

Raul Mordenti

**LE AFFINITÀ ELETTIVE DI GOETHE
OVVERO IL DOPPIO DELLA BORGHESIA**

Indice generale

1. Un tema subito doppio.....	2
2. Il tema del doppio e il quartetto dei personaggi.	4
3. Ottilia, ovvero il pericolo di un'affinità lasciata libera e potenziale	7
4. Il Capitano in quanto lavoro borghese.	14
5. I "poveri" e la rimozione del conflitto.....	19
6. Il raddoppiamento come regola costruttiva del romanzo.	23
7. I nomi.....	28
8. Conclusione: il segreto di Goethe e quello della borghesia.....	30
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:	33

“Una signora parlò a Goethe delle *Affinità elettive*: Non posso proprio approvare questo libro, signor von Goethe; è veramente immorale e non lo consiglierei mai a una signorina.
- Goethe tacque serio un momento e poi disse: Me ne rincresce, è il mio libro migliore.”

1. Un tema subito doppio.

Se l'inizio del romanzo già contiene il suo tema, esattamente come accade nelle sinfonie di Beethoven, il tema di *Affinità elettive* enunciato dalle prime righe non è affatto il matrimonio, e meno che mai l'adulterio o la sua condanna (Benjamin che si accorse di questo per primo ha pienamente colto nel segno¹). Il tema enunciato dagli archi dell'orchestra di Goethe in questo inizio se non è la coppia è però una coppia, vale a dire la coppia lavoro-moglie, o meglio lavoro-matrimonio; così, subito dopo aver nominato il suo protagonista (esplicitando il carattere del tutto arbitrario, e proprio perciò significativo, di tale nominazione autoriale²: “Edoardo – *daremo questo nome* a un ricco barone nel fiore dell'età virile – ...”³), Goethe lo descrive *al lavoro*, anzi in quell'attimo liminare e privilegiato in cui il lavoro è concluso e tuttavia esso conserva, nel gesto della riposizione degli attrezzi, come la sua aura, ora divenuta puro piacere per chi lo ha eseguito:

“Il *lavoro* era appena terminato. Egli riunì gli attrezzi e li ripose nella custodia. Mentre osservava *soddisfatto* la propria opera, arrivò il giardiniere, che *sorrise compiaciuto* per la collaborazione e lo zelo del padrone.

‘Hai per caso visto mia *moglie*?’ domandò Edoardo (...)” (p.5)

Il giardiniere che ora sorride a Edoardo (anzi: al lavoro di Edoardo), lo ritroveremo molto più avanti nel romanzo a lavorare con Ottilia (“Ottilia lavorava così volentieri con lui”, p.199), e soprattutto a occasionare una tirata descrittiva di Goethe sul lavoro del giardiniere che deve svolgersi, più di qualsiasi altro, con “uno sguardo calmo, una tranquilla coerenza, per portare a compimento, a ogni stagione, a ogni ora, ciò che è necessario” (p.198), quasi metafora dell'accordo sincrono richiesto al lavoro umano nei confronti della natura. Ma ora, all'inizio di tutto, è il giardiniere che indica a Edoardo dov'è la moglie Carlotta.

Anche Carlotta, è al lavoro, e viene presentata così la prima volta che compare nel romanzo:

“ ‘Laggiù nell'area nuova’ rispose il giardiniere. ‘Finiranno oggi la capanna di muschio che la signora ha fatto costruire a ridosso della capanna di roccia, di fronte al castello. È riuscito tutto molto bene e piacerà senz'altro a Sua Grazia. C'è una vista stupenda (...)’.

‘È proprio vero’ disse Edoardo. ‘A pochi passi da qui riescivo a vedere gli uomini *al lavoro*.’ (...)”

‘E poi’ continuò il giardiniere ‘a destra si apre la valle e, superate le ampie distese di alberi, lo sguardo si perde in una rapida lontananza. (...) La signora ci sa fare: *lavorare ai suoi ordini è un piacere*.’” (p.5)

Il primo termine della prima coppia lavoro-matrimonio dunque si sdoppia in due, cioè raddoppia a sua volta: lavoro di Edoardo-lavoro di Carlotta; ancora più precisamente: lavoro agricolo (innesti) eseguito da Edoardo-lavoro edile (costruzione della capanna di muschio) a cui si dedica Carlotta dirigendolo. Ancora, a rafforzare la corrispondenza: al sorriso di compiacimento del

¹ Cfr. Benjamin, 1995.

² Sui nomi dati da Goethe ai personaggi del romanzo converrà tornare, cfr. *infra*, par. 7.

³ Qui, come dopo in tutte le citazioni tratte dalle *Affinità elettive*, i corsivi sono nostri, NdR.

giardiniere per il lavoro (la “col-laborazione”) di Edoardo corrisponde il fatto che, poiché Carlotta “ci sa fare”, lavorare ai suoi ordini è per i sottoposti “un piacere”.

Goethe tiene a dirci che al lavoro liberamente felice dei due signori protagonisti corrisponde la piena approvazione, anzi la gioia e il piacere, degli anonimi addetti al lavoro subordinato.

Verrebbe quasi da dire che nessun critico ha letto con tanta acutezza Goethe quanto Napoleone, se è vero ciò che ci ricorda Lukács:

“Può essere interessante ricordare che uno dei più grandi ammiratori di questo romanzo⁴, Napoleone Bonaparte, che lo portò seco perfino nella campagna d'Egitto, rimproverò a Goethe, durante un colloquio, di aver introdotto nella tragedia amorosa il conflitto sociale.”⁵

⁴ Si tratta però dei *Dolori del giovane Werther*.

⁵ Lukács, 1978, p. 207.

2. Il tema del doppio e il quartetto dei personaggi.

Il raddoppiamento iniziale lavoro-matrimonio, la cui importanza in quanto atto fondativo non può essere in alcun modo sottovalutata, è solo il primo di una lunga serie di raddoppiamenti che in effetti percorre tutto il romanzo e lo caratterizza nel più vistoso dei modi. Nelle *Affinità elettive*, come vedremo, tutto è doppio, o meglio raddoppiato, e in questo continuo rapporto di raddoppiamento risiede la natura più profonda dell'opera.

Goethe ha scritto: “Ogni esistente è un analogo di tutto ciò che esiste: perciò l’essere ci appare sempre contemporaneamente separato e collegato. Se si segue troppo l’analogia, tutto coincide nell’identità: se la si evita, tutto si sparpaglia all’infinito. In entrambi i casi la capacità di osservazione ristagna, nell’uno perché troppo viva, nell’altro perché spenta”⁶. La figura del raddoppiamento risolve con equilibrio classicista il problema qui radicalmente posto: non nega il principio generale dell’analogia ma impedisce che esso determini il caos esplodendo in sequenze incontrollate di rapporti fra tutte le cose; il raddoppiamento consente di potenziare al massimo grado il principio dell’analogia che presiede al mondo e, al tempo stesso, di padroneggiarlo: il mondo letto e descritto come una serie di raddoppiamenti è simmetrico, sovranamente ordinato, classicista.

Già nella pagina seguente alla prima citata il raddoppiamento ricompare, e anche questa volta raddoppiandosi ancora, come in uno specchio. All’origine di questo meccanismo è la critica (in verità alquanto curiosa) avanzata da Edoardo a proposito della capanna di muschio di Carlotta:

“(…) ‘Ho solo un’osservazione da fare (...) mi sembra un po’ troppo piccola.’”

La risposta di Carlotta innesca una sorta di rilancio numerico fra i due:

“(…) ‘Ma per noi *due* c’è posto a sufficienza’ replicò Carlotta.

‘Su questo non c’è dubbio’ disse Edoardo. ‘Anche per un *terzo* potrebbe esserci ancora posto.’

‘Perché no?’ ribatté Carlotta. ‘E anche per un *quarto*. (...)’ ” (p.6)

La capanna di muschio costruita da Carlotta, manufatto davvero strano⁷, liminare come è fra la natura a cui appartiene ancora e l’artificialità della costruzione umana, è luogo centrale nel romanzo: nel momento decisivo in cui l’amore incrociato fra i quattro, già sbocciato, sta per manifestarsi, sarà proprio nella capanna di muschio che entreranno e si siederanno “per la prima volta in quattro” (p. 59); in quella medesima capanna di muschio, ancora più avanti nella storia, quando i due uomini sono già lontani e il frutto dell’amore incrociato è già nato, Carlotta si recherà con Ottilia (stabilendo – scrive Goethe: “un nuovo rapporto con il mondo e i propri possedimenti. L’antica operosità si ridesta”, p. 203), e in quel momento, “nel vedere gli altri due posti vuoti” Carlotta posa il bambino sul tavolino, “come su un altare domestico” (e il bambino, lo sappiamo, sarà effettivamente sacrificato).

Se volessimo brutalmente tradire il tono del romanzo e violarne la compostezza, oltre che la psicologia dei personaggi (insomma: se fingessimo di ignorare che siamo in un romanzo di Goethe), potremmo trovare addirittura vagamente sconcio questo iniziale scambio di battute fra i due coniugi – peraltro, se considerato in sé, davvero poco sensato –, che enuncia per la prima volta il tema del quartetto: come se Edoardo pensasse, col numero 3, ad una terza persona in quella capanna, verosimilmente ad un’amante (o, perché no?, ad un amante), e come se Carlotta rilanciando, col numero 4, rispondesse apertamente a quella nascosta allusione e, insomma, promettesse al marito pan per focaccia (se può esserci per te una terza persona, che allora ce ne sia anche una quarta per

⁶ Cit. in Lukács, 1964, p.246.

⁷ Non è possibile qui percorrere interpretazioni più strettamente sessuali e psicoanalitiche, evocate, forse perfino troppo facilmente, dalla figura della capanna di muschio.

me!). Sappiamo che una simile interpretazione non ha senso, se non forse quello di farci sorridere, e dunque essa va abbandonata. E tuttavia non si può non notare che il medesimo motivo (che potremmo definire “il motivo del 2-3-4”) ricomparirà più avanti, quando il Capitano, il terzo, si è ormai inserito felicemente fra i due:

“[Edoardo] non poté fare a meno di dire: ‘Ci sarebbe comodamente posto anche *per un quarto*.’” (p. 23)

Quel che conta di più è però che questo stesso “motivo del 2-3-4” ricompare in un punto assolutamente cruciale del romanzo, quello in cui viene spiegato il significato delle “affinità elettive” che danno il titolo all’opera; questa volta le parti del “rilancio numerico” – chiamamolo così – sono però invertite rispetto allo scambio di battute iniziale fra i coniugi, ed è Carlotta che invoca il 3 mentre Edoardo rilancia con il 4:

“[Carlotta] ‘(...) Conosco purtroppo tanti casi in cui un legame intimo, apparentemente indissolubile, tra due esseri è stato sciolto dall’aggiungersi casuale di *un terzo* individuo, e uno dei membri della coppia, un tempo così bella, è stato respinto al largo.’

‘In queste occasioni i chimici sono molto più galanti’ osservò Edoardo ‘e aggiungono *un quarto* elemento, affinché *nessuno rimanga solo*.’” (pp.39-40)

D’altra parte è ormai comparso nel romanzo il “terzo elemento”, cioè il personaggio a cui “daremo questo nome” di Capitano; costui non solo è presente allo scambio di battute fra i coniugi (e si ammetterà che un tale presenza cambia il significato di quelle battute, rendendole francamente quasi imbarazzanti) ma prosegue il discorso esplicitandone compiutamente il senso:

“(…) ‘Proprio così’ assenti il Capitano ‘e questi sono indubbiamente i casi più interessanti e più strani, quelli nei quali l’attenzione e l’affinità, l’abbandonarsi e il riunirsi ce li possiamo realmente rappresentare come *incrociati*, quando *quattro* sostanze, finora unite due a due, appena messe a contatto, sciolgono il precedente legame per instaurarne uno nuovo. In questo lasciare e prendere, in questo fuggire e cercare sembra potersi scorgere davvero una determinazione superiore: attribuiamo a tali esseri una sorta di volontà e di capacità di scelta e riteniamo pienamente legittimo il termine tecnico ‘affinità elettive’.(...)” (p. 40).

Le “affinità elettive” sono dunque precisamente quella *attractio electiva duplex*, il “termine tecnico” di cui parlano i testi scientifici ben noti a Goethe, cioè il fenomeno chimico per cui due elementi, originariamente associati stabilmente, sotto l’azione simultanea di altri due elementi si separano fra loro e si associano con questi ultimi.

Lo schema di questa attrazione “magnetica” (che è naturale e invincibile, o meglio invincibile in quanto naturale) è esplicitata da Goethe nel modo più chiaro, non solo descritto in quanto schema astratto ma anche applicato alle vive persone dei personaggi. Tale schema, ben prima di Slovsikij, rappresenta con ogni evidenza non solo l’anima del romanzo ma anche il motore narrativo della sua azione. Leggiamo dunque come lo schema viene descritto analiticamente con le parole stesse dell’Autore (prima messe in bocca al Capitano, per la descrizione astratta dello schema, e poi a Edoardo, per l’applicazione dello schema alla situazione dei personaggi, anzi, come egli dice, per ricavarne “una teoria di uso immediato”):

“(…) ‘Se non credete che sia da pedanti’ replicò il Capitano ‘posso benissimo riassumere brevemente quanto ho appena detto, servendomi del linguaggio simbolico. Pensate a un A e a un B, così intimamente legati che anche impiegando i mezzi più disparati, compresa la forza, non ci sia verso di separarli; pensate quindi a un C, che abbia con D il medesimo rapporto; e ora mettete in contatto le due coppie: A si getterà su D, C su B, senza che si possa dire chi per primo ha lasciato l’altro, chi per primo si è di nuovo unito all’altro.’

‘Ma allora’ intervenne Edoardo ‘finché non potremo vedere tutto questo con i nostri occhi, perché non considerare tale formula come un discorso metaforico, *dal quale ricavare una teoria di uso immediato*? Tu rappresenti A, Carlotta, e io il tuo B, giacché io, di fatto, dipendo solo da te e ti seguo, come A segue B. Il C è evidentemente il Capitano che, per il momento, mi sottrae un poco a te. Quindi, se non vuoi perdermi

nell'indefinito, è giusto che si provveda per te a un D e questo sarà senza alcun dubbio quella cara signorinetta, la nostra Ottilia, al cui invito ormai non potrai più continuare ad opposti.'

'E sia!' rispose Carlotta."(pp.40-1)

Dunque, riassumiamo lo schema servendoci anche noi "del linguaggio simbolico": A = Carlotta, B = Edoardo, C = Capitano e D = Ottilia; così che introdurre D/Ottilia, secondo Edoardo, consentirebbe di rompere il nesso disturbante ora in atto fra B e C ("C (...) il Capitano che, per il momento, mi sottrae un poco a te") e di restaurare una situazione perfetta A-B, C-D (cioè Carlotta-Edoardo, Capitano-Ottilia). D'altra parte Edoardo, quando tentava di farle accettare l'invito del Capitano, aveva già implorato la moglie: "Prendi Ottilia, lasciami il Capitano, e in nome di Dio facciamo questo tentativo!" (p.15), cioè le aveva proposto implicitamente una situazione A-D, B-C (Carlotta-Ottilia, Edoardo-Capitano), del tutto inaccettabile per la donna. Si potrebbe anche notare che, come in un *lapsus* assai significativo, è *esattamente questa configurazione A-D, B-C* che il Capitano si era lasciato sfuggire nel passo che abbiamo appena letto: "(...) e ora mettete in contatto le due coppie: A si getterà (sic!) su D, C su B...".

