



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale

Classe LM-38

Tesi di Laurea

*Il Ruolo della Botanica nelle Affinità Elettive (1809) di J.W.
Goethe*

Relatore

Prof.ssa Roberta Malagoli

Laureanda

Armida Nardo

1134270/LMLCC

Anno Accademico 2018/2019

Indice

I. Goethe e la botanica	pag. 1-4
II. Le teorie botaniche di Goethe e la metamorfosi delle piante	
II.1. La metamorfosi della foglia.....	pag. 5-6
II.2. La metamorfosi del fiore.....	pag. 7-9
II.3. La tendenza spiraliforme nei vegetali.....	pag. 10
II.4. Vegetali “normali” e “mostruosi”.....	pag. 11-12
II.5. Ginkgo biloba: dualità e unitarietà.....	pag. 12-13
III. Metamorfosi delle piante	pag. 15-24
IV. Die Wahlverwandtschaften (1809)	pag. 25-32
V. La botanica nelle Wahlverwandtschaften: Parte prima	pag. 33-36
V. 1. Il giardino.....	pag. 37-38
V.2. Il parco.....	pag. 39-45
V.3. Il cimitero.....	pag. 45-46
V.4. Platani, pioppi e querce.....	pag. 47-48
V.5. I fiori.....	pag. 49-50
VI. La botanica nelle Wahlverwandtschaften: Parte seconda	
VI.1. Il cimitero e la cappella.....	pag. 51-55
VI.2. Ottilie e Luciane.....	pag. 56-57
VI.3. Il giardino e il giardiniere.....	pag. 58-62
VI.4. Il Lord inglese.....	pag. 63-65
VI.5. Die wunderlichen Nachbarskinder.....	pag. 66
VI.6. Il fiore androgino.....	pag. 67-69
VI.7. Dal giardino alla francese al giardino all’inglese.....	pag. 70-72

VII. Conclusione.....pag. 73-80

VIII. Zusammenfassung.....pag. 81-85

IX. Bibliografia.....pag. 87-91

I. Goethe e la botanica

Le origini della botanica sono molto antiche. Fino al Medioevo essa si occupò quasi esclusivamente della descrizione delle piante medicinali e dei loro usi. Dopo il Cinquecento, gli europei entrarono in contatto con una grande varietà di piante provenienti dagli altri continenti e importate attraverso i grandi viaggi di esplorazione e colonizzazione. Negli Orti Botanici molte di queste piante iniziarono ad essere coltivate, conservate, duplicate e studiate. Attraverso la creazione dei primi erbari i campioni essiccati di molte specie divennero dei veri e propri documenti durevoli che aiutavano ad approfondire le osservazioni e facilitare i confronti (Moiso, 2002 :18).

Nuovi metodi di catalogazione si svilupparono per organizzare nel migliore dei modi le conoscenze relative ad un così grande numero di piante. Dai sistemi basati sui diversi utilizzi farmaceutici delle piante e sulle loro forme di crescita si passò gradualmente alla classificazione descrittiva basata sui caratteri dei fiori, i quali sono ritenuti particolarmente significativi per la regolarità con cui si manifestano nelle diverse specie (Moiso, 2002 :18).

Alla fine del Settecento, epoca in cui Goethe compie le sue riflessioni, Linneo aveva appena elaborato un nuovo sistema di descrizione e catalogazione dei vegetali. Tuttavia, fu soltanto all'inizio dell'Ottocento che lo sviluppo delle idee evoluzionistiche permise di utilizzare le analisi cromosomiche ed i fossili come supporto per lo studio delle forme di vita attuali (Moiso, 2002 :18).

La coltivazione delle nuove piante utili fornì un'importante spinta per lo studio del funzionamento dei vegetali. Al tempo di Goethe era già noto ad esempio il ruolo dell'ossigeno, dell'anidride carbonica e della luce nella fotosintesi clorofilliana e per la produzione della linfa nelle piante, ma non erano ancora state comprese la sessualità vegetale e la modalità di formazione dei semi (Moiso, 2002 :18).

Questa breve sintesi storica rende molto più facile comprendere l'originalità e la genialità delle idee che Goethe espone nei suoi scritti botanici. Infatti, la teoria che Goethe formulò nella sua opera *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (*La metamorfosi*

delle piante) del 1790 anticipa addirittura di quasi due secoli molte idee attuali (Moiso, 2002 :18).

L'interesse per la botanica del giovane Goethe nacque con l'osservazione delle piante spontanee e delle piante coltivate che vivevano negli ambienti naturali, nei coltivi e nei giardini della corte di Weimar (Moiso, 2002:19).

Nel 1786 Goethe partì per l'Italia e fu proprio durante questo viaggio che i suoi interessi botanici cominciarono ad assumere una precisa formulazione (Zecchi in Goethe, 1989:15). Il 27 settembre 1786 visitò l'orto botanico di Padova che, fondato nel 1545, è il più antico d'Europa. Qui egli ebbe occasione di fare scoperte inattese. Considerava piacevole ed istruttivo aggirarsi in mezzo ad una varietà di vegetazione del tutto nuova per lui (Goethe, 1992:69). Iniziò inoltre a fare una raccolta di piante rare per proseguire nella loro osservazione, nonostante la sua attenzione fosse maggiormente rivolta alle piante da lui allevate fin dal seme e dal nocciolo (Goethe, 1992:643). Durante la visita al giardino botanico lo scienziato cominciò ad avanzare l'idea che la grande varietà delle forme vegetali si possa ricondurre ad un'unica pianta:

Hier in dieser neu mir entgegen tretenden Mannigfaltigkeit, wird jener Gedanke immer lebendiger: daß man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus Einer entwickeln könne. Hierdurch würde es allein möglich werden, Geschlechter und Arten wahrhaft zu bestimmen, welches, wie mich dünkt, bisher sehr willkürlich geschieht¹.

All'orto botanico di Padova Goethe ebbe la possibilità di osservare un esemplare di palma *Chamaerops humilis*, che era stato piantato nel lontano 1585 e oggi misura circa cinque metri di altezza. Fu proprio attraverso l'osservazione di questa pianta, in particolare di tutti gli stadi di crescita delle sue foglie, che lo scienziato intuì di trovarsi di fronte ad una prima conferma concreta delle sue ipotesi sulla pianta originaria (*Urpflanze*) le quali si rafforzarono sempre più nelle successive tappe del suo viaggio, soprattutto a Palermo. La pianta è in seguito stata denominata "palma di Goethe" e una targa vi è stata apposta per ricordare che proprio dall'osservazione di questo esemplare egli trasse le prove della sua teoria della metamorfosi delle piante (Schneckenburger, 1998:54-55).

A Palermo Goethe fu conquistato dalla straordinaria esuberanza della flora mediterranea. In particolare, aveva trascorso ore piacevolissime nel giardino pubblico vicino alla

¹ Goethe, 1992:69.

marina, da lui descritto come il luogo più stupendo del mondo il cui ricordo incantato gli era rimasto troppo impresso nell'animo. Il 7 Aprile 1787 lo descrive con queste parole:

Grüne Beeteinfassungen umschließen fremde Gewächse, Zitronenspaliere wölben sich zum niedlichen Laubengange, hohe Wände des Oleanders, geschmückt von tausend roten nelkenhaften Blüten, locken das Auge. Ganz fremde mir unbekannte Bäume, noch ohne Laub, wahrscheinlich aus wärmern Gegenden, verbreiten seltsame Zweige. Eine hinter dem flachen Raum erhöhte Bank läßt einen so wundersam-verschlungenen Wachstum übersehen und lenkt den Blick zuletzt auf große Bassins, in welchen Gold- und Silberfische sich gar lieblich bewegen [...]².

È proprio a Palermo che le intuizioni padovane si ripropongono con più decisione e il 17 Aprile 1787 Goethe scrive:

Es ist ein wahres Unglück wenn man von vielerlei Geistern verfolgt und versucht wird! Heute früh ging ich mit dem festen, ruhigen Vorsatz meine dichterischen Träume fortzusetzen nach dem öffentlichen Garten, allein, eh ich michs versah, erhaschte mich ein anderes Gespenst, das mir schon diese Tage nachgeschlichen. Die vielen Pflanzen, die ich sonst nur in Kübeln und Töpfen, ja die größte Zeit des Jahres nur hinter Glasfenstern zu sehen gewohnt war, stehen hier froh und frisch unter freiem Himmel und, indem sie ihre Bestimmung vollkommen erfüllen, werden sie uns deutlicher. Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein: ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken Könnte?³.

Inoltre è utile ricordare ciò che Goethe scrisse in una lettera all'amico Herder il giorno 17 Maggio 1787 da Napoli durante il viaggio di ritorno:

Ferner muß ich Dir vertrauen daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und Organisation ganz nahe bin und daß es das einfachste ist was nur gedacht werden kann. Unter diesem Himmel kann man die schönsten Beobachtungen machen. Den Hauptpunkt, wo der Keim steckt, habe ich ganz klar und zweifellos gefunden, alles Übrige seh' ich auch schon im Ganzen und nur noch einige Punkte müssen bestimmter werden. Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen⁴.

Fu dunque in Sicilia che Goethe scoprì la legge dell'organizzazione delle piante (Goethe, 1992:643). Intuì infatti che si poteva comprendere meglio il mondo naturale provando a riunire le specie vegetali, anziché suddividerle come faceva Linneo attraverso le sue rigide classificazioni (Moiso, 2002:19). Egli sosteneva che le distinzioni irreversibili

² Goethe, 1992:299.

³ Goethe, 1992:327.

⁴ Goethe, 1992:393-394.

fossero impossibili e che il molteplice tende a ridursi a unità. La riduzione del molteplice a unità è condizionata dalla presenza di un unico “modello” e fa riferimento ad una pianta originaria (*Urpflanze*). Da tale modello è possibile dedurre generi e specie (Zecchi in Goethe, 1989:16). Goethe infatti precisava:

Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein: ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte?⁵.

In altre parole, secondo Goethe tutte le piante possono essere descritte attraverso un unico modello, la Pianta Originaria, formata da pochi elementi infinitamente mutabili e duplicabili (Moiso, 2002:19).

⁵ Goethe, 1992:455.

II. Le teorie botaniche di Goethe e la metamorfosi delle piante

II.1. La metamorfosi della foglia

Nel 1790 Goethe scrisse il saggio intitolato *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (Saggio sulla metamorfosi delle piante) al fine di esporre le teorie sulla botanica che aveva sviluppato durante il viaggio in Italia. L'idea principale di Goethe era il concetto di *Urpflanze* ovvero la pianta originaria da cui si possono far derivare tutte le forme delle piante. Da qui deriva l'espressione goethiana *alles ist Blatt* che significa "tutto è foglia". Goethe dice infatti: „Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich” (Goethe, 1992:).

La foglia è per Goethe “il vero Proteo della natura che sa celare e manifestare insieme tutte le forme”. A tal proposito Goethe scrisse a Palermo il giorno 17 Maggio 1787:

Daß in demjenigen Organ der Pflanze, welches wir als Blatt gewöhnlich anzusprechen pflegen, der wahre Proteus verborgen liege, der sich in allen Gestaltungen verstecken und offenbaren könne. Vorwärts und rückwärts ist die Pflanze immer nur Blatt[...]⁶.

