



**CLASSICISMO
E
RIVOLUZIONE**

**GOETHE E LA
RIVOLUZIONE FRANCESE**

G. BAIONI

GUIDA EDITORI



è visto, non celava nemmeno la necessità della conservazione delle vecchie strutture dell'assolutismo. Il superamento del soggettivismo stürmeriano da parte dei due grandi di Weimar ha, purtroppo, anche questo aspetto che solo una categorizzazione affatto positiva del classicismo weimariano — ci riferiamo al Lukács — poteva ignorare. Goethe e Schiller — c'è appena bisogno di dirlo — non diventano per questo improvvisamente dei reazionari ché essi trasmettono all'Ottocento borghese l'altissima tradizione umanistica dell'illuminismo europeo. Ma quella esclusiva missione estetica che essi, dinnanzi alla realtà politica della Rivoluzione, sentono di dover svolgere nei confronti della loro classe tende obiettivamente, al di là delle conclamate sintesi umanistiche, ad eliminare tutti quei fermenti progressivi e rivoluzionari che dal loro *Sturm und Drang* si trasmettono ai giovani della prima scuola romantica²⁴ e che nel clima estetico da essi imposto troveranno troppo facilmente, sotto la spinta degli eventi storici, la via dell'involuzione irrazionalistica rendendo istituzionale e permanente quel divorzio fra letteratura e società contro il quale si era diretto il meglio della loro opera giovanile.

② I « LEHRJAHRE » E LA RESTAURAZIONE DEL BELLO

Dal realismo della Sendung al classicismo dei Lehrjahre. — La massima espressione poetica di questa restaurazione estetica operata dal classicismo di Weimar sono forse i *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. (Gli anni di noviziato di *Wilhelm Meister*)²⁵, il romanzo che Goethe, rielaborando il frammento della *Theatralische Sendung*, scrisse dal maggio del 1794 all'agosto del 1796. Uno dei più grossi problemi critici posti dall'opera è probabilmente quello di spiegare il rapporto tra le due versioni e non tanto nel senso di un puntuale confronto filologico o stilistico

²⁴ Cfr. H. MAYER, *Fragen der Romantikforschung*; op. cit., p. 301.

²⁵ Scriveva l'editore Unger al poeta il 10 maggio 1794 a proposito del romanzo: « Il pubblico, è vero, pensa solo alla politica, ma solo un Goethe può modificare questo interesse e tutti si precipiteranno sul Suo romanzo mettendo da parte le opere di politica » (*HA. Br. an Goethe* I, 152).

che è stato tentato e ripetuto piú volte²⁶, quanto di una piú generale considerazione storico-critica che si proponga soprattutto di chiarire perché i *Lehrjahre* appaiano troppo spesso un'opera di mortificazione di quella stupenda realtà narrativa che era il frammento della *Sendung*. A dire il vero è piú che mai necessario, soprattutto dopo i modesti risultati della critica piú recente²⁷, ricordare che la *Sendung* e i *Lehrjahre* rappresentano due operazioni culturali molto diverse e che solo il confronto di queste due diverse situazioni può fare intendere i modi e le finalità di una rielaborazione che certamente non fu né facile, né priva di aspetti penitenziali e nella quale la rigorosa *Entsagung* del Goethe classico si dimostrò particolarmente efficiente.

Accade infatti ancor oggi fin troppo frequentemente che un discorso sul romanzo goethiano sia quasi esclusivamente un discorso sui *Lehrjahre* e che la *Sendung* venga considerata come il primo ed immaturo approccio ad una materia che soltanto negli Anni Novanta poteva trovare la sua compiuta espressione. Vi è insomma in questa quasi esclusiva considerazione del romanzo compiuto un implicito giudizio negativo nei confronti del frammento che non è mai sostenuto da una analisi approfondita dei suoi presupposti storici e culturali e non tiene nemmeno conto del fatto, certamente fondamentale, che i *Lehrjahre*, lungi dal costituire una organica unità narrativa, si dividono chiaramente in due parti che sono poi due diversi romanzi tenuti insieme, anche tecnicamente, dal geniale espediente del VI libro. Così, per fare un esempio, i *Lehrjahre* rappresentano per il Korff soprattutto l'educazione dell'uomo stürmeriano che si fa classico, sicché nel passaggio dalla *Sendung* ai *Lehrjahre* si realizza

²⁶ Recentemente da J. STEINER, *Goethes Wilhelm Meister. Sprache und Stilwandel*, Stuttgart 1966. Utile è ancora A. FRIES, *Stilistische Beobachtungen zu Goethes Wilhelm Meister*, Berlin 1912.

²⁷ EVA ALEXANDER-MEYER, *Goethes « Wilhelm Meister »*; München 1947; GÜNTHER MÜLLER, *Gestaltung und Umgestaltung in « Wilhelm Meisters Lehrjahre »*, Halle 1948; KARL SCHLECHTA, *Goethes « Wilhelm Meister »*, Frankfurt am Main 1953; HANNO BERIGER, *Goethe und der Roman. Studien zu « Wilhelm Meisters Lehrjahre »*, Zürich 1955; HANS REISS, *Goethes Romane*, Bern und München 1963 (recensito acutamente da Luciano Zagari in: 'Studi Germanici' 1964, n. 1, pp. 113-127) e HANS-EGON HASS, *Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre* in: « Der deutsche Roman » hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1963, Bd. 1, pp. 132-210.

un bell'equilibrio umanistico tra individuo e società²⁸. Il critico non avverte che in questo modo egli riduce tutta la problematica del romanzo ad un puro e semplice processo di oggettivazione dell'individuo nella società²⁹, né si avvede che il Wilhelm della *Sendung* rappresenta sí lo *Stürmer*, ma lo *Stürmer* già demitizzato e già colto in una prospettiva critica estremamente obiettiva che mette a nudo la crisi istituzionale della cultura borghese. Non diversamente il Lukács, pur cogliendo da par suo questo aspetto di fondo del romanzo goethiano, considera la *Sendung* solo come una prima fase di preparazione dei *Lehrjahre* la cui superiorità sul frammento sarebbe garantita da una visione obiettiva e totale della società borghese, non piú vista, come nella prima versione dell'opera, dalla prospettiva parziale ed antiumanistica dell'avventura teatrale del protagonista³⁰. Le posizioni, del critico borghese

²⁸ H. A. KORFF, *op. cit.*, vol. II, pp. 322-341 per il quale si realizza nel romanzo goethiano l'ideale dell'umanesimo estetico (*schöne Humanität*) inteso come conciliazione di individuo e società. Classico è così per H. A. Korff l'individuo stürmeriano che è riuscito a inserirsi armoniosamente nella società realizzando la bellezza appunto in questa totale consonanza dei valori individuali e dei valori della comunità etico-estetica.

²⁹ Scrive infatti il KORFF, *op. cit.* p. 333. « Con ciò anche la società borghese caratterizzata dalla divisione del lavoro acquista un significato nuovo e positivo. Essa lo acquista quando l'uomo si è con essa identificato in modo così perfetto che ogni forma di isolata vita individuale gli è diventata impossibile. La società ha cessato di essere l'ostacolo, la limitazione, l'impoverimento della vita. Essa al contrario ne rappresenta la redenzione dalle impossibilità di una vita meramente individuale. Nella conciliazione con la società vi è la possibilità di un vero umanesimo e di una vera vita nella bellezza ».

³⁰ G. LUKÁCS, *op. cit.*, pp. 69-71. Il saggio sui *Lehrjahre* del 1936 risente ancora in modo determinante delle posizioni della *Theorie des Romans* soprattutto là dove egli dà per realizzata, sia pure sul piano utopico, quella ricerca della « totalità estensiva » della vita propria della civiltà classica e distrutta dalla divisione del lavoro del capitalismo moderno. L'ideale classico-umanistico che determina la critica lukácsiana porta così necessariamente ad una sopravvalutazione dei *Lehrjahre* rispetto alla *Sendung* tanto che il Lukács, considerando le differenze stilistiche tra le due redazioni, attribuisce spesso ai *Lehrjahre* delle innovazioni che appartengono invece chiaramente alla prima fase del romanzo. Così egli considera certi elementi strutturali che a suo avviso anticipano il romanzo dell'Ottocento — la stretta relazione, per esempio, tra il carattere del personaggio e l'azione — come elementi costitutivi della rielaborazione classica (cfr. p. 85) laddove essi sono invece i risultati piú cospicui della *Sendung*. Contrariamente a quanto afferma Lukács i *Lehrjahre* rappresentano un regresso di Goethe sulle posizioni narrative settecentesche e tutti quegli elementi che risulteranno poi fertilissimi nell'Ottocento sono in

e di quello marxista si incontrano dunque, anche se per motivi opposti e diversi, in un giudizio di valore che, partendo da una vera e propria canonizzazione del Goethe classico, condanna le presunte posizioni romantiche o irrazionalistiche della *Sendung* a favore del sereno equilibrio umanistico dei *Lehrjahre*. Ci pare tuttavia che il compito della critica non possa essere quello di spiegare — come accade al Korff ed allo stesso Lukács — il passaggio dalla prima alla seconda redazione come uno spontaneo ed organico processo di evoluzione da una fase di imperfetta ad una, posteriore, di perfetta realizzazione, ma di tener ben distinte le due versioni e di chiedersi quale sia il loro rapporto dialettico, quali resistenze ad esempio possa aver opposto il frammento della *Sendung* alla stilizzazione classicistica del romanzo compiuto. Per sgombrare il campo da ogni equivoco va subito detto a questo proposito che è assolutamente inesatto vedere nel frammento un *Künstlerroman*, vale a dire un romanzo che ha come protagonista un artista e che perciò, come è stato da più parti affermato, avrebbe dovuto concludersi con la vittoria della poesia sulla prosa borghese³¹. La verità al contrario è che l'abbandono dell'avventura artistica da parte di Wilhelm è non solo implicito ma chiaramente manifesto nell'impostazione dell'ultimo libro della *Sendung* e negli stessi presupposti critici del romanzo³². L'influsso determinante della nuova poetica weimariana,

realtà parte integrante della prima redazione del romanzo, alla quale i *Lehrjahre* vorranno poi per così dire impartire una lezione di umanesimo svuotandone i più genuini umori realistici e psicologici.

³¹ Cfr. DOROTHEA FLASHAR, *Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignonsgestalt*, Berlin 1929, p. 27 che postula una conclusione della *Sendung* in cui Wilhelm realizza la propria missione di rinnovatore del teatro tedesco. Dello stesso avviso sono anche MAX WUNDT, *Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals*, Berlin 1913 e, recentemente, HANS REISS, *op. cit.*, p. 73. Anche LUKÁCS, *op. cit.*, pp. 69-70 e NELLO SAITO, *Due saggi*, Roma 1967, pp. 63-64 ritengono possibile una conclusione positiva della missione teatrale di Wilhelm.

³² Ci riferiamo in particolare al capitolo 7 in cui Wilhelm convalescente conta di recarsi a H. nella speranza di ritrovare Mariane: « I suoi primi sogni, le sue speranze si risvegliavano di tempo in tempo nuovamente in lui ed i ricordi più struggenti lo legavano nuovamente al teatro, anzi persino alla cattiva società. Solo che dall'apparizione di quella santa troppo presto scomparsa il suo animo aveva preso un'altra direzione. Avvicinarsi a lei come egli ardentemente desiderava significava già uscire da quello stato in cui egli si trovava e un desiderio discorde lo traeva

così consapevole della missione culturale che si sentiva chiamata a svolgere nel caos della generale dissoluzione dei valori umanistici, si rivela semmai nella sostanziale diversità della prospettiva epica³³ che modifica profondamente la qualità del materiale offerto al poeta dalla prima redazione del suo romanzo.

Il pregio maggiore della *Sendung* era infatti quello di essere un'opera che cresce organicamente da se medesima e su se medesima secondo il ritmo immanente di una evoluzione naturale che parte, senza gli artifici retrospettivi dei *Lebrjahre*³⁴, dall'infanzia del protagonista e lo segue nel suo processo di crescita fisico e psicologico. Il tempo narrativo vi coincide pertanto sempre con il tempo organico e realizza così un tipo di narrazione « naturalistica » nel senso dell'evoluzionismo herderiano o del realismo illuminista di un Blanckenburg perché segue lo sviluppo organico di un individuo colto nel suo ambiente naturale. Questa prospettiva immanente del narratore che fa della *Sendung* uno dei pochissimi romanzi autenticamente realistici del Settecento tedesco, era

da un mondo nell'altro » (*Send.* p. 339). Il contrasto tra la sfera del teatro, rappresentata da Mariane, e quella della buona società, rappresentata dall'amazzone, ci pare evidente, come è evidente a nostro avviso il significato dell'ultima pagina della *Sendung* (cap. 14) in cui Wilhelm, dopo aver firmato il contratto che lo lega alla compagnia di Serlo, rivede proprio l'immagine radiosa dell'amazzone. Concordiamo quindi con H. M. WOLFF, *Goethes Weg zur Humanität*, Bern 1951, pp. 40 sgg. che sottolinea la presenza nella *Sendung* di quei personaggi che costituiscono il mondo degli ultimi libri dei *Lebrjahre*. A ciò si aggiunge che in un quadernetto di appunti del 1788 pubblicato da LISELOTTE BLUMENTHAL, *Ein Notizheft Goethes von 1788*, Weimar 1965, p. 19, si trova una annotazione circa le « cattive maniere di Felix » che prova senza possibilità di equivoci che il poeta nel 1788 aveva già concepito uno dei motivi fondamentali del V libro e dell'ultimo capitolo dei *Lebrjahre*, tanto più che è noto come Goethe durante il suo viaggio in Italia continuasse a raccogliere materiale per la continuazione del romanzo. Decisivo tuttavia ci pare a questo proposito il fatto che la *Sendung* era, come si è cercato di dimostrare, il romanzo della crisi dello *Sturm und Drang* e in particolare del sogno stürmeriano di un teatro nazionale tedesco al quale il Goethe direttore del teatro della corte di Weimar difficilmente poteva ancora credere. Cfr. a questo proposito E. STAIGER, *op. cit.*, vol. 1^o, p. 426 e p. 474.

³³ Cfr. EBERHARD LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955.

