



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Mediazione Linguistica e Culturale
Classe LT-12

Tesina di Laurea

Erlkönig: analisi di una ballata goethiana

Relatore
Prof. Marco Rispoli

Laureando
Laura Bignami
n° matr.1093354 / LTMZL

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	5
Capitolo 1 – Introduzione alla poesia.....	7
1.1. La ballata.....	10
1.2. Origine e leggende popolari.....	12
Capitolo 2 – Contenuto e caratteristiche stilistiche.....	17
Capitolo 3 – Alcune interpretazioni.....	29
3.1. Versioni musicali.....	36
3.2. Ricezione.....	38
Bibliografia.....	41
Zusammenfassung.....	43

Introduzione

In questa tesi si cerca di analizzare, da quanti più punti di vista possibili, la poesia *Erlkönig* di Johann Wolfgang von Goethe. Una poesia relativamente breve e non particolarmente complicata, che tuttavia ha saputo richiamare l'attenzione e l'interesse di molti, da compositori a scrittori ad artisti di qualsiasi genere.

Da un'introduzione che mira a dare un inquadramento storico dell'epoca in cui fu scritta, e una spiegazione iniziale sul tema principale e alcuni aspetti formali della poesia, ho ritenuto importante spiegare poi nel dettaglio il genere poetico della ballata, sia da un punto di vista generale, elencandone caratteristiche e particolarità, sia focalizzandomi specificamente su quelle goethiane. Questo perché capire il genere letterario in questione è fondamentale per comprenderne, poi, le tematiche, gli aspetti formali, e anche il dibattito che si ebbe, successivamente, riguardo alle composizioni musicali relative a questa poesia e a quale fosse il metodo migliore per crearle. A seguire, ho approfondito l'origine sorprendentemente remota di quest'opera, e i suoi legami con molte altre antiche poesie riscontrabili in diversi paesi europei, dalla Scandinavia, in particolare la Danimarca, fino alla Gran Bretagna, ma non solo.

Il secondo capitolo si occupa invece di analizzare il testo in tutti i suoi aspetti formali. Innanzitutto, però, ho voluto descrivere il contenuto della poesia strofa per strofa, riportando semplicemente ciò che accade e che si può estrapolare esclusivamente dalle parole del testo, sottolineando quindi sì eventuali elementi di interesse contenutistico ed eventualmente simbolico, ma senza scendere nelle interpretazioni personali e soggettive. Dopo un breve confronto tra *Erlkönig* e le poesie da cui essa deriva, la *Erlkönigs Tochter* di Herder e conseguentemente l'originale danese *Elveskud*, ho poi approfondito estensivamente gli aspetti stilistici e metrici, dalla struttura strofica al ritmo, dallo schema metrico a quello rimico, fino all'analisi delle figure retoriche.

Nel terzo e ultimo capitolo ho dedicato molto spazio alle interpretazioni della poesia, spaziando tra tutte quelle che mi sono parse più interessanti e degne di nota. Si tratta, in questo caso, di interpretazioni soggettive, personali, non quindi immediatamente individuabili nel testo, ma frutto delle congetture ed ipotesi di svariati autori: dalla più semplice e logica spiegazione dell'evento come banale allucinazione causata dalla febbre, a concetti più particolari tra cui il passaggio dall'infanzia all'età adulta, il ciclo della vita,

e il re degli Elfi come immagine perturbante. Dopo questa analisi, il capitolo offre un breve approfondimento della poesia nelle sue varie versioni musicali, citando quelle principali e facendo un piccolo confronto tra le due più famose, la composizione di Schubert e quella di Loewe. Infine, vi è un'ultima parte riguardante la ricezione della poesia, in particolare nella scena musicale francese e in quella letteraria galiziana.

Questa tesi, in sintesi, si dedica ad un'analisi approfondita di questa ballata, la quale, partendo da un'origine antica, ha avuto una profonda influenza nell'immaginario collettivo europeo, ispirando artisti in ogni campo, dalla letteratura alla musica, fino ai giorni nostri.

Capitolo 1

Introduzione alla poesia

*Erlkönig*¹

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
„Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
„Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
„Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. –

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
„Meine Töchter sollen dich warten schön;
„Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
„Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau. –

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
„Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan! –

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.

¹ Testo da J. W. Goethe, *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*, sez. 1, vol. 1, pt. 1, Weimar, H. Böhlau, 1887, pp. 167-168.

Erlkönig è una ballata, opera dell'autore tedesco Johann Wolfgang von Goethe. Pubblicata nel 1782, introduceva il Singspiel *Die Fischerin* dello stesso anno², e venne poi di nuovo pubblicata nel 1789, all'interno di una rinnovata edizione delle opere dell'autore, nel 1800 in una nuova raccolta, nella rubrica *Balladen und Romanzen*, e infine nel 1815 in un'ulteriore raccolta, nella sezione *Balladen*.³

In quel periodo, Goethe viveva e lavorava come sovrintendente generale e consigliere segreto nella città di Weimar, nella Germania centro-orientale, per conto del duca di Sassonia-Weimar Karl August⁴, con il quale intratteneva buoni rapporti e dal quale era stato personalmente invitato. A questo periodo risalgono diverse poesie, tra cui inni e ballate, ma anche le prime stesure di opere celebri come il *Faust* e il *Meister*.⁵

Erlkönig è una delle poesie più celebri di lingua tedesca, che ebbe grande successo e ispirò diverse opere d'arte, sia di tipo visuale che musicale; di questa ballata si contano infatti almeno un centinaio di versioni musicali⁶, la più celebre delle quali composta da Franz Schubert, ma anche altre versioni furono acclamate, tra le quali spicca quella di Carl Loewe.⁷

Composta da otto quartine, delle quali la prima e l'ultima di tipo sia descrittivo che narrativo, che incorniciano la poesia dando indicazioni anche di tipo ambientale, e le sei centrali di tipo interamente dialogico, vede come personaggi un uomo a cavallo, il suo giovane figlio, e il re degli Elfi⁸, forse una vera entità o forse frutto dell'immaginazione del bambino. Ed è proprio la natura stessa del re degli Elfi ad essere uno dei temi principali ed un enigma, in quanto l'incertezza sull'identità del personaggio rimane costante fino alla fine.

Durante una notte ventosa, attraversando nebbie e vecchi salici dall'aspetto inquietante, il padre cavalca con il figlio in braccio, il quale afferma di vedere questo essere, tentatore e solo apparentemente cordiale, che cerca di sedurlo e che infine, preso dalla frustrazione e dalla smania di possesso, lo uccide. O almeno così dice il figlio; il

² *Ibidem*, p. 405. Vedi anche R. Otto, B. Witte, T. Buck, H. D. Dahnke, P. Schmidt (a cura di), *Goethe Handbuch*, vol. 1, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2004, p. 212, e J. W. Goethe, G. Loeper, *Goethes Werke*, Germania, Hempel, 1882, p. 359.

³ Goethe, *Ballate*, p. 184, Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 212, e Goethe, Loeper, *Goethes Werke*, Hempel, p. 359.

⁴ Goethe, *Ballate*, p. x.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erlkönig,'" p. 31.

⁷ Goethe, *Ballate*, p. 184.

⁸ *Ivi*, p. 183. Vedi anche p. xxi.

padre, forse per maggior razionalità o forse per allontanare la paura, spiega al bambino che si tratta solo di elementi naturali, di alberi e nebbia, facendo pensare al lettore che, probabilmente, il giovane sia soltanto preso da allucinazioni.⁹ La questione, tuttavia, rimane sempre sospesa, e le possibili nature del fenomeno sono quindi molte.

Gli Elfi, creature fantastiche radicate nelle leggende popolari germaniche, sono esseri tradizionalmente ambigui; talvolta benigni e portatori di benefici per gli uomini, talvolta invece maligni e portatori di sventure per coloro che incontrano. A metà tra il mondo dei vivi e l'aldilà, attraverso i quali possono muoversi, rappresentano spesso la morte, o il pericolo di essa, come si può notare anche in questa ballata.¹⁰

Diversamente da ciò, Goethe aveva scritto nel 1780 anche un'altra poesia, *Gesang der Elfen*, conosciuta anche come *Elfenlied*, o 'Canto degli Elfi', inviata a Charlotte von Stein, sua amica conosciuta a Weimar, in cui gli Elfi appaiono sì come creature appartenenti ad un immaginario notturno, danzante ed onirico, ma comunque benigne:

Gesang der Elfen/Elfenlied

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,
Dann scheint uns der Mond,
Dann leuchtet uns der Stern;
Wir wandeln und singen
Und tanzen erst gern.

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,
Auf Wiesen, an den Erlen
Wir suchen unsern Raum
Und wandeln und singen
Und tanzen einen Traum.¹¹

Da notare, tra l'altro, l'immagine ricorrente dell'ontano, *Erle*, in questa piccola poesia in due strofe così come nel titolo di *Erlkönig*, letteralmente 're degli ontani'¹², da un

⁹ *Ivi*, p. 183 e p. xxii.

¹⁰ Vedi E. H. Meyer, *Handbuch der germ. Mythologie*, Leipzig, 1891, e W. Golther, *Germanische Mythologie*, Berlino 1895, citati in *Treccani*, "Elfi" di Bruno Vignola, www.treccani.it/enciclopedia/elfi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (10/05/2022). Vedi anche Goethe, *Ballate*, p. xxx, riguardo l'ambiguità delle creature sovranaturali.

¹¹ "A mezzanotte, appena gli uomini dormono, / ci manda i suoi raggi la luna, / l'astro il suo chiarore, / noi erriamo e cantiamo, / e danziamo volentieri. // A mezzanotte, appena gli uomini dormono, / nei prati vicino agli ontani, / cerchiamo un luogo spazioso, / e erriamo e cantiamo, / e danziamo il nostro sogno.", vedi Goethe, *Ballate*, pp. 182-183, traduzione di Roberto Fertonani. Vedi anche testo originale su www.projekt-gutenberg.org/goethe/gedichte/chap464.html (31/05/2022).

¹² Goethe, *Ballate*, pp. 182-183, e Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 212.

probabile errore di traduzione di una ballata danese commesso da Johann Gottfried Herder, che verrà approfondito più avanti.

Nonostante questa ambiguità di carattere tradizionalmente attribuita agli Elfi, si può comunque affermare con certezza che sia in *Erlkönig*, sia nella ballata danese da cui la stessa deriva, essi rappresentino sempre entità malvagie e possessive, che arrivano addirittura al punto di uccidere pur di ottenere ciò che vogliono.¹³ Simili creature appaiono anche in altre opere di Goethe, oltre che in *Erlkönig* e nella piccola poesia sopra citata, *Gesang der Elfen*; ad esempio, nelle ballate *Der Fischer*, ‘Il pescatore’, dove il protagonista viene sedotto da un’ondina, e *Hochzeitlied*, ‘Canto di nozze’, dove appare un gruppo di nani, questa volta però benevoli.¹⁴ Con *Der Fischer*, tra l’altro, *Erlkönig* ha in comune, oltre ad una tematica di fondo molto simile, anche la struttura poetica: la strofa iniziale e quella finale fungono da introduzione e conclusione, mentre quelle centrali sono dialogate.¹⁵

Questi e altri temi appaiono nelle numerose ballate di Goethe, sulla scia di un genere letterario molto antico e tradizionalmente germanico, nato nel Medioevo ma sviluppatosi tra il quindicesimo e il sedicesimo secolo, e che ebbe poi uno straordinario successo durante il periodo Romantico, non solo nei paesi di lingua tedesca, ma in tutta Europa.¹⁶

1.1. La ballata

La ballata è un tipo di poesia popolare, con andamento narrativo, che presenta elementi epici o cavallereschi, e talvolta anche soprannaturali, leggendari, fino ad arrivare a tematiche spaventose e d’orrore.¹⁷ Conosciute inizialmente come *Volksballaden*, ‘ballate popolari’, proprio perché si rifacevano a tradizioni e leggende popolari, vennero poi chiamate semplicemente *Balladen* solo intorno al 1770, grazie all’opera di Thomas Percy, vescovo inglese che nel 1765 ne scrisse una raccolta, *Reliques of Ancient English Poetry*.¹⁸ Questa ebbe grande successo in Germania e ispirò molti scrittori tedeschi a scrivere ballate: oltre ai celeberrimi Goethe e Herder, con la sua raccolta antologica di

¹³ Goethe, *Ballate*, p. xxxvii e p. 183.

¹⁴ *Ivi*, p. xxx.

¹⁵ *Ivi*, p. xxii, p. xxxvii e p. 181.

¹⁶ *Ivi*, p. xvi.

¹⁷ (Prof.ssa Elisabetta Mengaldo, lezione, ottobre 2020). Vedi anche Goethe, *Ballate*, pp. xv-xvi.

