



## *Die Wahlverwandtschaften:* un rituale carnevalesco senza lieto fine

*Simone Caforio*

Università degli Studi di Firenze (<simone.caforio@unifi.it>)

**Citation:** S. Caforio (2020) Die Wahlverwandtschaften: un rituale carnevalesco senza lieto fine. *Lea* 9: pp. 479-490. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12452>.

**Copyright:** © 2020 S. Caforio. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

### *Abstract*

A possible resolution of the novel *Die Wahlverwandtschaften* (1809) may be found through the denial of the phenomenon of Carnival, that Goethe had experienced in Rome. Attention focuses on the tableaux vivants scene and on the symbolism of carnival character they develop, as well as on the phenomenon of the Partneraustausch, that, since it breaks the fixed rules of marriage, is in line with Bakhtin's thoughts regarding the follies occurring during this celebration. Exactly in the *Wahlverwandtschaften* it is observed that several aspects run parallel to the events for preparations and for the celebration of the Roman Carnival. This happens with a fundamental difference: in the stories of the novel, the reader perceives the absence of a happy ending, which is present in the Roman text.

**Keywords:** Carnival, elective affinities, folly, Johann Wolfgang von Goethe, morality

### *1. Premessa*

La bibliografia riguardante *Die Wahlverwandtschaften* è sconfinata e la critica ha analizzato dettagliatamente innumerevoli aspetti del romanzo goethiano. Lo studio qui presente si pone l'obiettivo di affrontare un nuovo approccio a tale opera che sia capace di fornire ulteriori spunti interpretativi sulla base di esperienze vissute dall'autore in occasione del suo viaggio in Italia.

### *2. Il Carnevale nelle opere goethiane*

Pagine importanti sono state scritte sul tema del Carnevale nelle opere di Goethe e non possono che ricoprire un ruolo di centrale rilevanza l'esperienza del *Römisches Karneval* della *Italienische Reise* (1816-1817) e la diretta influenza che essa ha avuto nella produzione successiva, in particolar modo per la stesura della *Klassische Walpurgisnacht* nel *Faust* (1832). Il rapporto

fra questi due testi nelle opere di Goethe è ormai consolidato, e la critica, lungi dal metterne in discussione l'esistenza, discute su singoli aspetti e allegorie, che arricchiscono il dramma goethiano. Anche Bachtin, il quale ha sviluppato per primo una chiave di lettura antropologico-culturale delle tematiche carnevalesche da utilizzare nell'interpretazione di determinate costellazioni letterarie, impegnato a discutere di come le feste legate a particolari ricorrenze siano passate dall'essere un evento del popolo in piazza a costituire dei momenti d'intrattenimento in maschera presso le corti, afferma:

I poeti di corte (soprattutto in Italia) erano gli organizzatori di queste feste e i conoscitori di tali forme, di cui erano riusciti a comprendere la profondità della concezione del mondo e della forza utopica. È stato anche il caso di Goethe, il quale, alla corte di Weimar, aveva il compito di organizzare simili spettacoli. Con grande attenzione egli aveva studiato le forme tradizionali e si era sforzato di cogliere il senso e il significato di alcune maschere e simboli. Egli è riuscito nella sua opera ad adattare tali immagini al processo storico, e a mettere a nudo la 'filosofia della storia' racchiusa in esse. (Trad. di Romano in Bachtin 1979, 114-115)

Come viene successivamente esplicitato, anche in questo caso il riferimento è al *Faust* e, in particolare, alla scena della mascherata della seconda parte dell'opera<sup>1</sup>. Condividiamo il pensiero bachtiniano, per cui "fino ad ora però non è stata sufficientemente valutata e studiata la profonda influenza che le forme delle feste popolari hanno avuto sulla sua opera" (ivi, 115). Siamo convinti infatti che l'esperienza del *Römisches Karneval* sia stata capace di esercitare la propria influenza, seppur sotto il velo della sua negazione, anche in un'altra opera, ovvero nel romanzo *Die Wahlverwandtschaften*. Il nostro obiettivo è riuscire a mettere in luce – partendo da alcuni spunti offerti da Bachtin – quanto alcuni aspetti di quest'opera possano essere considerati una rielaborazione di un rituale carnevalesco, con tutti i preparativi ad esso legati, ma in una sfera privata, caratterizzato da un lieto fine mancante. In tal senso, si presterà attenzione alla rappresentazione dei *tableaux vivants*, sottolineando altresì la centralità del fenomeno del *Partneraustausch*, ovvero lo scambio di coppie, punto focale dell'opera.

### 3. I *tableaux vivants* di Luciane e Ottilie

Il primo oggetto del nostro studio è costituito dalla messa in scena dei *tableaux vivants*, azione che si lega al tema carnevalesco, da una parte per mezzo del suo carattere di mascherata, dall'altra per la collocazione scelta da Goethe all'interno dell'opera. Il termine "Carnevale" è presente nel romanzo solamente una volta, successivamente alla rappresentazione dei *tableaux vivants* di Luciane e prima della natività di Ottilie:

Aufs Neujahr sollte ihm [*dem Baron*] dieser [*der Architekt*] folgen und das Karneval mit ihm in der Stadt zubringen, wo Luciane sich von der Wiederholung der so schön eingerichteten Gemälde sowie von hundert andern Dingen die größte Glückseligkeit versprach [...].<sup>2</sup>

Questa presenza sembra voler fornire ai *tableaux vivants* un alone di premessa all'evento del Carnevale, come se ciò che è stato appena descritto da Goethe non fosse altro che l'inizio

<sup>1</sup> Cfr. Goethe (1996 [1831]), 149-158. Il riferimento è alla scena del *Saal des Thrones* all'interno della *Kaiserliche Pfalz*, vv. 4728-5064.

