

IL LAMENTO DI WERTHER PER GLI ALBERI DI NOCE

Dall'alchimia alla letteratura fino all'ecocritica

Silvia ULRICH

ABSTRACT • *Werther's Lament for the Walnut Trees. From Alchemy to Literature to Ecocriticism.*

This paper aims to reread Goethe's youthful epistolary novel *The Sorrows of Young Werther*, investigating in particular the role that trees play, both in the economy of the story and from the point of view of the alchemical-philosophical reflection of young Goethe. In particular, Paracelsus, the palingenesis of plants and the theory of signatures that make *Werther* not only an example of Goethe's distance from the *Sturm und Drang*, but are the basis of the birth of a "classical" sensitivity. The latter will reach full maturity through the relationship of the *Dichter* and his character with nature (often erroneously understood as a pre-Romantic motif), specifically with trees, thanks also to the contribution of Spinoza's philosophy. The walnut motif is exemplary in this sense, since it contrasts the human sense of the tragic with the calm evolution of nature, in which life, growth, reproduction and death follow one another without *pathos*. But *Werther* is also overcoming paracelsian alchemical studies, therefore the novel sublimates itself in the transition from nature to art, and in the latter field, it applies the theory of palingenesis to the regeneration of the *Stoff*. In this way *Werther* supports Goethe's classicist turning point, as attested by the second edition of the novel of 1786, and his rebirth both in Goethe's later works and in some of the 19th and 20th centuries. The role of trees in *Werther* ultimately shows an example of ecocritical thinking *ante litteram*.

KEYWORDS • Goethe; Alchemy; Trees; Ecocritical Reinterpretation of World Literature.

1. Introduzione

Il 1. settembre 1768 Goethe abbandona Lipsia dove sta studiando giurisprudenza. La malattia l'ha colpito: un'affezione polmonare (Goethe 2019), o tubercolosi (Baioni 1996), invade un corpo già contagiato dal "male di vivere" (Gray 1952, Baioni 1996), interrompendo così gli studi intrapresi tre anni prima. Il ritorno a Francoforte è un momento di raccoglimento utile a rielaborare la fuga dalla realtà urbana della città sassone segnata dai costumi rococò di impronta parigina, nella quale egli si era perduto innamorado di Käthchen Schönkopf e, non essendo corrisposto, aveva maturato pensieri sul suicidio; al contempo, la città natale rappresenta il momento in cui, avvicinandosi all'ambiente pietista della madre e della di lei amica Susanne von Klettenberg, Goethe approfondisce lo studio dell'alchimia. Sono gli anni in cui legge Paracelso, Basilio Valentino, Jean-Baptiste van Helmont, George Starkey (Goethe 2019, 272) e Swedenborg (Gray 1952); letture che, se all'inizio gli paiono oscure e impenetrabili, lasceranno tuttavia il segno nella sua produzione letteraria successiva: non solo quella di carattere scientifico, come il trattato *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) e la *Teoria dei colori* (1810), ma anche quella poetica.

La critica ha sempre messo in relazione l'interesse scientifico di Goethe con la svolta classicista avvenuta grazie al viaggio in Italia, e riconducibile all'idea della *Urpflanze*, la pianta originaria di matrice neoplatonica, che il poeta è convinto di aver trovato in Sicilia. E in effetti, dopo il ritorno a Weimar dall'Italia, Goethe inizia ad interessarsi di botanica, ponendo le basi per i successivi studi sulla morfologia. Tuttavia, l'interesse scientifico-naturalistico di Goethe si radica già nel periodo antecedente la fuga in Italia, e questo proprio grazie agli studi mistico-alchemici. Non trascurabile in questo senso appare il contributo di Paracelso alla palingenesi delle piante (cfr. Telle 2013, 3; Boella, Galli 2013); e in effetti, la possibilità di ricreare artificialmente nell'alambicco – in contrasto con gli studi medievali – la pianta, prima ancora che animali o “homunculi”, mostrandone le caratteristiche palingenetiche, ha rilevanza nella gestazione dell'opera giovanile del poeta.

Guarito e trasferitosi a Strasburgo nel 1770 per proseguire e concludere gli studi di diritto, nel capoluogo dell'Alsazia conosce Johann Gottfried Herder. Questi lo dissuade energicamente da quella oscura materia che a suo giudizio lo avrebbe fatto arretrare nella conoscenza umana e letteraria, anziché aiutarlo a comprendere la contemporaneità. Goethe non segue del tutto il consiglio del suo maestro, poiché vede nell'alchimia la possibilità di giungere alla vera essenza delle cose: un modo per evitare la pedanteria accademica, come leggiamo nell'*incipit* del *Faust*.

Giungere alla “vera essenza delle cose” nei mesi dopo l'abbandono di Lipsia e di Kätchen Schönkopf è di primaria importanza per Goethe. La natura del sentimento provato per la giovane lipsiense “fresca, libera, disinvolta, ideale e modello della nuova femminilità rococò” (Baioni 1996, 51) reca il marchio emotivo di una malinconia che non è riconducibile al sublime sentimentale – secondo cui l'amore era realizzabile solo nell'Aldilà – né al bello rococò, per cui l'amore era un gioco galante basato sulla comunicazione del piacere e corrispondeva ai canoni della *sociabilité*. La malinconia di Goethe è piuttosto senso di colpa, conseguenza dell'incapacità di essere felice a causa di un desiderio d'amore assoluto e totalizzante, pronto a trasformarsi in erotismo e gelosia, un modo di amare e di ‘sentire’ (*fühlen*) demonico, in netto contrasto con la cultura del secondo Settecento tedesco. La vera scoperta del giovane Goethe a Lipsia è infatti quella della ‘donna come un altro da sé’, che non gli appartiene. Fino ad allora per Goethe il principio femminile era rappresentato dalla madre e dalla sorella Cornelia; esse costituivano una realtà data *a priori*, indiscutibile e certa, simbolo dell’“amore assoluto della pianta materna” (Baioni 1996, 54). Ma a Lipsia, la donna porta con sé un'immagine dell'amore che, dietro la maschera del piacere galante felicemente virtuoso del rococò, cela in sé una componente distruttiva.

