

Goethe alla finestra: rappresentare le passioni, sublimare le emozioni

Marco Meli

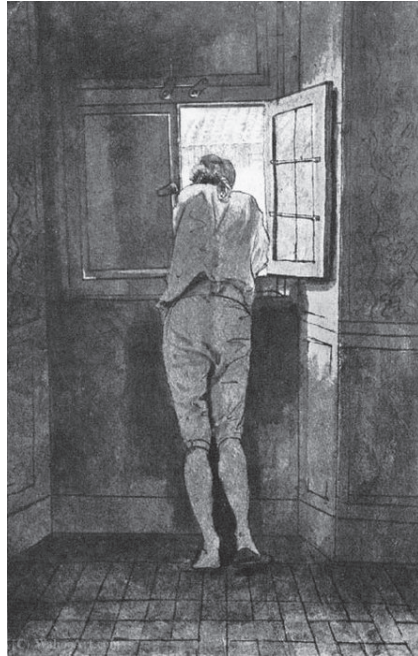


Fig. 1 – Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe alla finestra del suo appartamento a Roma* (1787). Pubblico dominio.

Da steht es nah – und man verkennt das Glück.
(J.W. Goethe, *An Werther*, 1824)¹

¹ “Felicità è vicina – e non la riconosciamo” (Goethe 1989, 923, trad. di Ferttonani).

Diana Battisti, University of Pisa, Italy, diana.battisti@fileli.unipi.it
Benedetta Bronzini, University of Modena and Reggio Emilia, Italy, benedetta.bronzini@unimore.it, 0000-0002-2244-6586

Marco Meli, University of Florence, Italy, marco.meli@unifi.it, 0000-0003-3505-1150

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Diana Battisti, Benedetta Bronzini, Marco Meli (edited by), Flâneries, *sulla traccia di ricordi e parole. Miscellanea di saggi in onore di Patrizio Collini*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0419-4, DOI 10.36253/979-12-215-0419-4

I.

Chissà cosa sta guardando Goethe fuori dalla finestra della sua stanza in Via del Corso a Roma. Una lieve torsione del busto, il piede destro si piega in alto nella pantofola, il volto si sporge con uno sguardo che non possiamo scorgere. Il celebre acquerello di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein ci restituisce un'immagine intima, una delle poche, di un Goethe quasi quarantenne che a Roma vive una rinascita spirituale ed estetica nel segno dell'arte classica. Forse sta osservando, con timorosa curiosità, il frastuono e l'infuriare del carnevale, cui assiste per ben due volte, nel 1787 e nel 1788, e che descrive in un saggio pubblicato a Weimar nell'anno della Rivoluzione. *Das römische Karneval* è un'opera scritta da etnologo *ante litteram*, un osservatore della festa, alla quale si rifiuta di partecipare e della quale proprio per questo offre una rappresentazione neutra, scevra – così sembra – di qualsiasi coinvolgimento emotivo.

Il saggio si apre con una perentoria constatazione: “è impossibile in realtà descrivere una festa del genere” (Goethe 1993, 542, trad. di Castellani)², non si può ridurre a parole, eppure la scrittura minuziosa riprende dall'alto ciò che avviene nelle strade, nelle piazze con icastica precisione, quasi come un drone che ronza indisturbato su un groviglio di forme, colori e frastuono.

Ad una lettura più attenta, tuttavia, si consolida in noi la convinzione che lo scrittore abbia voluto piuttosto interrogarsi sulle emozioni suscitate in lui da un tale spettacolo, facendo leva sulla funzione archetipica di ogni narrazione, quella cioè di controllare i sentimenti, le paure e le ansie della realtà che lo circonda.

Il carnevale è definito con sincerità come una “Narrheit” (Goethe 2000, 175), una “follia” da cui però si può guarire solo non ignorandola, ma cercando di esorcizzarla, descrivendola per quello che effettivamente è, cioè uno spettacolo di sentimenti ed emozioni, un capitolo coinvolgente e sconvolgente di quel *theatrum mundi* che è l'esistenza umana. Lo scrittore alla fine risulta vincitore: alla fine del saggio si dice che il carnevale non è altro che un “sogno” che svanisce veloce e che non lascia traccia in chi lo ha vissuto (Goethe 1993, 575). Il pericolo è scampato: la follia non si manifesta, viene ricacciata in una gabbia costruita di parole e di strategie retoriche e narrative, sempre però provvisorie e instabili.