La foglia si trasforma in tutti i gradi di sviluppo della pianta, ovvero l'intero è presente in tutte le sue parti. Ad ogni fase di sviluppo della pianta sono presenti le foglie trasformate in un modo o nell'altro (Zecchi in Goethe 1989:19). Le diverse parti delle piante (foglie basali, foglie del fusto, brattee fiorali, sepali, petali, ecc...) sono organi omologhi che si differenziano unicamente per il livello di formazione. Per Goethe i cotiledoni, le prime foglie, le stipole e i lembi fogliari sono espressioni diverse di un unico organo che è la foglia (Moiso, 2002:19). Nel saggio Goethe esprime questo concetto con queste parole:

es mag nun die Pflanze sprossen, blühen oder Früchte bringen, so sind es doch nur immer *dieselbigen Organe* welche in vielfältigen Bestimmungen und unter oft veränderten Gestalten die Vorschrift der Natur erfüllen. Dasselbe Organ welches am Stengel als Blatt sich ausgedehnt und eine höchst mannigfaltige Gestalt angenommen hat, zieht sich nun im Kelche zusammen, dehnt sich im Blumenblatte [Kronblatt] wieder aus, zieht sich in den Geschlechtswerkzeugen zusammen, um sich als Frucht zum letztenmal auszudehnen (Goethe, 1984:81-82). [...] Denn wir können eben so gut sagen: ein Staubwerkzeug sei ein zusammengezogenes Blumenblatt, als wir von dem Blumenblatte sagen können: es sei ein Staubgefäß im Zustand der Ausdehnung; ein Kelchblatt sei ein

⁶ Goethe, 1992:456.

zusammengezogenes [...] Stengelblatt, als wir von einem Stengelblatt sagen können, es sei ein [...] ausgedehntes Kelchblatt⁷.

Nella stessa pianta possono quindi coesistere foglie di diversa forma, le quali non sono da considerare come anomalie, ma come stadi successivi della crescita dell'organismo. La *Bryonia dioica*, più largamente conosciuta come la vite bianca, e il fico d'India costituiscono degli esempi di metamorfosi fogliare nel mondo vegetale. Nel primo caso i cirri sostengono l'esile fusto della pianta, mentre nel secondo le pale spinose del fico d'India sono rami ingrossati che svolgono una funzione fotosintetica (Moiso, 2002:19).

Tutte le diverse forme di foglie derivano dai tipi più semplici. Quelle del *Aegopodium podagraria*, comunemente chiamata girardina silvestre, sono un esempio poiché si suddividono progressivamente fino a che una foglia semplice diventa tripla, quintupla e così via. L'interesse maggiore di Goethe però, risiede nelle foglie composte delle quali egli scrive: "queste sono veri e propri rami, i cui occhi non possono svilupparsi perché il loro comune stelo è caduco" (Notizie e frammenti. Singolarità botaniche, 1790-1800). Ogni foglia, ogni occhio in sé ha il diritto di essere un albero, sicché la foglia tende a farsi ramo e il ramo albero (Moiso, 2002:61). Fu proprio osservando la palma all'Orto botanico di Padova che Goethe vide la divisione delle foglie e il processo di metamorfosi. Egli notò che le prime foglie semplici a forma di lancia si trovavano al suolo e la loro separazione aumentava finché si poteva vedere la struttura a ventaglio nella sua forma completa. Bisogna ricordare però, che la metamorfosi è un processo che non va solo in avanti, come nel caso della palma, ma può andare anche indietro. Questo è il caso del *Bryophyllum calycinum*, il quale all'età di sei mesi divide le sue foglie in tre parti. Durante l'inverno torna a produrre foglie semplici fino alla decima coppia di foglie, per mostrare poi al compimento dell'anno di età la divisione in tre parti durante l'estate. (Moiso, 2002:62).

⁷ Goethe, 1984:84.

II.2. *La metamorfosi del fiore*

Ogni fiore è formato da elementi fogliari modificati: stame, ovario, petalo e sepalò nel corso dell'evoluzione hanno assunto molte varianti al fine di adattarsi agli ambienti più diversi (Moiso, 2002:19). Le foglie si trasformano nel calice del fiore dopo un certo lasso di tempo che può essere più breve se la pianta riceve scarso nutrimento o più lungo se riceve abbondante nutrimento. Secondo Goethe le foglie rappresentano un'espansione della pianta, mentre il calice una contrazione a cui fa seguito una nuova espansione nella corolla (Moiso, 2002:62-63). Non sempre questo trapasso è netto e in molti fiori si può notare come il calice, solitamente di colore verde, assuma il colore dei petali. In altri casi, le foglie assumono il colore del fiore e in altri casi ancora, lo stadio del calice è saltato e la foglia si trasforma direttamente in petalo (Moiso, 2002:63). I fiori delle monocotiledoni come i gigli, i tulipani e i giaggioli sembrano provvisti di soli petali. Tuttavia, lo studio delle diverse fasi di sviluppo e la disposizione delle varie parti che li costituiscono dimostrano che questi fiori sono in realtà formati da petali e sepali dello stesso colore, attualmente denominati "tepali" (Moiso, 2002:19).

Gli organi riproduttivi maschili e femminili delle piante sono gli stami e i pistilli. Essi rappresentano uno stadio di contrazione che, attraverso il frutto, trapassa in espansione e successivamente in contrazione estrema nel seme (Moiso, 2002:64).

La foglia è dunque la forma che ha capacità di metamorfosi, è la pianta stessa, ma anche metafora del divenire della natura. Come abbiamo visto, Goethe scopre nella foglia un ritmico alternarsi di dilatazione e contrazione che origina la diversità della forma della pianta mediante gli stessi organi. Si tratta del fenomeno della polarità e della *Steigerung*. La *Steigerung*, che significa ascesa graduale, è per Goethe un movimento ascendente che nella fase conclusiva si ricongiunge con la fase iniziale. L'evoluzione della pianta prevede sei stadi di sviluppo i cui vari passaggi sono scanditi dal ritmo della dilatazione e contrazione secondo un processo che dal seme originario ritorna al seme presente nel frutto (Zecchi in Goethe, 1989:19). La *Steigerung* delle forme è perciò un movimento circolare che ritorna al suo punto di partenza. Il nascere e il morire connotano la metamorfosi dell'uguale, di ciò che ha stabilità ed eternità e anche di ciò che è vita (Zecchi in Goethe, 1989:22).

Nella saggio *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* Goethe descrive spesso il principio di *Steigerung* come una progressione Step-by-Step. Nell'opera esso viene definito "Stufenweise", "Stufenfolge", e "fortschreitende". Goethe associa lo sviluppo della pianta all'ambiente che lo circonda. Il processo di *Steigerung* permette alla pianta di trascendere ciò che per primo le ha dato l'impeto di crescere. Una volta che essa comincia a crescere, gli elementi più materiali impediscono il suo progresso, mentre l'aria e la luce lo promuovono. In altre parole, la *Steigerung* si riflette nelle sostanze che la incitano. Per Goethe la crescita della pianta richiama i quattro elementi greci: l'aria, la terra, l'acqua e il fuoco. La pianta funge da microcosmo dell'intero universo: egli incorpora i quattro elementi nella vita della pianta e assiste alla cooperazione del regno organico e inorganico. Un organismo infatti, può crescere e svilupparsi solo se attinge a tutti gli elementi del mondo inorganico (Tantillo, 2002:68).

Sia nel saggio che nella poesia *Die Metamorphose der Pflanzen (1798)*, che verrà analizzata nel prossimo capitolo, Goethe mette a confronto la *Steigerung* della pianta e il tentativo di essere produttivo dell'essere umano (Tantillo, 2002:74).

Secondo lo scienziato esiste una connessione tra gli esseri umani e la natura e i suoi processi. I nostri tentativi di creare sono analoghi a quelli della natura. Se le piante devono sottostare ad un processo di *Steigerung* per fiorire, allora anche gli individui, che siano artisti o scienziati, devono fare lo stesso. Egli associa quindi la *Steigerung* delle piante a quella degli uomini (Tantillo, 2002:74).

Questa connessione diventa più esplicita nel momento in cui compara il processo di creazione di un saggio scientifico allo sviluppo della pianta. Per esempio, egli tratta le foglie come le pagine del suo lavoro che viene presentato in "Schritten" ovvero passi che sembrano riecheggiare la crescita Step-by-Step della pianta (Tantillo, 2002:74).

Come il saggio presenta un ciclo completo della pianta, da seme a seme, allo stesso modo anche la struttura del saggio presenta un ciclo. La sua conclusione infatti, riprende i punti fondamentali presentati all'inizio (Tantillo, 2002:74).

La *Steigerung* è un concetto difficile da spiegare. Tuttavia, Goethe afferma che esso è visibile nel processo di crescita della pianta. Imitando tale processo nel corpo e nella

struttura del lavoro scientifico, egli spera di farci fare esperienza di questo processo (Tantillo, 2002:75).

Esso non è espresso solo con le parole, ma anche attraverso la struttura nel suo complesso. Egli sostiene che imitare i processi della natura riduce il rischio di semplificarli eccessivamente. Di conseguenza, il processo scientifico diventa altamente creativo. Mentre l'atto finale della pianta è creare il seme e il frutto, Goethe crede che la stesura di questo saggio sappia condurre alla verità (Tantillo, 2002:75).

II.3. La tendenza spiraliforme nei vegetali

Alla teoria della metamorfosi delle piante Goethe aggiunse l'idea che nella vegetazione vige un'universale tendenza alla spirale, mediante la quale, in connessione con il sistema verticale ogni struttura e formazione delle piante sono realizzate attraverso la legge della metamorfosi (Moiso, 2002:65). Nonostante la tendenza spiraliforme sia più evidente nelle dicotiledoni rispetto alle monocotiledoni, Goethe estende questo sistema a tutte le piante. (Moiso, 2002:65). La tendenza alla verticalità e la tendenza spiraliforme dei vegetali erano considerate dallo scienziato due tendenze opposte, ma complementari. Se infatti una delle due tendenze predominasse sull'altra ne conseguirebbero problemi nello sviluppo delle piante e malformazioni. Egli scrive:

Keines der beiden Systeme kann alleine gedacht werden, sie sind immer und ewig beisammen...im völligen Gleichgewicht bringen sie das Vollkommenste der Vegetation hervor⁸.

Nessuno dei due sistemi può essere pensato senza l'altro poiché la vita vegetativa dipende dalla loro tensione e da questa ne deriva ogni forma. La tendenza spiraliforme era per Goethe: "Fortbildende, Vermehrende, als solches Vorübergehende" (Schneckenburger, 1998:45). In particolare, Goethe aveva osservato che i fusti rampicanti, molti boccioli e diversi tipi di baccelli tendono a crescere seguendo la forma ad elica (Moiso, 2002:20). I tralci delle vigne esprimevano al meglio la forma spiraliforme della vegetazione e per questo li considerava un modello di questa tendenza (Schneckenburger, 1998:45). Gli studi sulla fillotassi, sulla distribuzione delle foglie lungo l'asse di crescita e sullo sviluppo spiraliforme dei fiori hanno impegnato i botanici per molti anni. (Moiso, 2002:20).

