

MARIA RUGGERO

MELUSINA TRA MEDIOEVO E ROMANTICISMO: UNA LETTURA COMPARATISTICA

1. IL NATURALE, IL FEMMINILE: TRA L'ATAVICO E LA CONTINGENZA

Le figure femminili legate alla realtà della natura e dell'acqua attraversano i secoli stagliandosi nel mito tra processi di continuità e di discontinuità. La loro presenza riecheggia una dimensione spazio-temporale atavica, collocata ben prima di un approccio anche lontanamente razionalistico. Come, infatti, afferma Jung nella sua opera *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*:

Chi guarda nell'acqua vede, è vero, la propria immagine, ma ben presto dietro di essa emergono creature viventi, probabilmente pesci, innocui abitatori del profondo – innocui, se il lago non fosse per molti abitato da spettri, da esseri acquatici di tipo speciale. Talvolta rimane impigliata nella rete del pescatore un'ondina, pesce femminile semiumano. Le ondine sono creature ammaliatrici [...]. L'ondina rappresenta un livello ancor più istintuale del magico essere femminile che io designo con il termine latino Anima. Può trattarsi anche di sirene, melusine, ninfe dei boschi, grazie, figlie del re degli elfi, lamie e succubi che seducono i giovani e succhiano loro la vita. Queste figure, dirà il critico moralista, sono proiezioni di stati d'animo pieni di bramosie e di fantasie riprovevoli. Non si può negare che una tale posizione sia, entro certi limiti, giustificata. Ma è tutta la verità? L'ondina è solo il prodotto di un rilassamento morale? Non sono già esistiti molto tempo fa esseri simili, in un'epoca in cui la coscienza umana, ancora ai suoi albori, era completamente fusa con la natura? Gli spiriti dei boschi, dei campi e dei corsi d'acqua sono assai anteriori al problema della coscienza morale (Jung 1997: 23).

Dalla prospettiva dello psicanalista, ondine e melusine hanno da sempre permeato l'immaginazione collettiva, richiamando una valenza semantica ancestrale, una dimensione primigenia ed unitaria rispetto alla coscienza umana. Nella misura in cui «la despiritualizzazione della natura» (Jung 1997: 24) ha condotto, rispetto ai primitivi, ad una difficoltà nel riconoscimento di questi elementi originari, per Jung ne risulta fondamentale la conoscenza e il mantenimento al fine di recuperare un legame ormai perso con il mondo della natura e, dunque, con se stessi:

Che l'uomo lo comprenda o no, il mondo degli archetipi deve rimanergli cosciente, perché in esso egli è ancora parte della natura, legato alle proprie radici. Una visione del mondo o un ordinamento sociale che tagli l'uomo fuori delle immagini primordiali di vita, non solo non è cultura, ma diventa sempre più simile a una prigione, a una stalla. Se le immagini primordiali rimangono in una forma o nell'altra coscienti, la loro energia fluisce nell'uomo (Jung 1997: 24).

Nell'attuale contesto di crisi ambientale, il recupero degli studi letterari incentrati sulla natura risulta, dunque, urgente, in quanto legittima un rinnovato pensiero critico circa la relazione tra una misteriosa e primigenia realtà esterna e l'essere umano soprattutto nella misura in cui «la configurazione dell'idea di ambiente e la struttura della relazione tra umano e naturale si sono formate specialmente attraverso i testi letterari» (Scaffai 2017: 13). Nella pluralità di opere e storie che trattano l'argomento, il mito di Melusina trova una fascinazione che resiste al tempo, modellandosi sulla base della contingenza, ma, al contempo, mantenendo quel nucleo tematico e richiamando un legame atavico dell'uomo con la natura e con il complesso archetipale della vita umana.