Questa componente distruttiva è il tema di fondo di uno dei libri di alchimia che Goethe conosce e legge a Francoforte insieme a Susanne von Klettenberg, l'*Aurea Catena Homeri*, edito (e probabilmente scritto) da Joseph Kirchweyer nel 1723. Già nel sottotitolo si menziona che lo studio investiga come la natura e le cose naturali abbiano origine e vengano in ultima istanza distrutte: in questo esiste una corrispondenza tra l'uomo e l'universo, uniti nel loro agire da leggi simili (Gray 1952, 8). Anche se la filosofia neo-platonica e l'ermetismo mostrano evidenti parallelismi con le credenze dell'alchimia, solo quest'ultima attraverso il processo di distillazione e sublimazione in fiale e matracci posti sopra un fornello dimostra – con un procedimento definibile ‘proto-scientifico’ – che esiste un parallelismo tra microcosmo della materia utilizzata nell'esperimento e il macrocosmo delle relazioni che l'esperimento intrattiene con la metafisica, nel caso di Goethe il mito e la fiaba (Hartlaub 1954, 20). Tale parallelismo si manifesta nelle coppie di opposti zolfo-sale, corrispondenti alle dicotomie spirito-corpo, padre-madre, maschile-femminile, cielo e aria, opposte a acqua-terra, attivo-passivo (cfr. Gray 1952, 10). Benché quindi nel 1770 la personalità di Herder lo avesse apparentemente distolto dall'alchimia offrendogli ben altri stimoli di natura storico-letteraria, Goethe non volge del tutto le spalle all'arcana materia, bensì la confronta e adegua allo sguardo scientifico che stava maturando in lui, unendo quindi alla progressiva consapevolezza del suo essere scrittore – che avrebbe fatto di lui il massimo poeta tedesco dell'epoca

classico-romantica – anche quella di essere uno scienziato moderno. L'elemento innovativo, dovuto proprio alla capacità combinatoria dell'alchimia, sta nel fatto che Goethe ha saputo unire le due 'arti' – poesia e scienza – in un discorso unico e organico, e questo non solo negli scritti della sua maturità classica, ma già in quelli della precedente stagione stürmeriana, soprattutto nel *Werther*. Sappiamo infatti che nel romanzo epistolare giovanile agiscono forze contrapposte sintetizzabili in razionalismo borghese e sensibilità naturale esacerbata, Prometeo e Ganimede, gioia e malinconia, atteggiamento confidenziale e irrequietezza del *Wanderer* (Baioni 1996). Inoltre, il *Werther* nel suo costante oscillare tra natura e civiltà mostra una grande modernità proprio nell'attenzione per gli alberi (cfr. Pasqualin 2016), che rappresentano un modello di esistenza molto vicino a quello del protagonista, al punto da delinearne e preconizzarne il destino.

2. Goethe, l'alchimia e le piante

Anticamente diffusa in Egitto e in Oriente, l'alchimia era l'arte della trasformazione o smutazione delle cose; solo a partire dal tardo Medioevo, in Europa, i testi di alchimia si arricchiscono di una gamma molto ampia di temi e argomenti distinti ma collegati tra loro. Accanto alla ricerca della pietra filosofale, che si presumeva fosse in grado di trasformare i metalli umili in nobili (la trasmutazione), vi erano anche la preparazione di un elisir di lunga vita (> arabo al iksir = la pietra) nonché la purificazione e maturazione spirituale dell'alchimista. Si deve a Paracelso il merito di aver distolto l'interesse medievale per la pietra filosofale indirizzandolo verso quello per la preparazione di medicinali e medicine. L'interesse di Goethe per l'alchimia va ricercato appunto nelle possibilità di maturazione, purificazione e guarigione, di cui egli aveva bisogno dopo l'esperienza tragica di Lipsia.

Nell'ottavo libro di *Poesia e verità*, Goethe indica, oltre alla già citata *Aurea Catena Homeri*, anche l'*Opus mago-cabalisticum et theosophicum*, (1735) di Georg von Welling, presente nella biblioteca paterna, come le due opere da cui è scaturito l'interesse analitico per l'alchimia; interesse che fu indotto – prima ancora che dall'amica francofortese – dal medico che lo aveva in cura, Johann Friedrich Metz, e che al gruppo di dilettanti iniziandi alla misteriosa arte mistico-medica, cui anche Susanna von Klettenberg prendeva parte, aveva accennato ad una panacea, un sale volatile da impiegare in casi estremi, e benché la sua efficacia non fosse stata dimostrata prima di allora, Goethe fu il primo paziente a sperimentarne gli effetti con successo. A seguito degli esperimenti condotti dalla stessa Klettenberg con il ferro e il sale volatile, volti a produrre un benefico sale neutro, anche Goethe si procura fornello, matracci e storte per cercare di produrre il sale neutro in modo inedito. Ma il "bel fluido chiaro" (Goethe 2019, 273) così ottenuto, simile a "una terra vergine" l'aveva illuso di poter "continuare ad agire sulla stessa [terra] e mediante la stessa" coltivando la "speranza di veder passare questa terra vergine alla condizione di madre" (Goethe 2019, 274). Infatti, l'insuccesso e la conseguente delusione lo spingono ben presto ad abbandonare l'alchimia a favore della nascente scienza chimica; tuttavia, egli riconosce il fascino di una simile materia sospesa tra il proto-scientifico e l'occulto:

[...] avevo infatti notato che la sostanza selciosa non era poi intimamente fusa con il sale come io avevo alchimisticamente pensato: tendeva infatti a separarsene con molta facilità e il bellissimo fluido minerale, che con mio grande stupore a volte si era manifestato sotto forma di gelatina animale, cedeva sempre una polvere che io dovevo considerare finissima polvere di selce e nella cui natura tuttavia non si scorgeva alcunché di produttivo [...].

Per quanto strane e incoerenti fossero queste operazioni, furono comunque molto istruttive. Prestai molta attenzione a tutte le cristallizzazioni che potevano formarsi [e] familiarizzai con tutte le forme esteriori di numerosi prodotti della natura (Goethe 2019, 274).