⁸ Schneckenburger, 1998:44.

II.4. Vegetali “normali” e “mostruosi”

Goethe si interessò alle anomalie e alle mostruosità della natura. In molte delle sue raccolte di disegni sulla metamorfosi mai pubblicati si vedono oggetti come piante con rami enormi. Molti abitanti di Weimar e Jena o dei paesi vicini conoscevano il suo interesse per i vegetali anomali e se ne erano in possesso glieli consegnavano al fine di contribuire all'illustrazione del saggio sulle metamorfosi e la tendenza spiralforme (Schneckenburger, 1998:46). Il pensiero di Goethe riguardo alle anomalie della natura è assolutamente attuale. Mentre i fiori e le foglie diversi dal normale venivano scartati dagli schemi e dalle teorie di altri illustri pensatori questi erano per Goethe, come per molti ricercatori dei nostri giorni, uno strumento di studio e di conoscenza importantissimo. Secondo Goethe l'anomalia rivela le potenzialità inesprese e le regolarità degli organismi. In altre parole, le irregolarità rappresentano le sfaccettature di una norma. Le piante infatti, più di ogni altro organismo vivente, rispondono ad una legge naturale interna e ad una legge naturale esterna costituita dai parametri ambientali come la luce, l'aria, l'acqua, la terra e la temperatura. Il patrimonio genetico delle piante si esprime nella realtà ambientale che tiene conto di infinite variabili (Moiso, 2002:21). I botanici francesi contrapponevano la regolarità della natura a ciò che se ne discostava, definito come deformazione per eccesso o per mancanza (Moiso, 2002:67). Goethe al contrario, si opponeva all'equiparazione che normale è uguale a sano e mostruoso corrisponde a malato (Moiso, 2002:69). Per Goethe “la natura forma normalmente quando da la regola a innumerevoli singolarità, le determina e le condiziona; abnormi sono invece i fenomeni quando le singolarità hanno la meglio” (*Quaderni morfologici*, vol. I, fasc. II. *Rielaborazioni e raccolta*, 1816-17, 1819).

Di conseguenza, ciò che è normale e ciò che è anomalo è animato dallo stesso spirito. Nelle continue metamorfosi della natura il naturale e l'abnorme oscillano continuamente e di conseguenza il naturale può diventare abnorme e l'abnorme naturale (Moiso, 2002:69). Esempi di mostruosità sono le fronde di molte felci che, simbolo della suddivisione geometrica e della regolarità, possono presentare delle anomalie dovute alla duplicazione di alcune venature oppure alcune piante succulente il cui fusto e le cui foglie possono svilupparsi secondo simmetrie insolite dovute da anomalie ormonali o punture di insetti (Moiso, 2002:21).

II.5. Ginkgo biloba: dualità e unitarietà

La pianta che più ha raccolto l'interesse di Goethe è il Ginkgo biloba (Schneckenburger, 1998:70). Il ginkgo è la sola specie vivente del gruppo delle Ginkgophyta ed è senza dubbio la pianta a semi più antica. Darwin la definì addirittura un "fossile vivente" in quanto delle piante molto simili a questa erano diffuse sulle terre emerse nel Giurassico e nel Cretaceo, ma andarono gradualmente scomparendo e solo questo albero fu in grado di sopravvivere (<http://m.ortobotanicopd.it/it/ginkgo-ginkgo-biloba-l>).

Questa pianta è originaria della Cina interna. Il nome ginkgo ha origini giapponesi e significa "albicocca d'argento" (gin-argento, kyo-albicocca) (Schneckenburger, 1998:70). Il nome della specie "biloba" si riferisce alla forma bilobata della foglia, mentre "Ginkgo" è un nome erroneo causato da un errore di stampa riportato da Linneo al posto di "Ginkyo" che rappresenta la pronuncia originale dal nome giapponese (Schneckenburger, 1998:70).

La pianta è sempre stata coltivata nei giardini dei templi e dei luoghi di culto in Cina e Giappone dove viene considerata un albero sacro simbolo della coincidenza tra gli opposti e dell'integrità delle cose. Le sue foglie infatti hanno una forma tipica a ventaglio leggermente bilobata (<http://m.ortobotanicopd.it/it/ginkgo-ginkgo-biloba-l>).

Il primo ginkgo è stato importato in Italia nel 1750 e si trova all'Orto botanico di Padova (ibidem). Nel 1815 Goethe dedicò un componimento a Marianne von Willemer, la sua prima fidanzata, ispirato ad un albero di Ginkgo che aveva visto ad Heidelberg in Germania. Nella stesura originale Goethe ha personalmente attaccato due foglie di Ginkgo incrociate, simbolo dell'unità e della dualità. Il componimento è stato pubblicato nell'opera "West-östlichen Divan" nel 1819 con il titolo "Gingo biloba" e recita così (Schneckenburger, 1998:73):

Dieses Baums Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Gibt geheimen Sinn zu kosten
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es ein lebendig Wesen,

Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es zwei, die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt.

Solche Frage zu erwidern,
Fand ich wohl den rechten Sinn,
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
daß ich Eins und doppelt bin?

Questi esemplari fanno parte di una specie “dioica” poiché dal seme può crescere un esemplare maschio che produce il polline o un esemplare femmina che produce i semi (Moiso, 2002:21). Le osservazioni sulla dualità e unitarietà delle foglie di ginkgo hanno portato lo scienziato a riflettere a lungo sull'impossibilità di considerare la maggior parte delle piante come singoli individui. Le nuove gemme, i nuovi rami e fiori di una pianta perenne infatti, dovrebbero essere considerati come nuovi individui generati sopra ad individui che hanno esaurito il proprio ciclo vitale. Ad esempio, se viene preso in considerazione un salice che viene infinite volte duplicato con le talee prelevate dai suoi rami esso diventa un individuo plurimo e può essere diffuso in tutta la superficie terrestre (Moiso, 2002:22).

III. *Metamorfosi delle piante*

Lo studio della natura e del mondo classico in Italia rivelano a Goethe una visione più organica e oggettiva della realtà e del suo rapporto con l'uomo che troverà emblematica formulazione nella poesia *Metamorphose der Pflanzen* (1798) (Cottone, 1947:209).

La poesia appare per la prima volta nell'estate del 1798 nel *Musen-Almanach für das Jahr 1799* di Friedrich Schiller, mentre nel 1800 è stata pubblicata nei sette volumi dei *Neuen Schriften* in una versione leggermente modificata. Nel 1827 Goethe inserisce la poesia nella rubrica *Gott und Welt* insieme ad altre importanti poesie ideologiche e relative alle considerazioni della natura (Eilb, 1987a:1208).

Il testo è costruito come un *Lehrgedicht* per Christiane Vulpius, l'amica che nel 1806 diventerà la moglie di Goethe e da cui avrà una figlia. La donna è stata definita più volte dal poeta stesso come "Naturwesen" (Schneckenburger, 1998:29). La poesia si può quindi definire come un *Lehrgedicht* sotto forma di *Liebesgedicht* (Schneckenburger, 1998:28).

L'amata si interroga sulla molteplicità dei fiori nel giardino e, attraverso questa poesia, Goethe le insegna come tutte le piante crescono e si riproducono mediante un processo continuo di metamorfosi (Dietrick, 1951:54). La poesia può essere letta come la traduzione in forma poetica del saggio *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* del 1790 (Dietrick, 1951:53). In questo testo Goethe sviluppa quindi in termini poetici il modello dell'*Urpflanze* che, in quanto chiave di tutte le piante possibili, ha in sé un principio generativo (Cottone, 1947:209). Nella poesia si dispiega l'immagine della pianta che a partire dal seme cresce trasformandosi in frutto e, attraverso un movimento di *Steigerung*, si ricongiunge con la fase iniziale nella sequenza "Keim", "Blatt", "Knoten", "Stengel", "Blume", "Frucht", "Keim" (ibidem). In altri termini, le diverse parti che costituiscono la pianta incorporano successivi stadi di metamorfosi inserendo crescita e riproduzione all'interno di un processo continuo (Dietrick, 1951:53).

La poesia può essere suddivisa principalmente in tre parti. Nella prima parte l'amata viene condotta nel mondo delle piante e le viene annunciata la spiegazione della regolarità che esiste alla base della ricchezza delle forme vegetali (Schneckenburger, 1998:28-9). Il poeta fa notare all'amata che all'osservatore empirico la natura nella sua varietà appare

facile anziché caotica. Per Goethe infatti, i fenomeni stessi sono la teoria. In *Maximen und Reflexionen* (numero 488) egli spiega che tutto ciò che è fattuale è già teoria e che non bisogna cercare niente dietro ai fenomeni. L'azzurro del cielo per esempio, rivela già la legge fondamentale della cromatica. Goethe ha cercato un modello per cogliere la regolarità presente nello sviluppo della pianta. Per raggiungerlo è necessario immaginare tutte le possibili concatenazioni di tale sviluppo in modo da proiettarle in un modello. Il modello o immagine sintetizza il singolo e l'universale, il sensibile e l'ideale e permette di identificare la legge interna al manifestarsi dei fenomeni (Zecchi in Goethe, 1989:17). Il poeta inoltre, le annuncia in questa prima parte che la sorprendente molteplicità delle forme vegetali risultano comprensibili attraverso la mediazione di una "geheimen Gesetz" (I.6) (Arz in Otto und Witte, 1996:254).

Nella seconda parte segue la descrizione della metamorfosi (Schneckenburger, 1998:28-9). In questa parte centrale la poesia mostra i diversi stadi della crescita della pianta che vanno dalla germinazione ai frutti (Arz in Otto und Witte, 1996:254). Sotto l'influsso dell'umidità del terreno, del "Reize des Lichts" (I.13), così come della forza racchiusa nel seme, si sviluppano a partire dalle forme più semplici delle foglie sempre più complesse fino a che non si raccolgono tutte nella maggior ricchezza del fiore. I diversi stadi di sviluppo dell'evoluzione della pianta prevedono determinati passaggi, i quali sono scanditi dal ritmo della dilatazione e contrazione secondo un processo che dal seme originario si ritorna al seme presente nel frutto. Nei "schwellenden Früchten" (I.58) dei fiori infatti, è già incorporato l'impulso a una nuova vita. Si può quindi affermare che la metamorfosi è un processo ciclico che ha un inizio e una fine (Zecchi in Goethe, 1989:22). Come scrive Zecchi nell'introduzione alla *Metamorphose der Pflanzen* di Goethe (1989:8), la natura è una totalità dinamica che, pur rinnovandosi, mantiene la sua unità.

Lo sviluppo delle piante qui descritto è concepito come un ciclo, o meglio come parte di una cronologica successione di cicli (Arz in Otto und Witte, 1996:254):

Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte,
Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an;
Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge,
Und das Ganze belebt so wie das Einzelne sei.

(II.59-62)

L'espressione greca *entelechia* è un processo comune a tutti gli esseri viventi che hanno in sé il proprio fine e tentano di realizzarlo. Ad esso si oppone l'*Außenwelt* che va inteso come tutto ciò che limita e condiziona. Con *entelechia* Goethe indica un principio insistito sia nelle piante che nell'uomo. Nelle prime l'*entelechia* corrisponde alla forza vitale che ha sede nel seme, ma esse trovano nella terra e nel tempo ciò che le aiuta a crescere e a svilupparsi, mentre l'uomo si sviluppa tra libertà e necessità (Cottone, 1947:210).