<sup>2</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 395. Trad. di Mila in Goethe 1970 [1962], 200: "Al principio dell'anno [l'architetto] avrebbe seguito il Barone e avrebbe passato con lui il Carnevale in città, dove Luciana si riprometteva le più grandi soddisfazioni dalla ripetizione dei quadri plastici, così bene organizzati, e da cento altre cose del genere [...]."

dei preparativi per la festa: Luciane si reca ad un Carnevale reale, mentre i nostri protagonisti vi partecipano direttamente nella propria dimora. È proprio il concetto dei preparativi e del loro conseguente sviluppo a ricoprire un ruolo fondamentale nell'accostamento tra il romanzo goethiano e l'evento carnevalesco. Riacciandoci a quanto espresso da Strich sull'interesse di Goethe nell'assistere "an einem Theaterspiel, [...] das nicht auf Naturalismus, sondern auf Verstellung, Spiel, Schein und Maske beruht"<sup>3</sup>, non possiamo che prestare maggior attenzione a questa particolare rappresentazione. Goethe viene a conoscenza dei *tableaux vivants* a Caserta durante il suo viaggio italiano, riportando l'esperienza avuta nell'assistere alle esibizioni di Lady Hamilton<sup>4</sup>. Questo aneddoto sarebbe smentito da critici come Maierhofer per cui:

Goethe's passage seems to be entirely compiled from oral reports, letters [...] and other sources such as Rehberg's prints, the favorable review by Alois Hirth in Wieland's *Der neue Teutsche Merkur* (1794), and biographies of Emma Hamilton which he read while he was editing *Italienische Reise*. (1999, 226)

Seppure ciò fosse vero, al fine di proseguire nel nostro percorso, occorre osservare in che modo Goethe sia riuscito a inserire nel suo episodio tratti caratteristici del Carnevale, e, miratamente, fare riferimento all'inversione, al ribaltamento di una situazione, al susseguirsi di condizioni opposte. Durante tale festività, sin dai tempi dei Saturnali romani, per animare la festa, era consuetudine che il ricco diventasse povero, così come che il padrone diventasse servo e che queste e altre opposizioni fossero spesso affiancate (giovane/vecchio, alto/basso, magro/corpulento). Ciò a cui assistiamo nelle rappresentazioni di Luciane riporta in maniera ironica l'ingannevole tentativo di celarsi sotto il velo di una finta modestia, con l'obiettivo reale di mostrare la propria bellezza. Nel primo quadro rappresentante l'episodio di Belisario, Luciane, in maniera contraddittoria, è alla ricerca della maggiore visibilità in un contesto in cui il focus sarebbe da attribuire in toto ad un altro personaggio:

The narrator describes the physical gestures and postures of the falsely modest, self-conscious performance of Luciane as part of sociable aristocratic entertainment. This presents a contradiction in that the painting itself is focused on the soldier. (Solanki 2016, 252)

E ancora, nel secondo quadro, dove il ruolo interpretato da Luciane dovrebbe essere caratterizzato da un'aura di modestia intorno alla figura di Ester, Luciane stessa sceglie accuratamente le assistenti non paragonabili a lei per bellezza e portamento, che avrebbero partecipato alla messa in scena, assicurandosi che Ottilie ne rimanesse fuori:

Sie entwickelte in der ohnmächtig hingesunkenen Königin alle ihre Reize und hatte sich klugerweise zu den umgebenden unterstützenden Mädchen lauter hübsche, wohlgebildete Figuren ausgesucht, worunter sich jedoch keine mit ihr auch nur im mindesten messen konnte. Ottilie blieb von diesem Bilde wie von den übrigen ausgeschlossen.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ed. orig. Strich 1964 [1950], 1012. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016 [1991], 593: "nell'assistere ad una commedia caratterizzata non certo dal naturalismo, ma dalla finzione, dal gioco, dall'apparenza e dal travestimento". Eugenio Zaniboni, traduttore e curatore de *Il viaggio in Italia* (1991), nel suo esaustivo commento riporta un illuminante passo dall'introduzione di Fritz Strich alla raccolta *Goethe: Schriften zur Literatur* (1950) che mette in mostra l'influenza del teatro italiano sull'opera di Goethe. Fritz dimostra nella sua introduzione quanto fosse importante per Goethe la difesa dell'arte dal naturalismo, individuando in essa il pilastro dell'estetica e poetica goethiana.

<sup>4</sup> Sarebbe forse più corretto dire che a Caserta Goethe non scopre realmente i *tableaux vivants*, quanto piuttosto che maggiore diventa il suo interesse. È infatti certo che si tratti di un fenomeno molto in voga a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo.

<sup>5</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 393. Trad. di Mila in Goethe 1970, 198: "Nella figura della regina caduta in svenimento spiegava tutte le sue attrattive, e accortamente si era scelta le ancelle che dovevano circondarla e sorreg-

Al contrario, Otilie, non essendo alla ricerca di tanta visibilità come Luciane, riesce a ottenere il risultato tanto anelato da quest'ultima. Otilie riesce a stupire e commuovere gli astanti, che hanno il privilegio di osservarla, mostrando la propria capacità di trascendenza nei confronti del dipinto rappresentato, al contrario della sua controparte Luciane, che non riesce a creare più che una semplice "living representation" (Solanki 2016, 252). Se per Solanki, Luciane si limita a uno stato di semplice rappresentazione vivente, Otilie viene realmente caratterizzata in maniera trascendentale, senza l'ausilio di descrizioni fisiche e con l'impossibilità da parte del narratore di concettualizzare quanto osservato<sup>6</sup>:

Und wer beschreibt auch die Miene der neu geschaffenen Himmelskönigin? Die reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit bei einer großen, unverdient erhaltenen Ehre, einem unbegreiflich unermesslichen Glück bildete sich in ihren Zügen [...].<sup>7</sup>

È bene osservare che la figura di Luciane non si contrappone a quella di Otilie unicamente nell'episodio dei *tableaux vivants*: ella, infatti, nasce come "figura di contrasto rispetto a Otilie" (Sampaolo 1999, 134) e il suo arrivo rappresenta "l'irruzione di un disordine massimo nella quiete della campagna" (ivi, 131). La sua figura non rispecchia la quiete che si trova nel feudo di campagna in cui i quattro protagonisti tentano di condurre una vita in simbiosi con la natura. Quella di Luciane è l'invasione di una "figura [...] estranea" (ivi, 134) simbolo dell'artificio, e pertanto non risulta possibile accomunarla con gli altri personaggi dell'opera. Se ciò non bastasse, la giovane donna è accompagnata da un folto gruppo di compagni alla mera ricerca del divertimento. Il fatto che essi in seguito si recheranno in città – proprio per il Carnevale – è un'ulteriore conferma di questo allontanamento dalla natura.