Nonostante tutto, l'alchimia doveva rivelarsi assai affascinante per il giovane Goethe, che a Francoforte era consapevole di essere anch'egli ritornato alle proprie origini, nel caldo abbraccio materno, dopo la fase lipsiense in cui aveva conosciuto un principio femminile tutt'altro che protettivo, bensì spregiudicato e cinico. Dagli altri trattati di alchimia, ad esempio il *Liber de natura rerum* (1537) di Paracelso e *De signatura rerum* (1622) di Jakob Böhme, Goethe apprende inoltre come il ritorno al principio originario della Madre possieda un potenziale erotico e incestuoso (Gray 1952, 31, 41). Di un cosmo dove l'istanza paterna è assente, e con essa anche l'idea di un Dio-padre, Goethe trova conferma nella lettura dell'*Etica* (1675) di Spinoza, intrapresa fin dal 1773 e che non solo porterà il poeta alla svolta classica della sua opera, ma che agisce fin dal *Werther*: dapprima nel riconoscimento della divinità come immanenza (il *deus sive natura*; cfr. Manacorda 2001, 170-173) e poi nell'acquisizione della consapevolezza che la natura "è necessità, imparziale armonia e immutabile ordine geometrico e nulla sa delle fragili illusioni e degli incostanti appetiti dell'uomo" (cfr. Baioni 1998, XXIV).

L'aspetto istruttivo di questi studi, in particolare della *Aurea Catena Homeri*, risiede in una concezione dell'universo fondata sul parallelismo di micro e macrocosmo, in cui dominano corrispondenze di elementi e concetti tra loro contrari, riconducibili alle materie prime di zolfo (acido, spirito, padre, maschile, attività, cielo, aria) e sale (alcali, corpo, madre, femminile, passività, terra, acqua, cfr. Gray 1952, 10). Tali opposti si equilibrano entro un circolo vitale che muove dalla nascita alla morte: affinché in un organismo possa compiersi la crescita e dunque la metamorfosi, esso deve prima "morire" o, in accordo con la Natura (contrapposta alla linearità della Storia), ritornare alle "radici".

La metafora delle radici rimanda all'immagine vegetale, che nella letteratura alchemica è particolarmente produttiva: la pianta che nasce dal terreno e ritorna al terreno decomponendosi, compie il ciclo vitale di nascita, crescita e distruzione, facendosi così metafora dell'uomo e del legame esistente tra l'umano e il divino. Perfino la trasmutazione del metallo in oro era pensata come un processo organico e paragonata allo sviluppo delle piante (Gray 1952, 17). Già Jakob Böhme aveva spiegato il ciclo di vita nel regno vegetale attraverso la combinazione di sale e zolfo, corrispondenti alle fasi di contrazione ed espansione dell'arbusto, attribuendo poi al mercurio la simbologia del loro "conflitto", cioè la separazione degli organi riproduttivi (Gray 1952, 41). Per l'alchimia, tale ciclo vitale è un processo armonico nel quale dall'unità gemina la dualità per poi ricomporsi in unità, e gli è totalmente estraneo il senso di tragicità che invece vi scorge l'uomo. Studiando la palingenesi, inoltre, Paracelso aveva ipotizzato una distinzione tra la formazione vivente che muore di morte naturale e quella "uccisa alchemicamente", che poteva venire risuscitata poiché ancora in possesso di un residuo di balsamo vitale.

Questi studi sulle relazioni tra l'alchimia e il regno vegetale permettono a Goethe di comprendere che nulla è più naturale del sacrificio di sé che caratterizza gli elementi costituenti la pianta – la *Urpflanze* di cui fornirà una dettagliata descrizione nel *Versuch* – e che si realizza nei termini di morte e rinascita. In particolare Böhme e l'*Aurea Catena Homeri* forniscono al poeta sette stadi di sviluppo della pianta che ripetono l'alternanza di espansione e contrazione e hanno come culmine la riproduzione, bisessuata come nell'essere umano. Alle corrispondenze tra momenti di espansione e di contrazione sono riconducibili elementi bipartiti come i cotiledoni, che riproducono la dualità insita nella totalità del vegetale. Dell'interesse di Goethe per una simile duplicità abbiamo testimonianza in alcune poesie, ad esempio *Gingo Biloba* (1814-1819) e i suoi famosi versi conclusivi "Fühlst du nicht an meinen Liedern / dass ich eins und doppelt bin?" (Goethe 1998b, p. 117), o la stessa poesia *Metamorfosi delle piante* (vv. 53-54: "...die zärtlichsten Formen / Zwiefach streben sie vor, sich zu vereinen bestimmt", cfr. Goethe 1989, 76), edita nel 1799 da Schiller nel "Musenalmanach", e in cui il poeta descrive in distici elegiaci il ciclo vitale della *Urpflanze* e il parallelismo con la nascita e lo sviluppo dell'amore per l'amata che, in virtù del me-

desimo principio metamorfico, si purifica e nobilita: “Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschauen / Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt” (vv. 80-81, cfr. Goethe 1989, 77). Il ciclo vitale descritto nella lirica – non a caso dedicata all’amata e futura moglie Christiane Vulpius, ampiamente argomentato otto anni prima nel *Versuch* – emenda le teorie palingenetiche degli alchimisti che con la rinascita presupponevano un ritorno alla condizione primeva, mentre il poeta propone una teoria della metamorfosi mediante una rigenerazione fondata sul divenire della forma (Zecchi 2017).

Innegabile, invece, è l’influsso della palingenesi sulla struttura compositiva del *Werther*. Se infatti Goethe percepisce il suo personaggio dapprima come un “distillato” di contrapposizioni (essere contemporaneamente Prometeo e Ganimede) e perciò riconducibile agli studi alchemici, già nel marzo del 1774, in una lettera a Johann Christian Kestner, Goethe si stupisce “di essere, dopo tanti mutamenti, sempre lo stesso” (cit. in Baioni 1996, 270). Così, quel Werther “ucciso” dal suo autore nel 1774 sarebbe stato anche “resuscitato”, poiché la sua linfa vitale – che Goethe stesso in futuro avrebbe osservato “come gli insegna Spinoza, dalla prospettiva del tutto” (Baioni 1996, 270) – meritava di rinascere: “Nemmeno a prezzo della mia vita vorrei che Werther non esistesse più. [...] Werther deve – deve vivere!” (cit. in Baioni 1996, 276). Infatti, nella seconda redazione del 1787, nella lettera del 4.9.1772, Werther si riconosce parte di quell’unità organica naturale, che tanto lo avvicina al ciclo di vita vegetale: “Le mie foglie ingialliscono e già sono cadute le foglie degli alberi vicini” (Goethe 1998, 248). La tensione alla trasformazione, che è propria di ogni formazione vegetale, caratterizza anche il protagonista del romanzo, il quale tende a farsi egli stesso pianta, mentre il processo di trasformazione culmina nella regressione alla funzione vegetativa dopo lo sparo:

Quando il medico giunse presso l’infelice, lo trovò a terra, non c’era nulla da fare, il polso batteva ancora, le membra erano tutte paralizzate. Si era sparato alla testa sopra l’occhio destro, il cervello era schizzato fuori. Ad ogni buon conto gli fecero un salasso al braccio, il sangue uscì, respirava ancora (Goethe 1998, 283).