¹⁸ Goethe, *Ballate*, pp. xv-xvi.

canti popolari tedeschi, *Volkslieder*, ci furono diversi altri scrittori che iniziarono a comporne di nuove, come Ludwig Gleim, Gottfried August Bürger con la famosa ballata *Lenore*, e Ludwig Hölty, che fu prolifico per ciò che riguarda la categoria tragico-tenebrosa di questo genere letterario, la *Schauerromanze*¹⁹ o ‘romanza dell’orrore’. I contenuti tematici di questo tipo di ballate sono abbastanza simili a quelli di *Erlkönig* o *Der Fischer*, che appartengono invece alla categoria denominata *naturmagisch*, in cui l’incontro tra l’uomo e l’aspetto spirituale della natura può essere terrificante, spaventoso ma anche affascinante.²⁰

La differenza tra *Ballade* e *Romanze*, che vede la prima di origine germanica e con tematiche epiche, mitiche o leggendarie, e la seconda di origine principalmente spagnola e francese con tematiche solitamente amorose e cavalleresche, andò perdendosi nel tempo, e all’epoca di Hölty e Goethe era quasi sparita. Si noti ad esempio come la raccolta di ballate di Goethe passò dal chiamarsi *Balladen und Romanzen* a semplicemente *Balladen* nel 1815, a causa dell’ambiguità di questi termini, ormai divenuti sostanzialmente sinonimi.²¹ Molte poesie, tra cui alcune ballate, specialmente quelle di grande successo, vennero anche musicate; tra i vari compositori di questo genere di opere, Franz Schubert fu uno dei più famosi, il quale musicò appunto anche *Erlkönig*.²²

Le ballate di Goethe, considerate nel loro insieme, presentano un carattere particolarmente libero dal punto di vista formale. A differenza di altre raccolte poetiche dell’autore, come le *Römische Elegien* o il *West-östlicher Divan*, che possiedono strutture metriche costanti dall’inizio alla fine, le ballate presentano strutture molteplici. Se si escludono *Erlkönig* e *Der Fischer*, infatti, le quali condividono un simile schema strutturale, ogni ballata presenta le proprie unicità stilistiche, proprio perché esse non fanno parte di un singolo ciclo poetico, bensì sono poesie d’occasione, generalmente slegate l’una dall’altra.²³ Ciò ovviamente vale anche per il contenuto delle ballate, i cui temi spaziano da leggende e racconti, a episodi anche di vita reale, come *Johanna Sebus*²⁴;

¹⁹ *Ivi*, pp. xvi-xvii.

²⁰ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 211.

²¹ Goethe, *Ballate*, p. xvii. Vedi anche Treccani, “Romanza” di Roberto Caggiano, www.treccani.it/enciclopedia/romanza_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (20/04/2022), e Treccani, “Ballata” di Mario Palaez, Sebastiano Arturo Luciani, Giuseppe Gabetti, Adriano Lualdi, www.treccani.it/enciclopedia/ballata_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (20/04/2022).

²² (Prof.ssa Elisabetta Mengaldo, lezione, ottobre 2020).

²³ Goethe, *Ballate*, pp. xxxv-xxxvi.

²⁴ *Ibidem*.

essi sono generalmente indipendenti tra loro e non influenzati gli uni dagli altri, se si escludono casi specifici come il cosiddetto ‘ciclo della bella mugnaia’, ovvero le quattro ballate incentrate sull’amore tra una mugnaia e un nobile.²⁵

Una caratteristica comune a queste poesie è il fatto che gli eventi descritti vengono raccontati dall’io lirico in funzione di narratore distaccato, e non vissuti in prima persona.²⁶ In *Erlkönig*, ad esempio, la strofa introduttiva e quella conclusiva, che fungono da cornice narrativa ai dialoghi, sono raccontate proprio da un narratore esterno, che diventa così la quarta ‘voce’ all’interno della ballata, accanto al padre, al figlio e al re degli Elfi.²⁷ Un’altra caratteristica comune a *Erlkönig* e ad alcune altre ballate goethiane, come *Der Fischer* e *Der König in Thule*, è la loro unità d’azione: il contenuto di queste poesie, infatti, ruota attorno ad un unico motivo principale, che nel caso di *Erlkönig* è la cavalcata notturna. Questa caratteristica è più tipica delle ballate del primo periodo, mentre quelle più mature presentano una maggiore complessità.²⁸ Un ulteriore tratto comune ad alcune di queste poesie, sempre per quanto riguarda quelle del primo periodo, ma non solo, è il loro essere anche parte di testi teatrali, oltre che semplici liriche. Questo riguarda, nuovamente, la stessa *Erlkönig*, che come già accennato introduceva l’opera teatrale *Die Fischerin*, e la ballata precedentemente citata, *Der Fischer*, ma anche, tra le altre, *Das Veilchen*, *Der untreue Knabe*, e *Der Rattenfänger*.²⁹

1.2. Origine e leggende popolari

Per scrivere *Erlkönig*, Goethe si ispirò ad una ballata di Herder, *Erlkönigs Tochter*³⁰, o ‘La figlia del re degli Elfi’, che a sua volta è la traduzione di una ballata danese, *Elveskud*³¹, letteralmente ‘Colpito dall’elfo’, con *elve-* che significa elfo e *-skud* che

²⁵ *Ivi*, pp. xxvii-xxviii.

²⁶ *Ivi*, pp. xxxvi.

²⁷ (Prof.ssa Elisabetta Mengaldo, lezione, ottobre 2020).

²⁸ Goethe, *Ballate*, p. xxxvii.

²⁹ *Ivi*, p. xxxvi.

³⁰ *Ivi*, pp. xxi-xxii e p. 182. Vedi anche Goethe, Loeper, *Goethes Werke*, Hempel, p. 359, e Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 212. Vedi J. G. Herder, *Volkslieder*, vol.2, Leipzig, Weygand, 1779, pp. 158-159-160.

³¹ Più specificamente, si tratta della versione di *Elveskud* scritta nel 1695 da Peder Syv, e inserita poi nella raccolta di poesie popolari danesi *Danmarks gamle Folkeviser* del 1856 con la sigla DgF 47B, ovvero la versione B della poesia *Elveskud*, identificata con il numero 47. Le versioni di questa poesia sono infatti moltissime, ma Herder tradusse precisamente questa. Vedi S. Grundtvig, *Danmarks gamle Folkeviser*, vol. 2, Kjöbenhavn, Samfundet til den danske litteraturs fremme, 1856, pp. 114-115.

significa colpito, similmente all'inglese *shot*. Era credenza popolare, infatti, che gli Elfi potessero uccidere persone e animali con frecce invisibili, delle quali le vittime potevano avvertire solo un dolore improvviso, quando non sviluppavano una vera e propria malattia mortale.³²

I rapporti tra Goethe e Herder furono complessi e prolifici, come si vede da questo esempio di influenza dell'uno sull'altro, nonostante le differenze tra i due scrittori; Goethe era infatti principalmente un artista originale, come dimostrato da questa ballata, che si discosta visibilmente dalla traduzione di Herder e quindi anche dalla versione originale danese. Herder, invece, aveva maggiormente un approccio da traduttore e negli anni 1778-1779³³ raccolse diversi canti popolari nella sua antologia *Volkslieder*, appunto 'Canti popolari', poi conosciuta come *Stimmen der Völker in Liedern*³⁴, o 'Voci dei popoli in canti', nel quale *Erlkönigs Tochter* era contenuta.³⁵ Occorre ricordare che questa ballata di Herder fu poi tradotta anche da Giosuè Carducci come *La figlia del re degli Elfi*³⁶, la quale riprende fedelmente sia il titolo che il contenuto di quella dell'autore tedesco.

La ballata danese, così come anche la traduzione di Herder, narra di un uomo, sir Oluf, che il giorno prima di sposarsi incontra per i boschi la figlia del re degli Elfi, la quale tenta di convincerlo a ballare insieme a lei³⁷, in cambio di doni preziosi; al ripetuto negarsi di lui, lei lo colpisce, in modo solo apparentemente non letale: rimontato sul cavallo e tornato a casa, infatti, incontra la madre, spaventata dal suo aspetto cinereo, alla quale racconta quanto avvenuto, e nella notte muore. Il giorno seguente, arriva la futura sposa; la madre di sir Oluf tenta di nascondere la morte, ma la giovane donna sposta una tenda

³² Vedi "Elleskud" in *Ordbog over det danske Sprog – historisk ordbog 1700-1950 (Dizionario della Lingua Danese – Dizionario storico 1700-1950)*, www.ordnet.dk/ods_en/dictionary-1?query=elleskud (09/05/2022), citato anche in Manuel Mariño F., "Traducción y transformación de una balada de Goethe ('Der Erlkönig') en el sistema literario gallego.", in Parra Membrives E., García Peinado M. A., *Aspects of Literary Translation: Building Linguistic and Cultural Bridge in Past and Present*, Germania, Narr, 2012, p. 183. Vedi anche *Oxford University Press Blog*, "Harlequin's tricky name" di Anatoly Liberman, 02/09/2020, <https://blog.oup.com/2020/09/harlequins-tricky-name/> (08/05/2022), e L. H. Isaacson, "Dramatic Discourse in the Scandinavian Ballad.", *Scandinavian Studies*, 64:1 (1992), p. 84.

³³ Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erlkönig'." p. 31.

³⁴ Goethe, *Ballate*, pp. xvii-xxi-xxii.

³⁵ A. Baragiola, "Folklore di Val Formazza.", *Lares*, 3:1 (1914), p. 34.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Nelle leggende e ballate di origine germanica, veniva spesso descritta la situazione in cui gli elfi danzanti tentavano, attraverso una forma di seduzione o di incanto, di obbligare gli umani che incontravano a ballare insieme a loro, fatto che causava poi l'impossibilità a tornare indietro e spesso persino la morte della vittima. Vedi Isaacson, "Dramatic Discourse in the Scandinavian Ballad.", pp. 84-85.

rossa e vede il corpo del defunto.³⁸ Se la versione di Herder si conclude in questo modo, nell'originale danese muoiono solitamente anche la madre di Oluf e la futura sposa, a causa della disperazione.³⁹

All'interno di questa ballata danese compare il sintagma *ellerkongens datter*, che significa 'figlia del re degli Elfi'; al momento di tradurre la poesia, Herder apparentemente confuse l'antico danese *eller*, 'elfo', con il bassotedesco *Eller*, oggi *Erle*, che significa 'ontano', ovvero un tipo di albero. A causa di ciò, anziché tradurre con *Elfenkönig*, letteralmente 're degli Elfi' in tedesco, tradusse la parola danese con *Erlkönig*, 're degli ontani'.⁴⁰

Goethe, nel creare la propria ballata, mantenne quasi lo stesso titolo, escludendo la parola *Tochter*, 'figlia', proprio perché il protagonista sovranaturale non è lei, bensì il re degli Elfi stesso, suo padre. Le figlie del re, infatti, appaiono anche nella poesia di Goethe, ma esercitano soltanto un ruolo secondario, quasi corale.⁴¹

Non è del tutto chiaro se quello di Herder sia stato un vero e proprio errore di traduzione oppure una libera scelta lessicale dell'autore⁴²; sicuramente, il fatto che nella ballata danese si parlasse di creature elfiche era perfettamente chiaro a Herder, che nella seconda strofa della sua *Erlkönigs Tochter* parla sia di *Elfen*, 'elfi', che della stessa 'figlia del re degli ontani', togliendo quindi il dubbio che potesse aver completamente ignorato la natura elfica dei personaggi:

Herr Oluf reitet spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitleit:

³⁸ Grundtvig, *Danmarks gamle Folkeviser*, pp. 114-115. Vedi anche Goethe, *Ballate*, p. 182, Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 212, e Isaacson, "Dramatic Discourse in the Scandinavian Ballad.", pp. 84-85-86.

³⁹ Grundtvig, *Danmarks gamle Folkeviser*, pp. 114-115, e Herder, *Volklieder*, pp. 158-159-160. Confronta anche F. J. Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. 1, pt. 2, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1882, pp. 374-384, e D. K. Wilgus, "A Type-Index of Anglo-American Traditional Narrative Songs.", *Journal of the Folklore Institute*, 7:2/3 (1970), pp. 169-172.

⁴⁰ Goethe, *Ballate*, p. 182, e Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 212. Vedi anche Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erlkönig'", p. 31, e Manuel Mariño, "Traducción y transformación de una balada de Goethe ('Der Erlkönig') en el sistema literario gallego.", p. 184.

⁴¹ Goethe, *Ballate*, p. xxxvii.

⁴² W. C. Moore, *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities* [tesi di dottorato]. University of North Texas, Denton, Texas, 2012, p. 64. Consultato da <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc149641/>: ultimo accesso 13/12/2022, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu>.

Da tanzen die Elfen auf grünem Land,
Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand.⁴³

C'è la possibilità che Herder, nonostante questa consapevolezza, sia comunque stato tratto in inganno dalla morfologia dell'antico danese, considerando che in questa lingua 'elfo' si potesse dire, in passato, in diversi modi: *elle*, *eller*, *elve*, o *elver*. La parola *ellerkonge*, infatti, altro non è che una variante assimilata di *elverkonge*⁴⁴, così come lo stesso nome della ballata danese, *Elveskud*, è conosciuto anche come *Elleskud* o *Elverskud*.⁴⁵ L'autore potrebbe quindi aver conosciuto una o più varianti, ma non tutte, e avrebbe potuto pensare che una significasse 'ontano'.

È possibile altresì che Herder abbia voluto usare la parola *Eller*, 'ontano', per rendere poeticamente l'idea degli Elfi come creature abitanti dei boschi, creando una sorta di gioco di parole con il 'falso amico' danese. Queste creature erano infatti associate agli elementi naturali e agli alberi in particolare, oltre che all'aria, all'acqua e alla terra.⁴⁶ Anche nella ballata di Goethe, in effetti, appaiono gli alberi: non ontani, in questo caso, bensì salici, *Weiden*:

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau.⁴⁷ –

⁴³ Herder, *Volkslieder*, pp. 158-159-160. Traduzione di Giosuè Carducci in G. Carducci, *Opere di Giosuè Carducci*, vol. 9, Bologna, Ditta N. Zanichelli (C. e G. Zanichelli), 1894, pp. 377-378-379: "Cavalca sir Òluf la notte lontano / per fare gl'inviti, ch'è sposo diman. / Or danzano gli elfi su 'l bel verde piano: / la donna de gli elfi gli stende la man".