Non solo, un ulteriore capovolgimento di situazione avviene nella reazione che Goethe attribuisce agli osservatori che assistono alle rappresentazioni delle due fanciulle. Infatti, se in passato l'autore non aveva prestato attenzione alla presenza e alla funzione del pubblico<sup>8</sup> e, addirittura, aveva ommesso di descriverne lo stato d'animo scaturito dalla contemplazione di questi *Lebende Bilder*<sup>9</sup>, ben diverso è l'approccio scelto nelle *Wahlverwandtschaften*, dove gli spettatori assumono un ruolo attivo, interagendo in maniera diretta con gli attori. Possiamo qui seguire la reazione di alcuni presenti, prima nei confronti di Luciane e, successivamente, nei riguardi di Otilie:

Man konnte mit dem Wiederverlangen nicht endigen, und der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, daß ein lustiger, ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: "tournez s'il vous plaît", laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte.<sup>10</sup>

gerla: certamente belle e ben fatte figure, ma nessuna poteva, nemmeno lontanamente, paragonarsi a lei. Otilia era esclusa da questo come dagli altri quadri".

<sup>6</sup> Solanki descrive la rappresentazione di Otilie in contrapposizione a quella di Luciane in questo modo: "We are not given any particularities of Otilie's physical appearance – as mentioned before – emphasizing her transcendence from the painting. The narrator states several times that her appearance is entirely indescribable and cannot be conceptualized, unlike the highly detailed observations that were possible for Luciane's performances" (Solanki 2016, 252).

<sup>7</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 404. Trad. di Mila in Goethe 1970, 212: "E chi potrebbe appena descrivere il volto della nuova regina del cielo? La più pura umiltà, il più gentile sentimento di modestia per un grande onore immeritatamente ricevuto, per una felicità inconcepibilmente smisurata, ecco quanto appariva nei suoi tratti".

<sup>8</sup> Il riferimento è alle reazioni del pubblico nei confronti delle rappresentazioni di Lady Hamilton (vedi nota 9).

<sup>9</sup> A tal proposito Waltraud Maierhofer scrive: "In his description of the attitudes Goethe omits mentioning any sentimental response in the audience, in fact, he does not write about any audience" (1999, 232).

<sup>10</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 394. Trad. di Mila in Goethe 1970, 199: "Non si finiva di chiederne la replica, e il naturalissimo desiderio di vedere anche in faccia una così bella creatura, che si era ammirata di schiena ormai a

In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. Physisch geblendet, geistig überrascht, schien das umgebende Volk sich eben bewegt zu haben, um die getroffenen Augen wegzuwenden, neugierig erfreut wieder hinzublinden und mehr Verwunderung und Lust als Bewunderung und Verehrung anzuzeigen, obgleich diese auch nicht vergessen und einigen ältern Figuren der Ausdruck derselben übertragen war.<sup>11</sup>

La scena dei *tableaux vivants* diventa importante, quindi, non solo per introdurre il carattere di mascherata di stampo carnevalesco, ma anche per incarnare quel processo, che terminerà con la mancanza di un lieto fine. Tale assenza è strettamente collegata con la morte di Otilie e in queste scene di rappresentazioni viventi il lettore può presagire la triste fine della ragazza. Infatti, come è evidente in quello che viene definito il “romanzo psicologico più profondo della letteratura tedesca” (Mittner 1977, 957) ruolo centrale ha la condizione psichica della protagonista. Siamo alle prese con dei *tableaux vivants*, i cui protagonisti hanno la possibilità di “impersonare figure di desideri inappagati, di mostrarsi sotto nuove vesti” (Lisei Raccah 2012, 1) attraverso una “parvenza di morte” (*ibidem*)<sup>12</sup> che permette la realizzazione statica del quadro. Durante tale rappresentazione assistiamo alla nascita di un “desiderio di morte” nell’animo di Otilie, la quale comprende, che il raggiungimento dei propri desideri e obiettivi potrà essere ottenuto unicamente “da morta”<sup>13</sup>. Questa scena preannuncia così la realizzazione di un lieto fine ma a un livello non canonico: infatti, così come il desiderio di Otilie veniva appagato nella sua rappresentazione e non nella realtà, esso viene soddisfatto anche nella condizione di vera morte. Otilie riesce così a diventare, prima, immagine con la deposizione della sua salma all’interno di un feretro ricoperto da una lastra di cristallo e affiancato da una lampada perenne e, successivamente, moglie di Eduard nel simbolico affiancamento delle due salme, allineandosi alle parole di Nanny, che la descrivono simbolicamente predisposta per un matrimonio negli ultimi istanti della sua vita: “Sehen Sie nur, liebstes Fräulein, das ist ein Brautschmuck, ganz Ihrer Wert!”<sup>14</sup>.

sazietà, proruppe in questo modo: un buontempone impaziente gridò forte le parole che si sogliono scrivere in fin di pagina: *tournez, s’il vous plaît*, e destò una tempesta d’applausi”.

<sup>11</sup> Ed. orig. ivi, 404. Trad. ivi, 211: “In quest’istante il quadro sembrò fissarsi e irrigidirsi. Materialmente abbagliato, spiritualmente sorpreso, il popolo circostante pareva volesse distogliere gli occhi colpiti, ma tosto li riconduceva socchiusi con trepida curiosità, e pareva dimostrare piuttosto gioia e meraviglia che ammirata venerazione; sebbene anche questa non fosse stata dimenticata e di tale espressione fossero soffuse soprattutto le immagini di alcuni personaggi più anziani”.

<sup>12</sup> La studiosa mette in evidenza il ruolo della parvenza di morte all’interno di queste rappresentazioni in cui “lo spettatore assiste all’inquietante prender vita di un’immagine nota grazie alla parvenza di morte di persone in carne ed ossa” (Lisei Raccah 2012, 1). Sulla nascita del desiderio di morte invece: “L’episodio del tableau vivant segna un punto di non ritorno nel percorso di Otilia. Con la nascita del figlio di Carlotta e l’assenza di notizie di Edoardo il suo malessere cresce sempre più e la porta a desiderare di morire” (ivi, 6).