La prosa goethiana, dalle sue intemperanze giovanili e *stürmeriane* alla sua olimpica e classica levigatezza, fino alla saggia e ironica misura della maturità, testimonia sempre questa tensione insoluta tra parola e sentimento, tra espressione e emozione.

La finestra come luogo simbolico e archetipico di contatto e relazione tra mondo interno e realtà esterna, tra l'interiorità delle sensazioni e l'esteriorità della dimensione fattuale, ricorre come *topos* letterario e iconografico nella letteratura universale.

² “[...] daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne” (Goethe 2000, 484).

Due episodi dell'opera (e della vita) di Goethe mostrano i meccanismi di controllo e autocontrollo che la scrittura è capace di creare allo scopo di neutralizzare le passioni rappresentandole e di controllare le emozioni sublimandole. Si tratta di momenti in cui i protagonisti rivelano ognuno a sé stesso, e all'altro, la propria emotività. E ciò avviene alla finestra.

II.

La lettera del 16 giugno racconta il *coup de foudre* di Werther, l'inatteso e travolgente innamoramento, nella concatenazione di eventi fin troppo prevedibili e banali (la festa da ballo campestre). L'affinità elettiva tra Werther e Lotte, rivelata nella comune cornice della *Empfindsamkeit*, nella condivisione dei gusti letterari che rivelano una nuova concezione del sentimento, si esprime sempre di più attraverso il linguaggio del corpo. Già la prima immagine di Lotte, immortalata nel gesto ordinatore della distribuzione del pane ai fratelli, inaugura il nuovo codice descrittivo della corporeità. Werther si perde nella contemplazione di Lotte, dapprima nella sua raffigurazione olistica (“[...] ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßrothen Schleifen an Arm und Brust, anhatte”; Goethe 1999, 39)³, celebra l'incanto della sua presenza (“[...] meine ganze Seele ruhte auf die Gestalt, dem Tone, dem Betragen [...]”; *ivi*, 39-41)⁴. Quello che scende dalla carrozza non è più il Werther di prima, è ormai perduto nell'innamoramento, “ein Träumender”, perduto “in Träumen rings in der dämmernden Welt” (*ivi*, 45)⁵, letteralmente incantato dalla presenza fisica di Lotte: “Wie ich mich unter dem Gespräche in den schwarzen Augen weidete! wie die lebendigen Lippen, und die frischen muntern Wangen meine ganze Seele anzogen!” (*ibidem*)⁶.

Il linguaggio del corpo culmina nella grandiosa sequenza del ballo. Travolgente passione ammessa candidamente con ingenuità da Lotte, il ballo trasporta i desideri vitalistici che abitano l'interiorità in gesti e movimenti liberatori, seduttivi e fatali allo stesso tempo. Werther è affascinato dalla forza elementare e quasi demoniaca del ballo di Lotte:

Tanzen muß man sie sehen! Siehst du, sie ist so mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele dabey, ihr ganzer Körper Eine Harmonie, so sorglos, so unbefangen, als

³ “[...] una ragazza dalla figura armoniosa, di statura media, vestita di un semplice abito bianco con nastri di seta rosa pallido attorno alle braccia e al petto” (Goethe 2022, 101, trad. di Fancelli).

⁴ “[...] tutta l'anima mia era presa da quella figura, dalla sua voce, dal suo portamento [...]” (trad. *ibidem*).

⁵ “[...] come in un sogno, e come in sogno mi sentivo perduto in un mondo immerso nel crepuscolo” (trad. *ivi*, 107).

⁶ “Come mi inebriavo dei suoi occhi neri durante la conversazione, come attiravano tutta l'anima mia le labbra tumide e le fresche guance [...]” (trad. *ibidem*).

wenn das eigentlich alles wäre, als wenn sie sonst nichts dächte, nichts empfände; und in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere vor ihr. (Ivi, 45-47)⁷

Il contatto fisico e il movimento ritmico dei corpi nel ballo “tedesco”, che Werther e Lotte eseguono “con i più svariati intrecci delle nostre braccia” (Goethe 2022, 109)⁸, rendono il giovane completamente preda del fascino di Lotte, come egli puntualmente confessa a Wilhelm: “Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben, und mit ihr herum zu fliegen wie Wetter, daß alles rings umher verging, und- [...]” (Goethe 1999, 47)⁹.