Il legame di Werther con le piante, la foglia quale *pars constituens* (“Alles ist Blatt” cit. in Gray 1952, 74) emerge del resto nella presenza massiccia degli alberi che fanno da contrappunto alle esperienze di Werther fuggito dalla realtà urbana. A dispetto della loro presenza scenografica costante e continua, agli alberi spetta un ruolo indiziale tanto più cruciale, quanto legato alla teoria delle segnature che l’alchimia aveva derivato da Paracelso e da Böhme e che, “eccedendo la dimensione semiotica in senso stretto, permette di mettere in relazione efficace una serie di dettagli con l’identificazione o la caratterizzazione di un certo individuo o di un certo evento” (Agamben 2008, 71). La teoria delle segnature esposta da Paracelso nel cap. IX del trattato *De natura rerum* esprimeva l’idea secondo cui ogni cosa porta un segno che manifesta e rivela le sue qualità invisibili, e senza il quale nulla può essere trovato: “senza quest’arte non si può fare nulla di profondo” (cit. in Agamben 2008, 35). La natura stessa è il principio che “lascia il segno”, cosicché il “cadere nella natura”, che Paracelso attribuisce al peccato originale, significa essere nascostamente riconoscibile, perché ‘segnato’. Ma la relazione che la segnatura mette in atto non è biunivoca; essa si riverbera su quattro fattori: la figura impressa nella pianta, il corpo umano, la malattia che evoca e la virtù terapeutica che promette (cfr. Agamben 2008, 39). Nel romanzo, la figura impressa nella pianta è quella del cervello, come verrà mostrato nel prossimo paragrafo a proposito dei noci; il corpo umano è quello di Werther, specie dopo il suicidio, un corpo esanime quasi vivisezionato dal racconto; la malattia che evoca è la malinconia geniale che lo ha condotto al suicidio; la terapia, infine, è la capacità di Goethe di trasferire nel suo personaggio le qualità negative e “ucciderlo alchemicamente”, cioè in modo simbolico per farlo rinascere “guarito”. Vi è inoltre qualcosa di peccaminoso nell’essere “segnato” dalla natura, che occorre venga in qualche modo espiato. Così, il

significato dell'uccisione alchemica e della rinascita ha in sé anche il carattere di una significanza metafisica, simile a un battesimo, oltre che a una guarigione.

Compresa la limitatezza epistemologica dell'alchimia *strictu sensu* e riguadagnata la salute, Goethe recupera proprio l'apporto semiotico derivante dalla teoria paracelsiana delle segnature, che gli permette di legare in una relazione simbolica l'aspetto più concreto dell'alchimia con quello più metaforico e creativo, che è poi alla base della composizione del *Werther*. In questo si manifesta l'elemento innovativo: l'alchimia permette a Goethe di trasporre la natura (ossia la vita, la realtà dei fatti alla base del romanzo epistolare) nel regno della *aisthesis*, la finzione letteraria. La possibilità di applicare alla letteratura gli studi di Paracelso e Böhme gli viene da Eckerthausen, di cui Goethe aveva letto e ne aveva scritto a Schiller in una lettera del 20.1.1800: "Riceva [...] anche in restituzione l'*Ifigenia*, che sarebbe difficile da resuscitare con le arti del signor von Eckerthausen, come ci è stato recentemente rivelato dal *Rechtsanzeiger*" (Goethe 1990). Di seguito, verrà approfondita la relazione esistente tra gli studi paracelsiani sulla palingenesi e la conseguente teoria delle segnature e il *Werther*, evidente nell'episodio degli alberi di noce.

3. Gli alberi di noce nel *Werther*. Dall'alchimia alla letteratura passando per la botanica e ritorno

In doppia ripresa – nel libro primo (1. luglio) e nel secondo (15 settembre) – Werther riporta la storia di due alberi di noce, a sua volta narratagli da un pastore cui ha fatto visita con Carlotta:

La scorsa settimana sono stato insieme con lei a far visita al parroco di St. [...] Quando arrivammo alla parrocchia che è ombreggiata da due alti alberi di noce, il buon vecchio stava seduto sulla panca davanti alla porta di casa [...] Il vecchio era diventato tutto allegro e poiché io non potevo trattenermi dall'ammirare i magnifici noci che ci coprivano con la loro ombra gradevole, incominciò, anche se con qualche difficoltà, a raccontare la loro storia. – Quello, che è il più vecchio, – disse, – non sappiamo chi sia che l'ha piantato: alcuni dicono questo, altri quel pastore. Quello più giovane però, là dietro, ha esattamente la stessa età di mia moglie, cinquant'anni in ottobre. Suo padre lo piantò la mattina del giorno in cui lei, verso sera, venne al mondo. Era il mio predecessore in questa parrocchia, e non si può dire quanto amasse quest'albero; e io certamente non l'amo di meno. (Goethe 1998, 61-63)

L'amore dei due parroci per l'albero si lega alla corrispondenza che esso intrattiene con l'umano (la moglie), cosicché il noce diventa metafora dell'*antropos* e di una vecchiaia prospera. In particolare, l'episodio – frutto della fantasia di Goethe – esprime la facoltà dell'albero e della vita umana di mutarsi in racconto, e insieme di indurre alla contemplazione il soggetto che vi è già naturalmente predisposto. Inoltre, è interessante il legame che lega i due noci alla sfera religiosa: gli alberi sono stati piantati da un pastore e, nella loro metaforica antropomorfizzazione, riproducono il comandamento di Cristo "ama il prossimo tuo".