³⁴ Cfr. PAUL RILLA, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung in: Goethe im XX. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Mayer, Hamburg 1967, p. 94.

tuttavia già compromessa in partenza dal fatto che il romanzo goethiano voleva essere sí la storia di un personaggio, ma anche di una intera cultura. Questa aporia di fondo tra una « maniera » realistica interna al mondo borghese e l'impostazione critico-culturale che si collocava al di fuori di quel mondo descritto con tanto realismo è certamente la principale ragione per cui Goethe non riuscì a finire il suo romanzo negli Anni Ottanta; essa doveva poi manifestarsi con assoluta evidenza e diventare addirittura il tema narrativo dominante nel momento in cui Goethe, riprendendo il romanzo in quella situazione di polemica culturale che si è descritto, sentì di potere oramai rispondere esaurientemente a quella domanda umanistica che egli aveva diretto all'arte del soggettivismo borghese. Il programma culturale della *Hochklassik* doveva così approfondire e rendere poi irrisolvibile, e volutamente irrisolvibile, questa aporia già posta nella *Sendung* tra un tipo di narrazione « mimetica », con la quale il romanzo aspirava a farsi esso stesso « natura », ed una prospettiva eminentemente critica e spesso squisitamente saggistica che doveva necessariamente tendere a fare del romanzo un'opera di riflessione morale e pedagogica.

È evidente che il Goethe dei *Lehrjahre*, a differenza del Goethe pre-italiano, aveva a questo proposito idee fin troppo precise. Il suo compito programmatico era ora innanzi tutto quello di abbandonare la prospettiva realistica in virtù della quale si era quasi completamente identificato con il suo protagonista e di spezzare quel rapporto organico tra il tempo naturale ed il tempo narrativo che lo rendeva per così dire complice del destino del suo eroe. Il più decisivo ed il più sintomatico intervento operato dal Goethe classico nei confronti della *Sendung* è così il colloquio sul destino del 17° capitolo del 1° libro dei *Lehrjahre* con il quale Goethe — e ciò dimostra quanto fosse importante per lui tale intervento — distruggeva, anzi oseremmo dire faceva letteralmente scempio di uno dei più bei brani narrativi della intera letteratura tedesca³⁵. Con questo colloquio sul destino Goethe

³⁵ Ci riferiamo al capitolo 23 del libro I della *Sendung*, il cui incalzante ritmo narrativo, per non parlare di altri innumerevoli particolari, viene interrotto da Goethe per far posto al lungo colloquio sul destino tra Wilhelm e l'Abate (e non lo zio, come credono J. STEINER, *op. cit.*, p. 26 e L. MITTNER, *op. cit.*, p. 535).

si attestava su quelle nuove posizioni narrative della restaurazione weimariana che trasformavano la *Sendung* in un romanzo manifestamente progettato e pianificato, condotto e guidato da un narratore che si è veramente sostituito alla Provvidenza e dirige con assoluta onniscienza e non senza complici ammiccamenti verso il lettore l'avventura del suo eroe che è ormai nelle sue mani una marionetta docile e senza volto.

Questa distruzione del personaggio è in molte parti dei *Lebrjahre* addirittura totale, come è totale la polemica goethiana contro la nozione stürmeriana del destino inteso come esplicazione e realizzazione del *daimon* individuale. Alla fine del suo noviziato Wilhelm apprenderà attraverso un vero e proprio rituale di iniziazione massonica che quell'itinerario che egli credeva il proprio destino, pura espressione del proprio genio e della propria vocazione artistica, è stato in realtà seguito, favorito, corretto e addirittura progettato dalla Società della Torre che l'ha condotto attraverso la peripezia del teatro affinché egli giunga in virtù di una esperienza personale alla verità della Società degli eletti, « poiché l'errore — si sentirà dire Wilhelm — può essere guarito solo attraverso l'errore » (HA 7, 550).

Mignon: l'incesto romantico e la totalità classica. — Con ciò Goethe ha già inserito il destino stürmeriano in un contesto pedagogico ed ha trasformato l'*Entwicklungsroman* del realismo illuminista³⁶ nel *Bildungsroman* del classicismo di Weimar. Il destino non può essere più inteso come *Ergebenheit in das Schicksal* (dedizione al destino) poiché esso non è che « un nome che l'uomo dà alle proprie inclinazioni » (HA 7, 72). Il destino soprattutto non deve più costituire la realizzazione artistica e geniale del proprio sé, ma essere subordinato alla razionalità di una legge morale che non rappresenti più la dimensione soggettiva della passione individuale, ma quella oggettiva di una società illuminata.

L'esemplificazione di tale pedagogia diretta contro la nozione del destino stürmeriano doveva far sì che i *Lebrjahre* si trasformassero in una interpretazione critica della *Sendung* e soprattutto

³⁶ Cfr. EVA D. BECKER, *op. cit.*, p. 161.

di quei personaggi che costituivano la cifra simbolica della genialità borghese, intendiamo dire le figure dell'arpista e di Mignon con le quali la *Sendung* era giunta a quel punto critico che ne aveva reso impossibile la conclusione. Mignon infatti rappresentava accanto all'arpista quel segno completamente nuovo che modificava sostanzialmente la situazione narrativa del realismo illuminista degli Anni Ottanta e costituiva quella tragica dissonanza che doveva necessariamente far crollare l'impianto realistico del romanzo. Come intuirono i critici più sensibili, primo fra tutti Friedrich Schlegel, Mignon era « la molla segreta » dell'opera goethiana³⁷, il suo dramma era l'unica zona del romanzo dinanzi alla quale si arrestava l'onnipotenza e l'onniscienza del narratore suscitando, come scriveva un altro recensore, « spavento e commozione »³⁸ o, come osservava il Körner, turbando la calma e l'armonia di una piacevole lettura contemplativa³⁹.

³⁷ Cfr. la recensione di F. Schlegel del 1798 in: O. FAMBACH, *op. cit.*, p. 49.

³⁸ Si veda la recensione di L. F. HUBER in: O. FAMBACH, *op. cit.*, p. 65 che rileva come il romanzo di Goethe abbia destato tra i lettori « un generale disagio » dovuto alla presenza « dell'elemento poetico » (*das Poetische*) in un genere come il romanzo che di per sé dovrebbe essere rigorosamente realistico. È evidente che lo Huber, senza rendersene naturalmente conto, registra qui la crisi della narrativa realistica dell'illuminismo e del suo canone della verosimiglianza in virtù della presenza di quella « magica apparizione » che è la figura tragica di Mignon.

³⁹ Si veda la lettera-recensione di Ch. G. Körner, pubblicata nelle *Horen* del dicembre 1796 in: O. FAMBACH, *op. cit.*, p. 17. Il Körner esprimeva il timore che la « materia tragica », rappresentata dalle figure di Mignon e dell'arpista, turbasse « l'impressione totale » del romanzo « in quella parte del pubblico che nella contemplazione di un'opera d'arte si comporta solo passivamente ». Nella recensione del Körner, come scriveva Goethe a Schiller il 19 novembre 1796, faceva spicco soprattutto l'osservazione « che il lettore si deve comportare in modo produttivo »; i timori di Goethe infatti erano pienamente espressi dalla compiacente recensione del Körner il quale, notando come i personaggi di Mignon e dell'arpista « concentrassero l'attenzione in un unico punto », raccomandava appunto una lettura che riuscisse a considerare « la dignità del tutto », una lettura in sostanza capace — secondo le intenzioni di Goethe — di reinserire la novità della « materia tragica » nell'armonia del finale del romanzo che ricomponeva tutte le dissonanze. Goethe, del resto, aveva ben ragione di temere che il pubblico avrebbe finito per vedere nel suo romanzo solo il dramma di Mignon, se l'amico F. Jacobi gli scriveva, il 9 novembre del 1796, di aver trovato il centro del romanzo nella difesa che Wilhelm fa di Mignon nei confronti di Jarno. (HA. Br. an Goethe 1. 261-262).

Mignon in sostanza imponeva una lettura attiva e ciò significa una lettura critica dell'opera, perché — come doveva dichiarare lo stesso Goethe — essa era il personaggio per il quale era stato scritto l'intero romanzo ⁴⁰.

Chi più di ogni altro o forse l'unico che intese chiaramente che i *Lehrjahre* erano un romanzo scritto contro Mignon fu Novalis il quale avvertì anche immediatamente quanto lo stesso Friedrich Schlegel non aveva pienamente compreso e cioè che l'opera partiva da quella contrapposizione di fondo di arte e di vita economica a cui abbiamo in precedenza accennato. Il giudizio di Novalis, che considerava il romanzo goethiano come un'opera scritta contro la poesia, laddove Friedrich Schlegel vi aveva scorto una poetizzazione della prosa quotidiana e persino della vita economica, costituisce, come si sa, la fonte di tutte le posteriori interpretazioni romantiche che videro in Mignon « l'angelo della poesia » ed interpretarono la sua morte come la fine dell'arte nel mondo economico. « Così — scriveva ad esempio il Görres — i segni dei nuovi tempi annunciano che la poesia si perderà nell'economia e nell'industria ». « La prosa — continuava — riporta la sua vittoria e persino l'eroe del romanzo può continuare a vivere solo associandosi alla società economico-prosaica » ⁴¹.

Se il centro di gravità del romanzo è così indubitabilmente la figura di Mignon, vano tuttavia sarebbe isolare la sua figura come il solo autentico nucleo poetico dell'opera trascurando la struttura del romanzo che è la sola realtà organica in cui essa può veramente vivere. È bene quindi evitare di compiere, oggi, qualsiasi operazione di tipo idealistico o romantico, anche se è necessario partire proprio da quel contrasto romantico di poesia e di vita economica che costituiva l'intuizione fondamentale della nota stroncatura di Novalis il quale, nei *Fragments* editi da Tieck e Schlegel nel 1802 ⁴², scriveva tra l'altro che lo spi-

⁴⁰ Goethe si adirò leggendo *De l'Allemagne* di Madame de Staël che definiva la storia di Mignon « un épisode charmant » e dichiarò che « tutta l'opera era stata scritta a causa di questo personaggio » (Kanzler von Müller, il 29/5/1814)

⁴¹ Cfr. HANS-JOACHIM MÄHL, *Goethes Urteil über Novalis*, op. cit., pp. 227 sgg.

⁴² Sui criteri dell'edizione di Friedrich Schlegel e di Ludwig Tieck

rito del romanzo goethiano era « l'ateismo artistico » e che « il 'Wilhelm Meister' era a ben guardare un 'Candide' diretto contro la poesia ». Romanzo « antipoetico », dunque, il quale, come scriveva ancora Novalis, proprio con la sua finale « sintesi delle antinomie » si rivelava essere scritto « per l'intelletto e dall'intelletto », un romanzo in sostanza antiromantico che doveva dare origine al romanzo romantico proprio perché si era proposto come programma di restaurazione umanistica il superamento dell'arte come destino romantico.

Si è già osservato che nella *Sendung* Goethe aveva chiarito i termini dialettici di quella immagine ingenua del poeta che era stata elaborata dalla sensibilità e dalla cultura del Settecento e che lo scopo precipuo del suo romanzo era l'approfondimento critico e narrativo di questa immagine. Questa figura ideale del poeta cantore che vuole essere la negazione addirittura emblematica del mercante borghese appare a Wilhelm nel personaggio dell'arpista che nella famosa ballata *Was höre ich draussen vor dem Tor* ci offre, con l'esaltazione del cantore medievale che rifiuta per la sua poesia qualsiasi mercede, la prima compiuta immagine del Poeta, cara all'ideologia ed al gusto oleografico dell'Ottocento borghese. Tuttavia Goethe non sarebbe Goethe se, dopo aver fissato questa immagine del cantore che canta per la sola gioia del canto, non avesse al tempo stesso denunciato quella fatale figura di poeta folle e veggente da cui parecchia letteratura dell'Ottocento non riuscirà più a salvarsi. Per l'arpista infatti il dono del canto non è solo *Genuss der Welt*, ma anche, diremo noi, *Erleiden der Welt*. L'ingenuo poeta cantore che entra in scena con tutti gli attributi oleografici dal vate vegliardo e pellegrino, è in realtà una creature folle, perseguitata da un orrendo destino. L'arpista — così ci racconterà Goethe nell'ultimo libro dei *Lehrjahre* — è un monaco italiano, figlio cadetto del marchese Cipriani, che, destinato dapprima alla carriera militare, viene poi avviato dal padre alla vita ecclesiastica a causa della sua indole mistica e contemplativa. Agostino, questo vuol farci intendere Goethe, segue ciecamente la propria vocazione, ovverosia l'assoluta legge del proprio *daimon*, ma va

dei frammenti postumi di Novalis si vedano le importanti considerazioni dello studio del Mähl appena citato.

incontro, proprio per questo, alla follia del suo destino perché la vita religiosa distrugge nel suo già debole animo ogni benefico influsso della natura e della ragione spingendolo verso il misticismo più torbido e più aberrante (HA 7, 581-583). La polemica antimistica del Goethe classico ed illuminista non potrebbe essere più evidente, come è evidente che il poeta considera il destino dell'arpista come una vera e propria mitizzazione della *Neigung* e della passione stürmeriana. Agostino, che ha seguito unicamente il proprio cuore ed il proprio demone ed ha rifiutato i dettami della ragione e della società, rappresenta così nel romanzo la versione tragica dell'avventura estetica di Wilhelm, così come la sua follia costituisce la cifra simbolica del suo destino poetico.

Il destino come prigioniera dell'individualità irrelata dunque, ma anche come fonte dell'assoluta purezza della parola poetica che Goethe, nella figura dell'arpista, riconduce ad una solitudine che non si esprime tanto nella sua follia, quanto nel suo amore incestuoso. Nella storia dell'amore di Agostino e Sperata, da cui nascerà Mignon⁴³, Goethe ha inventato una storia romantica proprio perché ha voluto rappresentare la primitiva, indifferenziata naturalità dell'amore romantico che nella sua assolutezza nega i valori intersoggettivi della società. Il dramma di

⁴³ Sul motivo dell'incesto in Goethe si veda lo studio di OTTO RANK, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig und Wien 1912, pp. 476 sgg. che rileva in Goethe una tendenza incestuosa verso la sorella Cornelia nel quadro del suo complesso paterno. Significativo è per il Rank il fatto che Goethe abbia incominciato a scrivere il *Wilhelm Meister* subito dopo la morte della sorella e nel pieno della sua relazione con Charlotte von Stein, nella cui figura si fondevano per il poeta le immagini della madre e di Cornelia. L'ampio studio del Rank è la base del saggio di PHILIPP SARASIN, *Goethes Mignon. Eine psychoanalytische Studie* in: «Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Natur- und Geisteswissenschaften» hrsg. von Sigmund Freud, XV Band, 1929, pp. 349-399. Il lavoro del Sarasin, il cui tema fu suggerito dallo stesso Freud, osserva che il complesso di Mignon nasce proprio durante la relazione di Goethe con Charlotte von Stein come espressione di un desiderio sessuale represso che si sublima in pura *Sehnsucht* (p. 377). L'arpista sarebbe così la proiezione dell'immagine paterna e Mignon la trascrizione onirica della Cornelia neutroica e sessualmente inibita (p. 381) verso la quale Goethe assume la stessa funzione di padre che Wilhelm Meister nel romanzo accetta nei confronti di Mignon (p. 387).

