

György Lukács

Scritti sul realismo

Volume primo

Einaudi



Editore

Il presente volume, primo di due tomi di *Scritti sul realismo*, comprende la traduzione di *Skizze einer Geschichte der deutschen Literatur, Minna von Barnhelm, Goethe und seine Zeit, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Thomas Mann* e *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*

© Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau 1963, 1964, 1965, 1971

Copyright © 1978 Giulio Einaudi editore

L'editore Einaudi ringrazia la casa editrice Feltrinelli per avergli concesso di raccogliere le traduzioni di *Realisti tedeschi dell'Ottocento* di F. Codino (1963) e di *Thomas Mann* di G. Dolfini (1956)

Traduzioni di Cesare Cases, Fausto Codino, Andrea Casalegno, Giorgio Dolfini, Renato Solmi

György Lukács

Scritti sul realismo

Volume primo

A cura di Andrea Casalegno



Giulio Einaudi editore

Indice

p. XI *Nota dell'editore*

Scritti sul realismo I

Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento a oggi

p. 5 *Premessa all'edizione italiana*

PROGRESSO E REAZIONE NELLA LETTERATURA TEDESCA

- 11 Introduzione
- 16 I. Grandezza e limiti dell'illuminismo tedesco
- 30 II. L'intermezzo dell'umanesimo classico
- 44 III. Il romanticismo come svolta nella letteratura tedesca
- 61 IV. La «fine del periodo artistico»
- 78 V. Le esequie della vecchia Germania

LA LETTERATURA TEDESCA NELL'EPOCA DELL'IMPERIALISMO

- 97 Introduzione
- 102 I. Il naturalismo tedesco
- 112 II. Il superamento del naturalismo
- 119 III. La lirica dell'epoca guglielmina
- 126 IV. Il romanzo e il teatro dell'epoca guglielmina
- 135 V. La prima guerra mondiale e l'espressionismo
- 141 VI. Il periodo weimariano
- 149 VII. Fascismo e antifascismo

p. 161 *Minna von Barnhelm**Goethe e il suo tempo*

- 183 *Prefazione*
- 195 *I dolori del giovane Werther*
- 211 *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister*
- 231 Il carteggio tra Goethe e Schiller
- 265 La teoria schilleriana della letteratura moderna
- 301 *L'Iperione di Hölderlin*
Studi sul *Faust*
- 322 1. Sulla genesi del *Faust*
- 339 2. Il dramma del genere umano
- 357 3. Faust e Mefistofele
- 379 4. La tragedia di Margherita
- 397 5. Problemi di stile: la fine del « periodo artistico »
- 419 *Appendice* Della poesia epica e drammatica

Realisti tedeschi dell'Ottocento

- 423 *Prefazione*
- 437 La tragedia di Heinrich von Kleist
- 467 Eichendorff
- 485 Georg Büchner nella falsificazione fascista e nella realtà
- 509 Heinrich Heine come poeta nazionale
- Gottfried Keller
- 567 1. Ambiente storico
- 574 2. Democrazia
- 587 3. Popolarità
- 599 4. Rassegnazione
- 604 5. Novella
- 623 6. Romanzo
- 640 7. Umanesimo
- 651 Wilhelm Raabe
- 683 Il vecchio Fontane

Thomas Mann

- p. 731 *Prefazione*
735 *Alla ricerca del borghese*
765 *La tragedia dell'arte moderna*
815 *Il giocoso e i suoi substrati*

Il significato attuale del realismo critico

- 853 *Prefazione*
857 *Introduzione*
862 1. *Le basi ideologiche dell'avanguardia*
895 2. *Franz Kafka o Thomas Mann?*
945 3. *Il realismo critico nella società socialista*

995 *Indice dei nomi e delle opere*

*Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister*¹

Il *Wilhelm Meister*, il piú importante romanzo di transizione tra la letteratura del Sette e dell'Ottocento, porta i segni di entrambi questi periodi dello sviluppo del romanzo moderno, dal punto di vista sia ideologico che artistico. Come vedremo, non a caso la stesura definitiva cade fra il 1793 e il 1795, cioè negli anni in cui in Francia la crisi rivoluzionaria fra le due epoche era arrivata al punto culminante.

Gli inizi del romanzo risalgono, è vero, assai piú addietro. La concezione e probabilmente i primi tentativi di stesura sono del 1777. Nel 1785 erano già terminati i sei libri del romanzo *La missione teatrale di Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*]². Questa prima redazione, considerata a lungo perduta e scoperta per un caso fortunato soltanto nel 1910, offre il miglior ausilio per chiarire i momenti artistici e ideologici nei quali si esprime il nuovo carattere di transizione degli *Anni di noviziato*.

La prima redazione è infatti concepita e svolta interamente nello spirito proprio al giovane Goethe. Al centro si trova — come nel *Tasso* — il problema del rapporto del poeta col mondo borghese: il problema nel quale, agli inizi del periodo di Weimar, si restringe e al tempo stesso si approfondisce la ribellione del *Werther*. Conseguentemente, la prima redazione è interamente dominata dal problema del teatro e del dramma. Il teatro significa qui appunto la liberazione di un'anima poetica dall'angustia prosaica del mondo borghese. Goethe dice del suo eroe:

Il palcoscenico non doveva diventare per lui un luogo di cura, da cui poteva rimirare come *in nuce* il mondo, vedere come in uno specchio le sue sensazioni, le sue future imprese e le figure dei suoi amici e fratelli, gli eroi, e godere comodamente con ogni tempo, restando al coperto, lo spettacolo delle magnificenze della natura?

¹ [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*], trad. it. in W. GOETHE, *Opere*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, 5 voll., Sansoni, Firenze 1961, vol. III.

² Trad. it. *Wilhelm Meister. La vocazione teatrale*, Garzanti, Milano 1977.

Nella redazione posteriore il problema si estende al rapporto tra formazione umanistica di tutta la personalità e mondo della società borghese. Negli *Anni di noviziato* il protagonista, quando decide di darsi completamente al teatro, pone il problema in questi termini: «Che mi giova fabbricare dell'ottimo ferro, se dentro di me son pieno di magagne? Che mi giova far ordine in un paese, se non sono unito neppure con me stesso?» Causa della decisione è la convinzione che nelle condizioni sociali date solo il teatro gli offra la possibilità di sviluppare pienamente le sue capacità umane. Il teatro e la poesia drammatica sono quindi soltanto il *mezzo* per sviluppare liberamente e completamente la sua personalità umana.