Nella seconda lettera, Werther esprime il proprio lamento per l'abbattimento dei due noci ad opera dei successori del buon vecchio parroco:

[...] quei magnifici alberi che, Dio lo sa, hanno sempre colmato la mia anima del piacere più puro. Come rendevano intima e fresca la corte della canonica! Che splendidi rami avevano! E mantenevano viva la memoria degli onesti curati che li avevano piantati molti anni prima. Il maestro ci aveva spesso ripetuto un nome che aveva sentito dal nonno. Sembra che fosse un uomo straordinario e la sua memoria mi è sempre stata sacra sotto quegli alberi. Ti assicuro che il maestro ieri aveva le lacrime agli occhi quando ricordava che erano stati abbattuti. Abbattuti! C'è da impazzire, vorrei ammazzare quel cane che ha dato il primo colpo di scure. Io, che morirei dal dolore se avessi due alberi come quelli nel mio cortile e uno morisse di vecchiaia, io devo vedere una cosa simile! (Goethe 1998, 183)

La ripresa dell'episodio nel secondo libro, che avviene per mezzo della coesione testuale ("Tu conosci quegli alberi di noce, sotto i quali sono stato a sedere con Lotte", Goethe 1998, 61), non solo corrisponde all'atmosfera mutata (l'estate volge al termine, il presente irrompe nell'idillio del passato, la malinconia di Werther ha già preso il sopravvento sulla gioia panica della prima parte), ma trasferisce l'atto della narrazione dal parroco ormai defunto a Werther stesso, il quale, immedesimatosi nella vicenda, ne parla come se avesse piantato lui stesso i due alberi. Inoltre, assume rilevanza la questione della memoria, il cui merito è ascritto ai noci ("mantenevano viva la memoria degli onesti curati che li avevano piantati") e che allo spirito arcaico di Werther ("mentre sto là seduto rivive in me il mondo dei patriarchi" lettera del 12.5.1772) non può che apparire sacra. Del resto la sacralità, applicabile al mondo arcaico (cfr. Eliade 2013), sostituisce agli occhi di Werther la serena religiosità della parrocchia e del parroco, venuta meno nella seconda parte del romanzo, ma che nel percorso a ritroso della memoria assume il carattere di una venerazione panteistica, di cui sono oggetto gli alberi. Infine, Goethe mette in contrapposizione la morte del noce per vecchiaia – come immagina il suo protagonista – con l'abbattimento da parte dell'uomo, che in questo caso (ma non *per caso*) è una donna: Werther percepisce una consonanza di destini con i due alberi, addirittura una predizione della propria fine. L'immagine femminile che emerge è ancora quella rococò, moderna e urbana, razionale e intellettuale; essa distrugge un idillio che solo a Werther si manifesta come tale ed è riproducibile solo per effetto della contemplazione mediante l'arte:

[...] la moglie del pastore s'accorgerà del colpo che ha arrecato al villaggio, quando riceverà la metà del burro, delle uova e di tutte le decime. Perché è stata lei, la moglie del nuovo pastore (anche il nostro vecchio è morto), una donna allampanata e malaticcia, che ha tutte le ragioni di disinteressarsi del mondo, perché nessuno può avere interesse per lei. È una sciocca che pretende di essere dotta, e si immischia nell'esegesi di canoni, si dà molto da fare con la riforma critico-morale del cristianesimo venuta ora di moda, e arriccias il naso su quelle che chiama le misticherie di Lavater; [...] solo un essere come questo poteva abbattere i miei noci. Non riesco a farmene una ragione! Pensa un po', le foglie che cadono le fanno sporcizia e umidità nel cortile, gli alberi le tolgono la luce del giorno, e quando le noci sono mature, i ragazzi le buttano giù a sassate, e questo le dà sui nervi, questo la disturba nelle sue profonde elucubrazioni quando confronta fra loro Kennikot, Semler e Michaelis. (Goethe 1998: 185)

Di questa donna, inoltre, esiste un modello reale, ritratto da Goethe nell'VIII libro di *Poesia e verità* (Goethe 2016, 270), che si contrappone al carattere fittizio dell'intero episodio, e aggiunge in tal modo un'ulteriore dicotomia alle coppie di opposti precedentemente individuate nel romanzo: quella tra verità e finzione.

Le piante e, segnatamente, gli alberi di noce, con la loro doppia valenza narrativa, fungono da duplice segnatura: da un lato, rivelano in forma quasi epifanica le qualità interiori e "mentali" di Werther (la mente come simbolo euristico), in particolare secondo l'equazione – nota già nel Medioevo – per cui al gheriglio della noce corrisponde, in analogia con la forma, il cervello umano, che con "l'uccisione alchemica" operata da Goethe, viene "schizzato fuori dalla testa di Werther" e diventa visibile agli osservatori; dall'altro, sono un indizio della "doppia natura" di Werther: corporea e materiale (cervello come organo) e ideale e simbolica (mente come sede della memoria, del senso del sacro e della possibilità di creare arte, ma anche del pericolo rappresentato dalla speculazione filosofica). Il personaggio Werther è, a un tempo, il Goethe di Lipsia e una finzione letteraria, natura e arte, che tra la prima e la seconda parte del romanzo, ma soprattutto tra la prima redazione del 1774 e la seconda del 1787 subisce una *tras-forma-zione*. Il *Werther* che "rinasc" nella seconda edizione non ritorna allo stato primevo, come prospettava Paracelso, ma è riveduto: emotivamente più instabile, meno giustificabile nella perseveranza nei propri errori (cfr. "Genesi

dell'opera" in Goethe 1998, XXIX). Il romanzo prende dunque spunto dall'alchimia ma poi si muta in uno studio morfologico *ante litteram*. La stessa attenzione che Goethe pone alla vegetazione nel romanzo mostra l'orrore provato da Werther per l'improvvisa rivelazione dell'immagine di morte che gli alberi evocano:

Quando [...] dovette passare in mezzo ai tigli, provò orrore per quel luogo altrimenti amato. [...] I forti alberi erano senza foglie e coperti di brina, le belle siepi, che si inarcavano al di sopra del basso muricciolo del cimitero, erano spoglie e attraverso i rami si vedevano le tombe coperte di neve. (Goethe 1998, 219)