Ma ora la proposta di Edoardo è diversa; ora si propone di invitare Ottilia per legarla al Capitano (dunque C/Capitano-D/Ottilia), liberandone in tal modo Edoardo; e questo viene vissuto da Carlotta più che come un gesto di amore verso di lei, come l'unico modo possibile per restaurare la perfezione della sua affinità elettiva con il marito (A/Carlotta-B/Edoardo⁸): "se non vuoi perdermi *nell'indefinito*", così – come si ricorderà – Edoardo ha argomentato con la moglie la sua proposta. E ora, non per caso, Carlotta accetta. Le si promette infatti di rompere la coppia maschile B-/Edoardo-C/il Capitano e di far tornare così Edoardo a lei.

Volendo stare allo stesso gioco che Goethe ci propone (ma davvero è solo un gioco?) si potrebbe notare che Edoardo (B) si rivolge al Capitano (C) quasi minacciandolo in caso di abbandono; il Capitano non risponde, ma al suo posto risponde Carlotta riportando all' "ovvio" ciò che forse non era affatto ovvio; e la risposta di Carlotta provoca una specie di precipitosa marcia indietro da parte di Edoardo:

"Edoardo (...) esclamò: 'Cerchi lei, caro amico, di stare attento a D! Che cosa mai potrebbe fare B se C gli venisse sottratto?'

'Be' ' intervenne Carlotta 'mi sembra che sia ovvio.'

'Ma certo' esclamò Edoardo 'ritornerebbe al suo A, al suo alfa e omega!' Così dicendo balzò in piedi e abbraccio stretta Carlotta." (p. 46).

Invece, lo sappiamo, Carlotta si sbaglia: non c'è niente di ovvio né di prevedibile nei rapporti che la natura detta agli umani, legandoli e separandoli a seconda delle loro affinità elettive. Soprattutto è Edoardo che si sbaglia, e la sua proposta è portatrice di catastrofe.

⁸ Ciò è tanto vero (ossia: Carlotta è nel suo intimo talmente convinta di questo) che perfino dopo che sono ormai esplosi i due innamoramenti incrociati (A-C, B-D), dunque dopo che Carlotta è divenuta del tutto cosciente del proprio amore per il Capitano, essa pensa ancora di offrire la nipote Ottilia al Capitano: "(...) chi deve provvedere a una figlia o a una pupilla, spazia in una cerchia più ampia. Così fece in quel momento Carlotta, alla quale non pareva impossibile un'unione fra il Capitano e Ottilia, se ripensava come li aveva visti seduti un giorno, l'uno accanto all'altra, in quella stessa capanna." (p.203). Si tratta ancora, e sempre, della capanna di muschio, evidentemente luogo privilegiato delle affinità amorose.

3. Ottilia, ovvero il pericolo di un'affinità lasciata libera e potenziale

Ma in cosa consiste l'errore che innesca la tragedia? Perché Edoardo si sbaglia? Certamente, in linea generale e di principio, perché le affinità elettive non appartengono al campo della decisione umana, ed esse si vendicano in questo caso del tentativo di manipolazione intenzionale messo in opera da Edoardo, quasi una *hubris* che deve essere, e sarà, duramente punita. Si potrebbe anche notare, sempre in generale, che il meccanismo di tipo chimico descritto non è reversibile, le affinità, una volta sciolte e diversamente ricomposte, non possono restaurarsi né tornare indietro (come sarebbe la ricostituzione della coppia A/Carlotta-B/Edoardo).

Più in particolare Edoardo si sbaglia perché Ottilia, l'elemento D dello schema di Goethe, si rivela essere *un elemento totalmente disturbante*, e infatti, dal punto di vista narratologico, è proprio lei che mette in moto la incontrollabile potenza delle affinità elettive incrociate, cioè la tragicità della storia. Essa presenta infatti, per così dire, una duplice e ambigua valenza attrattiva (all'inizio, provvisoria, verso Carlotta e poi, definitiva, verso Edoardo) e, di converso, una costante e assoluta assenza di tale potenza di attrazione verso il Capitano, a cui Ottilia non si lega mai, per nessun aspetto e in nessun momento della vicenda (i due sono rappresentati insieme una sola volta: nella capanna di muschio). Potremmo anche dire che essendo D/Ottilia del tutto incompatibile con C/il Capitano, la sola evoluzione per lei possibile sarà trascorrere dal legame iniziale con la zia Carlotta (D/Ottilia-A/Carlotta) verso *l'unica possibilità che le resta aperta nel quartetto*, cioè il legame D/Ottilia-B/Edoardo; ma proprio questo è il più devastante fra tutti i potenziali legami, sia in sé considerato sia perché comporta, quasi di necessità, lo stabilirsi del simmetrico e conseguente legame A/Carlotta-C/il Capitano.

In effetti il carattere perturbante di Ottilia è ben presentato da Goethe, fin dall'inizio e rappresenta il vero stigma di questo personaggio, portatore di assoluta *instabilità* e perciò di rovina e di morte. Una instabilità che riguarda anche tutti i tratti personali e sociali che dipingono il personaggio di Ottilia: orfana, giovanissima (cioè nella più instabile fra tutte le età), vergine, priva di risorse, bella, silenziosa, è come oscillante fra la condizione signorile della famiglia e quella servile (in fondo è chiamata a sostituire la governante di Carlotta⁹):

“Sapeva dare ordini, senza aver l'aria di comandare. E se qualcuno indugiava, sbrigava lei stessa la faccenda.” (p. 47)

E al momento del compleanno di Ottilia, Carlotta “che pure non era invidiosa” riconosce che non si sarebbe potuta fare “una vera e propria festa” per Ottilia: “la sua condizione sociale, il suo rapporto con la famiglia non le consentivano di apparire come la regina di una giornata.”(p.102); così il Capitano, sempre rispettoso delle norme, provvederà a far sparire i fiori con il nome di Ottilia che Edoardo aveva fatto incautamente preparare¹⁰.

D'altra parte è proprio questa incerta condizione sociale di Ottilia come sospesa fra le due classi, e più precisamente il lavoro semi-servile che è legato a tale condizione, ciò che innamorerà Edoardo: essa “era servizievole (sic!) e premurosa con tutti, ma il suo amor proprio voleva credere che lo fosse in particolare con lui.” (p. 55). Ottilia conosce i cibi che piacciono a Edoardo e come cucinarli, sa quanto zucchero vuole nel thè, si preoccupa (al contrario di Carlotta!) di evitargli le correnti d'aria, cerca di favorire ciò che gli piace e di evitare ciò che lo irrita, e “anche in giardino,

⁹ Dice Carlotta: “Vi confesserò dunque che da questo pomeriggio sono decisa a invitare Ottilia. Infatti colei che finora è stata la mia fedele assistente e governante se ne andrà, perché si sposa.” (p. 41). E al suo arrivo, scenograficamente, Ottilia si getta ai piedi della zia e le abbraccia le ginocchia (p. 47): strano comportamento, del tutto impensabile fra eguali.

¹⁰ “(...) il Capitano arrivò appena in tempo per evitare che sul frontone comparisse, in tutto il suo splendore, anche il nome di Ottilia. Seppe sventare abilmente l'iniziativa e fece mettere via le lettere di fiori, già pronte.” (p.105).

con i fiori e con le piante, sapeva il fatto suo”: “in breve la fanciulla gli divenne indispensabile, come una sorta di genietto tutelare” (p.55).

Quando Ottilia si carica, per amore, di una *corvée* di scrittura, questo suo gesto lavorativo viene vissuto con eccitazione da Edoardo, come un possesso e con una forte valenza erotica:

“È già a letto Ottilia?”. 'No' rispose la ragazza 'è ancora di sotto e sta scrivendo.' (...), Edoardo fu come *estasiato* nel sentire che Ottilia stava ancora scrivendo, '*Lavora per me*' pensò *trionfante*. Nell'oscurità, tutto immerso in sé, egli la vedeva seduta a scrivere: gli pareva di avvicinarsi, di vederla mentre si voltava verso di lui; provava un *desiderio irresistibile* di esserle di nuovo accanto.” (p.87)

Attraverso il lavoro Edoardo *possiede* effettivamente Ottilia¹¹. E anzi è proprio questa sua eccitazione che lo condurrà da Carlotta a concepire il figlio dell'adulterio virtuale (“Ma di lì non c'era una via che conducesse *direttamente* all'ammezzato dove si trovava Ottilia. Proprio davanti a lui c'era *invece* la porta di sua moglie, e *uno strano scambio* avvenne nell'animo di Edoardo (...)”, p.87).

Occorre soffermarsi in modo particolare su come Ottilia viene descritta nelle lettere inviate a Carlotta dalla Direttrice del collegio: è dipinta come una persona eminentemente contraddittoria, strana, misteriosa e sempre oscillante sull'orlo della più desolante mediocrità. Non a caso ricorrono in quelle lettere una serie reiterata di “ma” e di “eppure”: “Non saprei di che rimproverarla, *eppure* non sono contenta di lei. (...) è modesta e gentile con tutti, *ma* questo suo ritrarsi, questo suo essere servizievole non mi piacciono”, “Le sue cose – bisogna riconoscerlo – le tiene molto in ordine e pulite, *ma* sembra che si cambi d'abito solo per questo”, etc. (pp. 27-8).

Al contrario, le lettere dell' “assistente”, che sempre accompagnano – cioè, una volta di più, raddoppiano – quelle della Direttrice, rovesciano, come in uno specchio questi giudizi negativi, vedendo il lato positivo e lodevole in quegli stessi comportamenti che la Direttrice biasima e disapprova: per l' “assistente” Ottilia è lenta perché sistematica, silenziosa perché modesta, e così via: “Indubbiamente è strano: sa molto e lo sa molto bene; *ma* se la si interroga, sembra che non sappia nulla.” (p.29); al punto che lo stesso fallimento scolastico di Ottilia viene interpretato dall' “assistente” come una prova della sua incompresa eccellenza:

“So fin troppo bene quanto poco la modesta Ottilia sia capace di esprimere ciò che prova e ciò che vale (...). Sfortunatamente aveva intrapreso qualcosa di troppo grandioso e non riuscì a portarlo a termine.” (p. 43).

Non per caso, quando comparirà direttamente (e non più per lettera) sulla scena del romanzo, l' “assistente” vedrà Ottilia nelle vesti della Madonna (pp.179-80). Si tratta nel caso dell' “assistente” di un affetto eccessivo, se non sospetto, per la sua allieva – come Goethe prima suggerisce e più avanti esplicita –; e tuttavia la lettera dell'uomo fa solo “sorridere” Carlotta, come sempre “equilibrata e priva di pregiudizi”, “giacché l'interessamento dell'insegnante le parve più caloroso di quello che accompagna di solito l'esame delle doti di un'allieva” (p. 30). Quando l' “assistente” verrà al castello manifestando l'intenzione di far tornare in collegio Ottilia per poi sposarla, la sua offerta verrà però lasciata cadere, o rinviata, da Carlotta (e in verità in modo del tutto immotivato, dunque assai poco verosimile¹²).

¹¹ Si potrebbe notare – benché la cosa sia meno rilevante dato il carattere secondario del personaggio – che anche “l'architetto” dimostra il suo amore per Ottilia *lavorando*: “L'architetto lavorò giorno e notte (...). Giorno e notte nel vero senso della parola. Se già di per sé aveva poche necessità, la presenza di Ottilia pareva sostituire per lui ogni ristoro: lavorando per lei, occupandosi di lei, era come se non avesse più bisogno né di sonno né di cibo.” (p. 177).

¹² A meno di non pensare che Carlotta ritenga ancora la presenza di Ottilia essenziale per il ritorno di Edoardo: “Carlotta accolse la proposta con prudente cordialità. Disse che tanto lei quanto Ottilia desideravano da tempo il ritorno in collegio. Solo che, in questo periodo, la presenza e l'aiuto di un'amica così cara le erano indispensabili; in futuro tuttavia non si sarebbe opposta (...) Carlotta invece intendeva guadagnare tempo: sperava che Edoardo, appena fosse

Poiché – già lo sappiamo – nessun personaggio delle *Affinità elettive* può sussistere da solo, cioè privo di affinità costitutive, Ottilia vive diversi potenziali *raddoppiamenti*¹³ nei racconti che potremmo definire preliminari e di contorno rispetto al nucleo principale della vicenda: sappiamo anzitutto che nella fase in cui il rapporto fra Edoardo e Carlotta sembrava ancora impedito dai rispettivi precedenti matrimoni, la stessa Carlotta aveva stranamente offerto – per dir così – Ottilia a Edoardo:

“Carlotta (...) nascondeva tuttavia qualcosa. Quella volta infatti aveva presentato apposta Ottilia a Edoardo di ritorno dai suoi viaggi, per indirizzare verso la diletta figlia adottiva un così buon partito, giacché a se stessa in rapporto a Edoardo non pensava più.” (p.16)

Non solo, ma per tentare una tale operazione Carlotta si era servita, già allora, proprio del Capitano (“Anche il Capitano era stato coinvolto, per richiamare su Ottilia l’attenzione di Edoardo”, p. 16), senza tuttavia che Edoardo, il quale serbava ostinatamente nell’animo il suo antico amore per Carlotta e che per questo “non guardava né a destra e né a sinistra”, restasse minimamente turbato dalla fanciulla (“non posso dire che mi abbia fatto la minima impressione”).

Fallito questo primo raddoppiamento sostitutivo con la zia, Ottilia risulta raddoppiata, nel periodo del collegio, da Luciana, la figlia di Carlotta, un raddoppiamento che è una sorta di rispecchiamento: Luciana ha tutte le doti, e soprattutto i difetti, che a Ottilia mancano; non a caso quando si determina la rottura fra le due ragazze, Ottilia deve lasciare il collegio, giacché il legame che la univa a Luciana ha mutato di segno, si è mutato insomma da un'affinità attrattiva in una incompatibilità respingente¹⁴. Quando l'opposta Luciana, mondana e capricciosa, dal “temperamento impetuoso e stravagante” (p. 153), arriverà con il suo “ricchissimo” fidanzato, essa continuerà a manifestare nei confronti di Ottilia “un vero e proprio rancore” (p.162), tanto più significativo quanto più inspiegabile e immotivato. È il rancore che si ha per il proprio doppio rovesciato.

Più avanti nella storia, Ottilia risulterà come raddoppiata nella natura, e precisamente nei platani che Edoardo ha piantato un giorno; con questi essa ha in comune, oltre che la passività da vegetale¹⁵, anche la data di nascita che Edoardo ricerca e ritrova nei “libri di famiglia” del padre (ricavandone una gioia singolare ed eccessiva):

“Sfogliò alcuni volumi finché non trovò quello che cercava. Ma quale fu il suo stupore, la sua gioia, quando si accorse della più straordinaria delle coincidenze! Il giorno e l'anno in cui erano stati piantati quegli alberi erano anche il giorno e l'anno della nascita di Ottilia.” (p.103)

Ma il punto è che quando fa il suo diretto ingresso nel romanzo Ottilia è del tutto priva di legami, o di stabili raddoppiamenti di sé, o di affinità elettive. Semmai essa è resa dalla sua stessa costitutiva instabilità il luogo degli ossimori:

“La sua *quieta attenzione* restava sempre uguale, al pari della sua *calma attività*. E così quando si sedeva, si alzava, andava, portava, si sedeva di nuovo, non si notava in lei alcun segno di agitazione, ma solo un continuo mutamento, un gradevole *moto perpetuo*. S’aggiunga poi che non la si sentiva camminare, tanto leggero era il suo passo.” (pp. 49-50).

divenuto padre felice, avrebbe ritrovato se stesso e sarebbe ritornato; allora – ne era convinta – tutto si sarebbe aggiustato e, in un modo o nell'altro, si sarebbe provveduto anche per Ottilia.” (p.190)

¹³ Usiamo ancora e sempre questo termine “raddoppiamento” *pour cause*, mentre, naturalmente, sarebbe del tutto fuorviante, e anzi blasfemo, definire questi rapporti, mistici nel loro naturale magnetismo, come “accoppiamenti”.

