riflettere su come agire per gli altri.

Il fanciullo, disponendo ordini di note differenti e senza seguire uno schema preciso, è il primo personaggio della vicenda a non conformarsi ad un ruolo prestabilito ma a limitarsi a rispondere ai propri istinti creativi. Non a caso, è anche l'unica figura che non è ancora stata compromessa dai canoni sociali e la cui creatività può, pertanto, modellarsi a partire da sé stessa e non da influssi esterni. È grazie ad un'arte pura, non contaminata e non di parte che anche gli altri individui dimenticano pian piano il loro ruolo sociale, si riconnettono alla loro intimità ed entrano in una dimensione universale e armonica.

In questo contesto, attraverso il motivo letterario del fanciullo messaggero divino, viene ripristinata l'armonia originaria tra l'essere umano e la natura (precedentemente analizzata), quale conclude la narrazione di una storia che pone le due dimensioni in costante antitesi e che, solo grazie all'arte pura di un bambino, trovano pace.

Pertanto, "l'azione bella"⁶⁴ del fanciullo orientale permette di far sbocciare un fiore dal fogliame del reale e conclude la novella con un paradossale cerchio aperto, dato dalla forza

⁶² Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 552.

⁶³ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 169.

⁶⁴ Ivi, p. 300.

evocativa di sospensione nella musica e nella poesia. Segue l'ultima strofa e la chiusura di *Novelle*:

«Und so geht mit guten Kindern
Seiliger Engel gern zu Rat,
Böses Wollen zu verhindern,
Zu befördern schöne Tat.
So beschwören, fest zu bannen
Liebem Sohn an's zarte Knie
Ihn des waldes Hochtyrannen
Frommer Sinn und Melodie».⁶⁵

⁶⁵ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 555.

2. *Novelle* come opera di riconciliazione tra forze opposte – *Jagd und Kunst, Mensch und Natur*

2.1 Introduzione alle dinamiche binarie e al processo di civilizzazione in *Novelle*

Novelle può essere considerato un poema di riconciliazione del tardo Goethe, dove le antinomie che lo caratterizzano hanno il ruolo di ricostruire un mondo andato a pezzi a causa della Rivoluzione – metaforicamente rappresentata dallo scoppio dell'incendio durante la fiera – e permettono la convivenza tra antichità (feudalesimo) e modernità (borghesia), in un'utopica comunione. Dal principio, tale comunione tra passato e presente emerge nel tentativo di abbellire un castello principesco contemporaneo con dei dipinti di un castello antico e si conclude infine nella sinergia tra il poeta-fanciullo e la belva-leone ai piedi di un castello in restauro, simboleggiante l'era post-napoleonica della Restaurazione.

Dal punto di vista stilistico, invece, il concetto di riconciliazione si esprime nella copresenza di un razionalismo illuminista settecentesco – dominante la logica che spinge i personaggi ad agire – e un accenno alla sensibilità romantica ottocentesca – manifestata nella descrizione della natura, nel centrale gusto per le rovine e nel tono quasi fiabesco e idilliaco della narrazione.

In questo contesto, nel paragrafo 2.2 l'analisi verterà sui passaggi in cui l'arte guida la narrazione di *Novelle* in qualità di forza riconciliatrice e veicolo di elevazione morale e spirituale, con un approfondimento dedicato al confine tra arte e violenza: due facce di una stessa medaglia – l'essere umano – dipinte nell'opera come costantemente alternate e in antitesi.

Nel percorso tracciato da *Novelle* verso la rigenerazione di un mondo rappacificato grazie all'arte⁶⁶, si assiste alla creazione e all'evoluzione di diverse coppie di opposti: queste risultano necessarie al compimento di un processo di civilizzazione, responsabile del passaggio di testimone del mezzo primitivo della caccia a quello sublime dell'arte nell'affermazione dell'essere umano sulla natura. Pertanto, parallelamente si approfondirà l'analisi del binarismo cultura-natura che fa da sfondo al "palcoscenico" della novella, accompagnando la principale polarizzazione dell'opera, individuata nell'interrelazione tra arte e violenza.

Il confine tra cultura e natura che apre e chiude il sipario della narrazione, insieme alle antinomie mondo antico-mondo nuovo, arte-violenza, reale-ideale, suggerisce al pubblico lettore di *Novelle* una chiave di lettura fondata su una composta serie di binarismi. Nel testo, infatti, l'autore mette in scena una serie di contrasti che convivono all'interno della narrazione e la cui unione simbolica contribuisce idealmente a ridurre i conflitti che caratterizzano una società in mutamento. L'opera stessa posa i pilastri su una costruzione a due: due castelli, due belve, due principi, due cavalieri, due circensi, due civiltà – quella altamente civilizzata dell'Occidente e quella originaria dell'Oriente⁶⁷ – che culmina in due soli uniti a simboleggiare l'inizio e la fine di un cerchio – l'alba nell'incipit e il tramonto nel finale.

Gli elementi all'interno della coppia, per esempio, possono essere concordi come nel caso del principe e della principessa, che nella loro unione, aprono la narrazione ad una dimensione idilliaca di civiltà occidentale, dove l'uno segue i desideri dell'altro con il fine comune di un fruttifero operato della corte:

“Erst vor kurzer Zeit zusammen-getraut empfanden sie schon das Glück übereinstimmender Gemüter, beide waren von tätig lebhaftem Charakter, eines nahm gern an des andern Neigungen und Bestrebungen Anteil.”⁶⁸

La medesima sintonia è riscontrabile poi nella parte finale della narrazione, dove si inserisce la coppia di circensi che, raffigurando invece lo spirito orientale, è unanime nella scelta di proteggere le belve e proporre un ritorno alla spiritualità che tenga conto della forza dell'arte:

⁶⁶ Wolfram Malte Fues, *Goethes "Novelle": Utopie einer befriedeten Welt*, Weimarer Beiträge, Volume 52, Issue 1, Vienna: 2006, p. 148.

⁶⁷ <http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/lesungen/johann-wolfgang-von-goethe-novelle.html> (ultimo accesso in data 23/11/2025).

⁶⁸ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 533.

“[...] als ein Mann sich in den Kreis drängte, groß von Gestalt, bunt und Wunderlich gekleidet wie Frau und Kind. Und nun gab die Familie zusammen Schmerz und Überraschung zu erkennen. Der Mann aber gefaßt, stand in Ehrfurchtsvoller Entfernung vor dem Fürsten und sagte: Es ist nicht Klagenzeit; ach, hier nach dem Gebirg ist er hin, aber schont ihn, hab Barmherzigkeit, daß er nicht umkomme, wie dies gute Tiere.”⁶⁹

In questo passaggio, la coppia orientale di artisti, nella sua enigmatica armonia, si fa portavoce di un tentativo di mediazione con il proprio opposto, rappresentato dalla coppia di principi occidentali. Tale dinamica suggerisce l'ipotesi di una possibile sinergia tra civiltà eterogenee, nate da tradizioni culturali e sistemi di pensiero diversi tra loro: da una parte, i circensi, rappresentanti una cultura sviluppata a stretto contatto con l'arte e gli animali; dall'altra, i principi cacciatori, portavoce di una cultura occidentale antropocentrica e gerarchica.

Contemporaneamente, le antinomie presenti nel racconto possono realizzarsi altresì nella loro natura opposta: un esempio sono le rovine del castello di un mondo antico e i rispettivi dipinti che, da una parte mirano a decorare il castello principesco di un mondo nuovo e, dall'altra, cercano di sfidare la metamorfosi della realtà naturale.

“Wir wollen mit diesen Bildern unsern Gartensaal zieren und niemand soll über unsere regelmäßigen Parterre, Lauben und schattigen Gänge, seine Augen spielen lassen, der nicht wuenschte sich dort oben in dem wirklichen Anschauen des Alten und Neuen, des Starren, Unnachgiebigen, Unzerstörlichen und des Frischen, Schmiegsamen, Unwinderstehlichen seine Betrachtungem anzustellen.”⁷⁰

Tuttavia, le stesse coppie possono anche scontrarsi, fino a convivere in un armonico equilibrio: la caccia e l'arte appaiono non a caso sia nell'incipit della novella – come elementi ancora separati – sia nel finale – a braccetto – dopo aver cercato lungo tutta la storia un loro senso di esistere congiuntamente. Pertanto, nel compiersi degli ultimi eventi, vi è un intervallo di passaggio da quello che è l'emisfero dell'arte a quello della violenza, infatti:

“[...] aber sogleich seinen Flötenton hören ließ, der sich nach und nach verlor und endlich verstummte. Die Pause war ahnungsvoll genug, den alten mit Gefahr bekannten Jäger beengte der seltene menschliche Fall. Er sagte sich daß er Lieber persoendlich dem

⁶⁹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 548.

⁷⁰ Ivi, p. 537.

gefahrlichen Tiere entgegen ginge; die Mutter jedoch, mit heiterm Gesicht, übergebogen horchend, ließ nicht die mindeste Unruhe bemerken.”⁷¹

La caccia e l’arte, accostate e inserite all’interno di una dimensione in sospensione, non sono altro che attività umane emblematiche di un dualismo antropologico che, nella fattispecie, vede l’aggressività lasciar spazio alla creatività, dopo essere stata domata, ma non sconfitta:

“[...] und wirklich sah das Kind in seiner Verklärung aus wie ein mächtiger siegreicher Überwinder, jener zwar nicht wie die Überwundene, denn seine Kraft blieb in ihm verborgen, aber doch wie der Gezähmte, wie der dem eigenen friedlichen Willen anheimgegeben.”⁷²

Tali contrasti creano un mondo complesso e sfaccettato, dove non c’è una sola verità o una sola ideologia dominante e, pertanto, la soluzione si prospetta nella coesistenza di più realtà, anche divergenti. In questo modo, la convivenza di binarismi in *Novelle* pone il lettore di fronte ad un mondo che permette la compresenza di forze opposte, che nella loro unione placano idealmente e temporaneamente i conflitti storico-sociali di un’epoca rivoluzionaria guidata da un violento individualismo quale, in un’opera ornata di dualismi, non trova spazio.

2.2 *Jagd und Kunst*: caccia e arte, tra primitivismo e umanesimo

La dicotomia tra caccia e arte, che a partire dall’incipit si estende lungo tutta la narrazione di *Novelle*, apre una riflessione sul confine tra primitivismo e umanesimo, creando una frattura nell’apparente ordine di una civiltà occidentale feudale, fondata sui privilegi aristocratici. Come precedentemente analizzato (si veda par. 1.1), la vicenda si snoda da una prospettiva umanista reale, a sua volta intervallata da un’improvvisa caduta verso uno stato di primitivismo, la quale è funzionale a far evolvere il processo di civilizzazione in una dimensione ideale cristallizzata dall’arte.

Pertanto, nel pieno di questa evoluzione da un rigido passato di ciò che era (l’antico sistema feudale), attraversando il caos di un presente turbolento e minaccioso (la Rivoluzione Francese)

⁷¹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 554.

⁷² Ivi, p. 555.

fino ad arrivare alla prospettiva di un futuro idilliaco e utopico (un mondo rappacificato dopo la Restaurazione), l'arte ricopre il ruolo di guida nel processo di affermazione dell'uomo, fino a redimerlo ed elevarlo a partire dalla sua stessa creatività. Questo è reso possibile solo come conseguenza ad una minaccia del tutto esterna a qualsiasi tipo di civiltà e turbamento sociale, quale la natura selvaggia (le belve esotiche) che, liberata nella sua essenza nel mezzo di un caos generale, incombe più impetuosa di qualsiasi forma di artificialità:

“Aber im Palmenwald trat er auf, der Löwe, ersten Schrittes durchzog er die Wüste, dort herrscht er über alles Getier und nichts widersteht ihm.”⁷³

Tuttavia, un accenno di primitivismo si coglie ancor prima che il lettore possa addentrarsi nella dimensione calda e rassicurante di un umanesimo costantemente tenuto in vita dal potere armonizzante della *Geselligkeit* (si veda par. 3.2). Infatti, prima di inquadrare l'arte come espressione distintiva dell'attività umana e come forza redentrice, la novella pone l'accento sulla preparazione di una spedizione di caccia a cui la principessa assiste dal suo castello; questa fornisce al lettore un'entrata piuttosto diretta nel processo di civilizzazione, rendendolo testimone di un dualismo antropologico particolarmente lampante all'interno dell'opera, ovvero la sopra menzionata tensione tra creatività e violenza.

2.2.1 Violenza e creatività nella tensione uomo-natura

Pertanto, in *Novelle*, poco prima di dedicarsi all'arte e seguire l'ambizione di restaurare un castello avito, l'uomo occidentale permette al suo istinto primordiale di sopravvivenza di esprimersi attraverso una battuta di caccia: questo indica l'apertura ad un primo stadio di conflitto diretto tra uomo e natura, dove l'arte è ancora esterna nel processo di rappacificazione. In tal modo, il primitivismo caratterizzante l'opera precede l'introduzione all'umanesimo, richiamando un processo di evoluzione e civilizzazione in cui l'uomo prioritizza i bisogni primordiali a quelli secondari, quali l'espressione artistica come estensione di sé.

“Die eiligen Beschäftigungen der nächsten ließen sich erkennen, man verlängerte, man verkuerzte die Steigbuegel, man reichte sich Buechse und Patrontaeschen, man schob die Dachsransen zurecht, indes die Hunde ungeduldig am Riemen den Zurückhaltenden

⁷³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 550.

mit fortzuschleppen drohten. Auch hie und da gebärdete ein Pferd sich mutiger, von feuriger Natur getrieben oder von dem Sporn der Reiters angeregt, der selbst hier in der Halbhelle eine gewisse Eitelkeit sich zu zeigen nicht verleugnen konnte.”⁷⁴

In questo incisivo estratto il lettore viene posto dapprima di fronte ad un accenno di primitivismo, che smaschera le barbarie di una società antropocentrica orgogliosamente fondata sulla caccia: [(...) dagli speroni del suo cavaliere che neppure lì, in quel mezzo chiarore, sapeva rinunciare a una certa vanità di mettersi in evidenza]⁷⁵. La novella, infatti, apre la narrazione con un primitivo confine tra uomo e natura, dove la presenza umana e quella del regno animale si intervallano fino a mescolarsi simbolicamente. In questo contesto l’uomo, così come l’animale, si fonde con i suoi stessi bisogni. Tuttavia, la minaccia che scatenerà definitivamente un temporaneo ritorno della civiltà al primitivismo, quale la liberazione della tigre e del leone, viene flebilmente anticipata: i cani, costretti al guinzaglio per inseguire la necessità umana di procacciare per il sostentamento, sembrano volersi ribellare e talvolta ribaltare la dinamica di dominio a cui erano sottoposti [...] intanto i cani, impazienti del guinzaglio, minacciavano di trascinarsi dietro coloro che li trattenevano]⁷⁶. La stessa dinamica “oppressore-oppresso” si ripete tra il cavaliere e il cavallo: quest’ultimo [...] si imbizzarriva o perché spinto dalla sua natura focosa o perché incitato dagli speroni del suo cavaliere. Contestualmente, l’agitazione del cavallo si presenta in continuità con il desiderio di ribellione del cane, in una ripresa di possesso della propria natura, non più domata dalle esigenze barbare dell’essere umano.

