

MARIA RUGGERO

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

La ricerca di un'identità culturale: *Melusina* tra realtà pagana e realtà cristiana

1. Il *Wald* nella cultura romantica tedesca

Nella sua *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, Küster riconosce come nell'immaginario collettivo la foresta rappresenti non solo la quintessenza della natura, ma sia anche un prodotto culturale (Küster, 1998, p. 9). Quest'ultimo aspetto, nella poetica romantica tedesca, risulta cruciale. Di fatto, in un momento di forte disgregazione storica e politica, già nel Settecento, Herder esorta a focalizzarsi sul patrimonio spaziale e culturale autoctono, considerando che nel paesaggio circostante si rintraccia il fattore che determina il complesso delle tradizioni e della mitologia di ogni popolo:

Dovunque in esso si esprime il carattere di climi e di nazioni. In ogni nazione il modo di rappresentarsi le cose è tanto più radicato in quanto le è proprio, connesso al suo cielo e alla sua terra, scaturito dalle sue forme di vita, ereditato dai padri e dagli antenati (Herder, 1971, p. 189).

Da questa prospettiva, il filosofo considera quanto il complesso naturale influenzi il sistema culturale di una nazione e lo riconosce

come fondamentale al fine di ritrovare lo spirito originario. Nella misura in cui l'obiettivo herderiano è, dunque, quello di radicare la cultura tedesca nella terra natia, sarà proprio la prima generazione dei romantici a ricercare nella *Landschaft* il cuore della nazione. Da qui, nasce l'insistenza per l'ambiente naturale, in quanto, come osserva Harrison, «il passato era più una questione di terra che di corti» (Harrison, 1992, p. 188). Laghi, fiumi, montagne, valli partecipano, in tal modo, alla definizione della memoria collettiva; lo spazio viene riscoperto in relazione al riconoscimento culturale, inestricabilmente connesso alla ricerca del *Deutschtum*, concretizzando «la necessità di una cultura che avesse vitale radicamento nel paesaggio» (Schama, 1997, p. 104). La topografia romantica oltrepassa, pertanto, la mera valenza fattuale, ma il panorama autotono si configura come «il simbolo della meraviglia dei tempi passati» (Venturi Ferriolo, 1998, p. 159).

Nel dettaglio, il *Wald* incarna uno strumento di strategica agnizione. Dalle devastanti guerre napoleoniche e dai territori tedeschi già depredati dagli stranieri scaturisce un orgoglio che vede nello spazio verde, in «un paesaggio originario ancora intatto: il regno immenso della foresta, dominio del cinghiale e del bove selvatico, ricco di tesori tanto per il signore quanto per il villano» (Schama, 1997, p. 104)¹, il centro di un comune riconoscimento. Il *Wald*, che sin dal Medioevo fungeva da spazio di utilizzazione condivisa per la *Gemeinschaft*², diviene, già nel periodo della *Frühromantik*, la base per la ricerca di un'unità storica e culturale, il motore dell'*Urgemaisches*. L'identificazione storico-mitologica della Germania con la foresta, a cui anche la rinnovata diffusione dell'opera tacitiana aveva contribuito, consente la configurazione del patrimonio silvestre come evocazione del passato. Ponendole «nell'aura delle perdute origini [...] le foreste e le origini "corrispondono" in virtù del ricordo,

¹ Sul rapporto, ampiamente studiato, tra il *Wald* e la Germania, cfr. tra gli altri: Lehmann (1999); Weyergraf (1987); Küster (2019).

² Si rimanda alla voce "Wald" del Dizionario dei Fratelli Grimm, anche online: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (accesso: 13 ottobre 2025).

