IV
GOETHE

1. Quando Goethe, verso la fine della sua vita, tentò di riassumere brevemente il suo ruolo nella letteratura tedesca e il suo rapporto con la giovane generazione di poeti, si definì il liberatore dei tedeschi. «Maestro è colui che ci guida nell'esercizio costante di un'arte e che, mano a mano che acquistiamo abilità, ci comunica i principi in base a cui raggiungere più destramente la meta agognata. In questo senso non sono stato il maestro di nessuno. Se tuttavia dovessi dire che cosa io sia stato per i tedeschi in generale, e per i giovani poeti in particolare, mi definirei certamente come il loro *liberatore*; infatti grazie a me si sono resi conto che, come ogni uomo vive muovendo dall'interiorità, così l'artista deve agire partendo da questa, poiché qualunque cosa faccia, egli avrà a che fare sempre soltanto con la sua individualità» [1]. È la nuova forma di vita che in Goethe determina la nuova forma d'arte di cui è il creatore: «il contenuto poetico è il contenuto della propria vita». Una proposizione che non va certo interpretata nel senso che la poesia dovrebbe diventare la mera descrizione della realtà psicologica interiore; in questo caso, sarebbe cambiato soltanto l'oggetto dell''imitazione' artistica, mentre la sua forma in quanto tale sarebbe rimasta immutata. L'armonia dei due momenti è evidentemente qualcosa di più profondo: la creazione artistica non segue la vita per ripetere ancora una volta in 'immagine' qualcosa che per altro è già pronto e compiuto, ma è un fattore determinante nella costruzione della vita medesima. La vita di Goethe può rispecchiarsi pura e completa nella poesia di Goethe, perché le forze che la modellano si compenetrano intimamente e originariamente con le forze dalle quali sgorga la sua creazione poetica. Non c'è una 'traduzione' da una sfera all'altra, un'aggiunta esteriore, un''invenzione' di tratti estranei, ma nella fantasia artistica si dischiude immediatamente il puro contenuto di verità della propria esistenza inte-

[1] [J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 277].

riore. 'Poesia' e 'verità' non si possono reciprocamente circoscrivere, e una con l'altra commisurare, poiché esse, nelle loro radici, sono una cosa sola. Soltanto la poesia svela l'interno processo del quale la vita è solo il risultato. In questo profondo senso simbolico, Goethe assume il titolo che ha dato alla sua biografia, nella quale dispiega in effetti con estrema limpidezza la dote che egli medesimo, a Eckermann, ha indicato come il fondamento e l'origine della sua arte: «la fantasia per la verità del reale». «La tua aspirazione, la tua tendenza irremovibile – già Merck aveva così incitato il giovane Goethe – è di dare al reale una forma poetica; gli altri invece cercano di realizzare il cosiddetto elemento poetico, l'immaginario, e da ciò non derivano altro che sciocchezze» [2]. Questa tendenza è rimasta in effetti per Goethe determinante e caratteristica ed è sopravvissuta a tutti i cambiamenti del suo atteggiamento interiore nei confronti dell''idealismo' e del 'realismo'. La fantasia non è per lui l'organo con il quale costruire un mondo nuovo e trascendente, 'oltre' la realtà, ma con il quale cogliere e spiegare questa realtà medesima nella sua conformazione complessiva, sia che si tratti di quella 'interna' che di quella 'esterna'. In questo modo, il tutto della pura 'soggettività', ottiene un immenso contenuto e una decisiva liberazione. Con un tratto, è ora messa da parte ogni ombra di unilateralità che sempre sembra intaccare la soggettività di cui parla la filosofia, è cancellata ogni divisione tra il mondo della realtà e il mondo della 'vera apparenza'. Il «nocciolo della natura» è «nel cuore dell'uomo» [3]: infatti la pura interiorità del sentimento tocca la totalità dell'essere e comprende la sua fondamentale legge formatrice. Qui si dischiude per noi un'unità non più toccata dall'opposizione del 'tutto' e delle 'parti', dell''universale' e del 'particolare', poiché soltanto da questa unità si sviluppa e deriva indirettamente tale opposizione.

Nella tendenza generale e nei presupposti storici della vita spirituale tedesca era insito che tutte le tendenze all''interiorizzazione' che la animavano, dovessero cercare la loro espressione immediata nella forma della religione. Nella descrizione che in *Poesia e verità* dà del periodo della sua formazione giovanile, Goethe medesimo ha sottolineato quest'aspetto. «Non divaghiamo troppo – è scritto nella descrizione delle condizioni letterarie della prima metà del diciottesimo secolo – se diciamo che a quel tempo l'ideale si era rifugiato dal mondo nella religione, e che persino nella dottrina morale esso compariva appena; di un principio supremo

[2] [J. W. Goethe, *Poesia e verità*, p. 948].

[3] [Cfr., J. W. Goethe, *Ultimatum*, vv. 13-14: «Il nocciolo della Natura / non è nel cuore dell'uomo?» trad. di Mario Specchio, in *Tutte le poesie*, a cura di Robero Fertonani, Mondadori, Milano 1989, p. 1033].

dell'arte poi nessuno aveva un'idea» [4]. La tendenza fondamentale del protestantesimo, per cui l'individuo sciolto da ogni mezzo di salvezza esteriore e dal vincolo di una rigida organizzazione ecclesiastica, deve trovare anzitutto in se stesso il suo personale rapporto con Dio, aveva trovato nel pietismo la sua espressione più compiuta. Ma il pietismo poneva il sentimento religioso puramente su se stesso, perdendo così, nel momento stesso, la sua connessione col mondo reale. L'io trova se stesso soltanto ritraendosi dal contatto con le cose che ha intorno, chiudendosi in se stesso, meditando e autoflagellandosi. Con questo isolamento però, la soggettività religiosa cade di nuovo subito nel meschino e nell'assolutamente accidentale. L'osservazione delle condizioni psichiche e della 'rinascita' psichica interiore acuisce la sensibilità per il dettaglio psicologico; ma alla fine si risolve anche semplicemente in questo dettaglio. La mancanza di forma è perciò il carattere generale di questa interiorità pietistica. Quando essa tenta di esprimersi nella lirica, – se si eccettuano alcuni accenti più liberi e puri – non va oltre la ripetizione sempre uguale ed estenuante di un unico e medesimo motivo. Il sentimento si irrigidisce in se stesso e si strugge in sé, senza avere la forza per l'intuizione obiettiva. La musica è in grado di recepire questo flusso della sensazione: in Bach, il mondo sentimentale del pietismo ha raggiunto un'intensità e una pienezza completamente nuove e, allo stesso tempo, la più alta precisione di un linguaggio di forme puramente musicali; ma la poesia si nega al tentativo di cogliere e di fissare quest''indicibile' interiorità. Con Klopstock, questa tendenza del sentimento religioso sembra certo aver dimostrato anche la sua capacità di espressione lirica, ma, riguardo alla lirica di Klopstock nel suo complesso, è valida l'osservazione di Lessing, secondo cui il poeta ha qui «portato con sé la scala» che lo ha innalzato all'altezza e all'elevatezza del suo sentimento. Alla mancanza di un'autentica forma poetica egli pone sempre rimedio con la potenza del momento materiale, col *pathos* religioso che sgorga dagli oggetti della sua poesia. Anche come lirico, Klopstock non è mai completamente se stesso, ma sempre il nunzio di un ambito oggettivo di idee esterno alla poesia medesima, proprio come, anche nella sua personalità – secondo la famosa descrizione datane da Goethe in *Poesia e verità* – appariva sempre come «rappresentante di enti superiori, la religione, la moralità e la libertà» [5]. Goethe è il primo poeta tedesco che si stacca da tutto questo quadro tipico; che non tanto difende o ha un 'ideale', quanto piuttosto lo vive e lo è egli stesso. Sotto questo aspetto comincia con lui

[4] [Trad. it. cit., p. 369].

[5] [J. W. Goethe, *Poesia e verità*, cit., p. 863].

una nuova forma di creazione artistica in cui si esprime allo stesso tempo una nuova forma di esistenza spirituale in genere.

È possibile figurarsi in un altro senso ciò che costituisce la peculiarità assoluta di questo nuovo inizio, se si paragona Goethe a Rousseau. Goethe fa parte di coloro sui quali il vangelo rousseauiano della natura e della passione ha inciso nella maniera più intensa. Questa influenza non si mostra solamente nei particolari: piuttosto è il tono complessivo della lirica giovanile goethiana, come pure il tono della sua religiosità in questo periodo, ad essere in sintonia col modo di sentire di Rousseau. E tuttavia, se si confronta l'intonazione del *Werther* con quella della *Nuova Eloisa*, l'essenziale differenza tra Goethe e Rousseau emerge in maniera così netta, che, accanto ad essa, i tratti delle due opere che sembrano somigliarsi passano quasi del tutto in secondo piano. Il concetto di natura di Rousseau è influenzato e penetrato dal *pathos* della sua astratta idea di libertà. La natura viene invocata per indicare l'opposizione a ogni forma di convenzione arbitraria, a ogni genere di esteriore vincolo sociale. Essa non viene cercata puramente per se stessa, ma serve come sfondo per far conoscere e vedere la misura della corruzione sociale in cui vive l'umanità. 'Natura' significa per Rousseau l'insieme di tutti i valori fondamentali che l'uomo ha lasciato dietro di sé entrando nelle forme della 'civilizzazione' e della 'cultura'. Il suo rapporto con la natura è dunque di natura squisitamente 'sentimentale': egli riesce a coglierla e goderla, solo nel momento stesso in cui acquista consapevolezza del conflitto con essa. La natura non è per lui né un semplice oggetto dell'intuizione, né un oggetto del sentimento puro, ma l'espressione della fondamentale esigenza etica che lo domina. L'entusiasmo sentimentale di Rousseau porta perciò in sé, sin dall'inizio, un elemento antitetico. E questa struttura antitetica della natura spirituale e sensibile di Rousseau si traduce anche nelle sue forme poetiche. Nella narrazione della *Nuova Eloisa*, anche nell'espressione della passione più ardente, si mostra la tendenza alla considerazione e all'analisi astratta del sentimento. Tendenza che emerge non soltanto nelle lettere del 'filosofo' Saint Preux, ma quasi ancor più chiaramente nelle risposte ad esse. Il modo in cui qui, nelle prime lettere di Julie, si filosofa sulla voluttà e la pace dell'anima, sull'amore e sulla verecondia, non assume certo la forma dell'oggettivazione artistica e psicologica: l'autore dell'*Emilio* e del *Discorso sull'origine della disuguaglianza* ha preso il posto del poeta della *Nuova Eloisa*. Rousseau, anche come poeta, rimane ancora il pensatore e il critico sociale, mentre Goethe, anche quando osserva e ricerca, è ancora 'artista' nel senso più stretto. Da questa purezza del formare, sgorga per Goethe la purezza del sentimento: il suo essere sciolto da ogni tendenza estrinseca, da ogni vincolo di natura religiosa e morale. Poiché in lui il sentimento non soltanto cerca di darsi forma in un esterno, ma poiché, già nel

suo primo germe e nella sua prima disposizione, diviene ed è forma, si pone sin dall'inizio come qualcosa di autonomo nei confronti del mondo, sia in senso reale che in senso ideale. Non prende il suo metro dal mondo, lo trova in se stesso, e crea a partire da esso un nuovo contenuto dell'essere. La fantasia non è qui la mediazione attraverso cui scorre il sentimento, ma l'elemento stesso nel quale esso vive ed opera. In virtù di questa fusione di 'sensazione' e 'intuizione', di questo intreccio di 'soggettivo' e 'oggettivo', il sentimento abbraccia tutte le manifestazioni della vita e può da sé solo dispiegarle tutte.

In Goethe, questo rapporto originario degli elementi creatori si estrinseca in tre forme fondamentali: nella forma della sua vita, nella forma della sua lirica, e nella forma della sua osservazione della natura e della sua obiettiva indagine della natura. Noi tenteremo di mostrare come in ognuna di esse agisca la stessa legge; come queste tre manifestazioni non rappresentino tre diverse parti e 'lati' della natura di Goethe, ma significhino per lui soltanto molteplici simboli per un unico e medesimo nesso vitale. Soltanto qui diventa chiaro in che senso Goethe medesimo abbia definito l'insieme delle sue opere come «frammenti di una grande confessione» [6]. Esse non sono confessioni nel senso che raccontano e comunicano qualcosa che è racchiuso nell'interiorità: indicano invece la via sulla quale, in un unico e medesimo processo, l'interiorità costituisce se stessa e comprende se stessa. «Quello che dico è una confessione per la mia e la vostra comprensione»[7]. Infatti, come l'uomo, secondo Goethe, raggiunge la conoscenza di ciò che egli è non in un riflettere meditabondo, ma soltanto nell'azione, così il poeta comprende se stesso soltanto nelle sue creazioni. Deve consegnare la vita stessa all''immagine della vita', perché ha e possiede il suo contenuto soltanto se gli viene riflesso dall'immagine. Come l'amante, è 'uno e doppio': soltanto nella duplicazione coglie e attinge se stesso come unità originaria. Il progresso dell'accadere esteriore è in verità solo il dispiegarsi e il confermarsi della regola che opera internamente. «Questa bramosia di far svettare il più alto possibile nell'aria la piramide della mia esistenza, la cui base mi è stata data e fondata – scrive Goethe nel 1780 a Lavater – supera tutto il resto e non mi abbandona un istante. Io non posso indugiare, sono già avanti negli anni, e forse il destino mi interromperà a metà, lasciando la torre babilonese tronca e incompiuta. Quanto meno bisogna dire che è stata abbozzata in maniera audace, e se vivo, voglia Dio che le forze mi siano sufficienti per arrivare alla vetta». In una tale libertà e in una tale necessità organica, in una tale finalità, lonta-

[6] [Ivi, p. 399].
[7] [Cfr., J. W. Goethe, *Xenie miti*, vv. 274-275 in *Tutte le poesie*, cit., p. 1240].

na tuttavia da ogni proposito estrinseco, si rappresenta per Goethe la totalità del suo agire. «Possa l'idea di ciò che è puro divenire sempre più luminosa in me», ha scritto una volta, nell'agosto del 1779, nel suo diario. E l'«idea di ciò che è puro» indirizza infatti costantemente il suo creare; e come essa prende progressivamente forma nella sua poesia, nella sua vita e nella sua osservazione artistico-scientifica della natura, si esprime al contempo sempre più compiutamente quel «trionfo di ciò che è puramente umano», che Goethe ha indicato come il senso e il significato delle sue opere [8]. Questo sviluppo non si lascia descrivere nei nudi risultati, ma bisogna tentare di rendere visibile, nella concreta pienezza della vita e della poesia goethiana, la forma unitaria che sta alla base di entrambe.

2. Il periodo dello *Sturm und Drang*, riallacciandosi consapevolmente al linguaggio e all'intuizione popolari, aveva creato una nuova espressione per l'insieme dei problemi che l'epoca moderna raccoglie sotto il concetto di 'soggettività' e di 'personalità'. «I filosofi – scrive Klinger nelle sue *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur* – parlino e scrivano pure quanto credono di anima, spirito, ed ente semplice, la massa, la folla, il popolo spicciolo, nomina soltanto il suo cuore, quando parla della sua vivente interiorità, della sua attività piena di vita, ogni altra cosa gli sembra ombra [...]. Il suo cuore è lì, lo sente battere, lo sente agire su di sé e sugli altri, in esso risiede la sua intera esistenza. Soltanto il cuore è la sua guida e il suo maestro». In quest'intuizione dell'onnipotenza e del valore unico del 'cuore', affonda le sue radici anche la visione del mondo del giovane Goethe. «E come dev'essere la tua disposizione d'animo / sentendo che in te stesso tutto tu raggiungi / [...] / Non in Roma, non in Magna Grecia, / ma solo nel tuo cuore l'estasi dimora» [9]. Trovato il baricentro dell'io, non potrà più perderlo, qualunque sia la vastità dell'intuizione e del desiderio in cui esso si perda. In esso sono racchiusi la gioia e il tormento dell'esistenza; in esso risiede ciò che veramente unisce l'uomo con la totalità della realtà, e che d'altro canto lo pone al di sopra di questa totalità. Ogni criterio che non sia tratto da questa che è l'essenza dell'individualità, rimane esteriore e accidentale. «Egli inoltre stima il mio ingegno e le mie capacità – scrive Werther del principe di cui è ospite – assai più del mio cuore, che è il mio vanto più vero, la sola fonte di tutto per me, di ogni mia forza, felicità e dolore. Quello che posso sapere io, lo può imparare chiunque. – Ma questo mio cuore, questo è soltanto mio» [10].

[8] *Goethes Gespräche*, a cura di W. v. Biedermann, 2. ed., Lipsia 1910. IV, 410.

[9] [J. W. Goethe, *Missiva* vv. 34-40, trad. di Marco Beck, in *Tutte le poesie*, cit. p. 771].

[10] [J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, a cura di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 1983, pp. 127-129].

Ma proprio in questa suprema concentrazione in se stesso, l'io apprende per la prima volta pienamente, come nel suo sentimento della vita e dell'amore sia intrecciato con il tutto. L'amore, come amore degli uomini e come amore di Dio, gli indica la strada per tener fermo il suo essere particolare e nello stesso tempo per lasciare dissolvere del tutto questo essere. Quando Goethe, negli anni successivi, cerca di fissare questo duplice rapporto in un simbolo concettuale, si vede rimandato alle categorie fondamentali della monadologia leibniziana come da un'interna necessità storica. «Il dono supremo che abbiamo ricevuto da Dio e dalla natura è la vita, il movimento rotatorio della monade intorno a se stessa, che non conosce né tregua né riposo; l'istinto a coltivare e a mantenere la vita è innato e indistruttibile in ognuno di noi, ma la peculiarità di esso rimane un mistero per noi e per gli altri. Il secondo favore a noi concesso dall'alto dalle potenze creatrici è l'esperienza, la percezione, l'intervento della monade mobile e viva nel mondo esteriore che la circonda, grazie al quale essa inizia a prender coscienza di se stessa quale entità interiormente infinita e limitata all'esterno» [11]. Se qui però il 'limitato' e l''illimitato' appaiono già come i membri di un'opposizione dialettica, ciò che costituisce l'essenza della concezione del mondo e della poesia del giovane Goethe è che essi si trovano ancora completamente all'interno della sintesi originaria che precede questa divisione. Nell''amoroso stato' dell'interiorità, il mondo e l'io non si sono ancora divisi, il mondo non è infatti altro che la viva, fluente mobilità del tutto, che può venire colta e percepita come tale soltanto a partire dalla mobilità dell'io. In questo sentimento, non in un qualche presupposto filosofico astratto, risiede il nocciolo del 'panteismo' di quest'epoca. Se già inteso come categoria metafisica, il panteismo non è affatto un concetto univoco, il valore dell'espressione diviene tanto più problematico quando si tratta di indicare nel suo complesso una concezione artistica del reale. Nel *Viaggio in Italia*, Goethe ha notato una volta, riguardo al *Dio* di Herder, che l'errore principale con cui era stato accolto il libro consisteva nell'averlo scambiato per cibo, mentre non era che il piatto: «chi non ha nulla da metterci dentro, lo trova vuoto». Queste parole valgono esattamente anche per il suo proprio concetto di Dio: anch'esso era per lui soltanto il vaso nel quale introdurre la sua particolare concezione della natura e il suo specifico sentimento della vita. Perciò, come egli voleva essere «panteista co-

[11] Dagli *Hefte zur Morphologie* (1822). Si veda *Maximen und Reflexionen* secondo i manoscritti del *Goethe- und Schiller Archivs*, a cura di Max Hecker. (Scritti della *Goethe-Gesellschaft* vol. 21). Nr. 391, 392 – Gli *Sprüche in Prosa* goethiani saranno in seguito citati secondo questa raccolta. [J. W. Goethe, *Massime e Riflessioni* Nr. 391-392, a cura di Siegfried Seidel, Theoria, Roma-Napoli 1983, pp. 93-94; Cfr., anche *Aforismi* Nr. 220-221, in *Teoria della* natura, a cura di Mazzino Montinari, Boringhieri, Torino 1968, pp. 187-188].

me naturalista, politeista come poeta e monoteista nella morale» [12], così anche il panteismo che egli ha professato lungo tutta la sua vita, ha in fondo un carattere diverso in ogni epoca della sua vita e della sua poesia. Ciò che nella lirica giovanile di Goethe poteva venire indicato con questo nome, è semplicemente quel sentimento del *tutto* infinito, che è qui costantemente presente anche nell'intuizione del singolo e che quasi trabocca oltre i confini di questa intuizione. È l'atmosfera che si esprime con la più grande profondità e purezza nel *Ganimede* di Goethe, nel sentimento della primavera che scioglie tutti i confini dell'esistenza e ci solleva in seno al padre 'infinitamente benevolo'. A partire da qui, Goethe comprende e spiega l'anelito e lo struggimento di tutti i grandi geni religiosi della storia mondiale, che si tratti di Cristo, di Mosé o di Maometto. «Vorrei pregare – scrive a Herder nel luglio 1772 – come Mosé nel Corano: Dio, allarga il mio petto angusto».

Ma solo la grande esperienza della creazione poetica può allora soddisfare veramente questo impulso: infatti soltanto in essa l'io esce completamente dall'esilio del suo isolamento. L'infinito sentimento amoroso è allo stesso tempo e immediatamente sentimento creativo. «A che ti giova l'incandescente spettacolo/ della natura dinanzi ai tuoi occhi / [...] / se non t'impregna l'anima / un'amorosa energia creativa / che torni, in cima alle tue dita, / ad essere in grado di plasmare?» [13]. Questo passaggio, per il quale utilizza assai volentieri le analogie fisiche più immediate, non costituisce per Goethe un problema. L'amante deve generare, la pienezza interiore deve riversarsi e traboccare. Questa dote sconfinata e questo impulso sconfinato di comunicare è l'autentica virtù dei grandi uomini. «Virtuoso è chi comunica ciò che ha!», è scritto nell'«opera scandalosa ed empia» *Götter, Helden und Wieland*. Per l'artista in particolare, sentimento e comunicazione, sensazione ed espressione non sono due fasi separate della creazione, ma, nel loro intreccio, costituiscono la sua peculiare forma di vita. Nello sviluppo della lirica giovanile goethiana, sembra possibile mostrare un punto nel quale non è ancora raggiunta questa compenetrazione, questo puro e completo risolversi del sentimento 'soggettivo' nell'intuizione 'oggettiva', che è essenziale alle sue opere compiute. Agli inizi della poesia goethiana, c'è ancora una fase in cui l''interno' e l''esterno' sono per così dire scissi, in modo che è possibile andare avanti e indietro tra essi per una via che conduce dall'uno all'altro e viceversa. Così, in alcune poesie del periodo di Lipsia, si trovano già i tratti fondamentali dell'intuizione e della rappresentazione della natura di Goethe, ma l'at-

[12] *Maximen und Reflexionen* Nr. 807. [J. W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., p. 188].

[13] [J. W. Goethe, *Monologo del cultore d'arte*, trad. di Marco Beck in *Tutte le poesie*, cit., p. 767].

mosfera complessiva sta ancora tra sensazione e intuizione, tra i moti dell'io e l'immagine dell'oggetto. L'immagine non è qui l'immediato irraggiamento dello stato psichico, ma è indipendente e talvolta persino opposta e contrastante rispetto ad esso. Così si spiega il rovesciarsi spesso non mediato di un momento nell'altro, che dissolve, in queste poesie, l'unità dell'atmosfera lirica. Gli elementi, che non erano intimamente intrecciati, alla fine tornano a separarsi: il sentimento si libera dalla forma artistica, così che rimane quasi soltanto la sua vuota materialità. (Come nelle righe conclusive della poesia *La notte* o del *Lied* di Lipsia *Alla luna*). A partire dalle prime poesie di Sesenheim però, (*Benvenuto e addio*) viene raggiunta la forma fondamentale del *Lied* goethiano e con essa un nuovo rapporto fondamentale di 'interno' e 'esterno'. La natura non è più ornamento, ma è animata dall'interno, è qualcosa di indipendente e particolare, che però si muove con uguale melodia e con lo stesso ritmo dell'io. L'artista la coglie in questo movimento e per questo il mondo sta davanti a lui «come davanti al suo creatore, che nel momento in cui si rallegra di ciò che ha creato, gode anche di tutte le armonie attraverso cui egli l'ha portato alla luce, e nelle quali esso consiste». «Per questo non si creda tanto facilmente di comprenderne il significato: – aggiunge il giovane Goethe nel saggio *Nach Falconet und über Falconet* – il sentimento è l'armonia e *vice versa*». Nella vita della pura poesia lirica e nella vita della natura si manifesta la stessa unità di continuo divenire e persistente forma. Il mondo della poesia, come il mondo della natura, è «un mare che fluttuando emana forme potenziate»: il contenuto dell'uno diviene chiaro e comprensibile soltanto nel contenuto dell'altro.

Questo atteggiamento nei confronti della natura è radicato nel sentimento dell'amore universale: per questa ragione, racchiude anche un nuovo atteggiamento nei confronti dell'uomo e quindi nei confronti della realtà spirituale e storica. Nella concezione della storia di Herder, Goethe coglie subito il tratto decisivo nel fatto che non si cerchi la semplice sequenza degli accadimenti e delle scene, né la semplice molteplicità dei popoli e degli individui, ma che in mezzo a questa infinita varietà risplenda il principio eternamente identico dell''umanità stessa'. Questo modo herderiano di «trasformare in pianta vivente» la spazzatura della storia, lo tocca nei «precordi del suo cuore». «Anch'io – gli scrive – in tutta la tua natura non sento la scorza e l'involucro da cui sgusciano i tuoi Castori e i tuoi Arlecchini, ma l'eternamente uguale fratello, uomo, Dio, verme, pazzo» [14]. Come Goethe sentiva e spiegava le forme della natura come forme della vita, così egli comprende ora le forme storiche della vita dell'umanità

[14] A Herder, Maggio 1775.

come forme della natura, che hanno in se stesse le loro leggi e la misura della loro ascesa e del loro declino. Nel viaggio sul Reno con Lavater e Basedow, dall'immagine del castello diroccato, riemerge ai suoi occhi la figura del vecchio eroe e con essa un'intera vita particolare e sommersa. E in una maestosa compenetrazione di determinatezza oggettiva e profondo simbolismo, la poesia *Il viandante* rappresenta questo contatto del prossimo e del remoto, del passato e del presente nella donna che allatta all'ombra dell'olmo, sotto i corrosi resti di un antico tempio [15]. Così anche Werther aspira a ritornare, dall'ingarbugliato groviglio del presente, all'infantile semplicità del «maestoso padre supremo», alla vita di Omero e dei patriarchi. Certamente però, anche nel periodo wertheriano, l'atteggiamento di Goethe nei confronti della storia e del passato è scevro da ogni tratto sentimentale e romantico. Come nella sua visione della natura non divide uno dall'altro l'interno e l'esterno, così egli non isola il passato per contrapporlo al presente come un immutabile concetto ideale, come un paradiso perduto. Anche nella storia, il suo sguardo non è mai rivolto puramente all'indietro, ma è diretto alla totalità del processo storico. Poiché vive in questa totalità, egli non ha bisogno di ridestarne e isolarne artificiosamente una parte attraverso il *medium* della nostalgia e del ricordo. «Il mio *nisus* in avanti – scrive il ventiduenne Goethe – è così forte che raramente posso costringermi a prender fiato e a guardare indietro» [16]. E ancora a settantacinque anni, in una conversazione col cancelliere von Müller, ha confessato la stessa tendenza. «Io non istituisco nessun ricordo nel vostro senso; questo è soltanto un modo impacciato di esprimersi. Ciò che ci capita di grande, di bello, di significativo, non deve venire ricordato (*er-innert*), e per così dire catturato (*er-jagt*), soltanto dall'esterno, ma deve piuttosto intrecciarsi sin dal principio nel nostro interno, per diventare tutt'uno con esso, generare in noi un io nuovo e migliore e, costituendo così poco, continuare a vivere in noi e a creare. Non c'è nessun passato a cui possiamo bramare di ritornare, c'è solo un eterno nuovo che prende forma nell'ampliarsi degli elementi del passato, e l'autentica nostalgia dev'essere sempre produttiva, per creare qualcosa di nuovo che sia migliore» [17]. Vale dunque anche per la storia ciò che vale per la natura: «noi pensiamo in ogni luogo di esserne all'interno». Nessun individuo riuscirebbe a conservarsi vivo ed attivo, se non avesse la forza di liberarsi dal peso di ciò che è meramente passato; se, con ogni respiro, tutta la sua natura non fosse attraversata da un etereo flusso di Lete [18]. Ma appunto, il nuovo che in que-

[15] [Cfr., J. W. Goethe, *Il viandante*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 739].
[16] A Salzmann, 28 Novembre 1771.
[17] Al cancelliere von Müller, 4 Novembre 1823.
[18] Goethe a Zelter, 15 Febbraio 1830.

sto modo si costituisce, non è qualcosa di assolutamente estraneo, ma ha i tratti conosciuti e familiari, propri ad ogni crescita organica in quanto tale. La storia autentica non incide su di noi attraverso la descrizione di un mondo sommerso e finito, ma attraverso il «sentimento storico dell'uomo» che essa risveglia in noi. In questo senso la poesia del giovane Goethe cerca di evocare le forme del passato. Compaiono così le figure di Götz e Cesare, di Cristo, Maometto e Socrate; ma sempre, invece del santo appare «un grande uomo che stringo al mio petto con entusiasmo amoroso, esclamando: amico mio e fratello mio!» [19].

Nel carattere e nel destino di questi grandi uomini però, Goethe coglie ancora una volta anzitutto il tratto che li rende affini a sé medesimo e al suo peculiare atteggiamento nei confronti del mondo e di ciò che lo circonda. È la tragedia del genio che la storia gli presenta in forme sempre nuove. Il sentimento del genio nei confronti degli uomini è simile a quello che Cristo, nell'*Ewige Jude*, prova al suo ritorno sulla terra: «O mia progenie, come mi struggo per te! E tu col cuore e le braccia colme d'amore mi supplichi da una profonda tribolazione. Vengo, voglio aver pietà di te!». Per questo desiderio purissimo però, nel mondo empirico-storico dell'uomo non c'è nessuna soddisfazione. In quanto agisce sul mondo, il genio si vede contemporaneamente imprigionato nei suoi ordinamenti. Egli non è in grado di rinunciare ad essi, come non è in grado di penetrarli completamente col suo sentimento e la sua volontà. Se il *Götz* rappresenta questo opporsi della grande individualità alla sua epoca nell'immagine politico-storica del tipo «affidato a se stesso in un'epoca selvaggia ed anarchica» [20], i drammi di Cesare, Socrate e Maometto hanno dato a questo motivo della drammaturgia del giovane Goethe la sua realizzazione universale, che si estende a tutta la sfera dell'esistenza spirituale. Goethe medesimo, a proposito del *Maometto*, riferisce che in esso doveva venire rappresentato tutto «il potere che il genio esercita sugli uomini per mezzo del carattere, e, inoltre, come lo conquista e lo perde». Nella sola scena che ci è pervenuta oltre al monologo di Maometto, nel canto a due voci di Alì e Fatima, si fondono ancora una volta in un maestoso unisono il tutto del sentimento della natura di Goethe e del suo sentimento dell'uomo. Nulla qui è semplice allegoria o semplice paragone; l'intuizione del crescere e del divenire della corrente emerge con obiettiva fedeltà e con obiettiva completezza: come essa nasca dalla nube, come scorra via sotto forma di acqua sorgiva; come attiri a sé ruscelli e fiumi e li trascini con sé verso l'oceano, il padre comune. Ma nel mezzo di questa rappresentazione dell'eterno ciclo della natura, si staglia ora l'immagine complessiva della crescita interna e del

[19] A Herder, fine del 1771.
[20] [J. W. Goethe, *Poesia e verità*, cit., p. 562].

divenire del genio: l'immagine stessa di Goethe, del 'liberatore', proprio come egli l'ha qui intuita nel presentimento della sua vita e della sua creatività. Migliaia di uomini che rischiano di languire nell'ottusità e nell'angustia dell'esistenza sono da lui liberati e fatti assurgere al vivente sentimento del tutto:

E i ruscelli della montagna
gridano, a lui esultando: fratello!
Fratello, prendi con te i fratelli,
portaci al tuo antico padre,
all'eterno Oceano
che ci attende
a braccia aperte,
braccia, ahimè, che si aprono invano
per accogliere gli anelanti;
giacché ci divora la sabbia cupida
nel deserto riarso, il sole dall'alto
ci succhia il sangue, una collina
ci fa ristagnare! Fratello,
prendi i fratelli della pianura,
prendi i fratelli della montagna,
con te, al tuo antico padre!
...
E così porta i suoi fratelli,
i suoi tesori, i figli suoi,
fragoroso di gioia, al cuore
del genitore che li attende [21].