Tali elementi pongono il pubblico lettore di fronte ad un percorso orientato verso il processo di nobilitazione dell’uomo, che fonda le sue origini nel primitivo gusto per la caccia e che è reso infine possibile grazie alla sublimazione estetica. Nel ruolo di attività ludica tipica dell’aristocrazia, la caccia è descritta fin da subito da Goethe con una certa ironia tagliente: l’autore mette in luce implicitamente il parallelismo tra la “natura focosa” del regno animale e la stessa natura focosa che risiede all’interno dell’uomo, tutte le volte che quest’ultimo antepone le sue passioni individuali e violente all’armonica legge della collettività.

⁷⁴ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 533.

⁷⁵ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 279.

⁷⁶ *Ibidem*.

In queste righe, la prima panoramica sul mondo proposta dalle lenti del cannocchiale regale, cattura l'essere umano in veste di cacciatore orgoglioso del proprio ruolo di oppressore e che, nei suoi primitivi bisogni, poco si discosta dallo stesso mondo animale che sta braccando.

La caccia viene quindi introdotta al lettore come simbolica rappresentazione della violenza umana nella sua forma più primitiva. La medesima attività costituisce pertanto uno strumento violento di appropriazione delle risorse naturali, tipico dell'uomo occidentale, che ostacola brutalmente la comunione uomo-natura in un quadro antropologico pessimistico:

“[...] man hatte sich vorgenommen, weit in das Gebirg hineinzudringen, um die friedlichen Bewohner der dortigen Wälder durch einen unerwarteten Kriegszug zu beunruhigen.”⁷⁷

A conferma di questo, il cavaliere occidentale – introdotto all'inizio di *Novelle* come figura di conquistatore – è inserito in un contesto sociale stabile, protetto da un Principato che gli garantisce sicurezza e pace, proprio mentre intraprende un'attività volta a sottrarre tale ordine alla natura:

“Wenn sich nun der Fürst fast ausschließlich in diesen Tagen mit den Seinigen über diese zudringenden Gegenstände unterhielt, auch besonders mit dem Finanzminister anhaltend arbeitete, so behielt doch auch der Landjägermeister sein Recht, auf dessen Vorstellung es unmöglich war, der Versuchung zu widerstehen, an diesen guenstigen Herbsttagen eine schon verschobene Jagd zu unternehmen, sich selbst und den vielen angekommenen Fremden ein eignes und seltnes Fest zu eröffnen.”⁷⁸

In prima battuta, il rapporto tra uomo e natura si presenta dunque in lotta e si declina nella forma di una dicotomia tra l'uomo e l'animale: tale dualismo troverà compimento nel finale, dove il conflitto – espresso attraverso la simbologia della caccia – viene allegoricamente sanato con le dolci e innocue gesta di un fanciullo. Tra queste, l'estrazione della scheggia dalla zampa del leone sovverte la logica del dominio iniziale e inaugura una prospettiva di cura e riconciliazione tra uomo e animale:

“Indessen hatte sich der Löwe ganz knapp an das Kind hingelegt und ihm die schwere rechte Vordertatze auf den Schoß gehoben, die der Knabe firtsingend anmutig streichelte, aber gar bald bemerkte, daß ein scharfer Dornzweig zwischen die Ballen eingestochen war.

⁷⁷ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 534.

⁷⁸ *Ibidem*.

Sorgfältig zog er die verletzende Spitze hervor, nahm lächelnd sein buntseidenes Halstuch vom Nacken, und verband die greuliche Tatze des Untiers.”⁷⁹

Allo stesso modo, la dicotomia tra caccia e arte è emblematica della tensione tra istinto e ragione: la “natura focosa” del cavallo che apre la novella è indice delle pulsioni animali e più istintuali dell’essere umano, pronta a manifestarsi. Queste, una volta disinibite nel processo di regressione ad uno stato primitivo in una temporanea sospensione di civiltà, verranno domate solo nella prosa finale, grazie alla dimensione razionale della natura umana, offerta dalla poesia, dalla musica e dal canto.

“Ist es möglich zu denken, daß man in den Zügen eines so grimmigen Geschöpfes, des Tyrannen der Wälder, des Despoten des Tierreiches einen Ausdruck von Freundlichkeit von dankbarer Zufriedenheit, habe spüren können so geschah es hier.”

Ripercorrendo la parte introduttiva dell’opera, successivamente alla visione panoramica del mondo naturale e dell’uomo occidentale in preparazione per una battuta di caccia, si riscontrano i primi segni di un orientamento umanistico, rintracciabili nella descrizione del mercato del villaggio. Infatti, sotto forma di attività umana di scambio, il mercato reintroduce, seppur temporaneamente, una dimensione civile fondata su ordine, misura ed equilibrio. Nel “grande mercato”⁸⁰ – che da primo simbolo di umanesimo diverrà in seguito ospite del ritorno al caos – le risorse naturali non sono depredate come nella pratica della caccia, ma vengono comunque sottratte al mondo naturale per il bene dell’uomo in una logica antropocentrica che lo legittima “governante dei territori”:

“Der Fürst hatte seine Gemahlin gestern durch das Gewimmel der aufgehäuften Waren zu Pferde geführt und sie bemerken lassen, wie gerade hier das Gebirgsland mit dem flachen Landeeinen glücklichen Umtausch treffe; er wußte sie an Ort und Stelle auf die Betriebsamkeit seines Länderkreises aufmerksam zu machen.”⁸¹

Tramite questa descrizione, il lettore di *Novelle* è spinto a riflettere su una visione utilitaristica della natura, che nella fattispecie crea un ponte tra le risorse della regione delle montagne e quella delle pianure con il fine ultimo di soddisfacimento dei bisogni umani.

⁷⁹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 554.

⁸⁰ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 279.

⁸¹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 533.

A seguire, la descrizione della pratica umana del mercato è volta ad approfondire la dialettica tra natura e civiltà e si riflette nell'esperienza reale della principessa sul mondo, quando quest'ultima, in compagnia dello zio del principe e dello scudiero Honorio, scende a cavallo lungo la città e fa esperienza in prima persona di quello che la sera precedente ha potuto scrutare solo grazie all'utilizzo del cannocchiale:

“Denn hier sieht der aufmerksame Beobachter alles was der Mensch leistet und bedarf, man bildet sich einen Augenblick ein, es sei kein Geld nötig, jedes Geschäft könne hier durch Tausch abgetan werden; und so ist es auch im Grunde. [...] wie hier, wo Gebirg und flaches Land aneinander grenzen, beide so deutlich aussprechen was sie brauchen und was sie wünschen. Wie nun der Hochländer das Holz seiner Wälder in hundert Formen umzubilden weiß, das Eisen zu einem jeden Gebrauch zu vermannigfaltigen, so kommen jene drüben mit den vielfältigsten Waren ihm entgegen, an denen man den Stoff kaum zu unterscheiden und den Zweck oft nicht erkennen mag.”⁸²

In questo passaggio si evince una nuova declinazione del confine tra civiltà e natura, offerta dalla pratica del mercato: le risorse naturali vengono integrate nel processo di civilizzazione attraverso l'attività umana del baratto, la quale, in una forma primitiva di guadagno, esclude ancora la logica del denaro. Un'ulteriore chiave interpretativa antropocentrica induce il lettore a soffermarsi sull'umanizzazione della natura: la necessità di interscambio di beni dell'essere umano è in questo frangente anticipata dai “bisogni e desideri” della montagna e della pianura. Questi, costituiscono le mere necessità di coloro che vi abitano, in una visione che esclude una concezione della natura come entità indipendente dallo scopo umano (si veda Excursus al par. 2.2.2).

Lasciandosi alle spalle la vista sul villaggio e sull'allestimento del mercato, e dopo aver salutato lo sposo da lontano, la principessa, desiderosa di ampliare lo sguardo, si sposta nelle stanze del lato posteriore alla ricerca del suo cannocchiale, accompagnando fisicamente la narrazione in una simbolica ascesa verso una dimensione più elevata di quella che il cortile del castello poteva offrire quella mattina tramite un corteo di caccia.

“Die Fürstin [...] begab sich in die hinteren Zimmer, welche nach dem Gebirg eine freie Aussicht ließen, die um desto schöner war als das Schloß selbst von dem Flusse herauf in

⁸² Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 538.

eigener Höhe stand und so vor- als hinterwärts mannigfaltige bedeutende Ansichten gewährte.”⁸³

In questo frangente si inserisce nella narrazione la dimensione artistica, presentata come elemento inscindibile dal mondo naturale che la circonda e di cui essa stessa si configura parte integrante. È in tale contesto che si manifesta la tensione dialettica tra *Kunst* e *Natur*, arte e natura, una dicotomia che si confronta sul piano dell’eternità: rovine e vegetazione emergono in sinergia, in uno spazio in cui l’una non può (r)esistere senza l’altra.

“[...] hierauf nun steht gemauert ein Turm, doch niemand wüsste zu sagen wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen. [...] denn es ist eigentlich ein Wald der diesen uralten Gipfel umgibt; seit hundert und funfzig Jahren hat keine Axt hier geklungen und ueberall sind die mächtigsten Stämme emporgewachsen; wo ihr euch an den Mauern hindrängt stellt sich der glatte Ahorn, die rauhe Eiche, die schlanke Fichte mit Schaft und Wurzeln entgegen.”⁸⁴

L’arte, nelle vesti di architettura, che si declinerà successivamente in pittura – diventa allora una forma di estensione dell’essere umano: laddove l’uomo non può arrivare, interviene l’arte, donandogli una possibilità di permanenza, di continuità, quasi di eternità. Tuttavia, lo stesso prolungamento verso l’eternità si scontra con l’infinito già reale del mondo naturale: il nuovo fogliame che si intreccia alle rovine diventa un segnale silenzioso e ricorda che ogni tentativo umano di durare nel tempo è sempre relativo rispetto alla forza ciclica e rigenerante della natura che, nell’eterno ritorno della vita, trova la sua vera e inarrestabile continuità.

“Es ist eine Wildnis wie keine, ein zufällig-einziges Lokal, wo die alten Spuren längst verschwundener Menschenkraft mit der ewig lebenden und fortwirkenden Natur sich in dem ernstesten Streit erblicken lassen.”⁸⁵

È in questa “località unica ed eccezionale”⁸⁶ che avrà luogo l’evento straordinario della novella: un incontro inedito in cui l’essere umano e la natura tendono ad una fusione estetica, resa possibile dalla mediazione dell’arte, incarnata in prima istanza nell’architettura del castello avito, in seconda nella poesia musicata. Quest’ultima, grazie al suo carattere di atemporalità,

⁸³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p.534

⁸⁴ Ivi, p. 535.

⁸⁵ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p.536.

⁸⁶ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 282.

opera come ponte simbolico tra l'uomo e il mondo naturale, avvicinandoli in una dimensione condivisa di bellezza e contemplazione.

L'arte, impersonificata in questo contesto nell'architettura di un castello avito, si configura inizialmente come eco di un passato remoto, uno strumento attraverso cui la memoria storica viene fissata e integrata nel presente. Le rovine del castello antico si ergono così a simbolo di continuità culturale e permanenza formale, in armonia con la dimensione naturale e in netto contrasto con l'irruente elemento barbarico incarnato dalla scena di caccia. Fin dall'inizio, dunque, l'arte si pone come un'alternativa alla violenza distruttiva: una via di civilizzazione che, anziché annientare, mira a elevare e a trasformare l'esperienza umana attraverso la mediazione simbolica e la forma.

2.2.2 L'arte, confine e connessione tra due mondi: il reale e l'ideale

Ad inquadrare esteticamente il paragrafo che segue, si riporta la definizione di “reale” e “ideale” data da Goethe in *Maximen und Reflexionen* (1833), utile a delineare teoricamente la tensione tra le due polarità, emergente nella novella:

“Die Realen: Was nicht geleistet wird, wird nicht verlangt. Die Idealen: Was verlangt wird, ist nicht gleich zu leisten. Im Idealen kommt alles auf die Elan, im Realen auf die Beharrlichkeit an.”⁸⁷

Ripercorrendo la prima parte di *Novelle*, “grazie all'effetto delle lenti che avvicinavano”⁸⁸, la principessa può passare da una prima veduta sul “monumento dei tempi antichi” ad una visuale “più in basso” sul ripiano deserto e sassoso dove “sarebbe dovuto passare il corteo della caccia”, in un perfetto cambio simbolico di paradigma. Per mezzo del “magnifico” cannocchiale, la dama può deliziarsi infatti di un passaggio da uno sguardo sulla civiltà occidentale, preservata grazie al potere dell'arte – qui raffigurato nelle imponenti rovine del castello antico che ancora

⁸⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, J. K. Stieler Alfred Kroner Verlag, Stuttgart: 1949, p. 63.

⁸⁸ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 281.

ergono alte, ad un ritorno verso il basso, dove giacciono il primitivo e l'animalesco, ovvero lo spazio umano dedito al corteo della caccia.

Questa immagine restituisce alla figura della principessa, spettatrice del mondo, così come al lettore di *Novelle*, da una parte, l'accostamento di due pratiche antitetiche – la caccia e l'arte – che hanno contribuito in modo determinante all'evoluzione dell'individuo, sia in termini di pensiero occidentale che nel processo di civilizzazione. Dall'altra, un'istantanea sul contrasto tra la dimensione ideale dell'arte e quella reale della guerra - simboleggiata dalla caccia - che attraversa silenzioso l'intera opera. Si tratta, al contempo, della rappresentazione di un momento liminale: un primo e ultimo scatto di una dimensione in cui tali pratiche coesistono ancora pacificamente, anche se in spazi separati, prima che l'irruzione di una natura più selvaggia (le belve feroci e apparentemente non addomesticabili) intervenga a incrinare l'equilibrio, segnando la frattura tra due poli ormai inconciliabili.