[...] le prime costituiscono una sorta di elemento correlato, o scena primaria, della memoria poetica stessa» (Harrison, 1992, p. 178). Nella storia culturale tedesca, esiste, pertanto, un legame decisivo con il *Wald*: questo rapporto è così imprescindibile che persino Heinrich Heine, critico del Romanticismo, nei suoi *Elementargeister* riconosce a posteriori la funzione del luogo nella rievocazione della memoria culturale asserendo: «se lì cammini tra i vecchi boschi di querce, puoi ancora sentire le voci del passato» (Heine, 1876, p. 7)³.

Lo spazio romantico non si permea, tuttavia, solo di foreste autoctone, primigenie, pagane, ma anche di cristianità, oltrepassando i confini geografici nazionali – sebbene ancora fluidi – per inglobare quelli europei al fine di riconoscersi complessivamente come una terra cristiana e ristabilire un'unità perduta solo in questa direzione. In particolare, è proprio Novalis ad individuare questo ulteriore aspetto identitario della cultura germanica, oltre ad esaltare il futuro della sua nazione:

La Germania procede con passo lento ma sicuro, distanziandosi dagli altri Stati europei. Mentre questi sono occupati in guerre, speculazioni, spirito di parte, il tedesco si avvia a diventare, con grande diligenza, membro di un'epoca più alta della cultura e questo progresso gli darà per forza, col passar del tempo, un grande predominio sugli altri. Nelle arti e nelle scienze si coglie un grande fermento. Viene sviluppato moltissimo spirito. Si estrae da miniere nuove, non ancora sfruttate. Mai le scienze furono in mani migliori e destarono perlomeno maggiori aspettative; si va a caccia degli aspetti più diversi delle cose, non c'è nulla che non venga passato al vaglio, valutato, indagato. Tutto viene elaborato: gli scrittori diventano più personali e più efficaci, ogni vecchio monumento della storia, ogni arte, ogni scienza trova cultori e viene abbracciata con amore nuovo e resa feconda. Qui e là si incontrano, spesso acutamente unite, una versatilità senza pari, una profondità straordinaria, una politezza splendida, conoscenze ampie e una fantasia ricca e robusta. Sembra risvegliarsi ovunque un presentimento potente dell'arbitrio creativo, dell'assenza di barriere, dell'infinita varietà, della sacra peculiarità e dell'onnicapacità dell'umanità interiore (Novalis, 2002, pp. 108-110).

³ La traduzione qui riportata è la mia. Il riferimento bibliografico riguarda l'edizione in tedesco.

L'entusiasmo nei confronti della futura Germania si unisce al riconoscimento del recupero di un'ulteriore istanza, quella, cioè, cristiana, che viene individuata come collante per un'unità non solo nazionale, ma anche europea:

Erano tempi belli, splendidi, quando l'Europa era un paese cristiano, quando un'unica Cristianità abitava questa parte del mondo plasmata in modo umano; un unico, grande interesse comune univa le più lontane province di questo ampio regno spirituale (ivi, pp. 70-71).

E ancora si auspica:

La Cristianità deve tornare ad essere ancora vitale ed operosa, e ricostruirsi una Chiesa visibile, senza preoccuparsi dei confini di stato, che accolga nel suo seno tutte le anime che hanno sete di ultraterreno e diventi volentieri mediatrice tra il vecchio mondo e il nuovo (ivi, pp. 126-127).

La poetica romantica partecipa attivamente alla costruzione di uno Stato e di un'organicità incentrata sulla pace, sulla prosperità e sulla coesione, che consenta a tutte le nazioni di essere «amiche e membri della stessa alleanza» (ivi, pp. 122-123), e, in particolare, il *Märchen*, la fiaba, contribuisce alla concretizzazione di questa proposta culturale.