<sup>13</sup> Sulla realizzazione dei propri desideri con la morte Lisei Raccah si esprime con le seguenti parole: “E forse è proprio questo l’aspetto più seducente – e ‘pericoloso’ – della performance di Otilia: nella messa in scena riesce ad esperire un universo “magico”, dove la possibilità di ostentare il proprio cadavere e osservare il mondo senza di sé, la rassicurante constatazione di rimanere al centro dell’attenzione anche (e soprattutto) da morte e il soddisfacimento di desideri profondamente sentiti ma indicibili e irrealizzabili, convivono e si alimentano reciprocamente” (ivi, 5).

<sup>14</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 483. Trad. di Mila in Goethe 1970, 312: “Guardate un po’, cara signorina, questo è un paramento da sposa, proprio degno di voi”.

#### 4. Lo scambio di partner e la follia del Carnevale

Lo scambio di partner diventa un elemento di stampo carnevalesco nel momento in cui esso va a contrapporsi a quel concetto di rapporto di coppia, normato dall'ordine sociale. La struttura sociale viene messa in discussione e la dicotomia realtà/finzione viene minata da eventi della vita privata, capaci di interagire tuttavia con la collettività:

Nel Carnevale viene elaborato in forma concreto-sensibile, vissuta, in una forma per metà reale e per metà recitata, un nuovo modo di rapporti tra uomo e uomo, contrapposto agli onnipotenti rapporti gerarchico-sociali della vita extracarnevalesca. (Trad. di Garritano in Bachtin 1968, 160)

Si osservi la ricchezza delle molteplici possibilità, che Lukács attribuisce alle singole vicende di un unico personaggio all'interno di un romanzo, assistendo ad un "vollendetes und immanent sinnvolles Leben: das Leben des problematischen Individuums"<sup>15</sup>, un piano di per sé già molto complesso a cui vanno ad aggiungersi, appunto, ulteriori complicazioni nate dall'innocente conversazione tenuta da Charlotte, Eduard e il Capitano, i quali "nach naturwissenschaftlichen Erörterungen spielerisch mit der Möglichkeit umgehen, daß sich die Paare A und B sowie C und D zu einer neuen Konstellation formieren könnten"<sup>16</sup>.

Il Carnevale è "funzionale, non sostanziale. Esso non assolutizza nulla, anzi proclama la gaia relatività di tutto" (trad. di Garritano in Bachtin 1968, 163) dando vita nell'opera goethiana ad uno scambio di coppie che relativizza, attaccandosi direttamente alle loro fondamenta, elementi come l'amore, la fiducia e la fedeltà, che caratterizzano il matrimonio come un "Vertrag zweier Personen, wo sie sich wechselseitig gleiche Rechte restituieren"<sup>17</sup>. Non è nostra intenzione ripetere parole già spese copiosamente dalla critica in merito alla questione sulla visione del matrimonio, che trapela dalle pagine del romanzo, quanto piuttosto osservare come venga messo in scena lo scambio di partner, che porta al disgregarsi della coppia iniziale, formata da Eduard e Charlotte, per assistere alla nascita delle due non durature e mai completamente formate nuove coppie. È forse opportuno soffermarsi sulla condizione in cui troviamo i due sposi all'inizio dell'opera, ovvero quando l'alchimia degli scambi non ha ancora preso luogo: siamo alle prese con un uomo e una donna, i quali si sono ritrovati in seguito alla conclusione di due precedenti matrimoni infelici, a condurre una vita serena. Seppur con motivazioni e vicende diverse, è analogo a quanto successo ai protagonisti della novella *Die wunderlichen Nachbarskinder*<sup>18</sup> presente nel romanzo, dove due giovani, in seguito alla simpatia infantile e al successivo allontanamento, si ritrovano in una situazione, che promette loro una nuova felicità, giungendo ad un insperato lieto fine, che mancherà nella storia di Eduard e Ottilie.

È possibile pensare che Eduard, già prima dell'arrivo di Ottilie, sia inconsciamente consapevole di una "gewisse Unzufriedenheit und Unbeweglichkeit"<sup>19</sup> all'interno del rapporto con Charlotte, e che, nell'unione con la nuova arrivata, egli voglia trovare un "posto migliore". A tal riguardo, è interessante ora riportare uno spaccato dall'esperienza carnevalesca a Roma:

<sup>15</sup> Ed. orig. Lukács 2000 [1920], 67. Trad. di Sardi in Lukács 1974, 115: "una [...] vita compiuta e immanentemente significativa: la vita dell'individuo problematico".

<sup>16</sup> Ed. orig. Hohlfeld 1998, 254. Trad.: "affrontano scherzosamente la possibilità, dopo discussioni scientifiche, che le coppie A e B così come C e D possano formare una nuova costellazione".

Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>17</sup> Ed. orig. Kant 1991 [1924], 180. Trad. di Guerra in Kant 1971, 202: "un contratto tra due persone, mediante cui esse si riconoscono reciprocamente i medesimi diritti".

<sup>18</sup> Cfr. Goethe 1996 [1809], 434-442. Trad. di Mila in Goethe 1970, 250-259: "*Gli strani figli di due vicini*".

<sup>19</sup> Ed. orig. Hess 1908, 161. Trad.: "certa insoddisfazione e immobilità".

[...] jeder Zuschauer und Teilnehmer mit freiem Gesicht oder unter der Maske vom Balkon oder vom Gerüste nur einen geringen Raum vor und neben sich übersieht, in der Kutsche oder zu Füße nur Schritt vor Schritt vorwärts kommt, mehr geschoben wird als geht, mehr aufgehalten wird als willig stille steht, nur eifriger dahin zu gelangen sucht, wo es besser und froher zugeht, und dann auch da wieder in die Enge kommt und zuletzt verdrängt wird.<sup>20</sup>

Gli attori e spettatori nella follia del Carnevale cercano dunque un posto migliore dove trovare pace, salvo poi esserne nuovamente “scacciati”. Ciò avviene anche per Eduard, che prova disagio in questa nuova situazione, dalla quale viene sì scacciato, ma isolandosi autonomamente. Successivamente deciderà di arruolarsi nell’esercito, per poi tornare nel luogo di partenza e non riuscire nuovamente nella realizzazione della sua ricerca del luogo migliore.