Originariamente, Melusina incarna ricordi ancestrali di una Grande Madre, di una Natura, la cui ciclicità è esplicitata dalle trasformazioni che questo personaggio regolarmente vive. Anche l'aspetto distruttivo che la caratterizza, «probabilmente figura l'anima del mondo, la Natura che nasconde il suo misterioso rapporto con il male, con la notte» (Poirion 1988: 109). Di fatto, la rappresentazione della donna-serpente risulta essere, già secondo il mito greco, coincidente con l'inizio stesso del mondo, questo essere «è quasi onnipresente accompagnatore di divinità femminili della fertilità e degli inferi, essendo il serpente dopo l'ariete (primavera) ed il leone (estate) il terzo animale legato al calendario agrario-lunare, simbolo dell'inverno, periodo di gestazione, ma anche di morte» (Kindl 1986: 45). Si tratterebbe, dunque, di un personaggio femminile che richiama l'ambivalenza delle forze della natura, la sua ciclicità, la prosperità, il legame, come parte e come mediatrice, di una realtà-altra, quale quella della morte, come la sua origine ctonia denuncia. Questo complesso identitario non umano si mette costantemente in relazione con il mondo umano, esprimendo il profondo tentativo dialettico e, ancestralmente, di recupero di un rapporto intimo che rivive nella contingenza storica e culturale secondo una specifica semantizzazione, rivestendosi del sistema valoriale del tempo.

Nel 1392, su richiesta del duca Jean De Berry, Jean D'Arras scrive in prosa *La noble*

histoire de Lusignan o *Le Roman de Melusine en prose*. Successivamente, tra il 1401 e il 1405, Coudrette scrive in versi *Le Roman de Lusignan ou de Parthenay*, o *Mellusine*. Così impostata, la storia di Melusina raggiunge, poi, le Fiandre e i paesi germanici. In particolare, nel 1456 Thuring di Renggeltingen, di Berna, traduce la versione di Coudrette, stampata nel 1477 e successivamente nel 1491 a Heidelberg. La fecondità di Melusina acquisisce un valore rispondente ai processi socio-economici del tempo: il suo potere biologico si trasfigura come possibilità di costruzione, che le consente non solo di acquisire lo *status* di «fata del decollo economico medievale», ma più nello specifico nel caso della dinastia dei Lusignano, proprio perché ella porta terre, castelli, città e lignaggio, si configura come «l'incarnazione simbolica e magica della loro ambizione sociale» (Le Goff 2000: 306-308).

Influenzata dal pensiero paracelsiano, è soprattutto la poetica romantica a non poter fare a meno di queste bellissime figure femminili, provando per loro una fascinazione quasi magica incentrata su una «Dichotomisierung des Weiblichen» (Stuby 1992: 68), implicando una rinnovata *semantizzazione* del personaggio. Anteriormente rispetto alla *neue Melusine* di Goethe (1807-1808), Ludwig Tieck scrive la *Sehr wunderbare Historie von Melusina*, pubblicata nel 1800, all'alba delle nuove invasioni napoleoniche. La riscrittura fiabesca si inserisce all'interno di un contesto storico disorientante e frammentario, svolgendo un preciso tentativo di recupero delle radici, inteso in un senso sia profondamente culturale e religioso, riecheggiando il pensiero di Herder e di Novalis, sia atavico in merito ad un rapporto più universale con la Natura e con la Vita.

Nel febbraio del 1800, Novalis scrive a Tieck:

Ho sentito che hai scritto una "Wundersame Melusine". Sono entusiasta di tutto, specialmente della tua poesia su Böhme. [...] Adesso leggo Jakob Böhme nel suo contesto e comincio a capirlo come necessita di essere capito. Puoi certamente vedere in lui la potente sorgente con le sue forze che si gonfiano, guidano, formano e mescolano, che danno vita al mondo dall'interno – un vero caos pieno di desideri oscuri e vita meravigliosa – un vero microcosmo divergente. Sono molto felice di averlo conosciuto tramite te (Günzel 1981: 179).¹

L'interesse documentato per il mistico riveste alcuni passaggi centrali della fiaba concernenti soprattutto il rapporto tra l'uomo, qui individuato come profeta, e la natura. Uno dei momenti topici nella leggenda è, infatti, costituito dalla scena della caccia notturna e stellata nella foresta di Columpiers. Nella versione medievale romanza, Coudrette elogia le «merveilles estranges» (Coudrette 1982, v. 350), «strane meraviglie» che Dio ha creato, parafrasato da von Ringoltingen «Ach Gott / wie ist dein Wunder so groß und mannigfaltig» (von Ringoltingen 1991: 7), «Ah Dio / come sono le tue meraviglie così grandi e variegate». Tieck riorganizza *in toto* il passaggio