Data questa concezione del teatro, si capisce perché negli *Anni di noviziato* l'azione vada al di là del teatro stesso, che per Wilhelm Meister non è più «missione» ma soltanto un punto di trapasso. La vita teatrale, contenuto esclusivo della prima redazione, occupa soltanto la prima parte degli *Anni di noviziato*, ed è poi espressamente considerata da Wilhelm maturo come uno smarrimento, una deviazione dalla meta. La nuova redazione abbraccia tutta la società. Anche nel *Werther*, è vero, c'è un quadro della società borghese, ma solo nel suo riflesso sulla soggettività ribelle del protagonista. *La missione teatrale* è già molto più oggettiva nel modo di descrivere: ma la sua concezione esclude la rappresentazione di forze sociali e di tipi che non siano in relazione diretta o indiretta col teatro e col dramma. Solo negli *Anni di noviziato* Goethe supera ogni ostacolo di contenuto e di forma e perviene alla rappresentazione oggettiva di tutta la società borghese. Precede immediatamente il romanzo un breve poema satirico *La volpe Reineke* [*Reineke Fuchs*]¹ (1793), un piccolo capolavoro nel quale Goethe traccia un ampio quadro satirico della società borghese in formazione.

Il teatro si riduce così a un momento solo dell'insieme. Goethe attinge moltissimo alla prima redazione: la maggior parte dei personaggi, lo schema dell'azione, molte scene singole, ecc.: ma, con vero e spietato senso artistico, respinge tutto ciò che nella prima redazione era giustificato solo dal fatto che il teatro era al centro della concezione (la rappresentazione del dramma scritto da Wilhelm Meister, l'esposizione particolareggiata dello sviluppo poetico del protagonista, le discussioni sul classicismo francese, ecc.). D'altro canto, molti motivi che nella prima redazione avevano un'importanza meramente episodi-

¹ Trad. it. in GOETHE, *Opere cit.*, vol. II.

ca vengono ora approfonditi e collocati decisamente in primo piano (soprattutto la rappresentazione dell'*Amleto* [*Hamlet*]¹ e, in rapporto ad essa, tutto il problema shakespeariano).

Apparentemente l'importanza del teatro e del dramma ne viene ancora accentuata. Ma soltanto apparentemente, perché ora per Goethe il problema di Shakespeare sorpassa di gran lunga la sfera del teatro. Shakespeare è per lui un grande educatore allo sviluppo completo dell'umanità e della personalità: i suoi drammi sono per lui esempi perfetti di come la personalità si sviluppò nella grande epoca dell'umanesimo e di come dovrebbe svilupparsi tuttora. La rappresentazione di Shakespeare sulle scene dell'epoca è necessariamente un compromesso: Wilhelm Meister sente sempre quanto Shakespeare superi i limiti di quelle scene, e si sforza di salvare il più possibile ciò che in Shakespeare è l'essenziale. Perciò negli *Anni di noviziato* il punto culminante dell'attività teatrale di Wilhelm Meister, la rappresentazione dell'*Amleto*, costituisce anche la prova evidente che il teatro e il dramma, anzi la poesia in genere sono soltanto una parte del grande complesso di problemi riguardanti la cultura, lo sviluppo della personalità e l'umanità.

Il teatro è dunque qui, in ogni senso, un mero punto di trapasso. La descrizione vera e propria della società, la critica della borghesia e della nobiltà, la rappresentazione del modello di vita umanistico possono realmente dispiegarsi solo dopo che è stata superata la concezione del teatro come unica via verso l'umanità. Nella *Missione teatrale* ogni descrizione della società è ancora riferita al teatro: l'angustia della vita borghese viene criticata dal punto di vista delle intenzioni poetiche di Wilhelm, la nobiltà dal punto di vista del mecenatismo, e via dicendo. Negli *Anni di noviziato*, invece, Jarno ammonisce con queste parole Wilhelm, amaramente deluso dal teatro: «Amico mio,... Lei non ha descritto il teatro, ma il mondo, e io potrei offrire al suo amaro pennello un bel po' di personaggi e fatti di tutti i ceti sociali». E ciò non vale solo per la seconda parte del romanzo ma anche per la rielaborazione della parte teatrale. Così, per esempio, subito dopo la pubblicazione degli *Anni di noviziato* un critico dell'importanza di Friedrich Schlegel scrisse sulla scena del castello:

Travolto dall'affetto, il conte saluta il collega [un attore], colmando con uno sguardo pieno di degnazione l'immane abisso della differenza di ceto; il barone è senza eguali per insulsaggine, la baronessa per volgarità morale; la contessa è tutt'al più un magnifico pretesto per giustificare ogni sfarzo di abbi-

¹ Trad. it. in W. SHAKESPEARE, *Teatro*, a cura di Cesare Vico Lodovici, Einaudi, Torino 1964.

gliamento: questi nobili, a parte il loro ceto, sono da preferirsi agli attori soltanto perché vanno più a fondo nella volgarità.

Nel romanzo la realizzazione degli ideali umanistici dimostra continuamente che «non appena siano in gioco fatti puramente umani, nascita e ceto perdono ogni valore: e ciò è così chiaro che non c'è bisogno di spenderci neppure una parola» (Schiller). La rappresentazione e la critica delle varie classi sociali e dei tipi umani che le rappresentano partono sempre da questo punto di vista centrale: perciò la critica della borghesia non investe soltanto la meschinità e la ristrettezza della borghesia tedesca, ma costituisce nello stesso tempo una critica della divisione capitalistica del lavoro, dell'eccessiva specializzazione umana e della lacerazione dell'uomo causata da questa divisione del lavoro. Il borghese, dice Wilhelm Meister, non può essere una persona pubblica.

Un borghese può guadagnarsi dei meriti, e, nel migliore dei casi, educare il suo spirito: qualunque cosa faccia, però, la sua personalità va perduta. [...]. Non può domandare: cosa sei?, ma soltanto: cosa hai? quali opinioni, quali cognizioni, quali capacità, quale patrimonio? [...]. Deve sviluppare singole capacità, per essere utilizzabile; si presuppone che in lui non ci sia né ci debba essere alcuna armonia, perché, per rendersi utile in un dato modo, deve trascurare tutti gli altri.

Questo punto di vista umanistico presiede negli *Anni di noviziato* a quella «glorificazione della nobiltà» che gli storici borghesi della letteratura mettono tanto volentieri in evidenza. È vero che, nelle considerazioni da cui sono tratte le frasi precedenti, Wilhelm Meister insiste sul fatto che il modo di vita dei nobili elimina gli ostacoli al libero e completo sviluppo della personalità denunciati da Wilhelm nella vita borghese. Ma per Goethe la nobiltà ha valore soltanto come trampolino, come condizione favorevole allo sviluppo della personalità. Anche Wilhelm Meister – non parliamo poi di Goethe – vede chiaramente che quel trampolino non implica necessariamente il salto e che quelle condizioni favorevoli non si realizzano certo da sole.