¹⁴ E non a caso, quando sarà Luciana a lasciare il collegio allora Ottilia potrebbe ritornarvi: “Le pare allora una felice coincidenza che Luciana abbia avuto quegli ottimi risultati in collegio: infatti la prozia (...) vuole prenderla per sempre con sé (...). Ottilia così potrebbe ritornare in collegio.” (p.97). “Può ritornare in collegio – dirà Carlotta – dal momento che mia figlia si è trasferita dalla prozia”. (p. 111).

¹⁵ Benjamin, 1995 parla, a proposito di Ottilia di “vegetale silenzio” (p.216).

“Quieta attenzione”, “calma attività”, moto e mutamento continui ma “sempre uguale” cioè senza vera modificazione, passi senza rumore: è come se l’essere stesso di Ottilia restasse, per difetto di consistenza e stabilità, vago e fluido, simile a quello di un fantasma. In effetti la debolezza riguarda proprio l'essere di Ottilia, e di lei Goethe scriverà ciò che non avrebbe potuto scrivere di nessun altro suo personaggio: “(...) le parve come *di esistere e di non esistere*, di avere e di non avere percezione di sé, come se tutto quello che le stava davanti e lei stessa dovessero sparire.” (p.147). È questa radicale debolezza dell'essere che si trasforma facilmente in ubbidienza, e l'ubbidienza prende la forma dell'amore; Ottilia scriverà (in una di quelle improbabili pagine di diario che l'Autore le attribuisce):

“La dipendenza voluta è la condizione più bella, e come sarebbe possibile senza amore?” (p.171)

Una frase che avrebbe potuto scrivere la O masochista del romanzo di Pauline Réage¹⁶, e lo stesso vale per il gesto di assoluta obbedienza con cui Ottilia esegue il bizzarro comando di Edoardo di liberarsi del ritratto del padre morto che porta al collo (appeso a una catenina su cui dovremo tornare):

“Ottilia taceva, e mentre lui parlava, aveva tenuto lo sguardo fisso davanti a sé; poi senza affrettarsi, ma anche senza esitare, con lo sguardo rivolto più al cielo che a Edoardo, sganciò la catenina, tirò fuori il ritratto, se lo premette sulla fronte e lo porse all'amico...” (p.58)

Così Ottilia viene liberata simbolicamente anche dell'ultima determinazione affettiva che la legava a qualcun altro (ed era il vincolo profondissimo e fondativo con un padre morto) ed ora ella si può offrire, metaforicamente ma totalmente, a Edoardo. Come scrive Benjamin:

“(...) Ottilia, su preghiera dell'amato, si libera, col medaglione paterno, fin del ricordo della famiglia, per essere interamente consacrata all'amore. (...) La forza degli amanti trionfa in quanto abbaglia e soverchia, presso l'amante, fin la presenza reale dei genitori.”¹⁷

Al momento del suo arrivo nella storia di Carlotta ed Edoardo, la disponibilità al raddoppiamento di Ottilia resta comunque ancora solo potenziale, e proprio per questo essa è così pericolosa, del tutto aperta come è a possibili connessioni diverse; queste riguardano proprio Carlotta ed Edoardo (non invece il Capitano). Come Carlotta anche Ottilia suona il piano, e accompagna suonando il flauto di Edoardo, anzi riuscendo più della zia ad *adeguarsi* all'incerto modo di suonare proprio di Edoardo: è la prima sostituzione fra le due donne a cui, come sappiamo, ben altre ne seguiranno¹⁸. A Edoardo Ottilia è legata invece, simbolicamente, da un dolore comune e simmetrico, il mal di testa, e (stranamente) si parla di questo legame prima ancora del suo arrivo: Ottilia soffre di mal di testa nella parte sinistra, mentre Edoardo ha quello stesso male nella parte destra:

“Carlotta acconsenti e Edoardo fece un quadro del loro futuro modo di vivere. Tra l’altro osservò: ‘È davvero gentile da parte della nipote avere un po’ di mal di testa sul lato sinistro: io talvolta ce l’ho a destra. Se ci capitasse contemporaneamente e ci sedessimo l’uno di fronte all’altra, io appoggiato al gomito destro, e

¹⁶ Di questa – chiamamola così – eccessiva propensione all'obbedienza che caratterizza Ottilia si accorge subito, e criticamente, la sensata borghese Carlotta: “Non sta bene che una ragazza si mostri a tal punto servizievole e premurosa verso gli uomini.” (p. 50).

¹⁷ Benjamin, 1995, p. 209-10.

¹⁸ Carlotta si dovrà contentare di accompagnare al piano il violino del Capitano, e con un esito artistico ben maggiore: “procurando un grandissimo piacere a se stessi e all'altra coppia in ascolto. (...) 'Sono più bravi di noi, Ottilia!' Disse Edoardo. 'Ma anche se siamo pronti ad ammirarli, non per questo rinunceremo alla gioia di suonare insieme.'” (p. 65).

lei al sinistro, sorreggendoci la testa con la mano dalle parti opposte, ne risulterebbe una coppia di strane figure simmetriche.” (p. 45)

Nel dolore Edoardo e Ottilia promettono di diventare una cosa sola, una strana erma bifronte, forse mostruosa, ma comunque a suo modo perfetta nella simmetria: “una coppia di *strane figure simmetriche*” – scrive Goethe. Del vero significato di questa ipotesi si accorge subito, e per primo, il Capitano: “Il Capitano ritenne l’idea pericolosa.” (p. 46).

Anche suonando insieme Ottilia ed Edoardo daranno vita a “un nuovo insieme vivente” (p. 64). La scrittura, il più personale degli atti spirituali, sarà l’indice più clamoroso di questa confusione, o piuttosto fusione, di identità: Ottilia, che sapevamo caratterizzata da una scrittura dura e incerta, copiando scrive invece con la medesima calligrafia di Edoardo; di converso Edoardo si scriverà da solo e da solo si leggerà, le lettere d’amore che attende invano da Ottilia, anzi (si) risponderà addirittura a quelle lettere che potremmo ben a ragione definire auto-erotiche:

“Mi scrivo lettere dolci e intime a suo nome, le rispondo e conservo tutti insieme i fogli.” (p.125)

Lo stesso Edoardo insisterà su questo motivo dell’identità della scrittura sua e di Ottilia:

“Dobbiamo firmare un contratto: la sua mano e la mia, il suo nome e il mio si cancellano a vicenda, si intrecciano.” (p.125).

Ottilia presenta un’altra singolare caratteristica fisica: quando è fortemente turbata “il suo volto assume un colorito diseguale”: “La guancia sinistra diventa improvvisamente rossa, mentre la destra impallidisce.” (p. 44). Questa disimmetria, questo squilibrio vistoso, legato per giunta al turbamento, è segno di una valenza, per dir così, non ancora coperta, di un’affinità che resta potenzialmente aperta ad un legame impreveduto e imprevedibile (forse con qualcuno che abbia, per ipotesi, la guancia sinistra pallida e quella destra rossa?).

Ottilia è insomma una sorta di mina vagante proprio perché è priva di legami stabili e, al tempo stesso, perché per la totale e docile passività che la caratterizza, è del tutto disponibile a mutarli, o meglio a subirne di nuovi. Ottilia ama – come scrive Goethe – “portata dal sentimento della sua innocenza” ed ama assolutamente, vale a dire secondo natura, vivendo e subendo totalmente la sua natura. Ama Edoardo “come respira, vede, sente”, ama “in quanto esiste”, cioè senza poter scegliere né di amare né di non amare. La sua stessa passività, che richiama la Griselda boccacciana (ma anche la muta Alatiel¹⁹, senza però che lo spirito del tempo consenta questa volta all’Autore la consolazione né dell’oscenità né del sorriso), la espone a subire la sofferenza, così come anche a provocarla in tutti coloro che le sono attorno. Pura disponibilità, assoluta passività, cera del tutto malleabile ed imprimibile, Ottilia è, letteralmente, *capace di tutto*; grande è infatti “l’ambiguità dell’illibatezza” e ancora più grande è “la pericolosa magia dell’innocenza”²⁰.

Proprio perché è totalmente priva di colpevolezza (dopo la morte essa resta bianca, pura e incorrotta come una santa, e come una santa sarà venerata dal popolo²¹), Ottilia è del tutto esposta alla colpa, ed è anche imperdonabile, anzitutto da se stessa. E perfino al suo suicidio Goethe nega, con la perfetta coerenza della sua arte, l’attività di un gesto (che sarebbe – del tutto contraddittoriamente col personaggio – gesto eroico, dunque il più attivo dei gesti). Ottilia invece si lascia passivamente morire, prima tra le grandi anoressiche delle nostre letterature, e in significativo silenzio; essa lascia che la morte, che anche la morte, ne faccia il suo oggetto.

Per questo l’Ottilia delle *Affinità elettive* è l’incarnazione artistica più alta dell’“amare e soffrire”. E se ciò può contare, è anche il personaggio che, nel primo romanzo della sua lunga

¹⁹ Cfr., rispettivamente, *Decameron* II,7 e X,10.

²⁰ Benjamin, 1995, p. 215.

²¹ Volendo insistere su richiami decameroniani, qui si potrebbe evocare il paradossale culto popolare per il corpo del peccatore ser Ciappelletto (*Decameron*, I,1).

vecchiaia, Goethe ha amato di più e più profondamente, vera o no che sia l'identificazione proposta dalla tradizione goethiana del personaggio di Ottilia con l'amore senile per Minna Herzlieb.

In uno degli aforismi che Goethe dice, contro ogni verosimiglianza, di trascrivere dal diario di Ottilia²², ce n'è uno che ci colpisce particolarmente perché non ha proprio nulla a che fare né con il personaggio né con la vicenda:

“Un uomo anziano fu rimproverato perché si interessava ancora alle donne giovani 'È l'unico mezzo per ringiovanire' rispose. 'E questo non lo vogliono forse tutti?'” (p. 158).

E, potremmo aggiungere più radicalmente: non vogliono forse tutti coloro che scrivono dare scacco alla morte (dunque anche alla vecchiaia che la annuncia e la prepara)?

Benjamin richiama l'attenzione sul maniacale rifiuto della morte che caratterizza Goethe: “È noto che alla sua presenza nessuno poteva parlare di decessi; meno noto che non volle mai avvicinarsi al letto di morte di sua moglie. Le sue lettere testimoniano del medesimo atteggiamento di fronte alla morte di suo figlio”; Benjamin spiega così anche “il culto senza precedenti tributato alla propria persona negli ultimi decenni. *Poesia e verità*, i *Quaderni quotidiani e annuali*, l'edizione del carteggio con Schiller, le cure dedicate a quello con Zelder, sono altrettanti sforzi per vanificare la morte”²³.

Goethe *scrive per non morire*, come tanti altri, ma come nessun altro cura in vita la propria gloria immortale per il medesimo scopo. Ci si può sorprendere che un simile uomo abbia amato, in vecchiaia, una giovane donna?

Naturalmente che Goethe abbia amato o no Minna o qualche altra ragazza non ci riguarda affatto, che abbia molto amato Ottilia è invece ciò che per noi conta davvero.

Forse si rende conto di tutto questo intreccio di problemi Thomas Mann, nell'opera in cui si svela più che altrove la sua identificazione-raddoppiamento con Goethe, e parlando di un'altra Ottilia a un'altra Carlotta goethiana (Carlotta nata Buff, vedova del consigliere aulico Kestner, insomma quella “vera” rappresentata da Goethe nel *Werther* che Mann mette genialmente in scena da vecchia, in visita all'antico amico a Weimar²⁴). In uno dei lunghi incontri che aprono *Carlotta a Weimar* la signorina Adele Schopenhauer²⁵ narra a Carlotta di un'Ottilia von Pogwisch, nibelungica biondissima e anche spiritualmente “un'entusiasta prussiana”²⁶, cioè fieramente avversa a Napoleone e alla parte filo-napoleonica sostenuta da Goethe; Ottilia è però amata da Augusto, il figlio di Goethe, e la Schopenhauer si rivolge alla signora Carlotta supplicandola (peraltro invano) di fare qualcosa per salvare l'amica da un matrimonio che si annunciava sciagurato.

Dice Mann (per bocca di Adele Schopenhauer) che in Goethe figlio vivevano in forma esplicita, ma dunque come “sciagurate e deleterie”, *le medesime caratteristiche* che in Goethe padre serbavano invece ancora “un equilibrio felice, fecondo e leggiadro, dando gioia al mondo”. Il figlio svela le ambiguità del padre? E soprattutto: esattamente come il suo doppio Goethe, anche Thomas Mann non era forse a sua volta padre di un figlio, Klaus, in cui si manifestavano apertamente, in forma – per dir così – “sciagurata e deleteria”, *le medesime caratteristiche* dal padre velate, se non accuratamente nascoste? (Penso all'antifascismo radicale, conseguente, militante, per non dire della sua omosessualità.) Certo non è un caso che Mann venga a parlare proprio qui nel suo libro delle *Affinità elettive*:

²² Non senza chiarirci che “tali massime non possono essere nate dalla sua [di Ottilia] personale riflessione” (p.157).

²³ Benjamin, 1995, pp. 190-1.

²⁴ Mann, 1955.

²⁵ Un altro modo usato da Thomas Mann, esiliato e antifascista (la stesura di *Carlotta a Weimar* è del 1936-39), di liberarsi della “triplice costellazione” di Schopenhauer, Nietzsche e Wagner che aveva illuminato la sua giovinezza? (Cfr. l'osservazione della traduttrice Lavinia Mazzucchetti in Mann, 1955, p. XIX).

²⁶ Mann, 1955, p. 175.

“Mi pare cioè di vedere che certe caratteristiche, che nel figlio si rivelavano estremamente sciagurate e deleterie, esistono già predisposte nel padre, benché riesca difficile riconoscerne l'identità e benché rispetto e venerazione ci trattengano da tale riconoscimento. Nel padre infatti esse serbano ancora un equilibrio felice, fecondo e leggiadro, dando gioia al mondo, mentre come eredità filiale si manifestano nel modo più basso sciagurato ed empio e vengono scandalosamente alla luce in tutta la sua spudoratezza.

Prenda un'opera deliziosa e mirabile come il romanzo *Le affinità elettive*! Spesso da fonte filistea si è elevato contro questo geniale e raffinatissimo poema dell'adulterio l'accusa di immoralità, e fu compito del gusto classico respinger l'accusa come goffa bigotteria o anche semplicemente rispondere con un'alzata di spalle. E tuttavia, carissima, tale risposta non basta. Chi vorrebbe negare, mettendo la mano sulla coscienza, che effettivamente in quell'opera sublime impera un senso di ambiguità morale, di morbidity, persino – perdoni la parola – di ipocrisia (...)²⁷

Nessuno meglio di Thomas Mann, o dell'ambiguità borghese²⁸, era in grado di comprendere le ambiguità del suo doppio Goethe²⁹.

²⁷ Mann, 1955, pp. 248-9.

²⁸ Il rinvio è al saggio di Asor Rosa, 1971, un saggio la cui originale bellezza mi sembra sia cresciuta nel tempo, peraltro al pari della dimenticanza che oggi lo ricopre.

²⁹ Non possiamo dire con certezza che Thomas Mann abbia voluto rappresentare anche suo figlio Klaus (accusato come sua sorella per il suo filo-comunismo) nell'infelice Augusto Goethe, accusato dai contemporanei per il suo aperto francesismo filo-napoleonico; certo è che Klaus ricorda affettuosamente nella sua autobiografia la lettura del capitolo 7 di *Carlotta a Weimar* che il Mago (così, come è noto, era chiamato in famiglia Thomas Mann) regalò ai suoi la sera del Natale 1938, e anche nella testimonianza di Klaus Mann l'identificazione Goethe-Mann è assoluta e quasi scontata: “Che suoni fatati! Che musica evocatrice! Goethe parlava, Goethe sognava, pensava, meditava. (...) E il genio della patria perduta, il mito tedesco ci parlava”. (Mann, 1962, p.340).