⁴⁴ *Oxford University Press Blog*, "Harlequin's tricky name" di Anatoly Liberman, 02/09/2020, <https://blog.oup.com/2020/09/harlequins-tricky-name/> (08/05/2022); vedi anche R. Lima, *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*, University Press of Kentucky, 2005, p. 51 e p. 75. Confronta anche *Treccani*, "Elfo" www.treccani.it/enciclopedia/elfo/ (08/05/2022) e *Treccani*, "Elfi" di Bruno Vignola, www.treccani.it/enciclopedia/elfi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (10/05/2022).

⁴⁵ Vedi "Elleskud" in *Ordbog over det danske Sprog – historisk ordbog 1700-1950 (Dizionario della Lingua Danese – Dizionario storico 1700-1950)*, www.ordnet.dk/ods_en/dictionary-1?query=elleskud (09/05/2022) citato anche in Manuel Mariño, "Traducción y transformación de una balada de Goethe ('Der Erlkönig') en el sistema literario gallego.", p. 183.

⁴⁶ Anche i loro nomi cambiano a seconda dell'elemento naturale a cui si riferiscono: silfi e silfidi, ninfe, gnomi, folletti etc. Vedi *Treccani*, "Elfi" di Bruno Vignola www.treccani.it/enciclopedia/elfi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (10/05/2022).

⁴⁷ "Padre mio, padre mio, in quel luogo tetro non vedi / laggiù le figlie del re degli Elfi? / Figlio mio, figlio mio, ogni cosa distinguo; / i vecchi salci hanno un chiarore grigio". Traduzione di Roberto Fertonani, da Goethe, *Ballate*, pp. 26-27. Testo originale da Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 168.

Gli stessi ontani appaiono invece, com'è già stato detto, nella piccola poesia a due strofe dell'autore, *Gesang der Elfen*, vicino ai quali gli Elfi danzano e cantano:

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,
Auf Wiesen, an den Erlen
Wir suchen unsern Raum
Und wandeln und singen
Und tanzen einen Traum.⁴⁸

È interessante notare come la leggenda popolare in questione sia non solo molto antica (la prima attestata risale al 1550)⁴⁹, ma anche decisamente diffusa in varie parti d'Europa, principalmente in aree di cultura germanica come la Scandinavia, di cui se ne contano settanta versioni⁵⁰, e la Gran Bretagna, pur se con le dovute variazioni.⁵¹ Simili ad *Elveskud*, infatti, sono ad esempio la ballata danese *Frillens Haevn*, e le ballate *Clerk Colvill* e *Young Hunting* dalla Gran Bretagna.⁵² In ognuno di questi casi, la trama è affine a quella di *Elveskud*, e quindi di *Erlkönigs Tochter*, con alcune differenze che riguardano la natura più o meno elfica della donna assassina, che in un caso – *Young Hunting* – viene anche punita.⁵³

Ci sono addirittura ballate francesi, italiane, spagnole e portoghesi che sono in qualche modo relazionate con le sopracitate germaniche⁵⁴, e per quanto non si possa provare con certezza la correlazione tra tutte queste poesie, è comunque probabile che siano imparentate tra loro, specialmente quelle di tradizione germanica, poiché le somiglianze all'interno delle opere sono decisamente evidenti.⁵⁵

⁴⁸ “A mezzanotte, appena gli uomini dormono, / nei prati vicino agli ontani, / cerchiamo un luogo spazioso, / e erriamo e cantiamo, / e danziamo il nostro sogno.”, *ivi*, pp. 182-183, traduzione di Roberto Fertonani. Vedi testo originale su www.projekt-gutenberg.org/goethe/gedichte/chap464.html (31/05/2022).

⁴⁹ Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, p. 374.

⁵⁰ *Ibidem*. A seconda del paese, la ballata assume titoli diversi: *Elveskud*, *Olaf Liljukrans*, *Herr Olof och Elfvorna*, *Kvæði af Ólafi liljurós*, etc.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Wilgus, “A Type-Index of Anglo-American Traditional Narrative Songs.”, pp. 169-170-171.

⁵³ *Ivi*, p. 171.

⁵⁴ *Ivi*, p. 172, vedi anche Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, pp. 378-384. Addirittura, secondo Robert Lima, *Erlkönig*, *Ellerkonge* e *Elverkonge*, sarebbero imparentati, attraverso complesse relazioni linguistiche, con *Hellequin* o *Harlequin* (demone folklorico del tredicesimo secolo francese), fino ad arrivare ad *Arlecchino* e al demone *Alichino* della Divina Commedia. Ci sarebbe stata, quindi, un'evoluzione del termine da un'origine norreno-germanica ad una francese e conseguentemente italiana. Vedi Lima, *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*, p. 51 e p. 75.

⁵⁵ Wilgus, “A Type-Index of Anglo-American Traditional Narrative Songs.”, p. 169.

Capitolo 2

Contenuto e caratteristiche stilistiche

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.⁵⁶

Nella prima strofa introduttiva vengono presentati due dei tre personaggi principali, il padre e il figlio, e date indicazioni di tipo atmosferico: è una tarda notte ventosa, ed è freddo, infatti il padre tiene il figlio tra le braccia per scaldarlo. Non è ancora specificato a che andatura stia andando il cavallo, per cui non si può dire con certezza che vada già al galoppo.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.⁵⁷ –

Nella seconda strofa appare il primo dialogo tra l'uomo a cavallo e suo figlio. Il padre nota che il figlio nasconde il viso spaventato, e gliene chiede il motivo, al che il bambino risponde chiedendo se non veda anche lui il re degli Elfi, con tanto di corona e strascico. Il padre risponde che si tratta solo di nebbia, probabilmente per tranquillizzarlo, o forse perché sorpreso da una domanda inaspettata. È altrettanto vero, però, che all'interno della poesia non è mai scritto che il padre non veda nulla; semplicemente, viene riportato ciò che dice al figlio, ovvero che ciò che il bambino vede non è reale, ma solo frutto della sua immaginazione. Cosa il padre veda veramente, però, non è dato saperlo.

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
„Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;

⁵⁶ “Chi cavalca così tardi per la notte e il vento? / È il padre con il suo figlioletto; / se l'è stretto forte in braccio, / lo regge sicuro, lo tiene al caldo”. Goethe, *Ballate*, pp. 27-29, traduzione di Roberto Fertonani. Testo originale da Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, pp. 167-8.

⁵⁷ “«Figlio, perché hai paura e il volto ti celi?» / «Non vedi, padre, il re degli Elfi? / Il re degli Elfi con la corona e lo strascico?» / «Figlio, è una lingua di nebbia, nient'altro»”. *Ibidem*.

„Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
„Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“⁵⁸

Nella terza strofa appare il re degli Elfi, o almeno la voce che il bambino dice di sentire. Rivolgendosi al bambino in modo infantile, descrivendo anche sé stesso come figlio di una madre dalle vesti dorate e, ponendosi quindi allo stesso livello del fanciullo, cerca di attrarlo con promesse di giochi e rive fiorite, oltre ai già nominati indumenti dorati della madre. Questo atteggiamento amichevole e infantile è solo il primo che l'entità elfica assume: nelle strofe successive, infatti, evolverà in modo graduale e climatico.

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.⁵⁹ –

Nella quarta strofa il giovane chiede al padre se non senta anche lui la voce del re degli Elfi che gli fa promesse, al che il genitore risponde cercando di minimizzare e di rassicurare suo figlio, dando stavolta al vento che fruscia tra le foglie secche la responsabilità del rumore. Dall'ultimo verso si può pensare che i due protagonisti si trovino in una foresta, o comunque in un luogo caratterizzato da alberi.

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
„Meine Töchter sollen dich warten schön;
„Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
„Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“⁶⁰

Nella quinta strofa il re degli Elfi ricomincia a fare promesse al figlio, questa volta però rivolgendosi a lui sia come a un bambino che come a un ragazzo. Infatti, se da un lato l'antagonista gli propone che le proprie figlie lo cullino e gli cantino una canzone infantile, trattandolo quindi come il bambino che è, dall'altro la proposta di venire accolto

⁵⁸ “«Caro bambino, su, vieni con me! / Vedrai i bei giochi che farò con te; / tanti fiori ha la riva, di vari colori, / mia madre ha tante vesti d'oro»”. *Ibidem*.

⁵⁹ “«Padre mio, padre mio, la promessa non senti, / che mi sussurra il re degli Elfi?» / «Stai buono, stai buono, è il vento, bambino mio, / tra le foglie secche, con il suo fruscio»”. *Ibidem*.

⁶⁰ “«Bel fanciullo, vuoi venire con me? / Le mie figlie avranno cura di te. / Le mie figlie di notte guidano la danza / ti cullano, ballano, ti cantano la ninna-nanna»”. *Ibidem*.

dalle figlie del re degli Elfi e, come si deduce dal testo, di ballare con loro ha una connotazione diversa. L'entità soprannaturale, o la voce che il bambino avverte, si rivolge a lui come ad un ragazzo cresciuto e cerca di attrarlo offrendogli la compagnia delle proprie figlie. È interessante vedere come, in questa strofa, ognuno dei personaggi in questione abbia un ruolo doppio: il giovane è sia bambino che ragazzo, il re degli Elfi è diventato un padre con tanto di figlie al seguito, e le stesse figlie hanno sia un ruolo materno verso il fanciullo, sia un ruolo di potenziali amanti.

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau.⁶¹ –

Nella sesta strofa ritorna il dialogo tra il genitore e il figlio, le cui paure vengono razionalizzate per la terza volta da parte del padre. In questo caso, al giovane sembra di vedere le figlie del re degli Elfi in un luogo oscuro; gli viene risposto, però, che si tratta soltanto di vecchi salici grigiastri.

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
„Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan!⁶² –

Nella settima e penultima strofa, e in particolar modo nel suo ultimo verso, è contenuto l'acme tragico della poesia. Per la terza volta, il re degli Elfi parla al giovane, ma stavolta in modo differente: non cerca più di sedurlo con proposte di giochi, fiori, o fanciulle, bensì esprime la propria attrazione nei suoi confronti e, improvvisamente, decide di usare la forza per “portarlo via”, quindi per rapirlo o per ucciderlo. È presente una certa ambiguità al riguardo; d'altro canto, storie di persone che venivano forzate a danzare con gli Elfi e poi rapite o uccise erano tipiche del folklore scandinavo.⁶³

⁶¹ “«Padre mio, padre mio, in quel luogo tetro non vedi / laggiù le figlie del re degli Elfi?» / «Figlio mio, figlio mio, ogni cosa distinguo; / i vecchi salci hanno un chiarore grigio»”. *Ibidem*.

⁶² “«Ti amo, mi attrae la tua bella persona, / e se tu non vuoi, ricorro alla forza». / «Padre mio, padre mio, mi afferra in questo istante! / Il re degli Elfi mi ha fatto del male!»”. *Ibidem*.

⁶³ Isaacson, “Dramatic Discourse in the Scandinavian Ballad.”, pp. 84-85.

Gli ultimi due versi sono costituiti dall'urlo di angoscia del bambino, che chiede aiuto al padre mentre sente il re degli Elfi che lo afferra e gli fa del male. L'ultimo verso rappresenta il momento più drammatico della ballata, nonché un momento di possibile sorpresa: se infatti il lettore, come il padre del bambino, fosse convinto che queste visioni soprannaturali siano solo frutto di fantasia e delirio di una possibile malattia del giovane, il fatto che lo stesso gridi di aver subito un attacco fa sembrare la situazione molto più reale.

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.⁶⁴

L'ottava e ultima strofa, totalmente priva di dialogo, rappresenta l'epilogo della ballata. Il padre, ormai in preda al panico, cavalca a grande velocità tenendo il figlio agonizzante in braccio, ma quando finalmente raggiungono il luogo d'arrivo il bambino è ormai morto.

Come si può vedere dal testo, ci sono diverse ambiguità per quanto riguarda, ad esempio, l'ambientazione. All'inizio della ballata non viene specificato né che il cavallo vada immediatamente al galoppo, né che l'azione si svolga necessariamente in una foresta, nonostante questo genere di descrizioni venga spesso associato al testo di Goethe.⁶⁵ Per quanto riguarda la vegetazione, solo nella quarta e nella sesta strofa si parla

⁶⁴ “Preso da orrore il padre veloce cavalca, / il bimbo che geme, stringe fra le sue braccia, / raggiunge il palazzo con stento e con sforzo, / nelle sue braccia il bambino era morto”. Goethe, *Ballate*, p. 29, traduzione di Roberto Ferloni. Testo originale da Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 168.

⁶⁵ Comunemente, infatti, l'andatura iniziale del cavallo viene associata al galoppo, anche a causa dell'esistenza dell'omonimo Lied di Schubert, che grazie al ritmo costante e veloce del pianoforte può facilmente trasmettere questa idea; vedi Rogers, “Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's ‘Erlkönig.’”, p. 32 e p. 39.

In A. Feil, M. Giani, “Goethe, Schubert, Erlkönig.”, *Il Saggiatore Musicale*, 13:1 (2006), pp. 83-84, si sostiene invece che questa sia solo una semplificazione, considerato che una delle prime litografie dell'opera di Schubert rappresenta il cavallo al trotto. Secondo Feil, il ritmo costante ha invece lo scopo primario di dare unità alla struttura musicale.

Per quanto riguarda l'ambientazione, Rogers parla di “bosco”, vedi Rogers, “Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's ‘Erlkönig.’”, p. 35, e Moore parla di “foresta”, vedi W. C. Moore, *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities* [tesi di dottorato]. University of North Texas, Denton, Texas, 2012, p. 64.