Allo stesso modo, nella lettera di commiato che scrive a Carlotta, Werther dispone che la sua salma sia ricongiunta alle medesime piante: "Nel cimitero, nell'angolo che guarda verso i due tigli: è là che voglio riposare" (Goethe 1998, 281), secondo un "oscuro sentimento di solidarietà mistica" (Eliade 2013, 90) con la Madre Terra, che già nei miti amerindi "produceva gli uomini, come oggi produce gli arbusti e le canne" (cit. in Eliade 2013, 90). Questa *unio mystica* primordiale ed erotica con la Madre Terra realizza il distacco di Werther dalla soggettività estrema (antropocentrismo) e si traduce nella ricerca di un rapporto con la natura non mediato dall'uomo, nel farsi egli stesso natura, nel farsi albero: "la morte in questa logica non ha nulla di eccelso, semplicemente mette fine alla differenza e con essa alla sofferenza, poiché si torna nel grembo del tutto" (Manacorda 2001, 184). Anche l'apporto della filosofia di Spinoza aiuta Goethe a comprendere che "l'illusione della differenza crea il desiderio (e quindi l'illusione) del recupero dell'unitarietà con la Stuttura Madre" (Manacorda 2001, 184), sennonché la comunione con la natura non può che avvenire al grado zero, cioè materico, non-umano. Un simile amplesso cosmico con la Madre Terra – unica possibilità, giacché l'amore di Carlotta gli è negato in partenza – al lettore si manifesta però come desacralizzato. È l'esperienza che della natura fanno gli scienziati e i letterati dal XVII secolo in poi, quando trasformano l'arcaica consonanza umana con la natura in "oggetto d'arte" (Eliade 2013, 99). Giocando infatti con le istanze "realtà" e "finzione", Goethe fa sì che il suo personaggio "ucciso alchemicamente" in realtà sopravviva latente nel terreno della propria ispirazione poetica, per germogliare in ogni nuova stagione: esso si fa così metafora del processo di gestazione dello *Stoff*. Così come il *Werther* – solo in apparenza una narrazione dei fatti di Wetzlar – condensa (o aggrega, per usare una terminologia alchemica) vissuti precedenti, in particolare l'esperienza amorosa di Lipsia, esso è pronto a "rinascere" dapprima nella seconda edizione del 1787, poi nella lirica *An Werther* del 1824, ma anche, in forma fortemente somigliante, nel personaggio di Eduard delle *Wahlverwandschaften* (1809). Ma il *Werther* è stato oggetto di ricezione anche e soprattutto nel Novecento, nei romanzi di Thomas Mann (*Lotte in Weimar*, 1939), Ulrich Plenzdorf (*Die Leiden des jungen W.*, 1972, e recentemente anche di Martin Walser (*Ein liebender Mann*, 2008)¹.

¹ Quest'ultimo in particolare, riprendendo proprio il lamento di Werther per gli alberi di noce, ne fa metafora del rammarico del poeta per la vecchiaia che impedisce il compimento dell'amore, la passione tarda di Goethe per la diciannovenne Ulrike von Levetzow. La ripresa del *Werther* durante un ballo in maschera nella villeggiatura estiva a Marienbad, attraverso il travestimento epifanico di Goethe e Ulrike, suona infatti come la volontà di ritornare alle "origini" del motivo letterario, alla fase stürmeriana e alla gioventù perduta, ma l'ardore giovanile risvegliato dalla messinscena sortisce l'effetto opposto: la penosa caduta a terra di Goethe, che assume i connotati del peccato originale, e con essa la grandezza del poeta e uomo Goethe; egli "crolla" miserevolmente sotto il peso dei settantatré anni d'età e della sua fama imperitura, rotola nel sottobosco, si ferisce e necessita infine delle cure del dottor Rehbein.

Il Werther, muovendo dagli studi alchemici che maturarono nel poeta l'idea della contrapposizione di forze in natura (esemplificate nel contrasto Prometeo-Ganimede), si evolve poi – dietro le suggestioni degli studi di botanica intrapresi da Goethe nel frattempo – in un progressivo divenire circolare. Lo stato vegetativo che Werther raggiunge dopo lo sparo lega il finale del romanzo al suo inizio (lettera del 10 maggio): la gaia contemplazione della natura ivi descritta era in fondo già uno stato vegetativo dentro la natura. Nella contemplazione, infatti, l'*antropos* rinuncia a ogni azione *nella* natura, che non può che essere *contro* la natura, come mostra appunto l'episodio degli alberi di noce. Questa, in definitiva, è un'interpretazione ambientale del Werther. E di certo, non l'unica possibile.

4. Werther: Dalla riflessione estetica a quella ecologico-letteraria

Il lamento di Werther, riletto con la consapevolezza dell'oggi, rappresenta la “reciproca permeabilità tra attività umana e processi naturali” (Iovino 2014, pos. 2839). Secondo la logica del potere e del profitto che domina la cultura settecentesca, la terra e tutto ciò che vi cresce sopra è qualcosa da governare piuttosto che da comprendere e amare, e con la quale convivere in forma reciprocamente pacifica. L'abbattimento degli alberi di noce nel romanzo simboleggia infatti l'avidità borghese nei confronti della natura, vista come bene materiale da cui trarre profitto; i noci, infatti, sono stati “venduti al miglior offerente”:

Vedendo la gente del villaggio, e soprattutto i vecchi, così scontenti, ho chiesto: “Perché l'avete tollerato?” “quando il podestà è d'accordo – hanno risposto – qui in campagna che si può fare?” Ma almeno una cosa è andata per il verso giusto. Il podestà e il pastore, il quale voleva ricavare almeno qualche vantaggio dai capricci della moglie che del resto non lo aiutava a condire la zuppa, pensarono di fare a metà della legna; ma la camera demaniale venne a saperlo e disse: “Spetta a me!” perché aveva ancora dei vecchi diritti su quella parte della parrocchia dove crescevano gli alberi; e li ha venduti al miglior offerente. (Goethe 1998, 185-186)

La lettera del 15 settembre 1772 fa riferimento a precise condizioni storico-culturali legate alla convivenza problematica del popolo con il patrimonio verde del territorio. La storia del pensiero ecologico tedesco rende noto, infatti, come boschi e foreste presenti sul suolo tedesco fino al XV secolo fossero un bene di pubblico utilizzo, mentre successivamente essi diventarono proprietà privata di principi e potenti (cfr. Hermand 1993, 1-12). La deforestazione infatti fin dalla *Neuzeit* si era accompagnata al bisogno di rappresentanza dei principi, era cioè diventata simbolo di potere. Anche il crescente fabbisogno di legno degli strati più alti della borghesia corrispondeva, tra Sette e Ottocento, più ai bisogni secondari di rappresentanza che a quelli primari, dovuti ad esempio alla combustione; erano quindi maggiormente legati allo sviluppo della cultura rococò delle città. A nulla vale il ricorso di Werther a una presunta autorità (il principe) che possa ancora fermare l'ascesa della borghesia mercantile. Nella chiusa dell'episodio dei noci lo sconforto del protagonista raggiunge l'apice:

Oh, se fossi io il principe! Vorrei che la moglie del pastore e il podestà e la tesoreria... Se fossi principe! Già, se fossi principe, cosa mi importerebbe degli alberi che crescono nel mio paese.