Il temporale già in cammino all’inizio della scena, eluso e falsamente dominato dalle menzognere conoscenze meteorologiche di Werther, alla fine scoppia davvero, portando scompiglio e paura nella compagnia danzante. L’invenzione ludica di Lotte, il gioco nel quale Werther, l’innamorato, si sente egocentricamente protagonista, inganna la violenza effimera ed elementare del temporale. Metafora fin troppo evidente dell’infuriare della passione amorosa, esso si smorza in una pioggia sommersa, che Werther e Lotte contemplan affacciandosi alla finestra. L’ultima scena, una tra le più famose della mitografia goethiana, è tutta risolta in un’atmosfera *empfindsam*, tipica della letteratura del periodo. Essa tuttavia non acquista il suo vero significato se non si coglie la tensione dell’innamoramento che la precede, né la stilizzazione formale e letteraria, cui essa soggiace per mano dell’autore.

Wir traten an’s Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickende Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. (Ivi, 53)¹⁰

L’afflato religioso di una Natura finalmente ristoratrice, nella quale si imprime il sigillo del Divino, si declina nel registro intimistico di una nuova sentimentalità, che vede Lotte e Werther uniti per un attimo in una superiore comunanza di affetti. Il nome pronunciato da Lotte, quella “Losung”, che è la cifra segreta di un comune sentire, esprime una ritrovata autoconsapevolezza dei propri sentimenti: “Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt; ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge thränenvoll, sie legte ihre Hand

⁷ “Bisogna Vedere come balla. Vedi, lo fa con il cuore e con l’anima, e il suo corpo, un gioco di armonie, senza peso, libero come se ballare fosse tutto al mondo, come se non pensasse ad altro, non sentisse altro e in quel momento ogni altra cosa davanti a lei si fosse dissolta” (trad. ivi, 107-109).

⁸ “[A]n mannichfaltigen Schlingungen der Arme” (Goethe 1999, 47).

⁹ “[...] né mi pareva di appartenere più al genere umano. Tenere tra le braccia la più adorabile creatura e con lei volare come un turbine, mentre tutto svaniva attorno a me e - [...]” (Goethe 2022, 109, trad. di Fancelli).

¹⁰ “Ci avvicinammo alla finestra, fuori tuonava in lontananza e la pioggia cadeva superba sulla campagna; verso di noi saliva il profumo ristoratore con tutta l’intensità del calore dell’aria” (trad. ivi, 115).

auf die meinige, und sagte – Klopstock – [...]” (*ibidem*)¹¹. Nella prima redazione del romanzo al fatidico nome segue subito il traboccare del sentimento e il gesto spontaneo e senza dubbio impulsivo del bacio: “Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug’s nicht, neigte mich auf ihre Hand, und küßte sie unter den wonnenvollsten Thränen” (*ibidem*)¹². Tuttavia, nella seconda edizione dell’opera del 1787, versione edulcorata e priva della geniale irruenza della sua fase *stürmeriana* (Fancelli 2022, 20-25), Goethe inserisce, tra il pronunciamento del nome fatale e l’abbandono senza freni alle sensazioni che esso suscita, una breve frase, quasi un inciso insignificante: “Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, [...]” (Goethe 1999, 53)¹³. Lungi dall’essere un’erudita glossa filologica, che rimanda ad un testo fondante della poesia tedesca moderna (l’ode *Der Frühlingsfeier* di Klopstock), la fulminea digressione si configura come vero e proprio inserto autoriale, che non solo attenua la tensione amorosa e sentimentale della scena, ma ne svela la costruzione finzionale attraverso proprio la citazione letteraria. È questo in fondo un evidente artificio retorico, cui Goethe ricorre a più riprese nel romanzo. Basti pensare ai riferimenti alla letteratura *sentimental* inglese nella stessa lettera del 16 giugno, o alla funzione metaforica delle letture del protagonista: Omero nella prima, Ossian nella seconda parte. Come è stato giustamente notato, Werther è un personaggio letterario in un senso duplice. Non è soltanto un personaggio del romanzo ma, in quanto carattere, è totalmente plasmato dalla dimensione letteraria: “Werther ist das, was er gelesen hat” (Safranski 2017, 162)¹⁴.