2. Melusina: il recupero dei topoi germanici, romantici, cristiani

Il nucleo tematico della leggenda melusiniana viene già prefigurato a partire dal XII secolo. Nel 1392, in area romanza, Jean D'Arras scrive in prosa la sua *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, successivamente, la stessa opera viene riportata in versi da Coudrette tra il 1401 e il 1405. Partendo da quest'ultima versione, Thüring von Ringoltingen nel 1456 dà vita alla sua *Melusine* nella versione dell'*Hochdeutsch*. Riscoperta dai primi romantici, affascinati dal mondo medievale e dalle figure femminili, è Ludwig Tieck nel 1800 a riscrivere, probabilmente

attraverso la lettura di von Ringoltingen, la sua *Sehr Wunderbare Historie von der Melusina*.

Già nel suo *Phantasia*, Tieck offre chiare indicazioni programmatiche rivolte al lettore, esortandolo a leggere le storie antiche con gli occhi del nuovo tempo (Rath, 1997, p. 141). Sulla base di ciò, l'autore effettua dei cambiamenti significativi non solo in termini di identità concernente la protagonista – che in questa versione per la prima volta mostra la sua soggettività sofferente –, ma la maggiore rivisitazione – che in questa indagine risulta nevralgica – riguarda proprio lo spazio fiabesco che subisce una netta e significativa risemantizzazione. La trama rimane perlopiù invariata: presso la foresta, Reymund incontra e sposa Melusina. Quest'ultima propone un patto da rispettare: il cavaliere non dovrà mai spiarla e seguirla di sabato, la conseguenza sarebbe una serie di disgrazie per lui e la sua progenie. Reymund accetta e grazie a Melusina riesce ad ampliare i suoi possedimenti, ma venendo, poi, meno alla promessa, cade in disgrazia. Nella versione ottocentesca, Tieck mantiene queste coordinate narrative, ma modifica alcuni aspetti concernenti lo spazio e, in particolar modo, la foresta, che viene adesso semantizzata sulla base della suddetta poetica romantica di rafforzamento e di consolidamento di matrice culturale. Sebbene, infatti, la foresta costituisca l'ambientazione convenzionalmente accettata dell'incontro tra il mondo umano e non umano (Harf-Lancner, 1989, p. 95), quello costruito da Tieck si configura come un *Wald* peculiarmente tedesco e romantico, che recupera sia gli antichi *topoi* germanici sia tematiche che richiamano l'importanza della cristianità, come enucleata da Novalis, quest'ultimo fortemente stimato da Tieck⁴. Che la foresta costituisca un luogo centrale è dimostrato prima di tutto da un computo matematico: nel corso della narrazione, in von Ringoltingen il termine *Wald* occorre solamente 12 volte, nella versione romantica, Tieck lo potenzia notevolmente utilizzandolo per ben 24 volte. Il mantenimento e l'uso topico e convenzionale del sostantivo come luogo della caccia, del disorientamento, del chiaro

⁴ A riguardo, si rimanda al carteggio tra Novalis e Tieck in Günzel (1981, pp. 179-180 e pp. 203-204).

di luna possiedono di per sé una stratificata stereotipizzazione, già consolidata nel tempo, che fa parte della sua caratterizzazione peculiare. In maniera più interessante, il termine si accompagna a vari elementi deliberatamente introdotti da Tieck, che contribuiscono alla costruzione narrativa di un nuovo *Wald* rispondente alla contingenza storica e culturale. Ciò emerge sin dall'*incipit*:

Nell'antichità viveva in Francia un conte von Forst, aveva molti figli, era povero e viveva in un'incantevole foresta (Tieck, 1828a, p. 70)⁵.