Il problema della crescente deforestazione tra i secoli XVI e XVIII fu riconosciuto e affrontato dalle autorità del tempo anche mediante programmi di rinnovo delle colture, in base alle quali le secolari distese di querce e betulle furono sostituite da pini e abeti, più celeri nella crescita, con la conseguenza che la varietà di alberi caratterizzanti il suolo tedesco si ridusse a monoculture. Alla luce di simili precedenti storici, l'esaltazione della varietà vegetale nel romanzo (noci, tigli,

salici, castagni, faggi e alberi da frutto, cfr. Pasqualin 2016) e il lamento di Werther appaiono come la denuncia di un impoverimento: non solo paesaggistico, ma anche geologico; seguendo l'interpretazione metaforica prima e poi ecologica del romanzo, il lamento investe la realtà ctonia del terreno da cui ha origine la vita e alla quale la vita (vegetale e umana) ritorna. La borghesia dell'epoca tuttavia, per quanto consapevole del problema della deforestazione, reagì appoggiando il progresso, l'attività "faustiana" di conquista e dominio della natura messa in moto dalla rivoluzione industriale. E non è un caso che Goethe, a distanza di oltre cinquant'anni dalla pubblicazione del *Werther*, abbia punito la manifestazione estrema dello *Streben* con l'accecamento di Faust, proprio nel momento della distruzione per sua volontà dell'idillio naturale a favore della bonifica delle terre per il presunto progresso dell'umanità; uno scherzo che a Faust sarebbe costato caro, visto che in realtà con quegli scavi Mefistofele non fa altro che preparargli la fossa!

Il passaggio dalla sensibilità esacerbata del *Werther* al delirio di onnipotenza di Faust assume i connotati di una evoluzione morale (cfr. Iovino 2014, pos. 2759) del modo di affrontare la prima vera crisi ecologica del mondo moderno. Lo stesso mutamento di atmosfera che si registra tra la prima e la seconda parte del romanzo, più cupa, malinconia e depressa, è leggibile quindi anche come conseguenza di uno sfruttamento "senza ritorno" del territorio, che ha "determinato in ess[o] uno stato di 'malattia' che sfugge al controllo degli abitanti" (Iovino 2014, pos. 2794). Così, in controtendenza rispetto alla "moda" del tempo, Werther muore tornando alle radici della modernità, nel senso che assume su di sé i caratteri e il destino degli alberi (cfr. la funzione vegetativa dopo lo sparo); la sua disperazione è il tentativo estremo (e vano) di riconciliare tutta la comunità con il patrimonio verde del territorio. Infatti, al benessere della prima parte fa da contrappunto il malessere della seconda parte del romanzo: un bambino muore (lettera del 4 agosto), un garzone che era stato cacciato dalla donna amata uccide – accecato dalla gelosia – il suo nuovo garzone (lettera del 4 settembre e L'editore al lettore, Goethe 1998, 219); un giovane impazzisce perché non trova fiori da regalare all'amata:

“Da lontano scorgo un uomo con una giacca verde e malandata che frugava in mezzo alle rocce e cercava qualche erba. [...] Gli ho chiesto cosa cercava. – Cerco dei fiori, – mi ha risposto con un profondo sospiro, – e non riesco a trovarne. – Non è questa la stagione, – gli ho detto sorridendo [...]” (Goethe 1998, 203).

Le riflessioni eco-critiche che la lettura del *Werther* suscita oggi si esprimono in una equazione di tipo olistico: la salute del territorio e dei suoi singoli membri, umani e non umani, va pensata non come risultato di una somma, ma come una "armonia sistemica", fondata sulla conoscenza del territorio ("Non è questa la stagione") e sul mantenimento della sua "integrità funzionale" (cfr. Iovino 2014, pos. 2812).

L'attenzione di Werther per il patrimonio verde appare tanto più "rivoluzionaria", quanto più è identificata con gli strati sociali più bassi, i contadini. Lunghi dall'essere interpretabile in senso marxista, o in senso romantico (cfr. Baioni 1998, XX), il lamento per i noci esprime una sensibilità molto vicina alla *Empfindsamkeit* del "genio". Ad appassionare Werther, propenso all'immedesimazione nel ciclo vitale vegetale che solo il genio *empfindsam*² sa realizzare, è l'attenzione per i

² Werther tuttavia si distacca anche dagli "empfindsame Genies" dello *Sturm und Drang*: anche a loro stava a cuore la conservazione e il miglioramento di boschi e foreste, ma poi esprimevano la propria sensibilità per la natura mediante lo sfruttamento del terreno con il lavoro agricolo (Niedermeier 1993, 30). Al contrario, per Werther l'aratro è un sedile utile per fermarsi a ritrarre la natura, oppure un oggetto d'arte (Grathoff 1985, 186).