Al contrario. La critica umanistica della società non è rivolta soltanto contro la divisione capitalistica del lavoro ma anche contro l'immiserimento e la deformazione della natura umana generati dai pregiudizi di ceto. Abbiamo visto il giudizio di Friedrich Schlegel sui nobili «glorificati» nel romanzo. Ecco ciò che dice Wilhelm Meister subito dopo la scena del castello:

Chi con le ricchezze ereditate ha sempre avuto la vita facile [...], si abitua di solito a considerare queste ricchezze come il primo e il massimo dei beni e

quindi non apprezza adeguatamente il valore di un'umanità dotata largamente dalla natura. Il contegno dei nobili con gli inferiori e anche tra loro si commisura ai privilegi esteriori; essi permettono a chiunque di far valere i propri titoli, il rango, i vestiti, gli equipaggi: ma non i meriti veri e propri.

Certo nella seconda parte del romanzo la società nobile offre di sé un'immagine ben diversa. In Lotario e Natalia soprattutto, Goethe personifica la realizzazione degli ideali umanistici. Ma proprio per questo motivo questi personaggi sono assai più sbiaditi di quelli più problematici. Con la vita di Lotario Goethe mostra chiaramente come secondo lui andrebbero valorizzate le possibilità che le origini nobiliari e i patrimoni ereditati offrono allo sviluppo completo della personalità. Lotario ha girato il mondo, ha combattuto nella guerra d'indipendenza americana a fianco di Washington e, venuto in possesso delle sue terre, si propone di abolire spontaneamente i privilegi feudali. Nella seconda parte del romanzo l'azione si sviluppa sempre in questa direzione. Il romanzo termina con una serie di matrimoni che dal punto di vista della società feudale sono tutti delle *mésalliances* di nobili e borghesi. Schiller ha dunque ragione di dire che qui, alla luce degli ideali umanistici, il ceto perde «ogni valore».

La redazione definitiva del romanzo non rappresenta solo il mondo completamente nuovo della nobiltà diventata umanistica e della borghesia ormai fusa con essa, ma modifica anche la parte teatrale. Nella prima redazione Filina è una figura secondaria di scarsa importanza; nella seconda redazione non ha certo una parte molto più estesa, ma la sua figura risulta straordinariamente approfondita. È l'unico personaggio del romanzo dotato di un'umanità spontanea e naturale e di armonia umana. Goethe la raffigura con profondo realismo, attribuendole tutte le caratteristiche di una scaltrezza, destrezza e capacità di adattamento tipicamente plebee. Ma questa furberia disinvoltata è sempre unita in Filina a un istinto umano innato e sicuro: nonostante tutte le sue leggerezze, essa non si scoraggia mai, non si deforma, non si mutila. È interessante osservare che Goethe mette proprio in bocca a Filina il suo più profondo senso della vita, il suo modo di collocarsi di fronte alla natura e agli uomini, l'*amor dei intellectualis* preso da Spinoza e umanizzato. Quando Wilhelm, ferito, dopo esser stato salvato da lei vuol mandarla via quasi per uno scrupolo morale, essa lo deride.

Sei uno sciocco, — gli dice, — non metterai mai giudizio. Io so meglio di te ciò che ti conviene: resterò, non mi muoverò di qui. Non ho mai contato sulla gratitudine degli uomini; non conto quindi neppure sulla tua. Se ti voglio bene, che t'importa?

In modo analogo, anche se con ben altra intonazione umana e artistica, è approfondita, negli *Anni di noviziato*, la figura della vecchia Barbara, la serva mezzana di Marianna, il primo amore di Wilhelm. Nelle prime scene i suoi tratti poco simpatici spiccano in modo molto piú evidente e drastico. Ma nella scena in cui essa comunica a Wilhelm la morte di Marianna, la sua accusa contro la societ  che costringe una donna nata povera al peccato e all'ipocrisia, portandola alla rovina, ha una grandezza veramente tragica.

La realizzazione degli ideali umanistici non   solo la misura per giudicare le singole classi e i loro rappresentanti, ma anche la forza motrice e il filo conduttore dell'azione in tutto il romanzo. In Wilhelm Meister e in molti altri personaggi la realizzazione degli ideali umanistici   la molla piú o meno cosciente di ogni azione. Naturalmente ci  non vale per tutte le figure del romanzo, anzi neppure per la maggioranza, che agisce, com'  naturale, per motivi egoistici, cercando il suo vantaggio personale, piú o meno elevato. Ma il modo in cui nel romanzo viene trattato il raggiungimento o meno di tali scopi   sempre e dovunque in stretto rapporto con la realizzazione degli ideali umanistici.

Goethe descrive qui tutto un groviglio di vite che si intrecciano le une nelle altre e a volte, con o senza colpa, vanno incontro a un tragico destino; rappresenta uomini la cui esistenza finisce in nulla; disegna personaggi in cui la specializzazione imposta dalla divisione capitalistica del lavoro ha irrigidito fino alla caricatura un tratto della personalit  umana e atrofizzato tutto il resto, mentre la vita di altri si consuma in cose da nulla, in una dispersione senza scopo, mancando di un centro unificatore intorno a un'attivit  che scaturisca dal centro della personalit  umana e metta sempre in moto l'uomo tutt'intero. Goethe intreccia queste vite le une alle altre secondo questo criterio; in base ad esso, e solo ad esso, giudica se una vita   riuscita, trattando tutto il resto, ogni successo, ogni raggiungimento dei fini coscientemente perseguiti, come cosa secondaria e indifferente (si pensi alle figure di Werner e Serlo, altrimenti cos  diverse): in questo modo riesce a esprimere la sua concezione del mondo in una compiuta rappresentazione, a convertirla in azione viva. Goethe pone l'uomo, la realizzazione e lo sviluppo della sua personalit , al centro del romanzo con una chiarezza e un'evidenza che forse non hanno riscontro in nessun'altra opera della letteratura universale. Naturalmente questa visione del mondo non   patrimonio personale di Goethe. Essa domina, anzi, tutta la letteratura europea a partire dal Rinascimento, e costituisce il centro di

tutta la letteratura illuministica. Ma due particolarità caratterizzano il romanzo di Goethe: da un lato questa visione del mondo è collocata al centro con chiara consapevolezza, continuamente sottolineata sia dal punto di vista filosofico che da quello dell'atmosfera e dell'azione, e diventa la forza motrice cosciente di tutto il mondo rappresentato; dall'altro il pieno sviluppo della personalità, che il Rinascimento e l'illuminismo avevano soltanto sognato, e che nella società borghese è destinato a rimanere sempre un'utopia, è posto da Goethe davanti a noi come un *divenire reale* di uomini concreti in circostanze concrete. Le opere poetiche del Rinascimento e dell'illuminismo, invece, o rappresentano singoli uomini che grazie a circostanze particolarmente favorevoli riescono a sviluppare la propria personalità in modo ricco e armonico, oppure riconoscono con chiara consapevolezza che si tratta di un'utopia (l'abbazia di Thélème di Rabelais).

