

tale da giustificare veramente in questa sua problematicità l'angosciosa intensità dell'*Entsagung* goethiana. La verità piuttosto è che Goethe, per la prima volta, avverte tutta la fragilità del suo sogno di restaurazione perché nonostante l'ideale conclusione dell'opera la frattura fra l'uomo e la storia restava incolmabile, soprattutto perché la storia si rivelava un mistero impenetrabile di forze « ohne Rat und Urteil », commisurate « nach andrem Mass, nach andrer Zahl ». Ci sembra sia questo il momento più doloroso per il poeta che rinuncia a capire la Rivoluzione e che sia proprio questa finale rinuncia — che, si badi bene, è anche la rinuncia di Goethe a terminare la trilogia — ciò che quest'opera ha di più patetico, di più tragico, ma anche di più moderno.

2. « LE AFFINITÀ ELETTIVE »: IL MISTERO RELIGIOSO ROMANTICO E LA DISSOLUZIONE DELLA SOCIETÀ FEUDALE.

Il problema della restaurazione restava così per il poeta essenzialmente il problema della rinuncia, ma questa rinuncia segnava anche la fine del suo classicismo. Si sa che il poeta scrisse *Die natürliche Tochter* durante una malattia gravissima che fece addirittura temere per la sua vita e lo tenne isolato per mesi nella sua casa di Weimar. Fu questo un travaglio profondissimo dell'uomo che entra ormai nella vecchiaia, ma anche del poeta che si sente ormai un isolato. I giovani della generazione romantica certamente non mancano di manifestargli il tributo della loro venerazione, ma essi ormai prendono vie che non sono più le sue vie e col loro successo confermano il fallimento del sogno pedagogico del suo classicismo. « Il mondo dell'arte, certo, va di male in peggio ... — scriveva il poeta a Zelter il 30 ottobre 1808 — Per questo mi fanno disperare quella mezza dozzina di giovani poeti che nonostante le loro straordinarie doti naturali difficilmente riusciranno a fare qualcosa che possa darmi piacere. Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano e gli altri lavorano e continuano a produrre senza posa; ma tutto si perde nell'informe e manca di ogni carattere. Nessuno vuole comprendere, che la più alta ed unica operazione della natura e dell'arte è dare una forma e, nella forma, la specificazione ... ». Quell'ideale formulato da Schiller nella sua lettera del 23 luglio del 1798 di

una scuola che dovesse offrire agli artisti una misura canonica, « regolativa », e far sì che « sorgessero certi libri simbolici per la poesia e per l'arte », si dimostra non più di una astrazione dinnanzi al successo della scuola romantica, nella quale « ognuno — come dichiarava Goethe il 18 novembre del 1808 a Biedermann — vuole rispondere soltanto per se medesimo, si impone col suo individuo, nessuno vuole aderire ad una forma, una tecnica, tutti si perdono nel vago ... ».

Goethe, certo, non nega del tutto ai giovani romantici la sua comprensione e riconosce che « questo indirizzo preso dalla poesia tedesca era inarrestabile »²⁵, così come « l'idoleggiamento » del gotico, del medioevo e del cattolicesimo sono « un segno del tempo » e anzi un fenomeno addirittura necessario²⁶; e cerca di mostrarsi fiducioso che da queste tendenze, che egli vuole considerare una fase di transizione indispensabile affinché i giovani possano poi giungere alle forme più pure dell'arte, « nascerà un giorno qualcosa di buono »²⁷. E tuttavia lo sforzo di Goethe di comprendere la generazione romantica resta velleitario e patetico. « Se avessi un figliol prodigo — scrive a Reinhard il 7 ottobre 1810 — preferirei che si fosse perduto nei bordelli piuttosto che nella dissennata farragine di questa letteratura ». Il riferimento al figlio ci fa comprendere che il romanticismo rappresenta per il poeta una rinnovata manifestazione della frattura delle generazioni e che il fenomeno della cultura romantica è per lui, ancora e sempre, la manifestazione del folle dinamismo scatenato dal soggettivismo dello *Sturm und Drang*. In una importante lettera a Franz Bernhard von Bucholtz del 14 febbraio 1814 Goethe, prendendo posizione circa « la riunificazione e la pacificazione dell'Impero tedesco » dopo l'abdicazione di Napoleone, esprimerà il proprio profondo pessimismo sulla capacità dei tedeschi di darsi una qualsiasi unità politica e culturale. E motiverà questa sua sfiducia scrivendo: « Poiché tuttavia ogni importante individuo deve oltre misura penare per darsi una educazione ed ogni giovane trae dal proprio tempo quel modo della sua formazione che resta più o meno estraneo ai maturi

²⁵ Cfr. lettera a Reinhard del 23 giugno 1808.

²⁶ Cfr. lettera a Reinhard del 14 maggio 1810.

²⁷ Cfr. lettera a Reinhard del 7 ottobre 1810.

ed ai vecchi, così, non riconoscendo il tedesco nulla di positivo e trovandosi egli in una continua metamorfosi senza per questo diventare una farfalla, sorge una tale serie [...] di diversità di cultura [...] che nemmeno il più scrupoloso etimologo sarebbe in grado di star dietro all'origine del nostro babilonico idioma, né il più obiettivo storico potrebbe seguire il corso di una cultura che eternamente contraddice se stessa. Non c'è bisogno che un tedesco invecchi per trovarsi abbandonato dai suoi discepoli; né vede poi tra i giovani spiriti congeniali; chiunque senta se medesimo, ricomincia da capo e chi non ha il diritto di sentir se medesimo²⁸? E così [...] ognuno è impedito di conoscere i suoi predecessori, i suoi successori, anzi i suoi stessi vicini». « Poiché — egli continua — questa confusione è destinata ad aumentare sempre di più nel prossimo futuro avendo, oltre a coloro che furono liberati dall'oppressione [...], anche la grande massa di quelli che con la loro forza militare realizzarono il salutare mutamento, il preciso diritto di esprimere, per esser stati valenti, la loro opinione, così il conflitto si farà sempre più accanito ed i tedeschi si frazioneranno più che mai se non nell'anarchia almeno in piccolissimi partiti ».

La frattura delle generazioni è dunque ora anche la frattura politica e soprattutto la frattura delle culture, il proliferare degli stili e delle tendenze, il dissolversi di ogni misura oggettiva dell'arte e della società. La rivoluzione in sostanza continua. La speranza di fondare attraverso il culto delle forme della classicità quell'ideale unità etico-stilistica che negli anni più pieni della *Hochklassik* era stata agli occhi di Goethe e di Schiller la missione europea della cultura tedesca deve necessariamente svanire dinnanzi al dilagante rigoglio di forme e di stili della selva romantica. Con la morte di Schiller il poeta è ancora più solo ed in lui si fa strada una profonda rassegnazione. Jena e Auerstedt distruggono per sempre l'illusione che il XVIII secolo potesse conservarsi in quell'isola di pace che Weimar e la Germania del Nord erano state al centro dell'Europa nel decennio seguito al trattato di

²⁸ È, questo, il *Sich-Fühlen* del Prometeo goethiano, cioè l'affermazione assoluta dell'individualità stürmeriana che è in quanto sente, appunto, se medesima come il tutto organico del genio.

