

via avvertenza che la singolarità della ispirazione di Goethe fu la compresenza e l'interazione dei due temi. Il Faust del secondo dramma si corregge dall'aver spreco l'immense potenza di Mefistofele per ottenere un banale amorucio; e tuttavia alla fine si salva proprio per quell'amorucio. E W. Meister passa di avventura amorosa in avventura, ma quando ritiene di essere giunto a un giusto amore, serio, perfetto, definitivo, non solo naturale ma spirituale, con Natalia, — non la sposa. Fattore programmatico dell'attivismo e dell'autocontrollo, Goethe sentiva in modo quasi morboso la soggezione della natura, e ne era suggestionato come da un pericolo di capogiro.

Un capogiro naturale. Una *historia morbi*, quella dei suoi personaggi irrecuperabili, pietosamente malati, ma non mistici. Solo inizialmente misteriosa anche la natura segreta e quasi sacra dei personaggi più suggestivi (Mignon, Ottilia): il loro mistero si rivela alla fine non diverso da quello, allora in parte segreto, della tbc o del diabete: il loro fondo è realistico. Anche la morte di Ottilia non sarà una consunzione spirituale, ma uno sciopero della fame; diremo che non senza una segreta e assai sottile ironia Goethe ne dipingerà (non si limiterà a disegnarle, a raccontarle, ma insisterà proprio nel colorarle, nel dipingerle) le esequie: agli occhi superstiziosi del popolino, una trasfigurazione angelica.

Misteriosa, segreta risulta invece nel mondo di Goethe la razionalità, la saggezza. Nei suoi racconti la saggezza è sempre più stravagante della follia. Non per nulla egli non conosce soluzioni ideologiche ma utopiche, e si abbandona all'utopia perché questa lo incanta come una magia; la sua utopia è suggestiva al pari della sapienza massonica segreta del *Flauto Magico* di Schikaneder e Mozart (anch'egli abbozzò un « Flauto magico »).

Per quanto dichiararlo sembri semplicistico, pure non risulta improprio dire che uno dei significati, e certo il più profondo che possiamo leggere negli scritti di Goethe e riconoscere nelle sue figure letterarie, fu questo: distinguere

gli effetti di cause (psichiche: Werther, Tasso, Edoardo, Oreste, Ottilia, Mignon...) e le cause di effetti (W. Meister, Lotario, Faust...): che era poi la distinzione kantiana (ma Goethe non lo avrebbe confessato) tra agire per inclinazione e agire per principi. Quest'ultimo agire è misterioso e complicato: era un mistero metafisico per Kant (la metafisica dei costumi), non è strano che sia un mistero magico e romanzesco per Goethe. Ci si dimentica troppo spesso che Kant e Goethe erano contemporanei.

In questa visuale l'ideale herderiano-schilleriano dello « sviluppo armonioso della natura umana », si è trasformato da fine in mezzo: è diventato un principio regolativo volto a dirigere l'individuo verso la socialità, entro la quale soltanto possono comporsi le disarmonie. La nozione di « principio regolativo » era ben nota e influente negli anni '90, dominati specularmente dalla kantiana *Critica del Giudizio*, alla quale tutti, Schiller, Goethe, Fichte, Schelling, Novalis, si inchinavano: Fichte parlava di « postulato assoluto », Novalis di « idoli di mondi non nati », salvo poi usarlo in effetto come principio costitutivo. Così il kantiano « giuoco di facoltà » divenne il « giuoco » di Schiller, il postulato di una deduzione etica. Usciti insieme in cerca dell'« uomo completo », Schiller prese la direzione che doveva portare al ribellismo contro la *Entfremdung*, Goethe mirò a un orizzonte cosmopolita, in fondo al quale stavano le multinazionali.