In questo contesto, l'arte funge inizialmente non solo da intermediario tra l'uomo e la natura, ma anche come strumento per un continuum temporale tra antichità e modernità, riducendo sempre di più il divario tra l'eterno mondo naturale (che circonda le rovine del castello) e la precaria natura dell'essere umano (che tramite l'architettura e la pittura ricerca un'estensione di sé).

Infatti, in seguito ad una prima panoramica sul mondo naturale filtrata dalle lenti artificiali di un cannocchiale, la principessa viene posta dinanzi a una dimensione idilliaca di realtà mediata dalla pittura. In questo frangente della storia si presenta così lo zio principe Federico con il suo disegnatore, in un ruolo di guida verso la conoscenza del mondo esterno e di intermediario tra un'epoca passata, distante da quella della principessa, e quella presente.

“Liebe Cousine, sagte der alte ruestige Herr, hier Lagen wir die Ansichten der Stammburg vor, gezeichnet um von verschiedenen seiten anschaulich zu machen, wie der mächtigen Trutz- und Schutzbau von alten Zeiten her dem Jahr und seiner Witterung sich entgegen stemmte und wie doch hie und da sein Gemäuer weichen, da und dort in wüste Ruinen zusammenstürzen mußte. Nun haben wir manches getan um diese Wildnis zugänglicher zu machen, denn mehr bedarf es nicht um jeden Wanderer, jeden Besuchenden in Erstaunen zu setzen, zu entzücken.”⁸⁹

⁸⁹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 535.

In questo frammento, alla pittura è assegnato il ruolo di riprodurre a 360 gradi il “baluardo di difesa e d’offesa”, simbolo di continuità dell’essere umano nel tempo. Al contempo, il lettore è testimone oculare dell’epoca storica della Restaurazione vissuta in prima persona dall’autore, apparentemente esterna alla narrazione, ma simbolicamente rappresentata dal tentativo di restaurare un castello antico e impedire che si consumi in “mucchi di rovine deserte” nel mezzo di un luogo selvaggio.

Attraverso le parole dello zio, il lettore si immerge in una dolce sfaccettatura del rapporto tra arte, uomo e natura, dove la dimensione di ideale fornita dall’arte pare riequilibrare le forze contrastanti che intrecciano una realtà contesa tra uomo e natura:

“[...] wo die alten Spuren längst verschwundener Menschenkraft mit der ewig lebenden und fortwirkenden Natur sich in dem ernstesten Streit erblicken lassen.”⁹⁰

In primo luogo, quando ancora la principessa fa esperienza del reale per mezzo della vista, l’arte è concepita come rappresentazione o imitazione della realtà naturale. Le parole dello zio, infatti, forniscono una spiegazione teorica di tale sinergia tra reale e ideale:

“Seht nur wie trefflich unser meister dies Charakteristische auf dem Papier ausgedrückt hat, wie kenntlich die verschiedenen Stamm- und Wurzelarten zwischen das Mauerwerk verflochten und die mächtigen Äste durch die Lücken durchgeschlungen sind.”⁹¹

Ancora più esplicitamente, poco dopo, le parole dello zio pongono l’accento sul ruolo dell’artista in quanto figura capace di imitare la natura e di costituire un ponte di accessibilità a chi non può contemplarla direttamente:

“Danken wir also dem wackern Künstler, der uns so löblich in verschiedenen Bildern von allem überzeugt als wenn wir gegenwärtig wären; er hat die schönsten Stunden des Tages und der Jahrzeit dazu angewendet und sich wochenlang um diese Gegenstände herumbewegt.”⁹²

Questa prima declinazione dell’arte come imitazione del reale verrà superata nel finale, dove essa diventa complice di una dimensione reale, la quale si serve del suo potere armonizzante per un ritorno alla civiltà (si veda cap. 3). Attraverso il processo di evoluzione, civilizzazione e

⁹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 536.

⁹¹ Ivi, pp. 535- 536.

⁹² Ivi, p. 536.

sublimazione dell'uomo tracciato nel percorso dell'opera, l'arte assumerà il tratto di espressione soggettiva e creativa, diventando parte attiva e integrante dell'essere umano, oltre che mezzo al di fuori di sé per perdurare nel tempo. In *Novelle* si registra, pertanto, il passaggio da arte visiva (i disegni del castello avito) ad arte performativa (la musica e il canto).

In secondo luogo, grazie all'immagine della pittura che imita la natura, la novella evidenzia quindi il ruolo dell'artista di sublimare una dimensione reale nell'ideale. Successivamente, questa stessa dimensione di "ideale" da lui creata porterà, a chi la contempla, a voler osservare il reale e farne esperienza. In tal modo, nella dicotomia reale-ideale, l'arte funge da ponte tra l'uomo e la natura, anticipando l'esperienza diretta dell'uomo nei confronti di una realtà naturale apparentemente distante dalla sua realtà civile. Di conseguenza, il discorso dello zio principe si sposta su una dimensione temporale presente, richiamando l'attenzione del lettore sullo spazio occupato dai disegni nel contemporaneo castello principesco:

“Wir wollen mit diesen Bildern unsern Gartensaal zieren und niemand soll über unsere regelmäßigen Parterre, Lauben und schattigen Gänge, seine Augen spielen lassen, der nicht wünschte sich dort oben in dem wirklichen Anschauen des Alten und Neuen, des Starren, Unnachgiebigen, Unzerstörlichen und des Frischen, Schmiegsamen, Unwiderstehlichen seine Betrachtungen anzustellen.”⁹³

In questo frangente, ancora l'opera goethiana *Maximen und Reflexionen* aiuta il lettore di *Novelle* a riflettere sull'intreccio tra arte, uomo e natura, offrendo un efficace contributo teorico al tema:

“Kunst: eine andere Natur, auch geheimnisvoll, aber verständlicher; denn sie entspringt aus dem Verstande.”⁹⁴

****Excursus: tra Illuminismo e Romanticismo nell'arte del paesaggio e nella concezione della natura****

⁹³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p.537.

⁹⁴ Ivi, p. 86.

Seguendo tale impostazione, il lettore è invitato a riflettere anche sul ruolo dell'arte quale strumento di mediazione tra epoche temporali e letterarie distinte: il gusto per le rovine, tipicamente romantico e medievale, viene qui inglobato dal gusto per il decoro, il restauro e per i “parterre perfettamente allineati”⁹⁵, caratteristico del primo Illuminismo. In questo modo, il lettore si addentra in una prospettiva illuminista di un mondo contemporaneo all'autore, che tenta di ristabilire l'ordine anche attraverso l'arte. La medesima, viene infatti qui concepita come forza dell'uomo che non solo imita la Natura, ma la domina, attribuendone una struttura specifica rappresentata dall'artistico paesaggio di un castello contemporaneo.

Grazie a questo estratto, il lettore di *Novelle* si fa testimone di un'altra antinomia presente nell'opera: essa si declina nella compresenza della corrente artistica e letteraria del Romanticismo e quella dell'Illuminismo, simbolicamente rappresentate nella sinergia artistica tra pittura, architettura e paesaggio. Inoltre, il contrasto tra l'immagine di un'architettura ispirata al gusto illuminista – che caratterizza il giardino principesco, e la descrizione di una natura selvaggia – che abita la località eccezionale del racconto, richiama la comparazione architettonica di due tipologie diverse di giardino.

All'interno di uno studio del paesaggio risalente al XVIII secolo, vengono presi in esame il giardino francese o “Nôtre-style jardin” (dal suo ideatore, André Le Nôtre, architetto paesaggista francese), da una parte, e il giardino inglese o “jardin de la nature”/“jardin pittoresque”, dall'altra. Il primo, considerato più regolare e caratterizzato da superfici piatte, si basa su figure geometriche, ispirate a percezioni di proporzione, prospettiva e gusto influenzate da aspetti culturali. Contrariamente, il secondo, si snoda da qualsiasi piano, prescrizione, illustrazione o piantina topografica, con l'obiettivo di promuovere una progettazione dei paesaggi affidata ai sensi – strettamente correlati all'uomo – e col prospetto di emulare e rispettare lo scenario della natura⁹⁶.

Dal punto di vista letterario, tale comparazione rispecchia, in conclusione, le due correnti che si accavallano tra il Settecento e l'Ottocento: da una parte, il giardino francese risponde agli ideali umanisti di ordine, controllo ed equilibrio caratteristici dell'Illuminismo, la cui concezione della natura risponde e si plasma alle esigenze pragmatiche dell'uomo; dall'altra, il

⁹⁵ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 283.

⁹⁶ Joseph Disponzio (2014) *Landscape architect/ure. a brief account of origins, Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 34:3, 192-200, DOI: 10.1080/14601176.2014.893796, p. 192-193.

giardino inglese assume i tratti del Romanticismo, dove la rappresentazione della natura è filtrata dalle percezioni sensoriali dell'individuo, pur mantenendo piena autonomia.

Conseguentemente, tale contrasto riproduce due diverse sfaccettature di un'unica sostanza, quale la natura, che si presentano alternate nell'opera, fungendo da sfondo alla vicenda dei personaggi. Pertanto, in un primo momento, “usciti fuori dalla porta della città” e inoltrati “nella più lieta campagna”⁹⁷, i personaggi si fanno protagonisti di una natura illuminista, qui concepita per ospitare diverse abitazioni e creare una fitta rete di scambi tra “lontani paesi”⁹⁸:

“Der Weg führte zuerst am Flusse hinan, einem zwar noch schmalen, nur leichte Kähne tragenden Wasser, das aber nach und nach als größter Strom seinen Namen behalten und ferne Länder beleben sollte. Dann ging es weiter durch wohlversorgte Frucht. Und Lustgärten sachte hinaufwärts, und man sah sich nach und nach in der aufgetanen wohlbewohnten Gegend um, bis erst ein Busch, sodann ein Wäldchen die Gesellschaft aufnahm, und die anmutigsten Örtlichkeiten ihren Blick begrenzten und erquickten.”⁹⁹

In un secondo momento, “dopo che si furono saziati di quella vista”¹⁰⁰, i personaggi testimoniano un secondo e diverso scenario, dove la natura si trasforma da vegetale a minerale, rendendosi eterna e recuperando così la sua indipendenza dall'uomo che, di fronte a tanta grandezza, dovrebbe limitarsi a contemplare, elevando lo spirito al sublime (si veda approfondimento sul sublime a p. 46).

Il lettore si addentra, pertanto, in una concezione romantica della natura:

“[...] erst recht verlangend geworden nach einer weitem, weniger begrenzten Aussicht, ritten sie eine steinichte breite Fläche hinan, wo ihnen die mächtige Ruine al sein grüingekrönter Gipfel entgegen stand, wenig alte Bäume tief unten um seinen Fuß; sie ritten hindurch und so fanden sie sich gerade vor der steilsten unzugänglichsten Seite. Mächtige Felsen standen von Urzeiten her, jedem Wechsel unangetastet, fest, wohlgegründet voran, und so türmte sich's aufwärts; das dazwischen Herabgestürzte lag in mächtigen Platten und

⁹⁷ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 286.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 540.

¹⁰⁰ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 286.

Trümmern unregelmäßig übereinander und schien dem Kühnsten jeden Angriff zu verbieten.”¹⁰¹

In conclusione, l’ambientazione del “reale” si sviluppa, da un lato, tra la città e la pianura ordinata a misura d’uomo, il cui simbolo di dominio è rappresentato dal castello principesco; dall’altro, il palcoscenico dell’opera si fa più selvaggio, mediante l’ascesa verso una vegetazione più fitta tra i monti, che ospitano il castello avito.

L’opposizione netta tra la concezione illuminista e quella romantica della natura, a cui rispondono due diverse tipologie di architettura della stessa costruzione, è declinata nel passaggio in cui la principessa si è lasciata alle spalle l’esperienza del mondo cittadino ed è impegnata a contemplare la dimensione naturale che vi circonda:

“[...] und so zogen sie einem höheren, freieren Standpunkt entgegen, den sie, aus dem Walde sich bewegend, nach einem lebhaften Stieg erreichten, alsdann aber vor sich noch in bedeutender Entfernung ueber neuen Baumgruppen das alte Schloß, den Zielpunkt ihrer Wallfahrt, als Fels- und Waldgipfel hervorragten sahen.

Rückwärts aber – denn niemals gelangte man hierher ohne sich umzukehren – erblickten sie durch zufällige Lücken der hohen Bäume, das fürstliche Schloß links, von der Morgensonne beleuchtet, den wohlgebauten höhern Teil der Stadt von leichten Rauchwolken gedämpft, und sofort nach der rechten zu die untere Stadt, den Fluß in einigen Kruemmungen, mit seinen Wiesen und Mühlen; gegenüber eine weite nahrhafte Gegend.”¹⁰²

Ritornando all’analisi dell’opera, dopo le spiegazioni dello zio principe Federico viene introdotto nel racconto lo scudiero Honorio, figura emblematica dello spirito occidentale di esplorazione e dominazione del mondo. A differenza dell’idealizzata e fiabesca coppia principesca, lo scudiero Honorio incarna il reale, l’azione e, pertanto, si posiziona come “motore” della narrazione verso l’esperienza del reale:

“Honorio trat ein und meldete die Pferde seien vorgeführt.”¹⁰³

A quella notizia, e memore dell’immaginario condiviso dello zio, nella principessa si smuove un forte desiderio di cavalcare verso la “realtà” dello scenario che le si proietta di fronte, per

¹⁰¹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 541.

¹⁰² Ivi, pp. 540-541.

