

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 *Verrünnungen* del suo giovanile eroe Werther, il loro autore Goethe approdò a un mondo quanto mai positivo, e per rimediarsi 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 *Wahberwandschaften* non tanto ci lasciamo prendere a quel giuoco quanto godiamo volentiersamente 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 impreveduto 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 Kisch. Anche in questi 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

siamo coinvolti con una specie di equivoca complicità. Come un grande artista può riuscire a risultare indelebili nella memoria persino con mezzi di un inverosimile cattivo gusto! Vediamo l'amo e la traditrice esca, ma non possiamo rifiutarci di farci prendere a quell'amo.

Ironia e *Kitsch*. Due nozioni incompatibili. Non si tratta infatti dell'ironia *sul* *Kitsch*, come un qualunque elzevirista moderno può fare (al limite, una pop-art). E non sono neanche una disposizione discorsiva e una metadiscorsiva, ma due visioni separate e non amalgamate, anche quando l'una trascolora nell'altra e abbiamo un trasalire ironico sul compiacimento patetico, o viceversa; sono per lo più due effetti distinti come parti di un *Singspiel*, come carte mescolate. Il Goethe delle stesure originarie (il *Werther*, l'*Urfantst*, la *Theatralische Sendung*...) operava per sintesi, per fusione immaginativa; il Goethe rielaboratore delle sue stesure, opera per mescolanze e aggiuntioni. Talvolta anche opere di stesura immediata (le *Wahlbewandtschaften*) offrono quest'ultimo procedimento combinatorio, sempre riconoscibile perché mai nascosto, condotto con aperta e quasi provocatoria disinvoltura. Proprio perché sempre alla ricerca di effetti di stile, Goethe finì col *se passer* dello stile: in fondo cercava gli effetti di stile, non lo stile. I contemporanei avvertirono quella duplicità e la etichettarono come una dicotomia: di natura e intelletto, di sentimento e riflessione; ma a taluno (Schiller) non sfuggì, sia pure vagamente, che la sua era sempre, più che una partecipazione, una provocazione all'emozione (non si dica che questo è proprio di ogni arte: provare a dirlo di Saffo o di Omero, di Leopardi o di Tolstoj). Quella riserva che lo caratterizza non annulla l'effetto patetico di certe sue figurezioni, ma ne fa singolari emozioni: sempre emozioni accettate, e come tali volute; certo, non meno per questo emozioni.

A tale proposito può illuminarci il constatare che Ironia e *Kitsch* non li avvertivamo nella prosa del *Werther*. Corri-

spendono a un biforcarsi dell'ispirazione di Goethe a valle di quella sorgente: coincidono con uno spirito illuministico, razionale, voltairiano, e con un residuo spirito pietistico, spinto nel mistico, nell'esoterico, nell'alchemico. Così l'originario racconto della *Theatralische Sendung*, uno dei primi lavori di Goethe dopo l'andata a Weimar, era tutto percorso da una sottile vena intellettuale ironica, anche se soffusa di simpatia; il candido Wilhelm Meister, un altro Candide, e la sua avventurosa esperienza, tutta verosimile e trasparente (persino l'episodio di Mignon, trovava una spiegazione naturalistica...). Senonché all'ultima pagina il racconto terminava con una improvvisa visione inspiegabile e inspiegata, l'apparire e il trascorrere di una amazzonia misteriosa. È il simbolo di un altro mondo, di un altro stato, che verrà esplicitato soltanto nella rielaborata continuazione dei *Lehrjahre*; preannuncia il mondo della socialità e l'infusso nobiliare, tutto magico, fantastico, utopico, da *Zauberflöte*. Inoltrandosi in questo mondo Goethe smette l'ironia e adotta volutamente il *Kitsch*.

L'unità stilistica della prosa del *Werther*, Goethe non la ritroverà più, né vorrà ritrovarla: quella perfezione era stata un felice evento, un dono, che non si deve cercare di ripetere, di imitare. Un paradigma insieme positivo e negativo. Via, volutamente da quel ricordo: Goethe, sappiamo, non conosceva ritorni. Anche come riuscita essa rimase una eccezione. Questo romanzo nutrito di spirito così esclusivamente tedesco, e così datato, fu l'unico romanzo di successo europeo (si pensi al Foscolo). Forse anche perché fu l'unico « romanzo » tedesco, cioè l'unico prodotto riuscito di un genere europeo, conforme al tipo letterario allora fiorente in Europa, che non aveva e praticamente quasi non ebbe invece equivalenti in Germania. Qui vigeva e continuò a vigere il tipo del pre-romanzo, d'ora in poi rinnovato sul modello del *Wilhelm Meister*. In una parola, fu il primo e l'unico successo tedesco nel « romanzo » per-

ché, come tale, non-tedesco. Solo il Goethe giovane, impregnato di senso nazionale herderiano, riuscì ad essere sovranazionale.