1 Tutti i riferimenti tedeschi, sia concernenti i testi letterari sia la bibliografia critica, sono direttamente riportati in italiano.

fiabesco incidendolo secondo i plurimi studi della *Naturphilosophie* dell'epoca e soprattutto in relazione al pensiero di Böhme:

La natura, diceva Emmerich, è meravigliosamente varia e anche molto semplice, il cielo è uno specchio della terra, la terra del cielo, sì, ogni cosa si riflette nell'altra, la crea e si crea, le stesse forze in molte forme, le stesse formazioni provenienti da forze diverse, come mille corsi d'acqua che si attraversano, confondendosi e governandosi in bell'ordine, come mille spiriti che giocosamente si muovono l'uno nell'altro e così alternativamente rappresentano e sostengono il mondo. A me e a quelli come me è stata data l'arte di riconoscere l'abisso all'altezza del firmamento, trovo le stelle dentro di me e nell'abisso, i nostri cuori attirano l'amore degli spiriti e così possiamo percepire il passato e il futuro nel grande specchio (Tieck 1829a: 74-75).

Nella misura in cui il *Wald*, nella peculiarità romantica tedesca, assume una funzione di autoctono riconoscimento culturale (Brey Mayer/Ulrich 2011: 19), – aspetto che non è presente nella configurazione originaria e medievale della *forest* – risulta rilevante appurare come Tieck inserisca questa profonda riflessione in questo specifico contesto spaziale, rendendo il *Wald* il luogo di una *Ganzheitlichkeit*, organicità, che è del tutto assente nelle versioni anteriori. Se, infatti, l'immagine delle forze della natura che si muovono giocosamente richiama il pensiero schellinghiano, nonché, ancor prima, quello goethiano e schilleriano, il passaggio denuncia non solo l'influenza di Böhme su Tieck, ma, in maniera più incisiva – e più interessante sulla base di questo studio comparatistico – riorganizza il rapporto dell'essere umano *rispetto alla realtà esterna*. Se nella versione medievale, l'uomo osserva e decanta la natura creata da Dio, adesso ne diviene organicamente parte, seppur sempre mediante il filtro della religione. La frase che incide questo senso di forte riconoscimento tra realtà esterna e interiorità risulta essere «il cielo è uno specchio della terra, la terra del cielo» e «trovo le stelle dentro di me e nell'abisso». La prima frase comporta una corrispondenza unitaria – dettata dall'immagine dello specchio – tra cielo e terra, macrocosmo e microcosmo: essa ricalca quanto scritto in una lettera del 1621 da Böhme in cui appura «Dio è in cielo e il cielo è nell'uomo»,² annullando ogni forma di dicotomia ma implicando un legame organico tra le due sfere. Anche l'immagine delle stelle ritorna nel mistico tedesco, appurando la presenza divina in ogni elemento universale; scrive: «come Dio vive nelle stelle e negli elementi, e nulla lo influenza, governa su tutto» (Böhme 1831: 168) e ancora «Egli non è nel nulla, bensì è lo specchio dell'abisso» (Böhme 1831: 40). Secondo la visione del mistico, Dio permea ogni cosa, vive nelle stelle, nell'abisso, *Abgrund*, vive, dunque, nell'animo dell'essere umano. Di fatto, la frase fiabesca incide il riconoscimento di Dio nella propria interiorità e in qualsiasi elemento universale, segnando un momento di massima organicità con il tutto, tra la parte massimamente e lontanamente superiore, il cielo e le stelle, e quel-

² Per questa specifica citazione si rimanda alla presentazione scritta da F.L. Marcolun-go al testo di F. Di Bella (2021).

la massimamente e lontanamente inferiore, nell'abisso, che nella tradizione mistica rappresenta il *fundus animae* (HWP 1998: 5). Diversamente dalle versioni medievali, che pure riconoscono la presenza del Signore nella realtà creata, il passaggio di Tieck riconfigura la relazione inserendo anche un io, profetico, che è intimamente connesso alla realtà divina, assumendo un valore ancor più nevralgico determinato dal fatto che abbia luogo nel *Wald*, caratterizzato nella cultura tedesca da un'atavica *Heiligkeit*, sacralità (Grimm 1844: 59-60).