3. Una concezione e una valutazione assai diffusa della vita di Goethe, è solita distinguere in essa diverse singole 'fasi', nettamente e precisamente distinte una dall'altra. All'illimitato impulso creativo e di libertà del periodo dello *Sturm und Drang*, sarebbe seguita, nel primo decennio a Weimar, la dedizione agli obblighi dell'agire empirico, in cui Goethe poeta si smarrì quasi; finché la nuova visione delle cose offertagli dall'Italia e dall'antichità, l'avrebbe ricondotto a se stesso e a quell'elaborazione del concetto classico di forma, destinato a riunire armonicamente i due lati della sua natura: la tendenza all''ideale' e la tendenza al 'reale'. In verità però, tutta questa costruzione rimane ambigua e ingannevole. Il modo in cui qui l'artista 'concilia' il suo io col mondo rappresenterebbe soltanto una conciliazione e un'assimilazione estrinseche, invece di un autentico intero porterebbe alla luce soltanto una doppia metà. Come in ogni essere e divenire auten-

[21] [J. W. Goethe, *Canto a Maometto*, vv. 33-48, 65-68, trad. di Mario Specchio in *Tutte le poesie*, cit., pp. 597-599].

ticamenti spirituali, così, anche in Goethe, l'idea della forma non è semplicemente il completamento del sentimento della libertà, ma risiede in questo come momento necessario. I confini non sono disegnati da una linea esterna, dal progressivo accoglimento degli oggetti e dal progressivo riconoscimento dei loro intrensici limiti, sono invece inscritti sin dall'inizio e originariamente nelle funzioni formatrici della vita stessa. Questa vita è un'unità interna che non si lascia dividere e sezionare in 'periodi'. Per lo sviluppo del genio vale quello che vale per la natura: nel suo 'scorrere vivente', esso non è scandito dal giorno, dalla notte e dalle ore. Per penetrare fino alle vere radici della 'forma' goethiana, non occorre perciò guardare al dettaglio biografico e al corso esteriore della vita; vanno piuttosto ritrovate e interpretate nelle pure condizioni del creare medesimo. Questa condizione fondamentale non 'diviene' in Goethe, ma gli è propria sin dal primo momento in cui inizia la sua produzione. La sua via non è la via della chiusura di un tendere sconfinato, ma è la via verso una totalità che ha in se stessa la sua misura e il suo limite interno.

È nella pienezza e nell'ebbrezza del sentimento, che il giovane Goethe vede tutto il senso e il contenuto dell'esistenza. Persino in punto di morte egli vuole afferrare e trattenere questo contenuto. Egli supplica la divinità del tempo affinché la morte non gli si accosti come un lento estenuarsi e declinare: «Ebbro dell'ultimo raggio / trascinami, un mare di fuoco / nei miei occhi abbacinati, me vacillante e abbagliato / alla porta notturna dell'Ade» [22]. Noi sentiamo la fiamma della vita anche quando si abbatte su di noi e ci annienta. In questo modo, lo stesso movimento incessante diventa il simbolo dell'eterna durata; la stessa immagine della distruzione diventa l'immagine della conservazione. E soltanto in ciò si dischiude la piena intuizione del divenire della natura; natura è infatti «la vita eternamente attiva, pensata in quiete». In questo tratto però, noi non cogliamo certamente soltanto la sua analogia, ma, allo stesso tempo, il suo profondo contrasto nei confronti della vita dell'uomo. Mentre la nostra esistenza è costantemente in balìa del caso e dell'arbitrio, la natura persevera nella sicurezza e necessità di leggi inviolabili. «Tutto sorge e trascorre secondo una legge; eppure sulla vita dell'uomo, il prezioso tesoro, domina una sorte oscillante». Ciò che unisce Goethe a Spinoza, sin da quando gli si accosta per la prima volta, è la forma di questo sentimento della natura. Egli conferisce al cosmo matematico-meccanico di Spinoza un significato completamente nuovo, mettendo in luce, dall'insieme del concetto scolastico di sostanza, soltanto questo momento del permanere in leggi eterne. La successiva esposizione del rapporto con Spinoza in *Poesia e verità*,

[22] [J. W. Goethe, *All'auriga Cronos*, vv. 32-36, trad. di Mario Specchio in *Tutte le poesie*, cit., p. 613].

mette in risalto come egli abbia trovato in questo pensiero e nella spinoziana «calma che tutto livellava» l'antitesi alle sue «aspirazioni sempre eccitanti» [23], e a tutto il suo modo poetico di sentire e di rappresentare. In fondo, però, Goethe comprende anche quest'antitesi non come un completamento esteriore della propria natura, ma la dottrina di Spinoza fa qui risuonare soltanto una nota fondamentale del suo particolare sentimento della natura, accentuandola. Il problema che Spinoza si pone come metafisico, Goethe l'aveva già colto come una questione e un compito che egli formulava dalla prospettiva dell'artista e per la cui soluzione gli appariva necessaria la mediazione del creare artistico. «Ciò che noi vediamo della natura – egli scrive nel 1772 – è forza che inghiotte forza; nulla di presente, tutto transitorio, migliaia di germogli calpestati, ogni attimo migliaia che ne nascono. [...] E l'arte è proprio il contrario; essa nasce dagli sforzi dell'individuo di conservarsi contro la potenza distruttrice del tutto». Come per Spinoza è la matematica e il concetto di sostanza matematicamente compreso e interpretato, così per Goethe è la creazione artistica che diviene il *medium* in virtù del quale, nel processo del divenire e del trascorrere, appare una nuova 'stabilità' del reale, una stabilità che non si risolve tuttavia, come in Spinoza, in una universalità concettuale, ma conserva la sua impronta individuale.

E nella stessa esistenza umana, che in un primo momento sembrava costituire solo il contrario dell'eterna verità e persistenza della natura, emergono ora, con sempre maggiore chiarezza, le forme universali a cui essa rimane indissolubilmente legata malgrado ogni cambiamento e ogni multiformità. Anche il ciclo di questa esistenza si compie secondo grandi, eterne, bronzee leggi [24]. Come l'albero aggiunge anello ad anello, come il cambio delle stagioni si compie in un'unica e medesima, immutabile sequenza, così i singoli membri si intrecciano necessariamente nella vita dell'individuo, come in quella della specie. Già la descrizione della primissima giovinezza di Goethe contenuta in *Poesia e verità*, sottolinea come il fanciullo si sia sentito attratto dal patriarcale tempo originario del genere umano, per trovare qui, nella contemplazione delle più semplici forme di vita, la liberazione dalla dispersione dell'esistenza esteriore e dalla frammentazione dello studio. Il periodo wertheriano ha rafforzato e approfondito questa inclinazione. Werther si immerge continuamente in quest'intuizione dell'infanzia felice e della limitatezza originaria dell'uomo, nella quale egli spera di ottenere sostegno e quiete. E ancora quarant'anni più tardi, la poesia del vecchio Goethe ritorna su questo punto, come spinta da una nostalgia lungamente repressa. Dalle tempeste dell'età napoleonica, il

[23] [Cfr. *Poesia e verità*, cit., p. 828].

[24] [Cfr., J. W. Goethe, *Il divino* vv. 32-36, in *Tutte le poesie*, cit., p. 639].

Divano occidentale-orientale si rifugia nel puro oriente, per penetrare qui «nel puro e nel giusto», nelle profondità dell'origine umana. Ma non sono solo questi primitivi germogli in cui si rivela per noi l'universale legalità alla quale rimane infine legata ogni attività umana individuale. La catena che ci collega con la natura e l'eterno equilibrio delle sue manifestazioni non si interrompe mai. In tutta la molteplicità e la confusione degli sforzi particolari è presente qualcosa di universale e di tipico. Dal 'demone' individuale che spinge avanti il singolo, la considerazione rimanda qui di nuovo alla Αναγκη, alla necessità senza eccezioni dell'accadere. «Così è di nuovo, come gli astri vollero: / limite e legge e ogni volontà / è solo un Volere, poiché così dovemmo, / e dinanzi alla volontà tace l'arbitrio» [25]. Ancora una volta, erano le esperienze della sua natura di artista, a rafforzare il giovane Goethe in questa concezione complessiva delle «forme naturali della vita dell'uomo» e del particolare vincolo a cui è sottoposto ogni agire morale e spirituale. Egli ritrovava ormai in un'altra sfera lo stesso rapporto di libertà e necessità che gli si era dischiuso anzitutto e originariamente nel creare artistico. Come egli era giunto ben presto «a considerare completamente come natura» il suo talento poetico, così, nel suo discorso su Shakespeare, indica la grandezza del genio di Shakespeare nel fatto che tutte le sue opere ruotano attorno al punto segreto in cui la peculiarità del nostro io, la pretesa libertà della nostra volontà, si scontra col corso necessario del tutto. Il problema che qui si apre è per il poeta rischiarato dall'interno, perché egli, nella sua produttività, si sa allo stesso tempo come 'libero' e come 'natura'. E questa considerazione penetra ora nella concezione di ogni divenire naturale e spirituale: come nella natura ogni opera ha la sua essenza particolare, ognuna delle sue manifestazioni il suo concetto più specifico, e tuttavia tutto costituisce una cosa sola, così, in campo spirituale, ogni particolare è costretto a tendere alla propria perfezione, ma domina a sua insaputa una legge diretta alla conservazione della totalità, alla connessione di ogni singolo col tutto.

Portare questa realtà alla chiarezza del concetto e indicarla attraverso la precisione del concetto, non appartiene però alla concezione del mondo del giovane Goethe, che vuole perseverare nella sua feconda 'cupezza'; solo la saggezza del vecchio Goethe ha cercato di coniare anche per questo concetti precisi. Quando il linguaggio del giovane Goethe vuole indicare questo sentimento di fondo, gli si offre soltanto la generale espressione del 'destino', che non indica per altro un problema metafisico, ma soltanto una determinata disposizione psichica rispetto al tutto del mondo e della vita. Il destino non è inteso qui come una costrizione estranea ed esterna,

[25] [J. W. Goethe, *ΑΝΑΝΓΚΗ*, in *Dio e mondo* vv. 25-28, trad. di Mario Specchio, in *Tutte le poesie* cit., p. 1019].

ma come una potenza amica, intimamente affine all'uomo. «Per quel che riguarda il resto – scrive Goethe il 30 ottobre 1775 nel suo diario, dopo che, quando si era già deciso al viaggio in Italia, l'aveva raggiunto ancora una volta il ripetuto invito di Carlo Augusto, spingendolo al ritorno – la cara e invisibile cosa che mi guida e mi ammaestra, non chiede se e quando qualcosa mi piace. Avevo fatto i bagagli per il nord e muovo verso sud; avevo accettato e non vengo; avevo rifiutato e vengo [...]. Il resto dipende dalla cara cosa che ha fatto l'itinerario del mio viaggio». Nei primi anni di Weimar, è questo sentimento fondamentale che fa superare a Goethe l'insicurezza interiore ed esteriore della sua posizione. «Tu hai trovato per noi la giusta misura / in una pura cupezza ci hai avvolto / affinché noi, colmi di energia vitale / nel propizio presente, confidiamo in un gradito futuro». L'uomo che crea ha bisogno più di ogni altro di questa pura fiducia nel destino, poiché a lui non è concesso di ridestare a suo piacere il tempo e l'ora del creare, ma deve attenderli come un puro «dono dall'alto». Le autentiche nature prometeiche si sentono tali appunto nel fatto che nell'io fondano e dall'io fanno scaturire tutto il loro mondo, per appropriarsi di una potenza a cui non possono comandare. Quello che le caratterizza è proprio il fatto che tra esse e questa potenza non si inserisce più nessuna disposizione estranea ed esteriore. Ciò che solitamente, nella sua debolezza e indigenza, incatena l'uomo ai suoi dei è per loro svanito nella coscienza della loro originaria creatività. «È in poter vostro, scindere me da me stesso? È in poter vostro ampliarmi, far di me un vasto mondo?» [26] – grida Prometeo a Mercurio nel frammento goethiano. Senza mediazione, come un essere libero, egli affronta il tempo onnipotente e l'eterno destino. Fronteggia gli dei in questo sentimento di un legame a cui sono sottoposti insieme. «Quel che ho io, non mel possono rapire, e quel che hanno essi, lo difendan loro. Ecco qui, mio e tuo: e ognun per la sua strada» [27]. Si congiungono qui di nuovo scioglimento e vincolo: l'uomo si libera da tutte le potenze della vita esteriori e convenzionali, risalendo alla radice più profonda da cui nasce la sua legge individuale e il suo vincolo individuale.

Il poema di Prometeo rivela però anche un altro motivo, nel quale si compie il mondo interiore del giovane Goethe. Al suo centro c'è infatti la scena che rappresenta come le creazioni di Prometeo vengano ridestate alla vita con l'aiuto di Minerva. «Meglio è stian chiuse in forma, qui, che ancor vita non ha: son libere pur sempre, ed io sento la loro libertà» [28] – aveva detto Prometeo in precedenza. Ma questa vitalità delle creazioni era

[26] [J. W.Goethe, *Prometeo*, in *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze, Vol. I, 1956, p. 398].

[27] [Ivi, p. 399].

[28] [Ivi, p. 404].

soltanto un riflesso della vita dell'artista. Ora però si compie il miracolo per cui le forme si svincolano da questo rapporto e acquistano una nuova forma del sé, della coscienza. Si impongono con un proprio movimento e un proprio sentimento dell'esistenza, formate ad immagine di Prometeo, e tuttavia indipendenti e padrone di sé. È sorto un nuovo mondo, che si stacca dal suo creatore, e che, così com'era determinato e formato da lui, ormai, allo stesso modo, lo determina e lo forma. Goethe ha fissato in questo simbolo un'esperienza che gli era sempre stata famigliare. Continuamente teso a «trasformare in un'immagine, in una poesia, e così a conchiudere l'episodio con se stesso» [29], tutto ciò che lo rallegrava o lo tormentava o lo occupava in un altro modo, egli sapeva, d'altra parte, che questo accordo era tuttavia solo apparente. Infatti le forme stesse, una volta chiamate all'esistenza, non sottostanno più al cenno e al volere di colui che le ha create. Esse *sono* – con la stessa necessità e la stessa obiettiva determinatezza che dimostra qualsiasi cosa reale per natura. E come un essere esistente per sé, esse agiscono ora a loro volta sull'animo proprio dell'artista. Questo era ciò che anzitutto Goethe rimproverava al Werther, il modo in cui per lui la poesia cresceva direttamente e necessariamente dal vissuto, minacciando allora di mettere in pericolo il suo intimo rapporto con le persone che riguardava più da vicino. «Io non vorrei resuscitare Werther a rischio della mia propria vita – scrive Goethe nella solenne lettera in cui cerca di spiegare a Kestner questo atteggiamento dell'artista nei confronti della sua opera – e, credimi, credi a me, queste preoccupazioni, questi *gravamina* svaniscono come spettri nella notte, se hai pazienza. [...] Werther deve – deve essere – Voi non *lo* sentite, voi sentite soltanto *me* e *voi,* e ciò che voi dite *appiccicato*, – e nonostante voi e gli altri è intessuto» [30]. In virtù di questo intreccio della forma artistica con i tratti fondamentali dell'esperienza, che, soltanto, conferisce alla forma poetica la sua 'necessità' interiore, Goethe prova la più accesa avversione per tutti coloro che distruggono di nuovo questa unità, ricercando i singoli elementi 'reali' dai quali l'opera è scaturita. Un simile modo di considerare è per lui quello tipicamente filisteo e banale, è l'atteggiamento di coloro ai quali non è concesso di «accogliere spiritualmente un'opera spirituale». «Il poeta trasforma la vita in un'immagine, la folla vuole svilire nuovamente l'immagine a materia». Soltanto però, se la forma poetica viene colta nella sua autentica e quasi impersonale purezza, le si addice la forza personale e liberatrice. «Quando dall'intimo, – dal più profondo, – così Prometeo istruisce Pandora – tutto in te sconvolto senti; quanta gioia e dolor si versò mai [...] e tutto attorno a te in notte sprofonda; ma tu, in un tuo proprio inter-

[29] [J. W. Goethe, *Poesia e verità*, cit., p. 398].
[30] A Kestner, 21 Novembre 1774.

no senso, abbracci, un mondo: – allora muore l'uomo» [31]. Al poeta però è dato conservarsi da questa forza distruttrice dell'essere e del sentimento interno. Egli si salva da questo «tempestoso elemento» attraverso creazioni che si staccano da lui, come galleggiando in un particolare puro etere dell'esistenza. E questo nuovo tipo di oggettività muta per lui anche ogni altro essere: l'essere della natura, e quello delle potenze vitali spirituali e storiche. Ogni necessità si è trasferita alla forma poetica come attraverso un particolare ribaltamento, mentre egli stesso è divenuto cosciente della libertà della sua vita interiore nel principio del formare.

Siamo così arrivati all'ultimo punto della costruzione della realtà operata da Goethe: al nuovo atteggiamento maturato nei confronti della prassi, del mondo dell'agire e del fare. Al periodo dello *Sturm und Drang*, il giovane Goethe sembra anzitutto legato dalla generale tendenza a respingere ogni limitazione dell'agire ad una particolare classe o professione: «La classe dei dotti, la classe dei giuristi, la classe dei predicatori, la classe degli autori, la classe dei poeti – esclama Schlosser nei suoi *Politische Fragmente* – dappertutto classi e da nessuna parte uomini!» [32]. E Werther si accorda su questa tonalità, che a partire da Rousseau è quella dominante. «Mia madre, dici, mi vederebbe volentieri in qualche attività, ma la cosa mi ha fatto ridere, non sono già ora in qualche modo attivo? E, tutto sommato, non è la stessa cosa, che io conti piselli o che conti lenticchie? Tutto al mondo finisce in nulla, e uno che per rispetto degli altri e senza vera passione, si tormenti a far cose del genere per denaro o per onori, resterà sempre un pazzo» [33]. Ma già nell'espressione di questo stato d'animo si prepara un'altra svolta, apparentemente opposta. Se l'oggetto del fare non riesce a fornire la misura per il fare medesimo, se tutto il fare, come Goethe ama esprimersi altrimenti, in fondo può avere sempre e soltanto un significato 'simbolico' [34], questo vale in senso sia negativo che positivo. Se l'opera esteriore non riesce a cogliere e a rappresentare completamente in sé il contenuto interiore, d'altra parte, non riesce nemmeno a limitarlo veramente. Esso rimane nei suoi confronti qualcosa di individuale e libero, ammesso che non si cerchi il semplice risultato del fare, ma che l'interno arricchimento che sperimentiamo in esso, e il nuovo atteggiamento che in esso assumiamo nei confronti della realtà, valgano come l'autentica norma. È questo sentimento e questa conoscenza che in Goethe diventano sempre più vivi a partire dal Werther. «Dove avete un teatro della vita per

[31] [*Prometeo*, cit., p. 413].

[32] Cfr. Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau e Goethe*, p. 214.

[33] [J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 65].

[34] A Eckermann, 2 Maggio 1824. [G. P. Eckermann, *Colloqui col Goethe*, trad. it. di E. Donadoni, Bari, Laterza, 1912-1914, I vol. p. 121].

me?» – potrebbe chiedere talvolta con Crugantino in *Claudine von Villa Bella*, all'interno dell'angustia della sua città natale e dell'ambiente che lo circonda. Se si rassegna temporaneamente alle richieste del padre, ciò avviene nella coscienza di potersi liberare in qualsiasi momento dagli impegni assunti. «Caro amico – scrive a Kestner nel settembre del 1773 – ora assecondo completamente mio padre, che cerca ogni giorno di più di imbrigliarmi nelle relazioni borghesi della città, e lo lascio fare. Ma fin quando la mia forza è ancora in me, basta uno strappo e tutte le settuple corde si spezzeranno!». Ma proprio nella sicurezza che gli dà il sentimento di questa forza interiore, impara presto a trasformare la misura estensiva dell'agire in misura intensiva. Alla domanda: «Quanto è ciò che dici tuo?». Prometeo risponde con calmo orgoglio: «Tutto ciò ch'è compreso dentro al cerchio della mia attività! E nulla fuor di esso» [35]. È indifferente quanto piccolo o quanto grande questo cerchio possa essere: ciò che conta è l'energia con cui è riempito e il suo dirigersi dall'interno verso l'esterno. È effettivamente un'interna necessità che rimanda il poeta oltre il mondo del suo sentimento e della sua fantasia. Infatti la tragicità del destino del poeta consiste proprio nel fatto che, quanto più l'io, nel suo sentire e dare forma, cerca di dilatarsi in un mondo, tanto più profondamente sente la solitudine in cui rimane esiliato. Nel *Satiro*, in cui Goethe si libera con dolorosa ironia dagli elementi della sua vita passata, questo stato d'animo ha trovato la sua espressione chiaramente percepibile. In mezzo ai tratti grotteschi dell'opera, risuona il lamento sulla sorte dell'uomo e dell'artista. «Portasti dal ciel la melode; / rupe, bosco, fiume ne gode; / dal tuo canto più vita ha il suol / che dal sol: / e solo sei, / misero sei» [36]. Solo il mondo del fare e dell'agire esterni libera da un tale isolamento. Il genio non si riconcilia col mondo attraverso riflessioni e pensieri, ma attraverso l'azione. Sin da giovane, al massimo della sua energia creativa, Goethe impara perciò ad esercitare la 'rinuncia', che la sua maturità e la sua vecchiaia indicheranno come il principio supremo di ogni agire morale. Lo splendore del superuomo impallidisce, ed in sua vece emerge sempre più netta e pura l'esigenza: «Conosciti e vivi in pace con il mondo». In una lettera a Herder, il ventiduenne Goethe ha tracciato l'ideale del 'controllo' (*Dreingreifens*) virile, nella forma in cui gli aleggiava davanti agli occhi. «Mi si è dischiuso alle parole di Pindaro ἐπικρατεῖν δύνασθαι. Quando con coraggio stai diritto nel cocchio e quattro nuovi cavalli si inalberano con selvaggio disordine alle tue redini, tu dirigi la loro forza, quello che scarta di lato e quello che si inalbera, frusti e sproni e dirigi, e volgi, frusti, freni e di nuovo sproni, finché tutte le sedici zampe non conducono all'unisono alla meta – questa

[35] [*Prometeo*, cit., pp. 399-400].
[36] [*Satiro*, in *Opere*, cit., vol. I, p. 360].

è maestria, ἐπικρατεῖν, virtuosità. Se ho sempre spaziato qua e là, se ho sempre soltanto occhieggiato all'interno, non ho mai afferrato nulla. Controllare, contenere, è l'essenza di ogni maestria» [37]. In questo modo, per comprendere la maestria è richiesta e data una determinata forma di autolimitazione: ed è stata questa esigenza interiore che ha spinto Goethe verso Weimar e nella cerchia dell'agire immediato. I primi anni a Weimar dovevano verificare se la 'forma' interiore che egli si era dato, si sarebbe dimostrata efficace ed incisiva anche all'esterno. Goethe si sente ancora sottoposto e debitore al 'destino' – «infatti un Dio ha tracciato ad ognuno la sua strada», – ma nello stesso tempo lo oltrepassa nella pura energia dell'azione e della volontà. «Io imparo ogni giorno di più a stare al timone sull'onda dell'umanità, sono in mare aperto» – scrive a Lavater due mesi dopo il suo arrivo a Weimar – e nelle lettere seguenti, come nella poesia *Viaggio in mare*, che è la più pura espressione dello stato d'animo di questi giorni, si ripete costantemente lo stesso motivo. Così anche nella ristretta cerchia degli immediati compiti pratici, Goethe non soggiace ad altro vincolo, se non a quello che aveva preteso e anticipato in se stesso. È così raggiunto un primo punto culminante del suo sviluppo: una dopo l'altra, dai moti interiori si sono liberate la pura forma della natura e della poesia, del destino e dell'agire umano. Il viaggio in Italia rappresenta per Goethe soltanto la conclusione di questo processo, che tutta la sua esistenza spirituale aveva preparato. Si dice che ciò che si desidera nella giovinezza, trovi la sua realizzazione nella vecchiaia. Goethe ha spiegato questo detto nel senso che i nostri desideri sono presentimenti delle capacità che si trovano in noi, e che perciò, il nostro struggimento non fa che mostrarci in lontananza, ciò che possediamo già tacitamente. Il desiderio struggente che lo spinse in Italia era di questo tipo. La particolare formulazione che il concetto goethiano di forma acquistò in Italia, non nasceva però soltanto da condizioni interne, ma vi continuava ad agire, accanto alla concezione del mondo in sé conchiuso e compiuto dell'arte antica, anche l'universo concettuale di Winckelmann. In questo modo però, nella continuità dello sviluppo goethiano era subentrato un momento che doveva venire assimilato interiormente soltanto a partire dal centro spirituale che si è mostrato sinora. I presupposti squisitamente racchiusi nel peculiare indirizzo della produttività goethiana, e le precisazioni provenienti da un'altra sfera spirituale e storica, si intrecciano gli uni con le altre, e dalla loro interazione risulta ora il nuovo conio impresso all'idea della forma nel periodo 'classico' della vita di Goethe.

[37] A Herder, Luglio 1772.

4. Tra gli svariati elementi culturali, a partire dai quali si edifica il mondo del giovane Goethe, alla *teoria dell'arte* spetta soltanto un significato subordinato. Egli rifiuta con violenza ogni estetica e critica che, invece di porsi al centro del processo artistico, proceda dall'effetto sull'osservatore per analizzarlo e ricondurlo a rigidi concetti. Questo sentimento erompe in una forma elementare in una recensione apparsa sulla «*Frankfurter gelehrten Anzeige*» alla *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Sulzer, che era pur sempre l'opera che conteneva e sviluppava in maniera compiuta i risultati complessivi dell'estetica psicologica dell'età dell'illuminismo. «Per essere utile alle arti, qualsiasi sforzo speculativo deve concernere direttamente l'artista, dar spazio al suo fuoco naturale, in modo che si espanda e si attizzi. Si deve far sì che egli non provi altra felicità di vivere se non nella sua arte, che viva con tutta la sua sensibilità e le sue forze, assorto nel suo strumento. Che cosa ci importa del pubblico che guarda a bocca aperta, che cosa ci importa se, dopo aver smesso di guardare, è in grado di render conto o no del perché l'ha fatto?» [38]. L'artista tuttavia, se è veramente immerso nel suo compito e nel suo oggetto, non ha bisogno di alcun concetto analitico che glieli interpreti e glieli spieghi. Piena di mistero, anche la poesia non si lascia derubare del velo alla luce del giorno. «Vedi caro, – Goethe scrive in questo periodo a Fritz Jacobi – ciò che pure è l'inizio e la fine di ogni scrivere, la riproduzione del mondo intorno a me attraverso il mondo interiore, che tutto afferra, unisce, ricrea, maneggia e ripresenta nella forma e nella maniera che gli è propria, rimane, grazie a Dio, un eterno mistero, che io neppure voglio rivelare a quelli che rimangono a bocca aperta e parlano a vanvera». Le opere giovanili di Goethe sono in genere colme della stessa ira contro tutti i critici estetici e gli 'accademici', contro ogni conoscenza infruttuosa: il motivo «Fatelo fuori quel brutto cane! È un recensore» [39] trova qui la sua multiforme declinazione, ora seria, ora ironica. (*Dilettante e critico – Der Kenner – Critico e artista – An Kenner und Liebhaber*). Senza dubbio Goethe è interiormente vicino alla poetica di Herder e a quella dello *Sturm und Drang*, e da esse trae i concetti fondamentali del genio come creatore, dell'artista come 'secondo Prometeo'. Anche questi concetti però, gli devono semplicemente confermare il suo particolare *pathos* interiore; egli non cerca in essi una 'spiegazione' del creare artistico. L'estetica di Kant, in cui egli ha in seguito trovato una parte di questa interpretazione, non era ancora venuta alla luce. «Ci voleva ancora molto – nota Goethe più tardi, rivolgendo uno sguardo retrospettivo su questo periodo – per arrivare al tempo in cui si poteva di-

[38] [J. W. Goethe, *Le belle arti, la loro origine, la loro vera natura e migliore applicazione, considerate da J. G. Sulzer', Leipzig 1772*, in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 43].

[39] [J. W. Goethe, *Recensore* v. 12, trad. di Roberto Fertonani, in *Tutte le poesie*, cit., p. 787].

chiarare che il genio è quella facoltà dell'uomo, che attraverso l'agire e il fare, dà legge e regola». L'arte vuol essere esercitata, non compresa; il suo esercizio è il suo unico, autentico concetto.

Ora però, calandosi nelle nuove condizioni di vita di Weimar, questo atteggiamento muta gradualmente. Per quanto infatti la natura di Goethe richiedesse nell'insieme questo sviluppo nella vita attiva, per l'artista essa rappresentava tuttavia anzitutto un restringimento e un limite percepito sempre in maniera dolorosa. L'incondizionatezza delle esigenze giovanili ed artistiche viene ovunque ostacolata dalla resistenza esterna. E in mezzo a questi ostacoli, lo sguardo di Goethe si volge ora indietro, considerando e spiando la legge interiore della sua produzione poetica. Ora egli impara ad osservarla come un evento naturale, che ha il suo immutabile ritmo interno. Nel marzo del 1780 scrive nel suo diario: «Devo imparare a prestare maggiore attenzione al ciclo dei giorni buoni e cattivi che si volge in me. Passioni, affetto, impulso, fare questo o quello, invenzione, realizzazione, ordine – tutto cambia e conserva un ciclo regolare. Così come serenità, cupezza, solidità, elasticità, debolezza, calma, brama». Si percepisce come qui la considerazione del creare artistico passi attraverso il *medium* della considerazione della natura, che si era intanto rivelata a Goethe in tutta la sua ricchezza e in tutta la sua profondità. Dalla frammentazione che comportava l'agire pratico, e dall'incoerenza degli uomini, che vedeva ovunque, si era salvato – come scrive una volta a Knebel – nella «grande coerenza della natura» [40]. Ora egli si accosta alla natura non soltanto con simpatia e partecipazione poetica, ma la indaga come botanico, anatomista, mineralogista e geologo. Questo atteggiamento nei confronti della natura racchiude in sé anche un nuovo atteggiamento nei confronti dell'arte. Ora Goethe non vuol vivere in essa soltanto come creatore, ma anche come spettatore, vuole decifrare la sua pura 'essenza'. Perché «come nella sua pluralità d'aspetti / la natura rivela un solo Dio, così nel vasto campo delle arti / agisce un solo spirito eterno» [41]. Questo spirito però non si rivela certamente né nell'astratto concetto estetico, né nell'analisi psicologica, ma può essere intuito nelle opere eterne dell'arte medesima. Nell'anima di Goethe matura così sempre più l'esigenza del viaggio in Italia, finché non diviene preponderante, spingendolo alla decisione e all'azione.

Ed ora, tutto ciò a cui aveva aspirato per sé, egli lo vede prodotto e compiuto davanti a sé in un *medium* estraneo. Come un mondo spettrale e incantato al quale è sfuggito, la natura senza colore e senza forma del Nord si trova alle sue spalle. Ora egli crede di essersi liberato dall'incessan-

---

[40] A Knebel, 2 Aprile 1772.