Agostino, il suo destino di folle infinitamente colpevole perché infinitamente solo, ha inizio quando « il libero mondo dei suoi pensieri e delle sue idee » entra in conflitto con « le leggi e le condizioni della società che hanno assunto l'inderogabilità di una legge di natura » (HA 7, 584). L'amore incestuoso di Agostino insomma non è un peccato contro natura, ma contro la società⁴⁴, è l'affermazione del soggettivismo romantico che nell'unione tra fratello e sorella intuisce la mitica unità platonica dell'anima umana. Ora questo amore irrelato che si esaurisce in se medesimo e che riconosce solo se medesimo — e questo ci pare possa essere il significato storico della fortuna che il motivo dell'incesto ebbe presso i romantici⁴⁵ — è un amore senza storia, un amore che vuole realizzare dal profondo della più torbida *Schwärmerei* l'intatta, immobile innocenza del paradiso classico, è in una parola l'amore romantico e romantico proprio perché sogna di realizzarsi nel paradiso classico. La cifra mitica di questo amore incestuoso è la natura classico-mediterranea, sono i cipressi, i limoni e gli aranci, sono i fiori del mirto che vedono il compimento dell'amore di Agostino e Sperata (HA 7, 583). Ma questo paradiso italiano è poi una natura estatica, divinata nei suoi elementi primigeni, una natura stilizzata e popolata di immobili piante archetipiche e già irrimediabilmente perduta per l'uomo nel momento stesso in cui diventa una sorta di fissa, immutabile immagine onirica. Il motivo dell'incesto che da Tieck a Brentano, da Thomas Mann a Musil, attraversa tutta la letteratura tedesca si rivela sin d'ora come il tentativo di realizzare, per dirla con Musil, « l'altra condizione », di realizzare, come ha scritto Ladislao Mittner, « l'amore come negazione del desiderio »⁴⁶, l'amore come negazione della *Sehnsucht* romantica. Il narcisismo di questa operazione è molto chiaro nelle pagine

⁴⁴ Cfr. LESLIE A. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, Cleveland 1962, p. 90 il quale osserva che l'incesto tra fratello e sorella acquista nella letteratura romantica il significato di una ribellione antiborghese ovvero di un trionfo della natura sulle convenzioni sociali, come già nel *Bougainville* di Diderot.

⁴⁵ Cfr. MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1966.

⁴⁶ Cfr. L. MITTNER, *La letteratura tedesca del Novecento*, op. cit., pp. 331 sgg.

del famoso romanzo di Musil⁴⁷. Il giardino di Ulrico e di Agata è in fondo ancora il giardino incantato dell'estatica natura italiana in cui passeggiano in assoluta innocenza Agostino e Sperata. La chiarezza e la serenità del paesaggio classico celano insomma il dramma di una paganità innocente perché indifferenziata, totale perché senza rapporto, una paganità profondamente disumana che è forse il problema più angoscioso del classicismo di Weimar perché è la negazione di quell'equilibrio tra natura e società che vuole essere l'essenza dell'umanesimo di Goethe.

Nell'assolutezza di questo paesaggio mediterraneo che costituisce lo spazio simbolico dell'incesto romantico noi vedremo quindi la radice più segreta e più oscura del classicismo di Goethe che ci pare essere, sotto questo aspetto, quanto mai problematico. Noi non crediamo in sostanza che la misura classica goethiana, che dovrebbe avere nell'immagine di questa natura primigenia la sua cifra iconica, possa essere semplicemente risolta opponendola ad esempio alla natura tedesca o nordica secondo un rapporto che scorga nella prima il segno di un felice equilibrio umanistico e nella seconda quello di una dilacerazione romantica. I due segni, certo, fanno sistema e lo stesso Goethe, narrando la storia di Agostino nell'ultimo libro dei *Lehrjahre*, oppone ad un misticismo innaturale che porta il monaco alla follia l'immagine di una natura benigna che riflette la perenne innocenza del paradiso mediterraneo. Il vero problema critico, però, si pone a nostro avviso proprio a questo punto, perché quella stessa natura evocata da Mignon nella prima strofa del suo *Italienlied* ed ormai celeberrimo simbolo della *Sehnsucht* goethiana per l'equilibrio classico è poi, come si è detto, anche la cifra iconica dell'incesto romantico.

Agostino — così interpreta Goethe la storia del padre di Mignon — non può considerare il suo amore per la sorella Sperata come una colpa, se, come egli dice, la natura lo ha permesso e se la stessa natura fa sì che nel giglio « lo sposo e la sposa scaturiscano dallo stesso stelo ». « Non sono essi congiunti dal fiore che li generò entrambi e non è il giglio l'imma-

⁴⁷ Cfr. A. RENDI, *Robert Musil*, Milano 1961, pp. 114 sgg. e p. 193 che rileva la natura ermafroditica di Agathe definendola « l'autismo » o la « chimerica ripetizione » di Ulrich.

gine dell'innocenza, e non è forse fertile l'unione di fratello e sorella? » (HA 7, 584). Il giglio, non a caso, è appunto il fiore che Mignon porterà in mano quando inizierà la metamorfosi che la condurrà alla morte o meglio al ritorno nella grande indifferenziata unità della natura. Il giglio in sostanza è qui l'immagine della pianta archetipica che è, si badi bene, anche la pianta ermafrodita. Nel già citato *Notizheft* del 1788, scritto durante il viaggio di ritorno dall'Italia, vi è una annotazione rivelatrice circa la generazione della pianta: « Non si può avere giusto concetto dei due sessi se non ce li si immagina in un unico individuo. Le piante ci danno per questa considerazione la migliore occasione ». La pianta, contrariamente a quanto accade per l'uomo e gli animali superiori, porta dunque in se medesima i due sessi e li divide successivamente prima nello stesso individuo e poi li ripartisce in due individui diversi, generando in questo modo l'infinita varietà delle forme del mondo vegetale⁴⁸.

Essenziale ci sembra a questo proposito il fatto che la ricerca « classica » condotta da Goethe in Italia fosse diretta proprio a superare tale infinita varietà delle forme nell'unità della pianta ermafrodita che diventa allora veramente il segno iconico e cioè omostrutturale della sua esperienza italiana. Se l'Italia — come scriveva a Herder il 5 giugno del 1788, da Costanza, dove gli era giunta notizia che Herder si trovava già a Roma — era la terra « dove egli nella sua vita era stato incondizionatamente (*unbedingt*) felice », ciò era forse perché l'esperienza italiana rappresentava per lui appunto la felicità assoluta della pianta archetipica ed il ritorno a Weimar doveva essere allora l'esilio dalla patria ideale e dunque il ritorno nella storia ovverosia nel regno della divisione e della molteplicità in cui l'unità immobile della *Urpflanze* si disgiungeva nel conflitto dei sessi e degli individui. « In ogni separazione vi è sempre un germe della follia » doveva scrivere Goethe che nella figura di Mignon rappresenterà appunto questa follia ed il disperato desiderio di ritornare all'unità indifferenziata della pianta archetipica. Si comprende allora quale sia il senso più segreto della figura di Mignon e soprattutto il significato del suo esilio in Germania e, quel che più im-

⁴⁸ Cfr. LISELOTTE BLUMENTHAL, *op. cit.*, pp. 33-34 e pp. 99 sgg.

porta, del sacrificio che il poeta farà di lei nella seconda parte dei *Lehrjahre*. Si comprende in sostanza quanto il classicismo del Goethe post-italiano sia, dietro la maschera dell'imperturbabilità olimpica, angoscioso e drammatico, dettato dalla coscienza di un male segreto che solo la rinunzia più coerente alla felicità italiana poteva forse guarire⁴⁹.

Mignon, si è detto, è il frutto dell'amore incestuoso di Agostino e Sperata, è la creatura androgina⁵⁰ che porta in se medesima la legge della *Urpflanze* e ciò significa il dramma di quella naturalità indifferenziata che sta prima della cultura, della società e della storia⁵¹ e che si esprime nello struggente desiderio di negar se medesima, di annullare la propria mobile *Sehnsucht* nell'immobilità del paradiso italiano. Ove non si sia caduti in certe follie critiche che vedono in questa figura il simbolo dell'anima che, prigioniera del corpo, sogna la patria celeste⁵², Mi-

⁴⁹ Quanto poi il sogno di questa felicità italiana fosse condizionato dalla situazione storica lo dimostra la lettera che Goethe il 1° e il 5 agosto 1796 scriveva a J. H. Meyer che si trovava a Firenze. Goethe accarezzava l'idea di un terzo viaggio in Italia ma lo trattiene l'incerta situazione politica e militare che fa temere una minaccia delle truppe francesi, ormai a Ulm, a Würzburg e a Stoccarda, per la stessa Weimar. «Io non posso pensare ora di allontanarmi — scrive Goethe — e preferisco dunque fare di necessità virtù e rivolgere i miei pensieri verso l'interno (...). Così supereremo l'inverno ed io non ho altro desiderio che di ritrovarLa a Firenze all'inizio della primavera e di trascorrervi in pace con Lei qualche tempo e di rinnovare con il suo aiuto la cultura estetica e di diventare nuovamente un uomo prima di incominciare qualcosa d'altro».

⁵⁰ Sull'ideale androgenico nel romanticismo europeo e in particolare nel decadentismo cfr. MARIO PRAZ, *op. cit.*, pp. 315 sgg.

⁵¹ Così anche WILHELM EMRICH, *Die Symbolik von Faust II*, Bonn 1957, p. 154 e pp. 301 sgg. che accosta Mignon a Homunkulus e ad Euphorion, anch'essi creature incompiute ed irrealizzate, e sottolinea poi l'ermafroditismo di Mignon come dimensione 'demonica' dell'esperienza poetica e come dissonanza tra il caos e la ricerca della forma (p. 336) o infine come «ideale forma germinale» dello spirito o dell'uomo (pp. 174-175).

MARIO PENZA, *Evoluzione goethiana da Humanus a Wilhelm Meister* in: «Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona», serie I, vol. III, 1967-68, p. 31 interpreta Mignon come «l'irreale assoluto della pura entità estetica» ovvero come negazione di quell'ideale del bello figurativo che poteva essere «solo sognato come perpetuamente esistente solo in Italia, nel paese dell'identità vita-arte».

⁵² Cfr. EMIL ERMANTINGER, *Das dichterische Kunstwerk*, Leipzig-Berlin 1921, p. 297 e WILHELM FLITNER, *Goethe im Spätwerk*, Hamburg 1947, p. 215.

gnon è stata interpretata dalla critica piú attenta come espressione o simbolo della totalità dell'anima umana. La sua androginia che risolve in se medesima gli opposti della *Männlichkeit* e della *Weiblichkeit*, fa di Mignon una figura epifanica, *ein Mythologem* della perfezione dell'eros nel senso di Kerényi o un archetipo della pura virtualità dell'anima umana nel senso junghiano⁵³. Non abbiamo nulla da aggiungere a queste interpretazioni se non che Mignon è anche il personaggio piú problematico di un romanzo che, come riconosceva lo stesso Friedrich Schlegel, rappresenta la piú compiuta interpretazione della società tedesca del Settecento; Mignon insomma è per noi anche l'espressione storica di un problema di cultura.

Diremo quindi subito quanto già si sa o si dovrebbe sapere, che cioè Mignon non esprime nulla di classico, che anzi rappresenta la piú pura figura romantica che mai sia stata concepita perché reca in se medesima il dramma dell'interiorità romantico-borghese che sogna il paradiso classico dell'assolutezza indifferenziata dell'anima individuale e aggiungeremo che l'unico suo problema veramente classico nel senso del piú genuino umanesimo goethiano è quello di stabilire un rapporto intersoggettivo, di negare nella sostanza se medesima. Frutto di un incesto in cui si esprime uno dei massimi miti del soggettivismo romantico, Mignon rivela la sua natura romantica innanzi tutto nella sua natura di acrobata. La *Lust am Klettern*, il « desiderio di vagare sulle vette dei monti, di camminare da una casa all'altra, da un albero all'altro » (HA 7, 528), quella spinta verso l'alto che nel-

⁵³ Si veda a questo proposito soprattutto ALFREDO DORNHEIM, *Goethes Mignon und Thomas Manns Echo. Zwei Formen des 'göttlichen Kindes' im deutschen Roman* in: « Euphorion » 1952, pp. 315-347 che riprende la tesi di WERNER DANCKERT, *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, Berlin 1951, pp. 62 sgg. dal quale Mignon appare interpretata come « il fanciullo divino » ovvero come figura epifanica, « immagine della piú pura ed intima idealità ». Si può ricordare qui quanto Hugo von Hofmannsthal scriveva a Hermann Bahr in una lettera del 14 novembre 1891: « Non è in fondo Mignon veramente il nostro 'terzo sesso', un accoppiamento stilizzato di quanto c'è di buono e di bello nei due sessi? ». Cfr. H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefe I, Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt a. M. 1959, p. 39.

Per una storia delle varie interpretazioni della figura di Mignon si veda L. MAZZUCCHETTI, *Mignon da Goethe a Hauptmann* in: « Studi Germanici », 1964, pp. 22-45.

l'ultimo colloquio con Wilhelm le fa invidiare l'esistenza aerea degli uccelli, è in Mignon un « istinto naturale » (HA 7, 587). È anzi questo suo istinto che la spinge ad indossare vesti maschili che le permettono di imitare liberamente i giuochi degli acrobati. La sua natura androgina è così indissolubilmente legata alla sua natura aerea che fa sì che un giorno Mignon non ritrovi più il cammino che la riporta dopo le sue peregrinazioni alla quiete della casa classica. Mignon non lascia quindi passivamente l'Italia perché viene rapita da una compagnia di acrobati diretti in Germania. Diremo piuttosto che *doveva* essere rapita dai saltimbanchi proprio per il suo « istinto naturale », come, per lo stesso istinto, *doveva* affrontare il passaggio delle Alpi, orrida sede dell'antica stirpe dei draghi. L'itinerario di Mignon può essere visto dunque non soltanto dalla prospettiva tedesca dell'*Italienlied* che dalla Germania porta in Italia, ma anche dalla prospettiva italiana che dall'Italia porta all'esilio in Germania attraverso il fascino dell'orrido e del demonico⁵⁴. Il passaggio delle Alpi può avere così nel contesto della restaurazione classica degli ultimi due libri dei *Lehrjahre* un preciso significato storico : è la grande frattura che la cultura tedesca, per la sua sete di assoluto e per il suo amore del demonico, ha operato con la tradizione classica europea, è insomma, più concretamente, quella frattura che costituisce l'assunto dei *Lehrjahre*, è il grande tema della pedagogia del classicismo di Weimar.