E riuscito così possibile ai critici dichiarare l'uno rivoluzionario e l'altro reazionario. Metro di questo giudizio, lo stereotipo della cosiddetta « miseria (politica) tedesca » di quel periodo. In realtà uno stereotipo nato da un semplicistico e antistorico confronto della società tedesca con la società della contemporanea Rivoluzione francese, e dei professori tedeschi con gli avvocati francesi dei *cabiers*. In realtà Goethe colse limpidamente il momento storico nel quale viveva, momento di trapasso da una società fondata sulla differenza di ceti a una società fondata sulle differen-

ze di funzione, e intuì che in questa non poteva darsi altra completezza e armonia se non come integrazione lavorativa, e che i mezzi per ottenerla dovevano essere omogenei al fine. Che poi egli vedesse la soluzione in una mescolanza e in una collaborazione di aristocrazia e di borghesia, sul modello massonico esposto quasi in modo di fiaba, non toglie che quel modello fosse ben reale: era il modello sociale inglese, già presente ai due maggiori economisti suoi contemporanei, A. Smith, negli anni della sua gioventù, D. Ricardo, in quelli della sua vecchiaia (Ricardo propugnò la riduzione delle rendite dei lords, appartenendo egli stesso a quel ceto, ma non l'abolizione dei lords). Può far sorridere tutto il bric-à-brac della « Società della Torre » dei *Lehrjahre* e la « Provincia Pedagogica » dei *Wanderjahre*; ciò non toglie che un programma restaurativo era un bisogno sociale tanto vivamente sentito da favorire la soluzione politica (reazionaria) della Santa Alleanza, e che non meno sentito era il programma di economia cosmopolita promosso e realizzato in quegli stessi anni dalla politica anglosassone. Il mondo utopistico romanizzato da Goethe era dunque, se mai, fin troppo realistico. A correzione dei *Leiden* e delle *Verwirrungen* del suo giovanile eroe Werther, il loro autore Goethe approdò a un mondo quanto mai positivo, e per rimediare almeno stilisticamente lo traspose in modi fiabeschi e per parabole.

13. Il paradigma Werther.

Goethe non ritrovò mai la felice spontaneità del *Werther*. « Egli scompone ora il raggio che la sua giovinezza gettava », suona un epigramma del maligno Kleist sull'opera di Goethe maturo. La stessa successiva *Theatralische Sendung*, così ricca del suo talento giovanile, aveva qualcosa di continuamente provvisorio e incompiuto come di chi cerchi una strada, malgrado la scorrevolezza narrativa.

Perciò la rapida irripetibile esperienza letteraria del *Werther* serve di parametro a tutte le successive prose goethiane, e non solo alle prose. In questi ultimi testi il lettore si accorge di cogliere non soltanto come in ogni scrittura letteraria le reazioni materializzate dell'autore alla propria esperienza immaginaria, ma anche le proprie reazioni. Sono letture doppiamente riflessive; ognuna è, più che un testo, un *text*. La meraviglia che suscitano non è soltanto il naturale *thumaston* artistico, ma uno speciale stupore, lo stupore riflessivo di provare quella meraviglia. Leggendo il secondo *Faust* o le *Wahlverwandtschaften* non tanto ci lasciamo prendere a quel giuoco quanto godiamo volentieri di lasciarvi prendere; ciò che non ci accadeva leggendo il *Werther*, come non ci accade leggendo *Lady Roxana* o *Manon Lescaut*. Stupiamo di essere presi al suo artificio, proprio perché con superiore impudenza egli non lo nasconde.

In queste letture successive al *Werther*, specie se non stesure primitive ma elaborate, ci sentiamo in balia di due ispirazioni, come chi si trovi a nuotare, e non sempre soddisfatto, tra due acque: una, la registrazione obiettiva ma sempre ironicamente controllata e distaccata dei fatti, dei caratteri, dei comportamenti, e l'altra, un abbandono improvviso al sentimento delle cose, alle « lacrimae rerum », con una volontà di lasciarsi coinvolgere e di coinvolgerci che non di rado conclude in una adesione al più imprevedibile diffuso e sospirato Kirsch. Anche in quest'ultima persuasione emotiva, come in un'acqua troppo dolce, si prolunga sempre una sottile lama di salsa ironia, che la salva (ma talvolta il lettore è incerto se questa non sia una sua illusione, se sia debitore o creditore): è un'operazione industriale e geniale, che talvolta riesce in modo miracoloso, noi consenzienti (morte e salvezza di *Faust*), talaltra non del tutto ci colpisce più che ci incanta (esequie di Mignon, esequie di Ortilia). E certo, anche questi ultimi « fallimenti » goethiani non sono meno fascinosi dei suoi successi; ne