Diversamente dalla versione di von Ringoltingen, in cui si fa riferimento ad una precisa area boschiva della zona del Poitiers in un tempo storico determinato (von Ringoltingen, 1991, p. 4), qui non solo si verifica una de-cronologizzazione, ma la foresta viene qualificata per la prima volta come «incantevole», «anmutig». Tieck annulla una specifica storicizzazione per immergere il lettore in una dimensione magica, fuori dall'ordinario, incantevole, per l'appunto, che risponde alle dinamiche fiabesche romantiche. La scelta di allontanarsi dalla versione tradizionale rientra in un duplice interesse di Tieck. Da una parte, questo richiama la sua inclinazione per il fantastico – come attestato anche nel carteggio tra Schiller e Goethe⁶ –, dall'altra, la sua volontà di presentare una foresta non solo oramai antropizzata *in toto*, ma semantizzata come il centro di una serie di valori condivisi dalla comunità. Di fatto, già anche in *Der Blonde Eckbert* (1797), la foresta si configura come il luogo del rispetto, dell'aiuto reciproco, della solidarietà e della condivisione (Ruggero, 2023, p. 99). Diversamente dalle altre versioni medievali, il *Wald* non è qui solo incantevole, ma emerge, infatti, per la rappresentazione di uno stretto legame familiare tra padre e figlio richiamando il significato atavico, incentrato sul forte senso della *Gemeinschaft*, che il *Wald* culturalmente possiede.

⁵ La traduzione del testo letterario è sempre mia. I riferimenti bibliografici, in assenza di specifica traduzione italiana, rimandano all'edizione tedesca.

⁶ Si rimanda, come prima, all'opera di Günzel (1981), nello specifico ad una lettera del 1799, p. 179.

Il momento dell'incontro tra Melusina e Reymund subisce anch'esso una significativa rivisitazione spaziale. Nelle versioni medievali, si verifica presso il *Durstbrunn*, la sorgente, Tieck rinomina questo spazio e, così facendo, rimitizza l'ambientazione. Scrive:

C'era un pozzo nella foresta, in un bellissimo spazio aperto, che spuntava da una roccia e che di solito veniva chiamato semplicemente pozzo della foresta. Il cavallo andò qui con Reymund e tre bellissime fanciulle stavano vicino al pozzo, ma Reymund non le notò nella sua profonda tristezza (Tieck, 1828a, p. 77).

L'originaria *Fontaine de Soif*, fontana della sete, viene cambiata nel *Waldbrunn*, il pozzo della foresta, composto che occorrerà *ex novo* per 11 volte. Questa trasformazione onomastica e topografica veicola l'intenzione autoriale di riorganizzazione spaziale della scena: all'acqua, elemento topico della leggenda, si aggiunge l'ambiente silvestre, peculiare nella realtà tedesca, che, invece, è omesso – o almeno fortemente sottinteso – nelle versioni sia romanzesche sia in quella alto-tedesca. La scelta di ambientare – esplicitare, enfatizzare – questo momento importante presso il *Wald* contribuisce a conferire una maggiore sacralità agli eventi che stanno per verificarsi. Di fatto, proprio la *Heiligkeit* rappresenta una caratterizzazione della foresta, come riconosciuto a posteriori nel 1844 da Jakob Grimm nella sua *Deutsche Mythologie*:

Sono propenso ad attribuire al paganesimo la denominazione locale delle foreste sacre, che appare quasi ovunque in Germania. Dopo le chiese cristiane costruite nella foresta, difficilmente la si sarebbe potuta definire sacra, e di solito in tali foreste non si trova alcuna chiesa. Ancor meno il nome può essere spiegato con le foreste riservate al re del Medioevo; al contrario, quest'ultime sembrano essere emerse da boschi pagani e il diritto del re prese il posto del culto, che sottrasse la foresta sacra al regno; uso e comunità delle persone. Tali foreste un tempo fungevano anche da asili per i trasgressori (Grimm, 1844, pp. 59-60).⁷

⁷ La traduzione qui riportata è la mia. Il riferimento bibliografico riguarda l'edizione in tedesco.

La riorganizzazione onomastica come *Waldbrunn* contribuisce, pertanto, non solo alla rimitizzazione del racconto, ma anche a rileggere gli eventi con una lente culturale tedesca, dandogli un'impostazione di matrice germanica: ponendo al centro il *Wald* si conferisce una maggiore sacralità agli eventi, come avviene in un'altra fiaba coeva in cui la foresta viene esplicitamente comparata ad un tempio, riprendendo la medesima istanza culturale mitologica⁸.