Se questa analogia avvicina il romanzo all’esperienza romana, è opportuno soffermarsi nuovamente sulla situazione di partenza per osservare la graduale perdita di raziocinio e obiettività che si fa strada tra gli eventi del romanzo.

Inizialmente il narratore ci presenta una nobile coppia, composta da Charlotte e Eduard, che si impegna nell’organizzazione metodica della propria vita, attraverso la pianificazione del giardino, della fioritura delle piante e della riprogettazione del cimitero, ricavando diletto da letture e composizioni musicali durante le ore serali. In seguito, si assisterà all’arrivo dei due nuovi elementi, C e D, rispettivamente il Capitano e Otilie, e l’equilibrio misurato presente nella vita di Charlotte e Eduard verrà a mancare. Questa nuova condizione genererà quello scambio di coppie, che neanche una figura del calibro di Mittler<sup>21</sup> riuscirà a evitare, finendo con il “fallire miseramente, nel tentativo di mediare ovunque”<sup>22</sup>. Lentamente osserviamo come alcuni aspetti dell’opera non possano essere spiegati attraverso un criterio logico, basti pensare al figlio di Charlotte e Eduard, che inspiegabilmente porta i segni del Capitano e di Otilie, al parroco che muore durante il battesimo di Otto oppure al cofanetto portato in dono a Otilie, il cui contenuto non verrà utilizzato dalla ragazza. Allontanandosi da un qualsivoglia tentativo di interpretazione obiettivo, viene messo in luce, attraverso le azioni dei nostri protagonisti, quel concetto di arbitrarietà, che si lega alle emozioni umane e che ben vien mostrato nello scambio di partner. Naturalmente ciò porta ancora una volta alla rottura di una gerarchia e alla delegittimazione dell’istituzione del matrimonio, aspetto che si ricollega alla rappresentazione bachtiniana del Carnevale, in cui si manifesta “l’abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù” (trad. di Romano in Bachtin 1979, 13). Il finale del romanzo è illuminante nel mostrare come sia avvenuta una vera e propria inversione nella gestione dei sentimenti, i quali, inizialmente vengono controllati e manipolati come elementi chimici e, successivamente, assumono essi stessi il controllo, portando un personaggio come Eduard, dipinto inizialmente come dotato di fermo raziocinio a essere sopraffatto dagli eventi che irrompono violentemente nella storia, rappresentando “la forma estrema dell’eroe wertheriano [...] dell’incontrollato soggettivismo passionale” (Mittner 1977, 956-957). Il romanzo assume

<sup>20</sup> Ed. orig. Goethe 2002 [1816-1817], 515. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 527: “[...] ogni attore o spettatore, a volto scoperto o con la maschera, da un balcone o da un palco, non vede innanzi e accanto a sé che un breve spazio, non procede, sia in carrozza sia a piedi, che passo passo, spinto, più che trasportato dalle sue gambe, inchiodato lì per forza più che a suo riposo; e tuttavia si sforza con tanto zelo di arrivare a un posto migliore e più comodo, per trovarsi un’altra volta a suo disagio e finire con l’essere scacciato anche di lì”.

<sup>21</sup> Questo è l’unico nome parlante dell’opera, dal momento che “Mittler” ha proprio il significato di “mediatore”.

<sup>22</sup> Hohlfeld scrive in merito al personaggio in questione: “Mittler, der zwar nur am Rand auftaucht, ist ein Philanthrop, der überall ‘vermitteln will’, aber kläglich scheitert” (1998, 257). Trad.: “Mittler, che appare sì solo marginalmente, è un filantropo che vuole ‘mediare’ ovunque ma fallisce miseramente”.

una dimensione entro la quale non è possibile procedere attraverso una sola interpretazione, dal momento che “in dem Werke mehr enthalten sei ‘als irgend jemand bei einmaligem Lesen aufzunehmen imstande wäre’”<sup>23</sup>. L'equilibrio si sposta da una condizione di realtà a una di stampo mitico, in cui l'incomprensibile ha la meglio sul comprensibile. Ciò che inizialmente era controllato, fisso e stabile viene messo in dubbio e, attraverso elementi incoercibili, si dissolve portando alla morte. Questi aspetti, ancora una volta, sono riconducibili a quel concetto mitico-carnevalesco per cui l'assoluto viene sostituito dal relativo.

La morte, diventando un “Fluchtpunkt”<sup>24</sup> all'interno del romanzo, giunge per Otilie in seguito al suo desiderio di non nutrirsi ulteriormente, abbandonandosi a se stessa e alla propria sorte. Questo aspetto è cruciale nella ricerca di un filo rosso che leghi le *Wahlverwandtschaften* all'esperienza carnevalesca. Non a caso, infatti, Otilie decide di privarsi del cibo, dell'acqua e dei propri bisogni primari, che rappresentano, nel corso del Carnevale, degli aspetti di vitalità che vengono frequentemente portati all'eccesso e all'exasperazione. Se supponiamo quindi che l'intera vicenda corra sulla falsariga di un evento di stampo carnevalesco, Otilie decide di lasciare la scena, rinnegando degli elementi essenziali del Carnevale, per uscire da un ciclo di rinnovamento, che l'avrebbe altrimenti legata a Eduard. Analizzando l'opera di Rabelais nei suoi più intimi aspetti carnevaleschi, Bachtin evidenzia la predominanza del “*principio materiale e corporeo della vita*: immagini del corpo, del mangiare e del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale” (trad. di Romano in Bachtin 1979, 23), ovvero aspetti di cui Otilie decide di privarsi, astenendosi da qualsiasi forma di nutrimento e allontanandosi dall'amato Eduard. Così facendo Otilie nega la tradizione stessa del Carnevale, il suo aspetto tipico del rinnovamento della vita. Lo stesso Bachtin parla infatti di un ciclo composto da parto, cibo, morte e rinascita<sup>25</sup>. Esso, tuttavia, non viene completato da Otilie. Il parto è rappresentato dalla nascita di Otto, il quale nonostante non sia figlio di Otilie, ne porta i segni contraddistintivi; il cibo viene respinto negli ultimi giorni, dove, alla morte del neonato succede un'altra morte, quella di Otilie, che interrompe bruscamente il ciclo, escludendo il momento della rinascita. In una situazione caratterizzata da un pathos carnevalesco composto da avvicendamenti e rinnovamenti<sup>26</sup>, Otilie rifugge l'immagine della “morte creatrice” (trad. di Garritano in Bachtin 1968, 163).