La novità specifica del romanzo di Goethe sta nella rappresentazione concreta della realizzazione positiva degli obiettivi umani della rivoluzione borghese. Così sia il lato attivo della realizzazione di questo ideale sia il suo carattere sociale vengono messi in primo piano. La personalità umana secondo Goethe non si può sviluppare che nell'azione. Ma l'azione implica sempre un'influenza reciproca tra gli uomini nell'ambito della società. Goethe, realista acuto, sa benissimo che la società borghese che ha davanti a sé, e tanto meno quella meschina e arretrata della Germania, non potrà mai avviarsi alla realizzazione sociale di questi ideali. La socialità dell'attività umanistica non può svilupparsi organicamente dalla concezione realistica della società borghese, né apparire, nella rappresentazione realistica di questa società, un prodotto organico e spontaneo del suo movimento autonomo. Eppure Goethe sente con una chiarezza e una profondità quali forse nessuno ebbe, né prima né dopo, che quegli ideali sono il prodotto necessario del movimento sociale: benché la società borghese reale sia nella vita di ogni giorno ostile ed estranea ad essi, essi sono sorti sul suo terreno, sono, dal punto di vista culturale, il suo prodotto più alto.

In conformità a questa contraddittoria concezione della società, Goethe raffigura dentro la società borghese una specie di «isola». Sarebbe però superficiale vedere in ciò soltanto una fuga.

Un certo carattere di fuga è inseparabile dalla rappresentazione di un ideale come l'umanesimo, condannato nella società borghese a restare un'utopia. Uno scrittore realista, infatti, non può collocare la realizzazione di questo ideale entro la rappresentazione realistica del *corso normale* degli avvenimenti in seno alla società borghese. Eppure l'«iso-

la» goethiana è costituita da uomini attivi nella società, la cui vita viene sviluppata, con realismo vero e genuino, da condizioni e su una base sociale reale. Neppure l'incontro e l'unione fra questi uomini possono essere definiti non realistici: la stilizzazione goethiana consiste solo nelle forme rigide – poi, tuttavia, ironicamente superate – che egli ha dato al loro incontro, e nel suo tentativo di rappresentare l'«isola» come una società nella società, come una cellula della trasformazione graduale di tutta la società borghese. Un po' come, più tardi, il grande socialista utopistico Fourier immaginò che se, grazie al suo fantastico milionario, avesse potuto fondare un solo falansterio, il suo socialismo si sarebbe diffuso in tutto il mondo.

L'«isola» ideata da Goethe può riuscire convincente solo attraverso la rappresentazione dello sviluppo degli uomini. La mano maestra di Goethe si rivela nella sua capacità di far scaturire tutti i problemi dell'umanesimo – sia negativi che positivi – dalle vicende e dalle esperienze concrete di determinati uomini; di non esporre mai questi ideali in forma utopistica, fine a se stessa, ma di assegnare sempre ad essi ben precise funzioni pratiche e psicologiche, come elementi dello sviluppo di uomini determinati, in determinate svolte critiche della loro vita.

Ma questo modo di rappresentare gli ideali umanistici non comporta affatto in Goethe l'esclusione dell'elemento cosciente. Al contrario: da questo lato Goethe è un continuatore conseguente dell'illuminismo, poiché attribuisce un'importanza straordinaria all'*educazione*, cioè allo sviluppo dell'uomo sotto una guida cosciente. Il complicato meccanismo della torre, delle lettere didattiche, ecc., serve appunto a sottolineare questo principio cosciente, educativo. Con alcuni accenni molto discreti, con poche brevi scene Goethe fa capire che lo sviluppo di Wilhelm Meister viene seguito sin da principio, e guidato verso una direzione precisa. Naturalmente questa è un'educazione del tutto particolare, che tende a formare uomini capaci di sviluppare tutte le proprie qualità, in modo libero e spontaneo.

Goethe cerca l'unità tra programma e caso, tra guida cosciente e libera spontaneità, in tutte le azioni dell'uomo. Per questo nel romanzo si predica continuamente l'odio contro il «destino», contro la rassegnazione fatalistica, e per questo gli educatori insistono continuamente sul disprezzo dei «precetti» morali. Gli uomini non devono ubbidire servilmente a una morale imposta, ma diventare persone sociali grazie a un'attività autonoma, libera e organica, e stabilire un'armonia tra lo sviluppo multilaterale della loro individualità e la felicità e gli

interessi dei loro simili. La morale del *Wilhelm Meister* è tutta una polemica – sia pure inespressa – con l'etica di Kant.

Perciò l'ideale dell'*anima bella* è al centro di queste parti del romanzo. Esso viene espressamente enunciato per la prima volta nel titolo del libro sesto: *Confessioni di un'anima bella*. Ma chi vedesse nell'autrice delle confessioni l'ideale goethiano dell'anima bella fraintenderebbe le intenzioni di Goethe e la sua fine ironia. L'anima bella è in Goethe l'unione armonica di consapevolezza e spontaneità, di attività esteriore e di vita interiore, armonicamente educata. L'autrice delle confessioni rappresenta l'estremo del soggettivismo, della pura interiorità, come molte delle figure della prima parte, che cercano se stesse, come Wilhelm Meister stesso, come Aurelia. Questa ricerca soggettivistica, che si rifugia nell'interiorità pura, forma il polo opposto – relativamente giustificato – dell'attività pratica vuota e frammentaria di Werner, di Laerte e perfino di Serlo. La svolta nell'educazione di Wilhelm Meister consiste proprio nel distacco dalla pura interiorità, che Goethe, come più tardi Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* [*Phänomenologie des Geistes*]¹, condanna in quanto vuota e astratta. La critica di Goethe all'autrice delle confessioni è molto sottile e discreta; ma già il luogo in cui sono inserite e il fatto che siano quasi uno specchio che Aurelia mette di fronte a Wilhelm Meister nel momento della crisi del suo sviluppo esclusivamente interiore e del suo tragico tramonto mostra l'intento della critica goethiana. E alla fine delle confessioni Goethe si fa più chiaro: l'abate, che personifica nel romanzo il principio educativo, tiene i parenti dell'autrice delle confessioni, Lotario, Natalia e altri, lontani da lei nella loro infanzia, e fa in modo che non ne subiscano l'influenza. Soltanto in figure come Lotario e Natalia, soltanto in ciò cui Wilhelm Meister aspira viene raffigurato il carattere della vera anima bella, che supera il dissidio tra interiorità e attività.