Basilea²⁹. Sicché il poeta, abbandonando quella polemica di cultura militante che l'aveva unito a Schiller nei primi anni della loro amicizia, deve risolversi ad esercitare una sua privata e sofferta missione di conservazione³⁰.

« Io continuo così nella mia natura — scriverà a Knebel il 24 novembre 1813 — e tento di conservare, di ordinare, di spiegare in contrasto con il corso del mondo e cerco di esortare oltre a te amici della scienza e dell'arte [...] a conservare, fosse anche solo sotto la cenere, il sacro fuoco di cui la prossima generazione avrà tanto bisogno ». Il poeta può dunque salvarsi soltanto restando fedele a se stesso in quella *Entsagung* che significa innanzi tutto — come scriveva a Zelter il 1° giugno del 1805, poche settimane dopo la morte di Schiller — la puntuale esecuzione del preciso dovere quotidiano, il fare la cosa che è da fare, l'opporsi in sostanza al disordine politico e stilistico del tempo con una misura oseremmo dire artigianale del poetare, dettata dalla convinzione che « noialtri — come si legge già in una lettera a Schiller del 20 luglio 1797 — non dovremmo fare altro che dimorare in noi medesimi e produrre una dopo l'altra passabili opere ». Questa etica del dovere quotidiano, della dedizione ad un'opera concreta, della concentrazione delle proprie forze su di un fine particolare costituisce uno dei motivi fondamentali dei *Wanderjahre*, il grande romanzo pedagogico e sociale, che rappresenta l'ultimo tentativo di Goethe di risolvere nella sua poesia le nuove realtà create dalla rivoluzione politica e dalla rivoluzione industriale che determineranno lo sviluppo del XIX secolo.

²⁹ Cfr. a questo proposito HANS JÜRGEN GEERDTS, *Goethes Roman « Die Wahlverwandtschaften »*, Weimar 1958, pp. 15 sgg.

³⁰ THOMAS MANN in un suo breve saggio sulle *Wahlverwandtschaften* del 1925 in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1960, Bd. IX pp. 174-186 scriveva: « Ciò che in Goethe è forma e misura, ciò che è la sua immagine ed il suo monumento, come esso sta oggi dinnanzi agli occhi della nazione, è opera della rinuncia ». E aggiungeva più avanti parlando del *pathos* goethiano della rinuncia: « ... il suo *eibos* della rinuncia è di natura personale, è destino, è istintivo comando della sua particolare missione nazionale, che era una missione sostanzialmente etica e civilizzatrice » (p. 180 sg.). Risulta evidente in questa interpretazione tutto il contesto culturale della Repubblica di Weimar, tra la fine dell'impero guglielmino e l'ascesa del nazismo, nel quale Thomas Mann si sente veramente l'erede ideale di Goethe nel momento in cui assegna alla cultura tedesca la missione di conservare nel rigurgito dell'irrazionalismo degli Anni Venti gli ideali etico-pedagogici del classicismo di Weimar.

Quale sia tuttavia la misura della nuova utopia espressa dai *Wanderjahre* possono indicarlo soltanto le *Wahlverwandtschaften*, il capolavoro narrativo del poeta. Si sa che *Le affinità elettive* erano in origine una delle novelle che confluirono nei *Wanderjahre* ove Goethe riprendeva il principio compositivo delle *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* servendosi della novella come di uno strumento di interpretazione implicita della narrazione. La novella infatti, inserita nel romanzo come una sorta di unità narrativa indivisibile, doveva rappresentare non soltanto un elemento formale irriducibile entro la struttura eterogenea ed estremamente composita del romanzo che inaugurava nella letteratura europea la tradizione del romanzo-saggio ed esprimeva nella sua estrema differenziazione strutturale tutta la complessità delle nuove realtà sociali dell'Ottocento. Essa era anche — come ha osservato il Trunz (HA. 8, 600) — quella forma poetica in cui il poeta poteva ancora rappresentare *das Private* al centro di un'opera che narra ormai soltanto la storia di una grande comunità. Goethe risolveva così la sfera della vita privata — e con ciò l'individuo ed il suo irripetibile problema morale e psicologico — entro la nuova dimensione della comunità che era il vero e proprio tema dei *Wanderjahre*, ove però l'inserimento della novella nel romanzo significava al tempo stesso che la novella era una sorta di modello esemplare, chiuso ed equilibrato da un determinato sistema narrativo che risolveva in se medesimo il caso particolare annullandone la tragicità. Benno von Wiese ha spiegato molto bene perché il problema delle *Affinità elettive* non potesse essere risolto da Goethe nei limiti della novella. « La nuova opera — scrive il critico — spezza la tematica dei *Wanderjahre* perché la conciliazione di passione e società qui non è più possibile » (HA. 6, 663). Effettivamente, la novella che si è trasformata in un romanzo, e in un romanzo infinitamente più grande di quello cui era destinata, dimostra il fallimento di questa conciliazione. Il caso particolare non può essere risolto nel sistema universale della nuova utopia comunitaria e l'individuo non può oggettivarsi nella società. Ora è proprio per questo che *Le affinità elettive* sono l'unica opera veramente tragica del poeta, il

³¹ Cfr. L. MITTNER, *op. cit.*, p. 956.

quale, rinunciando a risolverne la tematica in un contesto narrativo che ne avrebbe necessariamente limitato le risonanze, può comporre la tragedia di una società che tramonta, rappresentare la fine di un mondo che era il suo mondo, per riporre poi le sue speranze nell'utopia della nuova società dei *Wanderjahre*. Le *Wahlverwandtschaften*, anche se certamente non sono un romanzo sociale, come senza dubbio lo sono per molti riguardi i *Wanderjahre*, volevano così — come scriveva il poeta a Riemers il 28 agosto del 1808 — « rappresentare, in una sintesi simbolica, dei rapporti sociali ed i loro conflitti », volevano in altre parole narrare la crisi di una società e di una cultura che metteva a nudo il demonismo delle affinità elettive, una realtà appunto elementare come la legge delle attrazioni chimiche, irriducibile all'intelletto e alla ragione, al di là della società e della cultura, al di là della storia e della morale, che poneva al poeta, proprio per questo, l'angoscioso problema della formazione di una nuova cultura e dell'educazione di una nuova società.