### 5. I preparativi del Carnevale e un lieto fine mancante

Confrontando il *Römisches Karneval* con le *Wahlverwandtschaften* si noteranno dunque delle analogie: nella seconda opera compaiono degli elementi caratterizzanti la prima. Quasi presago, all'interno dell'esperienza romana, è un pensiero per cui alla presenza della massa accalata per il gioco dei moccoli, ovvero la fine stessa del Carnevale, “es scheint unmöglich,

<sup>23</sup> Ed. orig. Benjamin 2016 [1924-1925], 21-22. Trad. di Solmi in Benjamin 2014 [1962]), 185: “nell'opera c'è di più di quanto chiunque possa scoprirti a una sola lettura”.

<sup>24</sup> Ed. orig. Horn 1998, 113. Trad.: “punto di fuga”.

<sup>25</sup> In relazione a uno degli aspetti caratterizzanti l'elemento grottesco del Carnevale, ovvero l'*abbassamento* scrive: “L'abbassamento significa anche iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella del ventre e degli organi genitali e, di conseguenza, iniziazione ad atti come l'accoppiamento, il concepimento, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente e il soddisfare le necessità corporali. L'abbassamento scava una tomba corporea per una nuova nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è *ambivalente*” (trad. di Romano in Bachtin 1979, 26).

<sup>26</sup> Trad. di Romano in Bachtin 1979, 12: “Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo. E sono proprio questi elementi che – sotto le forme concrete di feste determinate – hanno creato anche il clima specifico della festa”.



daß nicht manches Unglück geschehen”<sup>27</sup>. Tanto il Carnevale nella capitale italiana, quanto il compleanno di Ottilie rappresentano due eventi per i quali è necessario adottare misure di sicurezza: se a Roma il gruppo di guardia “errichtet ein paar Wachen auf den Hauptplätzen und übernimmt die Sorge für die Ordnung der ganzen Anstalt”<sup>28</sup>, per la celebrazione di Ottilie il Capitano “hatte unterdessen [...] seine polizeilichen Einrichtungen getroffen, die er für so nötig hielt, wenn eine Masse Menschen zusammenberufen oder- gelockt wird” e “hatte er wegen des Bettelns und anderer Unbequemlichkeiten, wodurch die Anmut eines Festes gestört wird, durchaus Vorsorge genommen”<sup>29</sup>. Se è naturale che il Carnevale sia diretto al popolo e per l’esattezza “ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt”<sup>30</sup>, sono gli animi dei protagonisti del romanzo a far sì che il compleanno di Ottilie si trasformi in un evento che vuole offrire “dem Volke sowie den Freunden ein Fest”<sup>31</sup>, distaccandosi così dalla sfera prettamente privata. L’attenzione per la buona riuscita della festa romana è tanto alta, che il corso “wird nun sorgfältiger gekehrt und gereinigt”<sup>32</sup> e “man ist beschäftigt, das schöne [...] Pflaster [...] auszuheben und die Basaltkeile wieder instand zu setzen”<sup>33</sup> così come con cura e rapidità ogni faccenda “soll an Ottilies Geburtstag gerichtet werden”<sup>34</sup>. Le decorazioni floreali realizzate dal capitano ricordano i “gestreute Blumen [auf] die Straßen”<sup>35</sup> ma ancora più importante è la modifica che Eduard decide di attuare, facendo formare con i fiori la data – motivo del festeggiamento – così come il nome della festeggiata. Quest’ultima iniziativa viene prontamente impedita dal capitano che fece “die schon fertigen Blumenbuchstaben beiseitezubringen”<sup>36</sup>. Queste decorazioni floreali riportanti lettere tanto significative e che nessuno, escluso Eduard nella sua immaginazione, sarà in grado di vedere, rimandano con il pensiero alle lettere incise sul piedistallo bianco con l’obelisco rosso descritto nel *Römisches Karneval*, lettere “deren Sinn vielleicht nur wenige errieten”<sup>37</sup>.

Il ballo fa il suo ingresso in scena e a Roma “es entzweien und versöhnen sich zwei Liebende, sie scheiden und finden sich wieder”<sup>38</sup> in una serie che verosimilmente fa pensare alle vicende vissute da Eduard e Charlotte, quanto dallo stesso Eduard e Ottilie e per finire alla vicenda narrata nella novella *Die wunderlichen Nachbarskinder* dai due ospiti inglesi, in cui il

<sup>27</sup> Ed. orig. Goethe 2002, 514. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 526: “non sembra possibile che non succedano numerose disgrazie”.

<sup>28</sup> Ed. orig. *ivi*, 490. Trad. *ivi*, 502: “stabiliscono due o tre corpi di guardia nelle piazze principali e assumono il compito di mantenere l’ordine durante tutta la festa”.

<sup>29</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 334. Trad. di Mila in Goethe 1970, 121: “prende le sue misure d’ordine pubblico, ch’egli riteneva indispensabili ogni volta che una massa d’uomini vengano convocati e riuniti in un luogo”; “s’era già perfino dato cura di evitare l’accattonaggio e le altre molestie che possono disturbare la serenità d’una festa”.

<sup>30</sup> Ed. orig. Goethe 2002, 484. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 497: “non è precisamente una festa che si offre al popolo, ma una festa che il popolo offre a se stesso”.

<sup>31</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 333. Trad. di Mila in Goethe 1970, 120: “una festa agli amici e alla popolazione”.

<sup>32</sup> Ed. orig. Goethe 2002, 487. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 500: “viene spazzato e ripulito con maggior cura”.

<sup>33</sup> Ed. orig. *ibidem*. Trad. *ibidem*: “gli operai sono in gran faccende per livellare o rimettere a posto il bel selciato”.

<sup>34</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 328. Trad. di Mila in Goethe [1970], 113: “dev’essere pronta per il compleanno di Ottilia”.

<sup>35</sup> Ed. orig. Goethe 2002, 487. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 500: “fiori sparsi sulla via”.