Nella terza parte infine, il concetto di metamorfosi appena spiegato deve essere trasferito ad altre sfere, soprattutto alla sfera umana. Il poeta qui si rivolge nuovamente all'amata e le chiede di verificare ciò che ha appreso con esempi concreti (Arz in Otto und Witte, 1996:255). Da ultimo, viene evidenziato che la legge che governa lo sviluppo delle piante è valida anche per gli uomini (Schneckenburger, 1998:28-9):

Jede Pflanze winket dir nun die ewgen Gesetze,
Jede Blume sie spricht lauter mit dir.
Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern,
Überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug.

(ll.65-68)

La vita degli uomini e delle piante è quindi dominata dalla stessa legge (Arz in Otto und Witte, 1996:253). Nella parte finale della poesia viene tracciata un'analogia tra il mondo naturale esterno e quello umano interno, tra i livelli della trasformazione vegetale e la crescita dei sentimenti umani. Vengono paragonati il germe ("Keim": l.71) alla conoscenza ("Bekanntschaft": l.71), il germoglio ("Sproß": l.72) alla domestichezza ("Gewohnheit": l.72), il fiore ("Blüte": l.74) all'amicizia ("Freundschaft": l.73) ed infine il frutto ("Frucht": l.78) all'amore ("Liebe": l.77) (Arz in Otto und Witte, 1996:255).

La poesia inserisce le relazioni umane nella rappresentazione del processo generativo che Goethe tratta nel saggio *Metamorphose der Pflanzen* (Dietrick, 1951:53). Essa non deve quindi essere letta unicamente come un resoconto scientifico sulle eterne leggi che reggono la botanica, ma anche come una metafora della dimensione umana e in particolare della coppia (Cottone, 1947:209). La struttura metamorfica della pianta viene appresa dalla Vulpius attraverso l'analogia tra il suo amore e quello del poeta (Bell, 1991:225). Ciò risulta chiaro nell'ultima parte dove la domanda dell'amata trova la seguente risposta (Cottone, 1947:209):

O gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
 Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
 Freundschaft sich mit Macht aus unserm Innern enthüllte,
 Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
 Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,
 Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!
 Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
 Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
 Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschau
 Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

(ll. 71-80)

In questo passo il poeta si rivolge all'amata e la invita a fare una distinzione tra la metamorfosi della pianta e il loro amore (Bell, 1991:226). La poesia mostra come gli amanti sono cresciuti insieme e hanno procreato dei figli e, più genericamente, suggerisce come: "von Zeugen zu Zeugen von Gebähren zu Gebähren ist ein unaufhaltsamer Fortschritt" sia per le piante che per gli uomini (ibidem). La metamorfosi della pianta non è come la storia d'amore fra due esseri umani, ma è esattamente la stessa cosa. Sia gli uomini che le piante sembrano essere governati dalle stesse leggi che dal germe della conoscenza portano al frutto dell'amore in una circolarità eterna (Cottone, 1947:209).

Lungo tutta la poesia si può riscontrare come il mondo vegetale subisca un processo di antropomorfizzazione attraverso continue metafore. Alcuni esempi sono "einfach schlief in dem Samen die Kraft (l.15)", "sich milder Freuchte vertauend (l.19)", "das farbige Blatt fühlet (l.50)" e persino l'immagine finale delle forme più tenere, „die zärtesten Formen (l.51)" che sono riunite in amabili coppie „holden Paare (l.53)" (Cottone, 1947:209). La poesia può quindi essere considerata un'avventura antropologica in quanto l'intero ciclo vitale delle piante è descritto attraverso un linguaggio antropomorfo. Il seme inizia a svilupparsi non appena il grembo ("Schoß": l.12) della terra lo libera ("entläßt": l. 12) e lo affida alla luce del sole ("empfiehlt": l. 14). L'energia della pianta dormiva ("schlief": l.15) nel seme, nel quale un'immagine della pianta giaceva ripiegata ("gebeugt": l. 16). In questo caso l'immagine della forma del seme richiama quella di un feto umano. La pianta che nasce si affida poi ("sich vertrauend": l.19) all'umidità del terreno. Essa, esattamente come un bimbo ("das Kind: l.22), è priva di una forma definita

e solo gradualmente acquisisce la forma quando la natura con le sue possenti mani (“mächtigen Hände”: l. 33) guida (“lenket”: l.34) il suo sviluppo (“die Bildung”: l.33) verso la completezza. Lentamente le diverse parti della pianta si sviluppano (“bildet sich... aus”: l.38) e questa diventa pronta a riprodursi sentendo il tocco della mano divina (“die göttliche Hand”: l.50); una volta che i suoi organi riproduttivi sono formati il matrimonio può avvenire:

Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
Zahlreich ordnen sie sich um den geweihten Altar.
Hymen schwebet herbei und herrliche Düfte, gewaltig,
Strömen süßen Geruch, alles belebend, umher.

(ll.53-6)

Il seme viene innestato e cresce nel grembo materno („Mutterschoß”: l.38) e il processo raggiunge di nuovo l’inizio del ciclo. Questo passo è importante poiché funge sia da conclusione della poesia che da illustrazione dell’idea che “wo die Zeugungskraft und die Existenz einander gleich sind desto erklärlicher ist das Wesen” (Bell, 1991:226).

La metamorfosi della pianta è quindi sempre espressa da metafore che descrivono la metamorfosi dell’essere umano (Bell, 1991:225). L’immagine della crescita umana ha una sua precisa struttura che distingue tra la gestazione (ll.11-20), l’infanzia (ll.21-32), la dipendenza (ll.33-8), l’indipendenza (ll. 39-48) e l’età del matrimonio (ll.49-56). Si può facilmente notare come il linguaggio antropomorfo percorra tutto il poema. Tuttavia, il messaggio antropologico risulta dominante nella parte finale della poesia. Ciò è osservabile in un primo momento quando l’immagine del matrimonio diviene esplicita in tutti i suoi dettagli e in un secondo momento, quando la lezione botanica sbiadisce nella seconda parte in cui Goethe paragona l’amore umano alla riproduzione delle piante (Bell, 1991:226). Una versione più breve della lezione botanica si ritrova ripetuta all’interno della cornice antropologica attraverso l’utilizzo delle metafore vegetali. La teoria antropologica, che è implicita nelle immagini della lezione botanica ed esplicita nella parte finale della poesia, ottiene tanta importanza quanta ne ha la lezione botanica. Si può quindi affermare che i due discorsi si rafforzano a vicenda all’interno del testo (Bell, 1991:227).

Come osserva la Dietrick (1951:54), Goethe affronta il tema della riproduzione delle piante in modo da non esaltare l'aspetto della sessualità. Le immagini sembrano infatti evocare un'unione spirituale più che un'unione fisica. Egli utilizza la cornice erotica della poesia come introduzione alla lezione di botanica (Bell, 1991:225). La lezione è infatti strutturata in modo da iniziare e finire con il processo della riproduzione e sottolinea il momento della riproduzione all'interno dell'intero ciclo metamorfico. Se fosse da considerarsi solo come un *Lehrgedicht* sulla metamorfosi delle piante l'enfasi su questo punto non sarebbe rilevante (ibidem). Di conseguenza, la cornice erotica non funge solamente da introduzione alla lezione di botanica, ma anche come indizio per una lezione antropologica che, come la metamorfosi dei vegetali, ha inizio e fine con il processo di riproduzione (ibidem). L'unione di due individui utilizza il modello naturalistico della crescita umana che condivide la ciclicità della forma e l'enfasi nell'esperienza erotica con le leggi della metamorfosi dei vegetali (Bell, 1991: 227).

Sempre la Dietrick (1951:53) mette in luce come Goethe ci suggerisca che l'unione degli stami e dei pistilli sia parte del processo di formazione (*Bildung*) così come lo è l'unione delle menti che collaborano insieme in maniera fruttifera:

Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand,
Und zusammen zieht es sich schnell; die zärtesten Formen,
Zwiefach streben sie vor, sich zu vereinen bestimmt.
Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
Zahlreich ordnen sie sich um den geweihten Altar.
Hymen schwebet herbei und herrliche Düfte, gewaltig,
Strömen süßen Geruch, alles belebend, umher.
Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
Hold in den Mutterschoß schwellender Früchte gehüllt.

(ll. 50-58)

Il testo rappresenta anche come, nella relazione tra l'amante e l'amata, la creatività e lo sviluppo del poeta sono stimolati in modi che vanno di pari passo con la crescita e la procreatività della pianta (Dietrick, 1951:54).

Die Metamorphose der Pflanzen è un esempio unico del significato delle metafore vegetali nell'opera di Goethe. La poesia mostra il suo potere ermeneutico descrivendo il

progresso dell'amata da una situazione di confusione ("dich verwirret": l.1) ad una visione in armonia con quella di Goethe che è allo stesso tempo poeta, botanico e amante ("Gleicher Ansicht der Dinge ... in harmonischem Anschau": l. 79). Il potere dell'amore e la forza del processo metamorfico di crescita fanno così convergere le loro vedute (Bell, 1991:227).

Con la scrittura di quest'opera Goethe assegnò all'idea della metamorfosi una nuova importante dimensione che, in un processo di *Steigerung* risultante nella formazione e nella trasformazione, si mostra anche nell'esistenza umana come "ew'ges Gesetz" (Schneckenburger, 1998:31): "Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt" (l.70).

Si apre con questa poesia una nuova dimensione della vita che viene raggiunta con l'amore, qui interpretato come una forza della natura incredibilmente preziosa. Tenendo conto di questa prospettiva diventa comprensibile perché la natura viene qui rappresentata come una natura divina attraverso le espressioni: "mit mächtigen Händen" (l.33), "die göttliche Hand" (l.50) e "der Göttin heilige Lettern" (l.67). In Goethe c'è quindi la volontà di divinizzare la vita e di cogliere l'elemento divino che è all'interno della forma produttrice della natura (Zecchi in Goethe, 1989:11).

Gli studi botanici, come tutti gli altri studi relativi alle scienze naturali, avevano permesso a Goethe di mostrare le relazioni strutturali esistenti tra il mondo dell'arte e quello della scienza (Zecchi in Goethe, 1989:7). Goethe non è interessato alla pura acquisizione quantitativa di un fatto, ma è mosso dalla necessità di stabilire le relazioni tra un regno della natura e un altro, tra il mondo della natura e quello dell'arte cercando le analogie che permettono la formulazione di una legge che abbracci il tutto (Zecchi in Goethe, 1989:9). Alla base della teoria dell'arte di Goethe si trova un movimento per cui la "meraviglia" diventa forma, ma è ancora la passione per qualcosa di interiormente sentito che ricolloca la forma in quel movimento metaforico, che spezzandone la ripetizione, la presenta in una nuova struttura (Zecchi in Goethe, 1989:13). Erich Trunz, commentando la poesia di Goethe, la identifica come "das Verbindungslied zwischen der Lehrdichtung alter Art und den Lehrgedichten Goethes" (Goethe, 1981:600).