Se ciò è vero, allora il grande tema dell'*Entsagung* che rappresenta il motivo conduttore di tutta l'opera del vecchio Goethe deve significare qualcosa di più di una pur nobilissima forma di conscia rassegnazione³². Essa è innanzi tutto la presa di coscienza da parte del poeta che il fallimento di quella sua missione ' pubblica ' che l'aveva impegnato accanto a Schiller contro ogni forma di politicizzazione dell'arte e della poesia implicava — e qui sta appunto la tragica umiltà della rinuncia goethiana — il rilevamento e soprattutto l'accettazione del crollo definitivo del vecchio mondo. È da questa umiltà del poeta che china il capo e prende atto di questa fine che le *Wahlverwandtschaften* acquistano la necessità di un vero e proprio evento, di un dato di fatto oggettivo che al di là di ogni sua possibile interpretazione è destinato a modificare in virtù della sua sola presenza tutta una situazione di cultura. « Le affinità elettive io le mando proprio come una circolare ai miei amici, affinché essi [...] si ricordino ancora di me — scrive a Reinhard il 31 dicembre del 1809. — Io so a chi ho parlato e dove non sarò frainteso. Il pubblico, e in particolare

³² HANS JÜRGEN GEERDTS, *op. cit.*, p. 21 precisa che la *Entsagung* era per Goethe « la valutazione realistica della nuova situazione, una vittoria della volontà e della ragione... ».

quello tedesco, è una curiosa caricatura del *demos*; presume sul serio di essere una sorta di senato o di ultima istanza e di potere, nella vita e nella letteratura, eliminare con un voto ciò che non gli va a genio. Contro tutto questo non c'è altro mezzo che una muta, segreta resistenza. Quanto piacere io provo già al pensiero dell'effetto che questo romanzo farà tra alcuni anni quando lo si rileggerà! Quando tutto ciò che questo libretto contiene starà, nonostante le critiche e le riprovazioni, come un fatto immutabile dinnanzi alla fantasia, quando si vedrà che entusiasmo o avversione non cambiano assolutamente nulla, allora si sarà alla fine disposti ad accettare nella finzione anche un simile apprensivo portento, così come dopo alcuni anni si è disposti ad accettare nella storia l'esecuzione di un vecchio re e l'incoronazione di un nuovo imperatore. La poesia afferma i suoi diritti come i fatti storici». Effettivamente le *Wahlverwandtschaften* rappresentano sotto molti aspetti davvero una sorta di esecuzione che il poeta compie del suo Settecento e in particolare di quella perfetta, compiuta società dell'aristocrazia illuminata che era stata la conclusione ideale dei *Lehrjahre*.

Si è già parlato a proposito della *Natürliche Tochter* di uno scadimento della metafora fondamentale del classicismo weimariano in virtù della quale l'immagine dell'evoluzione armoniosa della pianta archetipica forniva un modello pedagogico di forma umanistica alla società stessa che si costituiva e si evolveva appunto come eterna forma e come indistruttibile entelechia. Che però Goethe non si fosse costruito una immagine della società che rifletteva l'ordine della natura, ma, al contrario e nonostante le sue stesse più radicate convinzioni, l'immagine di una natura condizionata dall'ordine che egli postulava per la società, lo dimostrano proprio i *Lehrjahre* e *Hermann und Dorothea* nei quali la natura era, non certo a caso, completamente assente. Ciò era stato possibile perché il poeta, nel costruire tutto il suo classicismo sulla metafora della pianta come forma che si evolve secondo una sua immutabile legge, aveva sostituito la natura con la sua società ideale nella speranza di realizzare in questo modo quel classicismo organico che avrebbe dovuto conciliare il suo *Sturm und Drang* e la tradizione umanistica europea. Era su questo piano dell'ideale corrispondenza, anzi, dell'ideale identità di società e di natura che Goethe aveva potuto edificare la sua

utopia restauratrice, una utopia tuttavia che con le *Wahlverwandtschaften*, ma anche, come si è visto, già con la *Natürliche Tochter*, crolla tragicamente dando vita ad uno dei più grandi romanzi della letteratura europea.

Nelle *Wahlverwandtschaften* infatti la natura, come ha scritto Walter Benjamin nel suo indimenticabile saggio del 1924, non si presenta più come forma, ma come « l'elemento caotico dell'esistenza », come la mitica, cupa, insondabile profondità tellurica della morte³³ che con la sua presenza domina la calcolatissima simmetria simbolica del romanzo. Il cui titolo è — come si sa — derivato dall'opera del chimico svedese Torbern Bergmann *De attractionibus electivis* (1782) che trattava delle leggi delle affinità elettive degli elementi. È su questa metafora che Goethe costruisce il suo romanzo che ha allora la precisione e la necessità di una formula chimica, così come le due coppie dei protagonisti, indicati addirittura con le sigle A B C D (HA 6, 276), dovranno obbedire, proprio come gli elementi chimici, all'assoluta legge della congenialità naturale. Il romanzo, così, è diremmo quasi un vero e proprio romanzo-formula costruito dal Goethe minerologo e scienziato, ma un romanzo che proprio in virtù dell'inaudita precisione del suo fittissimo tessuto simbolico rivela tutta la sua tragica modernità. Quell'ideale corrispondenza di categorie culturali e morali con la quale il poeta aveva risolto attraverso i ben assortiti matrimoni dei *Lehrjahre* l'utopia della sua restaurazione neoclassica, viene ora spietatamente demistificata. I rapporti interumani non sono più il frutto di una ideale affinità elettiva che struttura in funzione pedagogica una società ideale, ma sono al contrario determinati da una reale attrazione fisica che è appunto la necessità delle leggi di natura le quali, essendo eticamente indifferenti ed insignificanti, distruggono la società reale. « La moderna scienza della natura — scriveva nel 1810 B. R. Abeken che con la sua recensione fornirà una sorta di *interpretatio authentica* del romanzo — svelerà ancora molti misteri che riguardano l'uomo, la cui rivelazione procurerà orrore a colui che non riconosce le forze della natura come vive ed eterne e dall'osservazione degli uomini e dei loro destini non

³³ WALTER BENJAMIN, *Schriften*, Frankfurt am Main 1955, vol. I, p. 78.

ha appreso che nella piú riposta profondità del loro cuore vi è qualcosa che è superiore a queste forze e che forse appartiene ad un superiore mondo». Abeken, certo, aveva messo a fuoco secondo le intenzioni goethiane il motivo di fondo del romanzo e cioè il tragico conflitto tra la legge della natura e la legge morale. Ma là dove scriveva che «è una forza *sola* ciò che spinge l'un verso l'altro gli elementi inorganici così come spinge l'un verso l'altra le creature umane»³⁴ intuiva anche, certo senza avvedersene, che Goethe, al di sotto e al di là delle forme tradizionali della convivenza umana e sociale, aveva scoperto l'eros come realtà demonica e distruttiva.

Lo capirà meglio di chiunque altro un tardo recensore del romanzo, probabilmente un pastore luterano, che nel 1831 gli dedicò diverse pagine su un bollettino parrocchiale, la *Evangelische Kirchenzeitung* di Berlino. Condannando l'opera come immorale e facendo della pesante pretesca ironia sulla concezione «chimica» e dunque materialistica che Goethe vi dimostrava del matrimonio l'anonimo pastore scriveva tra l'altro: «L'amore infatti, l'istinto sessuale, è ciò che costituisce questa indissolubile affinità»³⁵. Si possono certo immaginare gli argomenti che il buon pastore berlinese produceva nel condannare l'adulterio di Edoardo ed Ottilia, «questa coppia farmaceutica», come egli scriveva, ed erano del resto gli argomenti del grosso pubblico dei lettori, tanto che Goethe, ad una signora che trovava il suo romanzo immorale, non poteva che rispondere: «Mi dispiace, perché è il mio libro migliore» (AA 22, 579). Ora le *Wahlverwandtschaften* sono senza alcun dubbio il piú grande romanzo che Goethe abbia scritto ed uno dei piú grandi di tutto l'Ottocento europeo, perché il poeta, superando l'idealismo di quei motivi pedagogico-illuministici che rendevano i *Lehrjahre* così «settecenteschi», affronta il tema squisitamente moderno e otto-

³⁴ O. FAMBACH, *op. cit.*, p. 160.