¹⁰³ Ivi, p. 537.

attribuire un significato a quella dimensione di “ideale”, data dai disegni dell’artista e dal racconto:

“[...] reiten wir hinauf und lassen Sie mich in der Wirklichkeit sehen was Sie mir hier im Bilde zeigten. Seit ich hier bin hör’ ich von diesem Unternehmen und werde jetzt erst echt verlangend mit Augen zu sehen was mir in der Erzählung unmöglich schien und in der Nachbildung unwahrscheinlich bleibt.”¹⁰⁴

La risposta del principe riporta il lettore ad una riflessione sul rapporto tra arte, uomo e natura, che nella fattispecie eleva la sfera naturale da quella razionale e culturale rappresentata dalla dimensione artistica dei disegni:

“Noch nicht, meine Liebe [...]: was Sie hier sahen ist was es werden kann und wird; jetzt stockt noch manches im Beginnen; die Kunst muß erst vollenden, wenn sie sich vor der Natur nicht schämen soll.”¹⁰⁵

Questo passaggio, pertanto, è testimone dell’uomo occidentale che si inchina dinnanzi alla potenza della natura, riconoscendo i limiti dell’intervento manuale dell’artista nell’imitare la già esistente e dominante realtà naturale. È proprio in questa sezione del testo che si evidenzia il passaggio dalla sfera ideale dell’arte a quella reale del mondo naturale e cittadino, reso possibile dall’improvviso coinvolgimento della principessa nel mondo narrato dai disegni e dallo zio. Le parole della dama, infatti, rompono l’incantesimo di una sfera “irreale” immaginata attraverso l’arte e, grazie al potere del suo status, conducono la narrazione verso l’esplorazione del reale:

“Und so reiten wir wenigstens hinaufwärts, und wär’ es nur bis an den Fuß; ich habe große Lust mich heute weit in der Welt umzusehen.”¹⁰⁶

In continuità, sia temporale che concettuale, *Novelle* presenta l’esperienza diretta del mondo reale da parte della principessa, accompagnata dallo zio principe Federico e dal cavaliere Honorio che, in gruppo, cavalcano in un primo momento verso la città, dove ha luogo la grande fiera, che poco prima la dama aveva osservato dalle lenti del cannocchiale. L’esperienza del mondo, in tal modo, passa attraverso l’azione – simbolicamente rappresentata dal mezzo del cavallo – senza più essere filtrata dalla percezione di un cannocchiale che, per quanto potesse

¹⁰⁴ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 537.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

creare alla vista l'illusione di vicinanza del reale, non permetteva di poterlo vivere con gli altri sensi.

Tuttavia, la discesa a cavallo verso il villaggio è anticipata dalle raccomandazioni dello zio che, nel ruolo di guida, ricorda il tragico momento di un incendio passato, ma che nella memoria non riesce più a separare dalla sua cognizione della piazza del mercato:

“Verzeihen Sie aber, meine Beste, ich reite niemals gern durch Markt und Messe, bei jedem Schritt ist man gehindert und aufgehalten und dann flammt mir das ungeheure Unglück wieder in die Einbildungskraft, das sich mir gleichsam in die Augen eingebrannt, als ich eine solche Gueter- und Warenbreite in Feuer aufgehen sah.”¹⁰⁷

La testimonianza dello zio della tragedia causata da un incendio funge nella narrazione da ricordo premonitore, anticipando – nella dimensione ideale del racconto orale – un ritorno ad uno stato primitivo che si realizzerà nella vicenda di lì a poco:

“Fürchterlich wohl war jener Fall, überraschend und eindringlich genug, um zeitlebens eine Ahnung und Vorstellung wiederkehrenden Unglücks ängstlich zurückzulassen.”¹⁰⁸

Il racconto dello zio di un passato minaccioso che ha colpito quegli stessi luoghi odierni, si collega alla funzione dei dipinti di imitare il reale e costituire un ponte per farne conoscenza, e si inserisce nel racconto per creare un ulteriore *fil rouge* tra passato e presente, così come tra ideale e reale. Infatti, grazie alla memoria e alla saggezza del principe, che anticipano il contemporaneo ritorno al caos, si assiste ad una visione della storia come “ciclica ripetizione degli eventi”: “l’immenso disastro”¹⁰⁹ che appare in visione allo zio simboleggia il male causato dall’uomo che da sempre irrompe nella pacifica convivenza civile, laddove l’individualismo letale trionfa sulla legge della socievolezza, qui personificata nella piazza del mercato.

Nella descrizione della memoria di quell’evento, si legge, pertanto:

“Die Häuser des Marktes, vom Widerschein gerötet, schienen schon zu gluehen, drohend sich jeden Augenblick zu entzünden und in Flammen aufzuschlagen; unten wütete das Element unaufhaltsam, die Bretter prasselten, die Latten knackten, Leinwand flog auf und ihre duestern an den Enden flammend ausgezackten Fetzen trieben in der Höhe sich umher,

¹⁰⁷ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 538.

¹⁰⁸ Ivi, p. 543.

¹⁰⁹ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 284.

als wenn die bösen Geister in ihrem Elemente um und um gestaltet sich, mutwillig tanzend, verzehren und da und dort aus den Gluten wieder auftauchen wollten.”¹¹⁰

Questo estratto è emblematico del ritorno ad un individualismo esasperato ed irrazionale, portatore di caos all'interno di una sfera dominata dall'ordine sociale preesistente, che smuove lo spirito rivoluzionario in Europa di un'epoca storica precedente la stesura della novella: “[...] il fuoco infuriava senza posa giù nella piazza”¹¹¹. Il fuoco che infuria ricorda le passioni primordiali umane autodistruttive eruttate in un luogo pubblico come la piazza che, fungendo simbolicamente da contrasto all'individualismo per mezzo del suo compito di aggregare socialmente, viene bruscamente gettata nel caos.

Il ricordo annientante dello zio principe dell'incendio al mercato, che poco si discosterà da quello prossimo ai personaggi nella narrazione, richiama alla concezione della storia come teatro umano in cui la presa di potere avviene costantemente con la spada e con il sangue (simboli di violenza), consumandosi rapidamente nella propria vocazione alla distruzione: “[...] come se spiriti maligni, trasformandosi in mille guise nel loro elemento, volessero distruggere sé stessi danzando con pazza allegria e poi di nuovo sbucar fuori, qua e là, dalle braci”¹¹². In queste poche righe è racchiuso l'entusiasmo irrazionale dell'individualismo autodistruttivo che scatena lo spirito rivoluzionario e che, con l'intento di radere al suolo l'ordine sociale, è destinato a ridursi in cenere, assumendo svariate forme di una stessa sostanza “maligna”, che altro non rappresenta se non la pulsione di morte e la tendenza umana all'aggressività.

Sulla scia di un'esperienza del mondo che si snoda a partire da una dimensione ideale e prepara il terreno per un palcoscenico reale, la principessa attraversa definitivamente la piazza del mercato e osserva, per la prima volta nella novella, da vicino, unicamente tramite le sue lenti biologiche non filtrate, il mondo al di fuori dal suo castello principesco.

È in questo frangente, successivo al maestoso passaggio della principessa a cavallo e alla gioiosa risposta del popolo, che si inserisce nella vicenda un ulteriore accenno al primitivismo che irromperà di lì a poco. Questo è anticipato da un primo sguardo della “giovane dama”¹¹³

¹¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 543.

¹¹¹ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 289.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Traduzione di: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 285.

sulle belve esotiche ingabbiate e appartenenti ad un circo itinerante, ma in seguito protagoniste e simbolo di un temporaneo ritorno al caos:

“So waren sie nach und nach auf einen freien Platz gelangt, der zur Vorstadt hinführte, wo am Ende vieler Kleiner Buden und Kramstände ein größeres Brettergebäude in die Augen fiel, das sie kaum erblickten als ein ohrzerreissendes Gebrülle ihnen entgegen tönte. Die Fütterungsstunde der dort zur Schau stehenden wilden Tiere schien herangekommen; der Löwe ließ seine Wald- und Wüstenstimme aufs kräftigste hören, die Pferde schauderten und man konnte der Bemerkung nicht entgehen, wie in dem friedlichen Wesen und Wirken der gebildeten Welt der König der Einöde sich so furchtbar verkündige.”¹¹⁴

Ancora una volta, la principessa, e di conseguenza il lettore, si soffermano di fronte al potere dell'arte, grazie alla pittura di alcuni quadri rappresentanti quelle stesse belve di cui i personaggi hanno appena fatto esperienza nella realtà, tramite il suono dei loro ruggiti:

“Zur Bude näher gelangt durften sie die bunten kolossalen Gemälde nicht übersehen, die mit heftigen Farben und kräftigen Bildern jene fremden Tiere darstellen, welche der friedliche Staatsbürger zu schauen unüberwindliche Lust empfinden sollte. Der grimmig ungeheure Tiger sprang auf einen Mohren los, im Begriff ihn zu zerreißen; ein Löwe stand ernsthaft majestätisch, als wenn er keine Beute seiner würdig vor sich sähe.”¹¹⁵

In tal modo, la narrazione si sposta momentaneamente verso il piano dell'ideale, in una dimensione in cui l'arte imita la realtà rendendola più cupa e minacciosa rispetto, in primis, al presente, caratterizzato da un idillio cittadino, e in secundis, allo spirito pacifico e sicuro della principessa. Questo scenario sublime si discosta altresì dalle considerazioni illuministe, ponderate e ragionevoli dello zio principe:

“Es ist wunderbar [...] daß der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregter sein will. Drinnen liegt der Tiger ganz ruhig in seinem Kerker, und hier muß er grimmig auf einen Mohren losfahren, damit man glaube dergleichen inwendig ebenfalls zu sehen; es ist an Mord und Todschlag noch nicht genug, an Brand und Untergang, die Bänkelsaenger müssen an jeder Ecke wiederholen.”¹¹⁶

¹¹⁴ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 539.

¹¹⁵ Ivi, p. 539-540.

¹¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 540.

All'interno di una cornice quasi idilliaca di un mondo cittadino, il principe commenta con stupore l'esagerazione dell'uomo nel rappresentare nel dipinto una belva così feroce e minacciosa, quando invece nella realtà si mostra calma e domata. Attraverso quest'immagine, l'arte incontra l'aggressività e, per la prima e unica volta nella novella, le due dimensioni antropologiche coesistono in un'unica forma: la natura aggressiva dell'uomo è espressa simbolicamente attraverso la sua creazione artistica che, nella fattispecie, riproduce la teoria estetica del sublime formulata dal filosofo Edmund Burke, nell'opera "Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello" (1757).

In questa teoria Burke afferma che la paura, e in particolare il terrore legato alla morte o al dolore fisico, genera una reazione estetica che si può definire sublime: la mente, pur sapendo di non essere in reale pericolo, sperimenta le emozioni forti legate alla minaccia, e questa intensità provoca una sensazione di elevazione, di grandezza spaventosa, che è il cuore dell'esperienza del sublime. Conseguentemente, il sublime non è piacevole nel senso comune del termine, poiché non è dolce, armonioso o gradevole; al contrario, coinvolge emozioni spesso spiacevoli (come paura, smarrimento, disorientamento, soggezione) che però, una volta mediate dalla distanza o dalla consapevolezza di non essere in pericolo, diventano piacere estetico¹¹⁷.

“Die guten Menschen wollen eingeschuechtert sein, um hinterdrein erst recht zu fuehlen wie schoen und loeblich es sei frei Atem zu holen.”¹¹⁸

La visuale dello zio sul mondo, che si occupa di inquadrare il processo di conoscenza attraverso le lenti di un passato che trova continuità nel mondo contemporaneo, l'arte non imita una tragica realtà di una natura minacciosa per l'uomo, poiché questa è talmente domata nella prima fase del racconto che non sembra disturbare l'operosa civiltà. Al contempo, essendo il principe consapevole delle reali disgrazie nel mondo, non si capacita di come l'uomo possa voler ricercare nell'ideale quel sentimento di angoscia che la realtà già può presentargli inaspettatamente.

Tuttavia, in questa fase della narrazione, preliminare al caos, l'arte ha il ruolo di anticipare la grande minaccia, capace di oltrepassare i confini ideali del quadro per diventare reale, ricordando la vera essenza che si cela dietro la parvenza del primato illuminista dell'uomo nei

¹¹⁷ Edmund Burke, *A philosophical Enquire into the Origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Oxford University Press: 1998, pp. 113-117.

¹¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 540.

confronti della natura. In tal modo, i quadri variopinti delle belve aggressive e feroci spianano il terreno per la narrazione successiva.

Arricchita dalle narrazioni orali dello zio e dalle immagini dei circensi, la vicenda conduce ad un piano del reale svincolato da ogni forma di “idillio”, offrendo piuttosto una visione cruda e disincantata: questa si presenta per la prima volta nella novella dallo scoppio dell’incendio nel mercato e conduce verso un ritorno ad una dimensione di primitivismo, dove l’espressione artistica è ancora lontana nel processo di nobilitazione dell’essere umano.

In parallelo, la natura riflette lo stato d’animo dei personaggi, in una prospettiva tipicamente romantica:

“Leider nun erneuerte sich vor dem schönen Geiste der Fürstin der wüste Wirrwar, nun schien der heitere morgendliche Gesichtskreis umnebelt, ihre Augen verdüstert, Wald und Wiese hatten einen wunderbaren bänglichen Anschein.”¹¹⁹

Alla luce di quest’analisi, il momento culmine della trama, in cui la tigre feroce si scatena contro la principessa, è volto a sottolineare che la sua pretesa di dominio (tipica del ceto a cui appartiene) si concretizza solamente in una dimensione umana e civile, ma si arresta invece di fronte alla carica inebriante di una natura selvaggia improvvisamente liberata. In tal modo, l’ideale sublime poco prima osservato si fa tragicamente reale:

“[...] als die Fürstin ganz unten im Gebüsche des Wiesentals etwas seltsames erblickte, das sie alsobald für den Tiger erkannte; heranspringend, wie sie ihn vor kurzem gemalt gesehen, kam er entgegen; und dieses Bild zu den furchtbaren Bildern die sie so eben bebeschäftigten machte den wundersamsten Eindruck.”¹²⁰

La tigre, simboleggiando non più solo la natura felina dell’uomo, bensì, ad una seconda lettura, anche la Rivoluzione, allude pertanto ad un ulteriore parallelismo: la società borghese intenta a sconfiggere un preesistente ordine basato sulla superiorità dell’aristocrazia, qui rappresentata dal Principato. L’incendio che scoppia al mercato ricorda lo stesso scatenato durante le rivoluzioni napoleoniche, prima avvisaglia di un’irrompente lotta per la libertà realizzata munendosi di aggressività e violenza umana. L’uccisione della tigre da parte di Honorio rappresenta, pertanto, la prima e più veloce alternativa dell’uomo di rispondere alla violenza:

¹¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 544.

¹²⁰ *Ibidem*.

“Der Jüngling aber, dem Untier entgegen, zog die Pistole und schoß, als er sich nahe genug glaubte; leider jedoch war gefehlt, der Tiger sprang seitwaerts, das Pferd stutzte, das ergrimnte Tier aber verfolgte seinen Weg, aufwärts unmittelbar der Fürstin nach.”¹²¹

Nella parte centrale dell’opera, gli strumenti artificiali per generare catastrofi, come il fucile di Honorio, risultano identificativi di un sistema che distingue l’uomo dalle altre specie per la sua capacità di devastare artificialmente all’insegna della violenza, legittimato da un primitivo orientamento verso la caccia, che apre il racconto ad una visione sul mondo distruttiva piuttosto che rigeneratrice, di cui l’autore si propone invece di raggiungere nel finale della novella.