Non è quindi un caso che il capo della compagnia di saltimbanchi che rapisce Mignon venga chiamato *der grosse Teufel* (il

⁵⁴ Per A. DORNHEIM, *art. cit.*, pp. 338 sgg. il paesaggio orrido e mostruoso delle Alpi nella terza strofa dell'*Italienlied* costituisce la prova che l'uomo o l'eroe della tradizione poetica e religiosa di moltissimi popoli deve superare per raggiungere l'innocenza del paradiso perduto rappresentato qui dal giardino e dalla casa classica. Non c'è dubbio che Goethe, come ha dimostrato LADISLAV MITTNER, *op. cit.*, pp. 129 sgg., considerasse il passaggio delle Alpi come una terribile prova il cui premio era, appunto, l'Italia e che Mignon rappresenti quindi, c'è appena bisogno di dirlo, una condizione archetipica dell'anima goethiana nella sua *Sehnsucht* verso l'ideale patria italiana. Se questo è vero, è però altrettanto naturale considerare la radice di questa *Sehnsucht* ovverosia ricordare quanto di demonico e in definitiva di mostruoso vi è nella natura di questo personaggio, vero e proprio mito della sensibilità romantico-borghese. C'è appena bisogno di dire che l'aspetto demonico di Mignon è stato più volte sottolineato, per esempio da FR. GUNDOLF, *Goethe*, Berlin 1920, pp. 352 sgg. e da H. A. KORFF, *op. cit.*, vol. II, p. 340.

grande diavolo) per la sua eccezionale abilità di acrobata. In realtà la natura aerea di Mignon può conoscere solo gli estremi dell'angelo e del demone ed esclude qualsiasi sintesi umanistica. Mignon infatti, lungi dall'essere una purissima figura angelica, come appare da certe interpretazioni spiritualiste, è una figura torbida quante altre mai⁵⁵. Quando, nell'VIII libro, si avvicinerà alla morte, accetterà di deporre le sue vesti maschili per indossare una veste che solo apparentemente è una veste femminile. In realtà è una tunica angelica che esprime tutta la sua ansia di trasfigurazione. Mignon non è un angelo ma vorrebbe essere un angelo, il suo cuore non è puro ma vorrebbe essere puro come il giglio che porta in mano, e in questo suo desiderio di purificazione vi è la coscienza della propria ibrida natura, incapace di maturare in una determinazione umana ed intersoggettiva dell'eros. Lo straziante dramma di Mignon si manifesta nel libro V quando il suo risveglio erotico la trasforma in una Menade. La sua passione per Wilhelm non è meno torbida per la sua ingenuità, anzi è tanto più torbida, quanto più è ingenua ed irriflessa⁵⁶. Il suo tentativo di entrare nella stanza di Wilhelm è in sostanza il suo

⁵⁵ Non intendiamo qui in alcun modo alludere ai tratti patologici della figura di Mignon rilevati in particolare da GUSTAV COHEN, *Mignon* in: «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, VII, pp. 132-153 e da EUGEN WOLFF, *Mignon*, München 1909, pp. 150 sgg.

⁵⁶ ERNST BLOCH, *Der junge Goethe* in: *Goethe im XX Jahrhundert*, hrsg. von H. MAYER, Hamburg 1967, pp. 19-44 vede invece in Mignon «null'altro che anima», un puro segno della *Sehnsucht* posto al di là di ogni positiva determinazione ermafrodita. Una androginia ideale, dunque, che però non tiene conto della straordinaria concretezza e della torbida carica erotica del personaggio (cfr. soprattutto HA 7, 262 e 524) che Goethe a più riprese ha indicato attraverso il contrasto, rilevato già da Novalis, tra Mignon e Philine. L'ultimo capitolo del 2° libro, in cui vi è la famosissima scena dell'epilessia di Mignon, è anche quello in cui Wilhelm prova per la prima volta nei confronti di Philine una invincibile gelosia e prende la decisione di lasciare gli attori (HA 7, 140-141). Ora è proprio il dolore per la partenza di Wilhelm, dettata dalla sua passione per Philine, che manifesta, dopo la scena della danza di II, 8, la seconda epifania di Mignon. «Il bocciuolo — scrive Goethe — che a lungo era stato aspramente chiuso in se stesso, era maturo...». Colpita nel segreto centro del cuore Mignon crolla come una marionetta tra le braccia di Wilhelm: «Essa si strinse il cuore e all'improvviso diede un grido accompagnato da movimenti convulsi del corpo. Si alzò di sobbalzo e stramazza poi immediatamente ai suoi piedi come spezzata in tutte le sue giunture.» (HA 7, 143). Si veda poi a questo proposito soprattutto il racconto del medico in: HA 7, 524.

inconscio tentativo di farsi donna, di maturarsi, di compiersi, di chiarire e di determinare la propria ibrida natura indeterminata. Non è quindi un caso che Mignon venga preceduta nella stanza di Wilhelm dalla donna più donna del romanzo, che Wilhelm insomma ceda a Philine per la prima e per l'ultima volta proprio nel momento in cui Mignon esprime nella sua rabbiosa eccitazione menadica (HA 7, 326) l'inconscio desiderio di farsi donna. È questo il punto in cui ha inizio l'ascesi di Mignon. Incapace di sviluppo e di maturazione, incapace di diventare donna, Mignon non può che iniziare la parabola della sublimazione angelica della sua natura ermafrodita. L'androgenia della creatura incestuosa deve rovesciarsi nell'androgenia pura dell'angelo. Il dramma di Mignon in sostanza non è di essere puro spirito costretto a vivere nella prigione della materia e che dalla materia aspira ad evadere nella sua patria divina, come vorrebbe il dualismo della critica spiritualista. È al contrario quello di essere ibrida unità embrionale di spirito e istinto, quello appunto di essere creatura « totale », indifferenziata e proprio per questo immersa nell'insondabile elementarità della natura umana.

Ora Mignon esprime anche, come si è spesso detto, il genio poetico di Goethe. In verità l'essenza di Mignon, la sua più autentica epifania, è puro ritmo e puro *melos*. La *zuckende Lebhaftigkeit* (HA 7, 262) della sua natura disarmonica può sublimarsi soltanto nell'assoluto ed inconscio automatismo della sua danza. Solo nella danza infatti questa sua « convulsa e spasmodica mobilità » diventa assoluta perfezione ed assoluta armonia. Bendati gli occhi, escluso ogni riferimento alla realtà empirica, Mignon può rivelare a Wilhelm nell'aspra, laconica passionalità del fandango il suo misterioso centro interiore. Essa si trasforma così in una inconscia marionetta kleistiana perché può obbedire all'assoluto centro di gravità che è il suo cuore ed esaltarsi nel ritmo estatico di una danza che ha la precisione meccanica di un congegno automatico (HA 7, 115) e realizza, proprio per questo, il paradosso del movimento che raggiunge la stasi perché si annulla nell'immobilità della legge sempre uguale a se stessa.

Come la sua danza è un momento di esaltazione estatica che nega la coscienza ed anticipa la perfezione dell'inconscia marionetta kleistiana, così il suo canto è la negazione della parola. Se

da bambina ha imparato quasi da sola a cantare ed a suonare la cetra, Mignon non ha appreso altrettanto bene ad esprimersi attraverso la parola (HA 7, 587). Non solo recita malissimo le poesie di Wilhelm e mostra una testarda, significantissima ostilità verso il teatro, ma parla e scrive a stento e solo quando canta e suona la cetra « sembra servirsi dell'unico organo con cui esprime e comunica la propria anima (HA 7, 262). La vecchia questione circa la lingua in cui essa canta il suo famoso *Kennst du das Land...* ci pare possa essere molto bene risolta dalle considerazioni di Vittorio Mathieu sulla poesia romantica che esprime la propria essenza non in virtù della parola ma nonostante la parola⁵⁷. In realtà il canto di Mignon è al di qua e al tempo stesso al di là della parola, è, se si vuole, la parola cantata, ma cantata proprio per sublimare in puro *melos* la sua concreta presenza di corpo linguistico inficiato da tante relazioni razionali e discorsive col mondo sensibile⁵⁸. Che Wilhelm debba tradurre in tedesco il canto che Mignon ha espresso nel suo rotto e frammentario miscuglio di francese, tedesco e italiano non vuol dire certo che Mignon, essendo italiana, sia incapace di esprimersi in tedesco. Vuol dire piuttosto che Mignon ha saputo esprimersi perfettamente ed armoniosamente soltanto nel puro modo del canto e che soltanto nel puro *melos* può raggiungere l'assoluta armonia, al modo stesso in cui ha saputo raggiungere l'assoluta armonia solo nel puro ritmo della sua danza inconscia.

Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen canta Mignon in uno dei suoi più famosi *Lieder*. Il Goethe dei *Lehrjahre* ci spiegherà questo dovere del silenzio col giuramento fatto da Mignon di non rivelare mai le proprie origini. Non c'è bisogno di dire

⁵⁷ Cfr. la voce *Romanticismo* di VITTORIO MATHIEU in *Enciclopedia Filosofica*, vol. IV, Firenze s. d., col. 195 che dà una definizione, fondamentale ai fini del nostro discorso su Mignon, del romanticismo che egli intende come « bisogno di classicità », sicché il romanticismo rappresenta del classicismo « una opposizione per privazione » e non può essere assolutamente inteso senza di quello.

⁵⁸ Concordiamo in questo punto, ma solo in questo punto, con O. SEIDLIN *Zur Mignon Ballade* in: « *Euphorion* » 1950, p. 88 la cui interpretazione del canto di Mignon è stata confutata da H. MEYER, *Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinlage im «Wilhelm Meister»* in: « *Euphorion* » 1952, pp. 156 sgg. Si veda anche a questo proposito JACOB STEINER, *op. cit.*, pp. 21 sgg.

che non crediamo a questa spiegazione che troppo sa di quel principio settecentesco della verosimiglianza che Schiller consigliò a Goethe per tanti passi del romanzo. Qualunque interpretazione si voglia dare ai versi di Mignon, resta un dato di fatto: Mignon ha il dovere di essere un mistero inespresso, di restar chiusa nella sua cupa natura irrelata.

Perché allora questo dovere del silenzio? È questo il punto in cui Goethe si incontra col dramma del proprio genio e che il genio poetico gli si pone come un doloroso dovere morale. Mignon infatti pur nell'inaudita freschezza della sua epifania è mostruosa e disumana perché la sua simbolica androginia non può tradursi nella luce della coscienza che è distinzione, individuazione, è capacità di relazione, di sviluppo e di storia, è in una parola *Humanität*. Se l'ideale del romanzo è lo sviluppo della personalità individuale nel contesto oggettivo di una società coltivata, Mignon rappresenta la creatura che non può avere sviluppo perché non ha e non può avere una sua forma organica compiuta ed individuata. Essa resta sospesa tra la virtualità pura e la *Humanität* e per la sua incapacità di sviluppo e di oggettivazione è la negazione più radicale del romanzo pedagogico e dell'umanesimo weimariano. L'epifania di Mignon è così quella di un'arte che trae la propria forza dalla pura interiorità dell'anima individuale intuita nella sua assoluta totalità embrionale al di qua della storia e della società. Il romanzo che aveva cercato di tracciare l'itinerario culturale dell'intellettuale borghese nel suo tentativo di superamento dell'alienazione della vita economica, incontra in Mignon il suo mistero più cupo, scopre in Mignon il mito più emblematico dell'antiumanesimo.

Il dovere del silenzio che rappresenta il dramma di Mignon era così innanzi, tutto il dovere del poeta umanista che sente di doversi arrestare dinanzi al mistero del genio poetico. Goethe ha senza dubbio intuito in Mignon l'aspetto più sublime ma anche più torbido della propria vocazione poetica nella quale ha avvertito un limite estremo oltre il quale vi poteva essere solo la follia mostruosa dell'indifferenziazione ermafrodita. Certo, la figura di Mignon era una epifania, ma una epifania in fondo tragica e cupa, la rivelazione di una zona insondabile ed inaccessibile, dinanzi alla quale venivano meno tutti i presupposti fondamentali del suo classicismo.

*Mignon: Wahnsinn des Missverhältnisses*⁵⁹ annotava infatti il poeta nel *Notizbuch* del 1793. Con la scoperta del mito si poneva dunque anche il dovere morale della distruzione del mito, la necessità di concludere il romanzo contro l'epifania di Mignon, per affermare i valori dell'uomo, della coscienza, della ragione e della società. Attraverso questa fin troppo conscia scelta morale il problema del significato mitico di Mignon diventa un problema storico perché si trasforma in una domanda diretta alla società borghese circa la sua possibilità di realizzare una vera cultura umanistica. Già nella *Sendung* Goethe aveva capito molto bene che il problema della cultura borghese non poteva più essere posto semplicisticamente nei termini settecenteschi del contrasto tra borghesia ed aristocrazia senza ricadere nella protesta volontaristica e velleitaria dello *Sturm und Drang*. Il problema veramente nuovo, il problema che garantisce ancor oggi ai *Lehrjahre* tutto il loro significato rivoluzionario, poteva essere solo quello di chiarire i termini reali della specifica problematica culturale della nuova classe. Goethe, come si è visto, la fissa nei termini di un conflitto tra individuo estetico e società economica che determinerà tutta la cultura borghese dallo *Sturm und Drang* alle più recenti avanguardie. Questo punto di partenza implicava dapprima la scelta dell'arte e il rifiuto dell'economia; ma la esaltazione esclusiva dell'arte e la condanna altrettanto esclusiva della realtà economica conduceva poi Wilhelm a sperimentare tra gli attori e soprattutto nei destini dell'arpista e di Mignon il carattere distruttivo ed antiumanistico dell'estetica romantico-borghese.