³⁵ O. FAMBACH, *op. cit.*, p. 391. Anche Fritz Jacobi nel condannare il romanzo scriveva in una lettera del 12.1.1810: «Questa opera di Goethe è affatto materialistica o, come si esprime Schelling, fisiologica. Ciò che piú mi indigna è verso la fine l'apparente metamorfosi della carnalità in spiritualità; si potrebbe dire: una ascensione al cielo della lussuria» (HA 6, 645).

centesco della determinazione dell'uomo da parte della natura³⁶, un tema che, come si può facilmente intendere, riproponeva un ripensamento quanto mai radicale dell'umanesimo weimariano e rappresentava al tempo stesso una significantissima apertura del poeta verso la cultura romantica.

«Le affinità — dirà Edoardo all'inizio del romanzo — cominciano a diventare interessanti quando producono delle decomposizioni» (HA 6, 273). È certo questo il principio tragico dell'opera che ancora B. R. Abeken vedeva nel fatto che la legge delle affinità elettive portava accanto alla vita anche la morte³⁷ rivelandosi come destino cieco ed ineluttabile degli amanti. Non stupirà allora che il motivo piú scoperto delle *Wahlverwandtschaften* sia l'istituzione del matrimonio come rituale della convivenza umana, come forma dunque, la cui dissoluzione lascia intravedere «in una sorta di sacra follia» quella natura mitica di cui parlava Benjamin e che fa precipitare l'uomo goethiano dal piano delle forme umanistiche della *Sittlichkeit* (moralità) a quello di una naturalità irriducibile che riacquista un significato morale solo come destino di colpa e di espiazione³⁸. Come sono

³⁶ JÜRGEN KOLBE, *Goethes 'Wahlverwandtschaften' und der Roman des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1968, pp. 46 sgg. ha richiamato recentemente l'attenzione sull'importanza del rapporto tra le nuove scoperte delle scienze naturali e la struttura del romanzo dell'Ottocento sviluppando una osservazione di B. R. Abeken (O. FAMBACH, *op. cit.*, p. 165) che rilevava come i grandi eventi politici avessero fatto dimenticare l'importanza delle nuove conquiste della scienza moderna come la scoperta del magnetismo e dei fenomeni parapsicologici che tanta fortuna ebbero presso i romantici.

³⁷ *Op. cit.*, p. 161.

³⁸ W. BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 75 sgg. nega che l'oggetto delle affinità elettive sia il matrimonio nel senso che Goethe voleva mostrare «quelle forze che si rivelano dalla sua decadenza» e cioè «le forze del destino» intese come determinatezza dell'uomo da parte delle forze della naturalità che la *Bildung* umanistica dà a priori come superate. Benjamin attribuisce a queste forze un carattere mitico-tellurico per cui il destino è la colpa esistenziale alla quale è legato tutto ciò che vive. Benno von Wiese nel suo commento al romanzo in: HA 6, 657, dopo aver rilevato che le affinità elettive devono essere intese come similitudine, scrive: «La similitudine qui... non è intesa nel senso che una legge naturale si possa applicare nella sua cieca onnipotenza in modo aproblematico alla sfera dell'umano» poiché all'uomo resta aperta la via della libera scelta morale. Ciò è senza dubbio vero. Solo che — questo è il punto essenziale messo in luce dal Benjamin — questa scelta morale che rende l'uomo superiore alla natura non ha nel romanzo nulla dell'ottimismo del sublime

lontane ormai le fredde, accademiche stilizzazioni dei *Lehrjahre* ed i casalinghi, provinciali compiacimenti di *Hermann und Dorothea!* Se infatti nell'idillio borghese della restaurazione di Weimar il matrimonio di Arminio e Dorotea rappresentava la ricostituzione e la ricomposizione dell'ordine naturale della società, nel nuovo romanzo la crisi del matrimonio di Edoardo e Carlotta segna la dissoluzione di quella società aristocratica che, come si è visto, aveva reso possibile la forma compiuta dell'idillio neoclassico.)

Un romanzo tragico, dunque, soprattutto perché è il romanzo della fine di una civiltà e di una cultura, tanto che Goethe, recuperando la natura come destino tragico, può scrivere quello che, nonostante o forse proprio per la sua lucidissima volontà di costruzione formale e simbolica, può essere probabilmente considerato l'unica autentica opera narrativa del romanticismo tedesco e, oseremmo dire, anche la prima compiuta espressione del decadentismo europeo. Nelle *Wahlverwandtschaften* — già lo si è detto — Goethe celebra la fine della società aristocratica dei *Lehrjahre*, celebra soprattutto il tramonto della vecchia nobiltà feudale tracciando un ritratto dell'epoca in cui i lettori contemporanei immediatamente si riconobbero³⁹. « Così — scriveva nel 1810 Ferdinand Delbrück — si compie quel terribile quadro che questa singolare opera ci presenta dell'epoca in cui viviamo. Anzi, ciò che qui si manifesta nello spazio di pochi passi e nel tratto di alcuni anni e con segreta, maligna insidia porta una così indicibile sventura, è esattamente quello che, a orrore del

illuministico, ma è invece disperatamente tragica perché può essere solo negazione totale di se medesimi, il « martirio » appunto di Ottilia. È certo che Goethe ha rappresentato nel suo romanzo « l'antinomia di ordine e passione », come osserva H. A. KORFF, *op. cit.*, vol. II, p. 365; ma mentre l'ordine nel periodo della *Hochklassik* poteva richiamarsi ad una dimensione archetipica della natura che lasciava aperta la via ad una soluzione idealistica — come accadeva in parte ancora nella *Figlia naturale* — qui vi è un abisso incolmabile tra la società e le sue leggi e la natura stessa che è allora veramente, come ha ben visto Benjamin, 'natura mitica', eticamente indifferente, è in altre parole l'endiade romantica ma anche goethiana — basti pensare alla *Pandoraszene* del *Prometeo* ed al *Werther* — di amore e morte.

³⁹ Soprattutto JÜRGEN KOLBE, *op. cit.*, pp. 21 sgg. insiste su questo carattere del romanzo, come del resto già LUCIANO ZAGARI, *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma 1965, pp. 59 sgg. che fa poi una acuta analisi stilistica dell'opera.

genere umano, attraversa da due decenni la terra da un polo all'altro, stordendo, ingannando, distruggendo...⁴⁰». In verità, raramente un romanzo fu più autenticamente realistico delle *Wahlverwandtschaften*, se realismo, Lukács insegna, non può mai in nessun caso significare un banale descrittivismo veristico. Ora la 'fedeltà' del poeta a quel superiore principio del realismo strutturale, in virtù del quale l'opera rispecchia dialetticamente la struttura del reale, porta nelle *Wahlverwandtschaften* ad una resa estetica di incomparabile evidenza restituendo interamente la coscienza di una società che tramonta.