destini degli umili e semplici, custodi spesso inconsapevoli dei valori patriarcali tra cui appunto la conservazione delle foreste; ma la rassegnazione dei contadini di fronte all'autorità del podestà e della camera demaniale mostra come essi, a differenza di Werther, non abbiano ancora maturato la capacità di pensare in termini ecologici. Quest'ultimo del resto si illude di appartenere – ingenuamente – a un tempo ormai concluso (cfr. Goethe 1998, 219-223) e capisce che la propria sopravvivenza entro un idillio anacronistico (cfr. Baioni 1998, XI) porterebbe con sé un'insopportabile lacerazione, quella tra natura e cultura; meglio quindi tornare alla terra, come una pianta o una radice, per rinascere in altre coordinate spazio-temporali³. Il destino di Werther è quello che Serenella Iovino, citando Turri, descrive così: “non è la natura che si trasforma e si umanizza, è l'[essere umano] che va alla natura e ‘naturalizzando’ le proprie azioni e i propri interventi, la umanizza” (Iovino 2014, pos. 2856). Se infatti Werther, nella seconda parte del romanzo, è deluso per la violenza commessa dal garzone, è perché ogni gesto “passionale” rappresenta un insanabile allontanamento dai ritmi vitali pacati delle piante che, per natura, non conoscono tragedie. L'abbattimento dei noci invece è una tragedia che segnala come alla natura sia subentrata la storia; Werther (e con lui Goethe) diventa perciò testimone e narratore dell'Antropocene.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2008), *Teoria delle segnature*, in *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 35-81.
- Baioni, Giuliano (1996), *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino.
- Boella, Alessandro, Galli Antonella (2013), *L'artificio supremo: alchimia e palingenesi nei tre regni della natura*, La Lepre, Roma.
- Eliade, Mircea (2013), *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ferron, Isabella (2012), *L'albero come segno linguistico nella cultura tedesca*, in Antonio Trampus (a cura di), *Il linguaggio del tardo Illuminismo. Politica, diritto e società civile*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 229-250.
- Goethe, Johann Wolfgang (1983), *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, Guanda, Milano.
- Goethe, Johann Wolfgang (2019), *Della mia vita. Poesia e verità*, trad. it. Enrico Ganni, Torino, Einaudi.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998a), *I dolori del giovane Werther*, trad. it. Alberto Spaini, a cura di Giuliano Baioni. Note al testo di Stefania Sbarra, Torino, Einaudi.
- Goethe, Johann Wolfgang (1990), *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, Münchner Ausgabe, Bd. 8.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998b), *Divan-Jahre 1814-1819*, Münchner Ausgabe, Bd. 11.1.2.
- Goethe, Johann Wolfgang (1989), *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden*, Münchner Ausgabe, Bd. 12.
- Grathoff, Dirk (1985), *Pflug, Nussbäume, Bauernbursche*, in “Goethe-Jahrbuch” 102, pp. 184-198.
- Gray, Roland Douglas (1952), *Goethe the Alchemist: A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hartlaub, Gustav F., *Goethe als Alchemist*, in “Euphorion” 48 (1954), pp. 19-40.
- Iovino, Serenella (2014), *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente (12006), versione e-book.

³ Cfr. Serenella Iovino (2014, pos. 2912): “in una prospettiva ecologica, non c'è spazio per la morte, e la salute del territorio è anche un patto di alleanza con le generazioni future”. Non stupisce quindi – *mutatis mutandis* – che la rinascita più recente di Werther sia avvenuta con la ripresa del lamento per i noci nel romanzo di Walser del 2008.

- Jost, Hermand (1993), „*Erst die Bäume, dann wir!*“ *Proteste gegen das Abholzen der deutschen Wälder 1780-1950*, in J. Hermand (a cura di), *Mit den Bäumen sterben die Menschen: zur Kulturgeschichte der Ökologie*, Köln, Böhlau, pp. 1-24.
- Manacorda, Giorgio (2001), *Materialismo e Masochismo. Il “Werther”, Foscolo e Leopardi*, Artemide, Roma.
- Niedermeier, Michael (1993), *Natur – Ökologie – Sexualität*, in J. Hermand (a cura di), *Mit den Bäumen sterben die Menschen: zur Kulturgeschichte der Ökologie*, Köln, Böhlau, pp. 25-80.
- Pasqualin, Massimo (2016), *I tigli di Werther*, in *Alberi nei romanzi (Blog)*, 8 Settembre, URL <https://massimopasqualin.wixsite.com/massimopasqualin/single-post/2016/09/08/I-tigli-di-Werther> (ultima consultazione: 8.5.2020).
- Sack, Manfred (1978), *Verteidigung der Natur. Bücher über Landschaft und dergleichen*, “Die Zeit” 32 (4 agosto), URL <https://www.zeit.de/1978/32/verteidigung-der-natur/komplettansicht>.
- Schwedt, Georg (1998), *Goethe als Chemiker*, Berlin e Heidelberg, Springer.
- Telle, Joachim (1973), *Chymische Pflanzen in der deutschen Literatur*, in “*Medizinhistorisches Journal*» 8.1, pp. 1-34.
- Walser, Martin (2008), *Ein liebender Mann*, Rheinbeck bei Hamburg, Rowohlt (*Un uomo che ama*, tr. it. F. Coppellotti, SugarCo Edizioni, 2009).
- Zecchi, Stefano (2017), *Il tempo e la metamorfosi*, introduzione a Johann Wolfgang Goethe, *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, Guanda, Milano (1983), versione e-book, pos. 37-462.
- Zweifel Azzone, Annarosa (1995), *Goethe e no: innesti curiosi, paternità usurpata*, in “*Belfagor*” 50, 6 (30 novembre), pp. 657-673.

SILVIA ULRICH • is Senior Lecturer for German Literature at the Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne of the University of Turin. Her research focuses on German literature from the 18th to the 21st century (*Impostori, avventurieri e cavalieri d'industria nella letteratura tedesca del Novecento* and *La noia. Storia e opinioni intorno al male del secolo*, both 2006) and range from cultural studies (spatial turn, hospitality studies, disability studies), film adaptations and literary translation to digital humanities and, most recently, environmental humanities. She has written about Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Joseph Roth, Kafka, Brecht, Heine, Goethe, Herta Müller, Fred Wander, Yoko Tawada, Lutz Seiler, Walter Serner and others. Her most recent publications include *Open Literature. La cultura digitale negli studi letterari* (ed. with V. Pignagnoli, 2016), *Memorie e generazioni: uno sguardo prismatico* (ed. with D. Nelva, 2018) and Walter Serner, *Manuale per aspiranti impostori* (ed. 2020). Further information on research and teaching can be found at https://www.lingue.unito.it/do/docenti.pl/Show?_id=sulrich#profilo

or <https://unito.academia.edu/SilviaUlrich>

E-MAIL • silvia.ulrich@unito.it