Il recupero del mito melusiniano comporta una risignificazione totale non solo in termini di rapporto tra l'uomo e l'ambiente, ma un rinnovato interesse per il femminile, che, tuttavia, subisce un notevole cambiamento. Non è un caso che si richiamino apertamente le forze femminili sin dall'*incipit*, in quanto l'autore romantico inserisce una riflessione inedita, non riscontrata nelle altre versioni medievali:

Quante volte gli uomini hanno ottenuto grande felicità e onore grazie al favore delle donne lo si può trovare nella storia in molti esempi, anche nella seguente storia meravigliosa, che a molti sembra solo una favola perché si uniscono una serie di circostanze che sono quasi al limite dell'improbabile (Tieck 1829a: 69).

Tieck elogia la forza e la capacità del femminile, anticipando quell'*Ewig-Weibliche* di matrice faustiana, come possibilità di creazione, di ricchezza e di prosperità. Sebbene, infatti, la fiaba proceda mantenendo intatti gli elementi tematici del racconto, ossia l'incontro, la promessa e la rottura del patto, la reale differenziazione consiste proprio nella rielaborazione di Melusina nell'ultima fase.

In quegli stessi anni Tieck veniva riconosciuto dal suo *entourage* per le capacità di sondare nell'animo: Henrik Steffens, filosofo naturalista vicino a Schleiermacher ed a Schelling, in una nota in merito alla lettura di *Abdallah* e *William Lovell*, scrive, ad esempio:

Quindi ero ancora sorpreso dalla profondità naturale del dolore che qui risuonava forte e, in variazioni sempre diverse, apriva spaventosamente ad un abisso notturno dell'esistenza [...] Nessuno come lui è riuscito a cogliere i toni dolorosi che Tieck faceva emergere dai più oscuri recessi dell'animo (Günzel 1981: 178).

Il filosofo enfatizza la capacità di Tieck di considerare «das Innerste des Gemütes», «la parte più intima dell'animo» aprendo alle abilità analitiche dell'autore romantico che vengono ad oggi riconosciute in testi quali *Der Blonde Eckbert*. Al contempo, ciò è riscontrabile sin dalla configurazione di Melusina che subisce una semantizzazione che non è presente nelle versioni medievali e che denuncia il sostrato romantico sia in termini di soggettività sia di interesse per la morfologia terrestre.

Nella versione romanza di Jean D'Arras il momento della rottura del patto e della trasformazione di Melusina viene riportata in questi termini:

Raimondo, ferito di collera e gelosia, rovesciò il tavolo, corse nella sua camera, prese la spada appesa al capezzale del letto, e si recò nel posto dove sapeva che Melusina andava ogni sabato. Si trovò di fronte a una porta di ferro spessa e robusta, non era mai stato in quel posto. Estrasse la spada e tanto fece che riuscì ad aprire un pertugio, guardandovi dentro. Vide Melusina dentro a una grande vasca di marmo con dei gradini che vi scendevano. La vasca aveva un perimetro di quindici piedi e tutto intorno vi erano delle corsie di cinque piedi di larghezza. Melusina stava nella vasca immersa fino all'ombelico con aspetto di donna mentre si pettinava i capelli, ma dall'ombelico in giù aveva la forma di serpente e sbatteva l'acqua con tale forza che gli spruzzi salivano fino al soffitto. Raimondo provò un tuffo al cuore che nessun altro avrebbe potuto sopportare. [...] Ritornato di corsa nella sua camera, prese della cera da una vecchia lettera, ne riempì il pertugio e fece ritorno nel salone (D'Arras 2020: 143).