Che un lettore innamorato si identifichi in Werther, con le sue speranze e i suoi dolori, se non necessariamente con il suo atto estremo, è cosa fin troppo naturale, che tuttavia Goethe, l’autore, non aveva previsto, o almeno non in misura così eccessiva. Roland Barthes ci ricorda che, se la proiezione del lettore nel personaggio è in letteratura ormai superata, essa “è tuttavia il registro proprio delle letture immaginarie: leggendo un romanzo d’amore, non è esatto dire che io mi proietto; io aderisco all’immagine dell’innamorato (dell’innamorata), mi rinchiudo con questa immagine nella clausura del libro [...]” (Barthes 2001, 104, trad. di Guidieri)¹⁵.

¹¹ “Lotte stava appoggiata sui gomiti e il suo sguardo penetrava il paesaggio. Quindi guardò il cielo, poi me, e io vidi i suoi occhi pieni di lacrime. Posò la sua mano sulla mia e disse: Klopstock!” (trad. *ibidem*).

¹² “Mi abbandonai al flusso delle sensazioni che quel nome aveva liberato in me. Non potei trattenermi, mi chinai sulla sua mano e la baciai tra le lacrime più cocenti” (trad. *ivi*, 117-119).

¹³ “Mi tornò subito alla memoria la splendida ode cui ella pensava [...]” (Goethe 2009, 39, trad. di Capriolo).

¹⁴ Trad.: Werther è ciò che ha letto. Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

¹⁵ “[E]lle est néanmoins le registre propre des lectures imaginaires: lisant un roman d’amour, c’est peu dire que je me projette; je colle à l’image de l’amoureux (de l’amoureuse), enfermé avec cette image dans la clôture même du livre” (Barthes 1977, 155).

Proprio all'opposto ambiva Goethe con la scrittura del suo romanzo, maturato in brevissimo tempo in seguito ad estenuanti crisi interiori non soltanto di carattere sentimentale e amoroso. Con disarmante chiarezza nell'autobiografia *Dichtung und Wahrheit* Goethe individua nel carattere liberatorio e terapeutico della scrittura l'impulso alla composizione del *Werther*:

Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärte fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran, indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen. (Goethe 2020, 1250)¹⁶

Sul corto circuito tra Poesia e Realtà, tra il ruolo salvifico della finzione letteraria e la dolorosa resilienza di un travolgente *Erlebnis* amoroso, si basa il successo immediato e imperituro del romanzo. Le parole di Goethe, scritte a quasi quarant'anni dalla sua pubblicazione, sono anch'esse il segno di una stilizzazione che egli opera su sé stesso e sulla sua vita. Del resto, già negli anni di Lipsia egli aveva colto il senso del suo progetto di vita: "Selbstbildung durch Verwandlung des Erlebten in ein Bild" (cit. in Safranski 2017, 45)¹⁷, ovvero trasformare i contenuti del vissuto nella dimensione estetica dell'opera d'arte.

La revisione del *Werther*, portata a termine proprio alla vigilia del viaggio in Italia (settembre 1786-giugno 1788), è percepita come una liberazione e un superamento del proprio passato, permette a Goethe di vivere l'esperienza italiana come una vera e propria *Wiedergeburt*, una rinascita sia umana che estetica, nel segno di un risveglio dei sensi per la realtà che lo circonda e di un rinnovato senso per la bellezza e l'armonia, incarnato nell'ideale del classicismo. Eppure la pubblicazione del romanzo nel 1787, gli echi e le polemiche che essa ancora suscita, non abbandonano Goethe durante il suo viaggio; a più riprese, e con crescente fastidio, è costretto a confrontarsi ancora con la figura di Werther, con il suo destino e le sue contraddizioni. Dal "fantasma" di Werther in realtà Goethe non si liberò mai. Scritta in occasione del cinquantesimo anniversario della pubblicazione del romanzo, la poesia *An Werther* (1824), che apre la celebre *Trilogie der Leidenschaft*, è l'ultimo tentativo di giungere a patti con questo fantasma, una riflessione, disincantata e dolorosa allo stesso tempo, sulla forza meravigliosa e distruttiva della passione amorosa. All'evocazione dello "vielbe-weinter Schatten" (Goethe 1989, 922)¹⁸ di Werther, segue l'incanto dell'innamoramento: "[...] Mit Gewalt / Ergreift uns Liebreiz weiblicher Gestalt: / Der Jüngling, froh wie in der Kindheit Flor / Im Frühling tritt als als Frühling selbst

¹⁶ "Ma mentre io mi sentivo sollevato e rischiarato dopo aver trasformato la realtà in poesia, i miei amici ne furono confusi e credettero di dover trasformare la poesia in realtà imitando il romanzo e arrivando persino a spararsi" (Goethe 2020, 1251, trad. di Balbiani).