<sup>36</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 335. Trad. di Mila in Goethe 1970, 124: “portar via le lettere dell’alfabeto già formate coi fiori”.

<sup>37</sup> Ed. orig. Goethe 2002, 495. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 507: “il cui significato probabilmente non fu capito che da pochi”.

<sup>38</sup> Ed. orig. *ivi*, 510. Trad. *ivi*, 523: “due innamorati [...] si fanno il broncio poi si riconciliano, si lasciano poi si ritrovano”.

protagonista è proprio il Capitano. È nel ballo che ritroviamo i primi segnali di un lieto fine mancante e non solo, anche se è bene notarlo, per il fatto che gli innamorati nelle *Wahlverwandtschaften* non “si ritrovano” come invece succede a Roma. Nel grande romanzo giovanile del *Werther*, infatti, Goethe descrive la “scena galante” (Santoli 1971, 164) del ballo condotto dal protagonista insieme a Lotte, con toni leggeri ma al tempo stesso significativi:

Ich bat sie um den zweiten Contretanz; sie sagte mir den dritten zu, und mit der liebenswürdigsten Freimütigkeit von der Welt versicherte sie mir, daß sie herzlich gern deutsch tanze. [...] Nun ging's an, und wir ergetzten uns eine Weile an mannigfaltigen Schlingungen der Arme. Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich!<sup>39</sup>

Questo seppur breve estratto è esemplificativo della grande descrizione che viene fornita nella lettera del 16 giugno e che va in forte contrapposizione con quanto descritto per contro nel ballo in occasione del compleanno di Ottilie, in cui il narratore si limita a riportare, quasi per dovere di cronaca, che “bald genug wechselte Eduard, indem er Ottilien ergriff und mit ihr die Runde machte”<sup>40</sup>.

La scena del ballo è seguita da quanto avrebbe dovuto rappresentare l'apice della serata, ovvero l'esplosione dei fuochi d'artificio, in cui Eduard dà disposizione agli invitati di disporsi lungo l'argine del lago e dove “jeder wollte den besten Platz haben”<sup>41</sup> formando così una calca di pubblico, che segue il modello romano in occasione della corsa dei cavalli, anch'essa momento più atteso dell'evento, in cui “jeder sucht alsdann noch einen Stuhl, einen Platz auf einem Gerüste, auf einer Kutsche, zwischen den Wagen oder bei Bekannten an einem Fenster zu finden, die denn nun alle von Zuschauern über und über strotzen”<sup>42</sup>. La situazione si presenta qui in maniera nettamente differente: se nel Carnevale romano tutto procede senza intoppi, in occasione del compleanno di Ottilie si verifica il distacco di alcune zolle di terreno dall'argine e la conseguente caduta di numerosi spettatori nel lago. Persino il segnale conclusivo della corsa dei cavalli, momento in cui “werden kleine Mörser gelöst”<sup>43</sup> viene ripreso nelle *Wahlverwandtschaften* nell'attesa, da parte di Eduard, che il Maggiore porti il suo messaggio a Charlotte con la proposta di divorzio e successivo matrimonio fra le due nuove coppie: “[e]r sah den glücklichen Ausgang freudig vor Augen, und damit dieser dem Lauernden schnell verkündigt würde, sollten einige Kanonenschläge losgebrannt werden und, wäre es Nacht geworden, einige Raketen steigen”<sup>44</sup>. Anche questo elemento, come ben noto, non giungerà alle orecchie di Eduard.

Se, in definitiva, nel Carnevale si assiste a una sorta di perdita temporanea della morale con la conseguenza che istinti di vario genere possono prendere il sopravvento (così come riportano

<sup>39</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1774], 24-25. Trad. di Spaini in Goethe 1967 [1962], 29: “Le chiesi la seconda controdanza; essa mi concesse la terza e con la più amabile sincerità del mondo mi assicurò che ballava la tedesca proprio volentieri. [...] E allora s'incominciò! Per un tratto ci diletammo in tutte le possibili posizioni delle braccia. Con che grazia, con che fluidità si muoveva!”.

<sup>40</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 336. Trad. di Mila in Goethe 1970, 124: “ben presto Edoardo mutò la dama, prendendo Ottilia e facendo il giro con lei”.

<sup>41</sup> Ed. orig. *ibidem*. Trad. *ivi*, 125: “ognuno voleva procurarsi il posto migliore”.

<sup>42</sup> Ed. orig. Goethe 2002, 505. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 518: “ognuno cerca allora una sedia, un posto, sulle tribune, sopra una vettura, fra una carrozza e l'altra o alla finestra di qualche conoscente, tutte zepe anche queste di spettatori”.

<sup>43</sup> Ed. orig. *ivi*, 508. Trad. *it. ivi*, 521: “si sparano dei mortaretti”.

<sup>44</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 453. Trad. di Mila in Goethe 1970, 274: “si vedeva innanzi l'esito felice, e perché questo gli potesse venire rapidamente comunicato, volle che sparassero alcuni colpi di cannone o, se fosse già notte, lanciassero alcuni razzi”.

Bachtin nei suoi studi e lo stesso Goethe nella descrizione del popolo romano), nel romanzo ritroviamo un atteggiamento che Otilie non riesce a far proprio, conservando “sino alla fine la propria armonia morale, ma, per conservarla, deve progressivamente disincarnarsi” (Mittner 1977, 958). Otilie viene raffigurata come “divorata dalla passione” (Baioni 1999, 64): insieme a Eduard nutre la speranza di nuova vita insieme dopo il primo e unico momento di felicità erotica della sua vita in cui i due si scambiano “entschiedene, freie Küsse”<sup>45</sup>. L'emozione provata le farà erroneamente credere di aver scorto Charlotte, inducendola ad avventurarsi sul lago per tornare tempestivamente alla dimora col bambino. Successivamente subisce l'influenza di una “unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft”<sup>46</sup> che caratterizza la convivenza narrata negli ultimi capitoli alla quale Otilie cercherà di opporsi con vigore, con gli eventi che porteranno al tragico finale dell'opera. Infatti, non soltanto dalla morte del piccolo Otto, bensì già dal compleanno di Otilie, la situazione dei protagonisti è decisamente compromessa e una serie di eventi, in cui essi sono coinvolti in un “straucheln und stolpern”<sup>47</sup> sulle proprie azioni, porta al finale dell'opera decisamente privo di un lieto fine, dal momento che essa finisce con una vera e propria “Katastrophe”<sup>48</sup>: assistiamo infatti, oltre che all'annegamento di un neonato, alla morte di Otilie ed Eduard e alle dirette conseguenze, da cui non rimangono indenni neppure Charlotte e il Maggiore.