Un'altra caratteristica, che si sviluppa come elemento *ex novo*, è la qualificazione del *Wald* che viene definito per 3 volte *grün*. Nella misura in cui il colore verde assume un significato fondamentale nella poetica autoriale, in quanto «questo colore vitale scintilla in tutte le sfumature della voglia di vivere. La foresta, l'erba, i cespugli sono verdi» (Thalmann, 1976, p. 164), in maniera deliberata, Tieck, allontanandosi dalla versione di von Ringoltingen, richiama il «terreno verde tra gli alberi» (Tieck, 1828a, p. 85) e poco dopo il «verde labirinto dei cespugli» (ivi, p. 88) e, infine, Melusina, una volta tradita, ricorda di aver incontrato Reymund «nella foresta verde» (ivi, p. 128). La qualificazione del *Wald* e degli elementi che lo costituiscono come verde costituisce, come esplicitato sempre dal *Dizionario dei Fratelli Grimm*, un *topos* nella rappresentazione letteraria del *Wald*. Al contempo, però, questa qualificazione incontra il pensiero di Tieck, che, mediante questo colore florido, richiama la vita, la prosperità, la vividezza che questo ambiente rappresenta, non solo in un senso culturale stretto.

Nel contesto della verde e sacra foresta, così germanicamente costruita, si verifica l'incontro con Melusina, che dapprima non viene mai nominata se non, come ulteriore elemento *ex novo*, come *das Fräulein im Walde*. Nella mitologia tedesca, la donna della foresta, il *Waldweib*, costituisce un archetipo. Anche nella già citata fiaba *Der blonde Eckbert*, si verifica un incontro con un personaggio femminile «al margine della foresta» (Tieck, 2009, p. 56), e la protagonista, Bertha, viene condotta in una

⁸ Faccio qui riferimento alla fiaba *Die Versöhnung* (1795), in cui si afferma come i personaggi camminino nella foresta come in un tempio, cfr. Tieck, 1828b, p. 123.

«valle verdeggiante» (ivi, p. 58). Lo schema narrativo – che è più o meno simile, ossia un incontro decisivo nel *Wald* – è tale che alcuni hanno riconosciuto una certa complementarità tra le due fiabe (Fronza, 1986, p. 151). Tuttavia, ciò che conta ai fini di questo studio, è che Melusina sia semantizzata in un'ottica germanica, richiamando il *topos* autoctono non solo di una figura femminile nel *Wald*, ma anche della sua nevralgica funzione per la cultura tedesca:

È una caratteristica significativa del nostro paganesimo che per questo ufficio siano scelte donne e non uomini. La visione ebraica e quella cristiana formano qui un contrasto: i profeti profetizzano, gli angeli, i santi, che appaiono, proclamano e eseguono i comandi di Dio, gli dei greci e tedeschi usano messaggeri maschili e femminili. Secondo la visione tedesca, i detti del destino sembrano acquisire maggiore sacralità in bocca alle donne; la profezia e la magia, sia buona che cattiva, sono innanzitutto doni delle donne, e forse questo è collegato al fatto che il linguaggio allegorizza virtù e vizi, attraverso le donne. Se è nella natura umana mostrare maggiore timidezza e reverenza nei confronti del sesso femminile, essa è sempre stata particolarmente impressa nel popolo tedesco. Gli uomini meritano la divinizzazione attraverso le loro azioni, le donne attraverso la loro saggezza (Grimm, 1844, p. 329).

Di fatto, Reymund agisce «come la fanciulla nella foresta gli aveva consigliato» (Tieck, 1828a, p. 81) inserendo così un elemento topico tedesco di cui le altre versioni sono scovre, richiamando la duplicità archetipica: da una parte l'immagine di un'entità femminile che aleggia sul *Wald* e dall'altra la saggezza delle donne.