Joseph von Eichendorff negli scritti autobiografici in cui rievoca la nobiltà tedesca del « buon tempo antico⁴¹ » ha scritto su questo mondo pagine non facilmente dimenticabili per la sorridente malinconia del loro domestico decadentismo. Il poeta romantico nel contemplare le rovine di un castello feudale da un treno in corsa — « questo andare a vapore mette sossopra il mondo che ormai è fatto solo di stazioni ferroviarie » — rimmora la nobiltà feudale della sua infanzia e accanto al cosiddetto *Krautjunktum*, la piccola nobiltà contadina del latifondo prussiano, mette la nobiltà di corte, prodiga e libertina, che svende i patrimoni aviti ai nuovi ricchi della borghesia industriale, e soprattutto la nobiltà di campagna, sensibile e colta, attenta ed aperta alle nuove mode culturali ed alle nuove correnti letterarie che, come scrive ancora Eichendorff, si rispecchiavano nello stile *poetico* dei loro giardini e dei loro castelli che dalla grazia rococò del giardino alla francese passarono ben presto alla grazia sentimentale del parco all'inglese: « capanne idilliche ed urne lacrimatorie per morti immaginari accanto ad orride rovine di castelli, cappelle votive accanto a tempietti giapponesi e chioschi cinesi ». La cultura come scenografia e la vita come teatro. « Essi — scrive ancora Eichendorff di questi nobili — erano gli attori del gran teatro del mondo, che non *facevano* lo spirito del tempo, ma *recitavano* lo spirito del tempo; il decorativismo del ben figurare era la loro materia e la loro specialità ed il loro orgoglio era di essere all'altezza della scena che stavano rappresentando ».

⁴⁰ O. FAMBACH, *op. cit.*, p. 152.

⁴¹ Sul motivo del tempo perduto in Eichendorff ha scritto un notevole saggio WALTHER REHM, *Prinz Rokoko im alten Garten* in: « Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts », Tübingen 1962, pp. 97-207.

Eichendorff coglie molto bene il carattere teatrale ed illusionistico e soprattutto la noia dell'esistenza di questi nobili che si esaurisce in una « estetica della vita », in « un splendido dilettantismo » che « trasferisce la prosa del dramma della vita in un magnifico metro poetico »⁴².

Ora è proprio questa nobiltà, in cui la crisi dell'*ancien régime* si esprime nei modi e nelle forme della cultura, che Goethe ha rappresentato nel suo romanzo traendo dal *buen retiro* estetico di questo ormai spettrale mondo aristocratico che egli aveva idealizzato nei suoi *Lehrjahre* le ragioni della sua esemplarità. Il feudo di Edoardo allora è già nei primi capitoli l'immagine del favoloso isolamento della società tedesca tra la Rivoluzione e le guerre napoleoniche, un mondo in cui una società aristocratica trascorre i suoi giorni coltivando rose e costruendo giardini e dove ogni albero, ogni sentiero, ogni costruzione è soltanto espressione di uno spazio interiore, perché le sue creature hanno fatto della natura un paesaggio dell'anima e la modificano e devono modificarla, senza un vero scopo ed una vera utilità, per adeguarla a quella interiorità nella quale essi possono vivere se medesimi senza alcun rapporto con la realtà.

Edoardo e Carlotta, divisi in gioventù da un matrimonio di convenienza, si sono ricongiunti nella maturità per rivivere il proprio passato, per recuperare cioè non soltanto la felicità della giovinezza perduta, ma anche, quel che più importa, quella felicità dei diritti del cuore che il rituale sociale del mondo settecentesco aveva loro negato. Questo recupero di ciò che non poté essere — e si pensi soltanto alla lettura ed al riordinamento da parte di Carlotta dei diari di viaggio di Edoardo — può avvenire soltanto nello spazio del ricordo, può essere soltanto un « vivere se medesimi » (HA 6, 246) attraverso una finzione che è raffinata cultura dei sentimenti, sublime nobiltà della vita interiore, ma soprattutto un colpevole rifiuto della realtà. Edoardo ha abbandonato l'esercito e la vita di corte per unirsi alla donna che crede di aver amato nella sua giovinezza e che, incapace di qualsiasi rinuncia, ha sposato soltanto per partecipare di un bene che la vita pareva avergli negato. Da parte sua Carlotta, anch'essa educata a corte e perfetta donna di mondo, ha rinunciato a vi-

⁴² JOSEPH VON EICHENDORFF, *op. cit.*, p. 15 sg.

vere con la figlia e a tenere presso di sé Ottilia « per vivere soltanto per Edoardo » e tutta la sua attività è rivolta ad edificare il giardino innaturale della loro solitudine. I nuovi giardini che essa fa costruire — così diversi dai vecchi giardini rococò costruiti dal padre di Edoardo — sono oramai l'unico scopo della loro vita ed essendo fine a se stessi, così come lo è la coppia, sono l'espressione di un mondo senza futuro e senza storia che deve esaurirsi nella capanna di muschio che corona l'opera di Carlotta e che nelle sue evocazioni pietistiche puntualizza più che a sufficienza l'assoluta, spettrale irrealtà del loro isolamento.

Negazione della realtà che non si arresta nemmeno di fronte alla morte. Carlotta infatti non si è limitata soltanto a costruire per sé e per Edoardo la capanna di muschio sul pendio della collina dalla quale si ammira il villaggio e il castello. Ella ha trasformato anche il cimitero riordinandolo, così come aveva fatto per i diari di viaggio di Edoardo, « per il sentimento », allontanando cioè dalle tombe le lapidi che ella ha fatto allineare al muro della chiesa trasformandole così un mero motivo ornamentale. « Edoardo si sentì stranamente sorpreso quando entrò per il cancelletto; egli strinse la mano di Carlotta e nei suoi occhi c'era una lacrima ». « Guardate — dirà poi a Mittler — con quanta bellezza Carlotta ha ordinato questo mesto luogo » (HA. 6, 254). Anche il luogo della morte dunque deve farsi un giardino, mutarsi in uno stato d'animo idillico, destare commosse e patetiche lacrime per adeguarsi al mondo interiore della coppia negando il proprio valore religioso in nome di una raffinatissima cultura estetica dei sentimenti che aspira — come si leggerà all'inizio della seconda parte — ad una *Verzierung*, ad una *Erbeiterung* della morte, a trasformarne appunto l'irriducibile realtà nel « puro sentimento di una finita, generale uguaglianza » (HA. 6, 363) da cui traspare chiaramente tutto il gusto neoclassico.