[41] [J. W. Goethe, *Canto dell'artista*, vv. 16-20, trad. di Marco Beck in *Tutte le* poesie, cit., p. 1045].

te ricerca della forma e della legge del proprio io; l'anelito dello spirito eternamente insoddisfatto giunge a placarsi nella purezza della contemplazione oggettiva. Certamente, questa svolta dal 'soggettivo' all''oggettivo', che Goethe esalta d'ora in poi come il vero profitto del viaggio in Italia, indica soltanto in maniera imprecisa e incompleta l'effetto a cui egli è qui soggetto. Egli desidererebbe separarsi completamente da se stesso, per accogliere in sé con tutti gli organi, in maniera pura ed autentica, il contenuto della nuova oggettività che gli si è rivelata. Ma il poeta Goethe, come Faust nella *Notte classica di Valpurga*, nel tutto delle antiche immagini degli dei, vede soltanto le forme «che la sua vista laggiù invia» [42]. E così, nel nuovo mondo oggettivo, egli trova anzitutto una conferma della sua particolare maniera di guardare. «Ho finalmente raggiunto lo scopo dei miei desideri – è scritto in una delle sue prime lettere da Roma a Herder e a sua moglie – e vivo qui con una serenità e una calma che vi potete immaginare, perché mi conoscete. La mia consuetudine nel vedere e nel prendere le cose come sono, la mia fedeltà nel lasciarmi guidare dal lume degli occhi, la mia completa rinuncia ad ogni pretesa, mi rendono qui, in segreto, sommamente felice» [43]. Ma questo puro ricevere è, come sempre per Goethe, soltanto l'altra faccia e soltanto un'altra espressione, per il suo puro formare. Nello stesso periodo e nello stesso senso, egli scrive alla signora von Stein: «Tu conosci le mie antiche abitudini: come tratto la natura, così tratto Roma, ed essa mi sorge già innanzi agli occhi» [44]. Tutto è come immaginava, eppure tutto è nuovo per lui. «Non ho avuto nemmeno un pensiero completamente nuovo, non ho trovato nulla di completamente estraneo a me, ma i pensieri antichi mi sono diventati così precisi, così vivi, così concatenati l'un l'altro, che veramente possono passare per nuovi» [45]. Infatti, anche tutta la sua visione della natura, ha ora acquistato ai suoi occhi una certezza nuova, in quanto l'idea della metamorfosi gli si presenta non come sogno e fantasia, ma come il divenir consapevole della «forma essenziale della natura». La propria forma spirituale, che si è costituita in Goethe, ha trovato la garanzia della sua identità con la 'forma essenziale' delle cose: la soggettività si è dissolta nella contemplazione della pura *idea*.

Accogliendo quest'espressione, Goethe entra in un nuovo mondo del pensiero, come prima era entrato in un nuovo mondo dell'intuizione. Prende posto in quella grande tradizione storica, per lui mediata anzitutto da Winckelmann, ma che, in verità, risale oltre, a Ficino e Agostino, a Plotino e Platone. E come ora in Italia, nella contemplazione dell'arte, egli

---

[42] [J. W. Goethe, *Faust*, v. 7273 a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1984, p. 651].
[43] A Herder, 10 novembre 1786. [Cfr. *Viaggio in Italia*, in *Opere*, cit., vol. II, p. 586].
[44] Alla signora von Stein, 1 Novembre 1786.
[45] [*Viaggio in Italia,* cit., pp. 576-577].

si immedesima totalmente col compito «che tutto divenga conoscenza intuitiva, nulla rimanga tradizione e nome», lo stesso vale per lui anche nell'ambito dei concetti teoretici. Il suo 'platonismo' non è un rigido schema già pronto; ma diviene il suo strumento agile e mutevole per esprimere tutte le trasformazioni interne alla sua concezione della natura e dell'arte. A Roma – scrive a Carlo Augusto – gli si dischiuse un'altra natura, un più ampio campo dell'arte; «un abisso dell'arte in cui guardavo con una gioia tanto maggiore, poiché avevo abituato il mio sguardo agli abissi della natura» [46]. Gli si svela ora la profonda e singolare connessione per cui la legge interna, da cui è scaturita quest'arte, per il suo contenuto e la sua essenza, è tutt'uno con quella della natura. L'antichità non aveva bisogno dell'imitazione di singole cose naturali: si trovava infatti nel mezzo dell'intuizione delle leggi fondamentali secondo cui la stessa natura procede nella formazione del singolo individuo. Essa non si accontentava del prodotto, ma si spingeva sino ai principi originari della produzione medesima; lasciando cadere così tutto ciò che di capriccioso e casuale apparteneva semplicemente alla ristretta individualità dell'artista particolare. «Questi sublimi capolavori dell'arte sono stati prodotti da uomini, come le più sublimi opere della natura, secondo leggi vere e naturali. Tutto ciò che è arbitrio e capriccio, cada: qui resta la necessità, resta Dio» [47]. È indicata qui l'autentica e più profonda differenza tra stile e maniera. La 'maniera' fornisce una singola prospettiva delle cose, assumendole nel modo in cui agiscono sullo spettatore occasionale, a seconda della sua particolare posizione; lo stile artistico le rappresenta per come sono in sé, secondo la loro regola immanente. Quello che distingue le opere dei grandi dell'antichità da quelle dei moderni, è che gli antichi rappresentano l'esistenza, noi, di solito, l'effetto; essi descrivono il terribile, noi terribilmente, essi il piacevole, noi piacevolmente, e così via [48]. «Devo sempre trattenermi dal ridere – scrive Goethe in questo periodo a Carlo Augusto – quando vedo forestieri che, guardando per la prima volta un grande monumento, si annotano il particolare effetto che fa su di loro. Eppure, chi non lo fa? e quanti non si accontentano di questo?» [49]. A collegare adesso la concezione estetica di Goethe con quella della sua giovinezza è in ultima istanza il fatto che le opere vengono prese solo come espressione delle energie formatrici che stanno dietro di esse. Mentre però queste energie vengono trasferite dal giovane Goethe nella soggettività dell'artista, nell'interna mobilità delle sue passioni, esse appaiono ora come una forma del divenire oggettivo, in

[46] A Carlo Augusto, 25 Gennaio 1788.
[47] |*Viaggio in Italia*, cit., p. 881|.
[48] *Viaggio in Italia*, 28 Gennaio, 17 Maggio, 6 Settembre 1787.
[49] A Carlo Augusto, 17 Novembre 1787.

cui si rappresenta l'oggetto stesso. Si ricordino le parole di Plotino, secondo cui Fidia, per rappresentare Giove, lo avrebbe plasmato nella maniera in cui egli stesso si sarebbe manifestato, se avesse deciso di mostrarsi a noi. Là eravamo rinviati all'energia del 'genio', qui all'energia della 'natura'; là il momento decisivo era indicato nelle *forze* formatrici, qui nella loro *misura* e nella loro *regola*. Se, d'ora innanzi, la concezione dell'arte di Goethe insiste costantemente sull''originario' e sul 'tipico', ciò va inteso esclusivamente in questo senso. Il tipo non rappresenta mai uno schema imitabile, stabilito una volta per tutte, ma una norma che può venire conosciuta e compresa solo nel cambiamento stesso, nel progresso legale da una formazione individuale all'altra. Indubbiamente, come vedremo, tutto questo emerge nella sua piena chiarezza solo nel complesso della visione della natura di Goethe e nella sua dottrina della metamorfosi, mentre le sue singole teorie estetiche talvolta lo oscurano piuttosto che spiegarlo. Nel complesso però, domina d'ora innanzi per Goethe il più preciso parallelismo tra i due ambiti. Anche nell'esercizio dell'arte, possiamo competere con la natura soltanto se le abbiamo carpito, almeno in parte, il modo in cui procede nella costituzione delle sue opere [50]. Nel mondo del bello si dischiude così davanti a noi, più ricco e più profondo di prima, il mondo della conoscenza. Il bello è una manifestazione di segrete leggi della natura che, senza la sua apparizione, ci sarebbero rimaste eternamente nascoste [51]. In questo contesto si rivela a Goethe il segreto dello stile classico. «Come la semplice imitazione della natura si fonda su un'esistenza tranquilla e una presenza amabile, e come la maniera coglie un fenomeno con animo abile e lieve, così lo stile poggia sui fondamenti più profondi della conoscenza, sull'essenza delle cose per quanto ci è dato riconoscerla in figure visibili e tangibili» [52]. La legge che giunge a manifestarsi nella più grande libertà, secondo le sue condizioni più proprie, produce il bello oggettivo. Solo ora diviene completamente chiaro in che senso Goethe indichi nell'*amore della verità* la prima e l'ultima cosa che bisogna esigere dal genio [53]. Ciò che una

---

[50] *Introduzione ai Propilei*, (1797). [trad. it. in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., pp. 88-102].

[51] *Massime e Riflessioni*, n. 183. [cit., p. 45].

[52] Si veda l'articolo *Semplice imitazione della natura, maniera, stile*, nel *Viaggio in Italia*. [In *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 63].

[53] *Massime*, Nr. 382, 1345, 1346. [*Massime e Riflessioni*, cit.: (382) «La prima e l'ultima cosa che si esige dal genio è l'amore della verità», p. 87. (1345) «Per la bellezza è richiesta una legge che appare nel fenomeno. / Esempio della rosa / Nei fiori la legge vegetale ci appare nella sua suprema manifestazione, e la rosa sarebbe di nuovo l'apice di questa manifestazione. / I pericarpi possono ancora essere belli. / Il frutto non può mai essere bello; infatti la legge vegetale qui ripiega su se stessa (nella legge pura e semplice) », p. 274. (1346) «La legge che si manifesta, nella massima libertà, secondo le sue condizioni più proprie,

volta, nel 1825, egli dice a Eckermann, – e cioè che nella natura nulla è bello se la sua verità non è motivata dalle leggi naturali, – è la profonda convinzione generale che, almeno dai giorni del viaggio in Italia, non lo ha più abbandonato.

Come questa nuova teoria della forma artistica si rispecchi nel creare proprio di Goethe, non può venire qui esposto nemmeno nelle linee più generali: ogni esposizione del genere presupporrebbe niente di meno che una storia dello stile dell'intera poesia goethiana. Noi cercheremo di indicare il cambiamento che si compie poco per volta soltanto in un esempio pregnante: nella trasformazione stilistica della lirica di Goethe. Quando Goethe, dopo il suo ritorno dall'Italia, comincia a rimuovere la «pula di un soggettivismo esasperato» dalle sue poesie giovanili, corre il pericolo di intervenire arbitrariamente nel principio più intimo di queste poesie, nel cuore e nel significato della sua stessa vita. Tuttavia il successivo sviluppo che prende la sua lirica, – certo solo dopo il periodo rigorosamente 'classicista' – lascia intendere che la tensione e l'opposizione che in un primo tempo indubbiamente sussistevano tra il sentimento fondamentale del Goethe lirico e il principio della forma classico, si sciolgono a poco a poco facendo scaturire da sé una nuova unità del sentimento e dell'espressione. È ancora la stessa forza dell'interiorità, la stessa intensità e pienezza del sentimento, che si trova nelle poesie dedicate a Friederike e a Lilly, che vive nell'elegia di Marienbad e nei Canti di Suleika. Quest'azione continuata e questa crescita interna della peculiare forma della lirica goethiana sarebbe incomprensibile, se la sua 'classicità' fosse consistita nell'annullare l'individuale in qualcosa di universale, il particolare in qualcosa di tipico. In realtà, Goethe ha costantemente rifiutato ogni concezione del genere, anche nelle formulazioni più estreme della semplice teoria. «È molto diverso, – dice una volta a proposito della differenza che esisteva tra lui e Schiller – che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo invece si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare all'universale e senza alludervi. Ora, chi coglie questo particolare vivente coglie allo stesso tempo l'universale senza prenderne coscienza, o prendendone coscienza solo più tardi» [54]. Il rapporto dell'universale col particolare, che qui viene descritto e la simbolica che procede da esso, sono comuni alla lirica del giovane e del vecchio Goethe, ma il modo in cui si realizza la richiesta unità dei due momenti, è diverso

produce l'oggettivamente bello, il quale, s'intende, deve trovare dei soggetti degni dai quali essere accolto», pp. 274-275].

[54] *Maximen und Reflexionen* Nr. 279. [J. W. Goethe, *Massime e Riflessioni*, cit., p. 68].

nei due casi. Le poesie giovanili di Goethe cominciano quasi senza eccezione con l'immediata rappresentazione ed espressione di un contenuto sentimentale determinato e individualmente delimitato. In esse si esprime chiaramente una situazione psichica interiore, un puro stato dell'io, che in questo esprimersi sembra trovare il suo pieno appagamento. Ma a partire da questo primo germe iniziale, la forma si propaga. Il sentimento dell'io si allarga a sentimento della natura nel suo complesso, l'immagine dell'oggetto particolare si trasforma in un'immagine in cui è intrinsecamente intrecciata la visione del mondo intero. La fantasia poetica di Goethe procede in maniera sintetica: avanza progressivamente da un determinato punto singolo al sentimento della totalità dell'essere. All'inizio, regna qui un pieno accordo della vita personale, ma questa vita, che non pretende altro se non di sgorgare puramente da se stessa, si coglie e si fissa con ciò, nello stesso tempo, in un'intuizione oggettiva. «Attraverso il mio cordone ombelicale, io suggo ora nutrimento dal mondo» – così comincia la poesia *Sul lago*, nella sua versione originaria; – ma mentre ora negli alti e bassi, nel fluttuare e nell'ondeggiare del sentimento, l'interiorità del poeta si muove come al colpo del remo, mentre i suoi pensieri si allontanano dall'amata e ad essa ritornano, prende vita nello stesso tempo ogni singolo tratto del paesaggio, ogni lontananza e ogni vicinanza, le stelle che si specchiano nel mare, e il frutto che matura alla sua riva. Solo in una tale mediazione il poeta possiede la natura. Essa non gli si dà tutta in una volta, ma il suo contenuto gli si stende davanti soltanto nel momento in cui, completamente assorto nel suo io, sperimenta quest'io come qualcosa di eternamente attivo, che supera tutti i confini. Se si paragona la lirica della vecchiaia di Goethe al modo di procedere che domina qui, ci si accorge che è cambiata, per così dire, la direzione del processo creativo. L'intuizione della totalità dell'essere non è più qui il punto di arrivo, ma è diventato il punto di partenza. Se nelle opere giovanili il mondo intero era presente solo nel sentimento e attraverso esso veniva abbracciato in una presaga 'pienezza' e 'cupezza', ora esso è emerso nel mondo del pensiero. L''universale' non viene soltanto presentito, ma viene visto e saputo nella forma dell''idea'. È questo l'atteggiamento nei confronti della realtà che si consolida in Goethe sempre più profondamente dal suo ritorno in Italia, e che ora agisce di rimando anche sulle sue creazioni poetiche. Anche dove queste scaturiscono ancora dalla pura e ininterrotta forza della creazione artistica, il loro presupposto di fondo è però pur sempre un complesso insieme spirituale. Quest'insieme non viene più raggiunto attraverso un graduale progresso a partire dal particolare, ma consiste e si concentra quasi in un punto, in un simbolo concreto. Alcune delle poesie del vecchio Goethe sono perciò come quegli anelli a sigillo di cui parla il *Divano occidentale-orientale*: «Un anello a sigillo/istoriarlo è difficile,/senso supremo nel più

stretto spazio. / Ma se sai confidargli/ una cifra perfetta, / appena l'hai pensata, eccola incisa» [55]. Le poesie d'amore di Goethe a Marianne von Willemer sono tutte pervase dal più ricco contenuto individuale e da un'appassionata commozione individuale: ma dietro di esse si trova allo stesso tempo un immenso retroterra spirituale e storico, addirittura cosmico. Grazie a questo amore, il mondo della poesia di Hafis, e la ricchezza di immagini e pensieri dell'Oriente, tornano a vivere per Goethe, e in esse lo toccano gli ultimi misteri dell'essere in generale. Nella separazione dall'amata e nel ricongiungimento con essa, egli percepisce quel rapporto fondamentale che unisce Dio col mondo e da esso lo divide. La dichiarazione del sentimento amoroso diviene un quadro cosmogonico e cosmologico. Gli amanti vivono in sé tutta la solitudine e l'isolamento dal mondo originati dal loro sentimento, come portatori e contenitori di quel processo universale del quale natura e storia, mito e arte, sono soltanto delle diverse espressioni. Così come sono, essi sono «esemplari nella gioia e nel tormento». In una poesia come *Beato struggimento*, («Non lo dite a nessuno, solo ai saggi ...» [56]) questa sintesi emerge poi nuovamente in tutta la sua forza e purezza: chi riuscirebbe qui a distinguere ancora tra particolare e universale, tra simbolo e contenuto, tra sentimento d'amore e sentimento del mondo?

La forma del *Divano occidentale-orientale* è in assoluto veramente comprensibile solo a partire da questa tendenza spirituale di fondo di Goethe. Considerato dall'esterno, il *Divano* appare soltanto come una strana mascherata allegorica, l'Oriente sembra soltanto il costume e il travestimento in cui Goethe si nasconde come in un gioco capriccioso. Era proprio una tale 'maniera' però, che egli rifiutava costantemente, da quando in Italia era diventato cosciente per la prima volta delle leggi dello stile classico, 'necessario'. Il *Divano* rappresenta dunque soltanto una ricaduta dal classico al romantico, o – come Goethe amava esprimere questa antitesi – da ciò che è sano a ciò che è malato? A questa domanda si può rispondere solo partendo dal contenuto e dalla storia della genesi dell'opera medesima. E allora si rivela immediatamente che anche la forma artistica del *Divano* non è semplicemente 'fatta aderire' al contenuto rappresentato, ma è 'intessuta' con esso. Infatti, Goethe non sceglie la veste di motivi orientali per una passione da erudito, ma sente il mondo spirituale dell'Oriente come un tutto ben vivo. Pervaso da questo mondo, che per lui è qualcosa di pienamente presente, un 'essente' come la stessa natura, egli intraprende i suoi viaggi nel 1814 e nel 1815. Ogni cosa vista e vissuta singolarmente

[55] [J. W. Goethe, *Divano occidentale-orientale*, a cura di Ludovica Koch e Ida Porena, Rizzoli, Milano, 1990, *Portafortuna*, p. 49].

[56] [*Divano occidentale-orientale*, cit., p. 95].

prende ora forma in queste immagini, che egli porta in sé come volti interiori. I variopinti papaveri di Erfurt diventano il giardino di rose di Schira – l'intero viaggio diviene per lui '*Egira*'. Davanti a lui c'è ancora l'"*Eilfer im Glase*', ma la scena intorno a Goethe si è trasformata in una taverna orientale. Ma come nelle poesie giovanili, anche qui non si tratta di un semplice 'trasferire' e 'comporre', di applicare un semplice 'concetto' di realtà orientali a ciò che è vicino e prossimo. L'Oriente, che in Goethe è presente in piena concretezza come immediato complesso intuitivo, si concentra in un simbolo particolare. Secondo la legge fondamentale della creatività goethiana, esso non può rimanere un semplice sapere, ma deve incarnarsi, e in questa incarnazione attrarre a sé tutti gli altri contenuti vitali. Ciò che in esso è eterno, si deve rispecchiare in ciò che è temporalmente presente, perché tutta la realtà spirituale si trova in questa misteriosa e generale relazionalità. L'unità di Est e Ovest, di Nord e Sud è soltanto la sua espressione esteriore e spaziale. Goethe percepisce sempre più nettamente anche la propria vita e la propria esistenza come una parte di questa simbolica onnipresente. Sin da giovane, il poeta possedeva in misura suprema la dote di vedere e di percepire il passato e il presente come un tutt'uno. «Ma un sentimento che prendeva in me con potenza il sopravvento – riferisce *Poesia e verità* riguardo al periodo giovanile – e che non poteva esprimersi mai con abbastanza stranezza era la percezione del passato e del presente riuniti in uno.[...] Essa è espressa in molti dei miei lavori grandi e piccoli, e nella poesia ha sempre un effetto benefico, benché nel momento in cui si esprime direttamente sulla vita e nella vita stessa debba apparire a ciascuno strana, inspiegabile, forse spiacevole» [57]. Se l'Oriente diveniva adesso, per il poeta avviato alla vecchiaia, la «fonte di Chiser» [58], la fonte del ringiovanimento, questo accadeva in virtù di questa dote. Con il passato storico riaffiora infatti ora, per Goethe, anche tutta la propria vita, non come il semplice contenuto di un ricordo elegiaco, ma come qualcosa che continua ad esistere e si rinnova continuamente nella sua totalità. Egli sente ora che ciò che costituisce l'autentico contenuto di questa vita non svanisce, come non si è inabissato per noi il mondo dell'Oriente. Ciò che vale per il passato dei popoli, vale per quello degli individui: «Ora dovete poter godere in ogni ordine vitale». Se, visto a partire da questa totalità, tutto ciò che è passeggero può diventare 'similitudine', la similitudine stessa rimane tuttavia quella «vivente rivelazione momentanea dell'inesplorabile» in cui Goethe riconosce l'essenza del puro simbolo. Proprio ciò che, astrattamente considerato, appare soltanto come conoscenza concettuale, si trasforma per il poeta in un puro momento del

[57] [Trad. it. cit., pp. 824-825].
[58] [*Divano occidentale-orientale*, cit., p. 41].

sentimento, in espressione e commozione. Goethe si rammenta di una notizia riguardo alla genesi della rima: essa sorse dal dialogo tra Behramgur e Dilaram, nel momento in cui l'amante rispose all'amata con la stessa parola e lo stesso suono, e vi coglie l'immagine per descrivere il proprio rapporto con Marianne von Willemer: la poetessa dei canti al vento orientale e occidentale, dai quali rifluisce a lui, in meravigliosa purezza, il proprio sentimento e la propria sensibilità poetica. Tutto lo riconduce allo stesso 'senso segreto': il sistema solare turco, che unisce il segno della mezza luna a quello del sole, una foglia dell'albero *Gingo Biloba*, che sembra dividersi, mentre rimane una: «non senti, nei miei canti, / che sono uno e insieme sono doppio?» [59]. È sempre lo stesso miracolo quello per cui, proprio nel sentimento più particolare e individuale dell'uomo è tolta ogni particolarità e ogni divisione. Davanti ad esso sprofondano i limiti del tempo e dello spazio, come il limite tra l'io e il tu. «Quando sei separato dal tuo amore /come dall'Oriente l'Occidente, / per ogni deserto andrà correndo il cuore;/ ovunque sarà scorta di se stesso. / Per gli amanti Bagdad non è lontana» [60]. Questa intonazione di fondo della lirica goethiana supera tutti i contrasti che si possono indicare tra le diverse 'epoche' della poesia goethiana. Infatti la simbolica lirica, in quanto tale, segue la sua legge interiore sempre uguale, sebbene appaia anche qui la particolare direzione contraria che in essa è possibile. Infatti accade nuovamente che la totalità, che nelle poesie del giovane Goethe viene dapprima cercata e costruita a partire dal centro dell'io, per la poesia del vecchio Goethe è già data in una qualche stabile forma di 'conoscenza' e di 'concezione del mondo'. Possiamo attingere ad un intero complesso di forme della natura e del passato storico; ma ognuna di esse richiede ora di essere vivificata e assimilata interiormente, di essere compenetrata dalla forma di vita personale, di cui essa diviene autenticamente partecipe soltanto attraverso il *medium* della poesia. «Mentre Lei anela all'universale – scrive Goethe negli anni del *Divano occidentale-orientale* a Willemer – io, per mia natura, devo cercare il particolare. La mia tendenza è l'incarnazione delle idee, la Sua la loro scarnificazione» [61].

Per noi tuttavia, questa considerazione della lirica di Goethe doveva servire soltanto da esempio per indicare il modo in cui la nuova concezione della forma che Goethe raggiunge in Italia, si esprime nel suo proprio creare. Non si rende giustizia a questa concezione, se la si definisce esclusivamente o preferibilmente in base ai principi della teoria dell'arte di Goethe. Se si sceglie questo punto di partenza, emergono immediata-

[59] [*Gingo Biloba,* in *Divano occidentale-orientale*, cit., p. 293].
[60] [J. W. Goethe, *Il libro di Suleika,* in *Divano occidentale-orientale*, cit., p. 319].
[61] A Willemer, 24 Aprile 1815.

mente tutte le mancanze e le unilateralità del 'classicismo': la calma minaccia di diventare rigidità, l'ideale minaccia di diventare astratto e il simbolo schema. Questo pericolo scompare solo dove Goethe si trova nuovamente nel mezzo della produzione artistica e obbedisce soltanto alla sua legge. E c'è ancora un altro ambito in cui il suo concetto di forma si può manifestare con sempre maggiore purezza e perfezione. Il parallelismo che Goethe scopre in Italia tra 'verità' e 'bellezza', tra la legge della natura e la legge dell'arte, sembra sinora non significare altro che un'indeterminata analogia: esso può essere compreso e afferrato secondo il suo senso autentico, soltanto se si risale fino ai primi presupposti e inizi dai quali è derivato lo stesso concetto goethiano della natura.

> 5. Natura! Ne siamo circondati e avvolti, incapaci di uscirne, incapaci di penetrare più addentro in lei. Non richiesta, e senza preavviso, essa ci afferra nel vortice della sua danza e ci trascina seco, finché, stanchi, non ci sciogliamo dalle sue braccia.
> Crea forme eternamente nuove; ciò che esiste non è mai stato; ciò che fu non ritorna – tutto è nuovo, eppur sempre antico.
> Viviamo in mezzo a lei, e le siamo stranieri. Essa parla continuamente con noi, e non ci tradisce il suo segreto. Agiamo continuamente su di lei, e non abbiamo su di lei nessun potere.
> Sembra aver puntato tutto sull'individualità, ma non sa che farsene degli individui. Costruisce sempre e sempre distrugge: la sua fucina è inaccessibile [...]
> C'è in lei una vita eterna, un eterno divenire, un moto perenne; eppure, non fa un passo avanti. Si trasforma di continuo, non conosce un attimo di quiete. Ignora l'immobilità; colpisce di maledizione l'indugiare [...]
> Avvolge l'uomo nella tenebra e lo sprona continuamente alla luce. Lo inchioda, torpido e greve, alla terra; ma lo scrolla sempre a nuove imprese [...]
> A ogni momento spicca il balzo verso la mèta più lontana; a ogni momento è alla mèta [...]
> È tutto. Si premia e si punisce, si diletta e si tormenta. È rude e dolce, piacevole e terribile, debole e onnipotente. In essa tutto è sempre lì. Non conosce passato né avvenire; la sua eternità è il presente [...]
> A ciascuno appare in una forma diversa. Si nasconde sotto mille nomi, ma è sempre la stessa [62].

In queste parole del frammento *La natura*, dell'inizio degli anni ottanta, la concezione goethiana della natura ci si presenta in quelle prime fasi in cui essa, ancora interamente nell'immediatezza del sentire, per la prima volta aspira a trasformare questo sentire in concetto. Ma proprio questa tentata trasformazione rivela quanto l'opposizione sia netta. Infatti, ciò

[62] [J. W. Goethe, *La natura*, in *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di Stefano Zecchi, Guanda, Parma 1992, pp. 152 sgg.].

che per il sentimento è un'unità e totalità concreta, colto nel linguaggio del pensiero, si frantuma subito in una serie continua di determinazioni contraddittorie. Ogni descrizione della natura come un tutto diviene necessariamente antitetica. Il sentimento dell'unità e totalità della natura si dissolve in elementi disparati, che si annullano a vicenda, non appena cerchiamo di dar loro la forma della conoscenza. Due vie sembrano possibili per evitare questa contraddizione. Possiamo tentare di mantenerci puramente nell'infinità e indeterminatezza del sentimento, rimuovendo da esso ogni enunciazione e interpretazione concettuale, e possiamo, d'altra parte, abbandonando tutta questa sfera, considerare l'unità e l'universalità della *legge della natura* come ciò in cui soltanto la *verità* della natura ci appare in chiarezza e precisione concettuale. La prima via è quella della mistica e della metafisica panteistica, soltanto la seconda sembra poter essere la via della ricerca e della scienza. Anche lo sviluppo del concetto goethiano di natura si vede posto, sin dall'inizio, davanti a questa alternativa decisiva. Tra le due concezioni la scelta sembra inevitabile: bisogna decidere tra la visione della natura della scienza che osserva, confronta e calcola, e quella che si dà attraverso l'immediata intuizione del reale e la sua formazione nella fantasia artistica.

Tuttavia, ad una prima e provvisoria considerazione, nulla indica più chiaramente la particolarità e la profondità della concezione della natura di Goethe, della circostanza che essa non soggiace all'apparente costrizione di questo aut-aut. Non si dissolve in nessuno dei due estremi ed, ancor meno, cerca di raggiungere una 'via di mezzo', e una loro conciliazione eclettica. «Si dice – suona un famoso detto goethiano – che tra due opposte opinioni la verità risieda nel mezzo. Nient'affatto! Nel mezzo risiede il problema, l'invisibile, la vita eternamente attiva, pensata in quiete». Anche questa problematica del concetto di natura, veniva così ridestata in Goethe dal conflitto in cui egli qui si trovava. Di fronte alla molteplicità e alla contraddittorietà dei fenomeni naturali, non gli era concesso di metterla a tacere rifugiandosi in un sentimento universale di unità nel quale placarla. Se nel frammento *La natura*, sembra predominare ancora questa tendenza – Goethe medesimo infatti, in un giudizio più tardo, vi trovò espressa l'inclinazione ad una specie di panteismo –, essa arretra sempre più nella progressiva considerazione e ricerca dei concreti fenomeni naturali. Come artista e naturalista, Goethe resta consapevole del fatto che, nella fuga verso la dottrina dell'unicità, si guadagna tanto quanto si perde e alla fine «rimane uno zero che è tanto consolante quanto sconsolante» [63]. Non nell'immagine, né nel mero sentimento senza forma, ma nell''Idea', la natura

[63] Si vedano le note e dissertazioni riguardanti il *Divano occidentale-orientale*.

deve venire colta e intuita come tutto e, nelle sue singolarità, come uno e molti. Con questa esigenza, Goethe è certamente consapevole di aver abbandonato non soltanto la mistica, ma allo stesso modo anche la sfera della considerazione della natura meramente empirica e calcolatoria. «Qui però – è scritto in un appunto posteriore – confesseremo e dichiareremo prima di ogni altra cosa che noi ci troviamo consapevolmente nella regione dove metafisica e storia naturale si sovrappongono, quindi là dove il naturalista serio e fedele indugia più volentieri. Qui infatti, egli non viene più angustiato dall'afflusso di singolarità illimitate, perché impara ad apprezzare l'alto influsso dell'idea più semplice, che è adatta a conferire, nei modi più diversi, chiarezza e ordine al molteplice. Consolidandosi in questo modo di pensare e considerando gli oggetti in un senso più alto, il naturalista ottiene una certezza, venendo così incontro al soggetto esperiente, che solo con una certa moderazione, si adatta a riconoscere un universale» [64].

Questa è dunque la prospettiva generale, in cui si inquadrano i primi spunti consapevoli e definiti della concezione goethiana della natura, la quale non vuole passare oltre i problemi e le antinomie del concetto di natura, come fa la mistica, ma li fa suoi e ne ricerca la pura espressione intellettuale. Certezza e chiarezza devono essere qui raggiunte in un rigoroso lavoro concettuale, in una conoscenza progressiva. Goethe medesimo afferma che tutti i tentativi di risolvere i problemi della natura sono in fondo soltanto «conflitti del pensiero con l'intuizione» [65]. La strada per la soluzione di questi conflitti, non è però ai suoi occhi una superficiale armonizzazione degli opposti, ma passa per l'approfondimento dei contrasti. E qui subentra ora il tratto più peculiare che unisce la produttività scientifica di Goethe, con la totalità delle sue altre energie ed opere. I problemi davanti a cui il pensare ci pone nella considerazione della natura, devono essere superati attraverso il pensare medesimo, al 'pensare' però, spetta qui certamente un'altra e più profonda funzione di quella che gli viene solitamente attribuita. Per costituirsi ad organo della realtà, deve prima essersi formato in maniera adeguata al contenuto fondamentale del reale: dev'essersi trasformato, da un considerare meramente astratto e frammentario, in *agire*. A partire da qui, si spiega quello strano detto secondo cui «anche nelle scienze in fondo non si può sapere nulla; bisogna sempre fare». Come nel caso di un gioco la teoria non è niente, e la pratica è tutto, così la natura ci ha dato la scacchiera all'infuori della quale non possiamo, né vogliamo, agire; ha intagliato per noi le pedine di cui mano a mano apprendiamo il valore, il modo di muoverle, la portata; ora tocca a noi fare le mosse dalle quali ci aspettiamo un vantaggio, un nuovo colle-

[64] *Zur Morphologie, Aphoristisches*, (1829); *Naturwiss. Schr.* (*Weimarer Ausgabe*) VI, 348 sg.
[65] *Der Kammerberg bei Eger. Naturwiss. Schr.* IX, 91.

gamento del dato [66]. È possibile cogliere la dinamica del mondo soltanto in questa dinamica del pensiero. Ogni pensiero veramente fecondo non rappresenta perciò una semplice assunzione e riproduzione della singolarità osservata, ma una nuova sintesi che istituiamo tra elementi apparentemente disparati della realtà. L'autentica conoscenza della natura diviene in questo modo una rivelazione che si sviluppa dall'interno all'esterno, una «sintesi di mondo e spirito, che fornisce la più felice assicurazione dell'eterna armonia dell'esistenza» [67]. In questa formulazione del compito della ricerca, Goethe ha dimostrato quel principio, che ha indicato come «la più grande arte nella vita della dottrina e del mondo»: ha trasformato il *problema* in un *postulato* [68]. La conoscenza del mondo, come quella del nostro proprio io, non possiamo mai ottenerla attraverso la contemplazione, ma solo attraverso l'azione. «Teoria ed esperienza (fenomeno), sono in un continuo conflitto reciproco. Ogni unificazione nella riflessione è un inganno: esse possono venire unificate soltanto attraverso l'agire» [69].