¹⁷ Trad.: formare se stesso attraverso la trasformazione dell'esperienza vissuta in un'immagine.

¹⁸ "Ombra che tanto si pianse" (Goethe 1989, 923, trad. di Fertonani).

hervor, / Entzückt, erstaunt, wer dies ihm angetan? [...]” (*ibidem*)¹⁹. Il momento dell’“atroce distacco”²⁰ (trad. *ivi*, 925), che è il tema portante della lunga *Elegie*, nella quale Goethe ripercorre la sua relazione con Ulrike von Levetzow, è ripreso nella poesia dedicata a Werther con la constatazione che soltanto un’altra forza elementare, quella della Poesia, è in grado di annullare, sublimandolo, il dolore del distacco e della morte: “Wie klingt es rührend wenn der Dichter singt, / Den Tod zu meiden, den das Schieden bringt! / Verstrickt in solche Qualen halbverschuldet / Geb’ ihm ein Gott zu sagen was er duldet” (*ivi*, 924)²¹.

III.

Quasi un episodio parallelo a quello di Lotte e Werther alla finestra è costituito dalla visita di commiato di Goethe alla duchessa Giuliana Giovane, avvenuta il 2 giugno 1787 nel suo appartamento della Reggia di Capodimonte a Napoli. Nata a Würzburg nel 1766, Reichsfreiin Juliane von Mudersbach-Redwitz sposò per procura nel 1786 il duca Nicola Giovene di Girasole e si trasferì a Napoli, dove rimase fino alla separazione dal marito (1790) come dama di corte della regina Maria Carolina di Borbone. Si trasferì poi alla corte viennese per poi terminare la sua esistenza nel 1805 in Ungheria, nei pressi di Buda. In uno scritto giovanile Benedetto Croce la descrive così: “Era una bella donna sui ventun anni, letterata, filosofa, studiosa di questioni sociali, politiche, umanitarie, scrittrice di libri pedagogici e di poesie filantropiche, donna di sentimento...” (Croce 1887, 275).

In questo caso non si tratta di due personaggi letterari, ma di due individui realmente esistiti, anche se Goethe fissa sulla carta soltanto nel 1817 impressioni di trent’anni prima, distruggendo tra l’altro tutti gli appunti e le lettere relativi al soggiorno napoletano e siciliano. E dunque, anche in questo caso, siamo di fronte ad una stilizzata rappresentazione di sé, che del resto permea tutti gli scritti autobiografici di Goethe.

La finestra come luogo di rivelazione e di auto-riconoscimento, ma anche come in questo caso “cornice” di un quadro di genere paesaggistico fin troppo convenzionale, svela il vero protagonista di questa scena, cioè il Vesuvio. Vero e proprio elemento ossessivo del primo soggiorno napoletano di Goethe, il Vesuvio viene esplorato in tre significative ascensioni (2, 6 e 20 marzo 1787) in un percorso iniziatico che dovrebbe portare al disvelamento (mancato) della Verità. Dopo la parentesi siciliana con la presunta conferma della fulminante ipotesi della *Urpflanze* e soprattutto con la scoperta del vero senso della poesia omerica nel segno di Nausicaa, il secondo breve soggiorno a Napoli (dal 17 maggio al

¹⁹ “[...] Ci ghermisce / a forza l’incanto della forma femminile: / a primavera il giovanetto, lieto come nel fiore / dell’infanzia, si trasforma nella stessa primavera, / in estasi, stupito, chi gli ha fatto la malia?” (trad. *ibidem*).

²⁰ “Ein gräßlich Scheiden” (*ivi*, 924).

²¹ “Com’è struggente la voce del poeta, che invita con il canto / a fuggire la morte che causa il distacco! / Nell’intrico di questi strazi, parziali le sue colpe, / gli conceda un dio di esprimere quel che soffre” (trad. *ivi*, 925).