## 6. Postilla

Per concludere, in questo saggio si sono voluti prendere come riferimento elementi significativi delle *Wahlverwandtschaften*, come la scena dei *tableaux vivants* e il complicato rapporto fra i quattro protagonisti. Essi vengono messi a confronto con episodi dell'esperienza italiana, in particolare vissuti a Roma e Caserta, sulla base della prospettiva degli studi di Bachtin sull'esperienza carnevalesca. È bene sottolineare nuovamente che il presente studio si propone di offrire un nuovo tentativo di indagine su un argomento che accosta il complesso antropologico del Carnevale ad alcuni aspetti fondamentali inseriti nel romanzo, nonostante la consapevolezza che esso rappresenti una sperimentazione chiusa su se stessa proprio a causa della limitatezza di tali aspetti che vengono analizzati e rapportati con il tema dell'evento preso in considerazione.

### Riferimenti bibliografici

- Bachtin Michail M. (1968), *Dostoevskij: poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1963 [1929]), *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Milli Romano Torino, Einaudi. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Baioni Giuliano (1999), “L'alchimia, la chimica e il fiore androgino”, in J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, trad. di Paola Capriolo con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 9-92.
- Benjamin Walter (2016 [1924-1925]), *Goethes Wahlverwandtschaften*, Berlin, Holzinger. Trad. di Renato Solmi (2014 [1962]), “Le affinità elettive”, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 163-243.

<sup>45</sup> Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 456. Trad. ivi, 277: “si baciarono apertamente, liberamente”.

<sup>46</sup> Ed. orig. ivi 478. Trad. ivi, 305: “un'indescrivibile, quasi magica forza di reciproca attenzione”.

<sup>47</sup> Ed. orig. Mohnkern 2019, 129. Trad.: “cadere e inciampare”.

<sup>48</sup> Ed. orig. Hohlfeld 1998, 256. Trad.: “catastrofe”.

- Goethe J.W. von (1996 [1774]), *Die Leiden des jungen Werther*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. VI, *Romane und Novellen I*, hrsg. von Erich Trunz, München, C.H. Beck, 7-124. Trad. di Alberto Spaini (1967 [1962]), *I dolori del giovane Werther*, con un saggio introduttivo di Ladislao Mittner, Torino, Einaudi.
- (1996 [1809]), *Die Wahlverwandtschaften*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. VI, *Romane und Novellen I*, hrsg. von Erich Trunz, München, C.H. Beck, 242-490. Trad. e pref. di Massimo Mila (1970 [1962]), *Le affinità elettive*, Torino, Einaudi.
- (2002 [1816-1817]), *Italienische Reise*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. XXI, *Autobiographische Schriften*, hrsg. von Erich Trunz, München, C.H. Beck, 7-556. Trad. di Eugenio Zaniboni (2016 [1991]), *Viaggio in Italia*, introduzione e commento di Lorenzo Rega, Milano, BUR.
- (1996 [1831]), *Faust*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. III, *Dramen*, hrsg. von Erich Trunz, München, C.H. Beck, 5-364. Trad. di Franco Fortini (1994 [1970]), *Faust*, Milano, Mondadori.
- Hess G.H. (1980), “ ‘Die Wahlverwandtschaften’: Die Problematik des unterschiedlichen Alters in der Ehe”, *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 29, n. 2, 157-165, <[www.jstor.org/stable/27708638](http://www.jstor.org/stable/27708638)> (11/2020).
- Hohlfeld Klaus (1998), “Experimente und Experimentierer. Mozarts ‘Così fan tutte’ und Goethes ‘Wahlverwandtschaften’”, *Athenäum - Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, vol. 8, 253-260, doi: 10.18452/5701.
- Horn Eva (1998), *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- Kant Immanuel (1991 [1924]), *Eine Vorlesung Kants über Ethik*, hrsg. von Gerd Gerhardt, Frankfurt am Main, Fischer Verlag. Trad. e pref. di Augusto Guerra (1971), *Lezioni di etica*, Bari, Laterza.
- Lisei Raccah Myriam (2012), “Immagini viventi e visioni di morte. Corpo e rappresentazione nei tableaux vivants”, *Psicoart*, vol. 2, 1-9, doi: 10.6092/issn.2038-6184/2480.
- Lukács György (2000 [1920]), *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, München, Dtv. Trad. di Francesco Saba Sardi (1974), *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, introduzione di Lucien Goldmann, Milano, Garzanti.
- Maierhofer Waltraud (1999), “Goethe on Emma Hamilton’s ‘Attitudes’: Can Classicist Art Be Fun?”, *Goethe Yearbook*, vol. 9, 222-252, <[https://www.academia.edu/30425665/\\_Goethe\\_on\\_Emma\\_Hamilton\\_s\\_Attitudes\\_Can\\_Classicist\\_Art\\_Be\\_Fun\\_Goethe\\_Yearbook\\_9\\_1999\\_222\\_252](https://www.academia.edu/30425665/_Goethe_on_Emma_Hamilton_s_Attitudes_Can_Classicist_Art_Be_Fun_Goethe_Yearbook_9_1999_222_252)> (11/2020).
- Mittner Ladislao (1977), *Storia della letteratura tedesca*, vol. II, *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi.
- Mohnkern Ansgar (2019), “Straucheln und Stolpern. Zu Goethes ‘Wahlverwandtschaften’”, in Andreas Erb (Hrsg.), *Christof Hamann: Gehen, Stolpern, Schreiben*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 129-145.
- Sampaolo Giovanni (1999), *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e le affinità elettive*, Roma, Carocci Editore.
- Solanki Tanvi (2016), “A Book of Living Paintings: Tableaux Vivants in Goethe’s *Die Wahlverwandtschaften* (1809)”, *Goethe Yearbook*, vol. 23, 245-270, doi: 10.1353/gyr.2016.0035.