In questo contesto, esporre l'universo concettuale goethiano, incontra certamente una difficoltà che è difficile risolvere completamente. Se non si vuole rimanere legati a ciò che è accidentale e singolare, non ci si può accontentare di semplici risultati, ma si deve mostrare proprio l''agire' medesimo, da cui per Goethe deriva il risultato particolare e determinato. È chiaro, però, ancora una volta, che non si tratta di constatare un esteriore sviluppo temporale, che si possa mostrare e seguire in dati documenti storici, ma di guardare sin dentro gli interni processi di formazione spirituale, in cui si intrecciano in continuazione momenti eterogenei e separati nella loro manifestazione letteraria. Il compito, in effetti, non potrebbe non apparire insolubile, se, anche in quest'ambito del creare goethiano, l''opera' e la 'confessione' non costituissero un'unità indissolubile. Ogni risultato, nella descrizione di Goethe, porta con sé allo stesso tempo la sua genesi interna; esso rivela non come si è compiuto da un punto di vista esteriormente cronologico, ma in senso ideale, nella continua interazione dei singoli problemi ed ambiti problematici. Conoscenza e confessione si sovrappongono qui nuovamente. In questo senso, ad esempio, l'esposizione di Goethe dei suoi studi botanici, costituisce un documento assolutamente straordinario nella storia della scienza: un'opera in cui l'oggettività poetica e quella scientifica si intrecciano in maniera incomparabile. Infatti nel Goethe naturalista, non continua semplicemente ciò che è abbozzato nel goethiano «poetico impulso di formazione», ma il nuovo contenuto com-

[66] *Massime e Riflessioni*, 415, 420, [trad. it. cit., pp. 100, 104].
[67] *Massime e Riflessioni*, 122.
[68] A Zelter, 9 Agosto 1828.
[69] *Massime e Riflessioni*, 1231, [cit., p. 253].

porta allo stesso tempo una nuova forma. Soltanto in essa, vengono allora in luce, in tutta la loro piena ricchezza, le possibilità di sviluppo che il concetto goethiano di forma racchiudeva in sé, e ciò che gli conferisce la sua portata e la sua forza universale.

*. Tutte le antitesi del concetto di natura, tutti i conflitti che qui sussistono tra unità e molteplicità, tra universalità e particolarità, tra finitezza e infinitezza, si raccolgono alla fine per Goethe nell'unica opposizione fondamentale di quiete e movimento. In questa formulazione, il problema della forma della natura si collega direttamente a quello della forma poetica. Infatti, ogni poesia goethiana compiuta mostra questo passaggio e questa fusione di 'movimento' e 'forma', di 'individualità' e 'totalità', di 'illimitatezza' e 'limite'. Ma se nella creazione del poeta è realizzato l'incomprensibile, il naturalista ha soltanto il compito di trovare per questa opposizione la vera categoria del comprendere. Ed è proprio questo che deve fare l'«ideale modo di pensare» che Goethe pretende dall'autentico naturalista. Questo è il punto in cui Goethe si stacca in maniera assolutamente netta e consapevole dalla precedente metodologia naturalistica, per porre una nuova esigenza, in cui egli scorge la conciliazione di filosofia e universale «senso comune». «La convinzione che tutto debba essere pronto e a disposizione, se gli si presta la dovuta attenzione, aveva del tutto obnubilato il secolo [...] e così questo modo di pensare, come il più naturale e il più comodo, è passato dal diciottesimo nel diciannovesimo secolo e continuerà ad incidere utilmente a modo suo; invece l'ideale modo di pensare fa vedere l'eterno nel transeunte e noi ci vediamo poco a poco sollevati all'esatto punto di vista in cui l'intelletto umano e la filosofia si congiungono» [70]. In questo nuovo senso deve qui venire compresa la vecchia opposizione platonica di 'essere' e 'divenire'. Il divenire è ciò in cui soltanto tutto l'essere si possiede e si compie: «poiché tutto deve in nulla dissolversi / se nel suo essere vuol permanere» [71]. Allo stesso tempo però, non c'è divenire in cui non sia presente l'essere, nulla che scorra, in cui, nel mezzo della corrente stessa, non affiori un''entità' duratura. Nel momento in cui pensiamo entrambi nella loro unione, nel momento in cui intrecciamo intimamente uno con l'altro il «simultaneo e il successivo», assurgiamo al punto di vista dell''idea' [72]. Quest'unione, però, rimane problematica ed oscura sin quando sta davanti a noi soltanto come esigenza generale. Solo la poesia e il mito sembrano poterla cogliere ed esprimere. In Dio pensiamo certamente i due momenti nella loro unione immediata: egli è l'eterno

[70] *Aphoristisches zu Joachim Jungius Leben und Schriften*. *Naturwiss. Schr.* VII, 120.
[71] [*Uno e tutto*, in *Dio e Mondo* vv. 23-24, in *Tutte le poesie* cit., p. 1005].
[72] *Bedenken und Ergebung*, *Naturwiss. Schr.* XI, 57. [Trad. it. in *Opere*, cit. vol. V, p. 46].

che si muove continuamente nel tutto, e che, tuttavia, persiste allo stesso tempo immobile in se medesimo. Un'illimitata forza di vivere e un illimitato piacere nel vivere attraversano tutto l'essere particolare: ma tutto l'impetuoso spingere e lottare del singolo «nel Dio sovrano è quiete eterna» [73].

Ora però si avvera in Goethe il motto che egli aveva utilizzato una volta nei confronti di Fritz Jacobi, e cioè che Dio lo aveva benedetto con la fisica, mentre aveva punito quello con la metafisica. «Se tu dici che a Dio si può soltanto credere, allora io ti dico che faccio molto affidamento sul *guardare* e, quando Spinoza parla della *Scientia intuitiva* e dice: *Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum*; allora queste poche parole mi danno coraggio, per dedicare tutta la mia vita allo studio delle cose che posso raggiungere e della cui *essentia formalis* posso sperare di formarmi un'idea adeguata, senza curarmi affatto di quanto arriverò lontano e di ciò che mi è riservato» [74]. A questo modo di considerare, non basta trasferire in Dio l'opposizione di essere e divenire, di calma e movimento e in esso risolverla; ma essa la assume sul terreno della fisica, sul terreno delle cose singole. Soltanto qui il problema acquista per Goethe la sua profondità e il suo significato specifico. Nel primo decennio a Weimar, al quale appartiene la lettera a Jacobi, egli si è sempre più immedesimato con l'avversione mefistofelica verso il «tipo che specula». Come in questo periodo egli impara nella vita pratica che ogni effetto sul tutto dipende dall'effetto sulla più piccola parte, e ad esso è legato, come ora non sottomette più gli uomini ad universali esigenze ideali, ma prende tutte le situazioni e le persone «in maniera assolutamente reale, come stabili essenze naturali date una volta soltanto», così egli instaura ora lo stesso rapporto con la natura. Egli stesso ha descritto come sia veramente entrato per la prima volta tanto nella vita attiva, quanto nella sfera della scienza, come «il nobile circolo di Weimar lo accolse», e come sentì qui tutto il vantaggio «di poter scambiare l'aria di casa e di città con l'atmosfera dei campi, dei boschi e dei giardini» [75]. Egli si dedica ora alla mineralogia – come scrive a Merck nel 1780 – «con una passione completa», e il semplice filo, che egli si tesse qui, lo conduce subito attraverso tutti i labirinti sotterranei e gli dà una «visione d'insieme anche nella confusione» [76]. Quest'impulso instancabile per la conoscenza delle '*res singulares*' è passato sopra di lui come

[73] [*Xenie miti* v. 1773, trad. di Maria Teresa Giannelli, in *Tutte le poesie* cit., p. 1343].

[74] A Jacobi, 5 Maggio 1786.

[75] *Geschichte meines botanischen Studiums*, *Naturwiss. Schr.* VI, 99. [J. W. Goethe, *Storia dei miei studi botanici*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 48].

[76] A Merck, 11 Ottobre 1780; alla Signora Von Stein, 12 Giugno 1784.

un'ebbrezza; lo stesso puro guardare si è mutato in una specie di estasi. «La storia del mondo e della natura riposa ora veramente presso di noi» – come riferisce a Knebel nel 1783 – e nelle lettere alla signora von Stein le confida di continuo, come egli sia spinto ad occuparsi di ciò da migliaia di rappresentazioni che lo rendono felice e lo tormentano. «Il regno delle piante riposa ancora una volta nel mio animo, non posso liberarmene un istante, ma faccio anche bei progressi [...] E questo accade quando uno si impossessa di una cosa. Tutto mi si impone, io non vi rifletto più sopra, tutto mi viene incontro, e l'immenso regno si semplifica nella mia anima, così che io posso sbrigare immediatamente il compito più difficile. Se soltanto potessi comunicare a qualcuno ciò che vedo e la gioia che provo, ma non è possibile». L'animo con cui bisogna onorare l''antica madre', si rivela ora a Goethe da un nuovo lato, come passeggiando tra i monti avverte «un altro tipo di pittura e poesia». Nella dedizione casta e pura al singolo dato, prende forma la sua nuova intuizione della connessione del tutto. Proprio perché egli non ha nessun sistema, perché non si accosta alla natura con uno schema concettuale di classificazione precostituito, essa si concede a lui in quella più alta pienezza, che allo stesso tempo rappresenta ed in sé racchiude la più alta unità [77].

Quando Schiller, appena arrivato a Weimar, prese i primi contatti col circolo goethiano – Goethe stesso era ancora in Italia –, si sentì respinto dallo spirito diretto all'osservazione della natura e del singolo dato che gli si fece incontro. «Lo spirito di Goethe – scrive a Körner – ha plasmato tutti gli uomini che si annoverano nella sua cerchia. Un orgoglioso disprezzo filosofico di ogni speculazione e ricerca, con un attaccamento alla natura spinto fino all'affettazione, e un rassegnarsi ai suoi cinque sensi, in breve, una certa semplicità infantile contraddistingue lui e tutta la sua setta. Qui si cercano più volentieri cavoli o ci si dedica alla mineralogia, piuttosto che rinserrarsi in vuote dimostrazioni. L'idea può essere del tutto salutare e buona, ma si può anche esagerare» [78]. Anni dopo, è stato proprio l'ambito concettuale della scienza naturale, che, in un primo tempo, ha condotto alla più profonda comprensione tra Schiller e Goethe. In quella memorabile conversazione in cui Goethe, al ritorno dalla società di scienze naturali di Jena, espose la metamorfosi delle piante e, davanti agli occhi di Schiller, fece sorgere una pianta simbolica, il contrasto emerse però sotto un altro aspetto: «questa non è un'esperienza, questa è un'idea», rispose Schiller scuotendo il capo. Se in precedenza Schiller aveva lamentato negli studi naturalistici di Goethe la mancanza di senso per la speculazione, ora

[77] Alla Signora von Stein, 7 Giugno 1784, 15 Giugno e 9 Luglio 1786; a Carlo Augusto, 26 Novembre 1787.

[78] Schiller a Körner, 12 Agosto 1787.

tenta di restringerne criticamente il momento speculativo attraverso il rimando kantiano ai limiti della conoscenza empirica; se inizialmente stava contro Goethe dalla parte dell'"idea', ora sta contro di lui dalla parte dell'"esperienza'. Questo rapporto doppio non è solo un isolato paradosso storico. Rimanda allo scoglio su cui sono naufragate la maggior parte delle valutazioni contemporanee e posteriori della visione complessiva goethiana, nella misura in cui prendevano l'opposizione dell'"empirico' e dell'"ideale' in un senso che, per Goethe medesimo, per la peculiarità specifica della sua concezione, non era più né significativo né valido. Per quel che riguarda Schiller, dopo aver acquistato una confidenza più profonda con questa concezione, rettificò egli stesso il suo giudizio. Nella celebre lettera a Goethe, in cui questi trovò tirata la «somma della sua esistenza», si insiste sulla nuova sintesi che la poesia di Goethe e la ricerca naturale di Goethe creano tra individualità e totalità. «Lei riunisce tutta la natura per essere illuminato riguardo al singolo; nella totalità delle sue manifestazioni, Lei cerca il fondamento esplicativo dell'individuo. |...| Un'idea grande e veramente eroica che mostra a sufficienza, quanto il Suo spirito tenga insieme in una bella unità tutta la ricchezza delle Sue rappresentazioni» [79]. Eppure il giudizio che si è soliti dare dell'atteggiamento di Goethe nei confronti della ricerca naturalistica, a partire dalla nostra moderna concezione della scienza, si è raramente mostrato all'altezza di questa 'idea eroica'. Ci troviamo qui, ancora quasi senza eccezioni, nella posizione di rigetto in cui Schiller si era trovato all'inizio. Esaltiamo la concezione di Goethe – soprattutto nella *Teoria dei colori* – per la capacità di osservare e descrivere i singoli fenomeni con estrema precisione, negandole però la capacità della 'pura teoria'; o, al contrario, vediamo afferrata in essa un'idea universale, come l'idea dello sviluppo, senza che essa sia realizzata nella totalità dei 'fatti' medesimi, ed in essa fondata. Entrambi i giudizi, però, sono unilaterali e non raggiungono il loro scopo: entrambi infatti disconoscono il rapporto nuovo e particolare che la ricerca naturalistica di Goethe istituisce tra l'"ideale' e il 'reale', tra l'"universale' e il 'particolare'.

Per quanto riguarda la concezione dell'universale, già all'interno della pura logica, si fronteggiano due concezioni fondamentali. Da un lato, l'universale viene considerato come il risultato ottenuto dall'"astrazione' del particolare, dall'altro, esso appare come la legge su cui riposa la connessione del particolare. Nel primo caso è uno schema e un'immagine generica derivante dal fatto che, in un insieme di contenuti, tralasciamo tutti i tratti distintivi e tratteniamo soltanto i caratteri comuni, nel secondo caso è una regola specificamente determinata secondo la quale, nell'intuire il

[79] Schiller a Goethe, 23 Agosto 1794.

particolare, teniamo presente alla mente la relazione che vige da un particolare all'altro. Nel primo caso l'universale ci serve per salire da ciò che è conosciuto e dato empiricamente a *classi* e *specie* sempre più alte e sempre più povere di contenuto; nel secondo, riuniamo in esso un complesso sempre più ricco di relazioni, in virtù delle quali gli elementi empirici prima separati si uniscono per noi in *serie*, che, tanto mostrano in se stesse una stabile articolazione dei loro singoli elementi, quanto sono reciprocamente collegate e l'una all'altra coordinate attraverso stabili principi. Nel primo caso, dunque, l''universale' ci porta ad una crescente indeterminazione, nel secondo ad una crescente determinatezza: determinatezza che non emerge certo in una nuova immagine singola, ma che si esprime soltanto nella connessione nuova e sempre più profondamente compresa tra gli elementi dell'intuizione. Non dev'essere discusso in questa sede il significato radicale che la differenza tra questi due punti riveste per tutto l'insieme dei problemi logici e gnoseologici [80]; la utilizziamo qui soltanto per avere una linea direttrice e un orientamento circa l'atteggiamento di Goethe nella metodologia della conoscenza della natura. E non si creda che già questa semplice questione rimandi ad un punto di vista 'filosofico', di cui non si dovrebbe tener conto nel parlare del 'poeta' Goethe. Infatti lo stesso Goethe, – che un modo di vedere tradizionale immagina volentieri come il genio che crea in maniera semplicemente 'ingenua', – nel corso della sua vita, non ha soltanto educato ed esercitato il modo di pensare che gli era congeniale, ma ha cercato di comprenderlo sempre più profondamente e di diventarne cosciente. Se egli ringrazia continuamente la filosofia kantiana, perché gli ha insegnato a tracciare in maniera precisa i confini tra 'oggetto' e 'soggetto', il modo in cui egli coglie a sua volta questa opposizione dipende sempre, al contempo, dai suoi lavori naturalistici, che, soltanto, davano qui alla riflessione un punto d'appoggio e un terreno fermo. In questo senso egli afferma che, anche se da questi lavori non scaturisse alcun risultato per la scienza, il vantaggio che egli ne ha tratto è comunque inestimabile, perché essi lo avevano obbligato ad esaminare e ad esercitare il suo spirito: «perché è assai importante conoscere sempre più da vicino i limiti dello spirito umano, e così comprendere con sempre maggiore chiarezza che le possibilità di realizzazione sono strettamente commisurate alla nitida sicurezza con la quale utilizziamo l'organo datoci come uomini in generale e come nature individuali in particolare» [81]. Que-

[80] Per una trattazione più dettagliata si veda il mio scritto *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin 1911. [E. Cassirer, *Sostanza e Funzione – Sulla teoria della relatività di Einstein*, trad. di E. Arnaud, presentazione di G. Preti, La Nuova Italia, Firenze 1973].

[81] Alla principessa Gallitzin, 6 Febbraio 1797.

sta considerazione è naturale proprio per colui che crea, che vive sempre nel mezzo del creare stesso, non nei suoi semplici risultati, per colui «a cui interessa fare, e non interessa il fatto» [82]. Ogni nuovo oggetto, se ben osservato, gli mette a disposizione un nuovo organo [83]. La tendenza «a lasciarsi guidare dal lume degli occhi», si faceva dunque tanto più netta in Goethe, quanto più egli sentiva la necessità di fare chiarezza intorno alla natura di quest'occhio medesimo. E proprio per questo egli cercò e trovò l'aiuto della filosofia che – come scrisse nel 1798 a Schiller – lo rendeva ogni giorno più valente, perché gli insegnava ogni giorno di più a separarsi da se stesso. In questo senso egli fu in seguito riconoscente anzitutto per la 'geniale espressione', che gli rivelò la natura del suo pensiero come 'pensiero oggettivo'. Ora egli rivendica per sé un 'pensiero oggettivo' e una 'poesia oggettiva', perché il suo pensiero non si isola dagli oggetti, ma piuttosto, le intuizioni stesse entrano nel pensiero, dando luogo ad un intreccio strettissimo. Da parte sua, Goethe ha dunque compiuto con estrema precisione e determinatezza la scelta tra i due opposti atteggiamenti che il 'concetto' può assumere nei confronti dell''intuizione', l''universale' nei confronti del 'particolare'. Ha verificato anche qui la particolarità della considerazione 'simbolica', in quanto, proprio nell'individuale, sentiva di appartenere allo stesso tempo ad un determinato 'tipo', che, soltanto, gli rendeva completamente comprensibile la legge della propria natura.

Questo tipo viene indicato dallo stesso Goethe con piena chiarezza, sebbene all'inizio per via negativa, nella storia dei suoi studi botanici. «Se devo – è scritto a proposito delle sue prime ricerche sul mondo vegetale – venire in chiaro con consapevolezza riguardo a quegli stati di cose, allora si pensa a me come ad un poeta nato, che si sforza di formare le sue parole e le sue espressioni direttamente sugli oggetti dati di volta in volta, per rendere in qualche modo ad essi giustizia. Una persona del genere dovrebbe memorizzare una terminologia bell'e pronta, avere in serbo un certo numero di parole e aggettivi, affinché, quando gli si presenti una forma qualsiasi, compiendo una scelta appropriata, sappia applicare ad essa una designazione caratteristica e ordinarla. Una trattazione di tal fatta mi è sempre sembrata come una specie di mosaico, in cui si pone un tassello in sé compiuto accanto agli altri, per produrre, alla fine, da migliaia di singolarità l'apparenza di un'immagine; ed in questo senso l'esigenza in certo qual modo mi ripugnava». Questi tentativi di separare e articolare la

[82] [J. W. Goethe, *Xenie miti*, vv. 236-237, trad. di Maria Teresa Giannelli, in *Tutte le poesie*, cit., p. 1238].

[83] *Bedeutende Fordernis durch ein einziges geistreiches Wort*, *Naturwiss. Schr.* XI, 59. [Cfr. J. W. Goethe, *Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 146].

natura in maniera classificatoria, distruggono infatti la vita dei suoi prodotti; sono possibili solo se si concepiscono questi prodotti come qualcosa di rigido e immutabile, distinguibile e circoscrivibile attraverso caratteristiche date una volta per tutte. Ma chi ha conosciuto una volta l'organismo medesimo e i singoli organi nella loro sempre mobile 'versatilità', non avrà il coraggio di 'conficcare un palo' da qualche parte. Il concetto classificatorio parla del*la* pianta, del*la* rosa o quercia, ma per la conoscenza senza pregiudizi e rivolta all'intuizione c'è soltanto un'infinita pienezza di forme, che nel loro insieme si connettono secondo una 'legge segreta', nessuna delle quali però somiglia all'altra. È questa la cognizione che Goethe raggiunge, nel momento in cui cerca di dimostrare il suo ideale della *scientia intuitiva* nella libera natura. «Qui s'imponeva con forza alla percezione diretta il modo in cui ogni pianta cerca il suo ambiente, esige una posizione nella quale manifestarsi in libertà e pienezza. Altitudine, profondità, luce, ombra, secco, umido, o come altrimenti si chiamino le condizioni esterne, di tutto ciò i generi e le specie hanno bisogno per sbocciare in tutto il loro numero e vigore; essi mercanteggiano, sì, con la natura, e infine si lasciano trascinare a una maggior varietà, ma non cedono mai completamente il diritto alla forma acquisita. Tutto ciò notavo nel libero mondo, e una nuova chiarezza sembrava irradiarsi sui libri e i giardini» [84]. Può sembrare per un momento, che gli astratti concetti-genere della botanica di Linneo ricevano grazie a Goethe una magica animazione artistica, come se con la spinta e l'impulso all'autotrasformazione e all'autoaffermazione, crescessero fino a diventare essenze particolari. In verità, domina qui una tendenza completamente diversa: non si tratta di infondere a questi schemi l'alito della vita, ma di scoprire nel singolo vivente un nuovo modo di considerare, che esprima concettualmente il fenomeno originario che qui emerge ovunque, senza che sia proprio questa espressione a distruggerlo. Il concetto classificatorio della botanica crede di descrivere 'la pianta', ma dell'insieme di ciò che essa è nella sua genesi e nel suo sviluppo, nel suo divenire e nella sua crescita, conserva soltanto quel morto residuo che si può mostrare e conservare nell'erbario. Vuol mettere in risalto l''essenziale' di ogni forma attraverso determinate caratteristiche distintive, ma in verità non fa che concentrare la varietà e particolarità individuale in pochi tratti singoli, che trasceglie arbitrariamente dal tutto. In fondo, l'ordinamento e la classificazione non riguardano mai le piante stesse, ma ciò che di esse viene conservato come loro astratto rappresentante; dell'intera struttura dell'organismo vegetale si considera alla fine soltanto qualche caratteristica e criterio singolo, come il numero e la qualità degli stami.

[84] [J. W. Goethe, *Storia dei miei studi botanici*, cit., pp. 50-51].

Interviene qui l'esigenza di Goethe, che è rivolta tanto all'individualità, quanto alla totalità. Il nuovo rapporto in cui vede fronteggiarsi individualità e totalità, fonda la sua nuova concezione dell'universale. Egli non vuole liberarsi dall'esistenza particolare, ma vuole trattenerla nella sua purezza e totalità; il singolo non deve presentarsi qui nel suo isolamento, ma nella sua completa connessione con tutti gli altri singoli. Non ci si chiede in quali caratteristiche comuni esso coincida con gli altri, ma secondo quali condizioni uno si ordini rispetto all'altro e dall'altro proceda. Lo spirito sta qui al centro dell'esistenza stessa, e qui comprende anche l'interna relazionalità che tiene insieme tutta l'esistenza.

L'antitesi tra individualità e totalità trova una soluzione più precisa nel concetto e nell'esigenza della *continuità*, che Goethe rivendica con consapevole acutezza nei confronti della forma tradizionale della botanica. «Sia permesso dire qui che, proprio quell'importante descrizione della pianta in tutte le sue parti, così seriamente raccomandata e universalmente utilizzata, così vantaggiosa per l'incremento della scienza e realizzata con una precisione degna di ammirazione, che proprio questa attività così circospetta e in un certo senso limitata, impedisce a qualche botanico di giungere all'idea. Infatti, poiché egli, per descrivere, deve cogliere l'organo com'è attualmente, e perciò deve accogliere e imprimersi ogni fenomeno come per sé sussistente, non sorge mai veramente la questione circa la provenienza della differenza delle diverse forme, poiché ognuna deve venire riguardata come un'essenza stabilita, completamente diversa da tutte le altre, sia dalle precedenti che dalle successive. Così tutto ciò che è mutevole diviene stazionario, ciò che è fluido rigido, e, al contrario, ciò che procede velocemente secondo una legge viene riguardato come qualcosa di discontinuo, e la vita che si dà autonomamente una forma viene considerata come qualcosa di composto» [85]. Questa rappresentazione 'stazionaria' deve venire superata, attraverso l'esigenza della continuità, in una doppia direzione: nel 'simultaneo' e nel 'successivo', nello spazio e nel tempo. La scienza naturale contemporanea non poteva far altro che mostrare sempre più chiaramente a Goethe la sua via, rappresentando il contrario del suo proprio modo di pensare. Egli medesimo, in un grato ricordo dedicato alla «filosofia della botanica», che per prima gli dischiuse l'intero settore, ha confessato che, dopo Shakespeare e Spinoza, Linneo ha avuto su di lui l'influsso più grande; ma aggiunge che questo effetto riposava proprio sulla posizione polemica alla quale lo spingeva [86]. Il rapporto contrario ha luogo tra Goethe e Leibniz: infatti sebbene la filosofia di Leibniz sia stata determinante solo indirettamente ed in singoli aspetti per la costruzione

[85] *Aphoristisches zur Morphologie*, *Naturwiss. Schr.* VI, 359.

[86] *Geschichte meines botanischen Studiums*, *Naturwiss. Schr.* VI, 391 [trad. it. cit., pp. 49-50].

della teoria della natura di Goethe, quest'ultimo tuttavia, sulla propria strada, si imbatte nei suoi principali concetti fondamentali. Ricorda Leibniz soprattutto il modo in cui, seguendo il suo principio direttivo, ha subito trasformato il *problema* della continuità in un *postulato*. L'esperienza non ci insegna certo in maniera diretta la continuità dei fenomeni: noi però, dobbiamo ricercare e presupporre questa continuità anche là dove sembra che essa si nasconda davanti a noi, o, persino, che il suo contrario emerga nella natura. Si dimostra qui nuovamente che soltanto nell'agire è possibile dominare e portare a conclusione i problemi e i contrasti davanti ai quali la realtà ci pone. Una volta che qualcuno sia convinto che nella natura vivente non succede niente che non stia in un collegamento col tutto, egli non concluderà più, dal fatto che ci appaiono esperienze isolate che esse lo siano veramente, ma si sentirà stimolato ad affermare la connessione dei fenomeni nella loro necessità anche contro la prima apparenza sensibile. Per questa strada, nel 1784, Goethe ha scoperto l'osso intermascellare nell'uomo. Il suo agire si dimostra anche qui una «vivente euristica che, riconoscendo una regola sconosciuta di cui ha il presentimento, si sforza di trovarla nel mondo esterno e di introdurla nel mondo esterno». «Che salto,- è scritto nell'articolo che doveva comunicare per la prima volta la scoperta al pubblico – dall'*os intermaxillare* della tartaruga a quello dell'elefante! Eppure si può stabilire tutta una catena di forme intermedie che li collega l'uno all'altro. |...| Sia che abbracciamo l'insieme delle manifestazioni della vita, sia che analizziamo i frammenti dai quali il suo soffio vitale si è involato, la natura rimane sempre quella, sempre meravigliosa» [87]. Poiché ogni singolo esistente è un «*analogon* di tutti gli esistenti», l'esistenza ci deve apparire sempre allo stesso tempo separata e connessa. Siamo qui di fronte al dilemma se seguire soltanto l'analogia e in questo modo lasciar coincidere tutto in maniera identica, oppure evitarla abbandonandoci così all'illimitata frammentazione del particolare. «In entrambi i casi l'osservazione ristagna: ora per eccesso di vita, ora perché colpita a morte» [88]. L'osservazione goethiana della natura si sottrae a questa stagnazione, in quanto trasferisce il momento della comune diversità nella *figura* conchiusa, il momento dell'unità nel *principio* della formazione. Nessuna 'somiglianza' che può essere colta sensibilmente collega più l'osso intermascellare dell'elefante e della tartaruga: e tuttavia un'unica e medesima direzione della variazione ci consente, attraverso determinati passaggi intermedi, di arrivare dall'uno all'altro. Così il fenomeno prossimo si connette a quello remoto sempre soltanto nel senso che tutto si riferisce a po-

[87] |Cfr. *Dem Menschen wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der obern Kinnlade zu zuschreiben*, (1784), trad. it. in *Opere*, cit, vol. V, pp. 172-173|.

[88] |*Massime e Riflessioni* Nr. 554, cit., p. 133|.

che grandi leggi che si manifestano ovunque. Scoprirle e formularle è il senso di ogni autentica teoria della natura. Infatti la teoria non ci deve dividere dall'intuizione e condurre in un mondo *dietro* i fenomeni, verso formazioni che si sottraggono a ogni possibilità di essere intuite; essa deve invece raccogliere in un tutto e in un cosmo conchiuso del pensiero ciò che l'osservazione presenta nel suo isolamento. «Nessun fenomeno si spiega in e a partire da se stesso; soltanto se ne vengono abbracciati molti insieme e vengono ordinati metodicamente, otteniamo infine qualcosa che potrebbe valere per una teoria». Lo stesso Goethe ha inteso in questa maniera il detto secondo cui per procedere nell'infinito, è sufficiente percorrere il finito in ogni direzione [89]. Nell'articolo *Influenza della filosofia recente*, in cui Goethe cerca di caratterizzare la sua particolare posizione non solo all'interno della storia della scienza naturale, ma all'interno della storia del pensiero in genere, è possibile trovare un'espressione riassuntiva di questa tendenza generale. «Infine, nel corso di studi di fisica, dovetti convincermi che, pur osservando attentamente gli oggetti, il nostro dovere supremo è di studiare a fondo tutte le condizioni sotto le quali un fenomeno ricorre, e perseguire nei fatti empirici la maggior compiutezza possibile, giacché in definitiva, essi sono costretti a disporsi l'uno accanto all'altro, e quindi a formare sotto gli occhi dello studioso un ordine, a manifestare la totalità della loro vita interna» [90].

Quest'ordine risalta però con piena chiarezza solo se ci volgiamo dalla coesistenza alla successione, dall'esistenza all'accadere. Quando Goethe, nel 1784, spedisce a Knebel il suo saggio sull'osso intermascellare, egli indica il risultato di questo saggio nel fatto che la differenza dell'uomo dall'animale non si può trovare in nessun elemento singolo. Infatti, soltanto l'accordo del tutto fa di ogni creatura ciò che è: sicché l'uomo acquista la sua caratteristica peculiarità tanto dalla forma e dalla natura della sua mascella, quanto dalla forma e natura dell'ultima parte del suo mignolo. «E così ogni creatura è di nuovo soltanto una nota, una sfumatura di una grande armonia, che bisogna studiare anche nell'insieme, altrimenti il singolo non è che lettera morta» [91]. Questa armonia però non è mai visibile più chiaramente che là, dove non è distribuita e dispersa in diverse formazioni, ma si raccoglie in quell'unità che chiamiamo 'individuo'. Anche l'individuo è infatti un molteplice; la sua molteplicità però non significa un aggregato di parti, ma una continua connessione di fasi vitali. Come

[89] [Cfr. *Zwischenrede*, trad. it. in *Opere*, cit., vol. V, p. 19 e *Dio, sentimento mondo* vv. 29-30, in *Tutte le poesie*, cit., p. 803].

[90] *Naturwiss. Schr.* XI, 48. [J. W. Goethe, *Influenza della filosofia recente*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 137].