Su questo tema, più in generale, vedi anche K. E. Mooney, “Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.”, *College Music Symposium*, 61:1 (2021), pp. 35-36.

di foglie secche e di salici, ma anche in questo caso non vengono date indicazioni più precise. Si noti come gli unici alberi nominati nel testo non siano ontani, contenuti invece nel titolo della poesia, i quali, dato il luogo dove generalmente crescono, potrebbero evocare luoghi paludosi e nebbiosi.⁶⁶ Riguardo invece l'andatura, solamente nell'ultima strofa viene specificato che l'uomo cavalca velocemente, probabilmente accelerando; tuttavia, si può ipotizzare che la cavalcata fosse piuttosto veloce sin dall'inizio, dal momento che è notte tarda. Resta il dubbio dello scopo della cavalcata: se, come è possibile, i due protagonisti stanno andando da un medico per curare l'eventuale febbre del bambino, la quale spiegherebbe l'incontro sfortunato come semplici allucinazioni, la cavalcata sarebbe stata naturalmente veloce. Questo però non viene mai chiarito, e il viaggio avrebbe potuto essere motivato da altre ragioni, rendendo quindi la presenza sovranaturale più reale, e la cavalcata non necessariamente spedita, perlomeno inizialmente.

L'altra incertezza è cosa veda e senta il padre, cosa che, come già accennato, non viene mai esplicitata.⁶⁷ La cosa più probabile è che non veda nulla e cerchi solo di distrarre e tranquillizzare il figlio, sia egli preda di allucinazioni o meno. Non è da escludersi, tuttavia, che il padre veda ciò che il bambino vede, e che cerchi comunque di superare quel momento distraendolo.

Altri elementi da considerare sono l'ambigua età del re degli Elfi e la sua attrazione per il bambino. Nella sua prima battuta, la creatura descrive sé stessa come un bambino, nominando addirittura sua madre, mentre la seconda volta che parla si descrive come un padre. Chiaramente, questo cambiamento di identità è finalizzato ad attrarre la vittima, e poiché essa viene trattata sia come bambino che come adolescente, anche il re elfico si adegua e cambia la propria età. Il perché quest'ultimo, nella sua seconda battuta, si rivolga al giovane come ad un ragazzo cresciuto, rimane però un enigma.

Per quanto riguarda l'attrazione che il re degli Elfi prova nei confronti del bambino, non è precisato di che natura sia, però se nelle prime sue due battute l'entità sembra

⁶⁶ Moore, *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities*, p. 64.

⁶⁷ Vedi I. Feuerlicht, "'Erlkönig' and *The Turn of the Screw*.", *Journal of English and Germanic Philology*, 58:1 (1959), p. 69, citato in Mooney, "Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.", pp. 35-36; entrambi gli autori fanno notare che il padre non spiega mai cosa veda o senta, né tanto meno afferma di non credere nell'esistenza del re degli Elfi. Nemmeno il fatto che il figlio possa essere malato viene mai menzionato nella ballata.

cercare di invitarlo in un modo che è tipico delle leggende popolari, promettendo oggetti preziosi e danze, nell'ultima battuta il re degli Elfi afferma di amare il giovane e di esserne attratto in modo piuttosto fisico:

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
„Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“⁶⁸

La creatura sovranaturale dice chiaramente di essere attratta dalla *schöne Gestalt*, “bella figura”, del giovane, al punto tale da arrivare a minacciare di usargli violenza, cosa che poi farà. In questa ballata si può notare, quindi, un particolare connubio tra il fascino provato dal re degli Elfi nei confronti della vittima e alcuni dei motivi tipici delle leggende e ballate popolari a tema elfico, incluse *Elveskud* e *Erlkönigs Tochter*, ossia l'invito forzoso a danzare con le creature, spesso dietro compenso, e il pericolo celato nell'incontro con il mondo sovranaturale.⁶⁹

Un altro parallelismo con l'originale danese e la ballata herderiana è la morte del bambino, che sembra rispecchiare quella di sir Oluf, il cavaliere protagonista delle sopracitate poesie. In entrambi i casi, infatti, la morte non avviene per una causa facilmente visibile, come ad esempio un colpo di spada o di pugnale. Sir Oluf viene colpito leggermente sul petto, la qual cosa gli causa dolore, e poi naturalmente la morte, ma non vengono descritte ferite di alcun tipo; allo stesso modo, per quanto dal testo di Goethe non si riesca ad evincere in che modo, esattamente, il bambino muoia, egli viene minacciato dal re degli Elfi, urla e si lamenta del dolore, e nel giro di breve tempo muore. Come descritto nel capitolo precedente, il fatto che gli Elfi uccidessero in questo modo, invisibile ma efficace, era un concetto tipico del folklore germanico, presente in molte leggende.⁷⁰

Una evidente differenza con la ballata scandinava è, ovviamente, la scelta dei personaggi. Il fatto che la vittima e il carnefice passino dall'essere rispettivamente un uomo e una donna, al diventare un bambino e un uomo adulto, peraltro col padre del

⁶⁸ Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 168.

⁶⁹ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214.

⁷⁰ Vedi “Elleskud” in *Ordbog over det danske Sprog – historisk ordbog 1700-1950 (Dizionario della Lingua Danese – Dizionario storico 1700-1950)*, www.ordnet.dk/ods_en/dictionary-1?query=elleskud, citato anche in Manuel Mariño, “Traducción y transformación de una balada de Goethe (‘Der Erlkönig’) en el sistema literario gallego.”, p. 183. Vedi anche *Oxford University Press Blog*, “Harlequin’s tricky name” di Anatoly Liberman, 02/09/2020, <https://blog.oup.com/2020/09/harlequins-tricky-name/> (08/05/2022), e Isaacson, “Dramatic Discourse in the Scandinavian Ballad.”, p. 84.

giovane stesso ad assistere impotente alla sua sofferenza, rappresenta un forte aggravamento della situazione, un peggioramento che rende l'intero incontro ancora più spaventoso.⁷¹ Ciò accade non solo a causa dell'evidente squilibrio di forze tra un bambino e un uomo, per giunta un re elfico, cosa che già di per sé apparirebbe inquietante, ma anche e soprattutto a causa della motivazione nascosta dietro al tentativo di attrarre il giovane, ovvero il desiderio di possesso dell'antagonista. Si passa quindi da un tentativo di seduzione fatto da una donna verso un uomo già promesso, ad uno compiuto invece da un uomo verso un bambino, diventando decisamente più allarmante e scabroso.⁷² Ai margini di questa dinamica si trova il genitore, i cui sforzi per aiutare il figlio sono completamente inutili, a causa dell'irrazionalità della forza contro cui si scontrano.⁷³

Per ciò che concerne gli aspetti formali del testo, questa ballata presenta caratteristiche tipiche del proprio genere letterario, come un ritmo incalzante, uno schema di rime sostanzialmente regolare e un linguaggio semplice.

Come già accennato, la poesia è composta da otto quartine, ovvero strofe di quattro versi ciascuna, per un totale di trentadue versi; la prima e l'ultima strofa, con funzione narrativa, nonché rispettivamente introduttiva e conclusiva della ballata, sono le uniche ad essere prive di dialogo e nelle quali appare invece il narratore, esterno e distaccato.⁷⁴ È interessante notare come le strofe in cui parla il re degli Elfi siano le uniche ad essere poste tra virgolette.

Goethe si ispirò alla ballata di Herder, *Erlkönigs Tochter*, anche per lo stile; entrambe le ballate infatti condividono il tipo di rima e il metro, che verranno approfonditi più avanti, ma presentano anche somiglianze tra alcuni versi.⁷⁵ Si noti infatti la lieve similarità tra il primo verso di Herder:

Herr Oluf reitet spät und weit,⁷⁶

⁷¹ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214. Vedi anche Moore, *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities*, p. 65.

⁷² Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214.

⁷³ Goethe, *Ballate*, p. xxxvii.

⁷⁴ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214. Vedi anche Goethe, *Ballate*, p. xxii e p. xxxvi, e Moore, *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities*, p. 65.

⁷⁵ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214, e Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erlkönig,'" p. 31.

⁷⁶ Herder, *Volkslieder*, p. 158.

e il primo della ballata di Goethe:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?⁷⁷

Un'altra leggera somiglianza si può vedere nell'ultimo verso di entrambe le opere. Si veda Herder:

Da lag Herr Oluf und er war todt.⁷⁸

e Goethe:

In seinen Armen das Kind war todt.⁷⁹

La ballata di Goethe non presenta tuttavia un ritornello, elemento tipico del genere letterario in questione, che invece era presente sia nell'originale danese che nella poesia di Herder. In questi ultimi due casi, però, esso appare solo con frequenza irregolare, e non viene ripetuto sistematicamente attraverso tutta la poesia.⁸⁰

Tra gli altri aspetti interessanti di questa poesia vi è anche la struttura, che appare organizzata in modo tripartito. Le strofe in cui parla il re degli Elfi sono infatti tre, la terza, la quinta e la settima. In altre tre strofe, la seconda, la quarta e la sesta, parlano il padre e il figlio, che tuttavia ha anche un paio di versi nella settima: questo potrebbe derivare dal fatto che la settima strofa rappresenta il punto più tragico della poesia, nel quale la regolarità delle strofe precedenti viene quindi a mancare. Quest'ultime tre strofe, la seconda, la quarta e la sesta, corrispondono alle tre motivazioni razionali che il padre dà a ciò che il figlio vede e sente: il re degli Elfi con corona e strascico sarebbe solo una lingua di nebbia, la sua voce che sussurra sarebbe il vento tra le foglie secche, e le sue figlie soltanto dei salici grigiastri. Questo doppio trio di strofe alternate è incluso all'interno della cornice narrativa della prima e dell'ultima strofa.

Il linguaggio in *Erlkönig* è relativamente semplice, e non particolarmente poetico o aulico⁸¹, il che è in linea con l'origine popolare del genere della ballata.

⁷⁷ Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 167.

⁷⁸ Herder, *Volkslieder*, p. 160.

⁷⁹ Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 168.

⁸⁰ Herder, *Volkslieder*, pp. 158-159-160.

⁸¹ Goethe, *Ballate*, p. xxii.

Una delle caratteristiche stilistiche più evidenti di questa poesia è il ritmo. *Erlkönig* presenta diversi elementi che aiutano a creare questo effetto e, invero, esso è una delle qualità che hanno reso questa poesia così amata da molti compositori, tanto da arrivare a musicarla.⁸² Tra questi elementi creatori di ritmo c'è sicuramente il dialogo, composto da battute ininterrotte nelle sei strofe centrali, ma anche alcune figure retoriche come anafore e allitterazioni.⁸³ Il continuo scorrere di domande e risposte in modo consecutivo dà infatti velocità alla poesia. Le anafore sono presenti ai versi 3 e 4 della prima strofa (*Er [...] / Er [...]*), nella seconda strofa ai versi 1 e 4 (*Mein Sohn, [...] / Mein Sohn, [...]*), nella quinta ai versi 2 e 3 (*Meine Töchter [...] / Meine Töchter [...]*), e nella sesta ai versi 1 e 3 (*Mein [...] / Mein [...]*). Per quanto riguarda le allitterazioni, ve ne sono diverse in tutta la poesia, come per esempio *birgst – bang* e *du – den* nei primi due versi della seconda strofa; nella terza strofa sono presenti in tutti i versi, come *mit – mir, schöne – Spiele – spiel, bunte – Blumen, Meine – Mutter – manch*, e *gülden – Gewand*. Nel primo verso della quinta quartina riappare *mit – mir*, mentre nell'ultima strofa compaiono *grausets – geschwind* e *mit – Mühe*. Si noti anche la ripetizione molteplice delle espressioni *mein Sohn* e *mein Vater*, spesso scritte due volte nello stesso verso.

Altro elemento fondamentale della poesia, implementato per dare un forte ritmo, è la rima, per la quale Goethe si ispirò chiaramente alla ballata di Herder. Sia in *Erlkönigs Tochter* che in *Erlkönig*, infatti, ma anche nella ballata originale danese *Elveskud*, la struttura rimica consiste in coppie di versi che terminano in rima baciata, per cui ogni quartina di *Erlkönig* presenta uno schema AA – BB.⁸⁴ Si noti infatti come la rima viene utilizzata in *Elveskud*:

“Her Oluf hand reed sig hen i lunde:
Hand prøved sin hest og saa sine hunde.”

Hun tog op det skarlagen rød:
Der laa Her Oluf og var død.⁸⁵

nella relativa traduzione di Herder, *Erlkönigs Tochter*:

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214. Vedi anche Rogers, “Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe’s ‘Erlkönig.’”, p. 31.

⁸⁵ Grundtvig, *Danmarks gamle Folkeviser*, p. 115.

“Herr Oluf, er ritt in Wald zur Stund,
Er probt allda sein Pferd und Hund.”

Die Braut hob auf den Scharlach roth,
Da lag Herr Oluf und er war todt.⁸⁶

e infine in *Erlkönig*:

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.⁸⁷

Nelle strofe appena citate, in particolare le ultime due, che rappresentano la conclusione delle ballate di Herder e di Goethe, si può notare come le rime corrispondano quasi perfettamente. Se Herder, traducendo molto fedelmente dal danese, dove le rime sono *-unde* e *-ød*, utilizza *-und* e *-oth/-odt*, che in tedesco attuale viene trascritto semplicemente come *-ot*, Goethe preferisce *-ind*, che non suona molto diverso da *-und*, e continua ad utilizzare *-ot*.