Tuttavia, l’intervento della famiglia di artisti orientali, che guiderà i personaggi verso una dimensione in cui l’ideale artistico si concretizza, fornisce un risvolto positivo al quadro antropologico. Infatti, l’arte non è più intesa come semplice ponte simbolico per vivere la realtà, ma come strumento attivo e trasformativo, in grado di opporsi efficacemente alla logica della violenza.

3. La voce del fanciullo, l’arte e l’Oriente nella rigenerazione di una nuova era

3.1 Teatro di maschere sociali: il finale di *Novelle* alla luce della *Gesellige Bildung*

Grazie all’intervento della poesia musicata, il filo narrativo di *Novelle* assume le sembianze di una rappresentazione teatrale¹²², rappresentante l’insorgere, il momento del conflitto e, infine,

¹²¹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 544.

¹²² Martin Schneider, *Goethe-Jahrbuch 133 (2016), Théatrale Kollektivbildung in Goethes Prosa*, Wallstein Verlag, Göttingen: 2017, p. 16.

la comunione tra le diverse aspettative di ruolo che modellano un individuo in un contesto sociale. Da una parte, la brigata di cavalieri apre il sipario della novella e si prepara per una “spedizione guerresca” che, in seguito all’arrivo del caos, non si arresta, anzi, intende evolversi nella caccia al leone; dall’altra, i guardiani orientali del circo rimangono fedeli alla loro attività circense, proponendo un ritorno all’ordine che passi attraverso l’addomesticamento del leone. Il principe, nel suo ruolo autoritario, appare non a caso nel finale, quando la comunità necessita di indicazioni su come tornare ad uno stato civile. In questo quadro antropologico non è esente lo scudiero Honorio, che a missione conclusa, quando il sole sta tramontando, riceve la grazia del principe per le sue azioni eroiche: “Du hast heute viel geleistet, vollende das Tagwerk”¹²³ e volge il suo sguardo verso Occidente, dove gli verrebbe offerta l’opportunità di un nuovo viaggio formativo volto a migliorare il funzionamento della corte.

Ogni personaggio descritto risponde pertanto al ruolo sociale che gli è stato assegnato: in una sospensione dalla civiltà, egli lotta per i valori che lo contraddistinguono secondo le proprie lenti di interpretazione del mondo, senza mai cadere in un individualismo esasperato, ma tenendo sempre conto della comunità in cui è inserito, con la quale deve conformarsi e scendere diplomaticamente a compromessi. Ne è esemplare il dialogo tra il principe e il proprietario delle belve che precede l’arrivo della poesia lirica nel finale; da una parte, il primo ragiona sulla base delle sue esperienze militari che lo condurrebbero all’uso del fucile:

“Welche Bürgschaft gebt ihr mir, daß wenn wir eures Löwen schonen, er nicht im Lande unter den Meinigen Verderben anrichtet?”¹²⁴

Dall’altra, il secondo cerca di convincere il principe che ci sono vie alternative alla violenza, con l’unica preoccupazione di salvare la sua bestia dall’antropocentrismo distruttivo dell’Occidente. Conseguentemente, il principe sembra slegarsi dal suo ruolo autoritario, accettando le indicazioni dello zingaro, e si abbandona ad un atto di fiducia – con l’unico compromesso di caricare i fucili in caso di fallimento dell’atto. Così, quando alla famiglia orientale viene assegnato il custode come guida al castello avito, egli risponde al suo dovere fornendo le giuste indicazioni per quel “raro caso umano” che avrebbe luogo di lì a poco:

“Lockt ihn das Kind dahinein, so kann ich die Öffnung mit Leichter Mühe schließen und der Knabe wenn es ihm gut deucht, durch eine der kleinen Wendeltreppen, die er in der

¹²³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 553.

¹²⁴ Ibidem.

Ecke sieht, dem Tiere ent schlüpfen. Wir wollen uns verbergen, aber ich werde mich so stellen, daß meine Kugel jeden Augenblick dem Kinde zu Hülfe kommen kann”.¹²⁵

In conclusione, da un punto di vista antropologico, la duplice natura dell’individuo – che si rivela durante la sospensione della convivialità causata da una situazione di sventura collettiva, quale il caos provocato dall’incendio nel villaggio e dalla minaccia rappresentata dalla libertà del leone – riemerge nel finale e si concretizza simbolicamente attraverso due civiltà distinte: l’Occidente e l’Oriente.

La prima, incarnata dai cacciatori occidentali e dal principe, è fondata sulla violenza:

[...] muss die Jagd sich auf diese Seite ziehen; [...] es ist kein Unglück, wenn ihr in die tiefen Wälder treibt.¹²⁶

La seconda, invece, è illuminata dall’arte e si eleva dall’animo orientale dei proprietari circensi delle belve:

“Gott und Kunst, Frömmigkeit und Glück müssen das Beste tun.”¹²⁷

Se da una parte la violenza porta alla rapida eliminazione della minaccia improvvisa all’antropocentrismo, dall’altra, l’arte propone un processo di ammansimento, volto a favorire una pacifica convivenza tra il mondo animale e quello umano, resa possibile dalla forza redentrica dell’espressione estetica, capace di salvare l’umanità:

“Hier diese Frau und dieses Kind, erwiderte der Vater hastig, erbieten sich ihn zu zähmen, ihn ruhig zu erhalten, bis ich den beschlagenen Kasten heraufschaffe, da wir ihn denn unschädlich und beschädigt wieder zurückbringen werden.”¹²⁸

Nel finale di *Novelle*, pertanto, le azioni dei personaggi convergono in modo sinergico e diplomatico, rappresentando il ruolo sociale dei soggetti: ciascuna interviene a sostegno dell’altra, contribuendo ad un equilibrio comune e valorizzando la cooperazione tra individui. Inoltre, da un punto di vista stilistico, la maggior parte dei personaggi, a partire dalla principessa, viene identificata attraverso il rango o ruolo che ricopre all’interno della società, e non tramite un nome proprio¹²⁹, di cui il lettore non viene mai messo a conoscenza, in quanto

¹²⁵ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 553.

¹²⁶ Ivi, p. 548.

¹²⁷ Ivi, p. 553.

¹²⁸ Ivi, p. 549.

¹²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Band 18.1: „Letzte Jahre 1827–1832. 1. Teil”*, Carl Hanser, München: 1997, p. 1225.

la novella si propone di superare il carattere specifico dell'individuo a favore della sua funzione sociale. Alcuni esempi di inquadramento dei personaggi "anonimi" sono: il principe, la bella dama, i cavalieri, il guardiano, il fanciullo, la donna; fanno eccezione lo zio Federico e Honorio. Lo stesso principio si riflette nella scelta dell'autore di non elevare un personaggio specifico a protagonista della storia, ma di inserire ciascuno di loro gradualmente nella vicenda, sullo stesso piano d'importanza, a seconda del grado di utilità dell'apporto alla società che ciascuno di essi ha.

Tale dinamica narrativa rispecchia l'ideale della *Gesellige Bildung* – un'educazione alla socialità e alla convivenza civile – di cui Goethe si fa promotore nello stesso periodo in cui inizia a delineare i primi abbozzi dell'opera. Sebbene le due dimensioni siano distinte – l'una teorica e l'altra letteraria – si pongono entrambe all'interno di una medesima visione culturale, orientata alla formazione dell'individuo all'interno della collettività.

3.2 *Gesellige Bildung*: sinergia tra uomo, arte e società

In linea con i canoni classici di armonia, equilibrio e idillio che caratterizzano la parte finale della novella, Goethe recupera i principi fondanti del periodo culturale noto come *Weimarer Klassik* (Classicismo weimariano, 1794-1805)¹³⁰: a seguito di numerose conversazioni con Schiller, l'educazione estetica emerge come uno strumento fondamentale per ristabilire un rapporto pedagogico tra arte e individuo, valorizzando l'importanza della pura idealità dell'arte in un contesto volto a offrire la possibilità di un miglioramento della sfera sociale in cui l'individuo si trova, a partire proprio dalla separazione tra arte e politica.

In particolare, in un frangente storico rivoluzionario segnato dall'innalzamento dell'individualità e dal prevalere del caos sui valori umanisti e collettivi di ordine ed equilibrio, i due poeti weimariani propongono l'affermazione di un ideale di umanità fondato sulla legge della *Geselligkeit* ("socievolezza"), la quale, promuovendo il superamento delle passioni individuali a favore della convivialità, allude a un'utopia di tregua dalla crudeltà della storia.¹³¹ Nella fattispecie interviene l'arte, la quale non può esimersi dal compito di restaurare, in una

¹³⁰ Giuliano Baioni, *Goethe, Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi editore, Torino: 1998, p. 88.

¹³¹ Ivi, p. 134.

società lacerata dalle passioni e dai conflitti ideologici, le forme della *Gesellige Bildung* (“educazione sociale”).

In quest’ottica, il sodalizio tra Goethe e Schiller, distintivo del Classicismo di Weimar, si rivela come un’alleanza intellettuale rappresentativa di una cultura umanistica, il cui scopo è contrastare la brutalità della storia e prenderne le distanze, fino a respingerla del tutto, dalla realtà politica, a favore degli ideali puri dell’arte.¹³²

La nobilitazione del singolo individuo attraverso l’arte, in un quadro finalizzato all’avanzamento della società ma dominato dal caos, si realizza in *Novelle* nell’atto finale dove il fanciullo, vero eroe positivo della novella, riesce a riportare l’ordine solo elevando sé e le altre anime presenti tramite la sua stessa espressione artistica:

Eindringlich aber ganz besonders war, daß das Kind die Zeilen der Strophe nunmehr zu anderer Ordnung durcheinanderschob, und dadurch wo nicht einen neuen Sinn hervorbrachte, doch das Gefühl in und durch sich selbst aufregend erhöhte.¹³³

Pertanto, in battuta finale, l’arte funge da nobilitazione dell’uomo “del reale”, che si prepara inizialmente per una battuta di caccia, all’uomo “dell’idea”¹³⁴, che si lascia invece trasportare dalle note armoniche di un flauto.

Am Schluss der Novelle steht die Utopie von Kunst als dem einzigen Medium, mit dessen Hilfe der Mensch die existentielle, nicht zuletzt durch die ihm wesenseigene Aggressivität verursachte Gefährdung seiner Art bannen könne.¹³⁵

La risoluzione si prospetta così nel dissolvimento dell’individuo nel tutto¹³⁶, alludendo ad “un’utopia di un mondo pacificato”¹³⁷ per mezzo del potere salvifico dell’arte.

Attraverso un susseguirsi di coppie di opposti che si intrecciano e si sovrappongono fino a sfociare, solo alla fine, nell’utopia della comunione e dell’armonia, *Novelle* mette in evidenza il ruolo fondamentale dell’arte nel superamento della violenza e nella valorizzazione del dualismo antropologico che funge da sfondo. La tendenza umana all’aggressività può essere

¹³² Giuliano Baioni, *Goethe, Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi editore, Torino: 1998, p. 153.

¹³³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 551.

¹³⁴ Giuliano Baioni, *Goethe, Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi editore, Torino: 1998, p. 157.

¹³⁵ Bernd Witte et al., *Goethe Handbuch*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart: 1997, p. 261.

¹³⁶ Pasquale Memmolo, *Goethes “Novelle” und die frohe Botschaft der Poesie*, collana “Studi e Testi”, Bonn: 2011, p. 90.

¹³⁷ Wolfram Malte Fues, *Goethes “Novelle”: Utopie einer befriedeten Welt*, Weimarer Beiträge, Volume 52, Issue 1, Vienna: 2006, p. 148.

infatti sublimata nella stessa inclinazione umana alla creatività che, idealmente, eleva una società addestrata alla violenza ad una ispirata all'arte.

3.3 Il primato della collettività sull'individuo nell'ideologia dell'*Entsagung* – Honorio e il crepuscolo dell'Occidente

Il primato della collettività sull'individuo è richiamato nella trama dall'ideologia dell'*Entsagung*, sviluppatasi in Germania tra il 1820 e il 1850, come riflesso filosofico-letterario della delusione post-napoleonica nel periodo della Restaurazione. Essa è indirizzata a nascondere il nucleo affettivo e passionale tramite la “ragionevolezza della rinuncia”¹³⁸: “un *Entsagender* (rinunciante) sa servire l'umanità, quella umanità che potrà salvarsi solo se sarà un'umanità di fratelli.”¹³⁹

L'individuo che si è “fatto utile”¹⁴⁰ e che si sottomette totalmente alla legge razionale della collettività¹⁴¹ disegna la base per la formazione di un'utopia comunitaria di cui Goethe intende farsi portavoce nella sua opera senile. Attraverso la pedagogia dell'*Entsagung*, Goethe rinuncia infatti definitivamente al sogno del libero sviluppo della personalità individuale caratterizzante lo spirito romantico e sostiene la supremazia del dovere sulla passione, così come la priorità della società sull'individualità¹⁴².

La presa di distanza dalle passioni individuali per una causa che persegue il giusto funzionamento della vita di corte è percepibile all'interno della vicenda in circostanze che vedono l'accenno e, in parallelo, la rinuncia di una forma di intimità tra la principessa e Honorio. La dama, in un contesto fuori dall'ordinario, si trova infatti a fare esperienza del mondo in assenza dello sposo; il cavaliere, nel ruolo di paggio, ha invece il compito di guidarla e addestrarla. A seguito del momento eroico che vede Honorio salvare la principessa dall'attacco della tigre, il lettore prende parte alla passione di quest'ultimo: osservata attraverso le lenti della distanza, questa si manifesta in maniera così impercettibile che il pubblico non

¹³⁸ Wolfram Malte Fues, *Goethes "Novelle": Utopie einer befriedeten Welt*, Weimarer Beiträge, Volume 52, Issue 1, Vienna: 2006, p. 163.

¹³⁹ Ivi, p. 314.

¹⁴⁰ Giuliano Baioni, *Goethe, Classicismo e Rivoluzione*, Einaudi editore, Torino: 1998, p. 314.

¹⁴¹ Ivi, p. 308.

¹⁴² Ivi, p. 268.

dovrebbe quasi accorgersi della sua presenza, poiché viene ostacolata dalla rilevanza del quadro sociale in cui è inserita.

Daß anstatt einer jugendlichen Freude eine gewisse Trauer über sein Gesicht zog, hatte die Fürstin nicht Zeit zu bemerken, noch er seiner Empfindung Raum zu geben [...].¹⁴³

In questo modo il lettore di *Novelle* viene a conoscenza di come il cavaliere di corte di questo racconto si elevi ad “Entsagender”, fungendo da modello della senilità goethiana: Honorio rinuncia non solo alla sua passione, ma chiede anche, in ginocchio, la possibilità di sfuggirle, reclamando l’opportunità di un lungo viaggio all’insegna dell’istruzione per i compagni di corte (“[...] non si ritiene intelligente se non chi ha visto tutto ed è come se ci si dovesse istruire solo per gli altri”¹⁴⁴). Honorio non rivendica la sua individualità, i suoi desideri, anzi, si inginocchia affinché venga aiutato a soffocarli e quindi accompagnato lontano da dove hanno origine, in una missione che non vede l’arricchimento di sé stesso ma l’utilità per gli altri.