Da questa ricostruzione, emergono una serie di elementi nuovi che Tieck inserisce per costruire un *Wald* germanico e romantico. Al contempo, però, nella foresta si verifica un ulteriore riconoscimento, quello di matrice cristiana, che l'autore potenzia notevolmente. Nel corso dell'incontro con Reymund, Melusina si riallinea alle altre versioni esortandolo ad essere un buon cristiano. Al contempo, la donna invita il cavaliere a credere «a tutte le cose che appartengono alla nostra santa religione»,

con un'enfasi deliberata su «unsere heilige Religion» (ivi, p. 79). Il cristianesimo viene in tal modo riconosciuto non solo come religione collettiva e condivisa, ma presso il *Wald* – che, come visto in precedenza, viene semantizzato in un senso profondamente sacro e germanico – si inserisce un ulteriore aspetto della sacralità, quello, cioè, della religione cristiana. La foresta, *tout court*, che è di per sé uno spazio sacro per i tedeschi, viene ulteriormente e doppiamente resa sacra mediante il riferimento religioso, divenendo il centro del recupero di un'agnizione cristiana e, al contempo, pagana, aspetti che contribuiscono in egual misura alla formazione di un'identità culturale. Già poco prima, Tieck aveva, infatti, inserito un pensiero *ex novo* sul funzionamento della natura, che evocava la coeva visione di Schelling. In maniera più significativa, egli scriveva «trovo le stelle dentro di me e nell'abisso» (ivi, p. 75); frase che, richiamando gli interessi di Tieck per il mistico Jakob Böhme incideva nel *Wald* un momento di organicità totale tra l'essere umano e la divinità, abbracciando il pensiero religioso del mistico secentesco e contribuendo, in tal modo, a significare la foresta tedesca per mezzo di elementi cristiani.

3. Conclusione

Rispetto alla tradizione medievale, il *Wald* della *Melusina* di Tieck riflette sul piano narrativo l'attiva ricerca di un riconoscimento culturale che passa per la riscoperta di *topoi* sia intrinsecamente germanici sia di evocazione cristiana. Nella versione romantica, la foresta non è più la convenzionale ambientazione in cui si verifica l'incontro tra il mondo umano e il mondo non umano, ma diviene un *Wald* impregnato di *Deutschtum*. La medesima risemantizzazione dello spazio riguarda altre fiabe, quali *Der Blonde Eckbert* e *Die Versöhnung*: anche in tal caso, questo luogo recupera i tratti distintivi e autoctoni della sacralità, del rispetto, della solidarietà, aspetti riconducibili alla significazione e all'utilizzazione medievale del *Wald* come spazio condiviso dalla

Gemeinschaft per le esigenze collettive. Proprio da questo senso di intima appartenenza e di comune stretto legame, che affonda già le radici nella rappresentazione tacitiana, tra l'Ottocento e il Novecento si innesca un meccanismo fortemente espansionistico, con una specifica rilettura in termini di *Lebensraum*, con i risvolti negativi che la storia ci ha tramandato. Sebbene non riguardi nello specifico la fiaba di *Melusina*, figura ancor più atavica che travalica i secoli e le re-interpretazioni europee, il *Wald* si sviluppa come spazio politico configurandosi come «Bühne der Macht» (Brey Mayer, Bernd, 2011, p. 207), palcoscenico del potere, acquisendo nel corso degli eventi del XX secolo una plurima stratificazione semantica. Se nel corso della Prima guerra mondiale la sua forza simbolica cede il posto alle contingenze di natura pratica, divenendo un luogo di ricerca di protezione ma anche di morte, è nel corso del periodo della Repubblica di Weimar che si recupera il concetto di «Heiliger Hain», bosco sacro (Brey Mayer, Bernd, 2011, p. 227). In un contesto di forte insoddisfazione, si riparte dal *Wald* come strumento di agnizione identitaria, richiamando *in toto* la sua peculiare energia mitologica e cristallizzandolo come simbolo collettivo.