L'unica strofa di *Erlkönig* in cui appaiono delle irregolarità nello schema rimico è la quinta:

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
„Meine Töchter sollen dich warten schön;
„Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
„Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“⁸⁸“

Come si può vedere, le due coppie di versi terminano in modo differente, quanto meno dal punto di vista grafico; ciò però non inficia la percezione delle rime, poiché *-ehn* e *-ön* suonano abbastanza simili e, in tedesco, possono rimare. Similmente, *-eihn* ed *ein*, anche se scritti in modo lievemente diverso, sono omofoni e quindi, all'udito, rimano perfettamente.

Un altro aspetto fondamentale per quanto concerne la forma della poesia, nonché ulteriore elemento creatore di ritmo, è il metro. La ballata di Goethe, come quella di

⁸⁶ Herder, *Volkslieder*, p. 160.

⁸⁷ Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 168.

⁸⁸ *Ivi*, p. 167.

Herder⁸⁹, è strutturata secondo uno schema metrico di tetrapodie principalmente giambico-anapestiche⁹⁰, nonostante siano presenti anche ulteriori variazioni. Si tratta quindi di un metro irregolare che, per lo meno all'interno di *Erkönig*, ha in particolare lo scopo di rendere l'idea della cavalcata.⁹¹

Ogni verso è quindi formato da quattro piedi, principalmente anapesti, formati da due sillabe atone e una tonica, e giambi, formati da una sillaba atona più una tonica. In certi casi si osservano anche dattili, composti da una sillaba tonica e due atone. Vi sono effettivamente più anapesti che giambi, infatti solo tre versi sono composti unicamente da quest'ultimi: il quarto della seconda strofa,

Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.⁹² –

il primo della terza strofa,

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!⁹³

e il terzo dell'ottava strofa⁹⁴:

Erreicht den Hof mit Mühe und Noth;⁹⁵

Un problema che può venirsi a creare, tuttavia, è il fatto che nella metrica tedesca non è sempre facile o immediato definire la funzione delle sillabe all'interno del verso.⁹⁶ Per cui, un verso può presentare piedi che un lettore può interpretare come anapesti, mentre un altro lettore come dattili. Ciò dipende, infatti, dalla funzione della prima e dell'ultima sillaba del verso, e dal fatto che esse formino piedi o meno. Ad esempio, il quarto verso

⁸⁹ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214. Vedi anche Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erkönig,'" p. 31.

⁹⁰ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214. Vedi anche Goethe, *Ballate*, p. 183, e Moore, *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities*, p. 65.

⁹¹ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214, e Moore, *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities*, p. 65.

⁹² Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 167.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ Goethe, *Ballate*, p. 183.

⁹⁵ Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 168.

⁹⁶ Goethe, *Ballate*, p. 183. Vedi anche F. Hirschenauer, R. Hirschenauer, A. Weber, *Wege zum Gedicht*, vol. 2, München-Zürich, Schnell und Steiner, 1968, p. 164, citato in Goethe, *Ballate*, p. 183.

della quinta strofa può essere considerato o come la combinazione di un giambo seguito da tre anapesti, o come tre dattili preceduti da sillaba atona e seguiti da sillaba tonica⁹⁷:

— — — — —
„Und **w**iegen und **t**anzen und **s**ingen dich **e**in.“⁹⁸

Si può quindi vedere come questa ballata, nella sua solo apparente semplicità, sia stata creata ad arte dall'autore, in modo tale che non solo i contenuti, ma anche la forma e lo stile rendessero evidenti sia l'atmosfera magica e inquietante della storia, sia il ritmo della cavalcata disperata del padre e del bambino.

⁹⁷ *Ibidem*. R. Hirschenauer sostiene si tratti infatti di dattili, non di anapesti.

⁹⁸ Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 167.

Capitolo 3

Alcune interpretazioni

Vi sono diverse interpretazioni che sono state date a questa poesia, a seconda delle varie tematiche del testo.

Una delle più interessanti riguarda la separazione progressiva tra padre e figlio, talvolta vista come allegoria del passaggio dall'infanzia all'età adulta, e più in generale come allegoria della vita.⁹⁹

Un primo indicatore di ciò risiederebbe nell'ordine delle coppie di versi dei due personaggi. Il padre e il bambino comunicano, come già anticipato, nelle strofe seconda, quarta e sesta, inoltre il giovane ha un paio di versi anche nella settima. Se nella seconda strofa, però, i versi di quest'ultimo sono prima introdotti e poi seguiti da quelli del padre, nella quarta e nella sesta strofa questa struttura avvolgente sparisce, a favore di un'altra più nettamente divisa, in cui i due versi del bambino vengono interamente posti all'inizio, per poi essere seguiti da quelli del padre.¹⁰⁰ Nella settima strofa, inoltre, parlano il re degli Elfi, con la sua minaccia di violenza, e di nuovo il bimbo, che esprime la sofferenza derivante dalla stessa, mentre il padre è silente, e non parlerà più nemmeno nella strofa successiva.¹⁰¹ Come riferimento, si vedano la seconda strofa:

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.¹⁰² –

la quarta:

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.¹⁰³ –

la sesta:

⁹⁹ Mooney, "Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.", pp. 33-42.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 36. Vedi anche Hirschenauer *et al.*, *Wege zum Gedicht*, pp. 162-3.

¹⁰¹ Hirschenauer *et al.*, *Wege zum Gedicht*, pp. 162-3.

¹⁰² Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 167.

¹⁰³ *Ibidem*.

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau.¹⁰⁴ –

e la settima:

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
„Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan!¹⁰⁵ –

Si noti anche come gli elementi naturali citati nella ballata diventino sempre più aridi e senza vita, man mano che la poesia procede. Se nella terza strofa, infatti, il re degli Elfi promette fiori colorati, nella quarta e nella sesta il padre nomina invece foglie secche e vecchi salici grigiastri. Ciò può avere una doppia valenza: da un lato, indica il passare del tempo e delle stagioni, dalla primavera all'autunno e all'inverno, e dall'infanzia alla età adulta e alla vecchiaia; dall'altro, la vegetazione rinsecchita e grigiastra è anche un presagio della morte del bambino.¹⁰⁶

A tutti questi elementi, naturalmente, si aggiunge anche il fatto che il re degli Elfi cambi la propria età, passando dall'essere bambino nella terza strofa ad essere un padre nella quinta; questo cambiamento potrebbe essere speculare a quello del bambino, attraverso il suo percorso di crescita verso l'età matura. Difatti, proprio nella quinta strofa il re degli Elfi, già adulto, offre al giovane le proprie figlie, trattandolo come se fosse un ragazzo cresciuto.¹⁰⁷

Secondo l'autore di questa teoria, la seduzione perpetrata dal re degli Elfi non sarebbe letterale: la creatura mitica non starebbe veramente cercando di usare violenza al giovane, bensì essa sarebbe solo la personificazione dei vari stadi della vita, che 'rapisce' il giovane dal padre e dal mondo dell'infanzia verso un mondo più adulto, caratterizzato da elementi simbolici di questa età della vita, come il dolore ma anche l'amore e la seduzione. Di conseguenza, la morte del bambino sarebbe solo una metafora, rappresentante la fine

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 168.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Mooney, "Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.", pp. 36-7.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 37.

dell'infanzia e inizio dell'età adulta.¹⁰⁸ Si noti anche come il narratore appaia nella prima e ultima strofa della poesia, creando così una struttura circolare che potrebbe anche far riferimento al ciclo della vita.¹⁰⁹

Un altro aspetto fondamentale della poesia è, naturalmente, la vera natura del re degli Elfi. Questa figura enigmatica, infatti, è stata interpretata in diversi modi, e tutt'ora non vi è certezza riguardo alla sua essenza. Nei paragrafi precedenti è stata riportata una sua possibile lettura come metafora della vita e dei suoi vari momenti, ma ve ne sono altre.

Una di queste vede la creatura elfica come il prodotto dell'immaginazione del bambino, che quindi sarebbe stato spinto ad immaginare la stessa e le sue figlie a causa dei fattori ambientali quali il vento, gli alberi e l'oscurità. Questo semplice uso dell'immaginazione evidenzia un altro contrasto tra padre e figlio, ovvero l'opposizione tra la fantasia tipica dell'infanzia e la razionalità dell'adulto. Il padre appare sicuro di sé e percepisce solo il mondo esterno, visibile. È in grado di dare al figlio spiegazioni razionali ad ogni suo dubbio, e rimane convinto di conoscere la vera realtà delle cose. Lo si comprende chiaramente anche dal modo in cui si esprime, come quando risponde “[...] es ist ein Nebelstreif”¹¹⁰, utilizzando il verbo essere in modo perentorio, o quando afferma “[...] ich seh’ es genau”¹¹¹, enfatizzando il modo oggettivo in cui interpreta la realtà.¹¹²

Il padre non riesce a tranquillizzare il figlio con questi chiarimenti, a causa della sua impossibilità di comprendere fino in fondo le preoccupazioni di quest'ultimo.¹¹³ Egli, infatti, ha superato l'età dell'infanzia, caratterizzata dalla tendenza all'immaginazione, ed è cresciuto grazie a spiegazioni razionali simili a quelle che sta dispensando al figlio. Il genitore si trova quindi a dover proteggere il figlio da una minaccia a lui totalmente invisibile.¹¹⁴

Similmente, le differenze tra i due personaggi possono anche essere lette come il contrasto tra la razionalità dell'uomo moderno, rappresentato dal padre, e l'irrazionalità, la superstizione, le credenze popolari personificate dal bambino, e più in generale dall'ambientazione e dalle creature sovranaturali percepite o immaginate dallo stesso.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 37-8-9-40.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 40.

¹¹⁰ Goethe, *Goethes Werke*, H. Böhlau, p. 167.

¹¹¹ *Ivi*, p. 168.

¹¹² Hirschenauer *et al.*, *Wege zum Gedicht*, pp. 162-165.

¹¹³ *Ivi*, p. 163.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 165-6.

L'uomo moderno, educato all'epoca dell'Illuminismo, possiede una ferrea razionalità che gli impedisce di credere a tutto ciò che possa essere illogico, irrazionale o fantasioso, come spiriti, demoni o Elfi. Di conseguenza, il padre è portato a non prendere sul serio le preoccupazioni del bambino, aumentando la distanza tra i due personaggi.¹¹⁵ Egli rappresenterebbe, quindi, lo sforzo inutile dell'uomo razionale contro la superstizione e l'irrazionalità.¹¹⁶

Questo porterebbe il lettore, secondo diverse interpretazioni, a considerare il giovane vittima di uno stato febbrile, il quale gli causerebbe terribili allucinazioni.¹¹⁷ Uno stato di salute psicofisica compromesso è, infatti, perfettamente comprensibile nell'ambito della scienza, e serve a giustificare in modo razionale le visioni inquietanti e altrimenti inspiegabili del figlio. Questa spiegazione è, in altre parole, forse la più popolare, essendo semplice e logica da comprendere.

Tuttavia, si potrebbero anche sollevare dei dubbi al riguardo. Innanzitutto, all'interno della poesia non viene specificato che il bambino sia malato o febbricitante, né che stia fisicamente male in altro modo, bensì viene solamente descritto come egli sia mortalmente spaventato da ciò che vede e sente.¹¹⁸ Si noti anche che, in realtà, il lettore non può sapere cosa veda effettivamente il padre; non si può avere la certezza che non veda davvero il re degli Elfi, né tantomeno che creda o meno alla sua esistenza. Le parole del genitore potrebbero essere solo uno strumento per tranquillizzarlo, e non un riflesso fedele della situazione in cui si trovano i due personaggi.¹¹⁹

Secondo altri autori, questa interpretazione, che vede il giovane come vittima di allucinazioni, sarebbe in realtà un modo per nascondere, o per lo meno porre in secondo piano, il fatto che il tentativo di seduzione avvenga tra un uomo e un bambino. Per evitare di riconoscere apertamente la natura fisica dell'attrazione provata dal re degli Elfi nei

¹¹⁵ C. H. Gibbs, "‘Komm, Geh’ Mit Mir’: Schubert’s Uncanny ‘Erlkönig.’", *19th-Century Music*, 19:2 (1995), p. 130.

¹¹⁶ Goethe, *Ballate*, p. xxxvii. Nelle pagine 183-4 dello stesso, si cita R. Alewyn, *Die literarische Angst*, in *Aspekte der Angst*. Hg. von H. von Ditfurth, Stuttgart, 1965, il quale interpreta il significato della ballata come "die Ohnmacht der Aufklärung gegenüber dem Aberglauben", ovvero "l'impotenza dell'Illuminismo di fronte alla superstizione".

¹¹⁷ Mooney, "Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.", p. 35, e Gibbs, "‘Komm, Geh’ Mit Mir’: Schubert’s Uncanny ‘Erlkönig.’", p. 130.

¹¹⁸ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214, e Mooney, "Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.", p. 35.