Da ich nun einmal knie, [...] da ich mich in einer Stellung befinde, [...] so lasst mich bitten von der Gunst, von der Gnade die ihr mir zuwendet, in diesem Augenblick versichert zu werden. Ich habe schon oft Euren hohen Gehmal gebeten um Urlaub und Vergünstigung einer weitem Reise. Wer das Glück hat an Eurer Tafel zu sitzen, wen Ihr beehrt Eure Gesellschaft unterhalten zu dürfen, der muss die Welt gesehen haben.¹⁴⁵

La vicenda raccontata in *Novelle* non lascia spazio né ad una manifestazione delle passioni, né ad un soddisfacimento dei piaceri dell’individuo, che appena trapelano nella storia vengono risucchiati da ciò che accade successivamente in un contesto di collettività, senza che chi ne faccia parte possa aver tempo di realizzarli.

Come conferma ulteriore, secondo quanto riportato da Goethe a novella conclusa:

“Sie sehen [...], daß man an einer solchen Arbeit, wenn sie auch schon im Ganzen fertig daliegt, im einzelnen noch immer zu tun hat.”¹⁴⁶

“Ella non trova [...] della novella quasi nulla di intimo ed in tutte le altre cose mie ne trova anche troppo”¹⁴⁷.

¹⁴³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 546.

¹⁴⁴ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 291.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 545-546.

¹⁴⁶ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, Birkhäuser Basel Verlag, Switzerland: 1986, p. 207.

¹⁴⁷ Johann Peter Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, Tipografia Cane & Durando, Torino: 1957, p. 339.

In conclusione, il tema della rinuncia e della vittoria sulle passioni si presenta un'ultima volta nel finale, dove la donna orientale, con un dolce istinto materno, si rivolge ad Honorio, che tiene ancora il fucile a due canne sulle ginocchia, pronto ad ogni evenienza, nonostante volga già lo sguardo trasognante alla sua prossima missione, "dove il sole comincia a declinare"¹⁴⁸. Non a caso, rappresentando l'Occidente, egli è seduto sopra un pezzo di rovina, simbolo di utopica e progressiva decadenza di una civiltà forgiata da guerra e violenza.

"Du schaust nach Abend – rief die Frau – du tust wohl daran dort gibt's viel zu tun; eile nur, säume nicht, du wirst überwinden. Aber zuerst überwinde dich selbst."¹⁴⁹

Con queste parole, la zingara orientale raccomanda il cavaliere occidentale di vincere i suoi sentimenti amorosi, così come il suo istinto alla violenza che ancora, nel finale della vicenda, non lo abbandona.

"[...] die Frau stieg weiter, konnte sich aber nicht enthalten nach dem Zurückbleibenden nochmal umzublicken; eine rötliche Sonne überschien sein Gesicht, sie glaubte nie ein schönern Jüngling gesehen zu haben."¹⁵⁰

Grazie a questo passaggio, il lettore di *Novelle* assiste a una simbolica ascesa della civiltà orientale, rappresentata dalla figura della zingara. Salendo le scale del castello avito, ella si fa portavoce di una nuova missione capace di trasformare radicalmente il pensiero di un Occidente educato alla violenza. Il suo avanzare, insieme al gesto di voltarsi a guardare i riflessi del tramonto sul volto del giovane scudiero, diventa emblema di una civiltà che non solo può superare quella occidentale, ma anche offrirsi come modello alternativo a un sistema in declino. Si osservi, dunque, come il mondo orientale si inserisca nel finale della novella, diventando simbolo di un possibile processo di civilizzazione per l'uomo occidentale.

3.4 Il concetto di diversità in *Novelle*: terra di mezzo tra Occidente e Oriente

¹⁴⁸ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 298.

¹⁴⁹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 553.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

L'ingresso del mondo orientale nella narrazione avviene immediatamente dopo la rinuncia di Honorio alle proprie passioni, configurandosi come un momento di transizione simbolica. Questo passaggio segna il progressivo abbandono della figura del cavaliere cortese, che si appresta a intraprendere un viaggio oltre oceano, e introduce contestualmente la famiglia di circensi, proprietaria delle belve, costituendo un ponte tra due universi culturali e immaginari differenti:

“Daß anstatt einer jugendlichen Freude eine gewisse Trauer über sein Gesicht zog, hatte die Fürstin nicht Zeit zu bemerken, noch er seiner Empfindung Raum zu geben, denn hastig den Berg herauf, einen Knaben an der Hand, kam eine Frau, geradezu auf die Gruppe los, die wir kennen, und kaum Honorio sich besinnend aufgestanden, als sie sich heulend und schreiend über den Leichnam her warf, und an dieser Handlung, so wie an einer, obgleich reinlich anständigen, doch bunten und seltsamen Kleidung sogleich erraten ließ, sie sei die Masterin und Wärterin dieses dahingestreckten Geschöpfes, wie denn der schwarzlockige Knabe, der eine Flöte in der Hand hielt, gleich der Mutter weinend, weniger heftig, aber tief gerührt, neben ihr kniete.”¹⁵¹

L'arrivo delle figure orientali nella novella evidenzia l'emergere del tema della diversità culturale, che si manifesta in una prima fase attraverso la rappresentazione dell'altro come alterità: quale, termine utilizzato “in filosofia specialmente per designare la qualità di ciò che è fuori (altro) del soggetto, dell'io, del pensiero (l'oggetto, il non io, la natura).¹⁵²” L'autore, in una prospettiva eurocentrica, descrive la mamma e il bambino orientali come elementi tra loro differenti, quasi disturbanti, nel gruppo sociale in cui si stanno inserendo, presentandoli come “altro” rispetto ai personaggi noti e creando con il lettore occidentale un'implicita identità collettiva, data da un sottinteso “noi”:

“[...] denn hastig den Berg herauf, einen Knaben an der Hand, kam eine Frau, geradezu auf die Gruppe los, die wir kennen.”¹⁵³

A questi nuovi e diversi personaggi vengono attribuite caratteristiche animali, primitive e irrazionali, nel modo di esprimersi, in una logica strettamente colonialistica: “la donna, ululando e singhiozzando, si gettava sul cadavere della belva”¹⁵⁴. Lo stesso sguardo

¹⁵¹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 546.

¹⁵² [https://www.treccani.it/enciclopedia/alterita_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alterita_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultimo accesso in data 23/11/2025).

¹⁵³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 546.

¹⁵⁴ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 292.

gerarchizzante dell'Europa sull'altro viene applicato per la descrizione dei loro costumi: “e a quest'atto come pure dalle sue vesti, pulite e decenti ma di vari colori e strane, s'indovinò subito che ella era la padrona e la custode dell'animale lì disteso”.¹⁵⁵

All'analisi approfondita di questa nuova componente sociale si affianca una descrizione del loro linguaggio, rappresentato come naturale, istintivo e immediato.

“Den gewaltsamen Ausbrüchen der Leidenschaft dieses unglücklichen Weibes folgte, zwar unterbrochen stoßweise, ein Strom von Worten wie ein Bach sich in Absätze von Felsen zu Felsen stürzt. Eine natürliche Sprache, kurz und abgebrochen, machte sich eindringlich und rührend; vergebens würde man sie in unsern Mundarten übersetzen wollen, den ohngefähren Inhalt dürfen wir nicht verhehlen.”¹⁵⁶

In questo passaggio si evidenzia una stretta corrispondenza tra natura e linguaggio, che sembrano fondersi in un'unica dimensione espressiva: “[...] un torrente di parole, quasi un ruscello d'acqua che a cascate precipiti di rupe in rupe”¹⁵⁷. Tale rappresentazione richiama l'idea del ritorno ad una civiltà originaria, spontaneamente connessa alla natura, in contrapposizione con quella altamente civilizzata dell'Oriente che, come precedentemente analizzato, strumentalizza la natura a fini utilitaristici. Si sottolinea, inoltre, l'incapacità di tradurre o rendere comprensibile quel linguaggio naturale all'interno delle categorie linguistiche e concettuali occidentali, rivelando così una distanza culturale non colmabile: “invano si tenterebbe di tradurlo nel nostro modo di parlare”.¹⁵⁸

A quest'introduzione dell'alter, segue nella narrazione un monologo da parte della donna rivolto alla sua amata tigre defunta, che tanto li aveva accompagnati nei loro viaggi e offerto sostentamento:

“Sie haben Dich ermordet, armes Tier! Ermordet ohne Not! Du warst zahm und hättest Dich gern ruhig niedergelassen und auf uns gewartet; denn Deine Fußballen Schmerzten Dich, und Deine Krallen hatten keine kraft mehr! Die heiße Sonne fehlte Dir, sie zu reifen. Du warst der Schönste Deines Gleichen; wer hat je einen könlichen Tiegler so herrlich

¹⁵⁵ Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 292.

¹⁵⁶ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 546-547.

¹⁵⁷ Traduzione da: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 292.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

ausgestreckt im Schlafe gesehen, wie Du nun hier liegst, tot um nicht wieder aufzustehen.”¹⁵⁹

Questo passaggio ribalta il concetto occidentale di violenza, rappresentato dalla tigre, restituendo una prospettiva sociale orientale – data dallo scenario circense – che attribuisce al comune immaginario del termine una vera e propria fonte di conforto e sussistenza. Questo frammento induce altresì il lettore ad osservare la differenza di reazione degli esponenti di due civiltà opposte in merito all’uccisione della tigre: da una parte, il cavaliere Honorio era intento a valutare in che modo potersi arricchire materialmente dal cadavere dopo averle sparato: “Perdonate, - rispose il giovane - è già colpita a morte e io non voglio sciupare la pelle che nel prossimo inverno deve risplendere sulla vostra slitta”¹⁶⁰ ; dall’altra, in quest’ultimo frangente, la zingara si inginocchia davanti alla belva e si lascia trasportare dalle sue emozioni di angoscia e tristezza per l’inutile perdita: “[...] la donna, ululando e singhiozzando, si gettava sul cadavere della belva”¹⁶¹.

In tal modo, l’arrivo della famiglia orientale di circensi svolge nella narrazione anche la funzione di scardinare la dicotomia uomo-animale precedentemente esposta di una logica occidentale antropocentrica: la manifestazione emotiva della donna nei confronti dell’uccisione di una belva è la stessa che potrebbe avere una madre per un figlio e ricorda, pertanto, il diverso rapporto sviluppatosi con la natura, in civiltà più biocentriche (che mettono al centro la vita in senso lato, anziché l’individuo) di quella occidentale.

La postilla del narratore in calce al monologo permette di analizzare, in chiave critica, l’atteggiamento occidentale di fronte all’assurdità di così poco decoro e così tanto trasporto emotivo per l’uccisione di una belva che, d’altro canto, per gli aristocratici occidentali, rappresenta nella caccia un oggetto di intrattenimento se non, in situazioni di pericolo, un gesto eroico:

“Sie hatte nicht ausgeklagt, als über die mittlere Höhe des Bergs am Schlosse herab Reiter heransprengten, die alsobald für das Jagdfolge des Fürsten erkannt wurden, er selbst voran.”¹⁶²

¹⁵⁹ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 546-547.

¹⁶⁰ Traduzione da Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 291.

¹⁶¹ Ivi, p. 292.

¹⁶² Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 547.

Pertanto, in un contesto letterario che si occupa di anteporre il ruolo sociale dell'individuo occidentale alle sue passioni, la famiglia orientale di artisti offre un simbolico ritorno alle emozioni, tramite la sua facoltà di sentire e manifestarsi con un linguaggio primitivo.

All'arrivo del padre, infatti, la famiglia si riunisce a compiangere la defunta tigre:

“Und nun gab die Familie zusammen Schmerz und Überraschung zu erkennen.”¹⁶³

Contestualmente alla realizzazione della *Gesellige Bildung* sopra menzionata, il lettore si trova dunque, nel finale della novella, di fronte ad una collettività eterogenea: da una parte, la brigata di cacciatori occidentali a cavallo, pronti a ricongiungersi con la principessa, lo zio principe e lo scudiero Honorio; dall'altra, la famiglia orientale riunita a piedi, in lutto, con l'unica belva rimasta libera. L'incontro tra le due opposte civiltà “nel vuoto della radura”¹⁶⁴ non viene inghiottito istantaneamente dal vortice degli eventi, bensì viene evidenziato da un certo stupore nell'animo dei personaggi che, nonostante la tragicità data dalla situazione di caos generale, non si arresta dinanzi a tanta diversità:

“Über die steinige Blöße einhersprengend stutzen und starrten sie, nun die unerwartete Gruppe gewahr werdend, die sich auf der leeren Fläche merkwürdig auszeichnete. Nach dem ersten Erkennen verstummte man, und nach einigem Erholen ward, was der Anblick nicht selbst ergab, mit wenigen Worten erläutert. So stand der Fürst vor dem seltsamen unerhörten Ereignis, einen Kreis umher von Reitern und Nacheilenden zu Fuße.”¹⁶⁵

In questo frangente, l'alterità acquisisce valore all'interno del gruppo sociale dominante proprio a causa di un processo di civilizzazione diverso, che, orientato a sviluppare una maggiore familiarità con il mondo animale, risulta più funzionale in una situazione eccezionale di pericolo da esso causata (si veda par. 3.1).

Pertanto, la diversità culturale emerge nella conclusione dell'opera come un valore prezioso di scambio e di insegnamento, laddove, invece, una prospettiva occidentale condurrebbe alla distruzione come strumento di rinascita.

Nelle prime fasi della narrazione, infatti, l'attività circense e la relativa arte vengono presentate come un elemento aggiuntivo all'interno del contesto della fiera, dove la famiglia “diversa”

¹⁶³ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 548.

¹⁶⁴ Traduzione da Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 293.

¹⁶⁵ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 547.

assume il ruolo di intrattenimento in un assetto sociale dominante, il quale si occupa invece di offrire una spartizione equa di beni tra gli abitanti dei territori circostanti.