Nell'isolamento di questo feudo di campagna in cui trionfa la più squisita cultura della *Innerlichkeit* la realtà può così affermare i suoi diritti soltanto nella legge delle affinità elettive. Ogni intervento dall'esterno, ogni nuova presenza, distrugge l'equilibrio di questo mondo che ormai non conosce che se medesimo perché si è estraniato in modo così radicale dal rito delle forme sociali. « Soltanto il rigido legame ad un rituale — ha scritto Walter Benjamin — può promettere a queste creature un appiglio con-

tro la natura in cui vivono »⁴³. Il rifiuto della realtà non può infatti significare che la ricerca e il desiderio di una nuova realtà: « Il giardino che fino ad ora è stato lo scopo della nostra esistenza è di buona natura; ma non dobbiamo costruirvi null'altro e non ne deve nascere null'altro? Ciò che io faccio nel giardino e tu fai nel parco, deve essere fatto soltanto per eremiti? ». Si apre con queste parole di Edoardo il dramma delle affinità elettive, perché — come scriveva K. W. F. Solger nella sua esemplare recensione del romanzo — « l'uomo non ha ora altro destino che l'amore »⁴⁴ e l'amore è appunto la nuova realtà che queste creature hanno scoperto al di là delle forme della *Geselligkeit* settecentesca e che non può essere ormai che un elementare evento di natura. La passione distrugge così la *Societät*. L'attrazione delle affinità elettive spinge Edoardo verso Ottilia, il Capitano verso Carlotta. Solo che le due coppie non riescono più a risolvere il loro dramma con la disinvoltata naturalezza del conte e della baronessa che fanno una così sorridente apologia del divorzio. Da una parte resta la *Geselligkeit* settecentesca, dall'altra l'individualismo ottocentesco; da un lato la vecchia cultura rococò della nobiltà di corte, dall'altro la nuova cultura della *Innerlichkeit* dell'aristocrazia di campagna che alla fine della sua parabola scopre in sé la passione e nella passione si estingue.

« I nuovi arrivati che venivano direttamente dal mondo — scrive Goethe del conte e della baronessa — facevano per così dire una sorta di contrasto nei confronti dei nostri amici nel loro stato agreste e segretamente passionale ». Gli aggettivi usati dal poeta, *ländlich* e *leidenschaftlich*, possono identificarsi, essendo l'equazione ideale attraverso la quale Goethe coglieva una zona esemplare della società tedesca del suo tempo, come ben comprese Achim von Arnim che, scrivendo a Bettina Brentano il 5 novembre del 1809, poco dopo la pubblicazione del romanzo, osservava tra l'altro: « Questa noia della felicità inattiva ed inoperosa che Goethe ha rappresentato così egregiamente nella prima metà del primo volume, egli l'ha collocata con molto spirito di osservazione nella casa di un colto nobiluomo di campagna del nostro tempo. Io ne ho conosciuto più d'uno di que-

⁴³ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁴ Citiamo da: HA 6, 635.

sta specie e tutti soffrono di una particolarissima ipocondria. Divisi dalla loro educazione dalla cerchia dei veri e propri nobili di campagna, per quanto benvolere e per quanta realtà raccolgano in sé, senza una possibile direzione della loro attività verso una generale amministrazione, fanno per lo più cuocere la loro zuppa, finché non resta più nulla »⁴⁵. In verità questi nobili di campagna nei quali Goethe — come concludeva von Arnim — « conservava per i tempi futuri una parte di un'epoca al tramonto » non sono per nulla inattivi, si può dire anzi che sono animati da un irresistibile desiderio di rinnovarsi⁴⁶. Solo che la loro attività, riflessa in se medesima e senza altro scopo che se medesima, li trasforma tutti in dilettanti. Un dilettante è Edoardo che si riconoscerà maestro soltanto nella sua illimitata capacità di amare; ma la sua morte sarà soltanto una imitazione del martirio di Ottilia: « Io sento, mio ottimo amico, che occorre genio per tutto, anche per il martirio » — saranno le sue ultime parole. Una dilettante è ancora Carlotta alla quale importa soltanto « fare qualcosa, più che non venga fatto qualcosa », e lo stesso giovane architetto che si improvvisa pittore ed infine, quel che più importa, il Capitano, l'unico tecnico del romanzo, che dopo aver progettato i giardini di Carlotta e riordinato il feudo di Edoardo, viene travolto dalla « spinta verso l'immenso » (HA. 6, 291) che domina le creature di questo mondo, nel quale egli, che idealmente appartiene già alla comunità di specialisti e di colonizzatori dei *Wanderjahre*, può vivere soltanto « in un ozio semioperoso » mancando alla sua vocazione di tecnico e di costruttore.

Può compiersi allora nello spazio irreal della pura esistenza estetica dei dilettanti il tragico gioco delle affinità elettive. Le due coppie, che si erano ripartite il compito della riorganizzazione economica del villaggio dei contadini e dell'abbellimento poetico del parco intorno al castello feudale, abbandonano a poco a poco la loro attività ed escono completamente dal tempo: « Si mostrò

⁴⁵ Citiamo da: HA 6, 642. Con « veri e propri nobili di campagna » Arnim intende evidentemente il *Krautjunkerium* del passo sopra citato di Eichendorff. Sulla noia come tema del romanzo ha richiamato l'attenzione anche E. STAIGER, *op. cit.*, p. 479.

⁴⁶ LADISLAV MITTNER, *op. cit.*, p. 960 parla a questo proposito di una « casistica dell'azione » ovvero di una « tematica dell'azione che si inserisce contrappuntisticamente nella tematica della passione ».

allora che il capitano aveva dimenticato di caricare il suo orologio, la prima volta dopo molti anni; e sembrò allora che essi, se non sentissero, almeno intuissero, che il tempo incominciava a diventar loro indifferente » (HA. 6, 290).

La passione, istanza individualistica e « privata » che nega la società, evasione verso l'Assoluto e dispersione romantica, spinge così le due coppie ad abbandonare la costruzione dei giardini per perdersi nella natura incolta; tanto che il loro nuovo progetto sarà la villa che nei sogni di Edoardo è la casa di Ottilia e che, non per nulla, non verrà più costruita sul pendio di fronte al castello e al villaggio, bensì — come propone Ottilia contro le riserve del Capitano — al di sopra della capanna di muschio, in cima alla collina, « in un altro e in un nuovo mondo », che è pura solitudine in mezzo alla natura e che perciò non può essere che la negazione della realtà del castello e del villaggio.

Si perfeziona così il dramma del mondo feudale al suo tramonto⁴⁷. La villa sulla collina è la conclusione della parabola di una società che sente di doversi rinnovare nell'azione, ma che non sa e non può più veramente agire perché « la coscienza di amare e di essere amati » spinge le sue creature « verso l'infinito » (HA. 6, 328 sgg.). Alla fine Carlotta, dopo la partenza di Edoardo, abbandonerà il castello per ritirarsi a vivere nella villa, ma la villa, che doveva essere, ed era, la scoperta di una nuova realtà, l'evasione dalla fredda geometria dei vecchi giardini rococò verso la libertà di una natura che confina ormai soltanto col cielo, sarà il luogo nel quale dovrà compiersi il martirio di Ottilia, nel quale soprattutto — è bene non dimenticarlo — dovrà estinguersi senza eredi la famiglia di Edoardo che non può non ripudiare come frutto di un « adulterio spirituale » quel figlio innaturale che è nato dalla sua unione con Carlotta. La quasi mostruosa irrealtà di questa creatura che reca i tratti di Ottilia e del Capitano consacra così la sterilità della passione e

⁴⁷ Importantissima è l'osservazione di L. MITTNER, *op. cit.*, p. 961 che ricorda come il castello in cui si consuma la tragedia dei quattro protagonisti « è il castello feudale in cui tramonta il mito dell'aristocrazia feudale intesa come centro di armoniosa cultura etico-estetica » e aggiunge: « Della Rivoluzione non si parla affatto, ma tutti sentono in modo singolare e significativo l'inadeguatezza del castello ».

suggella al tempo stesso l'assoluta inutilità del castello feudale⁴⁸.