Ma la polemica del *Wilhelm Meister* non è diretta solo contro questi due falsi estremi: essa annuncia anche una lotta per il superamento delle tendenze romantiche. La nuova poesia della vita, ardente passione di Goethe, la poesia dell'uomo armonico che domina la vita con la sua attività, è già minacciata, come abbiamo visto, dalla prosa del capitalismo, contro la quale lotta l'ideale umanistico goethiano. Ma Goethe non condanna solo questa prosa, bensì anche la cieca rivolta contro di essa, la falsa poesia del romanticismo, che consiste, secondo lui,

¹ Trad. it., 2 voll. (reprint), La Nuova Italia, Firenze 1973.

nello sradicamento all'interno della vita borghese stessa. Questo sradicamento non manca di un suo seducente vigore poetico, appunto perché corrisponde alla rivolta spontanea e immediata contro la prosa della vita capitalistica; ma, nella sua immediatezza, esso, benché seducente, è sterile, non rappresenta un superamento della prosa: le passa accanto, mette da parte i suoi veri problemi — e così lascia che la prosa fiorisca indisturbata.

Il superamento dello sterile romanticismo è un tema che permea tutto il romanzo. La passione di Wilhelm per il teatro è la prima tappa di questa lotta, il romanticismo religioso delle *Confessioni di un'anima bella* la seconda. Tutto il romanzo è attraversato da due figure romantico-poetiche di sradicati, Mignon e l'arpista, altissime personificazioni poetiche del romanticismo. In una lettera a Goethe, Schiller individua con straordinaria finezza il fondamento polemico dei due personaggi:

Com'è giusta l'idea di far derivare dal teoricamente abnorme, dai parti deformi dell'intelletto, gli elementi praticamente abnormi e terribilmente patetici del destino di Mignon e dell'arpista [...]. Soltanto dal grembo di stupide superstizioni possono nascere i destini mostruosi che perseguitano Mignon e l'arpista.

Per la seducente bellezza romantica di queste figure la maggior parte dei romantici non avvertirono la polemica sottile di Goethe, e il *Wilhelm Meister* divenne il modello di molti romanzi romantici. Soltanto Novalis, filosoficamente il più conseguente dei primi romantici, riconobbe chiaramente la tendenza del romanzo di Goethe, e perciò lo combatté accanitamente. Citiamo soltanto alcuni passi assai significativi della sua polemica:

È in fondo un libro sgradevole e sciocco [...] al massimo grado impoetico nello spirito, anche se l'esposizione è poetica [...]. La natura economica è la sola vera, la sola che resta [...]. La poesia fa la parte di Arlecchino in tutta la farsa [...]. Il protagonista ritarda la diffusione del vangelo dell'economia [...]. In sostanza Wilhelm Meister è un Candido rivolto contro la poesia.

In questa aspra polemica le tendenze antiromantiche di Goethe sono capite molto meglio che non nelle svariate imitazioni entusiastiche di Mignon e dell'arpista.

Novalis, molto conseguente, cerca di superare poeticamente il *Wilhelm Meister* scrivendo un romanzo nel quale la poesia della vita riesce a strappare la vittoria alla prosa. Il suo *Enrico di Ofterdingen*

[*Heinrich von Ofterdingen*]¹ è rimasto un frammento, ma dall'abbozzo della trama possiamo vedere ciò che sarebbe diventato se fosse stato terminato: una variopinta nebbia di misticismo magico in cui si sarebbe persa ogni traccia di concezione realistica della realtà, una fuga dalla realtà, già concepita attraverso una stilizzazione, nel regno dei sogni senza sostanza e senza forma.

L'umanista Goethe combatte contro ogni dissolvimento della realtà nel sogno, in immagini o ideali meramente soggettivi. Anche in Goethe, come in ogni grande romanziera, l'argomento principale è la lotta dell'ideale con la realtà, per tradursi in realtà. Come abbiamo visto, la svolta decisiva nell'educazione di Wilhelm Meister consiste proprio nel ripudio di un atteggiamento puramente interiore e soggettivo nei confronti della realtà, nella lotta per capire la realtà oggettiva e svolgere un'attività nella realtà quale è. *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister* sono un *romanzo pedagogico*: il suo contenuto è l'educazione dell'uomo alla comprensione pratica della realtà.

Una generazione più tardi l'*Estetica* [*Ästhetik*]² di Hegel porrà al centro della teoria del romanzo questo punto di vista, l'educazione dell'uomo alla realtà. Scrive Hegel:

Questo romanzesco è la cavalleria presa di nuovo sul serio, divenuta un contenuto reale. L'accidentalità dell'esistenza esteriore si è trasformata in un ordinamento stabile e sicuro della società civile e dello Stato, cosicché ora polizia, tribunali, esercito, governo, hanno preso il posto dei fini chimerici che i cavalieri perseguivano. Perciò si trasforma anche la cavalleria degli eroi che agiscono nei romanzi moderni. Come individui con i loro fini soggettivi dell'amore, dell'onore, dell'ambizione o con i loro ideali di un mondo migliore, essi stanno di contro a quest'ordine sussistente ed alla prosa della realtà che pone loro difficoltà da ogni parte. [Esposti esaurientemente i vari tipi di conflitti che ne derivano, Hegel conclude:] Ma queste lotte nel mondo moderno non sono altro che gli anni di noviziato, l'educazione dell'individuo alla realtà esistente, ed acquistano così il loro vero senso. Infatti la fine di tale noviziato consiste nel fatto che il soggetto mette giudizio, tende a fondersi, insieme con i suoi desideri e opinioni, con i rapporti sussistenti e la loro razionalità, si inserisce nella concatenazione del mondo e vi acquista un posto adeguato³.

L'allusione di Hegel al romanzo di Goethe è evidente. Le sue argomentazioni colgono il nocciolo della *problematica* goethiana, ma nascono da un'altra fase — molto più sviluppata — della società borghese, da uno stadio della lotta tra poesia e prosa in cui la vittoria della prosa era già decisa e quindi la concezione della realizzazione degli ideali

¹ Trad. it. Vallecchi, Firenze 1962.

² Trad. it. Einaudi, Torino 1972.