Il problema della cultura borghese era così essenzialmente il problema di Mignon, ma chi viveva ed esemplificava concretamente quell'epifania del mistero romantico della poesia che è Mignon, era l'arpista, che recava in se medesimo il mistero ma anche la maledizione di Mignon, la sua grazia del canto ma anche la sua follia. La cultura ufficiale dell'Ottocento borghese lo vedrà con gli occhi ingenui di Wilhelm nel suo costume di scena, la lunga tunica scura, la cetra in mano, il venerando capo aureolato dai capelli canuti. Ma la sua realtà è proprio quella vista con gli occhi critici del Goethe classico, è la realtà dell'identificazione romantica di arte e vita, attraverso la quale l'arte diventa veramente destino,

⁵⁹ Mignon: follia della dissonanza (discordanza).

ma per negare la vita, per essere, come ben saprà Kafka, indissolubilmente legata alla colpa della solitudine. Quegli interpreti che sostengono che il gelido classicismo dei *Lehrjahre* trasforma il destino poetico dell'arpista in un caso patologico affatto impoetico, dovrebbero leggere più attentamente quelle pagine stupende quanto laconiche che Goethe, nel VII libro, ha dedicato alla follia dell'arpista e ricordare che mai furono scritte pagine così chiare sulla patologia del soggettivismo romantico e sulla realtà del destino romantico, pagine di tale fredda lucidità da essere in tutto degne di un Kafka⁹⁰.

L'utopia della società estetica e la frattura delle generazioni. — Goethe — questo è forse il risultato storico più cospicuo del suo romanzo — ha così colto fin dal suo nascere la crisi di fondo della cultura borghese e con il ripudio di Mignon e dell'arpista si è già posto il problema della giustificazione dell'arte quale essa verrà istituzionalizzata nel corso dell'Ottocento dall'estetica romantico-borghese. Goethe anzi, in virtù della sola individuazione di questo problema, ha, se si vuole, già attaccato la cultura borghese nella sua roccaforte della poesia pura negando alla borghesia la capacità di creare e di conservare una vera cultura umanistica proprio per l'istituzionalizzazione di quel conflitto di poesia e realtà dietro il quale si celava l'essenza del problema borghese ovvero sia la sostanziale identità di soggettivismo estetico e di soggettivismo economico.

⁹⁰ Ci riferiamo al racconto del medico in: HA 7, 436 in cui la folle solitudine di Agostino, contemplazione dell'io «vacuo e vuoto», «abisso incommensurabile» della mancanza di ogni rapporto e di ogni dimensione, è appunto il senso totale ed assoluto della colpa. La problematica di un'arte come spazio di solitudine e di follia antiumanistica è al centro dell'opera di K. Ph. Moritz che, fondatore della prima rivista tedesca di psicologia, ha considerato per primo sul piano scientifico la casistica del solipsismo moderno e proprio su questa base ha formulato la sua poetica del classicismo per la quale l'arte classica, conciliazione di soggetto ed oggetto, ha soprattutto una funzione terapeutica. Goethe, in modo particolare in HA 7, 346 sgg., ha senza dubbio tenuto conto delle ricerche del Moritz su cui ha scritto H. J. SCHRIMPF, *K. Ph. Moritz. Anton Reiser* in: «Der deutsche Roman» hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1963, pp. 95-131.

La soluzione che il Goethe dei *Lehrjahre* propone per la crisi individuata della *Sendung* è quella degli ideali comunitari della *Turmgesellschaft*, « la società segreta della pura ragione » — come scriveva Friedrich Schlegel⁶¹ — nella quale si sarebbe dovuto realizzare la composizione del contrasto tra l'individuo e la società, tra l'arte e la vita economica, negli ideali di una comunità nuova che accogliesse soltanto uomini eletti, creature equilibrate ed armoniche e soprattutto educate alle pure idealità etico-estetiche del classicismo di Weimar. Come doveva configurarsi allora questa utopia nella quale Goethe voleva rappresentare il superamento dell'individualismo stürmeriano senza negarne i presupposti umanistici? Era possibile sacrificare la nozione di un'arte intesa come opposizione dell'individuo estetico all'apparato della società economica senza ricadere nell'accademismo neoclassico? Si poteva in altre parole compiere una sintesi dei due termini del dilemma e concepire un superiore piano di perfetta ed ideale corrispondenza tra letteratura e società in modo che l'esercizio dell'arte non rappresentasse più una forma di alienazione antiumanistica? La risposta a queste domande implica naturalmente una considerazione della struttura del frammento che Goethe riprendeva dopo una interruzione di quasi dieci anni durante i quali la sua situazione personale e soprattutto l'intera situazione culturale e politica europea si erano, come si è visto, radicalmente mutate.

Quando Goethe riprese nel maggio del 1794 il romanzo che aveva lasciato incompiuto nel novembre del 1785 egli si trovava di fronte a questa situazione. Da una parte egli aveva offerto un quadro estremamente realistico della prosa quotidiana della casa di un mercante che attaccava in modo fin troppo crudo e polemico la visione moralistica ed agiografica della famiglia borghese propria di molta letteratura illuminista⁶². Dall'altra egli aveva dato nell'episodio che vede Wilhelm seguire gli attori nel castello del conte una immagine altrettanto critica

⁶¹ O. FAMBACH, *op. cit.*, p. 567.

⁶² Nel passaggio dalla *Sendung* ai *Lehrjahre* Goethe ha elevato poi il *milieu* borghese della casa paterna di Wilhelm da ambiente grezzo ed umiliante del filisteismo della provincia tedesca ad ambiente alto-borghese che imita lo stile di vita ricco e fastoso dell'aristocrazia (HA 7, 40 sgg.); una operazione, questa, che gli consentiva di introdurre poi il motivo della sintesi delle due classi.

dell'aristocrazia⁶³. Come non mancava di rilevare Friedrich Schlegel nella sua recensione del 1808, Goethe aveva così compiuto un'operazione estremamente importante. Non solo egli — come scriveva il critico romantico — aveva introdotto nella poesia la vita quotidiana della famiglia borghese, aveva cioè poetizzato una materia considerata sommamente impoetica, ma aveva anche offerto per la prima volta un quadro molto fedele della vita della nobiltà « mettendo così a contatto la nuova letteratura tedesca con la cultura e lo spirito di una superiore società » ed « arricchendo la lingua di una quantità di espressioni che definivano dei rapporti sociali prima del tutto sconosciuti al grande pubblico ». Goethe insomma — come osservava ancora Friedrich Schlegel — aveva scritto con il *Wilhelm Meister* il romanzo di un preciso periodo storico e se il *Werther* « si innalzava solo in alcuni punti al di sopra della propria epoca », il nuovo romanzo rappresentava veramente « tutta la confusione e lo smarrimento dell'epoca » nella puntualità di un periodo storico che il critico romantico datava per i decenni che vanno dal 1760 al 1780⁶⁴. Dinnanzi a questa situazione del romanzo — le considerazioni dello Schlegel valgono infatti per quella parte dei *Lehrjahre* già sostanzialmente risolta dalla prima redazione — Goethe poteva agire teoricamente in due direzioni: da una parte concludere il suo romanzo in quella maniera realistica che ne faceva il quadro databile di un'epoca, dall'altra imboccare il cammino dell'utopia opponendo

⁶³ È stato soprattutto Fr. Schlegel (cfr. O. FAMBACH, *op. cit.*, pp. 561 sgg.) che ha interpretato l'episodio al castello del libro III come « eine komische Welt » ovvero come una rappresentazione realistica e addirittura caricaturale dell'aristocrazia propria del realismo satirico del « romanzo comico ». Effettivamente, in tutto il III libro, che contiene la nota esaltazione dell'aristocrazia (HA 7, 154) che parecchi interpreti — per esempio K. SCHLECHTA, *Goethes Wilhelm Meister*, Frankfurt am Main 1953, pp. 35 sgg. — hanno preso alla lettera, Goethe, dopo aver rappresentato nei due libri precedenti la crisi della società borghese, ci presenta anche la crisi dell'aristocrazia, come fanno fede le lettere alla von Stein del 3 gennaio 1780 ed a Knebel del 3 febbraio 1782 e soprattutto i *Lehrjahre* in cui il conte e la contessa, sorella di Natalie, abbandoneranno in una crisi di misticismo pietistico tutte le loro sostanze per fondare in America una colonia ernutiana.

⁶⁴ O. FAMBACH, *op. cit.*, pp. 127 sgg. Fr. Schlegel insiste particolarmente nel definire il genere del romanzo « non solo come opera dell'artista e della sua intenzione, ma anche come comune prodotto del poeta e dell'epoca » (p. 128).

alla nozione soggettiva di un'arte come opposizione dell'individuo estetico all'apparato della società economica una nozione oggettiva della poesia che si fondasse su di un rapporto diremmo omorganico dell'individuo con la società.

La prima soluzione era già preclusa a Goethe dall'impostazione stessa del suo romanzo che era scritto, come si è visto, da una prospettiva critica ovverosia esterna al mondo che voleva rappresentare. Questa prospettiva rendeva impossibile non solo uno *happy end* dell'avventura artistica dell'intellettuale borghese che avrebbe dovuto concludere il romanzo con il successo di Wilhelm come attore e regista e operare un vero e proprio falso storico ipotizzando la fondazione di un teatro nazionale tedesco. Ma anche la soluzione tragica era a ben guardare al di fuori della struttura della *Sendung*. Seguendo il destino tragico dell'arpista e di Mignon Goethe avrebbe dovuto regredire sulle posizioni del *Werther*, scrivere cioè un romanzo lirico dell'assolutezza della poesia e della passione che, date le premesse critiche della sua opera, era altrettanto inconcepibile quanto una soluzione da romanzo comico che avrebbe dovuto vedere Wilhelm rinunciare ai suoi sogni giovanili e rientrare nella prosa della vita borghese.

Restava dunque soltanto una soluzione idealistica o, se si vuole, utopica ovvero la progettazione di una società nuova nella quale il singolo non fosse costretto a cercare la realizzazione del proprio sé nell'avventura aberrante del destino geniale, una società tuttavia che non fosse gratuitamente utopica, ma rappresentasse invece la proiezione ideale di quei reali dati di cultura⁶⁵ che il poeta aveva caratterizzato con tanto colore nella *Theatralische Sendung*. Ecco allora che Goethe trasforma il romanzo « caratteristico » della *Nationalliteratur* nell'utopia classica della *Weltliteratur*. Il sogno della letteratura nazionale che aveva guidato l'intero *Sturm und Drang* doveva sublimarsi nel sogno di una letteratura universale che non rappresentasse più l'uomo storico o, come si diceva allora, « caratteristico », immerso nelle determinazioni dell'attualità storica, bensì, come aveva scritto Schiller sulle *Horen*, « ciò che è puramente umano e al di sopra di qualsiasi influsso dei tempi ».

Per risolvere la gravissima difficoltà di un romanzo « nazio-

⁶⁵ Come sottolinea più volte il LUKÁCS, *op. cit.*, pp. 84 sgg.

nale » che doveva trasformarsi nel romanzo del cosmopolitismo weimariano, Goethe inventa allora l'espedito geniale del VI libro dei *Lehrjahre*, quei *Bekenntnisse einer schönen Seele* (*Confessioni di un'anima bella*), che dovevano avviare ad una sintesi tra la cultura « nazionale » e caratteristica del genio, dell'interiorità, del sentimento, che era poi il tema critico della *Sendung*, e la cultura umanistica e cosmopolita del classicismo weimariano che rappresentava il traguardo ideale dell'esperimento pedagogico dei *Lehrjahre*. Per realizzare questa sintesi era necessario stabilire una base di sensibilità e di cultura che fosse in modo storicamente documentabile comune alla borghesia ed all'aristocrazia e permettesse di sanare le drammatiche contraddizioni a cui era giunta la cultura borghese attraverso quella misura di gusto e di educazione umanistica che Goethe considerava patrimonio dell'aristocrazia. *Le confessioni di un'anima bella* con le quali il poeta, utilizzando il materiale autobiografico di Susanne von Klettenberg, dava, una sintesi stupenda quanto geniale della cultura del pietismo tedesco, rappresentano così nel linguaggio narrativo del romanzo quel tentativo di conciliazione tra l'interiorità dell'anima pietistica e la plasticità della forma classica che era stato il grande tema dell'*Ifigenia*. Quando infatti l'anima bella, già giunta alla fase propriamente erudita della sua ricerca interiore, farà visita allo zio nella villa costruita da architetti italiani, essa si sentirà per la prima volta « raccolta e ricondotta a se stessa da qualcosa di esteriore » (HA 7, 404). L'arte classica, anche se è soltanto per l'anima bella il simbolo di una *sinnliche Kultur* (HA 7, 403), non turba la sua *Stille* con gli ornamenti e gli orpelli di altri stili proprio perché la forma classica è nella sua accezione winckelmanniana plasticità che riflette l'assoluta quiete di un centro interiore. Lo zio, nobile tollerante ed illuminato, può così spiegare nel corso di un colloquio con la pia nipote come non vi sia contraddizione tra una *sittliche* ed una *ästhetische Bildung* poiché chi vuol darsi una vera cultura morale non può trascurare di coltivare la propria *feine Sinnlichkeit*, cioè il proprio gusto estetico, che gli permetterà di non cedere alle tentazioni di una sregolata fantasia, come accade troppo spesso all'uomo religioso — l'allusione al Conte von Zinzendorff è qui abbastanza esplicita — la cui mancanza di educazione estetica è la causa prima del cat-

tivo gusto e delle aberrazioni patologiche del suo misticismo. La conciliazione tra la cultura morale della borghesia e la cultura estetica dell'aristocrazia può avvenire così per Goethe sostanzialmente sul piano del classicismo winckelmanniano attraverso il quale egli crede di poter individuare l'unità ideale della cultura tedesca del Settecento nella continuità di una linea storica che congiunge l'aspetto neoclassico ed antibarocco della *Empfindsamkeit* borghese con la poetica del classicismo di Weimar.

Le confessioni di un'anima bella rappresentavano dunque quella base culturale che consentiva al poeta di costruire il passaggio dalla materia della *Sendung* agli ultimi libri dei *Lehrjahre*⁶⁶. Per rendere possibile e soprattutto convincente anche dal punto di vista narrativo questo passaggio Goethe doveva tuttavia creare una figura che attraverso la mediazione dell'anima bella potesse sostituire il mito romantico rappresentato dalla figura di Mignon. Questo personaggio ideale che nella sua androginia rappresenta veramente la sublimazione classicistica della Mignon romantica è Natalie, nipote dell'anima bella ed erede di quella villa classica dello zio in cui la nobile pietista aveva sperimentato per la prima volta la misura di un'arte che realizzava nella presenza sensibile della forma plastica l'indicibile *Stille* della sua interiorità sentimentale.