4. Il Capitano in quanto lavoro borghese.

Tornando all'inizio del romanzo, non possiamo non notare che proprio a partire dal primo scambio di battute fra i coniugi, su quello che abbiamo definito il "motivo del 2-3-4", a Edoardo viene in mente l'amico (il Capitano) e la possibilità di ospitarlo, cioè solo dopo quello scambio di battute (*post hoc, ergo propter hoc?*) egli si decide a dire a Carlotta ciò che rimuginava dentro "come un peso sul cuore" senza osare confessarlo alla moglie; Edoardo ora dice finalmente, riferendosi all'amico: "Vorrei che lo prendessimo con noi per qualche tempo".

È questa la decisione che origina tutta la vicenda e il suo dramma. Dunque non certo per caso né senza ragioni Carlotta è decisamente indecisa, anzi contraria: "Bisogna pensarci bene e considerare la cosa da parecchi punti di vista". In realtà Carlotta ha orrore del tre, essa femminilmente sa bene (assai meglio dell'ignaro Edoardo) che:

"Nulla è più importante, in qualsiasi circostanza, del sopraggiungere di una terza persona. Ho visto amici, fratelli, amanti, sposi, i cui rapporti furono radicalmente mutati, la cui situazione fu interamente capovolta dall'arrivo casuale o voluto di una terza persona." (p. 11)

L'argomento forte di Edoardo per invitare l'amico è, sorprendentemente (anzi, a dire il vero, contro ogni verosimiglianza), *il lavoro*, e la necessità di soccorrere il Capitano a tale proposito:

"(...) non avere un'occupazione, questo è il suo vero tormento. Impiegare ogni giorno e ogni ora a vantaggio degli altri le molteplici doti che egli ha coltivato, ecco il suo unico piacere, anzi la sua unica passione. E ora, starsene con le mani in mano, oppure continuare a studiare per acquisire nuove capacità, mentre non può far uso di ciò che possiede con tanta abbondanza..." (p. 7)

Una frase questa da leggere e rileggere con attenzione. Anzitutto: che tipo di lavoro descrive Edoardo? È un lavoro ancora largamente sottratto al processo di valorizzazione, dunque propriamente *signorile* e non ancora capitalistico-borghese; allude a questo tratto signorile il carattere così ostentato di dis-interesse di quel lavoro ("a vantaggio degli altri") e più ancora il suo essere molteplice e indeterminato. Ma, per altri aspetti, l'allusione al "piacere" che è qui connesso al lavoro è già del tutto borghese, essendo proprio del signore semmai il piacere del non-lavoro, dell'ozio signorile, appunto; ed è del tutto e solo borghese la "passione" connessa al lavoro, così come il rifiuto di acquisire inutilmente nuove capacità, laddove il problema prioritario è ormai riuscire a mettere all'opera e rendere *produttive* quelle che già si possiedono in forma sovrabbondante. È proprio questo il motivo per cui – come ci spiega Edoardo – l'amico ha rifiutato tutte le proposte di lavoro che gli sono pervenute: "Nessuna di quelle proposte è adatta a lui. Dovrebbe *non produrre* nulla (...)" (p.7).

E allora: non c'è forse qui la descrizione perfetta di una capacità lavorativa, per dire così, esorbitante e in eccesso rispetto alla struttura produttiva storicamente data? Non ci parla Goethe di una capacità lavorativa, specialmente di tipo direttivo e intellettuale, che soffre di non poter essere messa all'opera? Non è proprio questa contraddizione fra una borghesia (in particolare intellettuale) già pienamente sviluppata e un assetto statale e produttivo ancora segnato da forme precapitalistiche, la situazione che Lukács descrive nell'epoca di Goethe e il problema che mette a fondamento di tutto l'Illuminismo tedesco?³⁰

³⁰ "In Germania la grandezza e i limiti della letteratura si definiscono soprattutto attraverso il contrasto col regime dominante. (...) In particolare il contrasto con la struttura sociale e statale della Germania determina il carattere idealistico della cultura e della letteratura tedesca". "In che cosa consiste tale unità? [dell'Illuminismo tedesco, NdR] In ciò che la borghesia tedesca era pervenuta alla consapevolezza di se stessa e della necessità di combattere l'assolutismo dei signorotti e la sua ideologia. Nel movimento illuministico trova inoltre la sua espressione l'essenza della società borghese in formazione, la missione rivoluzionaria e innovatrice della nuova ideologia uscita dalla borghesia e della letteratura dell'uomo borghese." (Lukács, 1956, pp. 16-7; 23).

D'altra parte i lavori concreti che il romanzo ripetutamente (e anzi ossessivamente) descrive sono quasi una metafora del grande sforzo di razionalizzazione, semplificazione e, insomma, di *messa a profitto della natura* che caratterizza la prima fase della rivoluzione della borghesia che si svincola dai limiti dell'assetto feudale. È tutto un costruire, un disboscare, un rettificare, un bonificare, un unificare gli stagni in un solo lago, un ideare e progettare, un tracciare strade (p.54), un ripulire ed abbellire ma per favorire "la migliore utilizzazione delle risorse" (p.51); così si decide di vendere la cascina del bosco (benché "in una posizione così bella") "che rende così poco", solo per "avere la soddisfazione di godere gli interessi di un capitale ben impiegato" (p. 59), e le rate pagate dal mezzadro acquirente serviranno per intraprendere, pure a rate e "pezzo per pezzo" (per non indebitarsi) "i lavori progettati" (p.60).

Lo sforzo borghese di messa a profitto della natura non arretra né di fronte ai residui degli antichi privilegi feudali né di fronte al sacro, che si avvia rapidamente con l'Illuminismo ad essere degradato a superstizione: lo simboleggia nel migliore dei modi la vicenda del cimitero, il cui terreno Carlotta ("l'ideatrice di quella trasformazione", p. 135) provvede a bonificare, "senza timore, anzi senza riguardo"³¹, spazzando via senz'altro le lapidi delle tombe, tutte tolte e poste a ridosso del muro della chiesa. Si noti che l'ex-religioso Mittler ha invece paura anche solo ad attraversare quel terreno ("Qui dentro (...) non ci vengo né a cavallo, né in carrozza, né a piedi. Costoro riposano in pace (...)", p.17), e che il tenero Edoardo, una volta di più impari a tanta moglie, "si sentì stranamente colpito: strinse la mano a Carlotta e nei suoi occhi spuntò una lacrima."(p.17).

Per Carlotta rappresenta un'argomentazione più che sufficiente, contro le proteste fatte in nome dei vincoli legali di antichi lasciti, il fatto che il cimitero così accomodato e ordinato si presenti ora "come un luogo gradevole" (p.17), e forse anche è importante per lei che se ne possa in tal modo trarre il lucro di un buon trifoglio "delle più diverse varietà, verdissimo e in piena fioritura" (p.134), lasciato generosamente alle necessità della parrocchia:

"in luogo di tumuli irregolari, un bel tappeto variopinto che, oltre a tutto, gli dava anche dei vantaggi economici (...)" (p.134).

Carlotta, questa vestale della buona amministrazione borghese e dell'accumulazione primitiva del capitale, arriverà a considerare "un evento fortunato" lo scatenarsi distruttivo delle passioni e l'abbandono del marito, perché tutto ciò... le consente di risparmiare:

"Non ebbe paura di ridurre il loro tenore di vita; anzi, riflettendo meglio su quello che era capitato, quasi quasi considerò *un evento fortunato* quell'attacco di passione. Se avessero infatti continuato sulla via di prima, sarebbero facilmente *usciti dai limiti* e, visto il ritmo incalzante delle loro iniziative, avrebbero minacciato, se non distrutto, l'ottima situazione delle loro finanze, senza avere più il tempo di correre ai ripari.

Quanto ai lavori già avviati nel parco, non li interruppe. Anzi, fece proseguire quelli che sarebbero serviti di base per opere future (...)"(pp. 118-9)

Che il tema del lavoro non sia secondario ma, al contrario, costituisca (assieme al matrimonio) la coppia dei pilastri fondativi della costruzione goethiana è confermato da molti fatti.

Proprio attraverso il lavoro in comune scatta l'amore fra il Capitano e Carlotta (esattamente come, abbiamo visto, anche l'amore di Edoardo per Otilia è favorito dal lavoro semi-servile della ragazza). Nelle *Affinità elettive* il lavoro svolge esattamente lo stesso ruolo galeotto che in tanti romanzi e *feuilletons* dell'Ottocento viene riservato al ballo:

³¹ Benjamin, 1995, p. 170.

“Fatto il piano, i lavori iniziarono spediti, con il Capitano sempre presente e con Carlotta testimone ormai quasi quotidiana del suo impegno serio e determinato. Anche lui imparò a conoscerla meglio, e per entrambi divenne facile lavorare e realizzare qualcosa insieme.

Nel lavoro è come nel ballo: le persone che tengono lo stesso passo non possono non diventare indispensabili l'una all'altra e tra loro deve necessariamente nascere una reciproca simpatia.” (p.54)

C'è una circostanza relativa al lavoro anche a dimostrazione che l'innamoramento è avvenuto (“che Carlotta, da quando ebbe conosciuto meglio il Capitano, provasse davvero della simpatia per lui, lo dimostra inequivocabilmente un certo episodio...”): Carlotta lascia distruggere “in tutta calma” e senza provare “la minima contrarietà” un “bell'angoletto per sostare” che lei stessa aveva fatto costruire “ma che adesso non si accordava con il progetto del Capitano” (p.54). Ciò che conquista definitivamente Carlotta è la superiore progettualità capitalistica a cui il suo Capitano si è votato.

Il nobile-borghese Edoardo non è altrettanto asceticamente rivolto al lavoro produttivo quanto il borghese-borghese Capitano. E quando l'amore di Edoardo per Ottilia esplose, poiché “tutto ciò che in lui veniva tenuto sotto controllo rompe i freni” (p.96) e fluisce verso Ottilia, l'eccesso e la perdita di ogni regola si riflettono per lui immediatamente nel lavoro:

“Si abbandonò tutto ai suoi sogni di felicità e alla fine prese sonno (...) Così fu il primo a essere sveglio nelle sue proprietà. Gli sembrò che gli operai tardassero troppo. Quando infine giunsero, gli parvero pochi e il lavoro programmato per quel giorno assai scarso in rapporto ai suoi desideri. Chiese nuovi operai; glieli promisero e nel corso della giornata li ingaggiarono. Ma anche questi non gli bastano per vedere eseguiti al più presto i suoi progetti. Il lavoro in sé non gli dà più alcuna gioia; tutto deve già essere finito, e per chi? Bisogna tracciare i sentieri, affinché Ottilia possa percorrerli comodamente, predisporre i sedili, affinché Ottilia vi possa riposare. (...) Nei suoi sentimenti, come nelle sue azioni, *non c'è ormai più alcuna misura*. La coscienza di amare e di essere amato *lo spinge verso l'infinito.*”(p.96)

Ma si tratta di un “cattivo infinito”; che non ha più nulla a che fare con il lavoro, e anzi minaccia di danneggiarlo seriamente; infatti quella produzione non è più desiderabile e desiderata di per sé (“il lavoro *in sé* non gli dà più alcuna gioia”), non è più perseguita astrattamente in quanto processo di valorizzazione del capitale, ma si confonde con le emozioni, anzi con una persona!, e trova in questo rapporto delle nuove regole che prescindono del tutto dalla fredda razionalità strumentale della produzione capitalistica. Edoardo si conferma in tal modo essere un nobile-borghese ancora insufficiente quanto a doti realizzative e produttive, appunto per un eccesso di emotività e di irrazionalità (ancora signorili). Egli è, come dice a se stesso autocriticamente: “uno che, nella maggior parte delle cose, si accontenta di pasticciare, di buttar giù.”(p. 126), insomma un dilettante, e dirà ancora, alla fine del romanzo: “tutto il mio zelo è sempre e solo un'imitazione, un falso zelo!” (p.267).

Nasce da questo limite, che evidentemente non è solo personale, il romanticismo? Certo è molto significativo che Edoardo concluda così la sua riflessione autocritica:

“Può darsi: ma non avevo ancora trovato un'arte nella quale potermi dimostrare maestro. Voglio vedere adesso, chi mi supera nell'arte di amare.” (p.126).

Non è fatto di questa tenera pasta il borghese-borghese Capitano, che infatti vede con preoccupazione i pericolosi eccessi di lavori promossi da Edoardo, e si adopera per correggerli :

“Il Capitano ha notato questa attività febbrile e vorrebbe prevenirne le tristi conseguenze. (...) Per merito suo si era conclusa la vendita della fattoria, la prima rata era stata versata e, come convenuto, Carlotta aveva incassato il denaro. Ma, fin dalla prima settimana, ella deve stare attenta a dar prova, più del solito, delle sue doti di serietà, pazienza e ordine, giacché, con il ritmo che hanno preso i lavori, la somma preventivata non durerà a lungo.(...) Ne discutono e si accordano per accelerare loro stessi i lavori progettati, ricorrendo a un

prestito pagabile con le rate ancora da incassare dalla vendita della fattoria. Con la cessione dei diritti, l'affare si sarebbe potuto concludere quasi senza perdite.” (pp.96-7).

(Si noti qui il clamoroso cambiamento di tono della scrittura di Goethe, a distanza di pochissime righe: dall'infinito alle rate, dall'amore ai prestiti; il contrasto non potrebbe essere più stridente, a segnalare due concezioni del mondo del tutto opposte, che tuttavia per un momento della storia coincisero nell'ideologia goethiana.)

La coppia Edoardo-Capitano, due uomini così simili e intimamente legati eppure così diversi, prefigura la coppia manniana dei fratelli Thomas e Christian Buddenbrook, l'uno asceticamente dedicato ai valori della borghesia, l'altro che se ne lascia distrarre per un colpevole eccesso di sentimentalismo e di disordine. Il Capitano serve a Edoardo esattamente per tenere separati “affari e lavoro (...) dal divertimento e dallo svago”, cioè per tenere a bada, con un *alter ego*, una parte della sua stessa personalità; Goethe non potrebbe essere più chiaro:

“La cosa diventava facile, ora che un amico si prendeva quell'incarico, ora che *un secondo io* operava quella separazione, alla quale *l'unico io* non sempre sapeva risolversi.” (p.32)

D'altra parte il Capitano, che conosceva il suo Edoardo molto meglio di noi, gli rivolge un severo ammonimento quando accetta di lavorare con lui (e per lui):

“(…) 'Ma stabiliamo e rispettiamo questa regola: tenere separati gli affari veri e propri dalla vita. Gli affari richiedono serietà e rigore, la vita una certa improvvisazione; gli affari hanno bisogno della più limpida coerenza, nella vita invece qualche incongruenza è spesso necessaria, anzi è gradevole e dà serenità. Se nel primo settore sei sicuro, tanto più libero potrai essere nell'altro, mentre se li mescoli la sicurezza sarà distrutta dalla libertà.' In queste raccomandazioni Edoardo avvertì un leggero rimprovero.” (p.31)

Possiamo ben dire che il Capitano, restando sempre fedele a queste regole borghesi, si è ben meritato sul campo della produzione capitalistica il grado di Maggiore che, a un certo punto del romanzo, Goethe gli conferisce.

Ma qual è il lavoro del Capitano? Quale, esattamente, la sua professione? Nel romanzo lo vedremo via via impegnato in attività di agrimensore, e poi di organizzatore, di amministratore, di direttore dei lavori, di architetto, di gestore dell'ordine pubblico e di salvatore di annegati, ma anche di collaboratore alla scrittura di Edoardo, capace di rendere i suoi appunti disordinati e le sue note di “vagabondaggi” “un bel lavoro completo” (p. 10), e così via; al momento del suo arrivo Edoardo lo coinvolge in un'attività che non potrebbe essere, al tempo stesso, più precisa e più generica: “(...) *conoscere* meglio la sua proprietà e (...) *sfruttarla* con maggior *profitto*”(p.24). Conoscere per trarre profitto: non esiste una migliore definizione della radice fondante dell'Illuminismo borghese.