Le affinità elettive, il grande romanzo del tramonto di una cultura e di una società, offrono così una sintesi esemplare di un'epoca di transizione puntualizzando già nella loro struttura il passaggio tra il vecchio ed il nuovo secolo. Mentre la prima parte infatti, che rappresenta la costruzione di giardini e di parchi all'inglese, di laghi e ville nella natura, appartiene all'ultimo Settecento, la seconda parte è già immersa nell'Ottocento, è già squisitamente romantica, e si apre con un lungo colloquio sulla morte e sull'arte funeraria, ma anche con il restauro degli affreschi della piccola cappella medievale, testimonianza di « quell'antico servizio divino » che può essere ovviamente soltanto il culto cattolico.

La cultura dei parchi e delle capanne pietistiche ha portato alla scoperta della natura selvaggia; il recupero del passato tedesco apre la parabola dell'*eros* romantico. Il giovane architetto che appare severamente vestito di nero in mezzo alla frivola società rococò raccoltasi con l'arrivo della figlia di Carlotta, deve essere per così dire il personaggio esemplare di questa seconda parte. La sua opera sarà principalmente rivolta alla ricostituzione della cappella che — come si legge — « se non doveva restare soltanto un capriccio di artista, se doveva essere usata per qualche scopo, sembrava adattarsi soltanto a diventare una tomba comune » (HA. 6, 374).

Dal cimitero neoclassico di Carlotta si passa così alla cappella funeraria romantica. Effettivamente l'architetto, dopo aver costruito la villa sulla collina, ha scoperto nella cappella medievale

⁴⁸ Questo motivo è molto meno secondario di quanto si creda. Goethe parla della nascita del figlio di Edoardo nel capitolo 8 del libro II dopo aver introdotto il motivo con il lungo programmatico colloquio tra Carlotta e il pedagogo sulla frattura delle generazioni. Non solo: nel capitolo seguente Ottilia pensa per la prima volta a rinunciare ad Edoardo proprio per amore del bimbo di cui si è presa cura; nel capitolo 10 infine Goethe ribadisce il motivo tragico della frattura delle generazioni con la figura del nobile inglese che trascura il proprio patrimonio perché il figlio ne ha rifiutato l'eredità subito dopo aver osservato come Carlotta riceva dal figlio che le è nato « un nuovo rapporto col mondo e con la proprietà » (HA 6, 427). Questo preciso rapporto tra la proprietà feudale e la continuità delle generazioni non è dunque in nessun caso una illazione, ma un motivo che Goethe approfondisce e sviluppa e che soprattutto riprende poi nei *Wanderjahre*.

l'ideale tomba di Ottilia e di Edoardo, ha restaurato il tempio del neogoticismo romantico nel quale amore e morte suggellano la fine della società feudale e dinnanzi al quale « ci si doveva chiedere se si vivesse ancora nell'epoca moderna, se non fosse un sogno l'indugiare ormai in usi, costumi, modi di vivere e convinzioni del tutto diverse » (HA. 6, 366).

Il Capitano era giunto al castello di Edoardo con i suoi strumenti di misurazione e la sua attività era stata un tentativo di rinnovamento razionale della proprietà feudale secondo i principi dell'illuminato paternalismo settecentesco. L'architetto invece ha portato con sé una collezione di armi e di suppellettili rinvenute in antiche tombe germaniche e l'esito della sua opera sarà in ultima analisi la scoperta di quella « regione verso la quale — come osserva Goethe con evidente allusione alla scuola romantica — i più volgono il loro sguardo come ad una scomparsa età dell'oro, come ad un paradiso perduto » (HA. 6, 368). L'arte dell'architetto è così — come è detto esplicitamente — nuovamente l'arte del dilettante. Essa non solo è ripetizione dell'arte medievale, ma è anche arte fine a se stessa, perché è la più pura glorificazione del soggettivismo romantico. Aiutato da Ottilia, egli ha ricomposto un cielo azzurro popolato di angeli che hanno il volto della fanciulla; la quale si perderà nella contemplazione di se stessa « come se ella fosse e non fosse, come se sentisse e non sentisse se medesima, come se tutto questo dovesse svanire dinnanzi a lei e lei dovesse svanire dinnanzi a se stessa » (HA. 6, 374).

Raramente un poeta ha colto con tanta perfezione la sensibilità di un mondo per poi condannarlo. Giustamente Jo Staiger ha osservato che *Le affinità elettive* rappresentano il destino dell'uomo romantico narrato da un poeta non romantico⁴⁹. Effettivamente Goethe, con la mistica apoteosi della sepoltura di Ottilia e di Edoardo, faceva, o sembrava fare, una significativa concessione al gusto della scuola romantica. E tuttavia, se Goethe con *Le Affinità elettive* scriveva, come si è detto, la più grande opera narrativa del romanticismo tedesco, ciò era solo perché egli, irriducibile nemico di ogni morbosa forma di dilacerazione romantica ma anche poeta grandissimo, riesce a realizzare nel

⁴⁹ E. STAIGER, *op. cit.*, p. 514.

suo romanzo un recupero prodigioso della più autentica sostanza tragica del romanticismo che appare allora, in quel superiore contesto del realismo strutturale di cui si è detto, come la più esemplare manifestazione del tramonto definitivo della società feudale che si estingue nella passione romantica e riesce ormai a sublimare questa passione soltanto nel mistero religioso cattolico.

Ottilia allora è il grande personaggio di questo finale mistico. Essa può perdonare a se medesima solo a « condizione di una totale rinuncia » (HA. 6, 465), rifiuta ogni cibo ed ogni bevanda e fa voto di assoluto silenzio, finché non muore, come una santa, di consunzione dopo aver aperto il cofanetto che contiene le lettere dell'amato, i fiori secchi un tempo raccolti insieme a lui, una ciocca dei suoi capelli. Gli attributi canonici del costume romantico vi sono tutti, e non manca nemmeno il gran finale mistico-cattolico in cui Ottilia, esposta nella cappella medioevale in una bara di cristallo ed ornata di tutti gli oggetti della sua passione, diventa meta della devozione popolare e viene venerata come una santa. E tuttavia ci sembra che questa così discussa conclusione sia molto di più di un cedimento del poeta al gusto cattolicheggiante della scuola romantica. Esso è piuttosto la dimostrazione di una grandissima intuizione poetica, che scorgeva nel trionfo mistico della santa romantica soprattutto l'espressione della fine della cultura umanistica del Settecento.