Nel saggio *Schicksal der Druckschrift* (1717) Goethe si esprime con queste parole:

Nirgends wollte man zugeben, daß Wissenschaft und Poesie vereinbar seien. Man vergaß daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe, man bedachte nicht daß, nach einem Umschwung von Zeiten, beide sich wieder freundlich, zu beiderseitigem Vorteil, auf höherer Stelle, gar wohl wieder begegnen könnten⁹.

L'Unione di scienza e poesia consiste, secondo la scienza della poesia classica di Goethe, nel fatto che le idee raggiunte attraverso il metodo scientifico devono essere utilizzate a conferma di una armonica interpretazione del mondo. Il valore dei simboli nasce per lui dalla loro funzione di "ponte" tra le diverse sfere della realtà permettendo così di costruire un disegno del mondo coerente che apre all'uomo nuove prospettive di vita (Arz in Otto und Witte, 1996:256).

Metamorphose der Pflanzen (1798)

Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung
Dieses Blumengewühls über dem Garten umher;
Viele Namen hörst du an, und immer verdrängt
Mit barbarischem Klang einer den andern im Ohr.
Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern;
Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,
Auf ein heiliges Rätsel! O könnt' ich dir, liebliche Freundin,
Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort!
Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,
Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht.
Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
Stille befruchtender Schoß hold in das Leben entläßt,
Und dem Reize des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,
Gleich den zärtlichsten Bau keimender Blätter empfiehlt.
Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild
Lag verschlossen in sich, unter die Hülle gebeugt,
Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformet und farblos;
Trocken erhält so der Kern ruhiges Leben bewahrt,

⁹ Goethe, 1987b:420.

Quillet strebend empor, sich milder Feuchte vertrauend,
Und erhebt sich sogleich aus der umgebenden Nacht.
Aber einfach bleibt die Gestalt der ersten Erscheinung;
Und so bezeichnet sich auch unter den Pflanzen das Kind.
Gleich darauf ein folgender Trieb, sich erhebend, erneuet,
Knoten auf Knoten getürmt, immer das erste Gebild.
Zwar nicht immer das gleiche, denn mannigfaltig erzeugt sich,
Ausgebildet, du siehst's, immer das folgende Blatt,
Ausgedehnter, gekerbter, getrennter in Spitzen und Teile,
Die verwachsen vorher ruhten im untern Organ.
Und so erreicht es zuerst die höchst bestimmte Vollendung,
Die bei manchem Geschlecht dich zum Erstaunen bewegt.
Viel gerippt und gezackt, auf mastig strotzender Fläche,
Scheinet die Fülle des Triebs frei und unendlich zu sein.
Doch hier hält die Natur, mit mächtigen Händen, die Bildung
An, und lenket sie sanft in das Vollkommnere hin.
Mäßiger leitet sie nun den Saft, verengt die Gefäße,
Und gleich zeigt die Gestalt zärtere Wirkungen an.
Stille zieht sich der Trieb der strebenden Ränder zurücke,
Und die Rippe des Stiels bildet sich völliger aus.
Blattlos aber und schnell erhebt sich der zärtere Stengel,
Und ein Wundergebild zieht den Betrachtenden an.
Rings im Kreise stellet sich nun, gezählet und ohne
Zahl das kleinere Blatt neben dem ähnlichen hin.
Um die Achse gedrängt, entscheidet der bergende Kelch sich,
Der zur höchsten Gestalt farbige Kronen entläßt.
Also prangt die Natur in hoher, voller Erscheinung,
Und sie zeigt, gereiht, Glieder an Glieder gestuft.
Immer staunst du aufs neue, sobald sich am Stengel die Blume
Über dem schlanken Gerüst wechselnder Blätter bewegt.
Aber die Herrlichkeit wird des neuen Schaffens Verkündung.
Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand.

Und zusammen zieht es sich schnell, die zärtlichsten Formen,
Zwiefach streben sie vor, sich zu vereinen bestimmt.
Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
Zahlreich ordnen sie sich um den geweihten Altar.
Hymen schwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,
Strömen süßen Geruch, alles belebend, umher.
Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
Hold in den Mutterschoß schwellender Früchte gehüllt.
Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte;
Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an,
Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge,
Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei.
Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel,
Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt.
Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Gesetze,
Jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir.
Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern,
Überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug.
Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eile geschäftig,
Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt.
O, gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
Freundschaft sich mit Macht aus unserm Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,
Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!
Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschau
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

IV. Die Wahlverwandtschaften (1809)

Per molto tempo Goethe maturò l'idea di scrivere quest'opera, come egli stesso dichiara in *Dichtung und Wahrheit (Poesia e Verità 1811-1833)* (Cottone, 1992:19). L'idea nacque per la prima volta quando ancora studente a Strasburgo partecipò ad una gita sul monte di S. Ottilia. Probabilmente, questa lunga maturazione è dovuta al fatto che la breve novella da inserire nei *Wilhelm Meister Wanderjahre* acquistò le dimensioni di un romanzo, pur conservando alcune caratteristiche della novella come ad esempio il ridotto numero di personaggi, una certa propensione per "l'avvenimento inaudito", un notevole uso di piani simbolici e la concentrazione dello spazio (ibidem).

Nei *Gespräche mit Eckermann* Goethe parla di un'idea che ha guidato il suo lavoro sin dal principio. Tuttavia, non si può sapere con certezza quale sia questa idea in quanto egli ha distrutto tutti i suoi abbozzi e schemi di lavoro e ciò rende impossibile ricostruire la genesi dell'opera. In realtà, si può affermare che egli abbia fatto di tutto perché il contenuto reale delle *Wahlverwandtschaften* restasse inaccessibile, non soltanto distruggendo i materiali preparatori, ma anche rilasciando una serie di dichiarazioni e di giudizi che hanno lo scopo di confondere anziché aiutare il lettore (Cottone, 1992:20). Walter Benjamin (in Tiedemann und Schweppenhäuser, 1974:125-201) scrive in merito:

Das Verständnis der Wahlverwandtschaften aus des Dichters eigenen Worten darüber erschließen zu wollen, ist vergebene Mühe. Gerade sie sind dazu bestimmt, der Kritik den Zugang zu verlegen. Dafür ist aber der letzte Grund nicht die Neigung Torheit abzuwehren. Vielmehr liegt er eben in dem Streben, alles jenes unvermerkt zu lassen, was des Dichters eigene Erklärung verleugnet¹⁰.

In una lettera a Zelter del 1 Giugno 1809 Goethe scrive: "ich hoffe Sie sollen meine alte Art und Weise darin finden. Ich habe viel hineingelegt, manches hinein versteckt. Möge auch Ihnen dies offenbare Geheimnis zur Freude gereichen¹¹" ("Spero che vi ritrovi la mia vecchia maniera. Molto vi ho messo dentro, parecchio vi ho nascosto. Che questo

¹⁰Voler ricavare la comprensione delle *Affinità elettive* dalle parole stesse del poeta in proposito, è fatica sprecata. Poiché esse hanno precisamente il compito di sbarrare l'accesso alla critica. Ma la ragione ultima di questo non è il bisogno di difendersi dalle critiche sciocche, quanto piuttosto lo sforzo di lasciare inosservato tutto ciò che confuta le spiegazioni dell'autore (1962:184-5).

¹¹ Brecht, 1994:979.

segreto aperto possa farle piacere¹²). Nello stesso senso, egli insiste che nell'opera c'è "mehr als irgend jemand beim einmaligen Lesen aufzunehmen imstande wäre¹³" ("più di quanto chiunque possa scoprirvi a una sola lettura¹⁴"). Il poeta allude al fatto che ha lavorato al romanzo secondo un'idea di carattere tecnico ed egli cerca di custodire quella tecnica come il suo segreto artistico. Goethe d'altra parte ritiene che tanto più un'opera è accessibile alla ragione tanto meno ci guadagna (Cottone, 1992:21). Egli scrisse in proposito: "je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser¹⁵" ("[...] sono del parere che un'opera poetica tanto più è incommensurabile e tanto meno è accessibile all'intelletto, tanto migliore è¹⁶"). Benjamin (in Tiedemann und Schweppenhäuser, 1974:146) spiega:

Vielmehr hat der Dichter offenbar ganz vorsätzlich alles dasjenige zerstört, was die durchaus konstruktive Technik des Werkes gezeigt hätte. - Ist das Dasein der Sachgehalte dergestalt versteckt, so verbirgt ihr Wesen sich selbst. Alle mythische Bedeutung sucht Geheimnis¹⁷.

Il concetto di Affinità elettive risale ad uno studio del chimico svedese Torbern Bergmann intitolato *De Attractionibus electivis* del 1775. Il termine venne tradotto in tedesco da Hein Tabor nel 1782. Prima dell'uscita del romanzo goethiano il suo uso fu limitato all'ambito chimico. La metafora appartiene però alla sfera umana, come evidenziò Schelling nelle *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (Idee di una filosofia della natura), uno scritto che influenzò particolarmente il pensiero dell'autore. Goethe nel secondo saggio di anatomia comparata del 1796, riconobbe questa attrazione nell'ambito della chimica, ma sottolineò che nel caso degli elementi non si tratta di una scelta, ma una determinazione proveniente dall'esterno, mentre gli esseri organici si comportano ben diversamente (Cottone, 1992:34). In alcune dichiarazioni riguardanti il romanzo e pubblicate nel 1809 Goethe riconobbe l'esistenza di un'unica natura che comprende tutto, ma distinse il regno della natura, ovvero quello della *trübe Notwendigkeit* (oscura necessità), dal regno umano della *heitere Vernunftfreiheit* (serena libertà razionale). Egli

¹² Benjamin, 1962:185

¹³ Benjamin in Tiedemann und Schweppenhäuser, 1974:146.

¹⁴ Benjamin, 1962:185.

¹⁵ Brecht, 1994:294.

¹⁶ (Cottone, 1992:21).

¹⁷ Per questo motivo Goethe ha distrutto di proposito tutto ciò che avrebbe rivelato la tecnica puramente costruttiva dell'opera. Se la presenza dei contenuti reali è celata con questi mezzi, la loro essenza si nasconde da sé. Ogni significato mitico cerca il segreto (Benjamin, 1962:185).

specificò inoltre che tracce del regno della natura possono attraversare il regno umano. Il riconoscimento di un'unica natura da un lato e di due sfere distinte dall'altro, si radicalizza in un'opera in cui questa opposizione è già presente nel titolo. Il termine *Wahlverwandtschaften* è infatti un termine antinomico e costituisce un'incongruenza semantica. Il termine *Wahl* (scelta) appartiene al campo della libertà, mentre *Verwandtschaft* (affinità, parentela) appartiene a quello della necessità naturale in quanto si appartiene per nascita alla stessa famiglia. Il matrimonio, osserva a tal proposito Cottone, è invece una parentela scelta che può essere frutto di affinità spirituale oppure basarsi su un errore che gli elementi chimici non commetterebbero mai. Si può quindi affermare che il rapporto tra libertà e necessità caratterizza il romanzo già a partire dal titolo (Cottone, 1992:35).

È sulla metafora delle Affinità elettive degli elementi che Goethe costruisce il suo romanzo che ha la precisione e la necessità di una formula chimica. Le due coppie di protagonisti indicati con le sigle A B C D dovranno obbedire proprio come gli elementi chimici alla legge della congenialità naturale (Baioni, 1969:279).