Fra le capacità del Capitano ne spicca una precisamente imprenditoriale, cioè la capacità di trarre dai suoi sottoposti il massimo della produttività; è quanto riesce a fare con un “vecchio scrivano”, di cui Edoardo “era sempre stato insoddisfatto”, e non certo per una insufficiente quantità di lavoro, dato che – facciamo notare – il poveretto “per tutto il giorno e anche parte della notte, non si muoveva dalla scrivania”(p.32); ma basterà che il Capitano articoli diversamente il comando (dandogli un solo carico di lavoro per volta) perché egli “renda moltissimo” (p.32).

D'altra parte lo stesso nome di “Capitano” dovrebbe bastare per farci capire che non si tratta nel suo caso di nessuna limitata professione bensì di molto di più: è un qualcosa che può essere definito solo come *generica capacità produttiva*, e specificamente *direttiva* tipica della borghesia. Nella fase storica che Goethe descrive, non per caso ancora tutta centrata sulla campagna e sulla terra, una tale capacità genericamente direttiva e imprenditoriale può manifestarsi ancora in forma integrale, essa cioè non è ancora infranta dall'eccesso di specialismi che Goethe deplora con passione nel *Wilhelm Meister* (qui citato da Lukács):

“(…) 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. 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.' (…)”³²

Il borghese di Goethe, il borghese-nobile dell'umanesimo classicista goethiano (assai diverso – si noti – dal nobile-borghese che rimane pur sempre Edoardo), è invece ancora uno “specialista dell'universale”.

Non era forse stato un intellettuale di questo tipo lo stesso Goethe nel primo decennio di Weimar (1775-1786) trascorso alla corte del duca Carlo Augusto di Sassonia? Lì, prima di scappare in Italia per “restituirsi a se stesso”, Goethe era stato organizzatore di eventi culturali, balli, mascherate e melodrammi, consigliere ministeriale per gli affari militari, per la viabilità, per le miniere e la pubblica amministrazione, ambasciatore, sovrintendente ai musei, presidente della camera di finanza e, naturalmente, anche poeta, prima di ricevere il titolo nobiliare da Giuseppe II (nel 1782) e di partecipare più tardi (nel 1791) con il duca Carlo Augusto anche alla campagna militare in Francia. Così – ci ricorda Roberto Zapperi – Herder aveva descritto sarcasticamente, in una lettera dell'11 luglio 1782, le attività di Goethe alla corte di Weimar, dove faceva davvero molte altre cose:

“anche il *Directeur des plaisirs*, il poeta di corte, l'autore di belle feste, di opere, balletti, cortei di ballo, iscrizioni, opere d'arte, ecc., direttore dell'accademia del disegno, nella quale teneva lezioni di osteologia; persino dappertutto il primo attore, ballerino...”³³

Edoardo descrive questa generica capacità direttiva del nuovo intellettuale borghese (che pure – come abbiamo visto – non gli appartiene affatto) come caratteristicamente *intermedia* fra il fare (privo di parola) dei disprezzati contadini e l'astratto teorizzare di chi ha (solo) studiato:

“Mi rendo conto fin troppo bene che è proprio un uomo così che mi manca. I contadini sanno, ma si spiegano in maniera confusa e disonesta. Quelli che hanno studiato in città, nelle accademie, sono indubbiamente chiari e precisi [un'allusione polemica verso l'Illuminismo francese?], ma manca loro una conoscenza diretta dei problemi. Da quest'amico posso ripromettermi entrambe le cose.” (p.8)

Forse si potrebbe dire, sinteticamente, che il Capitano è né più né meno *un intellettuale organico alla borghesia*, dunque genericamente impegnato nella missione specialistica della sua classe che consiste nell'impadronirsi razionalmente del mondo e nel rendere *profitto* tutto il mondo che la circonda³⁴.

Il Capitano è la borghesia illuminista tedesca che si mette al lavoro.

³² Lukács, 1978, p. 214.

³³ Zapperi, 2000, p. 16.

³⁴ Peralto Goethe dimostra altrove di saper apprezzare fino in fondo le più raffinate bellezze dello spirito borghese: “Quali vantaggi procura a un commerciante la partita doppia! È una delle più belle invenzioni dello spirito umano (...) Ordine e chiarezza aumentano il piacere di risparmiare e di acquistare! Chi governa male la propria casa si trova benissimo all'oscuro; non gli piace fare il conto delle voci di cui è debitore. Invece a un buon amministratore nulla è più gradito che calcolare tutti i giorni l'importo della sua crescente fortuna.”

5. I “poveri” e la rimozione del conflitto.

Lukács definisce “due tragedie politiche” i fallimenti dei tentativi riformatori di Goethe a Weimar e del giacobino Georg Forster a Magonza³⁵, e chi volesse vedere concretamente all'opera il riformista illuminista Goethe, non potendosi rivolgere alle realizzazioni che egli tentò invano presso il suo sovrano, dovrà dunque contentarsi di leggere le *Affinità elettive*. Goethe arriva a descrivere nel più profondo dei modi il legame particolarissimo e privilegiato che lega l'intellettuale (qui nascosto dietro la figura dell'architetto) alle opere che egli realizza non per un singolo, ricco o sovrano che sia, ma per la collettività; sono solo queste opere pubbliche che egli sentirà come veramente sue:

“Al ricco l'architetto consegna insieme con la chiave del palazzo, anche tutte le comodità e tutti gli agi che lui invece non godrà affatto, ma in questo modo, se l'opera come un figlio emancipato non esercita più alcuna influenza sul padre, l'arte non finirà per allontanarsi a poco a poco dall'artista? Quale stimolo invece doveva essere per se stessa, quando era destinata a occuparsi quasi esclusivamente di opere pubbliche, di ciò che appartiene a tutti e quindi anche all'artista!” (p.148)

Non manca nel romanzo (qui inteso in quanto riformismo illuminista realizzato letterariamente) neanche la proposta di soluzione borghese del problema delle classi subalterne, che appaiono però ancora sotto le forme immobili (cioè pre-capitalistiche) del contadino, del lavoro artigiano e operaio e, infine, sotto quella antica e temibile del povero.

Quanto al primo, basterà dire che il silenzio appartiene al contadino per definizione, e il silenzio esaurisce per intero la sua presenza nel romanzo. Lo abbiamo già visto:

“I contadini sanno, ma si spiegano in maniera confusa e disonesta [sic!]” (p.8)

Tutt'al più “una contadinella giovane e spigliata” (e gli aggettivi, come la forma diminutiva, servono da correttivo allo spregiato sostantivo) può essere condotta a Edoardo da “un avvenente carpentiere” che chiede a Ottilia di ballare; la contadina è dunque solo utilizzata, e solo per un attimo, per iniziare le danze: “Le due coppie trovarono subito degli imitatori e, *ben presto* Edoardo cambiò dama, prese Ottilia e fece con lei un giro di danza.”(p.105). E Benjamin nota acutamente che nelle *Affinità elettive* “(..) mai, per quanto si parli del fondo, si fa menzione delle sue messi o di lavori campestri che non servano all'ornamento, ma al bisogno.”³⁶

Il secondo (l'artigiano-operaio) parla invece una volta nel romanzo, tuttavia senza che noi possiamo ascoltare mai la sua voce. È la festa per il compleanno di Carlotta, che coincide con la posa della prima pietra del nuovo edificio. La comunità vestita a festa, dopo la funzione in chiesa, sfila ordinata davanti ai signori, dunque nella sua antica forma medievale. Poi, nel luogo in cui sarebbe sorto l'edificio, prende la parola “un muratore, vestito di tutto punto, la cazzuola in mano, il martello nell'altra”, anzi egli “tenne un delizioso discorso in versi che – ci dice Goethe – in prosa possiamo rendere solo imperfettamente.” (p.67).

Gli strumenti che il muratore ha simbolicamente nelle mani non sono i soli tratti massonici: tutto il discorso appare intessuto di allusioni misteriche, dal numero tre dell'esordio (“Di tre cose (...) bisogna tener conto quando si costruisce un edificio (...))”, alla simbologia dell'angolo retto, a quella della calce definita “mezzo di coesione” (“infatti, così come gli individui, che già per natura hanno una simpatia reciproca, stanno insieme ancora meglio quando la legge li unisce, allo stesso modo...”), e così via. Il muratore chiede poi ai presenti di fargli “l'onore di essere testimoni del

³⁵ “Non a caso questo [l'Illuminismo tedesco] si chiude su due tragedie politiche, Goethe fallì a Weimar nel tentativo di attuare le idee dell'Illuminismo nella vita politica e sociale di questo staterello, e in conseguenza di ciò fuggì in Italia e infine evase nel mondo della pura contemplazione. Al polo opposto abbiamo l'attività del giacobino tedesco Georg Forster e la sua morte solitaria nell'esilio parigino” (Lukács, 1956, p. 29).

³⁶ Benjamin, 1995, p. 171.

nostro lavoro *segreto*”, e Carlotta consacra “con tre colpi l'unione della pietra con il suolo.” (pp.67-8).

Il lavoro ancora intero, non ancora spezzato dalla divisione capitalistica, è ancora medievale *mestiere*, e a tale mestiere è connesso, non solo etimologicamente il *mistero*. Così non è un caso che siano concentrati nelle pagine dedicate a questa cerimonia tanti segni misteriosi, ai limiti della magia e della superstizione. Nella prima pietra posata “per l'eternità” vengono rinchiuse oggetti simbolici “come testimonianza per i lontani posteri”: fra questi, bottiglie di vino, astucci di metallo sigillati con “notizie scritte”, monete, etc., e anche la catenina d'oro che all'ultimo momento, e su tacito invito di Edoardo, Ottilia si toglie dal collo (p.69). Si occasiona così una delle, non rarissime, incongruenze narrative del romanzo: la catena d'oro di Ottilia qui seppellita con la prima pietra per l'eternità ricomparirà però alla fine del romanzo, quando Ottilia si sta come preparando alla morte: la ragazza, riposto nello “scomparto segreto, ricavato dal coperchio del baule” il suo piccolo tesoro feticistico (bigliettini e lettere di Edoardo, ma anche un ricciolo del suo innamorato), chiude tutto a chiave e si riappende “al collo la chiavetta, infilandola nella catenina d'oro che le scendeva sul petto” (p.258). Dovendosi escludere che la povera Ottilia potesse possedere due diverse catene d'oro, occorre concluderne che a questo punto della storia essa appartiene già alla morte, cioè all'eternità, e che per questo può ricongiungersi all'oggetto che era stato consegnato all'eternità nella prima pietra.

Ancora: è alla fine di questa cerimonia inaugurale che viene lanciato in aria un bicchiere con incise “in un elegante intreccio” (p.70) le iniziali “E-O” (su cui torneremo³⁷): “significa infatti il colmo della gioia – scrive Goethe – distruggere il recipiente dal quale si è bevuto in allegria” (ed è altresì noto il carattere beneaugurante della rottura di un bicchiere nel matrimonio ebraico). Il bicchiere però, segno di malaugurio, questa volta non si rompe. Sarà quel bicchiere “amato calice” il solo a cui berrà Edoardo mentre si lascia morire per congiungersi a Carlotta, e quando il bicchiere finalmente si romperà (ma, per dir così, “fuori scena”, rotto involontariamente e sostituito da un cameriere), Edoardo rifiuterà quel simbolo mancato di un raddoppiamento fallito: “Edoardo lo allontanò con orrore, *era lo stesso e non era lo stesso*” (p.267): a quel punto anche la vita di Edoardo sarà finita.

Per tornare al discorso del muratore, quali che siano l'interesse di questo racconto e i misteri a cui esso allude, non si può certo dire che in esso si ascolti la voce dei lavoratori edili del tempo, a meno che non si voglia attribuire a tale voce il riconoscimento esplicito della superiorità decisionale del signore³⁸, oppure l'invito a riprendere immediatamente dopo la festa il lavoro “affinché nessuno degli operai (...) debba star con le mani in mano” (p.69).

Nel muratore massone di Goethe parla in realtà ancora solamente la voce della nascente borghesia, e anzi essa parla (forse per l'ultima volta) nella sua forma pre-capitalistica, corporativa e medievale. Bisognerà aspettare del tempo, e Babeuf, per assistere al passaggio “dalle tendenze plebeo-giacobine, che costituiscono uno sviluppo della rivoluzione borghese, ai primi inizi delle tendenze rivoluzionarie proletarie”³⁹.

Resta la terza figura delle classi subalterne: quella inquietante del povero. Di fronte a Edoardo e al Capitano “mentre erano fermi a chiacchierare” compare un mendicante; quei subalterni che non appartengono alle forme immobili e corporative dell'*ancien régime* sono da Goethe ancora (o già?) iscritti nella forma della mendicizia individuale e, per dir così, professionale che serve a regolarli: il mendicante è un povero di mestiere.

Costui chiede l'elemosina – si noti bene – con un' “aria più impertinente che bisognosa” (p.52); cacciato, anzi maltrattato da Edoardo (ma, precisa un complice Goethe: “dopo che già alcune volte, con più calma, gli aveva fatto cenno di andarsene”), il mendicante si allontana

³⁷ Cfr. *infra*, p. 000.

³⁸ “Come in città solo il principe e il comune possono decidere dove si deve costruire, così in campagna è prerogativa del signore dire: la mia casa sorgerà qui e da nessun'altra parte.” (p.67)

³⁹ Lukács, 1978, p.275.

brontolando ed imprecando. Tuttavia ciò che fa perdere “completamente le staffe” a Edoardo è *l'ideologia* cattolico-feudale che il mendicante, povero ma – diciamo così – cosciente dei propri diritti (medievali), osa ancora manifestare:

“(…) e intanto reclamava i diritti del povero, al quale si può magari negare l'elemosina, ma che non si deve offendere, perché anche lui, come tutti, è sotto la protezione di Dio e dell'autorità – quando accadde questo, Edoardo perse completamente le staffe.” (p.52)

In realtà assistiamo in queste poche righe a un dibattito politico di grande portata, di fronte al quale il Capitano sa solo proporre di “estendere la nostra polizia territoriale anche a questo settore!” (p.52). Se ne ricorderà in occasione della festa per Ottilia:

“(…) il Capitano, man mano che si avvicinava il giorno della festa, prendeva quelle misure d'ordine pubblico che riteneva indispensabili quando si convocano e si riuniscono tante persone in uno stesso luogo. Aveva, anzi, addirittura preso precauzioni contro l'accattonaggio e altri inconvenienti del genere, che possono turbare il lieto svolgersi di una festa.” (p. 103)

L'antica normativa etico-politica che aveva regolato il pauperismo nell'Occidente cristiano appare ormai ai nostri riformatori illuministi del tutto improponibile, anzi controproducente e foriera di gravi danni, giacché se essi debbono ammettere che “l'elemosina bisogna pur farla”, è ancora più importante per loro il fatto che “troppa generosità *attira* i mendicanti, invece di allontanarli” (sic!). Il progetto illuminista goethiano appare in questo caso alquanto bizzarro: essere generosi nell'elemosina quando si è in viaggio e lontani da casa, ma concederla solo *a chi se ne va* dal villaggio, e non a chi arriva, depositando a tale scopo una piccola somma in un'osteria e da “due vecchietti” posti ai confini estremi del territorio del villaggio stesso.