³ *Ibid.*, pp. 663-64.

umani doveva mutare completamente. La dichiarazione di Hegel sull'esito della lotta tra poesia e prosa, tra ideale e realtà, è del tutto valida per i romanzi del grande realismo borghese della prima metà dell'Ottocento, compresi i successivi romanzi di Goethe, *Le affinità elettive* [*Die Wahlverwandtschaften*]¹ e *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meisters Wanderjahre*]². Ma gli *Anni di noviziato* contengono ancora una diversa concezione dell'esito e della natura di questa lotta. Il poeta degli *Anni di noviziato* è convinto che gli ideali umanistici abbiano profonde radici nell'essenza della natura umana, e che la loro realizzazione sia possibile, nella società borghese appena sbocciata, nella società borghese degli anni della rivoluzione francese, anche se con difficoltà e gradualmente, passo dopo passo. Il Goethe degli *Anni di noviziato* vede le contraddizioni concrete tra gli ideali umanistici e la realtà della società capitalistica, ma non le considera a priori antagonistiche, in via di principio insolubili.

Qui si vede quale profondo effetto ideologico la rivoluzione francese ebbe su Goethe, come su tutte le grandi figure della filosofia e della poesia classica tedesca. Il vecchio Hegel – lo stesso che scrisse le frasi citate sull'inevitabile vittoria della prosa capitalistica – parla così degli anni della rivoluzione francese:

Fu una splendida aurora. Tutti gli esseri pensanti celebrarono insieme quell'epoca. Un'elevata commozione regnava in quel tempo, un entusiasmo dello spirito percorse come un brivido il mondo, come se per la prima volta il divino si fosse realmente riconciliato con esso.

E nel poema *Arminio e Dorotea* [*Hermann und Dorothea*]³, scritto subito dopo gli *Anni di noviziato*, Goethe stesso fa dire a un uomo molto calmo e riflessivo:

Denn wer leugnet es wohl, dass hoch sich das Herz ihm erhoben,
Ihm die freiere Brust mit reineren Pulsen geschlagen,
Als sich der erste Glanz der neuen Sonne heranhob,
Als man hörte vom Rechte der Menschen, das allen gemein sei,
Von der begeisternden Freiheit und von der löblichen Geichheit!
Damals hoffte jeder sich selbst zu leben; es schien sich
Aufzulösen das Band, das viele Länder umstrickte,
Das der Müsiggang und der Eigennutz in der Hand hielt.
Schauten nicht alle Völker in jenen drängenden Tagen
Nach der Hauptstadt der Welt, die es schon so lange gewesen
Und jetzt mehr als je den herrlichen Namen verdiente? ⁴

¹ Trad. it. Einaudi, Torino 1974⁵.

² Trad. it. in GOETHE, *Opere cit.*, vol. IV.

³ Trad. it. in *ibid.*, vol. III.

⁴ Poiché, chi negherà che sentì il cuore innalzarsi, | e pulsare nel petto più libero battiti più

Il rapporto tra ideale umanistico e realtà è determinato nel *Wilhelm Meister* da questa fede. Naturalmente essa non abbraccia i metodi plebei della rivoluzione francese, che Goethe condanna recisamente, senza comprenderli. Ma ciò non significa che Goethe condanni il contenuto sociale e umano della rivoluzione borghese. Al contrario. Proprio ora è in lui piú forte che in ogni altro momento della sua vita la fede che l'umanità saprà rigenerarsi con le proprie forze, spezzando le catene forgiate da millenni di sviluppo sociale. L'idea pedagogica del *Wilhelm Meister* è la scoperta dei metodi per destare le forze sopite in ogni uomo e avviarle a un'attività feconda, a una conoscenza e a un confronto con la realtà che favoriscano lo sviluppo della personalità.

Questa concezione di Goethe è espressa nel modo piú chiaro dall'abate, che nel romanzo è il vero rappresentante dell'idea educativa. Egli dice:

Solo tutti gli uomini insieme costituiscono l'umanità e tutte le forze riunite il mondo. Queste sono spesso in lotta tra loro e, mentre cercano di distruggersi, la natura le tiene unite e le ricrea [...]. Ogni disposizione è importante e deve essere sviluppata [...]. Una forza domina l'altra, ma nessuna può educare l'altra; solo in tutte le disposizioni c'è la forza di perfezionarsi; cosí pochi lo capiscono, di coloro che pretendono di insegnare e di educare. [E, traendo in modo radicale e conseguente tutte le implicazioni pratiche della sua concezione dell'essenza dell'uomo e del nesso fra le passioni umane e la capacità dell'uomo di educarsi, l'abate afferma:] Dovere dell'educatore non è preservare dall'errore ma guidare colui che sta errando, e fargli vuotare sino in fondo il calice del suo errore: in ciò sta la saggezza dell'educatore. Chi assaggia soltanto l'errore, persevera a lungo in esso e ne gode come di una rara fortuna; ma chi se ne ciba fino in fondo non può non riconoscerlo per ciò che è, se non è insensato.

L'idea che il libero sviluppo delle passioni umane – sotto una guida giusta, che non le violenti – conduce necessariamente all'armonia della personalità e all'armonica collaborazione fra uomini liberi è da tempo assai cara ai grandi pensatori, dal Rinascimento e dall'illuminismo in poi. Ciò che di questo libero sviluppo umano era realizzabile nel capitalismo (la liberazione dell'attività economica dai vincoli della società feudale) apparve come realtà già raggiunta nei paesi capitalistamente sviluppati e trovò espressione razionale nei sistemi economi-

puri, | quando si levò il primo splendore del nuovo sole, | quando si udí che il diritto degli uomini era uno solo per tutti, | quando si parlò dell'entusiasmante libertà e della lodevole eguaglianza! | Allora ognuno sperò di vivere tutto se stesso; parve | sciogliersi la catena di odio e di egoismo | che teneva avvinti molti paesi. | Non guardarono tutti i popoli, in quei giorni tumultuosi, | verso la capitale del mondo, che lo era da tanto tempo, | e che ora piú che mai meritava questo splendido nome?

ci dei fisiocrati e dell'economia classica inglese. Ma proprio la realizzazione pratica e la formulazione teorica degli ideali umanistici realizzabili nella società borghese rivela chiaramente la contraddizione fra la totalità di questi ideali e i fondamenti economico-sociali sulla cui base essi erano stati concepiti. La consapevolezza di questa contraddizione insanabile pervade tutta la letteratura posteriore dei grandi realisti, tutte le opere di Balzac e Stendhal, e trova nel tardo Hegel la sua formulazione estetica.

I tentativi di superare o annullare questa contraddizione in modo puramente ideale, costruendo una «personalità armonica» che si adatta al mondo della libera concorrenza capitalistica, conducono all'apologetica menzognera e al vuoto accademismo dell'Ottocento.