I rapporti interumani sono determinati da una reale attrazione fisica, che è la necessità delle leggi di natura le quali, poiché eticamente indifferenti, distruggono la società reale (Baioni, 1969:279). Il motivo di fondo del romanzo è quindi secondo Abeken (1810 in Baioni, 1969:280) il conflitto tra la legge della natura e la legge morale.

Nel quarto capitolo delle *Wahlverwandtschaften* i personaggi parlano di affinità chimiche e viene detto (Saviane, 1991:101):

An den Alkalien uns Säuren, die, obgleich einander entgegengesetzt und vielleicht eben deswegen, weil sie einander entgegengesetzt sind, sich am entschiedensten suchen und fassen, sich modifizieren und zusammen einen neuen Körper bilden, ist diese Verwandtschaft auffallend genug¹⁸.

Charlotte obietta che gli alcali e gli acidi le sembrano elementi più legati da una "Geistes- und Seelenverwandte" (affinità dello spirito e dell'anima) piuttosto che da una "Blutverwandte" (affinità di sangue). Aggiunge inoltre (Saviane, 1991:101):

¹⁸ Goethe, 1999:176.

Auf eben diese Weise können unter Menschen wahrhaft bedeutende Freundschaften entstehen; denn entgegengesetzte Eigenschaften machen eine innigere Vereinigung möglich¹⁹.

Charlotte cerca di spostare il ragionamento sul terreno delle leggi umane e dei comportamenti dell'uomo come essere dotato di ragione e spirito. Quando il Capitano parla delle affinità elettive presenti in natura ella riponde (Saviane, 1991:101): "Verzeihen Sie mir, wie ich dem Naturforscher verzeihe; aber ich würde hier niemals eine Wahl, eher eine Naturnotwendigkeit erblicken, und diese kaum [...]" (Goethe, 1999:181).

Il Capitano allora spiega che:

In diesem Fahrenlassen und Ergreifen, in diesem Fliehen und Suchen glaubt man wirklich eine höhere Bestimmung zu sehen; man traut solchen Wesen eine Art von Wollen und Wählen zu und hält das Kunstwort „Wahlverwandtschaften“ für vollkommen gerechtfertigt²⁰.

Come si può facilmente notare vi è una contraddizione nel ragionamento del Capitano poiché il libero arbitrio mal si concilia con l'ordine voluto dalla natura. Volendo applicare le leggi di natura alla storia dell'uomo o concetti umani ai fatti naturali è molto semplice cadere in contraddizione. Le *Wahlverwandtschaften* vogliono mostrare come l'uomo è sottoposto alle leggi di natura e come certe affinità di sangue tra esseri umani corrispondono a quelle affinità, erroneamente dette elettive, di elementi naturali tra di loro (Saviane, 1991:101-2).

Le *Wahlverwandtschaften* furono concepite a Karlsbad, allora un esclusivo luogo di villeggiatura frequentato dalla migliore nobiltà mitteleuropea. Alle terme di Karlsbad la salute del poeta migliora rapidamente ed egli entra in contatto con giovani ammiratrici, respira lusso, seduzione e in questa atmosfera carica di erotismo assiste al tramonto della vecchia Europa. Per rappresentare questo declino utilizza la metafora delle attrazioni di sostanze senza forma e figura che erano per lui scandalo e tragedia in quanto aveva fondato con la morfologia la scienza delle forme e delle figure. La metafora chimica per Goethe non indica l'amore in assoluto, ma un tipo di attrazione erotica molto diverso da quello della conclusione del romanzo o presente nella novella inserita nella seconda parte

¹⁹ Goethe, 1999:178.

²⁰ Goethe, 1999:182.

che funge da specchio nel quale il romanzo possa giudicare se stesso (Baioni in Goethe, 1999:15-6).

Il romanzo è diviso in due parti, ognuna delle quali è composta di diciotto capitoli. A questo proposito è interessante notare che diciotto, da aprile a settembre dell'anno successivo, sono proprio i mesi in cui si svolge la vicenda (Cottone, 1992:37).

Nella prima parte gli avvenimenti procedono secondo un principio antitetico che crea una precisa simmetria sia dei personaggi che delle azioni. Questa simmetria sembra ricomporsi ogni tre capitoli e, come è stato fatto notare, il numero tre sembra essere il numero simbolico attorno a cui ruota l'intero romanzo. Nel primo capitolo è presente la coppia Charlotte-Eduard, nel terzo Hauptmann/Eduard-Charlotte, nel sesto Hauptmann/Eduard-Charlotte/Otilie e così via. La stessa simmetria si ritrova nelle azioni. Se nel primo capitolo si assiste alla confessione di Eduard, nel secondo a quella di Charlotte, così se nel sesto l'Hauptmann fa intravedere la sua simpatia per Charlotte. A partire dall'ottavo capitolo le azioni si raddoppieranno all'interno dello stesso capitolo anche se spesso saranno invertite di senso. Ad esempio, nel capitolo ottavo l'Hauptmann e Charlotte suonano insieme e Eduard e Otilie suonano insieme. Il principio del raddoppiamento lega anche la prima alla seconda parte. Per esempio, l'annegamento durante la festa di compleanno di Otilia anticipa la morte del figlio di Eduard e Charlotte, oppure il tema della caducità del rapporto del muratore ritorna nei discorsi dell'architetto e nei diari di Otilia (Cottone, 1992:37).

Nella seconda parte le persone e gli avvenimenti sembrano legati da vincoli ineluttabili e il centro di riferimento sembra essere Otilie. Questa parte ha una simmetria meno precisa anche se è caratterizzata dalla stessa tecnica speculare attraverso cui le immagini si potenziano e acquistano senso in un gioco continuo di illusione e realtà (Cottone, 1992:38).

Il 24 Marzo 1808 Goethe rilascia al suo segretario Riemer la seguente dichiarazione (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1807?hl=goethe+gesprache+riemer+1807>):

Die Liebe, wie sie modern erscheint, ist ein Gesteigertes. Es ist nicht mehr das erste einfache Naturbedürfnis und Naturäußerung, sondern ein in sich cohobirtes, gleichsam verdichtetes und so gesteigertes Wesen²¹.

Queste parole precedono di soli due mesi l'inizio della prima stesura delle *Wahlverwandtschaften*. Un anno dopo Karl Wilhelm Solger scriveva del romanzo: "Der Mensch hat jetzt kein anderes Geschick als die Liebe" (L'uomo, ora, non ha altro destino che l'amore) (Goethe, 1961:653).

Per Goethe l'amore estremo di cui narrano le *Wahlverwandtschaften* è qualcosa di eccessivo e senza misura e malattia del moderno dovuta al crollo dell'epoca del suo classicismo (Baioni in Goethe, 1999:9).

Le *Wahlverwandtschaften* hanno avuto origine da una congiuntura storica e culturale straordinaria nella quale partecipano prima una gravissima crisi personale del poeta dovuta a ripetute malattie e alla morte dell'amico Schiller il 5 Maggio 1805 che lo lascia solo e depresso e, successivamente, le guerre napoleoniche che sconvolgono l'ordine sociale e politico europeo e in particolare con la battaglia di Jena del Granducato di Weimar. Con la battaglia di Jena infatti, Goethe ha dovuto abbandonare l'illusione che Weimar e la Germania del Nord potessero conservarsi come isola di pace al centro dell'Europa (Baioni, 1969:274). Infine, il diffondersi del romanticismo coinvolge le nuove generazioni e costringe il poeta a realizzare che il tempo del suo classicismo è ormai concluso (Baioni in Goethe, 1999:10). La morte di Schiller rappresenta senza dubbio per Goethe il dolore più grande e il 1 Giugno 1805 comunica a Zelter che è convinto di aver perso, insieme all'amico, la metà della propria esistenza e che non crede di poter ritrovare alla sua età un nuovo modo di vivere. Il poeta stesso formula questa cupa prognosi: "die Weimarischen Kunstfreunde, da sie Schiller verlassen hat, sehen einer großen Einsamkeit entgegen" (WA, I, 36, S.266 in Hühn, 2010:28). Il sentimento di solitudine che prova si aggrava con la perdita di altri suoi compagni e amici: nel 1807 morì la duchessa Anna Amalia, nel 1808 Karl Ludwig Fernow, nel 1813 Christoph Martin Wieland e nel 1816 sua moglie Christiane (Osterkamp in Hühn, 2010:28). Egli si sente vecchio e comincia a volgersi molto spesso al passato consapevole che il tempo della

²¹ L'amore, così come si manifesta nel mondo moderno, è qualcosa di estremo. Non è semplicemente un bisogno o una espressione primaria di natura. È invece qualcosa di intenso e per così dire di concentrato e per questo è qualcosa di estremo (AA 22, 444 in Goethe, 1999:9).

storia è ormai il fattore determinante della cultura moderna. Il 4 Aprile 1806 scrive al pittore Philipp Hackert (Goethe, 1993:48):

Seit der großen Lücke, die durch Schillers Tod in mein Dasein gefallen ist, bin ich lebhafter auf das Andenken der Vergangenheit hingewiesen, und empfinde gewissermaßen leidenschaftlich, welche Pflicht es ist, das was für ewig verschwunden scheint, in der Erinnerung aufzubewahren²².

Goethe sente che il suo classicismo sta morendo e che è già morta la più sublime espressione del Settecento europeo. Inoltre, allo stesso tempo, sta nascendo la nuova cultura dei giovani romantici che, pur essendo sorta dalla sua opera, è a lui estranea, ostile ed incomprensibile. Con la morte di Schiller e l'occupazione di Weimar da parte dei francesi si era conclusa un'epoca della quale restava nulla più che un pallido ricordo. Il pathos e la malinconia della fine sono quindi il motivo dominante nelle *Wahlverwandtschaften* (ibidem). In altre parole, Goethe vive l'epoca delle *Wahlverwandtschaften* come un catastrofico crollo della cultura e dei valori umanistici (Baioni in Goethe, 1999:11). Il romanticismo per lui non è altro che un "ballo in maschera", "qualcosa di artificioso, affettato, esagerato e bizzarro che arriva fino alla buffoneria e alla caricatura" (AA 22, 500 in Baioni in Goethe, 1999:11). Egli lo identifica inoltre con gli aggettivi assurdo, ubriaco e dissoluto ed arriva ad affermare in una lettera a Reinhard del 7 Ottobre 1810 che se avesse un figlio preferirebbe che questo si perdesse nei bordelli piuttosto che nella dissennata letteratura romantica (Baioni, 1969:273). Egli inoltre paragona il disordine portato dai romantici nella letteratura e nell'arte al caos che le campagne napoleoniche hanno creato in Germania e a Weimar. La sua polemica antiromantica raggiunge l'apice nel 1808, anno in cui Goethe intraprende la prima stesura delle *Wahlverwandtschaften*. Il 28 Agosto 1808 dichiara a Riemer che l'intenzione del suo romanzo sarà quella di rappresentare simbolicamente una situazione sociale e i suoi conflitti (Baioni in Goethe, 1999:11-2). Esso narrerà la crisi di una società e di una cultura che mette a nudo il demonismo delle *Wahlverwandtschaften*, una realtà elementare come le leggi delle attrazioni chimiche che è irriducibile alla ragione, al di là della società, della cultura, della storia e della morale (Baioni, 1969:277).