Banale rilevare la debolezza di questa proposta di soluzione della povertà⁴⁰, forse meno banale è notare che Goethe esplicita qui, ancora per bocca di Edoardo, una intera filosofia politica, prettamente illuminista, in cui tuttavia si possono leggere, come in controluce, anche i limiti storici e le conseguenti debolezze egemoniche dell'Illuminismo tedesco:

“Per questo le decisioni collettive sono così difficili, soprattutto con la massa, che ha molto buon senso per l'ordinaria amministrazione, ma che di rado sa vedere oltre l'indomani. Se si aggiunge poi che, nelle iniziative comuni, uno ci guadagna e l'altro ci perde, è chiaro che sulla base di accordi non si conclude nulla. Il bene veramente comune dev'essere promosso dalla sovranità illimitata.” (p.52)

E a conferma di una certa qual ristrettezza, di sicuro non egemonica, del suo Illuminismo, Edoardo afferma:

“Non mi piace avere a che fare con borghesi e contadini, se non posso comandarli davvero” (p.51)

D'altra parte, volendo esemplificare degli elementi che non possono mai e in nessun caso fondersi né mescolarsi, come l'acqua e l'olio, Carlotta non troverà di meglio che fare ricorso alle classi, “le masse che si contrappongono nel mondo”:

“La somiglianza più forte con questi esseri inanimati ce l'hanno però *le masse che si contrappongono nel mondo*, le classi e le professioni, la nobiltà e il terzo stato, i militari e i civili.”(p.37)

⁴⁰ Essa peraltro non reggerà alla prova dei fatti: quando, nella sera complicata ma felice del compleanno di Ottilia, lo stesso mendicante gli si parerà davanti, Edoardo non si adira più, né gli viene in mente “che proprio quel giorno era assolutamente proibito mendicare”, e “regala all'uomo una moneta d'oro” (p. 108), a conferma che l'amore può veramente far perdere la testa; anzi, mentre sta abbandonando la casa, Edoardo reincontrando ancora il mendicante giungerà perfino ad invidiarlo: “Oh, come sei da invidiare (...) Tu puoi ancora nutrirti della tua elemosina di ieri, non così io della mia felicità di ieri!” (p.115).

Le classi in irrimediabile conflitto sono però, per la borghese Carlotta, solo “la nobiltà e il terzo stato”. Non c'è niente altro.

Per tutti gli altri basterà “la buona pedagogia”, così poco russoviana!, che è “il contrario della buona educazione” e che Goethe fa enunciare al personaggio dell’“assistente” (non senza procurarci qualche brivido, da posteri che ne hanno conosciuto gli esiti estremi). Gli uomini debbono essere abituati, fin da bambini, a indossare un'uniforme “per abituarsi ad agire insieme, a confondersi tra i loro simili, a obbedire in massa e a lavorare collettivamente”; quanto alle donne, è giusto “istruirle solo per l'utilità immediata”. In conclusione: “Se si educassero i ragazzi e divenir servitori e le ragazze a essere madri, tutto andrebbe per il meglio.” (pp.184-5). È con queste idee che la borghesia illuministica tedesca poteva pensare di portare a compimento la sua rivoluzione anti-feudale? Questo il suo modo di mettersi alla testa del popolo-nazione per procedere alla liquidazione definitiva del feudalesimo tedesco?

Ma la contraddittorietà reale del conflitto storico fra le classi, non può essere annientata, se esclusa essa si vendica, come la fata cattiva della *Bella addormentata nel bosco*, condannando chi l'ha trascurata a un lungo sonno di morte. Ignorata o piuttosto rimossa dal piano della storia, *la contraddizione* si dovrà manifestare nelle *Affinità elettive* da qualche altra parte e in qualche altra maniera: lo farà nei personaggi stessi, dividendoli in due, o raddoppiandoli, sistematicamente.

Per questo la divisione e il raddoppiamento sostituiscono nel romanzo la contraddizione e il movimento.

6. Il raddoppiamento come regola costruttiva del romanzo.

Questa limitatezza di prospettiva storica (o, se si vuole: questo limite teorico fondamentale) si traduce in un difetto di costruzione del romanzo e ne impedisce uno svolgimento che sia anche uno sviluppo, cioè che comporti una modificazione della posizione, se non della natura, dei personaggi; così che tutto il romanzo risulta “levigato, piuttosto che inciso”⁴¹. Anche la tragedia non è veramente tale, cioè non vive nello scontro fatale fra la volontà e il destino e neppure nella ineluttabilità della catastrofe. Insomma la dialettica della grande tragedia, e anche della grande epica, è qui come bloccata, citata ma non vissuta e non fatta rivivere. E assai giustamente Benjamin, smentendo la vacua critica di Gundolf (esponente del George-Kreis), scrive a proposito della morte di Ottilia che “è vuota retorica esaltare la sua 'tragica catarsi'. Non si può concepire nulla di meno tragico di questa fine dolorosa.”⁴²

Così la coppia del “prosaico” e del “retorico”, che Schiller definisce in una lettera a Goethe⁴³ un pericolo sempre in agguato in opposizione al vero “poetico”, risulta alla fine prevalente. E questo accade perché non risultano uniti dialetticamente nel romanzo i due piani evocati, quello di un determinismo materialistico meccanicistico (addirittura “chimico”) che governerebbe le azioni degli uomini e quello di una spiritualità mistica e cripto-religiosa. La verità è che Goethe non crede a nessuno dei due piani, sia il materialismo volgare sia la religiosità del mito sono lontani dalla sua arte, e ciò fa sì che la vicenda resti come sospesa fra una tesi enunciata freddamente a mo' di saggio (la potenza magnetica delle “affinità elettive”) e una serie di effusioni tragico-sentimentali irrelate, se non immotivate.

La stessa paradossale, e speculare, misinterpretazione della tradizione critica, che ha voluto leggere (di volta in volta) questo romanzo come un'insopportabile apologia conservatrice del matrimonio oppure come una lode libertina dell'adulterio⁴⁴, trova in questo radicale difetto di costruzione la sua vera radice. Certo è che Benjamin ha ancora una volta ragione quando rileva che la tirata retorica in lode del matrimonio, la “celebre apologia del matrimonio”⁴⁵, è messa da Goethe proprio in bocca a Mittler, cioè al personaggio che “occupa il posto più basso fra tutti gli uomini della cerchia” e, come se non bastasse, è celibe⁴⁶; Benjamin – come è noto – ha riaperto definitivamente, e anche per noi, il problema critico-intepretativo delle *Affinità elettive* sostenendo che Goethe non voleva affatto “fondare” il matrimonio ma semmai “mostrare le forze che emergono dalla sua dissoluzione”⁴⁷.

Perché la vicenda non può avere uno sviluppo e, soprattutto, una fine diversa? Cosa impedisce – se non l'immobilità a cui Goethe si è costretto, e ha costretto i suoi personaggi – che sia coronato l'amore di Edoardo e Ottilia (almeno prima della morte del bambino), dal momento che la stessa Carlotta non solo accetterebbe il divorzio ma sembra adoperarsi a questo fine (e di converso si promette al Capitano-Maggiore, nel caso che Ottilia accetti di sposare Edoardo)? E cosa spiega la sciagurata partenza di Edoardo, il suo silenzio e la sua lunga, ma non definitiva, lontananza? Come non vedere che, mentre si prepara il finale, la storia letteralmente *si ferma* e che tale arresto è solo

⁴¹ L'espressione è di Görres, cit. in Benjamin, 1995, p. 220.

⁴² Benjamin, 1995, p. 217.

⁴³ Cfr. Lukács, 1978, p. 253.

⁴⁴ Racconta Heinrich Laube (riportato da Benjamin): “Una signora parlò a Goethe delle *Affinità elettive*: Non posso proprio approvare questo libro, signor von Goethe; è veramente immorale e non lo consiglieri mai a una signorina.

- Goethe tacque serio un momento e poi disse: Me ne rincresce, è il mio libro migliore.” (cit. in Benjamin, 1995, p. 205).

⁴⁵ “(...) 'Chi mi tocca il matrimonio' – esclamò – 'chi mina con le parole, anzi con i fatti, questo fondamento di ogni società morale, costui dovrà fare i conti con me (...) Il matrimonio è il principio e il coronamento di ogni civiltà. Rende mite l'uomo rozzo (...) Bisogna che sia indissolubile (...)’ ”, e così via (pp.73-4).

⁴⁶ Benjamin, 1995, p. 168.

⁴⁷ Ivi, p. 169.

parzialmente risolto dall'inserzione estrinseca di personaggi minori? D'altra parte si può ben dire che il tempo non scorra nel romanzo come dovrebbe: significa questo il fatto, di per sé strano e ancora più strano conoscendo il personaggio, che il Capitano “per la prima volta da molti anni” dimentichi di caricare il suo “orologio cronometrico”: “Essi parvero intuire, se non proprio comprendere, che *il tempo incominciava a diventar loro indifferente*” (p. 56). Si potrebbe formulare un'accusa più radicale nei confronti di chi sta ponendo mano alla riforma illuministica e borghese dell'assetto feudale?

Excusatio non petita: “Si narra che Goethe dava grande importanza 'al modo rapido e irresistibile in cui aveva fatto sorgere la catastrofe’”⁴⁸, ma, appunto, la tragedia non risulta adeguatamente preparata dal punto di vista dell'intreccio, anche se è ripetutamente annunciata da segni premonitori perfino troppo insistiti, mentre, specularmente, il *pianissimo* finale che segue alla vera acme della vicenda (la morte del bambino) è davvero troppo lungo (oltre trenta pagine!). Ottilia, che entra nel romanzo come un eterno femminino indeterminato, ne esce come la Grande Isterica (se non vogliamo anche dire: come una jettatrice), e il suo miracolo postumo ha la stessa credibilità di quello di ser Ciappelletto. La morte di Edoardo risulta ancor meno motivata e meno risolta poeticamente.

Impedito a un vero svolgimento dialettico, il romanzo sulle *Affinità elettive* resta dunque come impigliato nella rete statica delle identità dei personaggi e può trovare una parvenza di movimento solo nella reiterazione ossessiva di raddoppiamenti non dialettici.

Fare un elenco analitico della presenza del tema del raddoppiamento nel romanzo ci porterebbe quasi a duplicarlo (a raddoppiarlo, appunto); ne basti una esemplificazione che si aggiunge ai molti casi già citati finora.

Il romanzo è diviso in due parti, ciascuna delle quali è percorsa, come in contrappunto, da scritture allotrie inserite nella narrazione (le lettere nella prima parte, le pagine del diario di Ottilia nella seconda). Inoltre il romanzo è come tutto riassunto, sia pure *in nuce et in aenigmate* e attraverso la procedura del rovesciamento, nella storia degli *Strani figli di due vicini* (pp.210-7), questa *mise en abîme* della vicenda principale che apparve tanto importante (forse troppo) a Walter Benjamin: due ragazzi “troppo simili” (p.210), che prima si amano, poi si odiano, poi si amano di nuovo irresistibilmente, un fidanzamento sbagliato della ragazza subito infranto dal ritrovamento dell'antico amore, un tentativo di suicidio della ragazza in acqua che si trasforma però in una fuga d'amore, l'approdo a un'isola abitata da una speculare coppia di giovani sposi, il corpo “nudo e semirrigidito”⁴⁹ della giovane riportato in vita dall'amante, il rivestimento della nudità dei naufraghi con vestiti di nozze, infine il ritrovamento della coppia dei due giovani da parte delle due coppie dei loro genitori e la benedizione finale del loro “strano”⁵⁰ amore. Solo quando l'ossessivo raddoppiamento di questa storia dà luogo a un elemento *terzo*, la vicenda si conclude felicemente; ecco le ultime parole del racconto:

“Chi vedo?” gridarono le madri. ‘Che vedo?’ gridarono i padri. Gli scampati si gettarono in ginocchio davanti a loro. ‘I vostri figli’ esclamarono. ‘Sposi’. ‘Perdono’ supplicò la fanciulla. ‘Dateci la vostra benedizione!’ supplicarono entrambi (...). ‘La vostra benedizione!’ si udì per la *terza* volta, e chi avrebbe potuto negarla?” (p. 217)

Cosa si può immaginare di più “doppio” di una simile storia?

Soprattutto è fittissima nelle *Affinità elettive* la rete dei rinvii, dei presagi, delle anticipazioni, dei parallelismi. Benjamin parla di una “folla” di tali procedimenti, che sono per lo

⁴⁸ Ivi, p. 174.

⁴⁹ Ma la giovane “davanti al suo diletto, al suo salvatore non aveva motivo di vergognarsi” (p. 216).

⁵⁰ Il lemma “strano”, nelle sue varianti, compare oltre che nel titolo con forte frequenza nel racconto.

più, “un simbolismo della morte”⁵¹: ogni cosa che accade è già successa “in figura”, ed ogni cosa annuncia, come in uno specchio, ciò che deve ancora accadere.

L'episodio centrale dell'annegamento del bambino è ripetutamente pre-annunciato: nella predisposizione di “tutto quello che poteva servire per salvare chi stesse affogando, tanto più che (...) casi del genere si verificavano assai spesso” (p.33); nella convocazione di un medico-chirurgo⁵² (“e i due coniugi furono contenti di essere riusciti a impiegare nel modo più utile certe somme altrimenti destinate a spese voluttuarie”, p. 33); nel tempestivo salvataggio, ad opera del Capitano, di un uomo che stava per annegare (pp.106-7); e perfino nell'allusione a un misterioso passato dolente del Capitano, che capiremo solo molto più tardi (e precisamente dopo il racconto degli *Strani figli di due vicini*):

“(...) Edoardo si lasciò sfuggire l'osservazione che *un caso simile* doveva aver rappresentato, chissà come, un momento molto importante nella vita dell'amico. Ma poiché questi taceva, dando l'impressione di volersi sottrarre a un triste ricordo, Edoardo non continuò (...)” (p. 33).

In quest'ultimo caso l'evento dell'annegamento è dunque come raddoppiato due volte: “all'indietro”, nel misterioso passato del Capitano, e “in avanti” nel futuro della vicenda.

Qualcosa di analogo alla morte del bambino era inoltre già accaduto a una ragazza che “aveva avuto la sventura d'esser colpevole della morte di un fratellino”, e il rozzo intervento di Luciana conduce definitivamente alla follia “quella bella e pallida fanciulla”(p.174); ed è superfluo dire che bellezza e pallore sono anche segni distintivi di Ottilia.

Molte sono – come è noto – le forme retoriche del raddoppiamento, a cominciare dall'ironia e dall'antitesi: “Ogni parola pronunciata fa venire in mente il suo contrario”, si legge in una delle massime di Ottilia (p. 158).

A volte in questo romanzo il raddoppiamento del senso di un enunciato (presente al lettore, anche se non necessariamente al personaggio) prende la forma, tipicamente borghese, della *gaffe*; questo fenomeno, così legato al salotto borghese, che consiste nell'allusione diretta a qualcosa che provoca, indirettamente e soprattutto involontariamente, il massimo imbarazzo nell'interlocutore. Anche la *gaffe* può dunque essere letta come una figura retorica anfibologica, e precisamente come una forma di raddoppiamento semantico involontaria, o piuttosto incontrollata e preterintenzionale; infatti nella *gaffe* l'effetto pragmatico del messaggio sfugge completamente al mittente, anzi si rovescia, giacché il destinatario si rivela essere del tutto diverso quanto a capacità di comprensione da ciò che il mittente aveva previsto (si potrebbe anche dire che in questi casi il destinatario della *gaffe* comprende il messaggio e il suo referente reale più profondamente del mittente stesso). A volte Goethe sembra anche giocare con questa modalità, e i suoi personaggi commettono delle *gaffes*, per così dire, nei confronti dei lettori; ad esempio quando Edoardo cerca con la dolcezza invece che col ragionamento di persuadere Carlotta ad accettare di invitare il Capitano e noi leggiamo:

“la sconcertò al punto che ella finì per esclamare: ‘Insomma, vuoi proprio che io conceda all'amante ciò che ho rifiutato al marito!’ ” (p.13).