La storia del *Wald* è indubbiamente quella di un luogo non neutrale, che racchiude un senso di riconoscimento culturale che persiste e si rimodella sulla base delle esigenze di natura storica e politica, avvalorando, in ciò, il filone teorico dello *spatial turn*. Tuttavia, nel momento qui considerato, ossia nella realtà del primo romanticismo e di una forte disgregazione territoriale, la significazione letteraria dello spazio si lega al tentativo di costruire una comunità in cui tutti possano riconoscersi, rintracciando negli antichi *topoi* e nel senso della cristianità un baluardo di identità protonazionale. Per dirla con Curtius ed i suoi dettami concernenti la continuità e la discontinuità letteraria, la foresta tradizionale incontra la contingenza storica e culturale, partecipando, adesso, ad uno specifico tentativo di costruzione e formazione nazionale.

Bibliografia

- Breymayer, U., Bernd, U. (Hrsg.) (2011), *Unter Bäumen: die Deutschen und ihr Wald*, Dresden, Sandstein.
- Fronza, R.S. (1986), *Melusina nella fiaba romantica tedesca*, in AA. VV., *Melusina. Mito e leggenda di una donna serpente*, Roma, Utopia, pp. 151-165.
- Grimm, J. (1844), *Deutsche Mythologie*, Band 1, Göttingen, Dieterich.
- Günzel, K. (1981), *König der Romantik: Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbsteugnissen und Berichten*, Tübingen, Wunderlich.
- Harf-Lancner, L. (1989), *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi.
- Harrison, R.P. (1992), *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti.
- Heine, H. (1876), *Heinrich Heine's sämtliche Werke: Bd. 7/8. Über Deutschland. (Dritter Teil) Elementargeister und Dämonen*, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- Herder, J.G. (1971), *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di V. Verra, Bologna, Zanichelli.
- Küster, H. (1998), *Geschichte des Waldes: von der Urzeit bis zur Gegenwart*, München, Verlag.
- Id. (2019), *Der Wald: Natur und Geschichte*, München, C.H. Beck.
- Lehmann, A. (1999), *Von Menschen und Bäumen: die Deutschen und ihr Wald*, Reinbek, Rowohlt.
- Novalis (2002), *La Cristianità o Europa*, Milano, Bompiani.
- Rath, W. (1997), *Die vergessene Liebe bei Ludwig Tieck. Zur frühromantischen Auffassung der Liebe am Beispiel der Liebesgeschichte der schönen Magelone*, in W. Hinderer (herausgegeben von), *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*, Würzburg, Verlag Königshausen, pp. 137-167.
- Ruggero, M. (2023) *La foresta nella fiaba romantica tedesca: una lettura storico-culturale ed estetica*, in «Echo», 5, pp. 95-103.
- Schama, S. (1997), *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori.
- Thalmann, M. (1976), *Romantik in kritischen Perspektiven: zehn Studien*, Heidelberg, L. Stiehm.
- Tieck, L. (1828a), *Melusina*, in *Ludwig Tieck's Schriften. Märchen, Dramatische Gedichte, Fragmente*, Bd. 13, Berlin, G. Reimer.
- Id. (1828b), *Die Versöhnung*, in *Ludwig Tieck's Schriften. Erzählungen und Novelle*, Bd. 14, Berlin, Reimer.
- Id. (2009), *Il biondo Eckbert*, trad. di L. Tofi, Venezia, Marsilio.

Venturi Ferriolo, M. (1998) *Giardino e paesaggio dei romantici*, Milano, Guerini.

Von Ringoltingen, T. (1991), *Melusine*, Stuttgart, Reclam.

Weyergraf, B. (1987) *Waldungen: die Deutschen und ihr Wald*, Berlin, Akademie der Künste, 1987.

Dizionari

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (accesso: 13 ottobre 2025).