[91] A Knebel, 17 Novembre 1784.

queste fasi si intreccino, come la precedente venga completamente assorbita dalla successiva e tuttavia continui a vivere in essa: questo è il mistero che si rivela a noi in tutto il divenire. Abbiamo riconosciuto la dote particolare del Goethe *lirico*, nel suo cancellare la netta separazione e divisione dei singoli momenti temporali, nel suo intrecciare indissolubilmente passato e presente, poiché ogni momento in quanto tale, dal punto di vista poetico e sentimentale, è allo stesso tempo l'espressione dell'intera serie vitale, dal quale si staglia. Questo stesso tratto conferisce il suo carattere specifico anche allo studio goethiano della natura. Nella sua concezione il contenuto dato in un determinato istante non esiste per sé, ma è colto come il confine fluido e mobile in cui il vecchio trapassa nel nuovo, il passato nel futuro. Soltanto in questo passaggio e attraverso di esso, riesce a mostrarsi l'unità della forma vivente. L'impotenza di quel modo di osservare in cui, come in un mosaico, un tassello compiuto viene collocato accanto agli altri, emerge qui nella maniera più chiara e convincente: nessuna somma di contenuti finiti può introdurci infatti più profondamente nel 'vivente fluire' della natura. Ciò che è negato all'elemento, nemmeno l'aggregato può raggiungerlo. E già la lingua rinvia al problema che si nasconde qui. L'espressione tedesca *Gestalt*, sembra infatti contenere già puramente di per sé l'esigenza di astrarre da ciò che è mobile; essa suppone che qualcosa di omogeneo venga trovato, isolato e fissato nel suo carattere [92]. Se però si considera il tutto delle forme organiche, allora ci si accorge che non si presenta mai qui qualcosa di duraturo, di statico, ma tutto oscilla piuttosto in un continuo movimento [93]. Nel concetto di *regola,* che è per noi stabile ed eterna, ma allo stesso tempo vivente, noi pensiamo entrambi i momenti: la rigida permanenza come il continuo cambiamento; così che nessun ente può far eccezione da essa, ma d'altro canto, all'interno di essa è capace di una continua trasformazione, in cui tuttavia «come frenato con le redini», deve riconoscere l'inevitabile dominio della legge [94]. Determinato e fissato secondo il genere a partire dall'interno, esso è però in grado di specificarsi all'esterno attraverso una continua trasformazione e di mutarsi nella maniera più svariata [95]. Abbiamo così davanti a noi tutti i fondamentali elementi metodologici sui quali poggia per Goethe l'idea della *metamorfosi*. «Ciò che è mutevole nelle forme delle piante, che io da lungo tempo seguivo nel suo corso particolare – così riferisce lo stesso Goethe – risvegliava ora in me sempre più l'idea che le forme vegetali che ci circondano non siano originariamente determinate e stabilite, ma siano

[92] [Cfr. J. W. Goethe, *Introduzione all'oggetto*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 43].
[93] *Zur Morphologie*, *Naturwiss. Schr.* VI, 9.
[94] *Principes de Philosophie Zoologique*, *Naturwiss. Schr.* VIII, 247.
[95] *Die Skelette der Nagetiere*, *Naturwiss. Schr.* VIII, 247.

invece dotate, accanto ad una caparbia ostinazione generica e specifica, di una felice mobilità e duttilità, per potersi adattare e quindi formare e trasformare nelle condizioni così diverse che agiscono su di esse sulla faccia della terra. [...] Non appena esse si lasciavano raccogliere sotto un concetto, mi diventava a poco a poco sempre più chiaro, che quest'intuizione poteva essere spinta ben oltre: un'esigenza che allora mi aleggiava davanti agli occhi sotto la forma sensibile di una pianta originaria soprasensibile. Io seguivo tutte le formazioni, come esse mi si presentavano nei loro cambiamenti e, così, nell'ultima tappa del mio viaggio, in Sicilia, mi apparve del tutto evidente l'originaria identità di tutte le parti delle piante, e io cercai ormai di inseguirla dappertutto e di rendermene conto di nuovo» [96]. L'intero sviluppo della concezione della natura di Goethe ci viene rappresentato qui ancora una volta a grandi linee. Abbiamo visto come egli non si accontentasse di proiettare l'antinomia di 'quiete' e 'movimento' nel concetto di Dio e di annullarla in esso, ma la scoprisse nelle cose singole, nel grembo della stessa individualità. Questo inasprimento del conflitto rappresenta però la sua vera ed autentica soluzione: infatti ora noi non veniamo più rimandati ad un che di metafisico e incomprensibile, ma al 'fenomeno originario' della vita stessa. Nessuno può tentare di 'spiegare' ulteriormente questo fenomeno originario e volerlo derivare da qualcos'altro. Ciò che noi possiamo fare qui è soltanto intuirlo nella sua eterna quiete e magnificenza, per volgerlo poi nuovamente indietro, nel mondo dei fenomeni, «dove ciò che è incomprensibile nella sua semplicità si rivela immutabile in migliaia e migliaia di svariati fenomeni, nonostante ogni mutevolezza» [97]. «Nel colorato riflesso abbiamo la vita», nell'incessante scorrere e divenire e trasformarsi abbiamo l'essere, la legge e l'idea.

Dopo che Goethe l'aveva colta in tutte le sue determinazioni fondamentali, l'idea generale della metamorfosi doveva però sostenere ancora la sua ultima e più difficile prova. Infatti, come era possibile dimostrare la verità e necessità di quest'idea, come era possibile mostrare che non era «sogno e ombra», ma il divenir consapevole della «forma essenziale della natura», se non si incarnava in un prodotto oggettivo determinato e particolare? Con questa esigenza, però, il pensiero si vede di nuovo immediatamente irretito in determinazioni antinomiche, perché tutto ciò che è concretamente determinato è, in quanto tale, sempre qualcosa di concretamente singolare, mentre qui bisogna indicare un momento che serva ad abbracciare e ad esprimere la totalità delle forme. Sembra dunque che il naturalista si trovi a questo punto di fronte a un ineludibile dilemma. Se rinuncia a visualizzare l'idea della metamorfosi in un'immagine partico-

[96] *Geschichte meines botanischen Studiums*, *Naturwiss. Schr.* VI, 120.
[97] *Naturwiss. Schr.* IX, 195.

lare, allora va perduta la determinatezza reale di quest'idea, se coglie quest'immagine, il pensiero viene privato dell'universalità della sua funzione. Goethe non ha fatto proprio questo contrasto in una formula astratta, ma lo ha vissuto da cima a fondo in tutti i suoi momenti e le sue singole fasi, e lo ha risolto interiormente per se stesso. Quando concepì per la prima volta l'idea della metamorfosi, essa significava anzitutto un'esigenza ideale, che egli poneva alla natura a partire dal tutto della sua essenza spirituale. «In un rapido viaggio attraverso la Germania meridionale, al di là delle Alpi, fino in Lombardia – come egli riferisce nell'abbozzo per la storia dei suoi studi botanici – un calmo ed umile sguardo poteva subito confermare la convinzione che ci vorrebbe una vita intera per abbracciare e ordinare la vivente e libera attività vitale di un singolo regno della natura, anche ammesso che un talento innato autorizzi ed appassioni a tutto ciò. Da un lato dunque mi sembrava di essere respinto da questo campo infinito e tuttavia non potevo rassegnarmi a questo esilio. Presagivo, sentivo, che avrei potuto trovare un'altra strada, analogamente al resto del corso della mia vita. I fenomeni del cambiamento e della trasformazione delle creature organiche avevano destato in me un'attenzione appassionata; immaginazione e natura sembravano qui gareggiare a chi sapeva procedere in maniera più temeraria e conseguente» [98]. Così, il nuovo pensiero ha in un primo tempo ancora tutta l'indeterminatezza, ma anche tutta la forza, di un principio di ricerca 'soggettivo'. La difficoltà di trattare come fermo e fissato, ciò che nella natura è sempre in movimento; di ridurre ad una legge afferrabile ciò che nella natura cambia continuamente, nascondendosi alle nostre osservazioni ora sotto questa, ora sotto quella forma, questa difficoltà può osare affrontarla soltanto chi ha compreso che essa racchiude in sé un necessario e inevitabile compito dello spirito: «se noi non ci potessimo convincere quasi *a priori*, che tali leggi devono esistere, sarebbe temerario volerle ricercare e scoprire» [99]. In fondo si può dire che nessuno ponga alla natura una domanda, alla quale egli non possa rispondere; ché, nella semplice domanda, c'è già una specie di risposta, c'è già la sensazione che, riguardo a un tale punto, si possa pensare qualcosa, si possa presagire qualcosa. Con questo presentimento di «un presagio e di un'oscura brama», che lo avvolge ancora completamente in un «amorevole intorpidimento», come nei primi anni giovanili, Goethe arriva in Italia. E ora egli vede tutt'a un tratto placarsi ogni struggimento, come nell'arte, così anche nello studio della natura: ciò che finora gli ha aleggiato innanzi all'anima come semplice immagine, ha trovato consistenza, sicurezza e realtà sotto questo cielo meridionale. «Dite a Herder, – scrive da Roma alla signora von Stein

[98] *Geschichte meines botanischen Studiums* (Entwurf); *Naturwiss. Schr.* VI, 386.
[99] *Naturwiss. Schr.* VI, 301 e 308.

– che sono assai vicino al segreto della generazione e dell'organizzazione delle piante e che esso è la cosa più semplice che si possa immaginare. Sotto questo cielo si possono fare le più belle osservazioni. Ditegli che ho scoperto in maniera chiara e indubitabile il punto principale in cui il seme germoglia, che domino anche tutto il resto nel complesso e soltanto alcuni punti devono essere meglio precisati. La pianta originaria diventa la creatura più bizzarra del mondo, per la quale la natura stessa mi deve invidiare. Con questo modello e la chiave appropriata, è poi possibile scoprire piante all'infinito, che devono essere conseguenti, vale a dire che, se anche non esistono, pure potrebbero esistere, che non sono ombre ed apparenze pittoriche o poetiche, ma hanno un'interna verità e necessità. La stessa legge si potrà applicare a tutto il resto degli esseri viventi» [100]. 'Verità' e 'necessità', 'legalità' e 'conseguenza' della generazione delle piante: questo è dunque ciò che Goethe cerca nella pianta originaria e vuol farsi rivelare dal suo concetto. Bastano però queste parole per indicare che queste istanze si uniscono e si complicano ancora con un altro problema. Il 'modello' urge verso la realtà, esso vuole incarnarsi ed affermarsi in una singola intuizione concreta. Lo stesso Goethe ha raccontato come, intento al progetto della lirica di Nausicaa, andasse verso il giardino pubblico di Palermo, e come però qui, nel bel mezzo dell'elaborazione artistica, prendesse in lui nuovamente il sopravvento l'idea della pianta originaria, disturbando l'intenzione poetica: «il giardino di Alcinoo era scomparso, un giardino del mondo si era dischiuso». «Le molte piante, che ero abituato a vedere solo nelle casse e nei vasi, e per la maggior parte dell'anno solo nelle serre, qui allignano vegete e fresche all'aria aperta; per cui, conformandosi pienamente al loro destino, ci diventano anche più intellegibili. Alla presenza di tante forme nuove o rinnovellate, mi saltò in testa la mia antica fantasia: perché, in tanta ricchezza di vegetazione non dovrei scoprire la *Urpflanze*, la pianta originaria? Una tale pianta ci deve pur essere: diversamente, come potrei riconoscere che questa o quella figura è una pianta, se non fossero tutte formate sopra un solo modello?» [101]. Sono evidentemente due diverse considerazioni che qui vengono comprese ancora con un nome ed un concetto e che nello spirito di Goethe si respingono reciprocamente. Da una parte c'è il pensiero che tutte le forme vegetali si possono forse *sviluppare* da una sola forma, secondo un determinato principio di variazione; dall'altra, la ricerca di una caratteristica o di un insieme di caratteristiche in cui esse, nel loro complesso, sono *simili* l'una all'altra. Il nuovo «concetto seriale» ed il vecchio, classificatorio «concetto generico», non hanno ancora assunto significati distinti. Dal punto di vista del primo, non ab-

[100] Alla Signora von Stein, 8 Giugno 1787.
[101] *Italienische Reise*, Palermo 17 Aprile. [J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., pp. 271-272].

biamo più bisogno di esigere nessuna identità oggettiva tra i costrutti confrontati e compresi sotto un concetto: infatti la loro unità è per noi già garantita completamente nella possibilità del loro continuo e completo collegamento. Ciò che veramente unisce, è la regola di questo collegamento, e non un contenuto che sarebbe presente in maniera omogenea in ogni singolo elemento. Al 'come' di questa regola, e non al 'cosa' di un permanente sostrato materiale, sono qui diretti alla stessa maniera intuizione e pensiero. Questo, Goethe l'aveva già intuito e dichiarato nei suoi primi studi anatomico-osteologici. È certamente difficile pensare come un'unità l'osso intermascellare della tartaruga e quello dell'elefante, la parte superiore della zampa della talpa e quella della lepre: oltre alla evidente completa diversità di costituzione esteriore, sembra infatti mancarci ogni '*tertium comparationis*' [102]. Ciò che però ci nega il simultaneo, si rivela a noi nel successivo, sia che intendiamo questo empiricamente, come qualcosa di realmente accaduto, sia che lo intendiamo in maniera puramente ideale, come un cambiamento legalmente possibile. L'autentica e più profonda connessione si manifesta qui non in un'identità di ciò che è formato, ma nella costante direzione del processo di formazione. Il «trionfo della metamorfosi fisiologica» si compie proprio là dove il tutto si divide, si isola e si trasforma in famiglie, le famiglie in generi, i generi in gruppi, e questi di nuovo in altre molteplicità, fino ad arrivare all'individualità. Infatti, qui può venire mostrato come, all'interno di generi completamente diversi, si possa operare in maniera tale nella divisione delle specie che «una si sviluppi dall'altra serialmente» [103]. E di nuovo si dimostra, nel singolo come nel tutto, che ogni successo è legato al fatto di disporre in serie i caratteri esteriori che possono appartenere in qualche modo ai corpi organici, secondo le loro diverse classi e ordini, generi e specie [104]. Era dunque essenzialmente questo il contributo fornito dal concetto della 'pianta originaria' all'interno del suo ambito di validità. La peculiare obiettività e 'verità', propria di questo concetto, si può mostrare soltanto nella nuova 'organizzazione' che esso crea per l'intero regno vegetale: nelle relazioni che scopre tra tutti i singoli elementi, e non nell'esistenza di un singolo elemento determinato.

Se per altro, Goethe sembra da prima percorrere la seconda via, questa, commisurata all'insieme delle sue considerazioni, è certamente, una 'tendenza sbagliata', che tuttavia egli poteva continuare a seguire, non appena

[102] Si veda l'*Erster Entwurf einer allgem. Einleitung in die vergleichende Anatomie*, Jena 1795, *Naturwiss. Schr.* VIII, 41. [Trad. it. in *Opere*, cit., vol. V., p. 198].

[103] *Zur Morphologie*, *Naturwiss. Schr.* VI, 185.

[104] *Vorträge über die ersten Kapitel des Entwurfs einer allgemein. Einleit. in die vergleichende Anatomie*, *Naturwiss. Schr.* VIII, 63.

rispettava il criterio che egli stesso si era dato per giudicare il 'vero' e il 'falso': «io ho notato che tengo per vero *il* pensiero che per me è fecondo, che si riallaccia al mio pensare precedente e, nello stesso tempo, mi incoraggia» [105]. In questo senso, l'aspirazione a trovare la «pianta originaria», possedeva per lui una verità eminentemente *interna*, tenendolo costantemente saldo all'esperienza e impedendo che l'idea della metamorfosi si volatilizzasse in una semplice speculazione di filosofia naturale. Ammettere l'esistenza della pianta originaria era anche una possibile deviazione dalla peculiare direzione della concezione della natura di Goethe, purché l''esistenza' in generale, purché la formazione e il collegamento del *reale* venisse infallibilmente tenuto fermo come la questione principale e il compito principale. «Senza immaginazione – ha detto una volta Goethe a Eckermann – non è assolutamente possibile pensare un naturalista veramente grande. E io non intendo certamente un'immaginazione che si perda nel vago e si immagini cose che non esistono; ma un'immaginazione che non abbandona il terreno della realtà, e procede verso ciò che è presentito e sospettato col regolo del reale e del conosciuto. Quindi essa può esaminare se questo presentimento sia anche possibile e se non sia in contraddizione con altre leggi note» [106]. Per i suoi presupposti e per il corso del suo sviluppo personale, Goethe doveva essere il «deciso realista» che, contro Schiller, aveva confessato di essere all'inizio, quando voleva arrivare a quella concezione dell''idea' fissata più tardi nel detto secondo cui «lo spirito del reale è il vero ideale». In queste parole e nella visione complessiva che in esse si esprime, è racchiusa la sintesi delle due esigenze, che dominano lo sviluppo del suo studio della natura: queste parole rimandano alla possibilità di un'intuizione che è allo stesso tempo puramente 'oggettiva' e puramente 'spirituale', in quanto da un lato riguarda soltanto i rapporti e le connessioni del reale medesimo, e dall'altro rinuncia a raccogliere il contenuto di questa connessione nell'immagine di una cosa singola afferrabile sensibilmente. Passo dopo passo, Goethe ha conquistato questo modo di vedere attraverso una continua autocritica interiore. Quando «filosofò a modo suo sugli oggetti», lo fece in un primo tempo, in effetti, con «inconscio candore», credendo di vedere davanti agli occhi le sue opinioni medesime [107]. A partire però da quella conversazione con Schiller, in cui questi gli spiegò e gli chiarì che era un''idea', ciò che egli credeva di possedere come 'esperienza', la sua concezione subisce una svolta. Ora egli cerca, «una volta riconosciuto che la potenza creatrice genera e sviluppa le più

[105] A Zelter, 31 Dicembre 1829.

[106] A Eckermann, 27 Gennaio 1830. [Trad. it. cit., vol. II, p. 295. (Con lievi modifiche)].

[107] *Einwirkung der neueren Philosophie*, *Naturwiss. Schr.* XI, 48. [trad. it. in *Opere*, cit, vol. V, p. 52].

complete nature organiche secondo uno schema universale, di rappresentare questo archetipo se non ai sensi, almeno allo spirito, di elaborare le nostre descrizioni secondo quest'archetipo come secondo una norma, [...] e di ricondurre nuovamente a essa le forme più diverse». Una singola specie non può infatti essere un canone, poiché non possiamo cercare nel singolo il modello per tutti. «Le classi, i generi, le specie e gli individui si comportano come i casi nei confronti della legge; essi vi sono contenuti, ma non la contengono e non la forniscono» [108]. Il pensiero della pianta originaria in cui aveva afferrato in «maniera sempre sufficientemente concreta» l'idea fondamentale della metamorfosi arretra ora ulteriormente. La matura saggezza del vecchio Goethe, che lo conduce sempre più a «considerare soltanto come un simbolo tutto il suo fare e il suo agire» [109], trasferisce infine questa visione anche alle sue principali conoscenze naturalistiche. Quando, nell'ottobre 1816, invia a Zelter una nuova edizione della *Metamorfosi delle piante*, gli consiglia, nel rileggerla, di intenderla soltanto in maniera simbolica e di immaginarsi inoltre sempre un qualsiasi altro vivente che si sviluppa progressivamente da se stesso. Lo stesso consiglio, due anni prima della sua morte, egli dà al cancelliere von Müller. «Non si può pretendere di spiegare troppo ampiamente la massima fondamentale della metamorfosi: è meglio se si dice che essa è ricca e produttiva come un'idea. La vita dimora tanto nel più piccolo topo, quanto nel più mastodontico elefante ed è sempre la stessa; così anche nel più piccolo muschio come nella palma più grande» [110]. Il contenuto particolare del suo scritto sulla metamorfosi era ora lontano da lui; tanto più chiaramente egli sentiva, però, ciò che esso significava per tutto il suo essere e il suo creare. Questo significato è il momento decisivo anche per la nostra considerazione. Noi perciò non seguiremo oltre il pensiero fondamentale di Goethe nei risultati che ne derivano, ma cercheremo di comprenderlo nella sua origine più profonda; non lo svilupperemo in tutte le sue applicazioni, ma cercheremo di definire le radici spirituali che possiede in tutto l'insieme del pensiero e della visione di Goethe.

6. Quando Geoffroy de St. Hilaire, nel 1831, tenne una relazione all'accademia di Parigi sulla *Metamorfosi delle piante* di Goethe, fece notare come lo scritto, quando uscì per la prima volta, ricevette ben poca attenzione e fu anzi quasi considerato alla stregua di un'aberrazione. E in effetti alla base c'era un errore, ma del genere che solo il genio può com-

[108] *Vorträge zur Einleit. in die Anatomie* (1796) *Naturwiss. Schr.* VIII, 73.

[109] A Eckermann, 2 Maggio 1824. [Trad. it. cit., p. 121. Lo stesso luogo è già stato cit. da Cassirer alla nota 30].

[110] Al cancelliere von Müller, 2 Luglio 1830.

mettere. Goethe si era sbagliato solo perché aveva pubblicato il suo scritto con mezzo secolo di anticipo, prima che vi fossero botanici in grado di studiarlo e apprezzarlo. Il seguito della relazione pone l'opera goethiana assai al di sopra di questo ambito di interessi scientifici. «In verità – essa prosegue – se il libro non avesse questo titolo restrittivo, si crederebbe di leggere la storia dello sviluppo del genere umano in generale, la storia della sua graduale educazione alla osservazione e alla comprensione dei fenomeni dell'universo» [111]. Si noti come Geoffroy de St. Hilaire abbia inteso l'opera proprio nel senso 'simbolico' in cui Goethe stesso, nel periodo della sua vecchiaia, desiderava che fosse compresa. Già nell'idea originaria della dottrina della metamorfosi, emerge in Goethe la tendenza ad estenderla all'intero ambito dei fenomeni naturali e spirituali. Nella poesia elegiaca, in cui egli tentava di spiegare a Christiane Vulpius il «sacro mistero» della formazione delle piante, l'immagine della metamorfosi viene utilizzata come «parabola vivente» per il divenire e il crescere del suo amore per lei; e la poesia *La metamorfosi degli animali* ricorre nuovamente alla formulazione ed all'esposizione più generale di quest'idea:

Questo bel concetto di potenza e di limite, di arbitrio
e legge, di libertà e misura, di mutevole ordine,
di pregi e di difetti, ti dia letizia; la santa Musa
te lo offre in armonia, ammaestrandoti con amabile forza.
Non raggiunge un concetto più elevato chi indaga sulla morale,
non l'uomo attivo, non l'artista, ma soltanto il sovrano
che meritò di esserlo si adorna, grazie ad esso, della corona.
Rallegrati, creatura somma della Natura; ti senti in grado
di ripensare la suprema idea, a cui ella s'innalzò nella sua creazione.
Qui soffermati e in silenzio volgi lo sguardo
indietro, esamina, confronta e cogli dalla bocca della Musa
l'amabile, totale certezza di vedere, non di sognare [112].

Era una visione naturalistica, per quanto di significato universale, era l'idea scientifica dello 'sviluppo', o, forse, un presagio della teoria dell'evoluzione, che Goethe esprimeva in tali parole?

Dobbiamo tenere presente che, per Goethe, la *Metamorfosi delle piante*, rappresentava la soluzione di un conflitto interiore, la liberazione da una lotta psichica, come qualsiasi opera poetica, come il *Werther* o il *Tasso*. Formule e schemi astratti che ripugnavano al suo spirito, non lo respingevano più dall'intuizione della natura nella quale si sentiva ormai piena-

[111] Cfr. l'introduzione di Kalischer alle *Naturwiss. Schr.* di Goethe (Hempel XXXIII, p. CXIV).

[112] [J. W. Goethe, *La metamorfosi degli animali*, vv. 50-61, trad. di Mario Specchio, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 1014-1016].

mente a suo agio. La molteplicità dei fenomeni non gli stava più di fronte come una massa di 'fatti' incompresa e gravosa, ma gli si presentava, nel suo prendere forma e trasformarsi, come *una* armonia della vita. Aveva trovato la conferma che poteva abbandonarsi anche qui alla guida della sua legge interiore: che le forze di cui poteva disporre, purché le lasciasse agire nel loro insieme, non bastavano soltanto per un ristretto settore prospettico del reale, ma lo conducevano al tutto e lo conservavano nell'intuizione del tutto. A condurlo originariamente allo studio della natura era stata una «passione produttiva» che ora aveva trovato la sua pacificazione più pura [113]. «Cercate in voi, – Goethe ha una volta incitato gli artisti – e troverete tutto, e rallegratevi se qui fuori, o come dir si voglia, sta una natura che dice si e *amen* a tutto quello che avete trovato in voi!» [114]. Di una tale 'natura' egli era ora certo: abbandonate tutte le soggettive pretese fantastiche, sentiva ad un tratto ben fermo il terreno sotto i suoi piedi. Nelle lettere del primo viaggio in Italia si esprime continuamente la profonda gioia per la 'solidità' che la sua natura aveva così acquistato: «chi si guarda attorno con serietà e ha occhi per vedere, non può non diventare solido; non afferrare un concetto di solidità, che per lui non fu mai così vivo» [115].

La sintesi di mondo e spirito, che si compie qui per Goethe, è però fondata sugli ultimi presupposti del suo creare. Se si cerca di esprimere in che cosa sia consistita la peculiarità del suo «poetico impulso di formazione», si trovano già qui, con una limpidezza e completezza veramente sorprendenti, tutte le premesse sulle quali poggia in sostanza l'idea della metamorfosi. Nell'analisi della fantasia poetica di Goethe, Dilthey ha rimandato ad un passo in cui lo stesso Goethe ha descritto l'interno divenire delle immagini della fantasia che si compiva in lui. «Io avevo il dono che, quando chiudevo gli occhi e a capo chino mi pensavo un fiore nel centro dell'organo visivo, questo non rimaneva neppure un attimo nella sua prima forma bensì si scindeva, e dal suo interno si sviluppavano ancora nuovi fiori con petali colorati e anche verdi; non erano fiori naturali bensì fantastici e tuttavia regolari come le rosette dello scultore. Era impossibile fissare quel continuo sgorgare creativo, esso durava quanto volevo, non si attenuava e non si intensificava. La stessa cosa potevo fare quando pensavo all'ornato di un cristallo dipinto in vari colori che, allo stesso modo, mutava dal centro alla periferia continuamente, proprio come il caleidoscopio, inventato solo nella nostra epoca [...]. A questo punto può subentrare la superiore considerazione di tutta l'arte figurativa; si vede più chiaramente

[113] Si veda il saggio *Über den Zwischenknochen* (1784), *Naturwiss. Schr.* VIII, 127.
[114] *Maximen* 225 [J. W. Goethe, *Massime e riflessioni* 1080 cit., p. 228].
[115] Alla Signora von Stein, 7 Novembre 1786; a Herder, 10 Novembre 1786.

che cosa voglia dire che il poeta e tutti i veri artisti debbono essere tali per nascita. Bisogna, cioè, che la loro forza produttiva interna evochi vividamente, liberamente, senza intervento della volontà, quelle immagini riprodotte, quegli idoli rimasti nell'organo, nella memoria, nell'immaginazione; esse debbono svilupparsi, crescere, allargarsi e contrarsi per diventare, da fugaci fantasmi, esseri veramente oggettivi» [116]. Questa esposizione di Goethe è completata da un resoconto di Johann von Müller: egli racconta di come Goethe possedesse la capacità di evocare spontaneamente il sorgere di tali immagini della fantasia, che negli altri si compie solo passivamente; di come riuscisse ad abbozzare liberamente il tema, su cui poi subentrava la trasformazione, in maniera apparentemente non arbitraria, ma conforme a legge e simmetrica [117]. È così una particolare compenetrazione di piena determinatezza e illimitata capacità di mutamento delle immagini intuitive che ci viene qui incontro. L'immagine non è un dato isolato e rigido, ma si esplica da sé: essa è veramente per noi, solo in quanto si agita davanti a noi, senza però confondersi e farsi incerta nei suoi contorni nemmeno per un istante. L''oggettività' emerge in quanto tale nel cambiamento e nel cambiamento si afferma; infatti: «coloro che intuiscono si comportano già in maniera produttiva e, per quanto i sapienti davanti all'immaginazione si facciano il segno della croce e si benedicano, quando meno se l'aspettano, essi devono chiamare in aiuto l'immaginazione produttiva» [118]. Lo stesso Goethe ha perciò indicato il tratto caratteristico della sua poesia e del suo modo di osservare la natura nella dote della 'derivazione', non nel senso di una qualsivoglia 'deduzione' concettuale, ma nel senso di un completo dispiegamento di un momento singolo nella totalità di una serie completa. «Sotto la spinta di queste considerazioni – è scritto nelle riflessioni che si riallacciano alla descrizione di Heimroth del suo 'pensiero oggettivo' – non ho cessato di controllarmi, e ho trovato che il mio procedimento si basa sulla *derivazione*: non ho pace finché non trovo un punto pregnante dal quale molte cose si lascino derivare, o meglio che le produca spontaneamente da sé e me le porga, quasi a premiarmi della mia prudenza e lealtà nell'agire e nel ricevere» [119]. In questo metodo di ricerca, Goethe sa di incontrarsi con i più profondi 'empiristi' di tutti i tempi, si sente tanto vicino a Galilei, quanto si sente respinto dal simulacro e dalla caricatura dell''induzione' baconiana. Mentre infatti

[116] *Das Sehen in subjektiver Hinsicht*, *Naturwiss. Schr.* XI, 282. [J. W. Goethe, *La vista considerata soggettivamente*, in *Teoria della natura*, a cura di Mazzino Montinari, Boringhieri, Torino 1968, pp. 88-89].

[117] *Goethes Gespräche*, 2. ed., IV, 59.

[118] *Naturwiss. Schr.*, VI, 302.

[119] *Bedeutende Fördernis usw.*, *Naturwiss. Schr.* XI, 63. [*Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente*, cit., p. 148].

in Bacone, nonostante tutto l'insistere sull''universale', alla fine rimane sempre soltanto la raccolta dei 'particolari', Galilei ha dimostrato «che per il genio un caso vale per mille, quando, a partire dal movimento oscillatorio della lampada della chiesa, formulò la dottrina del pendolo e della caduta dei corpi» [120]. Nella scienza, tutto dipende da ciò che si definisce un *aperçu*: ogni vero *aperçu* però, viene da una conseguenza e porta una conseguenza, «è un anello intermedio di una grande catena produttiva e ascendente» [121]. Un esperimento ha validità, solo in quanto non vuol essere la 'prova' isolata di un'ipotesi, ma piuttosto conduce e procede oltre se stesso a fenomeni affini. «Se dunque abbiamo compiuto un esperimento o un'esperienza, non studieremo mai abbastanza ciò che gli sta *immediatamente* vicino e ciò che *immediatamente* lo segue. [...] La *diversificazione* e *moltiplicazione* dell'esperimento singolo è dunque il primo dovere di un naturalista» [122]. E come la metodologia generale dell'osservazione della natura conduce al «caso pregnante», così questo concetto acquista subito un significato decisivo anche per la concezione goethiana dell'arte. A questo riguardo, nell'epistolario con Schiller, egli parla dei «casi eminenti che stanno in una molteplicità caratteristica come rappresentanti di molti altri, racchiudono in sé una certa totalità, esigono una certa serie [...] e, tanto dall'esterno come dall'interno, rivendicano una certa unità e totalità». L'«immaginazione produttiva» procede ovunque nella stessa maniera: essa concentra un tutto infinitamente ricco in un singolo momento, in una singola forma, e lascia scaturire nuovamente il tutto da questo momento, secondo una legge determinata.

È questo contenuto spirituale del concetto della metamorfosi, che il creare poetico in particolare, rivela sempre nuovamente a Goethe. Avvertendo il suo talento poetico assolutamente come 'natura', lo ricomprende anche sotto l'universale regola della natura. Determinate immagini poetiche – come i motivi per *La sposa di Corinto*, per *Il Dio e la baiadera*, per la *Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen*, – le reca per anni e decenni nel suo animo, dove «cambiavano continuamente aspetto senza mutare sostanza, e maturavano in forme sempre più pure, in rappresentazioni sempre più nette» [123]. Questo processo di crescita e di maturazione interiore trova un'espressione compiuta in una poesia del *Divano occidentale-orientale*, che, per il modo in cui nasce, costituisce anche la prova vi-

[120] *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, *Naturwiss. Schr.* III, 236, 246.