⁶⁶ Come ha osservato H. J. SCHRIMPFF, *op. cit.*, p. 105, K. Ph. Moritz aveva già pubblicato nella sua rivista di psicologia dei testi di confessione di pietisti come casistica del soggettivismo moderno e in un saggio del 1791, *Über Selbsttäuschung*, aveva denunciato proprio sulla base di questa letteratura pietistica la patologia dell'interiorità sentimentale. Fu proprio questo saggio moritziano — ricorda lo Schrimpf — che indusse Goethe a fare delle *Confessioni di un'anima bella* il VI libro del suo romanzo. Che tale libro avesse, proprio secondo le intenzioni del Moritz, anche una funzione terapeutica lo dimostra il fatto che il pretesto dell'inserimento del VI libro è il rapporto tra la follia ed il destino geniale, un rapporto che Goethe esemplificava nell'ultimo capitolo del V libro nel quale egli non solo introduceva il primo colloquio sulla follia dell'arpista e concludeva il destino tragico di Aurelie, ma informava anche il lettore della crisi religiosa del conte e della contessa. L'intenzione compositiva del Goethe classico è palese: prima di rappresentare nella seconda parte del romanzo il suo progetto di restaurazione umanistica, egli intendeva indicare nell'irrazionalismo la causa di una generale crisi della società che coinvolgeva sia la borghesia che l'aristocrazia e, col VI libro, sottolineare la possibilità di una sintesi tra l'interiorità pietistica e la plasticità classica ove la forma classica rappresentava appunto la « terapia » che egli raccomandava all'anima « sentimentale ».

Ora, il contesto in cui Goethe opera la sostituzione del mito di Mignon con il mito di Natalie è soprattutto quello della frattura delle generazioni che abbiamo già ricordato parlando del *Prometeo*. Come vedremo a proposito delle *Wahlverwandtschaften*, i figli nelle età del disordine rifiutano l'eredità dei padri al modo stesso in cui Prometeo aveva rifiutato la legge di Giove. Se nel titanismo rivoluzionario della sua giovinezza Goethe aveva inferto il più grave colpo al principio dell'ordine patriarcale esaltando il mondo dell'uomo che rifiuta la legge degli dèi, nella restaurazione neoclassica della sua maturità la chiave di volta del suo sogno pedagogico doveva essere proprio il problema della frattura tra il mondo dei padri ed il mondo dei figli. La prima opera in cui Goethe affronta il problema della continuità delle generazioni sono appunto i *Lehrjahre* che si aprono nella casa roccò del vecchio Meister e si concludono nella casa di Natalie, vero « tempio » (HA 7, 519) della pura idealità etico-estetica del classicismo, goethiano ove Wilhelm, a differenza di Mignon, ritrova nella collezione del nonno il mondo della sua infanzia, e, quel che più importa, ritrova se medesimo, perché — come si legge — si vede « per così dire reintegrato nella sua eredità » (HA 7, 520). Il noviziato di Wilhelm si conclude così con un preciso atto di restaurazione ideale ed affettiva. Wilhelm, come si è visto, rifiuta di continuare il mondo del padre per seguire « una nuova, più nobile via », che è appunto quella « missione teatrale » nella quale egli spera di realizzare quel suo ideale della formazione armonica della propria personalità che gli nega l'angustia della società borghese. La necessità della sua avventura pedagogica è così data da una crisi e da una frattura del suo mondo, la quale tuttavia non si perfeziona nel momento in cui egli decide di abbandonare la casa paterna, bensì, a ben guardare, già quando il vecchio Meister, per avviare le proprie fortunate speculazioni commerciali, vende la collezione di quadri e di oggetti d'arte che il padre — si badi bene — aveva acquistato in Italia. Il contrasto tra l'armonia dell'arte classica e l'alienazione della vita borghese, tra la cultura estetica dell'umanesimo europeo e lo spirito mercantile della nuova borghesia⁶⁷, è

⁶⁷ Vedremo in seguito quale funzione 'umanistica' Goethe assegni all'aristocrazia e cioè a quella classe che, non avendo dovuto sacrificare

così la contraddizione interna di un mondo di cui il noviziato di Wilhelm deve rappresentare non soltanto la crisi, ma anche la composizione. L'educazione di Wilhelm in sostanza potrà veramente essere la restaurazione dell'ordine, potrà rappresentare veramente la formazione dell'uomo stürmeriano che si fa classico, solo in quanto ristabilisca la continuità ideale delle generazioni che il vecchio Meister aveva spezzato vendendo la collezione del padre. Non è infatti senza significato — e la critica non lo ha mai compiutamente rilevato — che il primissimo colloquio di Wilhelm con l'Abate, vale a dire l'inizio della sua educazione, abbia per argomento proprio la vendita della collezione del nonno — che lo stesso Abate, è bene ricordarlo, ha acquistato per conto della famiglia di Lothario — e che Wilhelm osservi: « Lei può immaginare quel che perdemmo noi bambini quando le cose furono staccate e imballate. Furono i primi tempi tristi della mia vita » (HA 7, 69).

Ora è forse proprio questo primo dolore nella vita di Wilhelm il motivo conduttore del noviziato del giovane borghese il quale nel mondo del teatro inseguirà in fondo, al pari di Mignon, quelle immagini dell'arte classica alle quali è legata la felicità della sua infanzia e la cui perdita rappresenta quella frattura che a ben guardare sarà la vera e propria causa della sua fuga dalla casa del padre. È infatti alla vendita della collezione del nonno che Wilhelm attribuisce lo sviluppo di quella passione per il teatro che egli si illude essere il vero scopo della sua vita: « Certo, la vendita della collezione mi dispiacque molto — egli dice — ed anche in anni più maturi ne ho più di una volta sentito la mancanza; se però io penso che ciò doveva per così dire accadere, affinché io potessi sviluppare in me una passione, un talento, che dovevano influenzare la mia vita molto più di quanto potessero fare quelle immagini inanimate, io mi rassegnò di buon grado ed onoro il destino che sa avviare il mio bene ed il bene di ciascuno » (HA 7, 71). Il ripudio dell'arte classica — la vendita della collezione del nonno — è così all'origine dell'esperienza teatrale di Wilhelm, è, in altre parole, il punto di partenza della grande rivoluzione neogotica

al principio dell'utile l'insieme dei valori umanistici, è depositaria di un inestimabile bene culturale che la borghesia deve, appunto, recuperare.

del Settecento tedesco che ora, in mezzo alla generale dissoluzione dei valori provocata dalla Rivoluzione, doveva ritrovare il proprio equilibrio e la propria armonia nuovamente nella tradizione classica. « Probabilmente. — fa osservare al giovane l'Abate — se la collezione fosse rimasta proprietà della Sua casa, Lei avrebbe compreso a poco a poco il significato delle opere stesse, cosicché non avrebbe visto nelle opere d'arte soltanto se stesso e le sue inclinazioni » (HA 7, 71). È appunto il Goethe classico che qui parla per bocca dell'Abate condannando il soggettivismo di Wilhelm ed indicando al tempo stesso la vera meta dell'educazione del giovane borghese che nella villa di Natalie — la stessa villa classica, si badi bene, in cui si era compiuta almeno in parte l'educazione estetica dell'anima pietista — doveva ritrovare proprio la collezione del nonno e vedersi, come si è detto, « reintegrato nella sua eredità ».

Questo motivo della restaurazione classica rappresenta il vero e proprio filo conduttore dell'azione narrativa che Goethe, dando fondo a tutta la consumata abilità del suo genio, sottolinea continuamente attraverso un sapientissimo gioco di cenni e di allusioni simboliche che dovevano preparare sin dal primo libro la sostituzione del mito romantico di Mignon con l'ideale classico di Natalie. Grande importanza ha a questo proposito un quadro che apparteneva alla collezione del nonno di Wilhelm e che rappresentava la storia di un giovane principe che si consuma d'amore per la moglie del padre⁶⁸; un quadro, commenta Goethe, certamente brutto, ma che piaceva al ragazzo perché rappresentava un giovane « che deve nascondere i più dolci sentimenti dell'anima ». Non ci vuole molto a scorgere nella scena rappresentata dal quadro una situazione edipica che nell'azione del romanzo acquista il senso e la funzione di un segno simbolico atto ad indicare — si pensi solo al *Don Carlos* di Schiller — uno dei temi più inquietanti della letteratura dello *Sturm und Drang* e della letteratura europea del Settecento. Come ha osservato Leslie A. Fiedler il motivo dell'incesto è nella simbologia del romanzo gotico e romantico anglosassone

⁶⁸ Sull'immagine del quadro come motivo conduttore dell'evoluzione morale di Wilhelm si vedano le importantissime considerazioni di L. MERRNER, *op. cit.*, p. 110 sg.

la cifra della ribellione verso l'autorità paterna e perciò il simbolo stesso della situazione rivoluzionaria. Per il suo significato edipico tuttavia esso non può essere solo la proiezione di un desiderio di rivolta, ma anche — come continua il Fiedler — di un desiderio di morte che è poi la ricerca della punizione per la colpa commessa attraverso l'incesto⁶⁹. La passione del figlio è in effetti diretta, anche in Goethe, contro la figura e l'autorità del padre, sicché il tema del quadro diventa diremmo quasi la cifra onirica del romanzo nel quale, si ricordi il libro I della *Sendung*, il conflitto tra la libertà della fantasia e la costrizione della vita economica era stato posto da Goethe nei termini di un conflitto delle generazioni.

Il tema del quadro avrà tuttavia ulteriori, interessantissimi sviluppi. Nel capitolo 6 del libro IV Wilhelm, ferito in uno scontro con una banda di masnadieri, viene salvato dall'intervento di una amazzone che gli appare dapprima avvolta in un pesante pastrano militare — in vesti maschili dunque — con il quale essa coprirà poi Wilhelm rivelando così ai sensi confusi del giovane ferito una splendida figura di donna circonfusa di luce. L'immagine dell'amazzone ritorna puntualmente nel capitolo 9 dello stesso libro in cui Wilhelm nel delirio della febbre rivede la figura della donna rivelarsi in tutta la sua luce. Solo che ora l'amazzone si fonde con la figura della regina del quadro che compare al capezzale del giovane principe malato d'amore e con il ricordo di Clorinda che rivela a Tancredi la propria femminilità quando questi, dopo averla ferita a morte, le scioglie l'elmo che nasconde la sua capigliatura. Wilhelm rivede così nell'amazzone l'eroica Clorinda di cui, fanciullo, ammirava la *Mannweiblichkeit*, così come l'amazzone gli è apparsa sotto le spoglie androgine del soldato che non rivela più la sua femminilità nella morte, ma salva dalla morte con la radiosa bellezza della sua figura muliebre poc'anzi celata dall'abito militaresco.

Il motivo della creatura androgina rappresentata da Natalie si fonde con la figura androgina di Mignon nel capitolo 3 del libro V. Wilhelm, ricevuta la notizia della morte del padre, sente di poter abbandonare ora il mondo borghese e firma il

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 398.

contratto che lo lega come attore alla compagnia di Serlo. Al momento di firmare tuttavia, « attraverso una inspiegabile associazione di idee », egli ha nuovamente la visione dell'amazzone che scende dal suo cavallo bianco per coprirlo con il suo mantello mentre egli giace ferito tra le braccia di Philine. Il cenno di Goethe è estremamente tenue, ma anche estremamente chiaro. Wilhelm nel momento in cui decide di abbandonare per sempre il suo mondo borghese per seguire la sua pretesa vocazione artistica è per così dire malato di quel male segreto della passione che consuma il giovane principe del quadro e, da cui solo l'amazzone potrebbe salvarlo. Dopo aver firmato nello stato di rapimento della sua visione, Wilhelm tuttavia si accorge che Mignon ha cercato di impedirglielo trattenendogli la mano. Ora, è proprio questo il punto in cui Natalie, sostituisce Mignon, il punto cioè in cui Natalie, creatura androgina al pari della fanciulla italiana, si rivela essere la Mignon compiutamente realizzata, la Mignon fattasi donna che può rappresentare il mito di un'arte come assoluto equilibrio e come assoluta armonia, laddove l'incompiutezza di Mignon era il segno della più straziante *Sehnsucht* romantica per la compiutezza della classicità.

Il motivo della metamorfosi di Mignon che si è idealmente trasformata in Natalie viene poi intessuto da Goethe con il motivo della paternità di Wilhelm e con il rapporto che nel quinto libro del romanzo lega la figura dell'arpista e di Mignon al piccolo Felix, il figlio che è nato dall'unione di Wilhelm con Mariane. Non staremo qui a chiederci il significato di questo nome, del resto abbastanza evidente. Basti ricordare che Goethe affida alla figura di Felix la sua speranza di restaurazione e di composizione della frattura delle generazioni. Ora nel libro V Goethe, ben conscio dei diritti dei suoi lettori, concepisce con molta abilità romanzesca la catastrofe che deve sbloccare l'azione del romanzo. L'arpista che nella sua follia crede di dover morire per mano di un bel fanciullo (HA 7, 590) dà fuoco al teatro e tenta di uccidere il piccolo Felix che può essere salvato solo dall'intervento di Mignon. Sapremo certo più tardi che è stato l'Abate, il rappresentante della Società della Torre, ad avvertire Mignon del pericolo in cui si trovava il figlio di Wilhelm. Ma ciò non toglie che Mignon abbia divinato o intuito la paternità di Wilhelm (HA 7, 473) e che Mignon attraverso questo atto

di divinazione con cui essa ha salvato la continuità delle generazioni dalla follia del proprio padre, sia ormai pronta a morire nella villa classica di Natalie. Lo rivela il sogno che Wilhelm ha nel capitolo 1 del libro VII, cioè nel momento in cui egli ha lasciato la compagnia degli attori ed entra nel mondo della Società della Torre. Wilhelm nel sogno vede gli attori, che ha appena lasciato, in un giardino in cui si trovano accanto a suo padre anche Mariane e soprattutto Felix che fuggendo dall'arpista impazzito cade in uno stagno di fuoco. Mignon resta in questa scena completamente immobile e solo l'amazzone può trarre dal fuoco il piccolo Felix e trattenere poi Wilhelm quando questi cerca di raggiungere il padre e Mariane che si allontanano quasi volando nello sfondo di un viale.