¹¹⁹ I. Feuerlicht, "‘Erlkönig’ and *The Turn of the Screw*.", *Journal of English and Germanic Philology*, 58:1 (1959), p. 69, citato in Mooney, "Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.", pp. 35-36.

confronti del giovane, quindi, alcuni critici avrebbero preferito interpretare ciò che quest'ultimo vede e sente come semplici visioni.¹²⁰

La stessa ambigua attrazione è stata spiegata in diversi modi. Oltre che come allucinazione e come metafora della crescita e della vita, del passaggio dall'infanzia all'età adulta sancito dalla 'morte' del bambino, come precedentemente discusso, un'altra interpretazione associa il re degli Elfi e il suo tentativo di seduzione al concetto del perturbante, conosciuto come *uncanny* in inglese e *das Unheimliche* in tedesco. Secondo questa interpretazione, il re degli Elfi conterrebbe in sé poli opposti, l'umano e il sovranaturale, la mortalità e l'immortalità, il maschile e il femminile, ma senza riconciliarli, mantenendo quindi la propria essenza fondamentale estranea sia all'uno che all'altro polo. Egli infatti appare sia come creatura elfica, quindi mitologica e immortale, che come figlio e padre con desideri umani e un'età che cambia, più simile quindi ad una creatura mortale; appare come uomo, ma offre al giovane di mostrargli le vesti dorate della madre e la compagnia delle figlie, cercando quindi così di sedurlo con figure femminili. Questo contrasto ambiguo tra identità opposte non viene mai risolto, rendendo impossibile capire la vera essenza di questo essere, e scatenando così nel lettore un senso di inquietudine e di indecifrabilità. Questa sensazione di disagio sarebbe quindi il perturbante¹²¹, un concetto approfondito da Sigmund Freud nel saggio *Das Unheimliche* del 1919, ma già discusso precedentemente da alcuni critici del diciannovesimo secolo. Esso definisce una sensazione negativa, caratterizzata da repulsione e angoscia, nonché da un generale senso di inquietudine.

Freud afferma che, in letteratura, il connubio tra realtà e sovranaturale può diventare perturbante solamente se l'autore crea una ambientazione di apparente realismo, ove cioè non sia prevista l'esistenza del sovranaturale.¹²² Ed è proprio ciò che accade in *Erlkönig*: il padre del bambino, descritto come individuo moderno e razionale, fornisce spesso spiegazioni al figlio riguardo a ciò che quest'ultimo vede e sente, riflettendo così, attraverso il suo punto di vista, una realtà priva di qualsiasi elemento magico o mitologico, dando al lettore un finto senso di tranquillità, fino a fargli eventualmente supporre che il

¹²⁰ Otto *et al.* (a cura di), *Goethe Handbuch*, p. 214. Vedi anche Gibbs, “‘Komm, Geh’ Mit Mir’: Schubert’s Uncanny ‘Erlkönig.’”, p. 133.

¹²¹ Gibbs, “‘Komm, Geh’ Mit Mir’: Schubert’s Uncanny ‘Erlkönig.’”, pp. 129-133.

¹²² S. Freud, “Das Unheimliche.”, *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, Heft 5/6 (1919), citato in Gibbs, “‘Komm, Geh’ Mit Mir’: Schubert’s Uncanny ‘Erlkönig.’”, p. 130.

giovane sia malato e stia solamente avendo allucinazioni.¹²³ Al contempo, però, Goethe aggiunge un forte elemento irrazionale e sovranaturale, il re degli Elfi, creando così una dissonanza nel lettore, che rimane confuso riguardo alla natura di ciò che turba il bambino. Questa intrusione di estraneità nel familiare, e il contrasto tra la realtà razionale vissuta dal padre e quella drammatica e irrazionale vissuta dal figlio, è ciò che crea la sensazione del perturbante.¹²⁴

Secondo altre interpretazioni, queste due realtà parallele finiscono per incontrarsi nell'ultima strofa, l'ottava, in cui il padre sembra finalmente venire influenzato dalla atmosfera inquietante che lo circonda. La sua visione oggettiva del mondo viene così a incrinarsi, mentre la paura comincia a impossessarsi di lui. Secondo questa interpretazione, quindi, l'entità sovranaturale non sarebbe sparita, bensì, pur se invisibile, sarebbe diventata una presenza ancora più forte, tale da rompere il velo che separa la realtà razionale del padre dal mondo magico percepito dal figlio.¹²⁵

In altri casi, il re degli Elfi goethiano è stato associato a Oberon¹²⁶, mitologico re di Elfi e Fate, reso celebre da William Shakespeare nella sua opera *Sogno di una notte di mezza estate*, per quanto il personaggio goethiano sia notevolmente più negativo e pericoloso di quello shakespeariano.

Un altro autore ancora analizza determinati aspetti formali della poesia, dandovi ulteriori letture. Innanzitutto, il modo in cui le tre battute del re degli Elfi iniziano pone in evidenza la sua crescente impazienza e ostilità verso il giovane: se il suo primo verso inizia con un vocativo, “Du liebes Kind, komm, geh mit mir!”, nella seconda battuta esso è preceduto dal verbo, ponendo l'attenzione sulla richiesta, “Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?”; infine, nella terza battuta il vocativo sparisce definitivamente per lasciare il posto all'elfo stesso, “Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;”, rendendo quindi evidenti l'egoismo e la smania di possesso della creatura.¹²⁷

Anche la scelta delle vocali non sarebbe casuale; nella settima strofa vediamo infatti due suoni ricorrenti, -i e -a:

¹²³ Gibbs, “‘Komm, Geh’ Mit Mir’: Schubert’s Uncanny ‘Erlkönig.’”, p. 130.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Hirschenauer *et al.*, *Wege zum Gedicht*, p. 167, e Mooney, “Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.”, p. 38.

¹²⁶ Goethe, Loeper, *Goethes Werke*, Hempel, p. 359. Vedi anche Goethe, *Ballate*, p. 182.

¹²⁷ Hirschenauer *et al.*, *Wege zum Gedicht*, p. 164.

»Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.« –
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan! –

Secondo l'autore, la scelta di utilizzare questi suoni servirebbe a comunicare emozioni, in particolare negative: nei primi due versi si può notare la prevalenza del suono -i, che secondo questa interpretazione renderebbe il senso di inquietudine e di paura instillato dalle parole del re degli Elfi; *Gestalt*, *Gewalt*, e buona parte degli ultimi due versi presentano invece il suono -a, quasi un urlo, che servirebbe a rendere l'idea della violenza perpetrata dalla creatura sovranaturale.¹²⁸

L'ultima strofa è percepita come diversa dalle altre:

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.

Il dialogo è assente, il bambino cessa di parlare, il padre ammutolisce per la preoccupazione, e il re degli Elfi non è più apparentemente percepibile, cosa che secondo l'autore fa sì che la strofa sia 'distrutta', stravolta rispetto alle altre.¹²⁹

L'autore fa un'ultima osservazione relativamente alla struttura della poesia. Le strofe dove appaiono il padre e il figlio sono la seconda, la quarta e la sesta, ovvero strofe pari, mentre quella in cui compare il re degli Elfi sono la terza, la quinta e la settima, ovvero strofe dispari. Ciò può avere un significato legato all'idea che i numeri pari abbiano una connotazione positiva, mentre i dispari negativa, nonostante, come già visto nel capitolo precedente, la settima strofa sia divisa a metà e presenti anche due versi del bambino. Tuttavia, quest'ultima osservazione può essere collegata all'idea che la settima strofa, rappresentando il momento più tragico della poesia, perda di conseguenza la regolarità di quelle precedenti.¹³⁰

¹²⁸ *Ivi*, p. 166.

¹²⁹ *Ivi*, pp. 166-7.

¹³⁰ *Ivi*, p. 168.

3.1. Versioni musicali

Esistono moltissime versioni musicali di questa poesia, che ha affascinato diversi compositori, anche a causa del suo ritmo e della sua atmosfera magica e inquietante.

Le versioni più famose, poste in ordine cronologico, sono le seguenti: quella di Corona Schröter, la prima in assoluto, composta nel 1782 e pubblicata in una raccolta di Lieder nel 1786; quella di Johann Friedrich Reichardt, del 1793; la versione di Carl Friedrich Zelter, composta tra il 1797 e il 1807; la celeberrima opera di Franz Schubert, scritta nel 1815 e pubblicata nel 1821; e quella di Carl Loewe, composta tra il 1817-1818 e pubblicata nel 1824. Tra le altre versioni si ricordano, pur non essendo altrettanto famose, quelle di Bernhard Klein, Andreas Romberg, e Louis Spohr.¹³¹

È interessante notare come il Lied di Schubert, assai popolare anche oggi e considerato sicuramente una delle migliori, quando non la migliore versione musicale di *Erlkönig* in assoluto, non fosse stata affatto apprezzata da Goethe, perlomeno inizialmente. Quando il giovane compositore gli inviò il fascicolo con i propri Lieder, nel 1816, Goethe glielo rispedì senza commentare, anche se ascoltò comunque le sue composizioni. Solo anni dopo riuscì ad apprezzare la versione schubertiana di *Erlkönig*, nel 1830, quando Goethe assistette alla performance del soprano Wilhelmine Schröder-Devrient, che lo emozionò profondamente.¹³²

L'opinione di Goethe era in realtà condivisa da molti dei suoi conoscenti e contemporanei¹³³, secondo cui un Lied non doveva venire composto di lungo, o *durchkomponiert*, termine che indica una composizione musicale non ripetitiva, bensì un continuum musicale che cambia di strofa in strofa senza mai ripetersi. Secondo Goethe, infatti, la composizione di lungo, realizzata in questo caso da Schubert, poteva essere adatta ad arie e opere più complesse, ma non a ballate e canti popolareggianti come *Erlkönig*. Infatti, la prima volta che la ballata goethiana venne effettivamente musicata e

¹³¹ Goethe, Loeper, *Goethes Werke*, Hempel, p. 360; Max Friedländer, *Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen*, Weimar, 1896, citato in Hirschenauer *et al.*, *Wege zum Gedicht*, p. 168; Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erlkönig,'" p. 31; Moore, *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities*, p. 25; Gibbs, "'Komm, Geh' Mit Mir': Schubert's Uncanny 'Erlkönig,'" p. 120.

¹³² Feil, Giani, "Goethe, Schubert, Erlkönig," pp. 77-8-9; Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erlkönig,'" p. 39; Gibbs, "'Komm, Geh' Mit Mir': Schubert's Uncanny 'Erlkönig,'" p. 119.

¹³³ Feil, Giani, "Goethe, Schubert, Erlkönig," pp. 79-80, e Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erlkönig,'" p. 39.

cantata in pubblico, fu nel 1782, durante la rappresentazione teatrale del Singspiel *Die Fischerin*; la suddetta pescatrice è proprio colei che canticchia *Erlkönig* come una canzone popolare che le è familiare, con una melodia semplice e facile da ricordare, ripetitiva. Goethe apprezzò molto questa versione, ideata e cantata da Corona Schröter, che fece quindi sia da compositrice che da attrice e cantante, proprio perché, secondo l'autore, rispecchiava il contesto popolare e la struttura semplice della poesia.¹³⁴

Similmente, Goethe fu soddisfatto delle versioni di Reichardt e Zelter, le quali, nonostante fossero un po' più complesse di quella di Schröter e leggermente composte di lungo in alcuni punti, restavano comunque fedeli all'idea di semplicità che aveva il poeta, senza alterarle e renderle troppo simili ad un'aria.¹³⁵

Il Lied di Schubert, risalente al 1815 e tuttora considerato la versione di *Erlkönig* di maggior successo, fu innovativo per l'epoca. L'uso marcato della *Durchkomposition*, che gli attribuisce una forte connotazione tragica, non fu immediatamente apprezzato all'epoca di Goethe, ma questo cambiò con il passare del tempo.

Una caratteristica particolare di quest'opera risiede nella scelta di Schubert di rispettare perfettamente lo schema metrico di Goethe, con tutti i versi che iniziano con sillaba atona, tranne che nell'ultimo della settima strofa, quello in cui risiede l'apice tragico della ballata, "Erlkönig hat mir ein Leids gethan! –". Nella parola 'Erlkönig', Goethe aveva infatti posto l'accento sulla sillaba -kö, mentre Schubert lo pone sulla prima sillaba, Erl-. Questo cambiamento, secondo alcune interpretazioni, potrebbe essere stato fatto per porre l'attenzione su 'hat [...] gethan', ovvero sull'azione vera e propria, diversamente dalle composizioni di Reichardt e Zelter, che invece preferirono porre l'accento su 'Leids'. Questo indicherebbe la natura tragica dell'opera di Schubert, contro quella più lirica dei due precedenti compositori.¹³⁶

Carl Loewe, di solo un anno più vecchio, compose la propria versione circa nello stesso periodo di Schubert, e la pubblicò tre anni più tardi rispetto alla sua. Essa divenne la sua opera più celebre, e tra tutte le versioni di *Erlkönig* fu seconda per popolarità solo a quella del precedente compositore.¹³⁷ Le due versioni presentano alcune somiglianze, ma anche differenze, come la parte di piano che, secondo alcuni critici, rappresenterebbe il galoppo

¹³⁴ Feil, Giani, "Goethe, Schubert, Erlkönig.", pp. 79-80. Gibbs, "'Komm, Geh' Mit Mir': Schubert's Uncanny 'Erlkönig.'", p. 118.

¹³⁵ Feil, Giani, "Goethe, Schubert, Erlkönig.", pp. 80-1.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 86-92.

¹³⁷ Rogers, "Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe's 'Erlkönig.'", pp. 31-2.

del cavallo e che è una degli aspetti più affascinanti della composizione di Schubert. Essa infatti è costantemente in primo piano per tutta la durata dell'opera dello stesso, mentre nella versione di Loewe essa tende ad affievolirsi e ad andare in secondo piano.¹³⁸

Questa composizione è stata spesso considerata come inferiore rispetto alla versione schubertiana, ma nonostante ciò altri critici la considerano a pari livello. Se da un lato, infatti, è stata descritta da alcuni come troppo moderata e delicata nella caratterizzazione musicale del re degli Elfi, dall'altro viene invece enfatizzato come Loewe sia riuscito a creare una caratterizzazione tanto inquietante quanto quella di Schubert, solo in modo più velato. Alla critica che Loewe abbia riutilizzato passaggi musicali all'interno della sua composizione, viene ribattuto come all'epoca di Goethe ciò fosse in realtà preferibile, e considerato una scelta perfettamente appropriata per musicare una semplice ballata, in contrasto alla versione di Schubert.¹³⁹

3.2. Ricezione

Per quanto riguarda la ricezione di *Erlkönig* nel mondo, si può affermare che questa ballata ebbe grande successo, non solo in Germania, ma anche in altri paesi.