La coppia di viaggiatori inglesi sembra particolarmente specializzata in questo ruolo di *gaffeurs*, come quando essi alludono alla condizione dell'uomo lontano da casa, provocando le lacrime di Ottilia che pensa a Edoardo (pp.208-9), o come quando, proprio per riparare alla prima *gaffe* ne commettono una ancora più grave raccontando la storia *Gli strani figli di due vicini*, una storia che, ad insaputa del narratore, era effettivamente capitata al Capitano con una sua vicina

⁵¹ Benjamin, 1995, p. 174.

⁵² Goethe utilizza qui Carlotta (e chi altri sennò?) anche per impartire ai suoi lettori illuminate lezioni di igiene e salutismo, dato che: “La vernice di piombo delle stoviglie, il verderame dei recipienti le avevano già creato non poche preoccupazioni” (p.33).

“proprio come l'aveva raccontata l'inglese”(p. 218); d'altra parte è una regola assoluta delle *gaffes* che ogni tentativo di porvi riparo le aggravi terribilmente.

Una di queste imperdonabili *gaffes* svolge addirittura un ruolo decisivo nella vicenda, dato che la violenta critica dell'adulterio, da parte di Mittler⁵³ (che si sta dedicando a correggere...i comandamenti) è ciò che provoca la morte di Ottilia:

“In quel momento entrò Ottilia. 'Non commettere adulterio' continuò Mittler. 'Che rozzezza, che indecenza! Suonerebbe molto meglio se dicesse: 'Rispetta il legame coniugale; dove vedi due sposi che si amano, rallegratene e partecipa alla loro felicità, come a quella di una giornata serena. (...) Carlotta era come su carboni ardenti, e la situazione le riusciva tanto più penosa, in quanto era convinta che Mittler non si rendeva conto di quel che diceva e di dove lo diceva: ma prima ancora di riuscire ad interromperlo, vide che Ottilia, stravolta, lasciava la stanza. (...)”

Con urla terribili Nanny si precipitò nella stanza: 'Muore!' gridava. 'La signorina muore! Venite! Venite!' (pp.260-1).

Ma anche noi, almeno per un poco, “giochiamo con i presagi e con i sogni” elencando ancora alcuni dei raddoppiamenti di cui è costellato il romanzo: i due coniugi, Edoardo e Carlotta, dopo essersi amati sono stati entrambi già sposati con altri, ed entrambi sono rimasti vedovi prima di reincontrarsi e di sposarsi: dunque il loro matrimonio riunisce il residuo di due matrimoni segnati dalla morte.

La mortale anoressia di Ottilia è presentata con largo anticipo con un brutto presentimento di Carlotta: “La sobrietà di Ottilia nel mangiare e nel bere (...) riuscì davvero a preoccuparla” (p.48).

Il nuovo edificio che si sta costruendo è “in corrispondenza con il castello” (p.54), da lì si può vedere il castello, e viceversa (p.59), come in un suo specchio⁵⁴.

Il gesto di leggere dietro alle spalle lo stesso libro che si sta leggendo, fa infuriare Edoardo quando a compierlo è Carlotta (forse è vissuto come un'appropriazione indebita del pensiero, se non dell'anima?), ma lo stesso Edoardo richiede e ricerca da Ottilia quel medesimo gesto (cfr. pp. 34, 63, 256).

La coppia Conte-Baronessa è un evidente raddoppiamento della coppia Edoardo-Carlotta: la loro relazione illegale (che scandalizza infatti Mittler, il rappresentante della limitatezza filisteica) fornisce anche l'esempio di una possibile legalizzazione, successiva ma felice, dell'amore illecito, il loro esempio non è tuttavia seguito e la loro situazione rappresenta solo il rovesciamento speculare della vicenda di Edoardo e Carlotta; e sempre a proposito della coppia Conte-Baronessa, si deve altresì ricordare che proprio accompagnando il Conte al *rendez-vous* ancora segreto con la sua Baronessa Edoardo incontra quasi per caso la stanza di sua moglie, coi risultati che sappiamo.

Ottilia più di ogni altro personaggio, e non per caso, è fatta oggetto di una serie insistita di raddoppiamenti; ad esempio le figure dipinte dall' “architetto” nella cappella (destinata ad ospitare le tombe degli infelici amanti) “mostrarono a poco a poco una caratteristica singolarissima: incominciavano ad assomigliare tutti ad Ottilia” (p.145), e fra quei dipinti angelici solo lei “era in condizione di sentirsi tra i suoi simili” (p.141); scrive sul suo diario a proposito del ritratto:

“Ci sono ogni sorta di monumenti e di ricordi che ci avvicinano agli assenti, ai morti. Nessuno è così significativo come il ritratto. Parlare all'immagine della persona amata ha, perfino quando non le assomiglia, qualcosa di esaltante, come certe volte può essere esaltante litigare con un amico. Si sente con piacere che si è in due e che pure non ci si può separare.” (p. 142)

⁵³ In verità è del tutto inverosimile che Mittler ignorasse la situazione di adulterio (sia pure magico e mistico) che coinvolgeva anche Ottilia, dato che egli era anzi impegnatissimo a porvi qualche rimedio, così che la sua insistenza sul comandamento che proibisce l'adulterio è qualcosa di ben più grave di come Goethe ce la presenta. Davvero non senza ragione la sempre presaga Ottilia aveva scongiurato, nella sua ultima lettera “agli amici”: “Non chiamate intermediari” (p.254), un invito che noi potremmo anche tradurre: “Tenetemi lontano Mittler!”.

⁵⁴ La rottura di tale corrispondenza, voluta stranamente da Ottilia per far sì che ci si trovi nel nuovo edificio “come in un altro mondo” (e subito accettata da Edoardo), è vissuta dal Capitano come “un colpo al cuore” (p.60).

Nel “ritratto vivente” organizzato dall’“architetto” Ottilia si raddoppia nella figura della Madonna, ma mentre Carlotta ne trae l'auspicio di poter tenere presto in braccio anche lei il suo bambino, il realtà il gesto che si prefigura è quello, altamente patetico, dell'innalzamento al cielo del bambino già morto che la stessa Ottilia compirà: il quadro vivente allude a un quadro di morte.

Infine la scimmia, che rappresenta da sempre il raddoppiamento derisorio dell'uomo. Luciana che non ha potuto portare con sé la sua scimmia (!) viene consolata da Carlotta con un *in folio* pieno delle più strane figure di scimmie: “Luciana proruppe in un grido di gioia” alla vista di “quelle figure orrende simili all'uomo” (p. 156), esercitandosi poi malignamente nel trovare rassomiglianze fra le scimmie del volume e persone di sua conoscenza. Lo stesso volume sarà riaperto, ma subito richiuso, dall’ “assistente”, occasionando una violentissima annotazione sul diario di Ottilia (ancora una volta speculare rispetto alla cugina Luciana):

“Come si può trovare il coraggio di raffigurare tanto accuratamente queste orribili scimmie? Ci si degrada già solo a considerarle come animali; ma è vera e propria perversità seguire l'impulso di cercare sotto quella maschera persone conosciute.” (p. 190).

Da dove proviene tanta violenza? La scimmia provoca orrore in Ottilia, che sappiamo particolarmente esposta a tutti i raddoppiamenti, perché essa rappresenta un raddoppiamento inaccettabile, e ciò dipende essenzialmente dal suo carattere *esotico*: noi della natura⁵⁵, scrive Goethe, non dovremmo

“conoscere altro, *se non ciò che ci vive accanto*. Con gli alberi che, intorno a noi, fioriscono, mettono le foglie e portano frutti, con ogni arbusto vicino al quale passiamo, con ogni filo d'erba che calpestiamo, abbiamo un rapporto reale: *sono i nostri veri compatrioti*” (p.190).

Al contrario:

“Bisogna già condurre una vita molto varia e rumorosa, per sopportare intorno a sé scimmie, pappagalli e mori!” (p.191)

Naturalmente è l'accostamento che suscita il nostro interesse (oltre che la nostra indignazione): “scimmie, pappagalli e mori”, nell'ordine, tutti esclusi egualmente nell'ambito dell'umano, specchi imbarazzanti in cui è impossibile specchiarsi, e anzi tanto più violentemente rifiutati quanto più (proprio come le scimmie) rimandano un'immagine insopportabilmente simile all'uomo. Nell'espressione che abbiamo letto: “quelle figure orrende simili all'uomo” è sottinteso un “perché”. È il fatto che *ci somiglino effettivamente* ciò che suscita l'orrore di Ottilia, e di Goethe.

Un altro limite radicalissimo e invalicabile dell'Illuminismo goethiano, tanto meno olimpico di quanto vorrebbe mostrarsi, è qui toccato con mano. Goethe scrive, si noti: “Non dovremmo *conoscere* altro, se non ciò che ci vive accanto”, cioè tutto *il resto* deve essere escluso perfino dalla conoscenza, ma poiché il *logos* fonda l'essere, tutto “l'Altro” è radicalmente escluso dall'essere, è un non-essere, è pura negatività ontologica e, in quanto tale, merita solo di essere ignorato; come dice Ottilia delle scimmie: “Ci si degrada già solo a considerarle come animali”.

Non solo l'altro uomo è così escluso dal novero di questo Umanesimo autocentrato ma anche la natura altra, dato che la natura stessa, ridotta anch'essa al binomio patria-non patria (come si è visto: gli alberi, i fiori, i fili d'erba etc. che ci vivono accanto “sono i nostri veri compatrioti”), partecipa della rigorosa distinzione-esclusione che fonda l'Occidente. Né questa stranezza deve sorprenderci: la distinzione-esclusione di cui parliamo è infatti pensata e proposta come *di natura* (in tutti i sensi di questa parola). Proprio in questa *naturalità* risiede anzi il suo orrore.

⁵⁵

Perfino della natura! verrebbe da dire.

Il terribile binomio “suolo e sangue” comincia qui; ed è una mescolanza quella fra suolo e sangue da cui (come è stato notato) non può venire altro che una brutta infezione.
Goethe d'altronde non ha dubbi: “Nessuno passeggia impunemente sotto le palme.” (p. 191).

7. I nomi.

Per capire ancora meglio i meccanismi del raddoppiamento cominciamo, o piuttosto ricominciamo, dai nomi dei personaggi. Goethe stesso ci suggerisce infatti che i nomi hanno significato – o piuttosto, come credevano gli antichi, un loro *fato* – introducendo un personaggio che si chiama Mittler (= “mediatore”⁵⁶) e che svolge effettivamente nella vita la funzione di “mediatore”.

“Coloro che sono superstiziosi riguardo al significato dei nomi sostengono che il nome di Mittler [= mediatore, intermediario] lo abbia costretto ad abbracciare questa, che è la più strana di tutte le vocazioni.” (p. 18)

“Non c'è nulla che leghi l'uomo alla lingua come il suo nome”, scrive Benjamin, e nota come sia “difficile trovare in qualsiasi letteratura una narrazione dell'ampiezza delle *Affinità elettive* dove ci siano così pochi nomi”; d'altra parte gli appare del tutto insoddisfacente l'interpretazione corrente secondo cui questa “povertà della nomenclatura” “rinvia alla tendenza goethiana ai personaggi tipici”⁵⁷. Lo spunto di Benjamin merita di essere approfondito: i nomi propri non sono solo pochi (Benjamin ne conta solamente sei) ma soprattutto quelli dei protagonisti sono largamente uguali a se stessi e sono in un certo senso *un nome solo*.

Intanto sappiamo che sia Edoardo che il Capitano si chiamano in realtà, entrambi, Otto:

“[Carlotta] ‘Non vi chiamate entrambi Otto?’ [Edoardo] ‘(...) Da bambini ci chiamavano entrambi così; ma poi, trovandoci a vivere insieme in collegio, siccome nascevano continui malintesi, io rinunciai spontaneamente a questo nome grazioso e laconico, e glielo cedetti.’ ”(p.23)⁵⁸

Resta tuttavia il fatto che nel romanzo nessuno dei due Otto viene chiamato con il suo vero nome: il primo Otto conserva sempre il nome di Edoardo, il secondo Otto è designato prima come “il Capitano” e poi come “il Maggiore”; la radicale affinità fra i due Otto deve restare segreta.

Se si osserva che il nome Ottilia⁵⁹ si può quasi considerare un femminile di Otto, e che il nome Carlotta, il più goethiano dei nomi, sebbene etimologicamente diverso contiene però al suo interno il medesimo suono bisillabo, non si può non concludere che attraverso questa singolare nominazione Goethe vuole affermare un particolare legame fra i quattro personaggi, o addirittura una loro sostanziale *identità nascosta* (sia pure in quattro persone, che sarebbero così, analogamente alla SS. Trinità, uguali e distinte):

“Allora *non erano più due persone, ma una sola*, in uno stato di inconsapevole, perfetto benessere, in pace con sé e con il mondo.” (p.255).

Né c'è da dubitare, in questa chiave di lettura, su come si dovrà chiamare il bambino frutto dell'adulterio incrociato fra i quattro, concepito da Carlotta pensando al Capitano e da Edoardo con il pensiero fisso a Ottilia, nella scena più magistrale di tutto il romanzo. In questa pagina davvero

⁵⁶ Mittler/il mediatore, originariamente un religioso: “ (...) riusciva a sedare e ad appianare tutte le controversie, sia quelle in famiglia sia quelle tra vicini, (...). Finché era rimasto in servizio nessuna coppia aveva divorziato (...)” (p. 18). Nel *Dizionario Tedesco-Italiano* di Bidoli-Cosciani (Torino, Paravia, 1957, *ad vocem*) è anche segnalato per 'Mittler' il significato di: “(Cristo) propiziatore”.

⁵⁷ Benjamin, 1995, p.173.

⁵⁸ ““Non sei poi stato tanto generoso!” osservò il Capitano. ‘Ricordo benissimo che il nome Edoardo ti piaceva di più, giacché, pronunciato da due labbra graziose, ha un suono particolarmente gradevole.’ (...)” (p.23).

⁵⁹ È il nome di una santa protettrice dei malati di vista, a cui era dedicato un convento nella Foresta Nera: la bella Ottilia è “consolazione degli occhi” per gli uomini che la guardano. Anche il nome lega dunque, e contrappone, Ottilia a Lucia/Luciana (cfr. Benjamin, 1995, pp. 226-7).

straordinaria il mito serve a Goethe solo da pretesto e quasi da schermo per poter rappresentare del tutto *realisticamente*, per la prima volta nella storia della letteratura mondiale, la secolare e generalizzata attitudine dei coniugi (e in modo particolare delle fantasiose donne) di tradire con la fantasia nel momento stesso in cui si sottopongono a un amore coniugale obbligato quanto sgradito:

“(…) Carlotta, nel silenzio della notte, udì distintamente i colpi e balzò in piedi spaventata. Il primo pensiero fu che poteva, che *doveva* essere il Capitano; il secondo che era impossibile. Si disse che era uno sbaglio, eppure aveva udito, desiderava, temeva di aver udito. (...) 'C'è qualcuno lì?'. Una voce sommessa rispose: 'Sono io'. 'Chi?' ribatté Carlotta, che non l'aveva riconosciuta. Davanti alla porta c'era per lei la figura del Capitano. Un po' più forte le fu risposto: 'Edoardo!'. Carlotta aprì e si trovò davanti il marito che la salutò scherzoso. Riuscì a ribattere nello stesso tono. Edoardo ingarbugliò quella misteriosa visita in misteriose spiegazioni. 'Ma' disse alla fine 'non posso non confessarti il vero motivo della mia venuta. Ho fatto voto di baciare la tua scarpetta stasera.'.

'È da tanto che non ti veniva più un'idea del genere' rispose Carlotta. 'Tanto peggio' fece Edoardo 'e tanto meglio!'