La metamorfosi di Mignon è così compiuta, così come è compiuto il distacco di Wilhelm dal mondo dei demoni del teatro. Il figlio che in questa sfera era minacciato di morte dalla follia del padre, si avvia ora condotto da Natalie verso l'ordine restaurato della sicurezza classica. Wilhelm ritroverà Mignon nella villa di Natalie, dove la fanciulla italiana deve celebrare il rito della propria sublimazione e della propria morte, ma ritroverà anche le statue e i quadri della collezione del nonno che avevano allietato la sua infanzia e la cui scomparsa aveva rappresentato il primo dolore della sua vita: « Era come se egli stesse vivendo una favola. Incredibilmente piacevole era l'impressione che le statue ed i busti di suo nonno facevano su di lui » (HA 7, 513). Wilhelm realizza così nella villa di Natalie la *Sehnsucht* di Mignon. « Io mi ricordai delle pietose statue del canto di Mignon — dirà poco più avanti a Natalie — ma queste statue non avevano di che rattristarsi per me » (HA 7, 519).

L'incontro tra Wilhelm e Natalie, la conclusione dell'itinerario del romanzo, avviene così soprattutto nel segno di Felix: nel lungo colloquio in cui Natalie racconta a Wilhelm di Mignon, Felix dorme tranquillo disteso su un tappeto fra di loro. Il motivo del quadro può così essere ripreso da Goethe e rappresentare la conclusione ideale dell'opera. Anche il quadro infatti ha subito una metamorfosi. Nelle ultimissime pagine del romanzo il poeta descrive per la prima volta compiutamente la scena che vi è rappresentata: accanto al letto del principe malato non vi è più ora la matrigna, per la quale il giovane si consumava d'amore, ma — si

badi bene — la figura del padre dolente mentre la regina, in disparte, dà l'impressione di essere sopraggiunta poco più tardi.

La pietà paterna ha dunque vinto sulla passione del figlio e il noviziato di Wilhelm può veramente concludersi con la composizione della frattura delle generazioni. Alla fine del settimo libro l'Abate licenzierà Wilhelm dal suo periodo di apprendistato nel momento stesso in cui il giovane borghese riconosce in Felix il figlio che gli ha dato Mariane. Il riconoscimento della paternità di Wilhelm deve tuttavia significare anche la conciliazione di Wilhelm stesso con la memoria del padre. La Società della Torre ha provveduto naturalmente anche a questo. Durante la rappresentazione dell'*Amleto* in cui Wilhelm ha recitato la parte del principe danese il fratello gemello dell'Abate ha assunto il ruolo dello spettro imitando la voce del padre di Wilhelm (HA 7, 322). Il dramma di Amleto è dunque diventato ora per Goethe quello del principe diseredato che deve restaurare la legge nel regno del padre. Nella cerimonia dell'assunzione di Wilhelm nella Società della Torre l'Abate (o il fratello gemello) ricompare infatti puntualmente nella figura dello spettro dell'*Amleto* per annunciare con la voce del padre di Wilhelm la composizione della tragedia: « Addio, ricordati di me quando godrai quanto ti ho preparato » (HA 7, 495).

Il latifondo feudale e la catarsi del capitale borghese. — La cerimonia dell'iniziazione è quindi un vero e proprio rito restaurativo con il quale Wilhelm, al pari di Amleto, accoglie l'eredità del padre proprio quando sta per assumere egli stesso il dovere paterno di conservare al figlio la proprietà lasciategli dal vecchio Meister.

Ci troviamo di fronte ad uno dei motivi apparentemente meno interessanti del romanzo. In realtà il Goethe dei *Lehrjahre*, che operava fin troppo consciamente in una età di rivolgimenti politici e sociali, dava estrema importanza a questi particolari. Felix infatti non solo integra Wilhelm in modo organico e necessario con quella dimensione della comunità che è il fondamentale assunto della pedagogia dei *Lehrjahre*, ma gli restituisce anche la coscienza e il valore della funzione « umanistica » della proprietà borghese. « Egli non vedeva più il mondo come un uccello di passo — si legge in VIII, 1 —. Tutto ciò che egli ricostituiva doveva avere

la durata di alcune generazioni. In questo senso gli anni del suo noviziato erano finiti e con i sentimenti del padre egli aveva acquistato anche tutte le virtù di un borghese » (HA 7, 502).

Sarebbe a questo punto imprudente non seguire ulteriormente il poeta nella soluzione finale del suo romanzo e limitarsi a scorgere nella Società della Torre, che rende possibile questa riconciliazione di Wilhelm con il proprio sé borghese, una bella operazione umanistica in virtù della quale il grande poeta di Weimar realizzava per la gioia di molti interpreti la sintesi ideale di individuo e società, di economia e cultura o vedere, come accade al Lukács nel suo vecchio saggio del 1936, nella Torre una società di uomini eccezionali che cercano di mettere in pratica gli ideali della Rivoluzione⁷⁰. A dire il vero, è purtroppo necessario ammettere che Novalis, nel condannare la « soluzione economica » del romanzo, aveva per lo meno compreso l'obiettivo artificiosità di tale conclusione. Per convincersi di questo dato di fatto basterà esaminare per un momento la struttura della Società della Torre. Essa si rivela tale da rappresentare né più né meno che una proiezione utopica o, se si vuole, la sublimazione umanistica della struttura della società dell'assolutismo fondata sui valori aristocratico-feudali della proprietà fondiaria.

Per chiarire questo punto, fondamentale per tastare veramente il polso al progetto della restaurazione goethiana, è neces-

⁷⁰ G. LUKÁCS, *op. cit.*, p. 83 scrive tra l'altro che Goethe, al di là di qualsiasi forma di socialismo utopico, tenta di risolvere utopicamente la contraddizione capitalistica nel contesto della società borghese sottoleneando quegli elementi o quelle tendenze che paiono rendere possibile, almeno potenzialmente, l'attuazione degli ideali umanistici. In questo senso la Società della Torre rifletterebe le speranze umanistiche che la Rivoluzione francese destò nei contemporanei di Goethe. Ci pare che Lukács non tenga conto della funzione che tali ideali illuministici hanno ora per Goethe dopo lo scoppio della Rivoluzione e soprattutto dell'enorme salto qualitativo che questa produsse nella coscienza del poeta e che farà sí che Goethe si opponga all'unità rivoluzionaria di teoria e di prassi con la sua misura umanistica dell'educazione estetica. La funzione che Goethe assegna ai valori umanistici dell'illuminismo prerivoluzionario è dunque per noi una funzione sostanzialmente restauratrice al modo stesso in cui la Società della Torre è, sí, come vuole il Lukács, una cellula dalla quale deve partire la rigenerazione della società, ma una società di aristocratici e di borghesi in cui gli ideali etico-estetici escludono a priori la realtà della lotta di classe, ovvero proprio quell'unità di teoria e di prassi di cui si è detto.

sario premettere alcune considerazioni sulla Società della Torre e sulla sua figura più rappresentativa, ci riferiamo a Lothario, il fratello di Natalie, attraverso il quale Goethe ha tracciato una paradigmatica figura di aristocratico illuminato e progressista. Lothario, che ha combattuto per l'indipendenza americana al fianco di Lafayette, introduce nella Società della Torre parecchie idee che erano patrimonio dell'illuminismo prerivoluzionario. Egli intende per esempio realizzare profonde riforme nel suo feudo e, pur non rinunciando al diritto di proprietà, pensa di concedere ai suoi contadini quella parte di maggior guadagno che gli consente l'impiego delle ultime scoperte della tecnica « poiché non sempre si perde ciò a cui si rinuncia » (HA 7, 430). Egli condanna addirittura il principio della proprietà feudale privilegiata e sostiene che ogni proprietà è uguale nei suoi doveri verso lo stato (HA 7,70). Lothario supera dunque ogni discriminazione feudale tra la proprietà aristocratica e la proprietà borghese, così come condanna lo sfruttamento del contadino nel latifondo feudale. Egli esprime certamente per larga parte le convinzioni politiche di Goethe, che nella sua attività di ministro aveva avuto modo di conoscere a sufficienza le condizioni dei contadini del Ducato di Weimar, ma riflette anche le aspirazioni della nuova *Geldaristokratie* borghese che nella nuova situazione politica creata dalla Rivoluzione intende ormai godere nei confronti del fiscalismo mercantilistico dell'assolutismo tedesco gli stessi privilegi dell'aristocrazia terriera.

Lothario tuttavia è anche l'illuminista che ha già compiuto l'itinerario dei suoi *Lehrjahre*, è già stato educato dalla Società della Torre e può quindi proporsi a Wilhelm come ideale modello del processo pedagogico del romanzo. Egli ha infatti compreso che ogni vera riforma della società dell'uomo può derivare solo dall'azione del singolo nella delimitata concretezza del proprio mondo e non da una astratta lotta dell'uomo per l'umanità che distrugge le basi naturali dell'ordine sociale. Questa opera « straordinaria » di edificazione di una comunità nuova può così essere compiuta solo entro l'ordine della società esistente attraverso l'esercizio continuo e puntuale da parte del singolo del proprio dovere quotidiano (HA 7, 431). Non è difficile scorgere in questo *ethos* del dovere quotidiano la profonda delusione di Goethe che era partito per Weimar con la speranza di realizzarvi

tutti i sogni della sua giovinezza rivoluzionaria; una delusione che ora si sublima in quella spesso patetica dimensione della *Entsagung* del Goethe classico, in quell'etica spesso mortificante anche se sempre nobile della rinuncia e dell'autolimitazione dell'individuo al principio oggettivo della fatticità, in virtù della quale il poeta, scosso dal dramma della Rivoluzione, condanna ora sia l'avventura politica di Lothario che ha combattuto per l'indipendenza americana sacrificando ai suoi ideali gran parte del patrimonio familiare, sia l'avventura mistica del conte e della contessa, quest'ultima sorella di Lothario e di Natalie, che svedono il loro feudo per fondare in America delle colonie eruttiane.

Hier oder nirgend ist Amerika e Hier oder nirgend ist Herrnhut (HA 7, 431-432)⁷¹: la prospettiva politica e morale del Goethe maturo risulta sufficientemente chiara in questi due principi enunciati da Lothario che condannano qualsiasi evasione politica o mistica dall'ordine della reale società tedesca. Si tratta, come ognuno può vedere, di un riformismo illuminato di marca *ancien régime* per il quale le necessarie riforme che vogliono prevenire le cause di ogni turbamento sociale devono partire dalla nobiltà, devono cioè — e qui si rivela il limite fondamentale della prospettiva politica goethiana e del suo stesso classicismo — essere opera di quella classe che detiene la proprietà feudale. Quell'utopia comunitaria per la quale il poeta, secondo Lukács, avrebbe accettato i contenuti ideali della Rivoluzione rifiutandone i metodi plebei, deve e può realizzarsi in sostanza solo nell'ambito e nelle strutture del latifondo feudale, così come la conciliazione della borghesia e dell'aristocrazia, ovvero il superamento della dinamica rivoluzionaria, può realizzarsi nell'utopia goethiana solo come un'operazione di esorcizzazione del capitale borghese ad opera della proprietà aristocratica.

Accadrà infatti nell'ultimo libro dei *Lehrjahre* — e precisamente, e non certo a caso, proprio nel 1° capitolo di questo libro — che Werner riappaia nel mondo della Torre per perfezionare una transazione economica di estrema importanza per Wilhelm. Werner, che nella sua decadenza fisica rappresenta l'immagine emblematica

⁷¹ HA 7, 431-432. Qui o in nessun altro luogo vi è l'America; qui e in nessun altro luogo vi è Herrnhut.

dell'alienazione borghese e considera l'uomo « come una merce, come un oggetto della sua speculazione » (HA 7, 499), intende impiegare tutto il capitale lasciato a Wilhelm dal padre per acquistare insieme al nobile Lothario delle proprietà terriere. Non è chi non veda quanto sia illuminante per la comprensione della conclusione del romanzo questa simbolica operazione economica immaginata da Goethe. Il capitale borghese che — si ricordi bene quanto aveva detto Werner a Wilhelm nella sua esaltazione della vita economica — è sorto dal commercio proprio perché i nobili « avevano preso saldo possesso della terra », si nobilita ora in questo progetto economico della Torre rivelando in questo modo l'inconscio fondamento reale dell'utopia della nuova società goethiana. Non aveva davvero torto Novalis allorché definiva l'opera di Goethe « un romanzo nobilitato » aggiungendo poi con evidente ironia: « Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister ovvero il pellegrinaggio verso il diploma nobiliare ». Effettivamente quell'alleanza o quella simbiosi tra la borghesia e l'aristocrazia, che, come si è visto, era il disegno politico e culturale di Goethe nella sua opposizione alla realtà rivoluzionaria europea, non si esprime tanto nel matrimonio tra Wilhelm e Natalie e cioè in quella *mésalliance* tra il borghese e l'aristocratica che aveva destato le perplessità di Schiller⁷². La vera sintesi restaurativa si rivela a nostro avviso soprattutto nel fatto che la base di quel matrimonio era per così dire la nobilitazione della proprietà borghese⁷³, l'esorcizzazione insomma del demonismo del capitale borghese che si purificava e si sublimava nella immobile quiete della proprietà fondiaria dell'aristocrazia⁷⁴.

⁷² Cfr. la lettera a Goethe del 5 luglio 1796.

⁷³ Cfr. MAX WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze 1965, p. 293.

⁷⁴ Anche nel romanzo *Nachsommer* di Stifter la realizzazione da parte del protagonista di una vita più autentica avviene per mezzo del suo matrimonio con una aristocratica. Heinrich sposa la contessina Natalie e si ritira dal mondo borghese, e soprattutto dal commercio del padre, vivendo di rendita nei possedimenti della moglie. Lo stesso padre di Heinrich si ritira poi dal commercio ed investe il suo capitale in proprietà fondiaria. La « restaurazione del bello » avviene quindi, anche in Stifter, nel segno di un ritorno alla stasi della proprietà aristocratica. Cfr. a questo proposito HORST ALBERT GLASER, *Die Restauration des Schönen. Stifters 'Nachsommer'*, Stuttgart 1965, pp. 52 sgg.