Infatti, nonostante la poesia tedesca, in particolare nella Francia degli anni '20 e '30 dell'Ottocento, non ebbe lo stesso successo e diffusione di quella inglese, diverse opere di Goethe ottennero un riscontro decisamente positivo, tra cui anche *Der Fischer*, *Mignon*, *Der König in Thule*, e la poesia di Margherita all'arcolajo.

Il successo di *Erlkönig* fu dovuto principalmente alle relative versioni musicali che vennero composte e che ebbero un ruolo fondamentale nella propagazione di questa poesia, specialmente le opere di Schubert e Loewe.

Essa venne introdotta e diffusa in Francia da diversi compositori e appassionati di musica, come Franz Liszt, Josef Dessauer, il violista Chrétien Urhan, e il cantante Adolphe Nourrit. È dibattuto quale di quest'ultimi due artisti sia stato il primo a far conoscere la musica di Schubert ai francesi, promuovendone la traduzione delle opere, ma fu sicuramente Urhan a introdurre per primo la versione schubertiana di *Erlkönig* nel paese, mentre Nourrit la cantò in teatri e conservatori dal 1835 in poi, inizialmente con

¹³⁸ *Ivi*, p. 32.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 38-9.

modesto successo, poi con sempre maggiore apprezzamento da parte del pubblico, anche grazie all'accompagnamento di Liszt.¹⁴⁰

Un altro fenomeno interessante è l'influenza della poesia goethiana sulla letteratura spagnola, e in particolare galiziana. *Erlkönig* ebbe infatti successo anche in questi luoghi, in parte a causa della sua natura popolareggiante, che venne particolarmente apprezzata durante il periodo galiziano del *Rexurdimento*, o 'risorgimento', movimento culturale della seconda metà dell'ottocento, che mirava a restituire un ruolo centrale alla lingua e cultura galiziana, oscurate per secoli dalle loro controparti castigliane. In questo ambiente, che stava rivalutando la letteratura popolare regionale, *Erlkönig* si diffuse velocemente, anche grazie, come in molti altri paesi, alle versioni musicali composte per essa, principalmente quella schubertiana.¹⁴¹

Nel 1914, ad esempio, lo scrittore Manuel Murguía pubblicò un articolo nella rivista *Boletín de la Real Academia Gallega*, in cui commentava una poesia apparentemente 'tradizionale' galiziana, *O Canouro*, nella quale si descrive un bambino che viene tormentato nottetempo da spiriti malvagi, ma che grazie al padre, il quale declama una sorta di incantesimo, riesce infine a liberarsene. Lo scrittore, in quest'articolo, riconosce la somiglianza tra la sopracitata poesia galiziana e quella di Goethe, ma esprime un dubbio riguardo al tipo di relazione esistente tra le due, ovvero quale sia la più antica e quale la sua discendente. Le differenze principali sono il numero di antagonisti, molteplici nella poesia galiziana, e ovviamente l'epilogo, positivo nel caso della stessa ma fortemente negativo in *Erlkönig*.¹⁴²

È interessante notare come, nonostante Murguía affermi che *O Canouro* sia stata trovata in una città Galiziana, e sia antica, essa sia in realtà probabilmente opera dello stesso scrittore, che volle farla passare per poesia popolare e tradizionale, come alcune altre delle sue opere.¹⁴³ Il fatto che uno scrittore spagnolo abbia, con ogni probabilità, fatto passare una propria poesia ispirata a *Erlkönig* per una poesia popolare galiziana,

¹⁴⁰ Prod'homme J. G., Martens F. H., "Schubert's Works in France.", *The Musical Quarterly*, 14:4 (1928), pp. 496-497-500-503. Vedi anche U. Fischer, "Il Mondo come Letteratura: Goethe e Delacroix.", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 6:2 (1976), pp. 576-577.

¹⁴¹ Manuel Mariño, "Traducción y transformación de una balada de Goethe ('Der Erlkönig') en el sistema literario gallego.", p. 177.

¹⁴² *Ivi*, pp. 177-9, e M. Murguía, "O Canouro.", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 86 (1914), pp. 29-30.

¹⁴³ Manuel Mariño, "Traducción y transformación de una balada de Goethe ('Der Erlkönig') en el sistema literario gallego.", p. 181, e Murguía, "O Canouro.", pp. 29-30.

insistendo sul suo collegamento alle credenze locali, fa capire l'impatto che l'opera goethiana ha avuto nella cultura e nell'immaginario collettivo europei.

A questo si aggiungono diverse traduzioni galiziane della stessa da parte di altri autori, talvolta scritte, probabilmente, sulla base di ulteriori versioni precedenti o di prose ispirate a *Erlkönig*; un esempio di queste traduzioni è la poesia *O Rei das Elfes* di Ramón Cabanillas, del 1955.¹⁴⁴ La poesia goethiana riappare anche nel romanzo del 1987 dello scrittore galiziano Antonio Baixeras, il cui titolo *O rei dos ameneiros* è la traduzione letterale del titolo della poesia, 'il re degli ontani'.¹⁴⁵

Più recentemente, *Erlkönig* è stata oggetto di vari rifacimenti musicali, talvolta vere e proprie traduzioni dell'opera, altre volte canzoni liberamente ispirate ad essa, in particolare da parte di gruppi musicali delle scene folk e metal, ma non mancano versioni parodistiche, oltre ovviamente a cortometraggi e video, anch'essi sia seri che comici.

¹⁴⁴ Manuel Mariño, "Traducción y transformación de una balada de Goethe ('Der Erlkönig') en el sistema literario gallego.", pp. 181-2.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 185-6-7.

Bibliografia

- Baragiola A., “Folklore di Val Formazza.”, *Lares*, 3:1 (1914), p. 34.
- Carducci G., *Opere di Giosuè Carducci*, vol. 9, Bologna, Ditta N. Zanichelli (C. e G. Zanichelli), 1894, pp. 377-379.
- Child F. J., *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. 1, pt. 2, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1882, pp. 374-384.
- Feil A., Giani M., “Goethe, Schubert, Erlkönig.”, *Il Saggiatore Musicale*, 13:1 (2006), pp. 77-100.
- Fischer U., “Il Mondo come Letteratura: Goethe e Delacroix.”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 6:2 (1976), pp. 569-605.
- Gibbs C. H., “‘Komm, Geh’ Mit Mir’: Schubert’s Uncanny ‘Erlkönig.’”, *19th-Century Music*, 19:2 (1995), pp. 115-135.
- Goethe J. W., Loeper G., *Goethes Werke*, Germania, Hempel, 1882, pp. 106-359-360.
- Goethe J. W., *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*, sez. 1, vol. 1, pt. 1, Weimar, H. Böhlau, 1887, pp. 167-168-405.
- Goethe J. W., *Ballate*, Italia, Garzanti Libri, 2009, pp. xv-xvi-xvii-xxi-xxii-xxx-xxxv-xxxvi-xxxvii e pp. 26-27-182-183-184.
- Grundtvig S., *Danmarks gamle Folkeviser*, vol. 2, Kjöbenhavn, Samfundet til den danske litteratur fremme, 1856, pp. 114-115.
- Herder J. G., *Volkslieder*, vol. 2, Leipzig, Weygand, 1779, pp. 158-160.
- Hirschenauer F., Hirschenauer R., Weber A., *Wege zum Gedicht*, vol. 2, München-Zürich, Schnell und Steiner, 1968, pp. 159-168.
- Isaacson L. H., “Dramatic Discourse in the Scandinavian Ballad.”, *Scandinavian Studies*, 64:1 (1992), pp. 84-86.
- Lima R., *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*, University Press of Kentucky, 2005, pp. 51-75.
- Manuel Mariño F., “Traducción y transformación de una balada de Goethe (‘Der Erlkönig’) en el sistema literario gallego.”, in Parra Membrives E., García Peinado M. A., *Aspects of Literary Translation: Building Linguistic and Cultural Bridge in Past and Present*, Germania, Narr, 2012, pp. 177-191.

Mooney K. E., “Erlkönig: Goethe, Schubert, and Resurrecting the Son.”, *College Music Symposium*, 61:1 (2021), pp. 33-42.

Moore W. C., *Goethe Settings by Johann Friedrich Reichardt and Carl Friedrich Zelter: Text, Music and Performance Possibilities* [tesi di dottorato]. University of North Texas, Denton, Texas, 2012, p. 64. Consultato da <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc149641/>: ultimo accesso 16/02/2022, University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu>.

Murguía M., “O Canouro.”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 86 (1914), pp. 29-30.

Otto R., Witte B., Buck T., Dahnke H. D., Schmidt P. (a cura di), *Goethe Handbuch*, vol. 1, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2004, pp. 211-214.

Prod’homme J. G., Martens F. H., “Schubert’s Works in France.”, *The Musical Quarterly*, 14:4 (1928), pp. 495-514.

Rogers N., “Hearing an Old Story in a New Way: An Analysis of Loewe’s ‘Erlkönig.’”, *Intégral*, 30 (2016), pp. 31-40.

Wilgus D. K., “A Type-Index of Anglo-American Traditional Narrative Songs.”, *Journal of the Folklore Institute*, 7:2/3 (1970), pp. 169-172.

Sitografia

<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc149641/> (13/12/2022)

https://www.treccani.it/enciclopedia/elfi_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (10/05/2022)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/elfo/> (08/05/2022)

https://www.treccani.it/enciclopedia/romanza_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (20/04/2022)

https://www.treccani.it/enciclopedia/ballata_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (20/04/2022)

<https://blog.oup.com/2020/09/harlequins-tricky-name/> (08/05/2022)

https://ordnet.dk/ods_en/dictionary-1?query=elleskud (09/05/2022)

<https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/gedichte/chap464.html> (31/05/2022)

Zusammenfassung

In dieser Arbeit werde ich die Ballade *Erlkönig* des deutschen Schriftstellers Johann Wolfgang von Goethe eingehend analysieren.

Dieses Gedicht wurde 1782 in Weimar veröffentlicht und war zuerst ein einfaches Volksgedicht, das in das Singspiel *Die Fischerin* aus demselben Jahr eingefügt wurde. Später war es aber auch in drei Werksammlungen des Autors enthalten. Im Laufe der Zeit wurde es immer berühmter, so dass es heute eines der bekanntesten deutschsprachigen Gedichte ist, natürlich auch dank der zahlreichen Kunstwerke, die sich davon inspirieren: vor allem musikalische Kompositionen, wie die von Schubert, aber auch bildende Kunst, Gedichte, Romane und Lieder. In der Ballade geht es um den nächtlichen Ritt eines Vaters und seines Kindes, das erklärt, zwischen den Bäumen den Elfenkönig und seine Töchter zu sehen, die der Vater nicht wahrzunehmen scheint. Das Werk endet mit dem dramatischen Tod des Kindes, dessen Ursachen unklar sind: es behauptet, das übernatürliche Wesen ihn verletzt habe, aber von außen sieht es so aus, als ob ein fiebriger Zustand für seinen Tod und die furchtbaren Visionen verantwortlich ist.

Die Darstellung der Elfen als böse, lügnerische und gewaltbereite Wesen ist, mit wenigen Ausnahmen, in der germanischen Mythologie verwurzelt und findet sich in vielen Volksliedern und Gedichten, insbesondere in Balladen. Dieses poetische Genre bezeichnet eine Art Volkspoesie mit einer erzählenden Entwicklung, deren Themen episch, ritterlich, übernatürlich oder mythologisch sein können, manchmal mit beängstigenden und verstörenden Konnotationen. Die aus dem Mittelalter stammende Ballade erlebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen besonderen Erfolg, als der englische Bischof Thomas Percy eine Sammlung mit dem Titel *Reliques of Ancient English Poetry* veröffentlichte. Sie wurde in Deutschland sehr beliebt und veranlasste verschiedene Autoren, sowohl Sammlungen von alten Balladen als auch eigene zu verfassen: insbesondere verfasste Herder eine Sammlung von Volksliedern, die er genau so nannte und die später in *Stimmen der Völker in Liedern* umbenannt wurde, in der Goethe eine Ballade fand, die ihn zur Komposition des *Erlkönigs* inspirierte. Unter den verschiedenen Arten von Balladen hatten diejenigen mit übernatürlichen oder beängstigenden Themen einen gewissen Erfolg, insbesondere die naturmagischen Balladen, in denen die magischen Aspekte der Natur bedrohlich, aber auch faszinierend

erscheinen, genau wie in *Erlkönig*. Goethe schrieb viele Balladen, jede mit einer eigenen Struktur und mit unterschiedlichen Themen, die jedoch oft durch einen externen Erzähler und ein einziges zentrales Ereignis gekennzeichnet sind.