Si era seduta in una poltrona per sottrarre agli sguardi di lui il suo leggero abbigliamento notturno. Edoardo le si gettò ai piedi ed essa *non poté impedire* che le baciasse la scarpetta e che, quando questa gli restò in mano, le prendesse il piede e lo stringesse teneramente al petto.

Carlotta era una di quelle donne che, misurate per natura, nel matrimonio conservano, senza intenzione né sforzo, i modi di un'amante. Non eccitava mai il marito, anzi corrispondeva appena al suo desiderio; ma nemmeno lo respingeva, fredda e rigida, assomigliando piuttosto sempre a una sposa innamorata che, anche nei confronti del lecito, serba un intimo pudore. Così, e *in un doppio senso*, la trovò Edoardo quella sera. Con quanto ardore desiderava che il marito se ne andasse! Le sembrava infatti che il fantasma dell'amico le muovesse dei rimproveri. Ma ciò che avrebbe dovuto allontanare Edoardo lo attirava invece ancora di più. Ella lasciava trasparire una certa commozione. Aveva pianto, e mentre questo di solito rende meno attraenti le persone fragili, giova invece moltissimo a quelle da noi ritenute forti e controllate. Edoardo fu così amabile, così affettuoso, così insistente: le chiese di poter restare da lei, non lo pretendeva, ma cercava di convincerla, un po' sul serio un po' per scherzo, senza ricordare che ne aveva il diritto, e alla fine, audace, spense la candela.

Nell'oscurità la passione segreta e la forza della fantasia *ebbero la meglio sulla realtà*. Edoardo tenne Ottilia e nessun'altra tra le braccia; più o meno vicino, il Capitano aleggiava dinanzi all'anima di Carlotta; e così il presente e l'assente si avvinsero in uno strano intreccio, eccitante e voluttuoso.” (p.89)

Il nome “doppio” di Otto per un bambino concepito in tale modo è assolutamente obbligato, esattamente quanto la sua imbarazzante somiglianza (di nuovo doppia e incrociata!) sia al Capitano che ad Ottilia. Forse la vera colpa che il piccolo Otto sconta morendo non è il concerto vago dei miti irrazionali che accompagnano la vicenda ma il realissimo adulterio spirituale che Goethe ha messo in scena per narrare il suo concepimento.

Le stesse iniziali “E-O” incise sul malaugurante bicchiere di Edoardo debbono essere reinterpretate in questa luce: esse non alludono tanto, banalmente, alla coppia Edoardo-Ottilia, quanto, ben più profondamente, alla doppiezza di Edoardo, al suo essere uno e bino; d'altra parte quel bicchiere era stato fatto “apposta per Edoardo al tempo della sua giovinezza” (p.70), ci parla di lui e della sua vera natura, è quasi un doppio inanimato di Edoardo vivente (al punto che, si potrebbe notare, senza quel bicchiere Edoardo non può più vivere), un doppio che ci parla della sua doppiezza.

Inoltre Goethe, che aveva studiato l'italiano da ragazzo con l'istitutore Giovanazzi⁶⁰ e che, soprattutto, aveva già compiuto il decisivo viaggio in Italia (1786-8), non ignorava certo il significato italiano di “otto”, e più precisamente il suo essere raddoppiamento di “quattro”: Otto/otto è insomma il nome collettivo di un quartetto che si sdoppia e che si raddoppia.

⁶⁰ Goethe, 1965, p. 53. Cfr. Zapperi, 2000, p. 9 e *passim*.

8. Conclusione: il segreto di Goethe e quello della borghesia

Il rapporto che lega letteratura e vita reale in Goethe è fatto oggetto di una profonda riflessione da Thomas Mann, il suo ultimo doppio (o, se si preferisce: l'estremo epigono e prosecutore), il quale in *Carlotta a Weimar* rimprovera Goethe per la imperdonabile indiscrezione commessa verso i modelli reali dei personaggi del *Werther*, un'indiscrezione che, secondo Mann, ha devastato le vite di quelle persone reali sacrificandole a quei personaggi mille volte più reali di loro:

“(…) loro hanno sofferto per l'indiscrezione di quel genio, per il suo modo poco giustificabile *da un punto di vista borghese* di valersi poeticamente delle loro persone e delle loro circostanze, svelandole al mondo, proprio all'intero universo, e mischiando realtà e invenzione con *quell'arte pericolosa* che sa conferire al reale un aspetto poetico ed al fantastico il marchio della realtà, cosicché *la distinzione fra le due cose ci appare di fatto annullata e distrutta.*”⁶¹

Mann sa bene di cosa sta parlando, e la sua critica al suo modello Goethe è quasi dall'interno. Perché l'arte non sia “pericolosa” “da un punto di vista borghese”, la “distinzione fra le due cose” (il poetico e la realtà) deve essere preservata, ma poiché è l'arte stessa che distrugge inesorabilmente una tale distinzione, ecco allora che l'unica soluzione possibile è il segreto⁶².

Benjamin insiste molto sul fatto che Goethe stesso abbia circondato intenzionalmente di segreto le *Affinità elettive*, così che “voler ricavare la comprensione dalle parole stesse dell'Autore è fatica sprecata”, giacché queste “hanno precisamente il compito di *sbarrare l'accesso alla critica.* (...) Alla tecnica del romanzo da un lato, alla cerchia dei motivi dall'altro, andava conservato il loro *segreto.*”⁶³. “Molte cose – scrive Goethe a Zelter – vi ho messo e *vi ho nascosto.* Che questo *segreto* aperto possa farLe piacere”, in quest'opera c'è di più “di quanto chiunque possa scoprirvi a una sola lettura”. Questa esplicita intenzione di occultamento si spinge fino a un punto per Goethe quanto mai significativo: la distruzione accurata degli abbozzi. È la stessa operazione di distruzione che compirà, come attesta Zapperi, con il materiale del viaggio in Italia: la distruzione e il segreto corrispondono all'importanza di ciò che deve essere nascosto.

“È chiaro – scrive Benjamin riferendosi alla *Affinità elettive* – (...) che il poeta ha distrutto di proposito tutto ciò che avrebbe rivelato la tecnica puramente costruttiva dell'opera.”⁶⁴. Non si tratta solo della olimpica indifferenza del vecchio Goethe per la critica né dell'influenza del soggetto che in quanto contaminato dal mitico cerca naturalmente il segreto, giacché questo gesto di distruzione di tutti gli abbozzi del romanzo risulta troppo contraddittorio con il fatto che proprio in quegli anni Goethe si dedica alla costruzione del proprio monumento, si impegna ossessivamente ad *archiviarsi*. Scrive Benjamin:

“(…) comincia a raccogliere i fascicoli e cartelle, in cui appunta tutte le carte ufficiali, i giornali, i settimanali, estratti di prediche, programmi di commedie, ordinanze, listini, ecc., vi aggiunge le sue osservazioni, le confronta con la voce pubblica, corregge con essa la propria opinione, mette agli atti il nuovo ammaestramento e spera così di accumulare materiali per un uso futuro!! Ciò prelude già del tutto all'importanza, spinta in seguito fino al ridicolo, con cui tiene il massimo conto di taccuini e di appunti, con cui tratta le questioni più meschine con poetica aria di saggezza.”⁶⁵

⁶¹ Mann, 1955, pp.71-72 (sottolineature nostre); cfr. anche Zapperi, 2000, p. 149.

⁶² Una regola che Mann applicò – come è noto – anche a se stesso, decidendo che i suoi diari (iniziati nel 1896 e ininterrottamente scritti) potessero essere pubblicati solo 50 anni dopo la sua morte; in realtà nel maggio 1945, ancora negli Stati Uniti, Mann provvide a bruciare personalmente la maggior parte dei suoi diari (come testimonia il figlio Golo).

⁶³ Benjamin, 1995, pp.184-5 (sottolineature nostre).

⁶⁴ Ivi, p. 185.

⁶⁵ Ivi, p. 193.

Che cosa dunque Goethe deve nascondere? Che cosa ha nascosto, e proprio *attraverso la scrittura*, nelle *Affinità elettive*? Benjamin mette in rapporto questo atteggiamento con “l’angoscia di fronte alla responsabilità (...) la più spirituale fra tutte quelle a cui Goethe era soggetto per sua natura”, e proprio una tale angoscia è sia fondamento “dell’atteggiamento conservatore che ebbe verso la politica, verso la società e – nella vecchiaia – anche verso la letteratura”, e sia radice “dell’omissione della sua vita erotica (...) Poiché proprio quest’opera getta luce in abissi della sua vita (...)”⁶⁶.

Benjamin è critico troppo profondo per perseguire questa seconda ipotesi (diciamo: quella del *gossip*) ma, al momento della stesura del suo saggio (l’inverno 1921-2), è ancora troppo poco marxista per poter perseguire coerentemente la prima, cioè per trarre tutte le conseguenze critico-letterarie dell’atteggiamento politico fondamentale di Goethe (non a caso, vien da dire, quel saggio benjaminiano sulle *Affinità elettive* poté piacere tanto anche a Hofmannstahl, che lo pubblicò a puntate nei suoi “*Neue Deutsche Beiträge*”).

A noi deve interessare esattamente *il nesso fra questi due aspetti*, che il genio di Benjamin mette in rapporto, senza tuttavia perseguire fino in fondo la strada da lui stesso indicata. A noi, in altre parole, interessa ricercare nel meccanismo del *raddoppiamento*, che come abbiamo visto ricorre ossessivamente nel romanzo, la *doppiezza* di Goethe in quanto riflesso della sua classe, perché è proprio tale doppiezza inconfessabile ciò che la rigorosa “angoscia di fronte alla responsabilità” di Goethe è costretto a trasformare in un segreto impronunciabile.

Ciò che definiamo “doppiezza” non è altro se non la coesistenza, obbligata quanto contraddittoria, all’interno dell’Illuminismo borghese di Goethe anche di tratti signorili e precapitalistici; se si volesse esprimere con termini hegeliani questo stesso concetto, si potrebbe parlare della “dialettica dell’Illuminismo” che Horkheimer e Adorno⁶⁷ hanno descritto, la quale si può leggere qui nella nudità ancora sporca di umori e leggermente ripugnante di un neonato.

Scriva Lukács:

“Questa tendenza [rappresentata da Goethe e Schiller, NdR] mira alla fusione della parte migliore della borghesia e della nobiltà sulla base di un imborghesimento graduale della vita economico-politica della Germania; mira cioè a raggiungere senza rivoluzione determinati risultati sociali del 1789. Essa respinge decisamente i metodi rivoluzionari, soprattutto la mobilitazione della ‘plebe’, come dice Engels, per realizzare gli scopi della rivoluzione borghese, ma accetta i contenuti economici e politici del 1789, e sostiene la liquidazione graduale del feudalesimo in Germania sotto la guida comune degli strati più colti della borghesia e della nobiltà imborghesita che sta liquidando spontaneamente il feudalesimo.”⁶⁸

In realtà la struttura sociale a cui Goethe guarda ancora (quasi vent’anni dopo la rivoluzione francese!) somiglia troppo – come abbiamo letto nel suo romanzo – nonostante tutto a quella immobile e imm modificabile del Medioevo, e il suo ideale di “fare come la Francia”, ma *senza passare per la rivoluzione*, si rivela storicamente per la Germania (e per l’Europa) la più catastrofica delle illusioni. Né si possono leggere senza imbarazzo le parole che Goethe scrive a Carl August, il suo principe, che gli ha appena chiesto il grande sacrificio di tornare a Weimar lasciando l’Italia (e Roma) in cambio dei privilegi che lo attendevano:

“I suoi propositi, che Lei per ora mi lascia indovinare nella sua lettera, sono così belli e mi rendono tanto onore da farmi vergognare. Io posso solo dire: Signore, io sono qui, fa del tuo servo ciò che tu vuoi. Ogni posto, ogni cantuccio nei quali Lei mi vuol mettere, mi saranno graditi, io voglio andare e venire volentieri, sedermi e alzarmi.”⁶⁹

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Horkheimer-Adorno, 1966.

⁶⁸ Lukács, 1978, p. 235.

⁶⁹ Cit. in Zapperi, 2000, p. 191.

Il mito signorile, duro a morire, dell'intellettuale borghese e della sua assoluta autonomia nasce da questa abiezione servile.

Le due strade coerenti aperte di fronte alla borghesia tedesca all'inizio del XIX secolo (cioè dopo Napoleone) sarebbero state o cedere definitivamente le armi di fronte alla Restaurazione (e al Romanticismo religioso) o rilanciare l'esigenza della propria Rivoluzione attraverso una nuova alleanza egemonica con le masse popolari "plebee". La prima strada ripugna (e ripugnerà sempre) a Goethe, la seconda gli è impedita dalla limitatezza del suo conservatorismo; il compromesso fra le due, inconfessabile, è ciò che deve essere nascosto come un segreto. Ma tale compromesso è una tragedia, e non può essere altro. Per dirla nei termini del romanzo: ciò che Goethe ci nasconde (nel momento stesso in cui però la sua arte preterintenzionalmente ce lo rivela!) è che Edoardo e il Capitano, che Carlotta e Ottilia *sono la stessa persona* e aspirano ad esserlo e che, proprio per questo, la loro alleanza è innaturale e impossibile così come la loro unione è statica e portatrice di morte. Il raddoppiamento dell'identico non consente infatti né la dialettica né la procreazione; a ben vedere, non comporta nemmeno adulterio se non nel senso che tale raddoppiamento rappresenta *il contrario del matrimonio* e la sua derisione. Sono queste le "affinità" di cui il romanzo ci parla, ed esse non sono neppure propriamente tragiche perché restano prive di qualsiasi sviluppo come di qualsiasi dialettica. L'alleanza con la nobiltà si rivela per la borghesia illuminista tedesca, al tempo stesso, necessitata e priva di senso: *nec tecum nec sine te*.

La tragedia, non solo di Goethe ma anche della Germania e dell'Europa intera, è che questa alleanza insensata sia stata perseguita dalla borghesia *comunque*, al di là di ogni ragionevolezza, fino alla inevitabile catastrofe, e il tragico paradosso interno a questa tragedia storica è rappresentato dal fatto che questo rovinoso compromesso sia dipeso così largamente da *una insufficienza intellettuale e morale*. Proprio gli intellettuali della borghesia (e Goethe è forse il più grande di tutti), cioè le menti creative della classe che presentava se stessa come incarnazione di una Ragione totalmente nuova e capace di rovesciare il mondo, non sono riusciti a pensare l'uomo e il suo rapporto con gli altri uomini e con la natura (cioè, in sostanza: il lavoro) in modo davvero *autonomo* rispetto alla classe signorile precedente e avversaria.

Di tale insufficienza, la più vera delle tragedie storiche, noi tutti paghiamo ancora le conseguenze.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- Asor Rosa, 1971 = Alberto Asor Rosa, *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, Bari, De Donato;
- Benjamin, 1995 = Walter Benjamin, *Le affinità elettive* (1924), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi. Con un saggio di Fabrizio Desideri Torino, Einaudi, pp.163-243;
- Catalano, 2007 = Gabriella Catalano, *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe*, Roma, Artemide;
- Goethe, 1965 = Volfango Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di Antonio Masini, Firenze, Salani;
- Horkheimer-Adorno, 1966 = Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi;
- Lukács, 1956 = Gyorgy Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca. Dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi;
- Lukács, 1964 = Gyorgy Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi;
- Lukács, 1978 = Gyorgy Lukács, *Goethe e il suo tempo* (1947), ora in Id., *Scritti sul realismo*, vol. I, Torino, Einaudi, pp.181-420;
- Mann, 1955 = Thomas Mann, *Carlotta a Weimar* (1939), in Id., *Carlotta a Weimar Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, traduzione di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, pp.3-536;
- Mann, 1962 = Klaus Mann, *La svolta. Storia di una vita* (1942), Milano, Il Saggiatore;
- Zapperi, 2000 = Roberto Zapperi, *Una vita in incognito. Goethe a Roma*, Torino, Bollati Boringhieri.