Natalie, l'aristocratica, porta in dote al figlio del mercante l'incomparabile ricchezza della sua educazione classica, il figlio del mercante quella nuova ricchezza che è sorta dall'esercizio del commercio. Quel che tuttavia il borghese veramente riceve dal suo matrimonio con l'aristocratica è la garanzia della sicurezza della sua proprietà in un ordine sociale in cui l'alleanza fra la borghesia e l'aristocrazia puntualmente prevede e previene i pericoli di una situazione politica nella quale generale è l'insicurezza della proprietà privata. Alla fine del romanzo infatti anche la Torre si trasforma, come si sono trasformati Wilhelm e Lothario nei confronti dei loro padri. La « vecchia società » pedagogica che con il noviziato di Wilhelm e con le esequie di Mignon celebra per l'ultima volta i suoi simbolici riti massonici, si trasforma in una comunità di uomini attivi, una vera e propria società di mutuo soccorso che — si badi bene — deve garantire a tutti i propri membri in ogni parte del vecchio e del nuovo mondo la proprietà privata minacciata dalla Rivoluzione. (HA 7, 563-564).

Il classicismo di Weimar riflette così sulla base degli ideali umanitari della società massonica, in cui nobili e borghesi superando le barriere delle classi possono convivere come fratelli, quell'alleanza con l'aristocrazia che la borghesia tedesca realizzerà poi su basi nazionalistiche e romantiche nel corso dell'Ottocento. È un fatto che Goethe nel suo romanzo attribuisce alla nobiltà la stessa funzione che per esempio gli assegnerà un romantico come Joseph von Eichendorff il quale vedrà nella nobiltà « l'elemento ideale della società » che ha il compito di conservare « tutto ciò che vi è di grande, nobile e bello », laddove la borghesia, anima del progresso, deve pensare ad accrescere nel lavoro la ricchezza della nazione ispirandosi culturalmente allo stile ed alle tradizioni dell'aristocrazia⁷⁵.

Se ora il fine del romanzo goethiano doveva essere, secondo i canoni del *Bildungsroman*, l'educazione dell'uomo stürmeriano alla realtà, ci pare essenziale sottolineare che questa realtà

⁷⁵ Cfr. gli scritti autobiografici di JOSEPH VON EICHENDORFF, *Werke*, hrsg. von W. Rasch, München 1959, p. 1513, in cui il poeta romantico, rievocando la società prerivoluzionaria, idealizza liricamente la funzione dell'aristocrazia il cui *ethos* non è determinato dal principio borghese dell'utile economico e del continuo progresso, ma da quello aristocratico e cavalleresco dell'onore e della tradizione.

si configura come l'utopia di una società estetico-economica che vuole sottrarre la proprietà privata alla dinamica della avventura capitalistica. Il borghese in sostanza evade dall'alienazione del commercio e dalla dinamica dissolutrice del mercato capitalistico che atomizza la società nella miriade dei singoli soggetti economici, per fondare la sua speranza della restaurazione patriarcale sulla stasi della proprietà immobiliare che è legata alla terra ed agli eterni valori larici della terra. Con la Società della Torre, nella cui macchinaria romanzesca confluiscono tutte le componenti del romanzo massonico dell'illuminismo⁷⁶, Goethe compie così oggettivamente l'atto più coerente della sua opera di restaurazione rivelando però in questo modo anche il limite fondamentale dell'umanesimo del classicismo di Weimar. Senza avvedersene egli ritorna alla proprietà agraria come paesaggio *ancien régime* di una economia preindustriale e precapitalistica che se rifletteva la reale struttura della società tedesca dell'ultimo Settecento, ancora in gran parte agraria e dedita in minima parte alla manifattura, abbandonava tuttavia il piano della coscienza europea che era ora, soprattutto dopo la Rivoluzione, più che mai determinata dalla macchina e dal capitale borghese. Questo classicismo, certo, trae la sua grandezza e la sua validità culturale dalla sua nobilissima e sofferta radice sentimentale in virtù della quale si oppone con molta coerenza ad una situazione di anti-umanesimo che esso aveva individuato nelle strutture stesse della nuova società borghese. Ma la condizione di questo umanesimo era poi il regredire su posizioni oramai nettamente superate dal processo storico della società europea, era il suo ritorno ad una idillica immagine preindustriale della società che nella sua sognata immobilità era l'unica struttura che potesse garantire la quiete della contemplazione delle pure forme dell'arte classica. L'ironia, ben colta dal Lukács⁷⁷, con la quale il poeta presenta al suo lettore la propria utopia, può forse testimoniare della grandezza

⁷⁶ Quanto il romanzo goethiano fosse una « profetica divinazione » e un sintomo della crisi dell'*ancien régime* lo comprese bene EICHENDORFF, *op. cit.*, p. 1505 che colloca l'utopia dei *Lehrjahre* sul piano delle utopie massoniche dei Rosacrociati e degli Illuminati, che egli considera « sintomi del tempo » e soprattutto sintomi dello smarrimento politico e morale dell'aristocrazia tedesca di fronte alla Rivoluzione.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 83.

di uno spirito che è ben conscio del dramma storico e sociale che si cela dietro questo suo mondo ideale. Ma non dovrebbe a nostro avviso indurre ad accettare poi come valida la sua soluzione. In realtà l'utopia goethiana era la proiezione in senso umanistico di quel nuovo equilibrio politico e sociale che si andava formando in Germania sotto la spinta degli eventi rivoluzionari e nel quale la borghesia, avvertendo le forze minacciose delle lotte di classe scatenate dalla Rivoluzione, rinunciava ad ogni speranza o velleità di affermazione politica per realizzare la propria coscienza nel culto e nella contemplazione di ideali estetico-morali che garantivano un moderato riformismo nell'ambito dell'ordine costituito.

Il classicismo di Weimar non poteva così essere il recupero dell'umanesimo herderiano e goethiano degli Anni Settanta, nel quale la nozione di classicità era indissolubilmente congiunta con la nozione di realtà e con una molto energica polemica antiaccademica ed anticlassicistica fondata sull'idea della totalità dell'individuo. Chi continua veramente l'opera del giovane Goethe e gli ideali più genuinamente umanistici dello *Sturm und Drang* sarà semmai un poeta come Büchner che vive come nessun altro il grande dramma della rivoluzione perché non dimentica mai per un momento i presupposti reali di una autentica classicità⁷⁸. In effetti Goethe concludeva con i *Lehrjahre* definitivamente l'*Aufklärung* ed il suo classicismo, perduta ogni funzione rivoluzionaria, doveva necessariamente, nella nuova situazione di cultura creatasi con la Rivoluzione, essere per molti versi un vero e proprio regresso sulle posizioni del platonismo winckelmanniano. L'umanesimo goethiano degli Anni Novanta era insomma il ricorso ad una forma estetica che se poteva sperare di contenere in funzione pedagogica o addirittura terapeutica l'infermità e l'inquietudine della nuova cultura moderna, non spostava tuttavia per nulla i termini reali di quella crisi dell'umanesimo che Goethe, e non altri, aveva fissato nel *Tasso* e nella *Theatralische Sendung*.

L'ideale classico doveva così rivelarsi un ideale esclusivamente

⁷⁸ Per i rapporti tra il teatro di Büchner, l'esperienza della Rivoluzione, e lo *Sturm und Drang* si veda LUCIANO ZAGARI, *Georg Büchner e la ricerca dello stile drammatico*, Torino 1965, pp. 47 sgg. e pp. 87 sgg.

estetico⁷⁹ e pedagogico con il quale Goethe, e con lui l'intero classicismo di Weimar, forniva le basi dell'umanesimo accademico-liceale dell'Ottocento borghese. Anche se il Lukács, nel suo vecchio saggio sui *Lehrjahre*, afferma proprio il contrario, non si può fare a meno di riferire quanto egli scrive sull'accademismo ottocentesco proprio alla soluzione goethiana poiché il classicismo dei *Lehrjahre* in effetti è il tentativo di costruire astrattamente una armonia della personalità ignorando la sostanza antiumanistica di una società retta dalla libera concorrenza⁸⁰. Questa società, si è visto, viene completamente elusa da Goethe nel progetto della sua utopia; tanto è vero che il poeta, proprio per affrontare questo problema, dovrà poi concepire con i *Wilhelm Meisters Wanderjahre* una continuazione del suo romanzo. A questo stadio della sua evoluzione che lo vede impegnato accanto a Schiller in una polemica estremamente accesa contro ogni politicizzazione della vita letteraria, Goethe resta ancorato ad una utopia sociale che solo in virtù della sua struttura precapitalistica consente all'intellettuale borghese di comporre la sua crisi nella contemplazione delle pure forme dell'arte classica. Wilhelm infatti può giungere a risolvere in se medesimo la crisi dell'umanesimo solo perché e proprio perché non è costretto all'esercizio di una professione alienante o, come accadrà nei *Wanderjahre*, ad una qualsiasi specializzazione. È un fatto che il giovane mercante borghese che era evaso da un mondo che lo costringeva ad essere «abile ed utile in un modo», non saprà fare, alla fine del suo noviziato, assolutamente nulla. Egli ha esclusivamente educato se stesso all'armonia, è in sostanza solo un nobilissimo modello pedagogico che realizza per così dire la celebre massima schilleriana «che l'uomo è intero solo là dove non fa nulla».

Se così la dilacerazione romantica è condizionata dalle strutture della produzione della ricchezza, l'armonia umanistica è possibile solo attraverso la sua disimpegnata fruizione. Alla fine del ro-

⁷⁹ CLEMENS HESELHAUS, *Die Wilhelm-Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romanttheorie* in: *Nachahmung und Illusion*, hrsg. von H. R. Japss, München 1964, p. 114 insiste particolarmente sul «carattere artistico» dei *Lehrjahre* nel quale egli vede giustamente l'unità del romanzo, «il più significativo prodotto della (...) introduzione della misura estetica nella società».

⁸⁰ G. LUKÁCS, *op. cit.*, p. 82.

manzo Wilhelm, a cui toccherà anche l'eredità di Mignon, può vivere di rendita come un aristocratico che non è servitore del denaro, ma si serve del denaro per coltivare con assoluta libertà il suo ideale estetico. Nobilissima visione goethiana, senza dubbio, è questa misura ideale di una umanità che si colloca al di sopra del capitale. Ma le due anime della borghesia ciononostante non si ricongiungono perché il borghese dell'*otium* umanistico ha pur sempre bisogno del borghese laborioso, di quel suo *alter ego* che ha conservato ed accresciuto la sua proprietà nel mondo dell'alienazione economica⁸¹.

L'incontro tra Wilhelm e Werner nell'ultimo libro dei *Lehrjahre* è a questo riguardo piú che esemplare. Werner che ha amministrato con tanta oculatezza il capitale di Wilhelm si è immiserito anche fisicamente, è diventato « un laborioso ipocondriaco » (HA 7, 499), vero e proprio emblema della meschinità dell'utilitarismo borghese. Wilhelm invece ha realizzato in se medesimo, proprio attraverso il necessario errore della sua avventura estetica, la compiuta immagine dell'uomo e riflette nella bellezza della sua figura fisica l'armonia morale della sua personalità. Il confronto finale tra i due fratelli ideali, tra le due anime paradigmatiche della borghesia, tra la prima figura del borghese alienato e il primo esemplare di intellettuale borghese che ci abbia dato la letteratura europea, propone in sostanza l'educazione estetica come correttivo umanistico dell'alienazione della vita economica. Siamo, come si vede, su quelle posizioni schilleriane che codificano la separazione delle due culture e che a quella necessaria « piú rigorosa separazione delle scienze », a quella cultura tecnica insomma di cui parlava Schiller nelle sue *Lettere sull'educazione estetica*, affiancano ora in funzione pedagogica una cultura umanistica, per la quale l'arte non deve essere l'imitazione dello *Zeitgeist*, non deve cioè riflettere le strutture della società storica cedendo in questo modo all'anarchia e al dispotismo di un « gusto locale », ma riportare l'uomo al di là del proprio secolo verso l'ideale purezza delle sue origini⁸².

⁸¹ Così H. A. KORFF, *op. cit.*, vol. II, p. 338 interpreta appunto la funzione dell'educazione estetica che deve preservare il borghese dalla grettezza della sua attività economica.

⁸² Così Schiller a proposito della Rivoluzione francese nella lettera

L'eros borghese e la Stille aristocratica. — L'arte in sostanza è entrata come fondamento del processo pedagogico nel liceo borghese. Solo che all'arte dell'arpista e di Mignon, all'arte come itinerario tragico del destino geniale che conduce l'individuo estetico ad opporsi alle strutture della società economica, si è sostituita un'arte che nel riportare l'individuo alla misura di quelle eterne *Urformen* che reggono la convivenza umana tende non solo a porsi come espressione di una *élite* privilegiata che coltiva gli eterni valori della cultura al di sopra di quella stessa realtà economica di cui essa garantisce la conservazione, ma anche alla costituzione di un canone culturale che, escludendo da se medesimo la considerazione della storia, può realizzarsi solo nel regno astratto dell'ideale⁸³. Si è già ricordato il noto saggio del Moritz e si è già osservato che il Moritz, partendo da quella diagnosi del mondo moderno comune a tutto il classicismo di Weimar, assegnava all'arte la funzione di restituire all'immagine dell'uomo la perduta armonia della natura. Ma si è anche sottolineato che la fedeltà di Moritz alla nozione di un'arte che poteva realizzarsi solo nell'atto creatore dell'individuo estetico escludeva in partenza una soluzione autentica del rapporto tra poesia e società e rivelava la contraddizione di fondo della sua estetica che cercava di conciliare la poetica dello *Sturm und Drang* con il classicismo del Goethe italiano. È molto probabile, e secondo diversi autorevoli interpreti addirittura certo, che le considerazioni del saggio moritziano siano dovute in gran parte o sostanzialmente allo stesso Goethe, sicché con l'opera del Moritz noi ci troveremmo dinnanzi all'autentico pensiero estetico del Goethe italiano. Se ciò è vero, la soluzione che l'autore dei *Lehrjahre* ha dato al rapporto di poesia e società ci consente

al Duca Fr. Chr. von Augustenburg del 13 luglio 1793 in: *Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Fritz Jonas, Stuttgart 1892-96, vol. VI, pp. 375 sgg.

⁸³ A questa operazione corrisponde ovviamente la « nobilitazione stilistica » che i *Lehrjahre* presentano rispetto alla *Sendung* ovvero il passaggio dalla *Manier* 'espressiva' del realismo stürmeriano allo *Stil* normativo del suo classicismo che elimina tutta la 'coloritura caratteristica' della prima redazione del romanzo e soprattutto copre o nasconde l'inquietudine e demonica materia dell'interiorità geniale con la nobile patina delle formule generalizzanti della stilizzazione neo-classica; un continuo richiamo in sostanza alla funzione normativa del linguaggio.