Goethe in sostanza intuisce e registra da poeta grandissimo tutte le componenti decadentistiche del romanticismo. In tutto il suo romanzo, e sin dal capitolo 2 del II libro, egli aveva ripetutamente sottolineato il contrasto tra Luciana ed Ottilia. Luciana, la figlia di Carlotta, educata a corte e perfetta donna di mondo, rappresentava l'artificiosa, deforme ed innaturale umanità della cultura rococò; Ottilia invece era, come ha scritto Th. Mann, « una *Undine* », « uno spirito elementare del romanticismo ». In verità essa è la sorella ideale di Mignon e come Mignon non rappresenta in nessun caso la pura interiorità dell'anima ma la sublimazione romantica delle forze più elementari dell'*eros*. Per questo essa è la sola vera vittima del demonismo delle affinità elettive. Di intelligenza lenta, taciturna e chiusa in se medesima « come un frutto non ancora dischiuso » (HA 6, 264), incapace di esprimersi con la parola, ma solo per gesti, sorrisi, rossori (HA 6,278), costituita dunque di sola immediata capacità di sen-

tire, Ottilia tuttavia, diversamente da Mignon, ha il proprio centro di gravità in se medesima e ove Mignon era dinamismo irrequieto ed irrefrenabile, essa è movimento calmo, sicuro, armonioso. Ora il segreto della natura di Ottilia è a nostro avviso soprattutto nel fatto che essa rappresenta l'ultima, estrema figurazione che Goethe ci abbia dato dell'ideale dell'anima bella. Ottilia infatti è l'eticità dell'umanesimo weimariano che si è fatta istinto e sentimento irriflesso, completa identità di dovere ed inclinazione. Sicché il suo dramma consisterà appunto nella frattura tragica di questa identità, nella dilacerazione di una totalità che farà di lei appunto la più esemplare creatura dell'intero romanticismo. E ciò può accadere perché la sua *Innerlichkeit*, la *Stille* ineffabile della sua natura, lungi dall'essere, in senso dualistico, diafana ed aerea spiritualità, è totale dedizione alla natura, o meglio, l'essere totalmente natura.

Ecco allora che l'anima bella è pronta per il sacrificio, soprattutto perché è pronta a prendere su se medesima la colpa del mondo storico e cioè a prendere coscienza della propria natura, ad abbandonare quindi l'innocenza della sua naturalità e divenire ascetica coscienza morale. Il senso della sua *Entsagung* è in questo suo itinerario morale, in questa sua parabola tragica che può intendere l'*Entsagung* ormai solo come totale negazione di se medesima. Ottilia nega se stessa ed uccide se stessa in una ascesi con la quale Goethe non cedeva per nulla al gusto romantico, come troppo spesso si è ripetuto, ma indicava nel gusto romantico il segno tragico della fine del suo più segreto ideale di umanità. In Ottilia in sostanza Goethe martirizza se medesimo ed esalta il proprio genio poetico in una inaudita opera di contrizione di quell'ideale umano che aveva realizzato come evasione dal tempo e dalla storia nel breve spazio della sua esperienza italiana.

La natura di Ottilia allora rivela nel contesto tragico della decadenza del mondo umanistico anche il suo carattere demonico, perché quel suo totale essere se medesima e in se medesima tradisce ben presto la sua affinità con l'elemento demonico per eccellenza. « L'acqua come elemento caotico della vita — scrive ancora Walter Benjamin — non minaccia qui in onde furiose che recano morte all'uomo, ma nella enigmatica quiete che lo lascia sprofondare »⁵⁰. Il suo immediato rapporto con la natura, la sua 'totalità',

⁵⁰ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 78.

il suo essere tutt'una con gli elementi, tanto che Goethe le attribuisce capacità parapsicologiche⁵¹, fanno sí che Ottilia rappresenti quella completa corrispondenza tra la natura organica e la natura inorganica che è, sí, l'idea centrale della filosofia romantica della natura, ma anche un estremo recupero da parte di Goethe, nel contesto della crisi romantica, del suo ideale giovanile dell'identità di natura e di genio. Solo che ora questa natura non è più vita ed esaltazione ottimistica della vita, ma è indissolubilmente legata alla realtà distruttiva dell'amore e della morte. All'inizio del romanzo Edoardo che deve raggiungere Carlotta nei nuovi giardini costruiti « per la loro solitudine » si trova dinnanzi ad un bivio del sentiero che a destra conduce verso il cimitero, a sinistra attraversa la natura incolta per poi alla fine ricongiungersi (HA 6, 244). Il segno — uno dei tanti innumerevoli segni con i quali Goethe restituisce la spietata esattezza della passione come natura e come destino ineluttabile — ci porta a comprendere perché egli interpreti poi l'arte romantica come arte funeraria e perché « l'attività » della seconda parte del romanzo sia ormai rivolta al restauro della cappella cattolica che sarà la tomba comune di Edoardo e di Ottilia. « Mentre la vita ci trascina — dirà Carlotta — noi crediamo di agire per volontà propria, di scegliere la nostra attività, i nostri svaghi, ma certo, a guardar meglio, questi sono solo i piani e le tendenze del tempo che noi siamo costretti ad assecondare e ad eseguire » (HA 6, 417).

È chiara allora la misura della tragicità delle *Wahlverwandtschaften* e la cesura, nettissima, che esse rappresentano per la coscienza morale del classicismo goethiano. Edoardo, questo Werther maturo come è stato da più parti detto, ed Ottilia, la creatura che porta ancora in se medesima il mistero della totalità umanistica, vengono ora confrontati con quella nuova coscienza della realtà storica creata dalla Rivoluzione e vivono come tragico mistero romantico la definitiva crisi dell'individuo stürmeriano che non ha

⁵¹ Di Ottilia scriveva K. F. von Reinhard a Goethe il 16 febbraio 1810: « Essa esiste per così dire in un continuo stato di magnetizzazione. Né nelle sue azioni, né nel suo dolore essa è piena, chiara coscienza; essa sente ed agisce, vive e muore in questo modo, perché non può fare diversamente ». E più avanti aggiungeva: « I caratteri e gli eventi (del romanzo) tuttavia non sono certo spiritualistici e per Jacobi saranno motivo di scandalo, così come saranno per Schelling una apparizione celeste » (HA 6, 651).

piú speranza di essere in un mondo ormai determinato dal movimento delle masse e dalla lotta delle classi. « Il destino — dirà, secondo il noto aneddoto, Napoleone — è ora la politica ». È nel senso di questa nuova coscienza di una società non piú determinata positivamente dall'idea dell'individuo che Goethe costruirà l'utopia delle grandi comunità dei *Wanderjahre* in cui l'*Entsagung* rappresenterà veramente la completa risoluzione del singolo nella struttura degli apparati comunitari. Il romanticismo delle *Wahlverwandtschaften* acquista allora, come fatale e necessario esito della progressiva decadenza e dell'ineluttabile dissoluzione di una civiltà e di una cultura, un preciso significato storico ed ideale, ché esso rappresenta la fine ' poetica ' del vecchio mondo feudale che con la morte di Edoardo si estingue e si spegne: senza eredi.

CAPITOLO VII

L'utopia comunitaria