Il passaggio comporta due aspetti significativi: il luogo della scoperta è un bagno, come avviene anche nelle figurazioni tradizionali,³ l'attenzione si concentra sull'azione di Melusina, immortalata nell'immagine della metamorfosi fisica, mentre si pettina i capelli. La donna-serpente si configura passivamente: viene spiata da Raimondo, di cui si riconosce la reazione di turbamento, dolore, furia e la successiva fuga, l'attenzione è *in toto* sulla controparte maschile. Nella versione di Coudrette, Reymund si reca presso il bagno in cui si trova Melusina, reagendo in egual modo, «dolent de cuer» (Coudrette 1982, v. 3092). Von Ringoltingen si conforma a questa narrazione e nei capitoli XXXVII e XXXVIII descrive la medesima scena confermando la reazione disperata di Reymund dopo aver visto la donna «im Bad», «nel bagno». La scena convenzionale che attraversa i secoli comporta una definizione chiara di Melusina che vive la sua trasformazione nello spazio della vasca da bagno. Tieck si allontana dalla linea tradizionale: Reymund, raggiunge la porta di ferro, ma dal foro emerge quanto segue:

Quando Reymund si alzò e guardò attraverso l'apertura, rimase stupito oltre misura, perché vide Melusina nella vasca da bagno, come una donna bellissima dall'alto verso il basso fino all'ombelico, ma poi finiva nella coda di un serpente dai colori vivaci che era azzurro e cosparso di colori argento sotto, cosicché questi colori scintillavano meravigliosamente l'uno nell'altro. La stanza era una grotta profonda, le pareti erano decorate con ogni tipo di conchiglie strane e al centro c'era una fontana in cui si trovava Melusina. Dall'alto scendevano anche getti d'acqua che scorrevano insieme come perle (Tieck 1829a: 115).

Questo passaggio riflette un processo di continuità e uno di discontinuità. Se la trasformazione di Melusina risulta essere la medesima – dall'ombelico diviene serpente –, il luogo cambia e la scena viene ambientata in una profonda grotta. La scelta di questo spazio comporta una serie di riflessioni. In primo luogo, risponde a specifici e contingenti studi concernenti la morfologia terrestre e la geologia che sia Herder sia, in particolar modo, Goethe avevano condotto nel corso dei decenni precedenti,

3 Faccio riferimento alle illustrazioni del tardo Quattrocento di Bernhard Richel.

concependo le viscere della terra come luoghi misteriosi e sacri in cui si compiono processi arcani, atavici, primigeni, profondi. Come osserva, infatti, lo studioso Poggi:

Il misticismo e il simbolismo cosmico che pervadono la composizione poetica, culminante nell'immagine delle «vene» delle viscere dei monti da cui è fecondata e arricchita la terra, riecheggiano nelle considerazioni di Goethe intorno alla pietra – il granito, da Herder indicato come «il nucleo della nostra terra» – che costituisce «le fondamenta di tutta la nostra terra e sulla quale si vengono a formare tutte le altre montagne» e che vede riuniti «elementi che sono ben noti», ma senza che «l'origine dal fuoco come anche dall'acqua» riesca a spiegarci il «modo pieno di mistero» in cui se ne compie l'unione (Poggi 2000: 103).

Dai lavori di geologia herderiani e goethiani emerge come lo spazio ctonio acquisisca una valenza simbolica universale, cosmica, escatologica. Da questa prima prospettiva, risulta indubbiamente emblematico il fatto che Tieck scelga la «profonda grotta» – simbolico anche l'aggettivo utilizzato – come spazio in cui Melusina, arcano simbolo della natura, della generazione, del femminile, e, dunque, della vita, vive il suo processo atavico, occulto e misterioso. Nelle versioni precedenti, inoltre, l'attenzione rimaneva su Reymund; adesso, al contrario, essa è solo ed esclusivamente sulla donna:

Getti d'acqua uscivano dall'alto e scorrevano l'uno nell'altro come perle, vicino a loro Melusina intonava un meraviglioso canto mentre la mano le tremava:

Voi sorgenti d'acqua mormorate e piangete
Nella quieta solitudine,
La salvezza è ancora lontana
Le mie lacrime moltiplicano le tue onde.

OH! quando finirai tu, dolore,
Quando ti riprenderai la mia vergogna?
La punizione è sempre sveglia,
Nessuno può cambiare il destino malvagio.

A queste parole versò un fiume di lacrime e Reymund rimase profondamente commosso e scioccato. Ora si ricordava anche di come aveva infranto il suo giuramento e di aver tradito la sua virtuosa moglie, ma non riusciva a capire la sua strana trasformazione e aveva anche paura che ora iniziasse la sua miseria perché non aveva mantenuto il giuramento come lei gli aveva profetizzato prima del matrimonio, perché credeva che secondo la sua scienza nascosta lei avrebbe saputo abbastanza bene della sua infedeltà. Ma alla fine tappò di nuovo con la cera l'apertura che aveva fatto e, con estrema rabbia, tornò da suo fratello (Tieck 1829a: 115-116).