Dio ci guardi a questo proposito dal prendere troppo sul serio la definizione data da Hegel del romanzo: « epopea borghese ». E peggio ancora la correzione dell'epigono Lukács: « contrasto drammatico tra individuo e società ». Il romanzo nel Settecento e nell'Ottocento fu ogni volta l'esperienza di un individuo *in* una società: il carattere epico come quello drammatico potevano esserci come non esserci; nel Settecento non c'erano. Quando Lukács teorizzava per modello del romanzo il contrasto dell'individuo con la società non si accorgeva di teorizzare non il romanzo moderno europeo ma il persistente circoscritto preromanzesco barocco.

Perciò il *Werther*, romanzo di tanto successo, *non* fece scuola nella letteratura tedesca; divenne paradigma del romanzo, viceversa il lungo informe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, tanto meno permeato di tematica tedesca e mirante invece a una « Weltliteratur », ispirato come era a una utopia internazionale; strutturalmente però tedeschissimo, continuazione del tradizionale « Bildungsroman ». Paradigma del moderno romanzo tedesco rimase così il preromanzo. Un tentativo successivo di Goethe di imporre un « romanzo », in sostanza una più complicata ripetizione del *Werther* (un sodalizio ideale che si scompone e si frantuma tragicamente per il prevalere dell'eros sull'ethos) non ebbe successo. Non trovò lettori, nonché in Europa, nemmeno in Germania: troppo poco romanzo per gli europei, troppo poco tedesco per i tedeschi. Così il romanzo del giovane Stürmer tedesco Goethe entrò nella « Weltliteratur » e il romanzo del Goethe cosmopolita massone divenne il modello di quella letteratura strettamente nazionale. Il romanzo europeo si era formato sul modello inglese; eppure, malgrado la diffusa anglofilia culturale tedesca di quei-

centi (promossa da Herder come da Kant), la letteratura tedesca non ne risentì molto (l'entusiasmo shakespeariano di Herder non influì di fatto su Goethe, e meno che mai su Kleist o su Hebbel). Influiti invece, attraverso il romanzo-fiume *Lehrjahre* e *Wanderjahre* la tradizione degli inesauribili Moscherosch e Grimmselshausen (dopo di che non si può leggere senza stupore in Lukács che « lo sviluppo della letteratura tedesca manca di continuità »<sup>70</sup>); come se la letteratura francese da Ronsard a Flaubert a Proust avesse più continuità). La letteratura tedesca ha continuato a conoscere il pre-romanzo e va conoscendo il post-romanzo (Kafka, Musil, Canetti...), e l'opera di Goethe ha agito sempre in quel senso. A spingere a fondo lo sguardo, persino nel *Werther* si riconosce quell'antica tematica, resa irri-conoscibile dalla nuova laica veste moderna: l'indulgenza per le passioni unita all'impegno pedagogico; solo che qui le due doti erano così ben fuse da riuscire una cosa sola, l'una dote neutralizzando l'altra, al punto che il romanzo poté essere letto sia come una esaltazione anarchica della passione, sia come una mortificazione della passione nel suicidio. Il modello schematico barocco tedesco riemerse chiaramente solo con il successivo motivo, ben palese, dell'eroe che attraverso le traversie dei suoi errori giunge sull'orlo della verità e della saggezza, ora non più contemplativa ma attiva. In tal modo il *Wilhelm Meister* e il *Faust* risultano lo sviluppo deduttivo del *Werther* (come *Stella* e le *Wahlverwandtschaften* la sua ripetizione e conferma). Lettere separatamente queste opere goethiane non potrebbero apparire più eterogenee e diseguali; ripensate, si illuminano nella mente riflesse l'una nell'altra. Tra di esse il *Werther* occupa una posizione privilegiata: può fungere da segnale trigonometrico. Dal punto di vista stilistico non meno che dal punto di vista etico tutta la lunga operosità geniale di

<sup>70</sup> G. Lukács, *Realisti tedeschi del XIX secolo* (1956), trad. it. Milano 1963, p. 7.

Goethe va misurata a quell'ispirazione. Non per nulla l'ultima grande lirica che egli settantaseienne scrisse (1825) fu dedicata a quel suo fantasma giovanile:

*An Werther.*

Noch einmal wagst du,  
vielbeweinter Schatten,  
Hervor dich an das Tageslicht

Goethe e Rousseau e la doppia *Entsagung*