3 giugno 1787) trascorre per lo più in visite di commiato, anche se piacevoli e istruttive, percepite come un obbligo. “Sono di pessimo umore” (Goethe 1993, 381)²² scrive Goethe il 1 giugno, non riesce a distogliere il pensiero, la sua *Einbildungskraft* dal torrente di lava; finalmente, la sera dello stesso giorno, riesce a scacciare il “malumore” raggiungendo il molo per contemplare la mirabile scena:

Hier sah ich nun alle die Feuer und Lichter und ihre Widerscheine, nur bei bewegtem Meer noch schwankender; den Vollmond in seiner ganzen Herrlichkeit neben dem Sprühfeuer des Vulkans, und nun die Lava, die neulich fehlte, auf ihrem glühenden ernsten Wege. (Goethe 2000, 344)²³

La descrizione ecfrastica anticipa quella ben più significativa e letterariamente più complessa contenuta nell’annotazione del 2 giugno. Il giorno trascorre tra visite di commiato e di cortesia, ma Goethe non nasconde il suo disappunto: “[...] aber doch ganz gegen meine Absichten und mit schwerem Herzen [...]” (ivi, 345)²⁴. “Guardavo con struggimento la colonna di vapori che digradava lenta dal monte verso il mare, segnando il percorso via via imboccato dalla lava” (Goethe 1993, 382, trad. di Castellani)²⁵.

L’avvicinamento al luogo e all’oggetto della rivelazione, la finestra e il Vesuvio, è descritto come un percorso nell’interiorità e oscurità della propria anima. La duchessa abita nella reggia di Capodimonte “[...] wo man mich denn viele Stufen hinauf durch manche Gänge wandern ließ, deren oberste verengt waren durch Kisten, Schränke und alles Mißfällige eines Hofgarderobewesens [...]” (Goethe 2000, 345)²⁶. Il passaggio attraverso oscuri androni, il superamento di ostacoli, connotati non a caso come appartenenti alla vita di corte, prelude all’incontro con la duchessa, “eine wohlgestaltete junge Dame von sehr zarter und sittlicher Unterhaltung” (*ibidem*)²⁷.

Analogamente alla scena tra Lotte e Werther, anche in questo caso l’affinità interiore si stabilisce attraverso condivisioni letterarie. Ovviamente non sono più le reminiscenze della *Empfindsamkeit*, o l’esaltazione della *Erlebnislyrik* di Klopstock, bensì l’ideale di *Humanität* di Herder e l’impegno illuminista e pedagogico del filosofo Christian Garve (Goethe 1993, 739). La scena che qui Goethe costruisce sembra prendere le mosse da una descrizione icastica

²² “Ich bin äußerst verdrießlich” (Goethe 2000, 344).

²³ “Ecco finalmente davanti a me la visione dei fuochi, delle luci e dei loro riflessi, resi ancor più vacillanti dal mare mosso; la luna piena in tutta la sua magnificenza insieme alla vampa del vulcano e questa volta anche la lava che prima non c’era e ora scendeva per il suo maestoso sentiero infocato” (Goethe 1993, 381-382, trad. di Castellani).

²⁴ “[...] ma contravvenendo ai miei piani e con l’ansia nel cuore [...]” (trad. ivi, 382).

²⁵ “Sehnsuchtsvoll blickte ich nach dem Dampfe, der, den Berg herab langsam nach dem Meer ziehend, den Weg bezeichnete, welchen die Lava stündlich nahm” (Goethe 2000, 345).

²⁶ “Dovetti salire parecchie scale e percorrere file di corridoi, ingombri all’ultimo piano di casse, armadi e tutte le seccaggini connesse al guardaroba di corte [...]” (Goethe 1993, 382, trad. di Castellani).

²⁷ “[...] un’avvenente giovane signora di garbata e gradevole conversazione” (trad. *ibidem*).

dell'eruzione del Vesuvio, come tanti pittori del periodo avevano fissato sulla tela. Solo che il Vesuvio sarà parte integrante di un dramma che coinvolge i sentimenti dei protagonisti. Non sapremo mai se il gesto della duchessa di aprire un'imposta della finestra del suo appartamento all'ultimo piano sia compiuto di proposito, anche se pare che Goethe stesso si compiacesse di credere a ciò (“Tat sie es absichtlich, mich zu überraschen, so erreichte sie ihren Zweck vollkommen”; Goethe 2000, 345)²⁸. Certo è che si tratta di un momento epifanico, di un *Erlebnis*, “was man in seinem Leben nur einmal sieht” (*ibidem*)²⁹. La lunga descrizione ecfraistica che segue è resa nei suoi elementi realistico-scientifici, che contraddistinguono le descrizioni goethiane della natura da quelle di altri viaggiatori, ma acquista, come sempre nelle pagine più ispirate, una superiore dimensione simbolica, che rimanda al coinvolgimento interiore dei protagonisti:

Wir standen an einem Fenster des oberen Geschosses, der Vesuv gerade vor uns; die herabfließende Lava, deren Flamme bei längst niedergegangener Sonne schon deutlich glühte und ihren begleitenden Rauch schon zu vergolden anfang; der Berg gewaltsam tobend, über ihm eine ungeheure feststehende Dampfwolke, ihre verschiedenen Massen bei jedem Auswurf blitzartig gesondert und körperlich erleuchtet. (*Ibidem*)³⁰

Il torrente di fuoco, la violenza dell'eruzione, la gigantesca nube immobile, anch'essi segnali evidenti di un'imminente passione amorosa, vengono tuttavia trasfigurati in un quadro il più possibile armonico, nel quale la Natura assume quasi i tratti di un sublime idillio: “[...] übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar, friedlich, in einer zauberhaften Ruhe” (ivi, 346)³¹. L'apparizione della luna piena, nella *Italianische Reise* cifra di un'ineffabile perfezione, come testimonierà la scena del commiato definitivo da Roma (ivi, 554-556), costituisce “[...] die Erfüllung des wunderbarsten Bildes [...]” (Goethe 2000, 346)³² o, se si vuole, di un quadro molto amato dai paesaggisti: l'eruzione notturna del Vesuvio con il plenilunio.

Quale segno di profondo coinvolgimento emotivo, lo stupore suscitato in Goethe e nella duchessa da quella visione non è l'entusiasmo letterario del sentimento che unisce Werther e Lotte nel nome di Klopstock, ma la forza inspiegabile ed elementare della Natura, intesa tradizionalmente come “un libro che i

²⁸ “Se, così facendo, ella aveva inteso sorprendermi, v'era perfettamente riuscita” (trad. ivi, 383).

²⁹ “Ciò che si vede una sola volta nella vita” (trad. *ibidem*).

³⁰ “Eravamo a una finestra dell'ultimo piano, col Vesuvio proprio di fronte; il sole era tramontato da un pezzo e il fiume di lava rosseggiava vivido, mentre il fumo che l'accompagnava andava prendendo una tinta dorata; la montagna mugghiava cupa, sovrastata da una gigantesca nuvola immobile, le cui masse a ogni nuovo getto si squarciavano balenando e illuminandosi come corpi solidi” (trad. *ibidem*).

³¹ “[...] E mare e terra, rocce e alberi spiccavano nella luminosità del crepuscolo, chiari, placidi, in una magica fissità” (trad. *ibidem*).

³² Trad.: il compimento dell'immagine più meravigliosa.

millenni non bastano a commentare” (trad. ivi, 383)³³. In virtù di ciò, il colloquio assume accenti più intimi (“unser Gespräch [...] nahm es eine desto gemüthlichere Wendung”; Goethe 2000, 346)³⁴ e il gesto della duchessa di far collocare le candele in fondo alla sala – ambigualmente istintivo o volontario come il precedente – non solo concorre a rendere la scena prospetticamente più compiuta (“den Eindruck des großen Ganzen”; *ibidem*)³⁵, ma contribuisce ad accrescere il potenziale erotico e seduttivo dell’attraente dama, adesso in primo piano, che appare “sempre più bella”: “[...] und die schöne Frau, vom Monde beleuchtet, als Vordergrund dieses ungläublichen Bildes, schien mir immer schöner zu werden [...]” (*ibidem*)³⁶.

Goethe nasconde pudicamente il contenuto del colloquio intimo, come avverrà con l’episodio della “bella milanese” che, come un fiume carsico, scorre per tutto il suo secondo soggiorno romano; rimane l’incanto della voce femminile, di una “sehr angenehme deutsche Mundart” che risuona in un “südlichem Paradiese” (*ibidem*)³⁷. Come Werther appena sceso dalla carrozza, anche qui Goethe perde la cognizione del tempo e della realtà. È già tardi e bisogna lasciare le stanze del palazzo. Il commiato cui Goethe è costretto, per quanto spiacevole possa essere stato, non assume i tratti di un doloroso trauma; l’accettazione della rinuncia e il dominio dei propri sentimenti, quella filosofia dei comportamenti, che il Goethe maturo esprime con il termine *Entsagung*, caratterizza il finale della scena:

Und so schied ich zaudernd von der Ferne und von der Nähe, mein Geschick segnend, das mich für die widerwillige Artigkeit des Tages noch schön am Abend belohnt hatte. (*Ibidem*)³⁸