[121] *Maximen* 416. [*Massime e Riflessioni*, cit., p. 100].

[122] *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, *Naturwiss. Schr.* XI, 32. [*L'esperimento come mediatore tra soggetto e oggetto*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 130-131. I corsivi non sono riportati in Cassirer].

[123] *Bedeutende Fördernis usw.*, *Naturwiss. Schr.* XI, 60. [J. W. Goethe, *Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente.*, cit., p. 147].

vente di come i *Lieder* di Goethe scaturiscano da semplicissimi elementi intuitivi e melodici. Il 24 settembre 1815, Goethe si ferma al castello di Heidelberg, dove, nel parco del castello, osserva come le castagne mature rompano il loro involucro e cadano a terra. In questo semplice accadimento singolo, del tutto preciso e reale, si concentrano ormai per lui tutti i motivi profondi dello stato d'animo attuale e della sua intera esistenza spirituale: lo struggimento per l'amata, la nuova pienezza vitale e poetica che ella ha destato in lui e che ora erompe «in un giovanissimo fiore», l'urgere e il dilatarsi delle interne creazioni della fantasia, che crescono in maniera inconscia e anelano a prendere forma e ad esprimersi. E mentre tutto questo si fonde al tempo stesso con il lieve suono melodico delle foglie che stormiscono nel vento, col movimento ritmico dei rami e dei ramoscelli, è ormai pronta la poesia che raccoglie in sé tutti questi momenti singoli, e in cui tuttavia nessuno è presente più come semplice momento singolo:

Tesoro, alza lo sguardo
al pesante groviglio di quei rami!
Fatti mostrare i frutti
avvolti nello spinoso verde.

Quieti, ignari di se stessi,
pendono da tempo, imbozzolati.
Un ramo che ondeggia dondolando
li culla con pazienza.

Pure, matura all'interno
e si gonfia il nucleo bruno.
Vorrebbe arrivare fino all'aria,
gli piacerebbe vedere il sole.

Esplode la corteccia, e lui felice
da questa si distacca.
Così cadono i miei canti
a mucchi nel tuo grembo [124].

Per il poeta di questi versi, nessuna relazione allegorica opera una mediazione tra il divenire naturale e quello spirituale: egli conosceva e sentiva entrambi nella loro unità immediata. Questo tratto fondamentale attraversa tutte le singole fasi della vita di Goethe; dà l'impronta alla sua lirica giovanile, e da questo punto di vista Goethe ha interpretato anche una delle più peculiari creazioni della sua vecchiaia: la *Novella*. «Per darLe un'idea del processo di questa novella, – come egli si esprime con Eckermann –

[124] [*Il libro di Suleika*, in *Divano occidentale-orientale*, cit., pp. 325-327].

eccole un paragone. Lei s'immagini un verde cespuglio, che rompe dal suolo. Per un po' di tempo il forte stelo gitta verdi foglie, poi termina con un fiore. Il fiore non era atteso, e colpisce; ma doveva pur venire: anzi, il travaglio del gittar foglie non mirava che a produrre il fiore, e senza il fiore sarebbe stato inutile» [125]. In effetti questo «crescere dall'interno» è caratteristico e costantemente determinante non soltanto per la lirica di Goethe, ma anche per la sua epica. Per lui l'*epos*, anche dove, come nel *Wilhelm Meister*, cerca di rappresentare e rispecchiare indirettamente tutta la vastità della vita del mondo, non è mai diretto semplicemente alla descrizione del mondo 'esterno' e di una sequenza di suoi accadimenti, ma rappresenta soltanto, nel mondo e attraverso la sua mediazione, i grovigli e gli sviluppi psichici interiori. In esso si dispiega quasi un cosmo spirituale indipendente, che ha il suo centro e la sua legge formale in se stesso. Per questo, l'esteriore 'verità' o 'verosimiglianza' empirico-causale, non è un criterio per queste poesie: lo stesso Goethe, riguardo al *Wilhelm Meister*, ha riconosciuto che esso appartiene «ad un genere che sfugge ad ogni classificazione», di cui egli stesso non ha quasi più la chiave [126]. Questo tratto emerge in piena chiarezza certamente soltanto nelle opere che, come il *Werther*, Goethe ha creato «alquanto inconsciamente, come un sonnambulo», o in cui, come in *Erminio e Dorotea*, l'originaria concezione poetica e la sua realizzazione non sono separate da un grande intervallo di tempo. Dove invece Goethe interviene nella 'composizione' del tutto con un'intenzione consapevole e con svariate aggiunte, allora, non di rado, (come ad esempio mostra il confronto del primo libro de *Gli anni di apprendistato* con la versione originaria del *Meister*), questa legalità puramente interna dell'*epos* è stata disturbata e compromessa nei particolari, sebbene nel tutto si sia sempre ricostituita nella sua purezza.

Nel particolare metodo della 'variazione', – si riferisca ad un esperimento o ad un motivo poetico – nella «derivazione da un punto pregnante», che in entrambi i casi è attiva e feconda, risiede per Goethe anche la decisiva distanza che oppone l'uomo dalla sensibilità meramente ricettiva, all'uomo creativo. L'artista, come il naturalista, si dedica a cogliere la realtà sensibile nella maniera più precisa possibile. Il barone di Schönborn, in una lettera a Gerstenberg, esalta del giovane Goethe «quella forza poetica straordinariamente intuitiva che si immedesima da cima a fondo negli oggetti», e grazie alla quale, «nel suo spirito, tutto si localizza e si individualizza» [127]. E lo stesso Goethe, di fronte al cancelliere von Müller, ha indicato come peculiarità della sua sensibilità, il fatto che essa conservasse

[125] A Eckermann, 18 Gennaio 1827. [*Colloqui col Goethe*, cit., vol I, p. 216].
[126] A Eckermann, 18 Gennaio 1825. [Ivi, p. 147].
[127] *Der junge Goethe*, nuova ed. di Max Morris, III, 389.

nella memoria con molta precisione i contorni e le forme, sentendosi però toccata nella maniera più viva dalle deformità e dalle mancanze. «Io non potrei mai produrre le mie forme in maniera così viva e individualizzata, senza quell'acuta facoltà di concepire e di recepire» [128]. Questa «facoltà ricettiva» però, rimarrebbe morta e priva di forma senza la dote vivificante del cambiamento e della trasformazione legale del dato. Le due cose sono reciproche e indissolubili, poiché memoria e immaginazione sono operanti già negli stessi organi di senso. Goethe concorda qui col contenuto di quel principio kantiano, al quale, secondo Kant, «non ha ancora pensato nessuno psicologo»: e cioè che l'immaginazione è un ingrediente necessario della percezione. E così egli combatte con violenza e indignazione anche la tradizionale divisione tra le facoltà dell'anima 'inferiori' e quelle 'superiori', che era abituale nella psicologia wolffiana. «Nello spirito umano come nell'universo non vi è nulla che stia sopra o sotto, tutto esige, con ugual diritto, un punto centrale comune che manifesti la sua segreta esistenza, attraverso il rapporto armonico di tutte le parti di fronte a esso. [...] Chi non è convinto che tutte le manifestazioni dell'essenza umana (*sensibilità* e *ragione*, *immaginazione* e *intelletto*) devono formarsi in una decisa unità (qualunque sia tra queste proprietà quella che in lui è predominante), costui si tormenterà continuamente in una infelice limitazione. [...] Un uomo quindi, nato e formatosi nelle cosiddette scienze esatte, non comprenderà facilmente, dall'altezza della sua ragione intellettiva, che ci possa essere anche una fantasia sensibile esatta, senza la quale non sarebbe pensabile l'arte» [129]. Non l'occhio soltanto, ma questa esatta fantasia sensibile, era l'organo attraverso cui Goethe possedeva il mondo. Le due cose non erano per lui separate; e come una volta ha detto che, quando gli artisti parlano della natura, senza esserne chiaramente consapevoli, sottintendono sempre l''idea' [130], così, quando lui parlava del suo occhio, 'sottintendeva' sempre l'interna attività del formare. Soltanto in essa trovava la vera mediazione tra soggetto e oggetto, tra se stesso e la natura. «La fantasia – è scritto nelle considerazioni che Goethe ha inserito nei suoi abbozzi e nei suoi studi sulla morfologia con il titolo *Poetische Metamorphosen* – è molto più vicina alla natura della sensibilità, questa è nella natura, quella invece sta sospesa al di sopra di essa. La fantasia è all'altezza della natura, la sensibilità viene dominata da essa» [131]. Così non lo sconcerta più nemmeno il

[128] Al cancelliere von Müller, 17 Maggio 1826.

[129] *Über Stiedenroths Psychologie*, *Naturwiss. Schr.* XI, 74. [J. W. Goethe, *Sull'opera di Ernst Stiedenroth: psicologia per la spiegazione delle manifestazioni dell'anima*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 149-150].

[130] *Maximen*, 1071. [*Massime e riflessioni*, cit., p. 227].

[131] *Naturwiss. Schr.* VI, 361.

fatto che, come dichiara, l'idea della metamorfosi delle piante «contraddice ai nostri sensi», perché sa che «l'esperienza è sempre soltanto la metà dell'esperienza». Ad un empirismo dogmatico che persevera nell'obiettare che almeno l'uomo primitivo, almeno il bambino, non idealizzano, egli replica che il bambino non genera nemmeno: «poiché anche la scoperta dell'ideale esige un certo grado di pubertà» [132]. Come nel mondo organico, questo generare non è però una creazione assolutamente nuova, ma è uno 'sviluppare' e un 'trasformare'. Come la sensibilità dall'immaginazione, così l''intuizione' è inseparabile dalla 'considerazione'; infatti «cos'è il guardare senza il pensare?». L'introduzione alla teoria dei colori dichiara perciò che è un'esigenza assai bizzarra quella di riferire esperienze senza un qualsivoglia legame teorico, e di lasciare che il lettore e lo studente si facciano da soli un'opinione qualsiasi a loro piacimento. «Ogni guardare si muta in un considerare, ogni considerare in un riflettere, ogni riflettere in un congiungere. Si può quindi dire che noi teorizziamo già in ogni sguardo attento rivolto al mondo. Se però l'astrazione, di cui temiamo, deve essere neutralizzata, e se il risultato di esperienza, che ci auguriamo, deve risultare autenticamente vitale e utile, è necessario saper compiere questi passaggi con coscienza, autoconsapevolezza, libertà e, per servirsi di un'espressione ardita, con ironia» [133]. L'astrazione non è più pericolosa, se, nel momento in cui oltrepassa il singolo fenomeno, non si distacca tuttavia dall'insieme delle apparenze, ma vuole rappresentare proprio quest'insieme in tutte le sue connessioni. La teoria fisica veramente feconda, non risolverà perciò il «mondo dell'occhio» in qualcosa di amorfo, accessibile soltanto al calcolo matematico, come fa la spiegazione meccanica dei colori, ma lo lascerà immutato nella sua natura specifica e si distinguerà dalla visione sensibile soltanto per il fatto che, dove questa fornisce solo singoli dati isolati, essa rappresenta una continua connessione di serie e di relazioni, in virtù delle quali ogni particolare acquista la sua fisionomia specifica nella totalità dei fenomeni. Si osservi come, con questa esigenza, Goethe non faccia altro che trasferire la metodologia che egli difende nella biologia, alla rappresentazione e al chiarimento dei fenomeni fisici. Lasciamo ora da parte se questo sia giusto o sbagliato, e limitiamoci ad osservare che persino su questo punto il giudizio deve cambiare se non si sceglie come norma la prospettiva del 'meccanicismo', ma la prospettiva della pura conoscenza matematica e fisica. Accanto alla fondazione dell'«ottica fisiologica», alla quale ha contribuito in maniera decisiva, probabilmente Goethe non si sarebbe opposto ad una considerazione matematico-fisica, – a lui certamente estranea, – dei fenomeni del colore, se gli si fosse permes-

[132] *Maximen*, 273, 1072. [*Massime e Riflessioni*, cit., pp. 66, 227].
[133] [*La teoria dei colori*, cit., p. 7].

so di «prendere simbolicamente» anche questa considerazione. Ma ciò che qui non gli poteva concedere la dogmatica scienza naturale del suo tempo, glielo avrebbero certamente accordato volentieri e volontariamente la fisica moderna e la moderna critica della conoscenza. La caratteristica differenza tra i loro compiti e quelli che Goethe si pone come naturalista, non verrebbe in alcun modo attenuata – contare e dividere non era nella sua natura –, ma questa differenza perderebbe oggettivamente tutta la sua asprezza e conflittualità dovute al fatto che Goethe, nella forma storica della fisica matematica che vedeva davanti a sé, doveva combattere sempre allo stesso tempo i dogmi di un astratto materialismo metafisico.

Goethe non è certamente portato per la teoria della conoscenza; egli esige però che il «naturalista fedele» osservi anche se stesso e si preoccupi, nello stesso modo in cui vede la natura mobile attorno a sé, di conservare in sé anche la mobilità del proprio organo di comprensione e della propria maniera di guardare, per non insistere sempre rigidamente in uno stesso modo di spiegazione. Proprio questa è la libertà interiore e l''ironia' che si addice a colui che osserva, e che lo preserva dall'irrigidimento in un uniforme schema concettuale [134]. Sembra un'affermazione piuttosto scettica quella contenuta nella lettera di Goethe al conte von Sternberg, secondo cui non bisogna andare troppo per il sottile con il positivo, ma bisogna sollevarsi con ironia al di sopra di esso, affinché conservi la qualità del problema. Ma queste «parole ardite» sono profondamente fondate nel complesso della concezione di Goethe, il quale conosce e coltiva in sé sin dall'inizio quella «concezione ironica», «che si eleva sugli oggetti, su felicità ed infelicità, bene e male, morte e vita, e giunge così al possesso di un mondo veramente poetico» [135]. Persino per questo concetto fondamentale, il romanticismo ha dunque preso a prestito da Goethe il suo modo di espressione e di intuizione; ma non ha certamente compreso in senso goethiano il libero fluttuare e formare della fantasia, col quale essa si mostra pari alla natura. Ancora una volta, Goethe vuole infatti liberarsi dai vincoli delle cose singole e dei fenomeni singoli solo per arrivare all'intuizione e alla certezza delle leggi veramente obiettive e costanti del tutto. Quando, a ottantun'anni, in occasione della traduzione di Soret della sua *Metamorfosi delle piante*, scopre con gioia che questa massima, vecchia ora più di quarant'anni, continua a sembragli valida, e ne esalta ancora la capacità di fare felicemente da guida nell'intero cerchio labirintico dell'intellegibile, e di condurre fino ai confini dell'inintellegibile, dove, dopo un grande profitto, ci si può ben limitare, sembra che l''idea' significhi ormai per lui un critico e kantiano «principio regolativo» della ricerca. In fondo

[134] *Naturwiss. Schr.* VI, 349.
[135] *Dichtung und Wahreit*, libro X. [Trad. it. cit., p. 581].

però, il suo atteggiamento interiore nei confronti della *Critica del Giudizio* è ancora lo stesso di quando l'opera uscì nel 1790. Egli infatti si sente ancora chiamato ad affrontare con coraggio l'«avventura della ragione» [136], come Kant l'aveva chiamata; spera e cerca ancora, attraverso l'intuizione di una natura sempre creatrice, di rendersi degno di partecipare spiritualmente alle sue produzioni. La dottrina critica, lo ha solo rafforzato nella certezza che questo intuire medesimo è già un fare, che è 'spontaneità', non 'ricettività', e nella battaglia tra i sostenitori e gli oppositori della critica della ragione, egli si collocava volentieri da quella parte «che più rende omaggio all'uomo» [137]. La pura produttività dell'uomo, la produttività dell'artista e del naturalista, non è mai sentita da Goethe come lontana dalla natura e ad essa contrapposta, ma è la prosecuzione e il perfezionamento della produttività della natura medesima. In quanto è posto al vertice della natura, l'uomo si considera ancora come un'intera natura, che deve produrre in sé di nuovo un vertice. Anche qui sono valide le parole di Faust, secondo cui, per chi è abile questo mondo non è muto: nel principio del suo agire e del suo creare egli comprende infatti il principio fondamentale del mondo.

Si comprende così come la funzione spirituale del creare e del trasformare, sinora chiamata immaginazione produttiva, acquisti ora un nome più ampio e generale, e divenga la 'ragione' per eccellenza. Quando Goethe accompagnò con un breve commentario un'esposizione della filosofia kantiana destinata alla granduchessa Maria Pawlowna, pose la fantasia, accanto a sensibilità, intelletto e ragione, come «quarta facoltà della nostra natura spirituale». Venuta meno in generale ai suoi occhi una divisione assoluta delle singole «facoltà dell'anima» in superiori ed inferiori, sensibili e razionali, anche l'immaginazione non è più una sfera isolata dello psichico, ma, per così dire, il *medium* in cui si muovono e vivono tutte le altre facoltà. «Essa integra la sensibilità sotto forma di memoria, presenta l'intuizione del mondo all'intelletto sotto forma di esperienza, crea o trova forme alle idee della ragione e anima così l'intera unità dell'uomo, che, senza di essa, sprofonderebbe necessariamente in una desolata inettitudine. Se dunque la fantasia presta tali servizi alle sue tre facoltà sorelle, solo queste amate congiunte la introducono per altro nel regno della verità e della realtà. La sensibilità le porge forme certe e dai netti contorni, l'intelletto regola la sua forza produttiva, e la ragione le dà la completa sicurezza di

[136] *Anschauende Urteilskraft, Naturwiss. Schr.* XI, 55. [*Il giudizio intuitivo*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 140].

[137] *Einwirkung der neueren Philosophie, Naturwiss. Schr.* XI, 49. [*Influenza della filosofia recente*, cit., p. 137].

non giocare con delle chimere, ma di essere fondata su idee»[138]. Questa interna armonia tra fantasia e ragione, tra l'idea artistica e quella teoretica riposa sul fatto che è il concetto più caratteristico della ragione risolvere l'essere da un tutto statico in un tutto dinamico. Se l''intelletto' è rivolto a ciò che è divenuto e che è stabile, se assume come dati gli oggetti nella loro esistenza e si sforza – come nella botanica di Linneo – di ordinarli in base a caratteristiche fisse, la ragione rinvia sempre al divenire medesimo. La divinità – dice Goethe a Eckermann – opera tra i viventi, non tra i morti; essa è in ciò che diviene e si trasforma, ma non in ciò che è divenuto e si è irrigidito. Per questo la ragione, nel suo tendere al divino, si occupa soltanto con ciò che vive e diviene, l'intelletto, invece, con ciò che è divenuto e irrigidito, per utilizzarlo[139]. Questo dunque è il punto in cui la prassi quotidiana e banale si separa dall'azione e dal modo di osservare autenticamente spirituali. L'uomo pratico vede soltanto cose empiriche ed empirici scopi finiti, là dove la pura teoria scorge un'interna connessione della vita e dell'agire fondata su leggi autonome. Ma il mero empirista ha un modo di vedere così usuale e necessario, che non può non applicarlo anche là, dove contrasta immediatamente con l'oggetto. Egli trasforma perciò il fenomeno dello sviluppo, anche quando gli si impone attraverso l'esperienza, nel fenomeno dell''inscatolamento' e soltanto così crede di avere compreso la nuova forma che si è manifestata, vale a dire di averla ridotta a qualcosa di già esistente. Il «rigido modo di rappresentazione», secondo cui nulla può *divenire* se non quello che già *è*, afferma qui nuovamente la sua potenza e il suo predominio[140]. La libertà interiore, che Goethe possiede in questo giudizio nei confronti dell'intera scienza biologica del suo tempo, si manifesta anzitutto nel suo collocarsi, a questo punto, fuori della lotta delle fazioni, caratteristica della biologia del diciottesimo secolo. La sua visione di fondo non rientra né nel concetto dell'epigenesi, né in quello della preformazione. Dal primo lo divide la sua intuizione dinamica dell'accadere naturale, secondo cui ovunque, nella considerazione del vivente, bisogna tener fermo come «concetto principale» «che le sue parti stanno in un rapporto necessario nei confronti di se stesse, che nulla di meccanico viene costruito e prodotto per così dire dall'esterno, sebbene al-

[138] *Über Kants Philosophie* (*Jahrbuch* della *Goethe=Gesellschaft* XIX, 39).

[139] A Eckermann, 13 Febbraio 1829; [tra. it. cit., vol. I, p. 314]. Cfr. *Maximen* 555, 599. [*Massime e Riflessioni*, cit.: (555) «La ragione è destinata a indagare il divenire, l'intelletto ciò che è stato; la prima non si preoccupa di sapere qual'è la meta, il secondo non si interessa del punto di partenza. A quella piace lo sviluppo, questo desidera fissare tutto quanto per poterlo utilizzare», p. 133; (599) «La ragione domina solo le cose viventi; il mondo creato, di cui si occupa la geognosia, è morto. Non può quindi esistere una geologia, la ragione non avendo qui nulla da fare», p. 140].

[140] Si veda la *Campagna di Francia*, Novembre 1792. [Trad. it. in *Opere*, cit., vol. II].

cune parti agiscano verso l'esterno e dall'esterno ricevano una determinazione» [141]. «Cos'è in fondo anche ogni rapporto con la natura – come Goethe dice a Eckermann in occasione della famosa disputa tra Cuvier e Geoffroy de St. Hilaire – se sulla via analitica ci occupiamo solo di singole parti materiali e non sentiamo il respiro dello spirito, che prescrive la direzione ad ogni parte e frena e sanziona ogni trasgressione attraverso una legge immanente?». E d'altra parte Goethe, conclusa e perfezionata la sua visione della natura, si rifiuta allo stesso modo di pensare questa legge immanente alla stregua di un dato modello obiettivo precedente ogni sviluppo, e di spiegare così la costituzione della forma come il semplice risultato di qualcosa che, sebbene nascosto e impercettibile, esisteva già in forma concreta. Da questa concezione della 'preformazione', dominante ai suoi tempi, egli risale piuttosto alla più profonda formulazione leibniziana di quest'idea. Bisogna pensare contenuta nel germe soltanto la condizione per la forma futura, non la forma stessa rimpicciolita. «La teoria dell'inscatolamento ripugna immediatamente ad una persona di cultura elevata, ma nella dottrina di un accogliere e di un accettare, viene certo sempre presupposto qualcosa che accoglie e qualcosa da accogliere, e se non vogliamo pensare una preformazione, arriviamo allora ad una predelineazione, ad una predeterninazione, ad un prestabilire o comunque si voglia chiamare ciò che dovette precedere il momento in cui potemmo renderci conto di qualcosa» [142]. Quello che divide 'predeterminazione' e 'preformazione' è proprio il fatto che in quella, come fondamento e presupposto del divenire, non viene presa la forma sensibile stessa, ma la «determinatezza alla forma», che può essere colta soltanto idealmente. Nulla sorge se non ciò che è già annunciato; ma annunciato soltanto attraverso la direzione specifica del processo dinamico, non attraverso una parte già compiuta del prodotto da generare. In questa visione si conciliano per Goethe le esigenze del concetto e dell'intuizione. Così, nonostante ne riconosca i meriti, egli si oppone a Kaspar Friedrich Wolff, il fondatore della teoria dell'epigenesi: nella massima fondamentale di tutte le sue ricerche, e cioè di non accettare e di non affermare se non quello che si può vedere con gli occhi e mostrare di nuovo agli altri in ogni momento, egli non aveva considerato «che vi è una differenza tra vedere e vedere, che gli occhi della mente e gli occhi del corpo devono operare in un'incessante e vivente connessione, perché altrimenti si corre il rischio di vedere, e tuttavia non trattenere ciò che si vede» [143]. Per l'uomo di buon senso, per colui che è attento al particolare, tutto ciò che viene da un'idea e ad essa riconduce, è in certo qual

[141] *Metamorphose der Pflanzen, Naturwiss. Schr.*VI, 282.
[142] *Naturwiss. Schr.* VII, 73.
[143] Ivi VI, 156. |Trad. it. in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 95|.

modo un peso; infatti per lui un metallo non coniato e non spendibile è solo un possesso gravoso; mentre, d'altro canto, colui che si trova ad un punto di vista superiore, disprezza facilmente la singolarità e raccoglie in una mortale universalità ciò che soltanto separato ha una vita [144]. Soltanto la genuina considerazione genetica della ragione evita entrambi i pericoli. Essa non soccombe alla mortale universalità della mera rappresentazione generica, ma pone al suo posto l'universale validità di una regola, secondo la quale il particolare sorge in quanto particolare. In questa eterna sistole e diastole, in questo movimento oscillatorio di idea ed esperienza, si costruisce per noi tanto il mondo dello spirito, quanto quello della realtà empirica. Tutti gli empiristi tendono all'idea, e non riescono a scoprirla nella molteplicità; tutti i teorici la cercano nel molteplice e non riescono a rinvenirla in esso. Di fronte a questa visione limitata, bisogna riunire veramente unità e molteplicità, individualità e norma, per scoprire un principio universale che conduca con sicurezza attraverso la serie delle particolarità. Soltanto qui gli opposti si uniscono: il particolare è infatti l'universale che appare sotto condizioni differenti. In questo senso ogni fatto è già teoria; infatti, com'è possibile dimostrare che si tratta di un fatto, se non collegandolo ad un altro fatto e congiungendolo ad esso in un complessivo nesso legale? [145].

Tutte queste considerazioni sono tuttavia per noi soltanto una prova dell'altezza e purezza a cui Goethe eleva l'idea generale della 'metamorfosi'; ed è chiaro adesso come quest'idea non determini per lui soltanto l'organizzazione dell'essere fisico, ma anche quella dell'essere spirituale, animando dall'interno lo schema tradizionale delle «facoltà dell'anima», conferendo all''intuizione', all''immaginazione produttiva', alla 'ragione', il loro significato esatto e stabilendo al tempo stesso lo scopo unitario al quale si riferiscono, pur nella diversità della loro funzione. Un divenire continuo, un'attività senza quiete, che tuttavia pone a se stessa misura e limite: questo è ormai per Goethe la vita dello spirito, com'era quella della

[144] Ivi, VI, 6.

[145] Si vedano le *Maximen* 529, 565, 569, 575, 803. [J. W. Goethe, *Massime e Riflessioni*, cit.: (529) «La teoria in sé e per sé non serve a niente se non in quanto ci fa credere alla concatenazione dei fenomeni», p. 129; (565) «Vi è un empirismo delicato che s'identifica nel modo più intimo con l'oggetto e così diventa vera e propria teoria. Ma questo potenziamento delle capacità intellettuali appartiene a un'epoca di alta cultura», p. 135; (569) «L'universale e il particolare coincidono: il particolare è l'universale che si manifesta in condizioni diverse», p. 136; (575) «L'ideale sarebbe capire che ogni elemento reale è già teoria. L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale del cromatismo. Soprattutto non si cerchi nulla dietro ai fenomeni: essi stessi sono la teoria», p. 137; (803) «Tutti gli empiristi tendono all'idea e nella varietà non riescono a scoprirla; tutti i teorici la cercano nel vario senza riuscire a trovarcela», pp. 187-188].

natura. Soltanto adesso diviene pienamente chiaro ciò che esprimeva la poesia *La metamorfosi degli animali*: che ci troviamo al concetto più alto che il pensatore morale come l'uomo d'azione, il poeta come lo scienziato, è in grado di raggiungere. Dietro questo fenomeno originario dell'agire che genera in se stesso il proprio limite non risale nessuna considerazione metafisica: «cosa può ottenere l'uomo nella vita più della rivelazione del dio-natura, di come esso dissolva in spirito ciò che è solido, e mantenga solido ciò che è generato spiritualmente?». Le due tendenze agiscono infatti solo congiuntamente. L'idea della metamorfosi è un «dono del cielo sommamente venerabile, ma, allo stesso tempo, sommamente pericoloso»; agendo incondizionatamente e senza restrizioni, dissolverebbe ogni stabile determinatezza della forma, se, ad essa, in quanto '*vis centrifuga*', non si affiancasse un'altra forza centripeta. All'anelito al cambiamento si contrappone l'anelito alla permanenza: l'impulso alla 'specificazione' che vuole conservare nel suo essere ciò che è realmente divenuto una volta [146]. Il prodotto formato si dissolve nel processo; ma il processo tende nuovamente al prodotto formato. Le formule in cui Goethe coglie questo rapporto possono suonare astratte e metafisiche; ma per lui non lo sono, perché gli restituiscono soltanto l'esperienza fondamentale sempre presente e viva in lui, del suo osservare e creare. Il mondo non gli è mai apparso fissato in un'immagine, ma costantemente rinnovantesi attraverso le opposizioni, attraverso 'polarità' e 'potenziamento'. A noi è concesso di esprimere soltanto la direzione di questo processo, non la sua meta; nessuna meta esteriormente trascendente che indicassimo per tale processo, riuscirebbe a sostituire la pienezza del suo contenuto. Con tale profondità Goethe ha colto e interpretato la questione fondamentale che attraversa lo sviluppo della vita spirituale tedesca, l'opposizione e la relazione reciproca di 'forma' e 'libertà'. Il motivo è lo stesso, eppure completamente trasformato dal concreto contenuto spirituale, infinitamente ricco, che ormai rappresenta in sé.

Anche la trasformazione interna al concetto della forma artistica in Goethe, si lascia cogliere con piena chiarezza, ancora una volta, a partire da qui. Goethe credeva di aver scoperto in Italia che gli antichi hanno creato osservando le stesse leggi secondo cui la natura procede nelle sue formazioni: analogamente, d'ora in poi, forma della natura e forma dell'arte costituiscono per lui soltanto due espressioni di uno stesso e medesimo problema. Questo parallelismo penetra sin nella formazione del singolo. Egli pretende ora dall'arte, quasi con le stesse parole usate dall'anatomia comparata, che essa impari a conoscere in maniera sempre più

[146] *Problem und Erwiderung*, *Naturwiss. Schr.* VII, 75.

precisa le proprietà delle cose e il modo in cui esistono, che essa domini la serie delle formazioni e sappia collocare una accanto all'altra ed imitare le diverse forme caratteristiche [147]. Se però questo nesso è valido, e dunque lo stile dell'artista poggia sulle «più profonde fondamenta della conoscenza», allora, con il progresso della conoscenza, egli deve trasformare internamente se stesso. Non è perciò un caso, che l'epoca del 'classicismo' più rigoroso, coincida per Goethe con quell'epoca della sua concezione della natura in cui la nuova intuizione genetica assume immediatamente l'immagine della «pianta originaria». Come qui la regola del divenire viene colta ancora come qualcosa di permanente ed esistente, come un modello ed un archetipo reale, così, anche nell'arte, gli 'esempi' classici sembrano dover significare una norma stabile e duratura. L'equilibrio tra 'quiete' e 'movimento', tra il fattore 'plastico' e quello 'dinamico', che nella forma naturale come in quella artistica si compenetrano, qui dunque non è ancora pienamente realizzato; il primo momento minaccia anzi di assumere nuovamente una sua autonomia uscendo dalla correlazione. Abbiamo seguito nel dettaglio, come lo sviluppo della concezione della natura di Goethe superi questo pericolo interno. In ambito artistico però, a rigor di termini, uno sviluppo analogo si può mostrare soltanto dove Goethe si atteggia in maniera produttiva e non si limita a osservare e a giudicare. A partire dal vivente impulso originario del creare, egli ha infranto i confini che aveva posto originariamente alla sua poesia: il *Divano occidentale-orientale* o l'*Elegia di Marienbad* obbediscono ad un'altra legge formale rispetto a *La figlia naturale*. La *teoria* dell'arte di Goethe non ha però seguito questa trasformazione in maniera completa e incondizionata; specialmente nei giudizi di Goethe sull'arte figurativa e sull'arte teatrale si percepisce spesso una ristrettezza, che è in contrasto con la libertà interiore raggiunta nel frattempo nel proprio creare, come nel suo studio della natura. Tuttavia sarebbe tanto sbagliato quanto ingiusto, voler misurare e giudicare la visione complessiva maturata da Goethe riguardo al problema della forma da questo limitato settore del suo universo intellettuale; infatti per lui, come per qualsiasi pensatore, soltanto «pensare e agire, agire e pensare nella loro unità» costituiscono «la somma di ogni saggezza».