Se nelle versioni medievali, indistintamente, Melusina si configura esclusivamente come oggetto della rabbia e del dolore di Reymund, qui ella diviene *soggetto*; la focalizzazione rimane sulla soggettività del personaggio femminile, mettendo in scena un'inedita Melusina, che non è solo serpente dall'ombelico in giù, ma si ascolta la

voce della donna che non si pettina i capelli, bensì trema, prova ed *esprime* dolore, l'attenzione non è più sul processo fisico o sull'azione che compie, ma sulla sua interiorità sofferente. Ella, in tal modo, si configura sia come simbolo cosmico intimamente connesso alle viscere della terra sia come una donna che patisce quel destino. Tieck, non rifacendosi alla versione di von Ringoltingen, definisce quel cambiamento come una «strana trasformazione» così come «strane»⁴ sono le conchiglie di quell'ambiente, assimilando lo spazio circostante della grotta al processo vissuto dalla donna e riconoscendo nel complesso la delicata, intima e connessa straordinarietà dell'ambiente e dell'evento in corso. Questa profonda interrelazione tra ambiente e personaggio non è solo fisica, ma coinvolge anche l'acqua circostante e l'emotività. Rivolgendosi alle sorgenti che nella quieta solitudine *mormorano* e *piangono* – verbi che personificano il fenomeno naturale dell'acqua nella grotta –, Melusina esprime di fatto il suo stato secondo un rapporto fortemente dialogico tra l'acqua della grotta e se stessa, confermato poco dopo «le mie lacrime moltiplicano le tue onde», canta, e successivamente si riconosce come ella versi «un fiume di lacrime», realizzando un significativo accostamento tematico e semantico.

Un'ultima considerazione riguarda l'aspetto filologico e lessicale. La fine della sua trasformazione settimanale viene definita secondo un sostantivo specifico che attiene alla sfera cristiana, ossia in relazione alla «salvezza», Tieck usa il termine tedesco «Erlösung». Come riportato dal *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Grimm,⁵ il sostantivo all'epoca possedeva un significato di natura esclusivamente religiosa, essendo messo in relazione al processo di *liberatio* e *losmachung*, legandosi all'«Ablösung», al «riscatto», e alla «Befreiung, redemptio», termini che nell'ortodossia cristiana sono sinonimi legati alla salvezza e che, per ciò che concerne il passaggio fiabesco, contribuiscono a leggere anche l'acqua nella sua tradizionale valenza simbolica. La scelta di un termine intrinsecamente cristiano per designare lo *status quo* della protagonista riflette le influenze di Novalis, il quale richiama il valore dell'elaborazione interiore sempre mediante il filtro della Cristianità. Scrive nel 1799 nella sua *Cristianità o Europa* come soltanto la religione consenta «il raccoglimento dell'animo nel silenzio e la contemplazione attenta del mondo interiore» (Novalis 2002: 79). La grotta come simbolico luogo di espressione di un'interiorità intrisa di fede si rintraccia, inoltre, in un'altra fiaba di Tieck del 1795, *Die Versöhnung*:

Smontò, legò il cavallo a un albero ed entrò nella grotta. Un vecchio eremita giaceva in ginocchio con profonda devozione davanti a un crocifisso di legno. Non si accorse dell'ingresso del cavaliere, ma continuò a pregare con fervore. Una lunga barba bianca gli scendeva lungo il petto, gli anni gli avevano lasciato solchi profondi sulla fronte, i suoi occhi erano spenti, aveva l'aspetto di un santo. Il cavaliere rimase a distanza, giunse le mani e recitò qualche Ave Maria, poi il vecchio si alzò, si asciugò

4 Nella versione tedesca si usa in entrambi i casi l'aggettivo «seltsam».

5 Si rimanda alla versione online (DWG).

una lacrima dall'occhio e notò lo sconosciuto nella sua abitazione (Tieck 1829b: 112).