Ma – almeno per un breve periodo – queste tendenze non escludono altre impostazioni del problema. Mentre la contraddizione emergeva in modo sempre più chiaro, si tentò la via di una *soluzione utopistica*, più o meno chiaramente consapevole che lo sviluppo armonico delle passioni umane in una personalità ricca e completa presuppone un nuovo ordine sociale, il socialismo. Fourier è il principale rappresentante di questa tendenza. Con grande energia e grande tenacia, egli insiste sul fatto che nessuna passione umana può essere cattiva o dannosa in sé e per sé: ma la società umana non è stata capace, finora, di realizzare una collaborazione armoniosa fra tutte le passioni umane, né all'interno dell'uomo, né nella sua convivenza con gli altri uomini. Per Fourier il socialismo ha soprattutto il compito di realizzare questa armonia.

In Goethe, naturalmente, non c'è traccia di socialismo utopistico. Ogni tentativo di interpretare in tal senso le sue opere – dalle chiacchiere superficiali di Grün fino a quelli dei giorni nostri – non può che deformare il suo pensiero. Goethe vive profondamente questa contraddizione, tenta a più riprese di risolverla, utopisticamente, nell'ambito della società borghese, raffigurando poeticamente gli elementi e le tendenze dello sviluppo umano in cui appare possibile realizzare e vivere – almeno tendenzialmente – gli ideali umanistici: ma non va oltre. Sono le radiose speranze di rinnovamento dell'umanità, destinate dalla rivoluzione francese nei migliori contemporanei di Goethe, a determinare nel *Wilhelm Meister* il carattere sociale della realizzazione degli ideali umanistici: l'«isola» di uomini eminenti che praticano e vivono quegli ideali, e con il loro carattere e la loro condotta di vita prefigurano come in una cellula l'evoluzione futura.

La contraddizione che sta a fondamento di questa concezione non

è mai espressa chiaramente nel *Wilhelm Meister*, ma la *composizione* di tutta la seconda parte si basa sulla esperienza vissuta di essa. Ciò si esprime nell'*ironia* straordinariamente sottile e profonda della raffigurazione poetica. Goethe realizza l'ideale umanistico in un'«isola», in un gruppo di uomini che attuano un progetto educativo comune. Da ciò che abbiamo detto risulta chiaro che il contenuto dei loro sforzi e la speranza che realizzino il loro ideale rientrano nelle più profonde convinzioni filosofiche di Goethe. Le teorie dell'abate, citate sopra, sono di Goethe stesso, e sono intimamente connesse con la sua concezione della dialettica, del movimento della natura e della società. Eppure Goethe le fa criticare, con ironia, da personaggi importanti come Natalia e Jarno. Come non è un caso che Goethe elegga a elemento decisivo dell'azione l'educazione di Wilhelm (e di altri) da parte del sodalizio della torre, e al tempo stesso rappresenti il problema dell'indirizzo pedagogico, delle lettere didattiche, ecc., come una sorta di gioco, quasi che il sodalizio non prenda più sul serio tutto ciò.

Con questa ironia Goethe sottolinea il carattere al tempo stesso reale e irreale, utopistico e vissuto, della realizzazione degli ideali umanistici. Egli sa — o almeno sente — che ciò che descrive non è la realtà. Ma sente anche, con profonda certezza, di creare una sintesi delle migliori tendenze dell'umanità, sempre vive nei migliori rappresentanti della specie umana. La stilizzazione consiste appunto nella concentrazione di tutte queste tendenze nella piccola società della seconda parte del romanzo, e nella contrapposizione di questa realtà concentrata, come utopia, al resto della società borghese. Ma ogni singolo elemento umano di questa utopia è *reale*, è nato dalla società del suo tempo. L'ironia serve solo a ricondurre al livello della realtà la stilizzazione causata dalla concentrazione degli elementi e delle tendenze positive. La «glorificazione della nobiltà» del *Wilhelm Meister* ha la sua base reale nel fatto che Goethe inserisce nel suo quadro molti elementi delle basi economiche della vita della nobiltà e molte tendenze culturali della nobiltà colta e umanistica.

Così il *Wilhelm Meister* sta filosoficamente a cavallo tra due epoche: rappresenta la crisi tragica degli ideali umanistici borghesi e il momento in cui essi cominciano a uscire dalla cornice della società borghese, per ora solo in forma utopistica. Se Goethe raffigura la crisi con i toni chiari della perfezione artistica e di una filosofia aperta alla speranza, ciò si deve, come abbiamo visto, all'esperienza della rivoluzione francese; ma i colori luminosi non possono cancellare l'abisso tragico che si apre davanti ai rappresentanti migliori della borghesia

rivoluzionaria. Filosoficamente e artisticamente il *Wilhelm Meister* è il prodotto di una crisi di transizione, di un periodo di transizione di brevissima durata e, come non ebbe precursori immediati, non poté avere neppure continuatori di reale valore artistico. Il grande realismo della prima metà dell'Ottocento sorge quando il «periodo eroico» è già concluso, quando sono già tramontate le – contraddittorie – speranze da esso suscitate. Schelling sottolinea perciò giustamente nell'*Estetica* [*Ästhetik*], scritta nel 1804-1805, l'importanza unica del *Meister* per lo sviluppo del romanzo. Egli afferma addirittura che solo il *Don Chisciotte* [*Don Quijote*]¹ e il *Meister* possono dirsi romanzi nel senso estetico piú alto della parola; e non ha torto, perché in essi trovarono la loro piú alta espressione filosofica e artistica due grandi crisi di transizione dell'umanità.

Lo stile del *Meister* esprime assai chiaramente questo carattere di transizione. Da un lato esso è pieno di elementi del romanzo illuministico, e, imitando addirittura l'«epica d'arte» postrinascimentale, fa dipendere a volte il movimento dell'azione da un «meccanismo artificiale» (la torre, ecc.); spesso gli episodi sono collegati ricorrendo agli espedienti comodi e sciatti in voga nel Sei e nel Settecento: equivoci che si chiariscono al momento giusto (le origini di Teresa), incontri casuali usati con la massima disinvoltura, ecc. Ma, seguendo piú da vicino la rielaborazione artistica della *Missione teatrale* negli *Anni di noviziato*, vediamo all'opera tendenze che nel romanzo ottocentesco diventeranno decisive. In primo luogo la concentrazione dell'azione in scene drammatiche, lo stretto collegamento fra persone e avvenimenti, come nel dramma (tendenza che Balzac teorizzerà e metterà in pratica, considerandola la caratteristica essenziale del romanzo moderno in contrapposizione e quello del Sei e del Settecento). Confrontando il modo in cui figure come Filina e Mignon vengono introdotte e sviluppate nella *Missione* e nel *Meister*, questa tendenza drammatica emerge chiarissima. Essa non è affatto, nella rielaborazione, un elemento esteriore. Presupposto e conseguenza della drammatizzazione è che i personaggi acquistano una vita interna piú mossa e ricca di conflitti, un carattere piú duttile ed elevato (si pensi al primo abbozzo della scena finale di Barbara). D'altro canto, Goethe tende ora a una rielaborazione concentrata dell'essenziale, ora sotto ogni aspetto piú complesso che nella prima versione. Perciò Goethe elimina le parti episodi-