In questa somma persino la poesia costituisce soltanto un singolo momento. «Da più di mezzo secolo – scrive Goethe ancora verso la fine della sua vita – in patria e anche all'estero, mi si conosce come poeta e mi si fa passare per tale in ogni circostanza; non è stato altrettanto universalmente riconosciuto però, e ancor meno è stato considerato con attenzione, che io con grande attenzione mi adopero alacremente attorno alla natura in tutti

[147] Si veda in particolare l'introduzione ai *Propilei*. [J. W. Goethe, Introduzione ai *Propilei*, in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., pp. 88-102].

i suoi universali fenomeni fisici e organici e perseguo in silenzio, con costanza e con passione, osservazioni condotte seriamente. Quando perciò il mio saggio stampato da quarant'anni in lingua tedesca, che riguardava la maniera in cui bisogna rappresentare ingegnosamente le leggi di formazione delle piante, venne conosciuto più da vicino, ormai soprattutto in Svizzera e in Francia, allora non ci si poté meravigliare abbastanza di come un poeta, che di solito si occupa di fenomeni morali affidati al sentimento e all'immaginazione, abbia potuto abbandonare la sua strada per un attimo e, in un fugace passaggio, abbia potuto fare una scoperta così significativa» [148]. Da quando queste parole furono scritte, il contenuto oggettivo dei contributi naturalistici di Goethe è stato più volte esposto e apprezzato a fondo da scienziati importanti: ma lo stupore per il fatto che un 'poeta' sia potuto assurgere a tali meriti non è ancora svanito completamente. In effetti questo mistero si risolve solo se si risale al centro della produttività spirituale di Goethe. Non è necessario spendere una parola riguardo al fatto che la fantasia poetica di Goethe entra come momento integrante in tutti gli indirizzi del suo creare e ad esse conferisce per la prima volta la loro piena determinatezza caratteristica; tuttavia l'origine di questo creare, se lo si abbraccia in tutta la sua estensione, non si trova certo in una qualsivoglia *singola* energia spirituale. L'energia fondamentale di Goethe è, per così dire, l'energia 'formatrice' per eccellenza, l'«immaginazione produttiva» in quanto tale, ancor prima che essa si sia divisa nei singoli diversi indirizzi e singole attività, sulle quali riposa ogni genialità scientifica o artistica. A partire da questo suo centro peculiare, la strada conduce allo studio della natura come all'intuizione artistica, senza che un momento debba prima venire mediato dall'altro e così ostacolato e limitato nella sua peculiare legalità. Non è un'energia particolare che con prepotenza imprime il suo marchio a tutte le altre, ma è raggiunta una nuova sintesi superiore nella quale si riuniscono tutte, mentre ognuna conserva allo stesso tempo la sua libera peculiarità. Solo in questa maniera è possibile comprendere l'effettivo rapporto che sussisteva tra il Goethe naturalista e il Goethe poeta. Goethe non ha dato alla scienza della natura organica geniali 'stimoli' poetici, come vuole un'opinione ancora assai diffusa; ma ne ha scoperto i fatti fondamentali e i metodi fondamentali. Già la forma specifica del concetto, che egli ha sostenuto e affermato nei confronti del classificatorio concetto generale della botanica precedente, rimanda ad un'opposizione ancor più generale: ad un'opposizione che non è limitata alla scienza della natura, ma si presenta come caratteristica e fondamentale in ogni ambito dell'attività scientifica. Non si rende giustizia

[148] *Gesch. meines bot. Studiums*, *Naturwiss. Schr.* 126. sg.

a quest'ampiezza del contributo di Goethe, caratterizzandolo a partire da una determinata 'facoltà' come l'unica in lui dominante. Così, soltanto in misura molto limitata, è anche esatto descrivere Goethe, come spesso accade, semplicemente attraverso il dono della 'sintesi', che dovrebbe distinguerlo da spiriti come Kant in cui si raffigurerebbe la pura 'analisi'. Infatti, prescindendo completamente dal considerare se questa definizione sia valevole e sufficiente per Kant, si può vedere al primo sguardo la gran quantità di lavoro analitico che Goethe ha compiuto nelle sue osservazioni e nei suoi esperimenti naturalistici, in primo luogo anche all'interno della teoria dei colori. Quando Johann Georg Schlosser, il cognato di Goethe, nel suo *Sendschreiben an einen jungen Mann, der die kritische Philosophie studieren wollte*, aprì la battaglia contro Kant, per lottare a favore della filosofia del sentimento e dell'intuizione in un «nobile tono», Goethe fece completamente suo il giudizio di Schiller su questo tentativo. «Lei e noi altre persone rette – gli scrisse Schiller allora – sappiamo per esempio anche che l'uomo, nelle sue funzioni più alte, agisce sempre come un tutto coerente e che, specialmente la natura, procede ovunque in maniera sintetica; non per questo, però, ci verrà mai in mente di misconoscere in filosofia la distinzione e l'analisi, su cui si basa ogni ricercare, così come non facciamo la guerra al chimico, perché scioglie artificialmente le sintesi della natura». Goethe replica qui con le parole solenni e indicative di tutta la sua natura: anche per lui la filosofia diventava sempre più degna, poiché gli insegnava ogni giorno di più a dividersi da se stesso; «ciò che io posso fare tanto più, poiché la mia natura, come sfere di mercurio che siano state divise, si riunisce assai facilmente e velocemente» [149]. L'analisi dunque gli rimaneva odiosa solo quando si dava unilateralmente come scopo a sé stante; quando ipostatizzava le necessarie divisioni del concetto in assolute divisioni dell'essere. A questo riguardo, egli ribatte alla sua epoca, che un secolo che si dedica soltanto all'analisi e ha quasi paura della sintesi, non è sulla giusta strada; «perché solo tutt'e due insieme, come l'inspirazione e l'espirazione, fanno la vita della scienza» [150]. La meta della divisione metodica dev'essere la connessione metodica, la conoscenza più precisa delle parti ci deve insegnare a conoscere con più precisione e più profondità come esse si dispongano nel tutto. E anche qui Goethe percorre la stessa strada come naturalista e come poeta. Il *Werther* costituisce una svolta storica dell'analisi artistica e psicologica, la base da cui si è sviluppato il moderno romanzo psicologico. Anche qui però, la precisione dell'analisi non porta mai a sciogliere gli elementi, come unità indipendenti e per sé sussistenti, dalla

[149] Schiller a Goethe, 9 Febbraio 1798; Goethe a Schiller 10 Febbraio 1798.

[150] *Analyse u. Synthese*, *Naturwiss. Schr.* XI, 70 [*Analisi e sintesi*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 157].

connessione in cui si trovano. Se la psicologia, nella forma in cui domina ad esempio nella commedia classica francese o nella tragedia, riconduce in ultimo anche l'uomo ad una immutabile *qualità* reale, se lo rappresenta come *l'*avaro, l'egoista, il vanaglorioso, e assume queste qualità come specifici elementi fissi della sua natura, Goethe, – come si è detto a ragione [151] – ha trasformato questa «psicologia della qualità» in «psicologia della disposizione», o, come si potrebbe dire in maniera più efficace, in psicologia della funzione. Egli porta qui a compimento come artista, quello a cui la teoria psicologica aveva aspirato scientificamente a partire da Leibniz. In Descartes e Spinoza, la considerazione psicologica si limita ad una 'definizione' degli affetti, che vengono collocati e ricondotti a concetti fissi, in una netta separazione, quasi come singole essenze spirituali. In Leibniz, per la prima volta, secondo la tendenza fondamentale della sua filosofia, lo sguardo si volge dall'anima come entità alla sua genesi, dalle 'caratteristiche' alle 'forze'. Per cogliere queste forze, la ricerca non si può accontentare dei contenuti e dei dati che trova già pronti nella coscienza, ma si deve trasferire nella sorgente di tutto l'accadere psichico, nell'oscuro '*fundus animi*', in quanto viva forza motrice del tutto. È questa rappresentazione che parte dal '*fundus*' dell'anima, che caratterizza la psicologia artistica di Goethe. In questo modo Werther, Tasso, Wilhelm Meister, non stanno davanti a noi come rappresentanti di un qualche carattere universale, ma come forme coniate che si sviluppano vivendo. Come Goethe non voleva che il precetto di cercare la determinatezza di ogni pianta solo in certe caratteristiche generiche gli pregiudicasse l'intuizione del mondo delle piante, come voleva piuttosto considerare l'infinita molteplicità e 'versatilità' della vita delle piante nelle eterogenee condizioni dell'altezza dei monti e della profondità delle valli, di luce e ombra, di siccità e umidità, di caldo e freddo, così egli cerca quest'interna mobilità anche in ogni considerazione riguardo all'esistenza umana. Il procedimento della «derivazione da un punto pregnante» domina anche qui: è sempre una situazione pienamente determinata, dalla quale si parte e che, tuttavia, mentre si dispiega davanti ai nostri occhi, diventa la rappresentazione simbolica di un tutto vivente. «Nei caratteri – dice lo stesso Goethe a questo proposito a Eckermann – è implicita una certa necessità, una certa consequenzialità, per cui, su questo o quel sostrato fondamentale, si rilevano questi o quei tratti secondari. L'esperienza può insegnare tali tratti secondari; ma in certi individui ne può essere innata la conoscenza. Se in me si riunissero appunto e l'esperienza e la conoscenza innata, non voglio ricercare; ma io so bene questo: che, quando io ho parlato ad alcuno per un quarto d'ora,

[151] Cfr. Richard M. Meyer, *Goethe als Psycholog*, *Goethe-Jahrbuch* XII.

lascio poi che per due ore parli lui» [152]. Come strumento per quest'arte della 'derivazione', di cui egli era cosciente, Goethe ha non soltanto tollerato l'analisi, ma, in questo senso, l'ha cercata ed esercitata incessantemente. Il contrasto della sua concezione con il tipo di trattazione che egli vedeva davanti a sé, soprattutto nella letteratura francese del diciottesimo secolo, l'ha però constatata egli stesso con insuperabile chiarezza quando, a proposito di Crebillon, afferma che tratta le passioni come «carte da gioco che si possono mischiare, giocare, di nuovo mischiare e di nuovo giocare, senza che cambino minimamente». «Non c'è nessuna traccia – egli prosegue – della delicata affinità chimica, attraverso cui si attraggono e si respingono, si uniscono e si neutralizzano, si dividono e si riformano». Questo giudizio, che è contenuto in una lettera a Schiller del 23 ottobre 1799 [153], precede quasi di un decennio la composizione delle *Affinità elettive*, ma forse si trova già qui un motivo fondamentale per la concezione dell'opera in cui Goethe ha dimostrato nella maniera più profonda e più pura, quell'arte di rappresentare le passioni nella loro «delicata affinità chimica». Solo in questo contesto si comprende appieno, come egli abbia potuto racchiudere il quadro di relazioni spirituali e psichiche più commovente che abbia creato, sotto un concetto della scienza della natura, e servirsi di esso per descrivelo: anche qui non domina un 'paragone' meramente fittizio, ma la coscienza di un nesso essenziale, che gli si rivelò a partire dalla legge fondamentale del proprio creare.

7. Astrattamente considerata, l'esigenza goethiana secondo cui colui che contempla e indaga la natura dovrebbe conservare in sé la «maniera di guardare» nella sua duttilità, per non persistere sempre in un medesimo modo di rappresentazione, ma per riuscire ad adattarsi alla mobilità dell'oggetto attraverso l'agilità del pensiero, ci pone davanti ad un difficile problema. L'idea della variabilità penetra infatti ora dagli oggetti nei metodi spirituali, attraverso la cui mediazione soltanto si dà per noi un mondo di oggetti. Tuttavia, più che in qualsiasi altro luogo, è proprio qui che l'esigenza dell'identità e dell'immutabilità sembra sussistere in maniera inviolabile e inattaccabile. I fenomeni possono trasformarsi anche all'infinito, purché i concetti con cui li comprendiamo, siano esattamente fissati ed univoci. La costanza di questi concetti, e con essi dei principi e dei metodi sui quali riposa ogni sapere, non può essere abbandonata, senza essere ricacciati nel completo arbitrio delle rappresentazioni, in un'illimitata soggettività che cancella ogni criterio di verità. Sembra veramente che

[152] A Eckermann, 26 Febbraio 1824. [*Colloqui col Goethe*. cit., vol. I, p. 103].

[153] [Cassirer riprende questa stessa citazione in *Goethe e il mondo storico*, trad. it. a cura di R. Pettoello, Morcelliana, Brescia, 1995, p. 101].

Goethe, nell'inseguire il suo pensiero guida, non indietreggi nemmeno di fronte a quest'ultima conseguenza. «Se conosco il mio rapporto con me stesso e col mondo esterno, – suona un suo famoso detto – allora chiamo ciò verità. E così ognuno può avere la propria verità ed è tuttavia sempre la stessa» [154]. Come quell'universale che chiamiamo 'vita', l'universale che indichiamo come 'verità' ci è accessibile solo in una completa individualizzazione; come nella natura, così anche nel regno del pensiero e della logica, l'«ideale modo di pensare» riesce a mostrare l'eterno solo nel transeunte. E questo tratto emerge non soltanto dove si tratta del confronto delle 'verità' di diversi soggetti, ma afferma il suo diritto all'interno della stessa individualità singola. A seconda del diverso rapporto in cui l'io si trova con gli oggetti, a seconda dell'atteggiamento che assume nei loro confronti in quanto soggetto che conosce, che contempla esteticamente o che vuole, si produce un altro risultato e così un'altra 'verità'. Questo relativismo è particolarmente acuto dove noi, riguardo all'oggetto, crediamo di avere a che fare con ciò che è assoluto per antonomasia, dove noi ci sforziamo di esprimere la pura essenza di *Dio*. Infatti, essa ci appare diversa di volta in volta a seconda della direzione in cui ci avviciniamo ad essa e a seconda della prospettiva in cui la guardiamo. «Siamo panteisti come naturalisti, politeisti come poeti e monoteisti nella morale» [155]. «Caro figliolo – dice Goethe a Eckermann – che cosa sappiamo noi dell'idea del divino, e che cosa dell'altissimo essere possono mai predicare i nostri limitati concetti? Se anche io, come un turco, lo chiamassi con cento nomi, non arriverei ancora a definirlo; anzi, in paragone delle sue innumerevoli proprietà, non avrei detto ancora nulla». L'uomo perciò, quando crede di esprimere Dio, esprime in realtà sempre soltanto se stesso e la sua condizionatezza. «Tutta la filosofia che riguarda la natura rimane dunque soltanto antropomorfismo, ovvero l'uomo, nella sua unità, comunica quest'unità a tutto ciò che egli non è, lo attira nella sua sfera e lo rende una cosa sola con se stesso. Noi possiamo osservare, misurare, calcolare, pesare ecc., la natura come vogliamo, ma è soltanto la nostra misura e il nostro peso, come l'uomo è la misura delle cose» [156].

Dunque, come nella vita la rinuncia, nel conoscere sarebbe la scepsi l'ultima conclusione della saggezza: un risultato certo abbastanza paradossale per un pensatore, come Goethe, così schiettamente e completamente rivolto al 'positivo'. La soluzione, però, risiede anche qui nel fatto che ciò che è in fin dei conti positivo non risiede per Goethe nella contemplazio-

[154] *Maximen*, 198. [*Massime e riflessioni*, cit., p. 47].

[155] *Maximen*, 807 [*Massime e riflessioni,* cit., p.]; sul 'concetto di verità' di Goethe si veda il *Goethe* di Simmel, pp. 20-49.

[156] A Riemer (*Gespr.* I, 505); a Eckermann, 8 Marzo 1831. [Trad. it. cit., vol II, pp. 91-92].

ne, ma nel puro 'agire'. Anche i filosofi – dichiara egli una volta a J. D. Falk – anche i sistemi dello stoicismo, dell'epicureismo e del platonismo, non ci possono offrire altro che «forme di vita». «È affar nostro come queste ora si adattino a noi, se noi siamo in grado di dare alla nostra natura e alle nostre inclinazioni il tenore che richiedono. Dobbiamo esaminare noi stessi e dobbiamo verificare con la massima attenzione tutto il nutrimento che accogliamo in noi dall'esterno; altrimenti o noi mandiamo in rovina la filosofia, o la filosofia manda in rovina noi» [157]. Sono parole esaurienti circa l'essenza e la tendenza dell'"antropomorfismo' di Goethe. Egli rifiuta la filosofia dell'assoluto, che pretende di riuscire a rappresentare il tutto del mondo in una formula, che vuol valere indipendentemente da ogni realtà vitale, da tutte le attività dell'intuire e del produrre, del contemplare e dell'agire. È estraneo a Goethe un isolato bisogno 'metafisico' che lo costringa ad andare oltre la posizione raggiunta nei confronti della realtà come uomo d'azione, come poeta e come naturalista. Ciò che la filosofia può fare è spiegare all'uomo tutte queste manifestazioni, non sollevarlo al di sopra di esse: anche questa spiegazione però, se deve diventare veramente feconda per l'individuo, non può non metterlo continuamente in relazione con le condizioni particolari in cui si trova. L'uomo non è infatti chiamato a risolvere il mistero dell'essere assoluto contemplando e meditando, ma può soltanto tentare di dispiegare il suo essere individuale in tutte le direzioni in cui gli è concesso. E nello scoprire così la legge e la necessità del suo operare, la somma del suo agire diviene per lui la somma del mondo. Persino la 'scepsi' di Goethe non è allora nient'altro che una forma in cui si riveste la visione fondamentale della produttività dello spirito. L'oggettività che lo spirito può cogliere, non si lascia esprimere per sé in un astratto risultato uniforme, ma indica soltanto quell'unità di tutti i suoi molteplici 'organi' e forze, che si produce nel mezzo della loro attività e nel mezzo della loro diversità contenutistica. «Non mi è dato di deviare dalla strada che mi è prescritta – scrive il trentenne Goethe nel suo diario – la mia esistenza non è nemmeno semplice, sol m'auguro che a poco a poco venga meno ogni albagia, e però mi resti buona lena per sollevare la livella nei vasi veri affiancandoli su di una medesima altitudine. Si invidia ogni uomo che attende al suo tornio da vasaio, quando, davanti a un altro, tra le sue mani compare ora un boccale, ora una coppa, a suo piacimento. Trovare il punto di unificazione del molteplice rimane sempre un mistero, perché qui deve portare consiglio soprattutto l'individualità di ognuno e non può dare ascolto a nessuno» [158]. A questo «punto di unificazione», Goethe si avvicinava tanto più, quanto più si convinceva a concepire tutta

[157] *Gespräche* IV, 468.
[158] *Tagebücher* 14 Luglio 1779 (*Weimar. Ausg.*, parte III, vol. 1, p. 89).

la sua attività soltanto in maniera 'simbolica': ora infatti comprendeva che le diverse direzioni del suo creare, non avevano bisogno di *essere* una cosa sola per *significare* una cosa sola in un senso più alto. Nella riflessione come nell'azione, egli si è reso conto che è l'errore di uno spirito debole, andare subito dal particolare all'universale, «mentre l'universale si può cercare solo nella totalità» [159].

Quest'*unico tratto* basta ad indicare il rapporto di Goethe con la *filosofia,* e a partire di qui si sciolgono tutte le molte difficoltà e contraddizioni, che sembrano darsi in un primo momento. Se si pongono estrinsecamente una accanto all'altra le dichiarazioni in cui lo stesso Goethe cercò di venire in chiaro riguardo al suo rapporto con il pensiero filosofico, esse appaiono stranamente discordi. Ha posto Spinoza accanto a Shakespeare e lo ha venerato come suo 'santo', ed ha allo stesso tempo compianto Jacobi, perché Dio lo ha punito con la metafisica, conficcandogli così «un palo nella carne» [160]. Ha dichiarato di non riuscire ad avventurarsi nel labirinto della filosofia critica, e tuttavia ha dedicato molti anni allo studio più accurato della *Critica del Giudizio*, in virtù del quale è divenuto debitore ad essa di un'«epoca veramente felice della mia esistenza» [161]. Riconosce di non aver avuto alcuna sensibilità per la filosofia in senso vero e proprio ed ha d'altro canto continuato ad affaticarsi attorno ad essa per tutta la vita, sottolineando come nessuno abbia rifiutato e si sia opposto impunemente a quel grande movimento filosofico iniziato da Kant [162]. Certamente quando Hegel prende il posto di Kant, in Goethe sembra riaffiorare il vecchio, ironico atteggiamento nei confronti della filosofia: «per quanta filosofia mi serva fino alla mia morte – fa osservare al cancelliere v. Müller – ne ho in ogni caso d'avanzo e, veramente, non ne ho bisogno» [163]. Tuttavia tutte queste dichiarazioni, considerate più da vicino, costituiscono soltanto l'espressione di un'unica e medesima tendenza, che Goethe ha tenuto ferma dall'inizio alla fine. Egli rifiutava la filosofia quando voleva presentargli il risultato e la 'quintessenza' dell'essere in un singolo concetto rigido, ma la onorava e la ricercava, non appena si aspettava da essa un chiarimento e un'analisi delle diverse energie che cooperavano nella sua natura spirituale. Negli anni del sodalizio con Schiller, Goethe raggiunse una piena chiarezza interiore riguardo a questo suo rapporto con la filosofia. E proprio questo è il momento che ora lo collega a Kant: la filosofia critica non esi-

[159] *Maximen* 1164. [*Massime e Riflessioni*, cit., p. 243].

[160] A Jacobi, 5 Maggio 1786.

[161] *Einwirk. der neueren Philosophie*, *Naturwiss. Schr.* XI, 49. [*Influenza della filosofia recente*, cit., p. 138].

[162] *Winckelmann und seine Zeit*. [Trad. it. in *Opere*, cit. vol. IV, p. 1072].

[163] Al cancelliere von Müller, 16 Luglio 1827.

geva da lui il riconoscimento di un assoluto materiale, ma rappresentava e sviluppava soltanto l'organizzazione della 'ragione' e l'unità sintetica dello spirito nel suo complesso. Grazie ad essa, perciò, apprese in ambito filosofico, ciò che in precedenza aveva appreso nell'ambito dell'osservazione della natura grazie alla sua idea della metamorfosi: egli non era più respinto dalla sfera del pensiero puro, ma poteva cercare anche qui una propria via «analoga al resto del corso della sua vita». Si vedeva liberato dal peso di un'astratta ontologia e metafisica, come la sua propria dottrina lo aveva liberato dalla costrizione dei rigidi schemi e della terminologia della botanica. In questo senso va forse intesa la strana osservazione di Goethe, secondo cui egli avrebbe preso in maniera naturale una via simile a Kant, e secondo cui la sua *Metamorfosi delle piante* sarebbe scritta certo in maniera indipendente da Kant, ma «tutto nello spirito della sua dottrina» [164]. Ciò che Kant gli ha dato essenzialmente, era la convinzione che l'"oggetto' non è separabile dalle pure funzioni della coscienza, ma si lascia formare solo in queste funzioni e in virtù di esse; e riferendo questa convinzione concettuale alla concretezza di tutto il suo creare, la stessa dottrina critica era diventata per lui l'espressione di una determinata forma di vita, che gli era famigliare e comprensibile. Attraverso il *medium* di questa dottrina, egli si poteva infine riconciliare con la speculazione, perché, per come ora la comprendeva, non trovava in questa filosofia più nulla di ciò che lo «indottrinava semplicemente, senza aumentare la sua attività o vivificarla indirettamente». Egli non era «neppure modesto» e provava soddisfazione nel trovare rappresentate, nella *Critica del Giudizio,* le sue «occupazioni più disparate» una accanto all'altra e in una reciproca compenetrazione e illuminazione.

Questa stessa situazione si ripete ora se si considera l'atteggiamento di Goethe nei confronti della religione. Anche qui in un primo tempo ci imbattiamo in un caos di dichiarazioni incompatibili, sulla base delle quali lo si poté dipingere ora come un cristiano, ora come un «pagano convinto», ora come ateo, ora come panteista, e di cui tuttavia nessuna restituisce con limpida completezza il senso della sua concezione della religione. Certamente durante la sua vita egli si è professato un 'credente': nel senso di aver indicato nel conflitto di fede e incredulità, l'autentico, unico e più profondo tema della storia del mondo e dell'uomo, al quale tutti gli altri sono subordinati. «Tutte le epoche in cui domina la fede, sotto qualsiasi forma, sono splendide, magnanime e feconde per contemporanei e posteri. Invece tutte le epoche in cui ottiene una precaria vittoria l'incredulità, sotto qualsiasi forma, brillassero pure per un attimo di apparente splen-

[164] A Eckermann, 11 Aprile 1827. [Trad.it. cit., vol. I, p. 248].

dore, scompaiono agli occhi dei posteri, poiché nessuno vuole affaticarsi a conoscere ciò ch'è infecondo» [165]. Anche per la verità religiosa, il solo criterio che possediamo sembra risiedere nel detto: «soltanto ciò che è fecondo è vero». Goethe ha conservato per tutta la sua vita la grandiosa tolleranza che deriva da questo criterio. In gioventù, il puro «amore per Dio» coincide per lui in pieno col suo universale amore per l'uomo. La parola dell'uomo è per lui parola di Dio, «che abbia radunato parroci o puttane, che sia raccolta in un canone o che sia dispersa in frammenti». «E con intima commozione abbraccio il fratello – Mosé! Profeta! Evangelista! Apostolo, Spinoza o Machiavelli. Posso però anche dire ad ognuno: succede a te come a me! Nel particolare ti senti forte e magnifico, il tutto però è entrato nelle vostre teste tanto poco quanto nella mia» [166]. Verso ogni zelo di conversione che gli si faccia incontro, mantiene fermo questo sentimento. Se dovesse parlare apertamente a favore della sua fede – scrive nel 1782 a Lavater, – parlerebbe e scriverebbe a favore dell'aristocrazia, a suo avviso istituita da Dio, con tutto lo zelo con cui questi difende la «presentazione di Cristo» [167]. Sembra però difficile ridurre questa forma di tolleranza ad un eclettismo religioso: Goethe in effetti, alla fine della sua vita, si è professato appartenente a quella setta di '*Ipsistarii*', che avrebbe dichiarato di venerare ciò che di migliore e di perfetto giungeva alla sua conoscenza, da qualunque parte provenisse [168]. In questa confessione però, domina la stessa 'ironia' che era l'elemento vitale sia del poeta che del naturalista. In materia di fede – come già il giovane Goethe aveva dichiarato ai suoi amici – ciò che importa, è *che* si creda – *ciò* che si crede è indifferente. L'essenziale è l'incrollabilità del credere: il modo in cui pensiamo l'essere in cui questo credere è fondato, dipende dalle nostre restanti capacità e persino dalle circostanze [169]. Quando la fonte della religione gli appariva pura e vitale, era per Goethe indifferente da dove fosse sgorgata e di quali elementi della tradizione o della rivelazione si nutrisse. Questa posizione è tanto pienamente non dogmatica, quanto è, d'altro canto, l'esatto contrario di ogni 'indifferentismo': è infatti volta proprio a non lasciar occultare e immiserire il contenuto autentico della religione mescolandolo con le sue manifestazioni esteriori e contingenti. Costantemente rifiutato è soltanto il pregiudizio «come se potesse riposare sul nome, ciò che si dispiega soltanto in silenzio». «Se fossero pervasi dalla grandezza di Dio – dice una

[165] *Noten u. Abh. zum West=östl. Divan.* [*Note e dissertazioni per una migliore comprensione del «Divano occidentale-orientale»*, in *Divano occidentale-orientale*, cit., p. 647].

[166] A Lavater e Pfenninger, 26 Aprile 1774.

[167] A Lavater, 26 Aprile 1774.

[168] A Sulpiz Boisserée, 22 Marzo 1831.

[169] *Dichtung und Wahreit*, Libro 14.

volta dei preti – ammutolirebbero e, per venerazione, non potrebbero nominarlo» [170].

Il processo della natura e il processo storico vanno accettati come un tutto, che, in quanto tale, reca in sé il suo scopo e il suo significato, senza che sia necessario interrogarsi e rispondere alla domanda circa il suo «da dove» e il suo «verso dove», circa la sua origine e la sua fine. Come dobbiamo ammettere e presupporre noi stessi, così vale anche per il mondo. «Ci stia pure dinnanzi senza inizio e senza fine; sconfinata la lontananza e la vicinanza impenetrabile, sia così; per quanto ampiamente e profondamente lo spirito dell'uomo riesca a penetrare nei propri e nei suoi misteri, non verrà mai definito né conchiuso». A queste parole dei *Contributi alla morfologia*, Goethe ha aggiunto la poesia in cui si libera dal principio 'filisteo', secondo cui nessuno spirito creato penetra «nell'interno della natura». Dovunque egli crede di essere in questo interno, poiché cerca l'autentico senso della natura nella sua stabilità, non nella sua provenienza o nel suo scopo. Così, come naturalista, si accontenta di seguire i fenomeni fino alle loro fonti originarie, fin dove essi semplicemente appaiono e sono, e dove null'altro si può 'spiegare' di loro [171]. Spiegare vuol dire infatti ricondurre un fenomeno ad un altro, una manifestazione complessa ad un «fenomeno originario», e derivarla nuovamente da esso a ritroso, e non è dunque possibile per il fatto complessivo dell'apparire stesso. Chi non ha compreso questo, si comporta come un bambino, che quando ha guardato in uno specchio, lo gira immediatamente per vedere cosa c'è dall'altra parte. Qui si rivela che il concetto più 'innato' e necessario, il concetto di causa ed effetto, diviene per noi fatalmente fonte di innumerevoli errori, che si ripetono sempre [172]. È questo concetto che ci rende difficile il puro riposare nel fenomeno e nella sua legge, e che ci attrae costantemente in un mondo trascendente, nel quale speriamo di trovare il 'fondamento' ultimo del fenomeno. Ma già in questa semplice esigenza, abbiamo abbandonato il terreno dei fatti, il terreno della pura intuizione e derivazione. «Tentiamo invano, in realtà, di esprimere l'essenza di una cosa. Prestiamo invece attenzione agli effetti: la loro storia completa ne abbraccerebbe senz'altro l'essenza. Inutilmente ci impegnamo a descrivere il carattere di un uomo. Quando invece se ne pongano insieme le azioni e le opere ecco profilarsi dinanzi a noi un'immagine di esso» [173]. Il carattere non è qualcosa di mistico e di sostanziale, dal quale scaturiscano le azioni dell'uomo, è

[170] A Eckermann, 21 Dicembre 1823.

[171] *Zur Farbenlehre*. Didaktischer Teil, Einleitung. *Naturwiss. Schr.* I, p. XXXVI.

[172] *Über Naturwissenschaft im allgemeinen*, *Naturwiss. Schr.* XI, 103; a Eckermann, 18 Febbraio 1829. [Trad. it. cit., vol. I, p. 317].

[173] *Zur Farbenlehre*, Didaktischer Teil, Vorwort. [J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, cit., p. 5].

invece solo la loro connessione e coerenza interna, e lo stesso deve dirsi di tutto ciò che, contemplando la natura, chiamiamo la forza e l'essenzialità di una cosa. L'essenza della luce non si può osservare che nei colori, che sono le «azioni e passioni» della luce. E così non c'è per noi in generale nessuna differenza tra l'essenza stessa e la totalità delle sue espressioni, tra l''assoluto' e il complesso delle sue manifestazioni. In virtù di questa concezione, Goethe ha influenzato Hegel; ma nonostante il suo rapporto personale con lui fosse amichevole, ciò che lo ha costantemente tenuto lontano dalla sua dottrina, era la sua decisa repulsione verso ogni rappresentazione del processo di sviluppo in un uniforme schema concettuale e dialettico. Verso la trasformazione dei momenti dello sviluppo in momenti di un processo logico, in detto e contraddetto [174], egli provava la più profonda avversione, radicata in tutta la sua spiritualità. Le frasi tratte dall'introduzione alla logica di Hegel, secondo cui la gemma scompare nello sbocciare del fiore e dunque quella viene confutata da questo, così come il frutto dichiara il fiore una falsa esistenza della pianta, – queste frasi gli appaiono soltanto come il mostruoso tentativo di annientare l'eterna realtà della natura attraverso uno scherzo sofistico di cattivo gusto [175]. In generale egli rifiutava anche qui, «di parlare dell'assoluto in senso teoretico»; egli voleva sostenere soltanto che «chi lo ha riconosciuto nel fenomeno e lo ha sempre tenuto d'occhio, trarrà da ciò un grandissimo vantaggio». Il modo infatti in cui l'assoluto si presenta qui, non comporta alcuna diminuzione del suo valore e nessun venir meno del suo essere autentico. Una forma spirituale non perde nulla se compare nel fenomeno, posto che il suo comparire sia una vera generazione. «Il generato non è inferiore al generante, anzi, il vantaggio della generazione vivente è che il generato può essere più eccellente del generante» [176]. Chi vede mondo e storia come il vi-

[174] [Cfr. *Detto, contraddetto*: «Non dovete confondermi contraddicendomi! / Appena si parla, si comincia a fare errori». *Poesie epigrammatiche*, trad. di Maria Teresa Giannelli, in *Tutte le poesie*, cit., p. 889].