²² Dal momento del grande vuoto che con la morte di Schiller si è aperto nella mia esistenza dipendo più che mai dal ricordo del passato e sento in certo modo con passione che abbiamo il dovere di conservare nella memoria ciò che sembra sparito per sempre (Baioni in Goethe, 1999:11).

V. La botanica nelle Wahlverwandtschaften

Parte prima

Prima di procedere all'analisi dei singoli spazi presenti nel romanzo è utile soffermarsi su una descrizione sommaria di tutta la tenuta, in modo che si possa comprendere come sono disposti i vari spazi al suo interno. Quando si parla di spazi si intendono sia quelli naturali come il giardino e il parco, sia quelli architettonici come il villaggio, il castello, il cimitero, la cappella e il nuovo padiglione (Cottone: 1992:43). La descrizione che permette di realizzare una topografia dei luoghi si trova nella prima parte del romanzo. In particolare, l'elenco degli spazi del romanzo si conclude nel capitolo VII con il racconto della passeggiata dei protagonisti verso il vecchio mulino (Cottone, 1992:45).

Da un lato si trova il castello, collocato sul pendio a riparo dai venti e attorno ad esso si apre il vecchio giardino del padre di Eduard. È proprio in questo luogo che si aprirà la narrazione. Di fronte ad esso è situata la zona nuova, di cui si occupa Charlotte, la quale si trova nella capanna di muschio che ha fatto da poco costruire su una parete rocciosa. Come informa il giardiniere, dalla capanna si può vedere il villaggio, un po' a destra la chiesa con la guglia del campanile e di fronte il castello e i giardini. L'altura su cui è edificato il castello scende a terrazze verso il villaggio che forma un semicerchio. Il fiume scorre nel mezzo. Sul lato del fiume sorgerà un muro con lo scopo di proteggere le case del villaggio dalle inondazioni. Due diversi sentieri portano dal castello alle due uscite del villaggio. Quello di sinistra, che si vede dal castello, attraversa un ponticello e poi si biforca. Una delle due biforcazioni passa per il cimitero e porta fino alla capanna, mentre l'altra più lunga a sinistra si arrampica tra i cespugli e si ricongiunge con il primo. Qui si trova una panchina e poi un unico sentiero molto ripido che attraverso delle scale e delle piattaforme arriva fino alla capanna. I luoghi appena descritti sono definiti i luoghi dell'ordine, della misura e del limite (Cottone, 1992:45).

Successivamente, attraverso le descrizioni delle passeggiate che compiono i personaggi del romanzo, verranno introdotti anche i cosiddetti luoghi del disordine e della natura

selvaggia. Dalla capanna si sale attraverso rocce, boschetti e macchie su fino alla cima. Un boschetto fa sì che non si vedano il castello e il villaggio, mentre in basso si scorgono gli stagni e rupi a picco che confinano e si rispecchiano negli specchi d'acqua. Nella valle, attraversata da un impetuoso fiume che affluiva verso gli stagni, si trova un mulino un po' nascosto. Infine, si scorgono un folto di pioppi e platani cresciuti sulle rive dello stagno di mezzo. Al mulino è possibile arrivare intraprendendo due diversi sentieri. Il primo è quello che dal sentiero che circonda il lago sale su ripido tra cespugli e rocce muschiose. Il secondo invece, è decisamente più agevole. Dal mulino, per tornare alla capanna, un altro sentiero sulla roccia porta in alto da dove si può godere di un ampio paesaggio (Cottone, 1992:45):

Eduard schlug einen Feldspfad auf der andern Seite des Baches vor, auf welchem die Teiche wieder zu Gesicht kamen, indem man ihn mit einiger Anstrengung zurücklegte. Nun durchstrich man abwechselndes Gehölz und erblickte nach dem Lande zu mancherlei Dörfer, Flecken, Meiereien mit ihren grünen und fruchtbaren Umgebungen; zunächst ein Vorwerk, das an der Höhe mitten im Holze gar verstraulich lag²³.

Quest'ultima parte del paesaggio verrà inglobata nei lavori di ristrutturazione del parco dopo l'arrivo del Capitano. Inoltre, si progetta la costruzione di una strada in grado di collegare la zona nuova e quella vecchia, ovvero i luoghi dell'ordine e del demoniaco (Cottone, 1992: 46).

Sulla base della descrizione diretta e indiretta che viene data della tenuta e dei movimenti che i personaggi compiono nel corso dell'azione è stato possibile tracciare una rappresentazione grafica molto precisa, come si vede nella figura uno (Gerndt, 1981:146).

²³ Goethe, 1999:222.

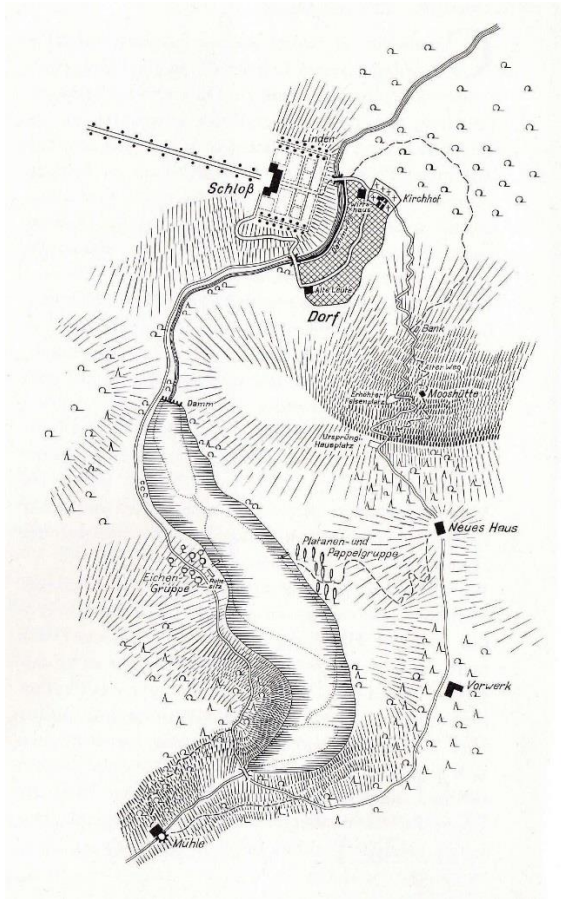


Figura 1: Mappa del parco nel romanzo "Die Wahlverwandtschaften"

Scala 1:10 000 (10 cm corrispondono circa ad 1 km)

Va sottolineato il fatto che, nonostante la precisione con cui vengono descritti i vari luoghi, una caratteristica dello spazio del romanzo rimane la sua dimensione astratta ed irreale (Gernd, 1981:146).

Si dice che Goethe abbia inserito nelle *Wahlverwandtschaften* esperienze ed avvenimenti tratte dalla sua vita, le quali si riferiscono alle trasformazioni del paesaggio naturale sotto forma di parchi o giardini (Gerndt, 1981:145).

A lungo ci si è chiesti se esista un modello reale a cui Goethe si fosse ispirato. Tuttavia, nessun parco coincide in tutte le sue parti con la descrizione dei luoghi del romanzo. Si è quindi ipotizzato che Goethe avesse tratto ispirazione da più modelli. Un indizio ci viene da una considerazione che lo scrittore fece ad Eckermann dicendogli che le *Wahlverwandtschaften*: “kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber auch kein Strich so,

wie er erlebt worden". Bisogna tener presente che nel periodo che va dal 1798 fino al 1803, anni in cui stava lavorando al romanzo, egli si è dedicato ai lavori nel suo possedimento in Oberroßla (Brosè in Heidelberg, 1978:129).

Inoltre, Wilhelm von Humboldt ha constatato dopo un colloquio con Goethe che: "sehr viel Reminiszenzen in dem Roman aus dem wirklichen Leben angebracht sind". Al suo interno infatti, sono presenti molti avvenimenti e immagini che hanno un parallelo con la cosiddetta *Gartenleben* di Goethe. Si può trarre quindi la conclusione che egli abbia progettato il giardino sulla base di alcuni suoi ricordi (Gerndt, 1981:145).

Egli ha creato un modello che può essere comparato ai progetti dell'architetto paesaggista inglese Range Lancelot Brown o Humphrey Reptons (Gerndt, 1981:145).

Ogni spazio del romanzo è simbolicamente collegato, con tutti gli elementi in esso compresi, alle vicende dei protagonisti. Le trasformazioni sul paesaggio che conducono alla costruzione di un giardino paesaggistico, vanno di pari passo con le passioni dei personaggi attraverso la perdita del limite, della misura che caratterizza i loro percorsi interiori (Cottone, 1992:43).

Si sono distinti gli spazi dell'ordine da quelli del demoniaco. La loro natura antinomica non si risolve soltanto nell'opposizione di ordine e disordine, ma anche in quella di arte-natura, vita-morte, reale-ideale secondo un rapporto che investe alcune dimensioni dello spazio che sono chiuso/aperto, vicino/lontano, dentro/fuori (Cottone, 1992:44).

V. 1. *Il giardino*

Mentre il giardino formale alla francese è legato prima alla figura di Eduard e poi a quella di Ottilie, il giardino all'inglese sembra legato a quelle di Charlotte e del Capitano. Eduard stesso metterà in risalto questa divisione quando dice: “Was ich im Garten leiste, du im Park, soll das nur für Einsiedler getan sein? (Goethe, 1999:118)” (Cottone, 1992:51). Queste parole sottolineano l'isolamento in cui vive la coppia, specialmente per volere di Charlotte la quale ha allontanato sia la figlia naturale Luciane, sia la nipote Ottilie, facendole educare in collegio. La coppia è giunta a questa decisione “bloß damit wir uns selbst leben, bloß damit wir das früh so sehnlich gewünschte, endlich spät erlangte Glück ungestört genießen möchten (Goethe, 1999:118)”. Queste parole mettono in luce la distanza che separa Eduard e Charlotte sin dall'inizio del romanzo, al di là dell'apparente idillio in cui vivono nel tentativo di rivivere nel presente la vita che non avevano potuto realizzare in passato. Il loro matrimonio e lo spazio che li circonda è da considerarsi, utilizzando le parole di Renato Saviane (1991:81), come “un'operazione di restauro, restaurazione, di recupero di un passato trascorso”.

Tutta l'attività di Charlotte è rivolta a costruire il giardino innaturale della loro solitudine. I giardini che essa fa edificare, molto diversi dai vecchi giardini rococò costruiti dal padre di Eduard, sono l'unico scopo della loro vita e sono l'espressione di un mondo senza futuro che deve esaurirsi nella capanna di muschio che corona l'opera di Charlotte e che dimostra l'assoluta irrealtà del loro isolamento (Baioni, 1969:285). Gli spazi in cui si trovano i due coniugi sin dall'inizio del romanzo simboleggiano questa distanza tra i due, che si andrà sempre più manifestando con l'arrivo di Ottilie e del Capitano (Cottone, 1992:51).

Il romanzo si apre nel giardino un tempo appartenuto al padre di Eduard. Lì, egli è intento a compiere un atto di addomesticamento nei confronti della natura che cerca di imbrigliare e razionalizzare: “Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilnachmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme zu bringen (Goethe, 1999:108)” (Cottone, 1992:51).