Che il Vesuvio (ciò che è lontano) e la persona della duchessa (ciò che è vicino) siano i due poli tra i quali oscilla il coinvolgimento emotivo e amoroso, cui non è estraneo il Goethe maturo e anziano (si ricordino ad esempio le passioni travolgenti per Marianne von Willemer e Ulrike von Levetzow), è confermato dal simbolico rispecchiamento con cui si chiude l’annotazione del 2 giugno. Uscito all’aria aperta, Goethe si immagina “che, vista da presso, quella grande lava non sarebbe stata che la ripetizione di ciò che avevo veduto in piccolo” (Goethe 1993,

³³ “[...] einen Text vor uns, welchen Jahrtausende zu kommentieren nicht hinreichen” (Goethe 2000, 346).

³⁴ “Il nostro colloquio, [...] riprese toccando corde ancor più intime” (Goethe 1993, 383, trad. di Castellani).

³⁵ “L’impressione di grandiosità” (trad. *ibidem*).

³⁶ “[...] e la bella donna, illuminata dalla luna in primo piano su quel favoloso quadro, mi sembrò farsi più bella ancora, [...]” (trad. ivi, 384).

³⁷ “[...] nell’udir così piacevolmente dalle sue labbra, in quel paradiso meridionale, la favella tedesca” (trad. *ibidem*).

³⁸ “E così doveti staccarmi a malincuore dalle bellezze distanti e da quelle vicine, beneducendo la sorte che m’aveva ben ripagato a sera degli stucchevoli salamelecchi del giorno” (trad. *ibidem*).

384, trad. di Castellani)³⁹: e dunque la sua intenzione di raggiungere il molo per vedere la scena da un'altra prospettiva, con un altro primo piano (*Vordergrund*) che non sia la bella dama, non ha più senso.

Le due scene, così diverse e così distanti nel tempo, tratte dall'opera di Goethe, possono forse essere messe a confronto, solo se indaghiamo i complessi meccanismi della scrittura goethiana. Più di quarant'anni separano le pagine del *Werther* (1774) da quelle della *Italienische Reise* (1817). Pur nella sua estrema versatilità, dalla sovversione formale della *Geniezeit*, alla levigatezza formale del periodo classico, alla misurata laconicità della vecchiaia, la scrittura di Goethe si presenta ogni volta come una gigantesca architettura volta a trasformare e a rielaborare il vissuto in immagine poetica, “[...] um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen” (Goethe 2020, 594)⁴⁰. Del resto non va dimenticata la perentoria affermazione di Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, secondo la quale tutto ciò che ha pubblicato non sono altro che “Bruchstücke einer großen Konfession” (ivi, 594-595)⁴¹.

Riferimenti bibliografici

- Barthes Roland (1997), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil.
 — (2001), *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi.
 Croce Benedetto (1887), “Figurine Goethiane. La Duchessa Giovane”, *Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti*, 4, 18, 275.
 Goethe J.W. (1989), *Tutte le poesie*, edizione critica diretta da Roberto Fertonani con la collaborazione di Enrico Gianni, prefazione di Roberto Fertonani, vol. 1, t. 2, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
 — (1993), *Viaggio in Italia*, trad. di Emilio Castellani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
 — (1999), *Die Leiden des jungen Werthers. Studienausgabe. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787*, hrsg. von Matthias Luserke, Stuttgart, Reclam Verlag.
 — (2000), *Italienische Reise*, in Id., *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 11, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
 — (2009), *I dolori del giovane Werther*, trad. e cura di Paola Capriolo, Milano, Feltrinelli.
 — (2020), *Dalla mia vita. Poesia e verità*, trad., note al testo e apparati di Laura Balbiani, prefazione di Marino Freschi, Milano, Bompiani.
 Fancelli Maria (2022), “Introduzione”, in J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther. Prima stesura*, a cura di Maria Fancelli, con un testo di Jonathan Bazzi, Venezia, Marsilio, 20-25.
 Safranski Rüdiger (2017), *Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie*, München, Fischer.

³⁹ “[D]aß ich in der Nähe dieser größern lava doch nur die Wiederholung jener kleinern würde gesehen haben[...]” (Goethe 2000, 347).

⁴⁰ “[...] sia per correggere la mia concezione delle cose esteriori, sia per tranquillizzarmi interiormente” (Goethe 2020, 595, trad. di Balbiani).

⁴¹ “[F]rammenti di una grande confessione” (trad. *ibidem*).