La semantizzazione dello spazio naturale riflette anche in tal caso una *nuance* religiosa: oltre alla presenza del crocifisso, l'eremita stesso, che sta scontando un precedente delitto, è paragonato ad un santo, è raccolto in preghiera, con profonda devozione, piange. Esiste, dunque, una corrispondenza tematica tra il personaggio dell'eremita e la figura di Melusina. Sembra, cioè, *tout court*, che in entrambi i casi Tieck scelga questo spazio ctonio per mettere in scena un processo di elaborazione interiore, che, però, non è secolare e laica, ma viene fortemente filtrata dalla religione cristiana, dai suoi precetti e dal desiderio della catarsi, della liberazione dal peccato, che comporta un processo di sofferenza, allontanandosi inesorabilmente da una Melusina medievale solamente spiata.

In conclusione, il recupero del mito femminile nel primo Romanticismo tedesco incontra la contingenza storico-culturale. Se la scena centrale concernente il rapporto tra l'uomo-profeta e la natura si riveste di un'organicità religiosa di matrice böhmana che ha significativamente luogo nel *Wald*, anche la configurazione del personaggio femminile trasuda un valore fortemente cristiano. Rintracciando il coevo pensiero morfologico terrestre, la grotta è narrativamente configurata in un senso cosmico-escatologico, come luogo di una natura che agisce nel mistero, ma anche in un senso individuale-religioso, stabilendo una relazionalità tra l'ambiente esterno e quello interiore. Di fatto, questa interrelazione è giustificata dal fatto che Melusina appartenga e sia intrinsecamente parte della natura e della vita, ma, con una duplice significazione dello spazio ctonio, sia anche *adesso* una donna che elabora la sua interiorità.

BIBLIOGRAFIA

- Böhme 1831 = Jakob Böhme, *Sämtliche Werke*, Leipzig, Barth.
- Breymayer/Ulrich 2011 = Ursula Breymayer / Bernd Ulrich (hrsg.), *Unter Bäumen: Die Deutschen und der Wald*, Dresden, Sandstein.
- Coudrette 1982 = Coudrette, *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, éd. Eleanor Roach, Paris, Klincksieck.
- D'Arras 2020 = Jean D'Arras, *La leggenda della fata Melusina. Storie del castello di Lusignano*, a cura di Vittorio Fincati, Edizioni Studio Tesi, Roma.
- Di Bella 2021 = Fabrizio Di Bella, *Il cielo è nell'uomo. Teosofia e tradizione ermetica in Jakob Böhme*, Milano-Udine, Mimesis.
- DWG = *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> (ultimo accesso: 19/12/2024).

- Grimm 1844 = Jakob Grimm, *Deutsche Mythologie*, 1, Göttingen, Dieterich.
- Günzel 1981 = Klaus Günzel, *König der Romantik: Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbsteugnissen und Berichten*, Tübingen, Wunderlich.
- HWP 1998 = *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Schwabe & Co.
- Jung 1997 = Carl Gustav Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in Id., *Opere*, IX/1, Torino, Bollati Boringhieri.
- Kindl 1986 = Ulrike Kindl, *Melusina. Il mito medioevale della donna serpente*, in Antonella Barina et al. (a cura di), *Melusina. Mito e leggenda di una donna serpente*, Roma, Utopia.
- Le Goff 2000 = Jacques Le Goff, *Tempo della Chiesa e del tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi.
- Novalis 2002 = Novalis, *La Cristianità o Europa*, a cura di Alberto Realemior, Milano, Bompiani.
- Poggi 2000 = Stefano Poggi, *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830)*, Bologna, il Mulino.
- Poirion 1988 = Daniel Poirion, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medio Evo*, Torino, Einaudi.
- Scaffai 2017 = Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Stuby 1992 = Anna Maria Stuby, *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Tieck 1829a = Ludwig Tieck, *Melusina*, in Id., *Schriften. XIII. Märchen, Dramatische Gedichte, Fragmente*, Berlin, Reimer, pp. 68-170.
- Tieck 1829b = Ludwig Tieck, *Die Versöhnung*, in Id., *Schriften. XIV. Erzählungen und Novelle*, Berlin, Reimer, pp. 109-124.
- Von Ringoltingen 1991 = Thüring Von Ringoltingen, *Melusine*, Stuttgart, Reclam.