Parallelamente, le loro baracche si trovano, coerentemente con il loro status, in una zona periferica e marginale rispetto alle altre:

“So waren sie nach und nach auf einen freien Platz gelangt, der zur Vorstadt hinführte, wo am Ende vieler Kleiner Buden und Kramdstände ein größeres Brettergebäude in die Augen fiel, das die kaum erblickten als ein ohrzerreißendes Gebrülle ihnen entgegen tönte.”¹⁶⁶

Nel finale, invece, dall’alto di una gerarchia sociale occidentale, a quella stessa famiglia “diversa” viene affidato il compito di ristabilire l’ordine sociale attraverso la propria arte, là dove il resto del gruppo dominante sarebbe intervenuto solo nel caso in cui il piano iniziale non avesse funzionato:

“Der Knabe schien das Flöte versuchen zu wollen, ein Instrument von der Art, das man sonst die sanfte, süße Flöte zu nennen pflegte, sie war kurz geschnäbelt wie die Pfeifen.”¹⁶⁷

Allo stesso tempo, l’integrazione culturale all’interno dei ruoli chiave della società è resa possibile solo in un momento di pericolo e sospensione delle regole sociali, in una sorta di ritorno ad una civiltà originaria (simbolicamente espresso tramite il mito narrato dal padre orientale; si veda par 3.4), in una fase di crisi delle sovrastrutture a causa di una minaccia esterna.

Non sarebbe dunque particolarmente rilevante se, a pericolo superato, i cacciatori si riappropriassero del loro ruolo e riprendessero la loro battuta di caccia, mentre il resto del gruppo si dimentica dell’intervento dei circensi stranieri. Conseguentemente, la scelta di Goethe di concludere l’opera con la poesia e l’ideale lascia il lettore sospeso nella speranza che l’eco di quelle strofe musicate, e del loro significato salvifico, si propaghi così tanto nella vicenda da non lasciare spazio ad altro nell’animo dei personaggi almeno per quella giornata.

In conclusione, attraverso l’inserimento della famiglia orientale e il suo ruolo positivo nel contesto sociale, Goethe mira a trasformare l’immaginario collettivo associato al termine “straniero”, così come si era consolidato nella prospettiva colonialistica del primo Ottocento. A tal fine si rivolge inizialmente al lettore occidentale utilizzando un linguaggio eurocentrico, che riflette la coscienza collettiva, così come gli entusiasmi nazionalistici dell’epoca. Tuttavia,

¹⁶⁶ Johann Wolfgang von Goethe, a cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, Deutscher Klassiker Verlag, Berlin: 2022, p. 539.

¹⁶⁷ Ivi, p. 549.

le figure straniere, sebbene introdotte nei primi passaggi con implicita superiorità culturale si rivelano successivamente i veri eroi della novella, gli unici capaci di ristabilire l'ordine sociale senza ricorrere alla violenza. Solo in questo modo il lettore occidentale ottocentesco può idealmente superare il pregiudizio verso lo straniero, giungendo non a una semplice accettazione, ma addirittura all'ammirazione dell'alter.

La medesima ammirazione del lettore per altre culture, in particolare per quella orientale, raggiunge pieno compimento nell'animo di Goethe durante la sua opera senile, giusto un decennio prima della pubblicazione di *Novelle*. Infatti, il contrasto analizzato tra la cultura occidentale e quella orientale, richiama la dicotomia Occidente-Oriente presente nel *West – Östlicher Divan* (1819), che trova quindi seguito nella compresenza di una civiltà orientale in *Novelle*.

Sotto forma di raccolta poetica ispirata alla tradizione persiana, il *Divan* si presenta come risultato di un lungo studio della poesia orientale e dei suoi elementi, mosso a sua volta da un'insoddisfazione della realtà politica occidentale della Restaurazione. Pertanto, in una simbolica “fuga dall'Occidente”, il tardo Goethe sperimenta una composizione tematica dell'opera molto libera, evidenziata dalla mancanza di una vera e propria unità e correlazione tra le poesie che, nella loro indipendenza le une dalle altre, sono tuttavia condotte da un'ispirazione comune: il dialogo tra Oriente e Occidente¹⁶⁸.

Nella realizzazione di una “apertura cosmica” letteraria, attraverso il *Divan*, è importante evidenziare il ripudio di Goethe per il formalismo classicistico, espresso esplicitamente nella poesia al suo interno, dal titolo *Lied und Gebilde*:

Mag der Grieche seinen Ton
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken;

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen
Und im flüss'gen Element
Hin und wieder schweifen.

¹⁶⁸ Ladislao Mittner, *Storia della Letteratura tedesca, Dal pietismo al romanticismo, Tomo terzo*, Giulio Einaudi editore, Torino: 1971, p. 964.

Löscht ich so der Seele Brand,
Lied, es wird erschallen;
Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen.¹⁶⁹

Questo poema si descrive quasi come manifesto del *Divan*, dove l'autore esprime il passaggio da un'arte occidentale alla poesia orientale, mettendo in evidenza, in primis, come i Greci cercino di dare forma concreta e solida alla loro arte, modellandola come argilla. Egli, invece, celebra un'ispirazione più fluida e naturale, simboleggiata dall'acqua dell'Eufrate, che rappresenta una poesia nata dal sentimento e dalla libertà creativa, ovvero quella orientale. In conclusione, secondo il poeta, l'arte autentica non deve più restare imprigionata in schemi rigidi, ma deve muoversi e mutare come un corso d'acqua, seguendo il flusso dell'emozione¹⁷⁰: "Wasser wird sich ballen" richiama, infatti, al concetto, non ancora abbandonato, della forma.

Questa poesia può risultare particolarmente significativa per il lettore di *Novelle* poiché, in poche righe, può comprendere l'origine del pensiero che ha portato lo stesso autore a concepire il finale di un'opera strutturata dieci anni dopo. Conseguentemente, l'acqua dell'Eufrate, che nel *Divan* spegne "l'incendio dell'anima" e ne fa scaturire un canto, ritorna in *Novelle* sotto forma di una poesia pura, naturale e creativa, modellata e rigenerata dalle proprie emozioni e non da schemi predefiniti. Questa, sempre in veste di canto e secondo lo stesso principio dell'acqua dell'Eufrate, placa la "natura focosa" di un leone, dopo essersi liberata dall'animo orientale di un fanciullo.

Parallelamente, alla luce del significato di *Lied und Gebilde*, emerge con maggiore chiarezza il contrasto tra quel linguaggio emotivo e naturale, distintivo della donna orientale di *Novelle*, e quello più "rigido" dell'autore occidentale: il primo è letteralmente paragonabile ad "un torrente di parole, quasi un ruscello d'acqua"¹⁷¹ e crea un parallelismo con la poesia orientale, simboleggiata nel *Divan* dall'acqua dell'Eufrate; il secondo, d'altro canto, rispecchia la fermezza e solidità dell'arte greca e, nella critica del primo, rifiuta così l'emotività a favore del controllo e della razionalità.

¹⁶⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *West-östlicher Divan*, Band 11.1.2, Carl Hanser Verlag München. 1998, p. 18.

¹⁷⁰ Ladislao Mittner, *Storia della Letteratura tedesca, Dal pietismo al romanticismo, Tomo terzo*, Giulio Einaudi editore, Torino: 1971, p. 964.

¹⁷¹ Traduzione da: Bonaventura Tecchi, *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*, LED Edizioni Universitarie, Milano: 2003, p. 292.

In conclusione, tra le molteplici realtà eterogenee che cercano una riconciliazione in *Novelle* (cfr. cap. 2), Goethe armonizza l'arte occidentale con la poesia orientale, conciliandole nella sua produzione letteraria poliedrica, precedentemente divisa anche tra questi due ambiti culturali.

Grazie a *Novelle*, infatti, il Goethe tardo ha la facoltà, in prima battuta, di riabbracciare gli ideali del classicismo weimariano: ciò è reso possibile, attraverso la realizzazione di uno stile armonioso e privo di eccessi sentimentali, ma anche grazie all'aspirazione ad una bellezza composta e ideale, che fa da sfondo ad una vicenda con significato più simbolico e universale che realistico.

Inoltre, l'autore si pone ancora come voce dell'apertura cosmica che aveva ispirato il *West-Östlicher Divan*, trovando nell'elemento salvifico del canto orientale il compimento di un'opera che riflette l'evoluzione della civiltà occidentale.

Pertanto, a conclusione della novella, la riconciliazione tra Occidente e Oriente, così come tra arte occidentale e arte orientale, emerge proprio dall'integrazione della lirica orientale nel contesto bucolico e idilliaco dell'Arcadia greca.

3.5 Sublimazione estetica, prospettiva sociale e funzione pedagogica dell'arte

In conclusione, *Novelle* testimonia il mutamento di prospettiva del tardo Goethe che, attraverso la tecnica della *Distanz* e l'etica della *Entsagung*, elabora un'utopia di ordine armonico all'interno della società. Se da una parte le passioni individuali vengono subordinate alla funzione sociale dei personaggi, dall'altra vi è l'individuo che progressivamente si dissolve in una dimensione di universalità: l'opera appare così come una sorta di palcoscenico in cui si avvicendano diverse "maschere sociali", apparentemente in conflitto tra loro, ma infine armonizzanti nel rispetto della legge collettiva della *Geselligkeit*.

Tale prospettiva abbandona definitivamente gli eccessi individualistici del Romanticismo e garantisce un punto di vista neutrale e impersonale sugli eventi, riflettendo il desiderio di

Goethe di sublimare le controversie politiche e storiche all'interno di un quadro estetico rinnovato.

Infine, l'analisi si concentra sulla funzione pedagogica dell'arte in *Novelle*, che è rappresentata dal concetto di *Gesellige Bildung*. Nella parte finale dell'opera, la musica e la poesia giocano il ruolo di forze conciliatrici capaci di riportare l'armonia in una comunità minacciata da caos e violenza, riaffermando i principi classici del *Weimarer Klassik* di equilibrio, misura e umanità. Quindi, l'arte diventa lo strumento più efficace per nobilitare l'uomo e rivitalizzare la società, fornendo un'alternativa moralmente simbolica alla brutalità della storia.

Di conseguenza, *Novelle* si rivela sia come una dichiarazione di poetica senile che come un raffinato esercizio di perfezione formale e si concretizza attraverso tre diverse prospettive: forma, etica e pedagogia. Un lavoro in cui Goethe offre la possibilità di trasformare il reale attraverso l'ideale, armonizzando individuo e collettività, natura e cultura, istinto e ragione all'interno di una cornice letteraria matura.

CONCLUSIONI

La *Gesellige Bildung* in un mondo moderno è il filo conduttore che attraversa *Novelle* e che oggi appare più necessaria che mai. Goethe, ormai anziano e più conservatore, percepiva con lucidità i cambiamenti della sua epoca: l'avanzata del capitalismo, il trionfo di passioni sempre più istintive e distruttive, la perdita di quei valori che avevano tenuto uniti gli affetti e che ora rischiavano di ridursi a semplice "chimica". In questo contesto, la rinuncia di Honorio alle passioni assume un significato centrale: essa dimostra che l'uomo può ancora mettere da parte l'egoismo, dominare le pulsioni e non lasciarsi trascinare in quel decadentismo ed edonismo che aveva segnato il giovane Werther; l'individuo isolato finisce, infatti, per consumarsi, e la vicenda di Werther ne è la prova. Il Goethe maturo, quindi, sembra offrire proprio al Werther

un'altra via: quella della responsabilità, della convivenza, della rinuncia, della capacità di vedere oltre sé stessi.

La *Novelle* presenta un mondo in cui l'essere umano, guidato dall'arte, desidera conoscere la realtà, salvo poi accorgersi che solo nell'arte trova vero rifugio e salvezza. Un ricco simbolismo non manca a decorare la vicenda: la tigre, all'interno del racconto, raffigura la forza cieca delle passioni e dell'aggressività, che senza coscienza conducono alla distruzione; il leone ammansito, invece, ci ricorda che anche l'ego può essere domato e che l'arte pura di un bambino è il tramite privilegiato tra l'io e gli altri. Musica, poesia e pittura diventano così strumenti che uniscono in un mondo che tenderebbe altrimenti sempre più verso un individualismo esasperato. Al contempo, i guardiani orientali mostrano che l'Occidente non detiene sempre la soluzione e che può imparare molto da altre culture considerate "esotiche" e "strane". L'assenza di Honorio durante l'evento prodigioso evidenzia l'impossibilità di conciliare una cultura orientata alle armi con una che ancora si ispira all'arte, alla religione e al simbolo. Il bambino, infine, rappresenta le nuove generazioni: un'umanità ancora pura, vicina alla natura, non interessata a sfruttarla ma capace di rispettarla. Il suo gesto di togliere la scheggia dalla zampa del leone è un piccolo esempio di cura e armonia.

La realtà della nostra società moderna, d'altro canto, appare sempre più segnata da competizione, classismo e una spinta costante alla scalata sociale – una nuova, e antica allo stesso tempo, forma di aggressività che richiama la tigre. Questo contrasta con l'ideale di *Gesellige Bildung* che emerge nel finale della *Novelle*. Inoltre, il "felice scambio umano" dato dal mercato, che apre il racconto, rappresenta uno degli ultimi saluti di un mondo precapitalista, in cui il lavoro dell'uomo aveva ancora un valore concreto e non era interamente quantificato in denaro. Pertanto, restaurare ciò che è antico, come avviene nella storia, significa unire vecchio e nuovo, conservare le radici senza rinunciare al cambiamento, e allo stesso tempo evitare che il passato si cristallizzi senza possibilità di evoluzione. È il gesto simbolico di una cultura umanistica che ricorda all'uomo la sua capacità di creare, decorare, elevare e illuminare la realtà, piuttosto che distruggerla.

Alla domanda se il finale dell'opera sia un'utopia, la risposta è sì: lo era allora e lo è ancora oggi. Viviamo in un mondo in cui continuano ad esistere guerre, in cui camminiamo tra edifici costruiti secoli prima di noi – come il castello avito – con il rischio che un conflitto o una catastrofe possano cancellare quel patrimonio da un momento all'altro. Così forse l'arte sopravvive, ma non sempre sopravvive l'uomo che l'ha creata. E oggi, proprio come

l'aristocratica della *Novelle* curava i suoi abiti, siamo pronti a curare la nostra immagine sui social, spesso più per status, ego e denaro che per un senso di comunità.

Resta allora una domanda aperta: esiste ancora un'idea autentica di comunità? Dove si costruisce oggi la convivialità? Non negli spazi della politica, spesso segnati da divisione, ma nei luoghi dove si fa arte: teatro, danza, coro, orchestra, dove resiste un umanesimo ancora vivo. Infatti, non a caso i poeti di Weimar insegnano che, per rigenerare l'individuo, è utile mantenere una distanza tra arte e politica, affinché l'arte possa continuare a parlare all'umano universale.