¹ Trad. it. Einaudi, Torino 1972.

che, e collega ciò che ne conserva in modo piú rigoroso e complesso all'azione principale. I principî di questa rielaborazione corrispondono esattamente a quelli enunciati nei colloqui sull'*Amleto*, specialmente quello in cui Wilhelm parla con Serlo di come adattare l'*Amleto* alla scena, e propone di ridurre ciò che a suo avviso è episodico nell'azione e nei personaggi.

Tutto ciò si avvicina notevolmente ai principî costruttivi del romanzo realistico della prima metà dell'Ottocento. Ma si avvicina soltanto. Rispetto alle opere del Sei e del Settecento, e alle stesse intenzioni della prima redazione, i caratteri e i rapporti fra i personaggi sono molto piú complessi. Ma questa complessità è ancora molto lontana dal carattere analitico del futuro romanzo realista: molto piú lontana dalle *Affinità elettive* del Goethe piú tardo. Negli *Anni di noviziato* Goethe modella personaggi e situazioni con mano leggerissima, eppure riesce a ottenere effetti di una plasticità e un'evidenza veramente classiche. Figure come Filina e Mignon, disegnate con così pochi tratti, con mezzi così ridotti, eppure così vive interiormente ed esteriormente, non hanno equivalenti in tutta la letteratura mondiale. Goethe raffigura solo poche brevi scene, concentrate e pregnanti, della loro vita, ma da esse traspare tutta la ricchezza dei caratteri, nella loro mutevolezza. Queste scene così dense di azione interiore, e perciò così ricche di significato epico, illuminano i tratti vivi del personaggio e i suoi rapporti con gli altri ben al di là di ciò che in esse è direttamente espresso. Goethe riesce così a ottenere con mezzi delicatissimi, senza mai calcare la mano, effetti di grande intensità. Egli si limita a lasciare che, a una svolta degli eventi, la ricchezza latente nei personaggi venga consapevolmente alla luce. Così, quando Filina lascia con Friedrich la compagnia degli attori, Goethe dice che questa fu una delle cause per cui il sodalizio cominciò a dissolversi. Prima non era stato mai detto che Filina, con il suo abituale contegno di scherzosa leggerezza verso gli uomini, era un elemento di coesione della compagnia: ma ora il lettore capisce di colpo, retrospettivamente, qual era l'effetto della spensierata irrequietezza di Filina.

Per quest'arte di rappresentare ciò che di piú importante e complesso nasconde l'animo umano con mano leggera, con gravidanza sensibile e indimenticabile vivezza, il *Wilhelm Meister* è uno dei vertici dell'arte narrativa. Dal punto di vista della totalità estensiva o di un realismo in grado di sondare tutte le profondità il *Wilhelm Meister* non può essere paragonato né a Lesage o Defoe, né a Balzac o Stendhal. Ma accanto alla ricca vivacità e alla snellezza della composizione e dei

personaggi del romanzo goethiano Lesage appare arido, Balzac confuso e sovraccarico.

Nelle sue lettere Schiller caratterizza a piú riprese, con grande finezza, la peculiarità stilistica di questo libro unico nel suo genere, «calmo e profondo, chiaro eppure incomprensibile come la natura». E ciò non dipende affatto da una pretesa «maestria» tecnica dello scrittore. L'elevatezza della rappresentazione dipende piuttosto dall'elevatezza della vita stessa, della condotta di vita e dei rapporti umani dei personaggi. La rappresentazione è così fine e delicata, così plastica e chiara, solo perché nella vita reale di Goethe la concezione dell'uomo e dei rapporti umani è fondata su una visione profonda e autentica dei sentimenti. Per rappresentare conflitti umani, sentimenti e rapporti umani in evoluzione, ecc., Goethe non ha bisogno di ricorrere a mezzi grossolanamente sensuali o a pseudosottigliezze analitiche. Schiller sottolinea giustamente anche questa particolarità. A proposito del complesso rapporto fra Lotario, Teresa, Wilhelm e Natalia, nell'ultimo libro, scrive:

Non saprei come questo falso rapporto si sarebbe potuto risolvere con maggiore delicatezza, finezza, nobiltà. Come si sarebbero compiaciuti, i vari Richardson e tutti gli altri, di farne venir fuori una scena madre, e di mettere indelicatamente in mostra quei sentimenti delicati.

E si pensi che, quanto a elevatezza di sentimenti, un abisso separa Richardson dal livello medio della letteratura della seconda metà dell'Ottocento, e tanto piú da quella del periodo imperialistico. La maestria di Goethe sta nella comprensione profonda dei tratti essenziali degli uomini, nell'elaborazione di quelli comuni e tipici e di quelli individuali e diversi, nella sistematizzazione conseguente delle affinità, dei contrasti e delle sfumature, nella capacità di far vivere tutti quei tratti e di caratterizzarli nell'azione. Tutti i personaggi del romanzo sono raggruppati intorno alla lotta per l'ideale umanistico, intorno al problema dei due falsi estremi: la fantasticheria e il praticismo. Si noti come Goethe, partendo da Lotario e Natalia, che rappresentano un superamento dei falsi estremi, delinea tutta una galleria di «praticisti», da Jarno e Teresa fino a Werner e Melina, nessuno dei quali assomiglia all'altro, pur senza esserne distinto con mezzi pedanteschi, intellettuali-analitici. Si noti come si forma spontaneamente, senza parole di commento del poeta, la gerarchia umana dei personaggi, piú o meno vicini all'ideale umanistico. Questo modo di rappresentare – un vertice mai piú raggiunto dal romanzo moderno, anche se da altri punti di vista Goethe è stato superato dai suoi grandi successori – è per

noi un'eredità da non smarrire. Un'eredità attualissima, perché proprio la rappresentazione pacata e armoniosa, eppure incisiva e sensibile, delle grandi trasformazioni della mente e del cuore umano è uno dei grandi compiti che il realismo socialista deve affrontare e risolvere.

(1936).