Um dieses Gedicht zu schreiben, wie bereits gesagt, wurde der Autor durch eine Ballade von Herder, *Erlkönigs Tochter*, inspiriert, die wiederum die Übersetzung einer alten dänischen Ballade aus dem späten 17. Jahrhundert, *Elveskud*, war. Es ist wichtig, aufzuzeigen, dass die Handlungen dieser Gedichte sehr unterschiedlich sind. Während im dänischen Original und folglich auch in Herders Übersetzung der Protagonist ein Verlobter ist, der von einer Elfenprinzessin zum Tanz aufgefordert und bei seiner Ablehnung mit einem tödlichen, unsichtbaren Pfeil bestraft wird, sind in Goethes Gedicht das Opfer und der Peiniger ein Kind beziehungsweise der Elfenkönig selbst, wobei die Ursache für den Tod des Kleinen ebenfalls unsichtbar ist.

Eine Besonderheit der Gedichte von Goethe und Herder liegt in ihren Titeln. Im dänischen Original gibt es den Ausdruck *ellerkongens datter*, die Herder mit *Elfenkönigs Tochter* hätte übersetzen sollen, da das dänische *eller* auf Deutsch *Elf* bedeutet, aber er übersetzte es stattdessen mit *Erlkönigs Tochter*, wahrscheinlich verwirrt durch die Ähnlichkeit des dänischen Wortes mit dem niederdeutschen *Eller*, heute *Erle*, das eine Art von Baum bezeichnet. Es ist nicht klar, ob Herder sich wirklich geirrt hat, oder ob er das Wort *Erle* verwendet hat, um ein Wortspiel mit dem dänischen Originaltext zu machen, wobei er auch eine Waldatmosphäre heraufbeschwor, die gut zum Inhalt der Ballade passt. Goethe benutzte denselben Titel, aber er wegließ das Wort *Tochter*, da die Töchter des Elfenkönigs in seiner Ballade nur beiläufig vorkommen. Es ist jedoch offensichtlich, dass beide deutschen Autoren wussten, dass es im dänischen Gedicht um diese Fabelwesen ging, denn auch das Wort *Elfen* erscheint sofort in Herders Übersetzung.

Das Gedicht besteht aus acht Vierzeilern, von denen der erste und der letzte als erzählender Rahmen aber auch als Einleitung und Schluss des Gedichts dienen, ausgedrückt durch den externen Erzähler, während die mittleren sechs ausschließlich Dialoge zwischen dem Vater, dem Sohn und dem Elfenkönig darstellen. Es beginnt mit einer kurzen Charakterisierung des Schauplatzes: es ist eine kalte und windige Nacht, und ein Mann reitet mit seinem Sohn auf dem Arm und versucht, ihn zu wärmen. In der zweiten Strophe beginnt der erste Dialog zwischen Eltern und Kind. Als der Vater sieht,

dass das Kind Angst hat und versucht, sein Gesicht zu verbergen, fragt er es nach dem Grund; der Sohn fragt ihn, ob er den König der Elfen nicht sehe, worauf der Vater einfach einen Nebelstreif beschuldigt. In der dritten Strophe tritt schließlich der Elfenkönig auf: er beschreibt sich selbst als Kind, ruft das Kind freundlich zu sich und versucht, es mit Versprechungen von Spielen, blühenden Stränden und dem goldenen Gewand seiner Mutter zu locken, worauf das Kind in der vierten Strophe seinen Vater beunruhigt fragt, ob er die Worte des Wesens nicht höre. Er sagt, dass es sich nur um das Rascheln des Windes durch trockene Blätter handele, was darauf hindeuten könnte, dass die Handlung in einem Wald stattfindet. In der fünften Strophe macht der Elfenkönig dem Kind neue Versprechungen. Diesmal bietet er ihm die Gesellschaft seiner Töchter an, die ihn wiegen, mit ihm tanzen und für ihn singen können. Es ist bemerkenswert, dass diese Figuren eine Doppelrolle einnehmen: der mythologische König ist jetzt auch ein Vater, der Kleine wird als Kind, aber auch als Junge behandelt, und die Elfenprinzessinnen sind sowohl Mütter als auch Verführerinnen. In der sechsten Strophe fragt das Kind seinen Vater, ob er in der Dunkelheit die Töchter des Elfenkönigs sehe, doch der Vater verneint zum dritten Mal und führt die Ursache für das, was der Sohn sieht, auf das graue Aussehen der Weiden zurück. Der vorletzte Vierzeiler enthält den tragischsten Moment des Gedichts: der ungeduldige Elfenkönig hört auf, Versprechungen zu machen und freundlich zu sein, erklärt seine Liebe zu dem Kind und dass er sogar bereit ist, Gewalt anzuwenden, um es zu bekommen. Unmittelbar danach schreit das Kind vor Angst und Schmerz und behauptet, das Fabelwesen habe ihm verletzt. Im achten Vierzeiler sieht man den Vater, der, still und in Angst, sein Pferd anspricht, um den Ankunftsort schneller zu erreichen, doch als er endlich dort ankommt, entdeckt er, dass sein Sohn schon tot ist.

Viele Elemente des Textes sind mehrdeutig und lassen Raum für die Fantasie des Lesers, angefangen beim Schauplatz: es ist nicht klar, ob es sich um einen echten Wald handelt, da die Bäume nur angedeutet werden. Sie sind übrigens nicht Erlen, wie in der Titel des Werkes, sondern Weiden. Es ist unklar, ob der Vater wirklich nichts sieht und hört, was die Hypothese stützt, dass sein Sohn halluziniert, oder ob er etwas wahrnimmt, aber so tut, als ob er es nicht sieht, um das Kind zu beruhigen. Zweideutig ist vor allem der Elfenkönig selbst, dessen Identität fließend und veränderlich ist: erst präsentiert er sich als Kind, dann als Vater, und der Grund für seine Faszination zu dem Kind ist nicht eindeutig. Denn wenn er es anfangs bittet, mit ihm zu spielen und mit seinen Töchtern zu

tanzen, typische Motive der nordischen Elfenlegenden, erklärt er in der letzten Zeile, dass er es liebt und sich physisch zu ihm hingezogen fühlt. Bei *Elveskud* und *Erlkönigs Tochter* gibt es eine Ähnlichkeit in Bezug auf den Tod der Opfer, der in beiden Fällen unsichtbar ist und nicht auf bestimmte und klare Ursachen zurückgeführt werden kann, während der Hauptunterschied in die Identität der Figuren und die Tatsache liegt, dass in *Erlkönig* ein Verführungsversuch zwischen einem Mann und einem Kind und nicht zwischen einer Frau und einem Mann stattfindet.

Bezüglich der formalen Aspekte dieser Ballade weist sie typische Merkmale dieser Literaturgattung auf, wie sehr regelmäßige Reime, einen bestimmten Rhythmus und eine einfache Sprache. Beide Gedichte, *Erlkönigs Tochter* und *Erlkönig*, haben sowohl das Reimschema, das aus gereimten Zeilenpaaren besteht, als auch das metrische Schema, das aus jambisch-anapästischen Tetrapodien besteht, gemeinsam. Es gibt einigen Unregelmäßigkeiten: in Goethes Gedicht finden sich auch einige Daktylen, und nur drei Zeilen sind ganz aus Jamben aufgebaut. Goethes Ballade hat keinen Refrain, der in den herderschen und dänischen Balladen, wenn auch unregelmäßig, vorkommt. Der Aufbau von *Erlkönig* ist dreiteilig, mit drei Strophen, in denen der Elfenkönig spricht, und drei Strophen, in denen Vater und Sohn sprechen und die den drei Gründen entsprechen, die der Vater für die Ängste seines Sohnes nennt: der Nebelstreif, der Wind durch die trockene Blätter und die grauen Weiden. Das Kind hat auch zwei Zeilen in der siebten Strophe, eine Unregelmäßigkeit, wahrscheinlich wegen des tragischen Charakters des Vierzeilers. Der ständige Dialog, verschiedene Anaphern, Alliterationen, Metren und Reime schaffen Rhythmus, der einen Eindruck des Rittes auch vermittelt.

Diese Ballade ist auf viele Arten interpretiert worden. Die häufigste Interpretation ist, dass das Kind krank ist und deshalb halluziniert. Sein Tod wäre einfach auf gesundheitliche Probleme zurückzuführen. Es gibt aber auch andere Interpretationen, wie zum Beispiel die, dass die Ballade die Trennung von Vater und Sohn und das Erwachsenwerden andeutet, das durch den figurativen 'Tod' des Kindes sanktioniert wird. Darauf deutet die Reihenfolge der Verse der beiden Figuren hin: am Anfang sind die Verse des Sohnes von denen des Vaters umgeben, was Schutz suggeriert, aber in den folgenden Strophen stehen sie von denen des Elternteils ab. Die Stimme des Vaters verklingt immer mehr, und er selbst spricht von trockenen Blättern und alten, grauen Bäumen, Symbolen für den Lauf der Zeit und den Tod. Das zeigt sich auch in der Art und

Weise, wie der Elfenkönig das Kind anspricht, zuerst als solches und dann als Junge. Neben einer Halluzination wurde der Elfenkönig auch als einfaches Produkt der kindlichen Fantasie gedeutet. Das Gedicht würde deswegen den Kontrast zwischen der Phantasie der Kindheit und der Rationalität des Erwachsenenalters darstellen: der Vater sieht nicht, was sein Sohn sieht, weil er vollkommen rational ist. Eine andere Interpretation sieht den Gegensatz zwischen der Rationalität des modernen, zur Zeit der Aufklärung gebildeten Menschen und dem Aber- und Volksglauben. Eine weitere Interpretation bringt den Elfenkönig mit dem Konzept des Unheimlichen in Verbindung. Die Identität des Elfenkönigs ist fließend und vereint in sich die gegensätzlichen Pole des Realen und des Irrealen, des Menschlichen und des Übernatürlichen, des Jungen und des Erwachsenen, der Sterblichkeit und der Unsterblichkeit. Diese Eigenschaft macht ihn beunruhigend, da der Leser sein Wesen nicht klar verstehen kann. Wieder andere Interpretationen verbinden den Elfenkönig mit Oberon, dem König der Elfen und Feen, einer Figur in *Ein Sommernachtstraum* von Shakespeare.

Es gibt mehrere musikalische Versionen von *Erlkönig*, dessen Rhythmus und düstere Atmosphäre die Aufmerksamkeit vieler Komponisten auf sich gezogen hat. Seit der ersten vertonten Fassung, die 1782 von Corona Schröter komponiert und gesungen wurde, wurden etwa hundert weitere Versionen verfasst. In chronologischer Reihenfolge waren die Werke von Johann Friedrich Reichardt, Carl Friedrich Zelter, Franz Schubert und Carl Loewe die berühmtesten. Schuberts Lied ist bei weitem die bekannteste und populärste Version, aber es ist überraschend zu erfahren, dass es Goethe zumindest anfangs nicht besonders gefiel. Tatsächlich hatte Schubert sein Werk durchkomponiert, das heißt, dass er die Melodie von Strophe zu Strophe verändert hatte, um es dramatischer zu machen, was Goethe und viele seiner Zeitgenossen für falsch hielten: dieser Stil wäre eher für eine Arie oder ein gehobenes Gedicht geeignet gewesen, während eine einfache Volksballade einen einfacheren, sich wiederholenden Stil brauchte, um glaubwürdig zu sein, genau wie Schröters Fassung. Mit der Zeit begann Goethe jedoch, es zu mögen. Loewes Version war nach der von Schubert die zweitberühmteste und wurde oft als eine gemäßigte und weniger dramatische Version der letzteren betrachtet.

Erlkönig verdankt seine Rezeption in Europa und der Welt seinen musikalischen Kompositionen, die auch die Literatur Goethes in verschiedenen Ländern verbreiteten. In Frankreich wurde es in den 1830er Jahren von dem Bratschisten Chrétien Urhan, dem

Sänger Adolphe Nourrit und dem Komponisten Franz Liszt eingeführt und zum ersten Mal in den Theatern und Konservatorien von Paris gespielt, zuerst mit mäßigem und dann mit zunehmendem Erfolg. *Erlkönig* war in Spanien sehr erfolgreich, insbesondere in Galicien, nordwestlicher Region des Landes, wo in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die kulturelle Bewegung des *Rexurdimento* begann, deren Ziel die Wiederbelebung der galicischen Kultur, Sprache und Literatur war, die jahrhundertlang hinter dem Kastilischen zurückgeblieben war. Diese Bewegung belebte das Interesse an Volksliteratur und -Kultur, und in einem solchen Umfeld fand *Erlkönig* einen Nährboden für seine Verbreitung. Der Schriftsteller Manuel Murguía veröffentlichte ein Gedicht mit dem Titel *O Canouro*, von dem er behauptete, es sei sehr alt und mit dem von Goethe verwandt, da es um das Thema des von nächtlichen und bösen Kreaturen gequälten Kindes gehe, obwohl es wahrscheinlich von dem galicischen Autor selbst geschrieben wurde, der von der deutschen Ballade fasziniert war. Mit der Zeit gab es mehrere galicische Übersetzungen von *Erlkönig*, die manchmal auf weiteren Übersetzungen oder Prosaarbeiten desselben basierten, wie zum Beispiel *O Rei das Elfes* von Ramón Cabanillas, und sogar Romane, die auf der deutschen Ballade basierten, wie *O rei dos ameneiros* von Antonio Baixeras. Neben diesen Beispielen inspirierte und inspiriert *Erlkönig* weiterhin Künstler in der ganzen Welt: es wurde zum Objekt zahlreicher Lieder in den unterschiedlichsten Musikszenen und inspirierte Filme, Kurzfilme, Videos und sogar Parodien, was beweist, welchen Einfluss dieses so faszinierende und suggestive Gedicht auf die Kultur und die kollektive Vorstellungskraft hatte.