È proprio da questo ideale universale che parte la Weltliteratur a cui aderisce il tardo Goethe, un'espressione della sua visione più matura e cosmopolita, nata dopo una vita intera di studi, letture e contatti internazionali. Questo è un progetto ancora oggi di nicchia, nonostante la corrente globalizzazione, ma capace di raccogliere, unire e universalizzare le esperienze umane. La *Novelle* può essere quindi letta come un'opera di riconciliazione, in cui Goethe riprende e rielabora quella natura che aveva studiato e sfaccettato per tutta la vita, creando una comunione tra caccia e arte, istinto e cultura, distruzione e armonia.

In conclusione, Goethe ci invita a scegliere, in una novella fuori da spazio e tempo: seguire la via della tigre, dominata dalle pulsioni e dalla competizione, o quella del leone domato, guidata dall'arte e dalla comunità. Sono due dimensioni della stessa realtà: l'essere umano, che da una parte regredisce ciecamente e dall'altra avanza cauto.

L'utopia rimane tale, ma può ancora orientare le nostre azioni, ricordandoci che un mondo più armonioso, pur difficile da realizzare, non è del tutto impossibile. E nel frattempo, nell'attiva attesa che si compia, resta sempre il dono di poter apprezzare l'arte.

Zusammenfassung

Diese Studie behandelt Goethes *Novelle* (1828/29), ihren historischen, poetologischen und kulturellen Kontext sowie ihre literarische Funktion in Goethes Spätwerk. Als kulminierende Errungenschaft von Goethes Dichtung im Alter wird *Novelle* gedeutet, in der die Ideen der kulturellen Bewegung der Weimarer Klassik, die ästhetische Erziehung und eine humanistische Auffassung von Kunst und Gesellschaft zusammenfließen. Der Text eröffnet zugleich einen Reflexionsraum über Gewalt, Zivilisation, Kunst und die Rolle des Fremden durch seine symbolischen, intertextuellen und kulturphilosophischen Dimensionen.

Goethes Spätwerk und die Entstehung von *Novelle*

Novelle wurde von Goethe im hohen Alter und nach jahrzehntelangen politischen sowie kulturellen Umwälzungen in Europa verfasst. Die lange Entstehungsgeschichte des Werks – von den ersten Planungen eines Jagdepos gegen Ende des 18. Jahrhunderts bis zur endgültigen Ausarbeitung in den 1820er Jahren – verdeutlicht die Verschiebung vom revolutionären und kriegerischen Zeitgeist hin zu einer restaurativen Sehnsucht nach Ordnung, Harmonie und ästhetischer Verklärung.

Im Mittelpunkt der Konzeption der *Novelle* steht Goethes Gespräch mit Eckermann im Jahr 1827, in dem er den grundlegenden Gedanken des Werkes darlegt: die Handlung der *Novelle* führt, wie eine Pflanze, die viele grüne Blätter hervorbringt, bevor sie zur Blüte gelangt, von konkreten, realitätsnahen Anfängen zur idealen, poetischen Erhebung im Finale. Das „unerhörte Begebenheit“, die das Wesen des Werks ausmacht, ist nicht etwa der Moment der Gewalt, sondern die harmonisierende, fast wundersame Schlusssequenz: ein Junge, der den Löwen mit Musik zähmt.

Damit erhebt Goethe die Kunst – hier insbesondere Musik und Poesie – zum Mittel der Humanisierung, das stärker ist als rohe Gewalt. *Novelle* fungiert als Manifest eines humanistischen Ideals, das Goethes klassizistisches Denken prägt: Kultur soll nicht der Politik dienen, sondern sie übersteigen.

Inhaltliche Struktur und symbolische Bedeutungsebenen

Der Text ist deutlich in drei Teile gegliedert:

1. idyllische Ausgangslage: eine höfische Welt, harmonisch regiert und geprägt von Ordnung, Arbeit und bürgerlicher Tüchtigkeit;
2. Störung durch das Chaotische: ein Feuer, die entflohenen Tiere des Wanderzirkus, der Angriff der Tigerin – allegorisch interpretierbar als Naturgewalt, Revolution, ungebändigte Leidenschaft;
3. Ordnung wird durch Kunst wiederhergestellt: der Junge bändigt den Löwen, das Bedrohliche gelangt in die Sphäre der Harmonie.

Diese Struktur kann aus verschiedenen Perspektiven interpretiert werden:

- politisch-historisch ruft die Erschütterung Erinnerungen an die Französische Revolution und deren Konsequenzen wach;
- anthropologisch wird die Spannung zwischen Instinkt und Vernunft sowie zwischen Gewalt und Kreativität deutlich;
- die Überführung des Realen in das Ideale – ein charakteristisches Merkmal des späten Goethe – zeigt sich poetologisch.

Das Schloss der Fürstin, die Ruinen der alten Burg und die umgebende Natur dienen als Darstellungen historischer Schichten: feudale Vergangenheit, bürgerliche Gegenwart und utopische Zukunft. Goethe denkt über seine eigene Erzähltechnik nach, indem er Nähe und Distanz ins Spiel bringt – verstärkt durch das Fernrohr der Fürstin: die Welt wird beobachtet, statt sie zu erleben, und ist so ästhetisch geordnet.

Kunst vs. Gewalt: ein anthropologischer Dualismus

Von Beginn an kontrastiert *Novelle* zwei Grundimpulse des Menschen:

- Jagd (Gewalt, Herrschaft über die Natur, archaische Macht);
- Kunst (Harmonie, Formgebung, Zähmung des Chaotischen).

Die Jagdgesellschaft repräsentiert die westliche, aristokratisch geprägte Kultur, die Natur unterwerft. Die entflohenen Tiere hingegen symbolisieren den unzählbaren Kern des Lebens – Natur, Trieb, Revolution.

Erst die Kunst vermittelt zwischen beiden Polen:

- die Malerei fixiert und deutet,
- die Architektur verbindet Zeiten und Ordnungen,
- die Musik verwandelt das Wilde in ein friedlich Eingebundenes.

Novelle stellt zwei fundamentale menschliche Triebe von Anfang aneinander gegenüber:

- Jagd (Gewalt, Kontrolle über die Natur, archaische Macht);
- Kunst (Harmonie, Gestaltung, Zähmung des Chaotischen).

Die Jagdgesellschaft steht für die westliche, von Aristokratie geprägte Kultur, die sich die Natur unterwirft. Die entflohenen Tiere stehen hingegen für den unzählbaren Kern des Lebens – Natur, Trieb und Revolution.

Nur die Kunst kann zwischen den beiden Gegensätzen vermitteln:

- die Malerei legt fest und interpretiert,
- die Architektur vereint verschiedene Zeiten und Strukturen,
- die Musik wandelt das Ungebändigte in etwas Friedliches, das eingebunden ist.

Im Finale wird die Kunst zur anthropologisch bedeutendsten Kraft: der Knabe, dessen kulturelle Herkunft als „fremd“ hervorgehoben wird, vollbringt mit seiner Flöte eine Leistung, die keine Waffe erreichen kann – die Überwindung von Gewalt durch Schönheit und Innigkeit.

Die Rolle des Kindes und das Ideal des Naiven

In diesem literarischen Werk verkörpert das Kind das Schillersche Konzept des Naiven: eine ursprüngliche Harmonie zwischen Mensch und Natur, unmittelbares Empfinden und Reinheit des Ausdrucks.

Während der höfische Westen durch Rollen und Konventionen geformt ist, erscheint in der Gestalt des Knaben ein frischer Zugang zur Welt. Das Zähmen des Löwen stellt nicht nur ein Ereignis dar, sondern auch eine Metapher für die Rückkehr zu einem verlorenen Ideal:

- der Mensch als kreatives Wesen,
- das Verbindende überwiegt das Trennende,
- die Kunst als Raum universeller Verständigung.

Damit stellt Goethe das Kind in den Mittelpunkt des utopischen Potenzials seiner Dichtung: als Hoffnungsträger einer zukünftigen, versöhnten Kultur.

Entsagung und soziale Verantwortung: Honorio als idealer Bürger

Der junge Ritter Honorio, der die Tigerin tötet und die Fürstin rettet, zeigt eine kurze Regung persönlicher Leidenschaft – aber im Geiste der Entsagung, die Goethes Spätwerk prägt, unterdrückt er sie zugunsten des Gemeinwohls. Sein Anliegen ist nicht die persönliche Weiterbildung, sondern die Möglichkeit zur Fortbildung zum Wohle des Staates. Dadurch verkörpert er das klassische Menschenbild:

- das Individuum stellt seine Leidenschaften hinter die Vernunft zurück,
- das Private wird durch das Allgemeine erhöht,
- das Subjekt dient dem Gemeinwohl, nicht seinen eigenen Interessen.

Die Antithese zur blinden Gewalt der Tigerin ist nicht der leuchtende Held, sondern der verantwortungsvolle Staatsbürger.

Die Begegnung mit dem Fremden: Orientalismus und Integration

Der Auftritt der orientalischen Zirkusfamilie gewinnt an besonderer Bedeutung. Goethe beschreibt sie zunächst aus einer eurozentrischen Sicht – als fremd, emotional, naturhaft, doch diese Fremdheit verändert sich:

- ihre Kunst bewahrt die Gesellschaft,
- ihre Werte (Demut, Frömmigkeit, Einheit von Mensch und Natur) gehen über die westliche Fixierung auf Herrschaft hinaus.
- sie bringen eine „andere Zivilisation“ ein, die nicht durch Gewalt, sondern durch Verbindung überlebt.

Das motivische Echo des West-östlichen Divan ist klar erkennbar: Goethe entdeckt im Orient eine alternative ästhetische und geistige Ordnung, die als Rettung des Westens dargestellt wird. Der Fremde wird so vom Rand der Gesellschaft ins Zentrum des Geschehens gerückt. *Novelle* schließt nicht mit einem westlichen Sieg, sondern mit einer Öffnung zur Welt – einer ästhetischen und kulturellen „Kosmopolitik“.

Kunst als pädagogische Kraft: *Gesellige Bildung*

Die Arbeit hebt die wesentliche Bedeutung der geselligen Bildung hervor, die sich in einer ästhetischen Erziehung zur sozialen Harmonie manifestiert. Dieses traditionelle Ideal zieht sich durch das gesamte Werk:

- alle Figuren haben eine soziale Funktion inne;
- die Struktur (Erzählperspektive, Distanz, Aufbau) hebt Ruhe und Mäßigung hervor;
- die Kunst führt zu einer kollektiven Katharsis;
- die poetische Schlusszene – Musik, Dämmerlicht und die friedliche Koexistenz von Mensch und Tier – erscheint wie ein modernes Arkadien, ein Friedensbild nach dem Sturm.

Novelle erfüllt damit zugleich folgende Funktionen:

- ein Werk von Ästhetik,
- ein Modell von Ethik,
- eine Utopie der Politik.

Schluss

Goethes *Novelle* zeigt sich in dieser Analyse als ein ausgereiftes, komplexes Kunstwerk, das Literatur, Philosophie, Anthropologie und Kulturkritik miteinander verknüpft. Es stellt eine Welt dar, die nur durch Kunst, Maßhalten, Entsagung und die Wertschätzung des Fremden zur Harmonie gelangt. So erhebt sich *Novelle* über zeitlich begrenzte politische

Auseinandersetzungen und entfaltet eine universale Vision: eine Menschheit, die das Chaotische nicht mit Gewalt, sondern mit Kultur, Empathie und Schönheit überwindet.

BIBLIOGRAFIA

Baioni, Giuliano. 1998. *Goethe, Classicismo e Rivoluzione*. Torino: Einaudi.

Becker, Sabina; Hummel, Christine; Sander, Gabriele. 2006. *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Reclam.

Burke, Edmund. 1998. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.

Disponzio, Joseph. 2014. "Landscape Architecture: A Brief Account of Origins". *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 34(3).

Eckermann, Johann Peter. 1957. *Colloqui con il Goethe*. A cura di Giovanni Vittorio Amoretti. Torino: Tipografia Cane & Durando.

Eckermann, Johann Peter. 1986. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, Switzerland: Birkhäuser Basel Verlag.

Eckermann, Johann Peter. 1986. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. München: Carl Hanser.

Fues, Wolfram Malte. 2006. *Goethes "Novelle": Utopie einer befriedeten Welt*. 52 (1). Wien: Weimarer Beiträge.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1997. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 18.1: *Letzte Jahre 1827–1832. 1. Teil*. München: Carl Hanser.

Goethe, Johann Wolfgang von. 2022. *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*. A cura di Waltraud Wiethölter e Christoph Brecht. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1949. *Maximen und Reflexionen*, J. K. Stuttgart: Stieler Alfred Kroner Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1817. *Zur Morphologie (1817–1824)*. In: WA, Abt. II, Bd. 12. Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1990. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, Herausgegeben von Manfred Beetz. München: Carl Hanser Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1987. *Schriften zur Morphologie*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang von. 1998. *West-östlicher Divan*, Bd. 11.1.2. München: Carl Hanser Verlag.

- Memmolo, Pasquale. 2011. *Goethes "Novelle" und die frohe Botschaft der Poesie*. Bonn: Studi e Testi.
- Mittner, Ladislao. 1982. *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo*, tomo secondo. Torino: Einaudi.
- Mittner, Ladislao. 1971. *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo*, tomo terzo. Torino: Einaudi.
- Neumann, Gerhard. 2010. *Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes "Novelle"*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Schiller, Friedrich. 1795. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Tübingen: Die Horen.
- Schneider, Martin. 2017. "Théatrale Kollektivbildung in Goethes Prosa". *Goethe-Jahrbuch* 133. Göttingen: Wallstein.
- Tecchi, Bonaventura. 2003. *Bonaventura Tecchi e le novelle goethiane*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Witte, Bernd et al. 1997. *Goethe Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Zumbusch, Cornelia. 2020. *Ruhende Löwen. Goethes "Novelle" und die Kraft der Dichtung*. Berlin: De Gruyter / Wallstein.

SITOGRAFIA

- Goethezeitportal. "Johann Wolfgang von Goethe – *Novelle*" (ultimo accesso in data 23/11/2025).
<http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/lesungen/johann-wolfgang-von-goethe-novelle.html>
- Treccani. "Alterità" (ultimo accesso in data 23/11/2025).
[https://www.treccani.it/enciclopedia/alterita_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alterita_(Enciclopedia-Italiana)/)

*«Und so geht mit guten Kindern
Seiliger Engel gern zu Rat,
Böses Wollen zu verhindern,
Zu befördern schöne Tat.»*

Johann Wolfgang von Goethe, *Novelle*