[175] A Seebeck, 28 Novembre 1812.

[176] *Maximen* 261, 642, 643. [*Massime e Riflessioni*, cit.: (261) «Dell'assoluto in senso teoretico non oso parlare; però posso affermare che chi ne abbia individuate le manifestazioni senza mai perderle di vista ne riceverà un grande vantaggio», p. 62; (642) «Non possiamo volerne agli idealisti antichi e moderni se insistono con tanta vivacità sul dare ascolto all'idea dell'*unità*, da cui tutto scaturisce ed a cui si dovrebbe ricondurre tutto quanto. Certo, il principio vivificante e ordinatore è talmente oppresso nel fenomeno che quasi non può salvarsi. Ma noi ci adattiamo, d'altro canto, quando respingiamo il principio informatore e la forma superiore in un'unità che scompare davanti alla nostra percezione interna ed esterna», pp. 148-149; (643) «Noi uomini dipendiamo dall'estensione e dal movimento; sono queste le due forme generali in cui tutte le altre forme, in particolar modo quelle sensibili, si rivelano. Tuttavia una forma spirituale non viene affatto impoverita quando si manifesta nel fenomeno, ammesso che la sua apparizione sia una vera generazione, una vera riproduzione. La cosa creata non è minore

vente vestito della divinità, ha già solo per questo compreso il gioco del divenire come «vera apparenza», come un'apparenza che non nasconde l'essenza, ma la rivela. E, come la questione circa l'assoluto fondamento dell'esistenza, anche la questione circa uno scopo esteriore che essa dovrebbe soddisfare, rimane vana. «Come? quando? e dove? Gli déi non rispondono! / Attieniti al *quia*, non chiedere lo scopo» [177]. Chi avesse compreso appieno il '*quia*' delle cose singole, chi avesse capito come esse si intrecciano e si collegano secondo regole stabili, avrebbe raggiunto la meta del sapere. Anche in questa visione Goethe si sente appoggiato da Kant, al quale attribuisce come «merito illimitato», che egli si è guadagnato nei suoi riguardi e nei riguardi del mondo, quello di averci liberato dalle assurde «cause finali» [178]. Goethe assume qui in un senso più ampio la differenza di principio che la critica della ragione aveva posto tra 'limiti' e 'confini' della conoscenza, e riconosce in essa la conferma di un momento della sua peculiare forma di conoscenza e di vita. Infatti, anch'egli si mantiene costantemente fermo al pensiero di qualcosa di 'impenetrabile', mentre d'altra parte persevera nella convinzione che l'uomo non debba porre confini al suo ricercare. Goethe non ha certamente osato inoltrarsi nel labirinto della dottrina kantiana della «cosa in sé», ma è significativo che dall'intero complesso di problemi che qui si intrecciano, abbia trascelto proprio quel motivo in cui questa dottrina mostra la sua autentica e positiva fecondità e in virtù del quale essa viene posta nella condizione di agire «in maniera produttiva come un'idea».

8. Siamo giunti alla fine delle nostre considerazioni, e possiamo da qui guardare indietro alle parole con cui abbiamo cominciato. Goethe si è definito il liberatore dei tedeschi, poiché grazie a lui essi erano divenuti consapevoli che, come è dall'interno che l'uomo deve vivere, così è dall'interno che l'artista deve operare. E, verso la fine della sua vita, egli ha indicato ancora una volta in ciò la somma della sua opera. «Chi ha imparato a capire i miei scritti e la mia natura in genere – disse al cancelliere von Müller – dovrà certo confessare di aver guadagnato una certa libertà interiore» [179]. Questo tenore della sua esistenza interiore, però, non poteva venire alla luce e comunicarsi, senza che con ciò mutasse totalmente l'intera conformazione dell'essere spirituale, la forma della poesia, della conoscenza natu-

dell'agente generatore, anzi è la prerogativa della generazione vivente che il generato possa essere più pregevole dell'essere che genera», p. 149].

[177] [*Dio, sentimento, mondo*, vv. 27, 28, trad. di Maria Teresa Giannelli, in *Tutte le poesie*, cit., p. 803].

[178] A Zelter, 29 Gennaio 1830.

[179] Al cancelliere von Müller, 5 Gennaio 1831.

rale e persino della stessa vita. Nel divenire progressivamente obiettivo a se stesso, creava così una nuova forma della vita spirituale obiettiva; valeva così anche per lui la spiegazione che, ventitreenne, aveva dato dell'essenza e dell'origine dell'arte: e cioè che essa sorge dagli sforzi dell'individuo per conservarsi contro la forza distruttrice del tutto, che ovunque nella natura vediamo davanti a noi. Contro le forze distruttrici del mondo esterno, agisce in Goethe, netto e vivente, l'impulso alla 'forma'. Anche in campo morale egli ha confessato di aver dovuto ricostruire più volte la sua esistenza «dalle macerie e dalle rovine dell'etica»; «addirittura quotidianamente – prosegue – ci imbattiamo in circostanze in cui l'immaginazione della nostra natura viene stimolata a nuove opere di restaurazione e produzione». E non avrebbe potuto mostrare costantemente questa immaginazione, se non avesse posseduto al massimo grado, quella che egli medesimo ha indicato come una dote rara: il dono del sano guardare in se stessi con occhio puro, senza distruggersi con deliri e favole [180]. In questo puro vedere, egli costruiva per sé il mondo dell'arte, della natura e della storia. Noi abbiamo cercato di richiamarci alla mente nel dettaglio i concreti tratti principali di questa costruzione: infatti il significato del *concetto* di forma goethiano non si può rappresentare che in questo *processo* della forma. Qui vale in maniera particolare ciò che Goethe ha dichiarato essere la condizione per ogni rappresentazione di un vivente: «la fonte può venire pensata soltanto in quanto scorre».

Destinata a creare l'opera in cui il tutto di questa vita si concentra come in un punto, e appare riassunta in un simbolo supremo, era però la poesia di Goethe. Se Goethe ha affermato che il vero poeta non deve accogliere in sé l'immagine complessiva della realtà pezzo per pezzo attraverso l'esperienza, perché la possiede originariamente attraverso un'«anticipazione» [181], ha dato la prova più profonda di questa dote dell'anticipazione nel primo abbozzo del *Faust*. Già questo abbozzo, nella forma in cui Goethe lo trovò prefigurato nella saga e nel racconto popolare, contiene infatti motivi e accenni, che hanno trovato autentico compimento e spiegazione solo nel tutto della sua vita. Così la poesia del *Faust* diveniva lo specchio del suo sviluppo, non nel senso che egli abbia intrecciato in essa un sempre nuovo dettaglio biografico, ma nel senso che ogni cambiamento del suo complessivo atteggiamento interiore nei confronti della realtà, trova in questa poesia una viva espressione immediata. In fondo è del tutto ozioso disputare su quanti tratti nel carattere di Mefistofele risalgano a Merck e quanti a Herder, se nella figura di Gretchen sia fissata soltanto l'immagine

[180] *Das Sehen in subjektiver Hinsicht*; *Naturwiss. Schr.* XI, 271. [J. W. Goethe, *La vista considerata soggettivamente*, cit., pp. 79-80].

[181] A Eckermann, 26 Febbraio 1824.

di Friederike, o continuino ad agire in essa ricordi dei primi anni dell'infanzia e della fanciullezza. In questo modo non si coglie neppure da lontano l'autentico nesso che per Goethe sussisteva tra vita e poesia. Non è del contenuto della vita di Goethe, ma della sua legge formale, che la poesia del *Faust* rappresenta involontariamente e per necessità il divenire e la trasformazione. E si aggiunge ora un secondo tratto fondamentale, parimenti offerto a Goethe già dal racconto popolare del dottor Faust. Come la vita di Faust è inserita nel contesto storico – come racchiude in sé fondamentali tendenze spirituali dell'epoca della Riforma e, nell'evocazione di Elena, coglie in un'esteriore immagine sensibile, la tensione umanistica per il ritorno all'antichità, – così Goethe, nell'immagine della poesia del *Faust*, scorge la propria esistenza su uno sfondo storico sempre più ricco e via via sempre più ampio. In questo modo il dramma di Faust diviene per lui allo stesso tempo l'espressione di un'autoriflessione interiore e storica; il dar conto del proprio io diviene il dar conto della storia del mondo e davanti alla storia del mondo. Con questa sintesi si conclude l'opera in cui lo sviluppo verso la più alta esistenza personale è condotto fino al punto in cui la personalità stessa si comprende come qualcosa che passa e dunque come un «simbolo» [182].

Il frammento dell'*Urfaust*, che Goethe portò con sé al suo arrivo a Weimar, obbedisce alla legge universale della poesia giovanile goethiana: vede tutto il mondo rappresentato nell'esperienza del genio creatore. L'abbozzo del *Faust* si inserisce direttamente tra gli abbozzi del *Prometeo*, del *Cesare* e del *Maometto*, ma, come in nessun'altra opera goethiana, si esprime in esso la *tragedia* della creatività. Questa tragicità non proviene dall'esterno; nel suo senso più profondo, non dipende dai condizionamenti che il mondo impone al genio, né dalle resistenze che il mondo gli oppone, ma è radicata nella legge più propria del suo stesso creare. L'illimitato che ogni creare, per sua natura, sollecita, annulla infatti la sfera del finito e del condizionato, in cui è fondata la singola esistenza empirica dell'individuo. Questo nesso è costantemente presente al giovane Goethe, nel suo sentimento sia della natura, sia del destino umano. Ovunque gli si rivela come morte e vita, costruire e distruggere, siano contenuti e racchiusi in un unico e medesimo atto indivisibile. È questo sentire che provoca la rovina interiore di Werther. «Quando la dolce valle vapora attorno a me e il sole alto riposa agli orli dell'impenetrabile oscurità del bosco, e solo pochi raggi penetrano il sacrario, sto disteso e giaccio nell'erba alta accanto al

[182] [La celeberrima immagine che chiude il *Faust*, «Alles Vergängliche / ist nur ein Gleichnis» (vv. 12104-12105), è variamente resa in italiano, soprattutto per quanto concerne la parola *Gleichnis*. Mi è parso di poter adottare qui la trad. di V. Errante che rende appunto con *simbolo*].

torrente, e, vicino alla terra, mille erbe diverse mi appaiono, straordinarie. Quando sento muoversi vicino al cuore questo piccolo mondo tra gli steli, e tutte le innumeri e indecifrabili forme di vermi ed insetti, sento anche la presenza dell'Onnipotente che ci ha creati tutti a sua immagine e somiglianza, sento lo spirito dell'Infinito Amore che in eterna letizia ci conduce e ci sostiene. Amico mio, quando attorno ai miei occhi si fa sera, e il mondo attorno e il cielo riposano nella mia anima come la figura dell'amata, allora mi afferra un senso di nostalgia e penso: se fosse possibile esprimere ed infondere alla pagina ciò che in te vive così pieno e caldo, e questa fosse lo specchio dell'anima tua, così come la tua anima è specchio dell'infinito Iddio! Amico mio – Ma io sento di morire e di soccombere alla potenza e alla magnificenza di queste immagini» [183]. Infatti, quanto più affonda lo sguardo in questa forza, tanto più gli si rivela il suo doppio volto. È come se un sipario si alzasse davanti alla sua anima e il teatro della vita infinita si trasformasse ai suoi occhi nell'abisso della tomba eternamente aperta. «Puoi dire forse: *questo esiste*, mentre tutto scorre e tutto precipita con la velocità del lampo, e così raramente avviene che una cosa duri, e subito è travolta dal vortice, sommersa e sbattuta sulle rocce. Non c'è momento che non consumi una parte di te e i tuoi cari attorno a te, non un istante nel quale tu stesso non sia distruttore, costretto a diventarlo. La passeggiata più innocente costa la vita a migliaia di altri esseri, di poveri vermi, e *un* passo del tuo piede distrugge il lavoro paziente delle formiche, e schiaccia tutto un mondo infinitesimale in una misera tomba. Ahimè non è la sventura grande e rara del mondo che mi commuove, né le maree che travolgono i vostri villaggi né i terremoti che cancellano le vostre città. Ciò che mi spezza il cuore è la forza distruttrice, nascosta nell'immensità della natura, che nessuna cosa ha creato, che non debba a sua volta distruggere quella vicina a se stessa. Così vacillo, preso dall'angoscia! Cielo e terra e voi forze palpitanti attorno a me! Altro non vedo, ormai, che un mostro che eternamente divora e eternamente rumina» [184]. Come Werther si pone qui davanti alla natura, Faust si pone davanti allo spirito della terra, che gli disvela tutto il divenire nella sua unità e duplicità, come nascita e morte. E questo contrasto gli si rivela ancor più sconvolgente, nel momento in cui, per diventare padrone di sé, fugge dalla natura nel mondo dell'uomo. La forza infinita dell'amore, con la quale egli cerca di abbracciare questo mondo e di confidarsi ad esso, soggiace allo stesso destino interiore dell'infinita forza vitale della natura. Essa attira l'esistenza estranea, alla quale tenta di abbandonarsi completamente, nel circolo demoniaco del creare e del distruggere: ciò che per l'uomo creatore è il valore e il godimento più

[183] [*I dolori del giovane Werther*, op. cit., p. 7].
[184] [Ivi, p. 87].

proprio dell'esistenza, diviene distruzione e decadenza per ogni altra vita che venga a contatto con la sua. Nel frammento dell'*Urfaust*, l'evocazione dello spirito della terra e le prime scene della tragedia di Gretchen, da un punto di vista esteriore, appaiono giustapposte, ma nel loro più vero sentire, esse costituiscono invece già qui un tutto unitario ed in sé conchiuso. Nella sorte di Gretchen, Faust esperisce sempre più a fondo la legge cui sottostà il suo proprio io: «Non sono io il fuggitivo, il senzatetto, il mostro senza mèta e senza pace, che, simile ad una cascata d'acqua, scroscia giù di roccia in roccia, avidamente infuriando verso l'abisso?» [185]. Parole come queste non lasciano trapelare nessuna conciliazione futura; è tutto lo strazio dell'umanità che ci tocca nel destino di Gretchen e che nelle scene conclusive dell'*Urfaust* erompe incontrollato, senza limiti e senza riserve.

Ma quando Goethe, dopo lunghi anni, in Italia, si dedica nuovamente al *Faust*, il suo atteggiamento complessivo nei confronti della vita e della conoscenza è diventato un altro. Il monologo «*Nel bosco e nella caverna*», che nasce ora, è una testimonianza di questa trasformazione interiore. Faust ora resiste alla visione dello spirito della terra, comprende lo spirito al quale somiglia. Nella natura, non gli si mostra solo l'immagine di un'incessante creazione e distruzione, ma da questa immensità emerge ai suoi occhi una pienezza di forme, ognuna delle quali possiede in se stessa la regola e la misura del suo divenire. Ora il reale non si offre più ai suoi sensi come un vago intrecciato agitarsi, ma la serie del vivente trascorre davanti a lui come un'armoniosa articolazione. Al posto dell'evocazione appassionata e del vincolo magico, è subentrato il quieto abbandonarsi al vedere. Nessun tratto del *Faust* medesimo ci offre la spiegazione di questo mutato atteggiamento, ma questa spiegazione emerge chiaramente nel corso della vita di Goethe. Tra l'*Urfaust* e il viaggio in Italia cade il periodo in cui Goethe affronta la natura come *naturalista*. Ora egli ha perfezionato in sé quell'ideale della «*scientia intuitiva*», che vuole ottenere la conoscenza dell'universale nell'intuizione del particolare e del singolo. Per lui ormai, come ci ha riferito, «nessun monte era troppo alto, nessun pozzo troppo profondo, nessuna galleria troppo bassa e nessuna caverna abbastanza labirintica», quando si trattava di conquistare un nuovo tratto singolo nell'immagine complessiva della natura [186]. L'impulso a «riconoscere l'immenso segreto che viene alla luce nel continuo creare e distruggere», non nascondeva più in sé il pericolo «di perdersi in un riflettere indeterminato e insoddisfatto» [187], ma, quanto più egli andava avanti, tanto più profon-

[185] [*Urfaust*, in *Faust e Urfaust*, traduzione di Giovanni Vittorio Amoretti, Feltrinelli, Milano 1965].

[186] Si veda *Bildung des Erdkörpers*, *Naturwiss. Schr.* IX, 217.

[187] Cfr. *Geschichte meines bot. Studiums*, *Naturwiss. Schr.* VI, 99.

damente provava una nuova chiarezza e sicurezza interiore. «Non so dirti come mi divenga leggibile il libro della natura, – scrive una volta in questo periodo alla signora von Stein – il mio lungo sillabare mi ha aiutato, ora si compone tutt'a un tratto, e la mia quieta gioia è inesprimibile». E poco tempo dopo, riferisce di nuovo che i fiori gli avevano «dato qualità veramente belle da osservare»: «presto verrò in chiaro su tutto il vivente» [188]. Parlando della natura, accanto alla sua infinita ricchezza, ora è sempre la sua continuità e la sua infallibile 'consequenzialità', che nel contempo egli esalta ed in cui si sente al sicuro. Ciò che Werther e il *Faust* della prima stesura coglievano della natura, era lo spettacolo della sua immensa pienezza vitale, ma questo incessante avvicendarsi di immagini sempre nuove, rimaneva sempre soltanto uno spettacolo. Ma da quando aveva scoperto in Italia l'idea della pianta originaria e della metamorfosi, Goethe vede la serie del divenire, vivente scansione che scorre sempre uguale e si muove ritmicamente. In virtù di questa idea, egli scorgeva la parte nel tutto e il tutto nella parte più piccola. L'ultimo timore, l'orrore davanti a ciò che è infinito e incomprensibile è così svanito; la contemplazione del reale gli rivela soltanto ora la profonda affinità interna di tutti gli esseri. Il monologo nel bosco e nella caverna è nato da questo sentimento. La natura ha cessato di essere un'incantata potenza estranea, che noi cerchiamo di assoggettare attraverso formule magiche, da quando si è rivelata nell'uomo una nuova capacità di sentirla e di goderla. Ora a Faust è concesso «di fissare nel fondo del suo essere, come nel cuore di un amico» [189], ogni agire impetuoso è risolto nel severo piacere dell'osservazione, ed in esso è giunto a placarsi.

È così risvegliato a nuova vita per Goethe, anche un vecchio motivo della saga e del poema di Faust. «Colui al quale la natura comincia a svelare il suo palese segreto, – così Goethe si esprime in seguito – sentirà un'irresistibile nostalgia per l'arte, sua più degna interprete» [190]. Fu in Italia che questo nesso gli divenne chiaro per la prima volta in tutto il suo significato e in tutta la sua profondità. Qui egli credette di capire ciò che fa degli antichi dei grandi artisti: aveva scoperto che le leggi del loro stile sono uguali a quelle secondo cui la natura procede nelle sue formazioni. E ciò che ormai univa ai suoi occhi natura e arte in questa unità senza lacune, era anzitutto l'osservazione della *figura umana*, a cui egli si dedica ora completamente. «Infine – scrive da Roma – sono stato completamente preso dall'alfa ed omega di tutte le nostre conoscenze, dalla figura umana; e questa è tutta presa di me; sicché posso dire: "Signore io non ti lascerò fin-

[188] Alla signora von Stein, 15 giugno, 6 Luglio 1786.
[189] [*Faust*, vv. 3223-3224, op. cit., p. 289].
[190] *Maximen* 201 [*Massime e riflessioni*, cit., p. 48].

ché non mi avrai benedetto, dovessi io lottare fino all'estremo"». Da quando questo anelito si è insediato nel suo diritto, tutto il resto, come scrive alla signora von Stein, gli casca come un «cencio dal corpo». «Le mie idee titaniche erano soltanto figure d'aria, che si aggiravano in un momento meno sereno. Ora sto giusto studiando la figura umana, che è il *non plus ultra* di ogni agire umano. Soltanto ora vedo, soltanto ora godo ciò che di più alto ci rimane dell'antichità: le statue. Io mi rendo conto che si può studiare una vita intera, e tuttavia alla fine si potrebbe ancora esclamare: soltanto *ora* io vedo, soltanto *ora* io godo» [191]. Il problema della figura umana è così diventato ai suoi occhi la chiave per lo studio dell'arte e della natura, il centro del cosmo spirituale come di quello fisico, dal quale egli cerca di penetrare nell'origine e nel segreto di ogni formazione in genere. Tutte le idee titaniche sono risolte in quest'unico tendere. Quando Goethe guarda da qui al *Faust* della prima stesura, lo fa ancora soltanto con una repulsione interiore: il motivo del *Faust* minaccia di relegarlo di nuovo nel «cerchio delle barbarie», al quale crede ormai di essere sfuggito per sempre.

Già la materia della saga di Faust, però, offriva un simbolo, in cui ora Goethe poteva concentrare tutto l'intimo tenore del suo nuovo stato d'animo. L'evocazione di Elena da parte di Faust, della quale narra già il racconto popolare, soltanto ora va oltre il significato di un semplice episodio e acquista la sua posizione dominante nella costruzione e nel piano complessivo dell'opera. Come motivo, la figura di Elena appartiene certo già alla prima concezione del dramma di Faust, ma soltanto ora questo motivo è interpretato e assimilato dall'interno. Goethe si è dedicato all'elaborazione dell'atto di Elena, soltanto un decennio dopo il suo ritorno dal viaggio in Italia; ma in Italia è maturata la sua trasformazione interiore, in virtù della quale l'unione di Faust con Elena rappresenta d'ora innanzi la 'vetta' del poema, che può venire guardata da ogni punto del tutto e che guarda verso ogni punto [192]. La vista di questa vetta lo doveva riconciliare con la «barbarica composizione» del *Faust* e col «mondo di simboli, idee e nebbia», in cui essa voleva trattenerlo. Alla figura di Elena appartiene, d'ora innanzi, la sua intera partecipazione interiore, a tal punto che lo affligge, a causa del contesto in cui la colloca qui, doverla «infine trasformare in una caricatura» [193]. In questa figura si concentra infatti vieppiù l'esperienza più profonda e dolorosa di questo periodo della sua vita. Dall'Italia, «ricca di forma», egli si vede riportato nella «informe Germania»; gli amici,

[191] *Italienische Reise*, 23 Agosto 1787, Gennaio 1788; alla signora von Stein, 25 Agosto 1787. [*Viaggio in Italia*, cit.].

[192] Cfr., Schiller a Goethe, 23 Settembre 1800.

[193] A Schiller, 12 Settembre 1800.

invece di consolarlo e di ricondurlo in sé, lo portavano alla disperazione, poiché nessuno comprendeva la sua nostalgia per ciò che aveva perduto e il linguaggio di questa nostalgia [194]. Aveva sperimentato su di sé la «forza unica, terribile e risoluta» della bellezza. E non è per lui soltanto un gioco 'allegorico' sentire ed esprimere questa forza tanto come qualcosa di massimamente individuale, quanto come qualcosa di massimamente universale. Nel contorno vivo, e in sommo grado concreto, della figura umana, che egli scorge davanti a sé nella più piena chiarezza sensibile, sente e sa la forza della forma in generale, la «*vis superba formae*», che agisce in tutte le formazioni della natura e dell'arte. Si comprende allora come Elena rimanga in Goethe assolutamente individuale e definita, come possa conservare i tratti che possiede nella saga e nel mito e tuttavia, nel complesso del poema di Faust, possa acquistare un senso puramente simbolico. Domina qui infatti proprio quel rapporto fondamentale, che lo stesso Goethe indica come il nocciolo di ogni autentica simbolica, e cioé che «il particolare rappresenta ciò che è universale, non come sogno e ombra, ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile» [195].Questo nesso, nella forma in cui esisteva nello spirito di Goethe, nel suo sentire e vedere, ha trovato la sua espressione poetica più pura nelle parole con cui Epimeteo descrive l'apparizione di Pandora:

> Colma beatitudine, io l'ho sentita! Bellezza, l'ho posseduta, essa mi legò: giunse stupenda nel corteggio di primavera. La conobbi, la presi, non ci volle più altro! L'error malinconico si disperse come nebbia; lei mi distrasse verso Terra e verso Cielo.[...] Discende quaggiù in mille figure, sfiora le acque, trascorre per i campi, risplende e risuona in misure consacrate; e sola la forma nobilita la materia, si concede e le concede la somma virtù: a me parve in figura di giovinezza e di donna [196].

In questo modo, nel progetto del *Faust*, Elena deve apparire a Faust: salvata dal regno delle ombre e risvegliata alla pienezza dell'esistenza, eppure anche annuncio del mistero fondamentale della forma sul quale riposa ogni vita e ogni divenire, ogni misura e ogni formazione. Come in Italia si aprì per Goethe un «abisso dell'arte», in cui egli tuttavia guardò con sicurezza e gioia, poiché il suo sguardo si era abituato agli «abissi della natura» [197], alla stabilità e al cambiamento delle sue forme, così Faust deve scendere dalle 'madri', dagli eterni archetipi di ogni divenire, per trovare in questo nulla il tutto, negli schemi, la vita stessa.

[194] *Gesch. meines botanischen Studiums*, *Naturwiss. Schr.* VI, 131.
[195] *Maximen* 314. [*Massime e riflessioni*, cit., p. 74].
[196] [*Pandora*, in *Opere*, cit., vol. IV, pp. 547-548].
[197] A Carlo Augusto, 25 Gennaio 1788.

Il titanico tendere non è però domato e conciliato per sempre dalla potenza della 'forma': Elena ritorna agli inferi e solo il suo abito e il suo velo rimangono nelle braccia di Faust. L'autentica liberazione e redenzione di Faust non si compie nel mondo della bellezza, ma nel mondo dell'azione. Anche in ciò si rispecchia l'ultima grande svolta nella vita di Goethe: la vecchiaia di Goethe è dominata e pervasa dalla convinzione che, «ciò che vi è di più alto ed eccellente nell'uomo è senza forma» e che dovremmo guardarci dal dargli forma altrimenti che nell'azione nobile. È indicativo dell'interna unità del periodo della cultura classica tedesca, che il più grande *creatore di forme* che essa abbia prodotto, potesse coniare queste parole, in cui egli si incontrava con Kant e Fichte. L'infinito tendere non trova confine in nessun oggetto finito e in nessuna forma finita, ma trova la sua vera misura interiore solo nella pura legge dell'agire, alla quale si sottomette. Nel lavoro al tutto che non è mai concluso, né mai può esserlo, l'individuo rimane fedele a se stesso e al suo incessante impulso all'attività. Ora egli sta saldo su se stesso, in mezzo a ciò che è infinito e sconfinato; lo stesso principio che assicura il suo continuo progresso, assicura la sua autentica stabilità. Per diventare consapevole di questa stabilità, egli non ha bisogno di vagare nell'eternità e in un aldilà atemporale; in mezzo allo stesso divenire temporale, ha scoperto il punto che conferisce durata al suo agire. È qui raggiunta la libertà interiore: vivere e agire partendo da un autonomo centro; ma la meta più alta in cui soltanto questa libertà trova la sua piena e totale affermazione è individuata nella liberazione dell'umanità. Il compimento della soggettività, al suo limite, ha condotto ad un compito che è allo stesso tempo infinito e oggettivo. E per questo Mefistofele ha perso la sua partita: questa forma dell''indugiare', è inconcepibile per quelli come lui. Dove egli pensava di ingannare lo spirito umano col *godimento*, questo ha scoperto un inesauribile *significato* ideale che poteva dare alla vita. Questo significato si può cogliere solo nel procedere, ma la legge eterna, a cui questo procedere ubbidisce, restituisce contemporaneamente al tendere la sua calma interiore. Ogni felicità e ogni tormento momentaneo sono scomparsi per Faust, da quando ha davanti a sé l'immagine di quella felicità più alta, che è sempre soltanto presentimento e che, tuttavia, proprio per questo, è sempre anche soddisfacimento. La notte dell'essere può ora calare su di lui; nell'interiorità risplende chiara e luminosa l'idea che tutto il contenuto della vita consiste nel conquistarla quotidianamente sia in senso fisico, sia in senso spirituale. Al punto più alto e alla conclusione del poema, il *Faust* ritorna così al suo iniziale motivo fondamentale. Dal mondo della forma, dalla più alta e più pura dipendenza ideale, risalta ancora una volta il mondo della libertà, che è solo per il fatto che *diviene* costantemente, che deve in continuazione rigenerarsi a partire dal punto raggiunto.

Malgrado ciò, l'"idea' che sta alla base del *Faust* non va in alcun modo vista come un'unità astratta. A ragione Goethe si è opposto alla pretesa secondo cui egli avrebbe potuto e voluto ordinare una vita così ricca, varia e molteplice, come quella che ha presentato nel *Faust*, «sull'esile cordoncino di un'unica idea» [198]. Se per Goethe contenuto poetico e contenuto della propria vita avevano lo stesso significato, non è che la legge secondo cui si è formata la sua esistenza personale, ad aver trovato nel *Faust* la sua oggettivazione e la sua rappresentazione. Come nella genesi di quasi tutte le poesie goethiane – nel *Werther* e nel *Tasso*, nelle *Elegie romane* e nel *Divano occidentale-orientale*, – non è certo un rispecchiamento semplice, ma un «rispecchiamento ripetuto» [199], che agisce in maniera determinante nella costruzione del *Faust*. È anzitutto su un'incredibile ricchezza di intuizione *storica*, che qui è per così dire proiettato il contenuto dell'esperienza di vita personale. Già nello svolgimento dei suoi accadimenti esteriori, il poema si estende lungo tutto l'arco del tempo: da un passato mitico, fino all'immediato presente di Goethe, «dalla caduta di Troia, fino alla presa di Missolungi» [200]. Le figure storiche che contempla vanno da Talete a Byron; vi compaiono l'immagine spirituale del mondo medievale, la magia e l'alchimia del Rinascimento, e le teorie del moderno 'nettunismo'; vi si esprime la vita studentesca del diciottesimo secolo e la vita di corte e di Stato del Medioevo tedesco; vi risuona il ricordo di Luigi XIV e del castello di Versailles, dell'economia basata sulla carta moneta e sugli assegnati. Nulla di tutto questo, però, costituisce il peculiare simbolismo storico del Faust. Il tratto più profondo e più straordinario di questo simbolismo sta piuttosto nella rappresentazione del legame non voluto e non ricercato tra lo sviluppo personale di Goethe e la storia universale dello sviluppo dello spirito tedesco. Poiché l'opposizione e la conciliazione di 'forma' e 'libertà' è un tema fondamentale della vita di Goethe e della storia spirituale della Germania, nello specchio magico del *Faust* si crede talvolta di riconoscere tutte le figure note di questa storia. Come l'inizio del poema si trova sotto il segno della mistica tedesca, così, alla fine, nella nuova posizione in cui esso colloca l'esistenza e l'agire terreno, continuano a incidere le idee della Riforma; come nell'*Urfaust*, nella scena tra Faust e Wagner, nell'ironia sulla spiegazione e trattazione 'pragmatica' della storia, si crede di sentire il *pathos* di Herder, così, nell'evocazione di Elena da parte di Faust, appare l'immagine di Winckelmann, che dall'angusta esistenza dell'erudito tedesco si sforza di ritrovare la strada per la «fonte originaria del bello». Que-

[198] A Eckermann, 6 Maggio 1827. [Trad. it. cit., vol. II, p. 229].

[199] Si veda a questo proposito l'articolo di Konrad Burdach sul *West=östlichen Divan*, *Goethe=Jahrb.* XVII (1896).

[200] Si veda la lettera di Goethe a Wilhelm von Humboldt del 22 Ottobre del 1826.

st'opera incomparabile, allo stesso tempo la più immediata rappresentazione della vita e la più pura simbolica, spettacolo di marionette e poema di pensieri, tragedia e grottesco, mistero e dramma di idee, ha così dato prova della fondamentale dote poetica di Goethe di cogliere passato e presente come un tutt'uno: nella rappresentazione di ciò che per lui stesso era un presente vivo e spirituale, Goethe ha riscoperto il contenuto spirituale del passato nazionale del suo popolo e lo ha sollevato alla luce chiara della coscienza e della raffigurazione artistica.