Gli innesti che Eduard inserisce sui giovani tronchi alludono segretamente a una deviazione della vitalità o, utilizzando un'espressione tecnicamente più aggiornata, a una sublimazione degli impulsi (Chiarini, 1983:110-111).

È curioso sapere che tradizionalmente l'innesto era considerato un'azione magica. Saturno, il dio e il pianeta della malinconia, è considerato il signore dei giardini. Una delle sue caratteristiche, che condivide con la dea della terra Cerere, sono le sue numerose rappresentazioni insieme agli strumenti del giardinaggio. Quale signore dell'età dell'oro, Saturno, è il signore dell'Arcadia e simboleggia la poesia idilliaca. Nella tradizione emblematica anche il dio Amor è considerato il signore dei frutteti e la sua occupazione prediletta è fare innesti. Egli eseguiva il suo lavoro certamente in maniera artistica, tuttavia i frutti innestati non portavano benefici all'albero, ma solo sterilità (Brecht, 1994:1017-8).

Gli innesti inoltre, preannunciano la passione di Eduard per le mode del tempo. Il suo amore per il giardinaggio non è altro che un surrogato di una vera conoscenza della natura. Anche lui, come la moglie nel parco, sa operare solo da dilettante (Blondeau, 1944:36-7).

Il giardino è qui emblema del rapporto cultura-natura in quanto, rispetto alla natura incontaminata, rappresenta una sfera dell'operare umano (Cottone, 1992:51). Il giardino coltivato da Eduard è di tipo formale e le sue caratteristiche sono l'ordine e la misura. Vi si trovano infatti aiuole, serre ed è stato costruito in modo da scendere a terrazze verso la pianura. Così viene descritto nel romanzo mentre Eduard si sta dirigendo alla capanna di muschio appena terminata dalla moglie (Cottone, 1992:51):

Dieser stieg nun die Terrassen hinunter, musterte im Vorbeigehen
Gewächshäuser und Treibebeete, bis er ans Wasser, dann über eine Steg an den
Ort kam, wo sich der Pfad nach den neuen Anlagen in zwei Arme teilte²⁴.

Come viene messo in rilievo dalle osservazioni dell'assistente nell'ottavo capitolo della seconda parte il suo giardino ha un andamento rettilineo e regolare (Brosé in Heidelberg, 1978:126):

Zu solchen Betrachtungen ward unser Gehülfe aufgefordert, als er an einem der
schönen Tage, an welchen der scheidende Winter den Frühling zu lügen pflegt,

²⁴ Goethe, 1999:110.

durch den großen, alten Schloßgarten gegangen war und die hohen Lindenalleen, die regelmäßigen Anlagen, die sich von Eduards Vater herschrieben, bewundert hatte²⁵.

²⁵ Goethe, 1999:500.

V.2. Il parco

Come si è detto, mentre Eduard era solito occuparsi del giardino Charlotte si dedicava al parco, ovvero al giardino sentimentale che ha lo scopo di suscitare sensazioni ed emozioni. Solo successivamente, con l'arrivo del Capitano, il giardino di Charlotte si trasformerà in un giardino all'inglese classico. Fino a quel momento, il parco ha una dimensione limitata ed è frutto del dilettantismo che contraddistingue la *Gartenkunst* del XVIII secolo in Germania. Proprio qui infatti, nacque la moda del giardino sentimentale in cui erano soliti dilettarsi i singoli proprietari invece di affidare i lavori ad un esperto giardiniere in grado di agire con professionalità (Cottone, 1992:55). Sarà proprio il Capitano a rimproverare a Charlotte il suo modo di operare nel parco come dilettante. Egli infatti confida ad Eduard:

Es ist ihr wie allen denen, die sich nur aus Liebhaberei mit solchen Dingen beschäftigen, mehr daran gelegen, daß sie etwas tue, als daß etwas getan werde. Man tastet an der Natur, man hat Vorliebe für dieses oder jenes Plätzchen; man wagt nicht, dieses oder jenes Hindernis wegzuräumen, man ist nicht kühn genug, etwas aufzuopfern; man kann sich voraus nicht vorstellen, was entstehen soll, man probiert, es gerät, es mißrät, man verändert, verändert vielleicht, was man lassen sollte, läßt, was man verändern sollte, und so bleibt es zuletzt immer ein Stückwerk, das gefällt und anregt, aber nicht befriedigt²⁶.

Le critiche del Capitano in un primo momento ferirono Charlotte. Tuttavia, alla fine essa acconsentì a sospendere i suoi lavori in quanto: “sie konnte das Alte nicht fahren lassen, das Neue nicht ganz abweisen (Goethe, 1999:154)” (Cottone, 1992:56). Con l'arrivo dell'amico, il giardino sentimentale di Charlotte diventerà un *Landschaftsgarten*, ossia un vero e proprio giardino paesaggistico.

Eduard giustificò alla moglie il suo bisogno di invitare il Capitano spiegando che sentiva fin troppo l'esigenza di misurare la loro proprietà. Dice infatti: “ Ich hätte längst eine Ausmessung des Gutes und der Gegend gewünscht; er wird sie besorgen und leiten (Goethe, 1999:114)“. L'intera prima parte del romanzo è caratterizzata dal tentativo di delimitare la natura e il paesaggio oltre che alla sfera morale dei personaggi. Fin dal suo arrivo nel terzo capitolo il Capitano cerca di procedere a una *genauere Ausmessung* (misurazione più precisa) (Goethe, 1999:150) della tenuta impiegando un ago magnetico.

²⁶ Goethe, 1999:150-2.

Vi è qui il tentativo di imbrigliare la natura in un ordine geometrico e astratto per correggerne i difetti e migliorarla secondo un'ottica diversa da quella di Charlotte che agisce da dilettante. Tuttavia, questi tentativi saranno destinati al fallimento poiché la regolamentazione della natura si tradurrà in un susseguirsi di continue trasformazioni spesso fini a sé stesse del paesaggio, il quale ad un certo punto rivendicherà i suoi diritti mostrando la sua forza infausta (Cottone, 1992:58). Il Capitano, emblema dell'ordine e della professionalità, contribuisce in questo modo all'estetizzazione del paesaggio, il *Bild* dietro cui si cela un destino di morte (Cottone, 1992:59). È chiaro che domina in questa prima parte del romanzo la tendenza a misurare, razionalizzare, porre argini (Cottone, 1992:59). In altre parole, il bisogno di Maß (misura) si trasformerà a poco a poco in Maßlosigkeit (dismisura) esattamente come accade nell'animo dei personaggi (Cottone, 1992:58).

Il terzo capitolo si apre con la passeggiata di Charlotte, Eduard e il Capitano alla capanna di muschio (*die neuen Anlagen* in Goethe, 1999:144), simbolo della misura e della chiusura del rapporto tra i due sposi. Poco dopo, l'impaziente Eduard invita la moglie e il Capitano a compiere una passeggiata fino in cima al monte dove: "der Blick wird oben freier und die Brust erweitert sich (Goethe, 1999:146)". Alla limitatezza della capanna si oppone l'ampia vista che si gode dalla cima (Cottone, 1992:59).

La prospettiva con cui i luoghi del romanzo vengono menzionati è sempre verticale. Dalla cima il villaggio e il castello non si vedono più, mentre emergono i tre stagni circondati da rupi a picco e in fondo il mulino con il torrente (Cottone, 1992:59):

Dorf und Schloß hinterwärts waren nicht mehr zu sehen. In der Tiefe erblickte man ausgebreitete Teiche, drüben bewachsene Hügel, an denen sie sich hinzogen, endlich steile Felsen, welche senkrecht den letzten Wasserspiegel entschieden begrenzten und ihre bedeutenden Formen auf der Oberfläche desselben abbildeten. Dort in der Schlucht, wo ein starker Bach den Teichen zufiel, lag eine Mühle halb versteckt, die mit ihren Umgebungen als ein freundliches Ruheplätzchen erschien. Mannigfaltig wechselten im ganzen Halbkreise, den man übersah, Tiefen und Höhen, Büsche und Wälder, deren erstes Grün für die Folge den füllreichsten Anblick versprach. Auch einzelne Baumgruppen hielten an mancher Stelle das Auge fest. Besonders, zeichnete zu den Füßen der schauenden Freunde sich eine Masse Pappeln und Platanen zunächst an dem Rande des mittleren Teiches vorteilhaft aus. Sie stand in ihrem besten Wachstum, frisch, gesund, empor und in die Breite strebend²⁷.

²⁷ Goethe, 1999:147-8.

Questi luoghi insieme ai pioppi e i platani sulla riva degli stagni costituiranno i luoghi del demoniaco, della dismisura, del disordine. Il grande parco infatti diventerà una prigione in cui le donne in particolare trascorreranno tristemente i loro giorni (Cottone, 1992:59).

Uno degli elementi del giardino sentimentale è la capanna di muschio che si trova al centro della zona nuova (Brosé in Heidelberg, 1978:125). Essa è caratterizzata da una finta naturalezza che richiama il paesaggio idilliaco dell’Arcadia ed è il simbolo della confusione tra arte e natura, ovvero uno degli elementi negativi della *Gartenkunst* aspramente criticato da Goethe (Cottone, 1992:56). La *Gartenkunst* costituiva un passatempo molto costoso che solo le classi più abbienti potevano permettersi. Quest’arte, più di qualsiasi altra, finiva per essere opera di dilettanti (Cottone, 1992:46).

Dalla porta e dalle finestre della capanna è possibile godere del paesaggio come se ci si trovasse di fronte ad un quadro, secondo i principi che il giardino paesaggistico ha attinto dalla pittura. Il giardiniere stesso afferma nelle prime pagine del romanzo (Brosé in Heidelberg, 1978:125):

Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren Turmspitze man fast hinwegsieht, gegenüber das Schloß und die Gärten²⁸.

Il motivo del dipinto ritornerà anche nel capitolo diciottesimo della prima parte nel quale viene detto: „Die Dörfer lagen nicht zu nah aneinander, das Ganze hatte einen friedlichen Charakter, und die einzelnen Parteien, wenn auch nicht zum Malen, schienen doch zum Leben vorzüglich geeignet zu sein (Goethe, 1999:354)“. Da forza viva, soggetta alla lenta legge goethiana della metamorfosi, la natura diventa oggetto di contemplazione, un quadro a grandezza naturale da percorrere durante le passeggiate quotidiane.

Pur essendo piccola e definita da Eduard troppo stretta “zu eng”(Goethe, 1999:110), la capanna è costantemente in relazione con la vastità del paesaggio. Dalla capanna infatti, non si vede soltanto il giardino, la chiesa, il villaggio e il castello, ma molto altro come descrive il giardiniere: „dann öffnet sich rechts das Tal, und man sieht über die reichen

²⁸ Goethe, 1999:108.

Baumwiesen in eine heitere Ferne. Der Stieg die Felsen hinauf ist gar hübsch angelegt (Goethe, 1999:108-110)“.

Essa è inoltre una sorta di punto di convergenza del vecchio e del nuovo e, non a caso, esistono due diversi percorsi che conducono ad essa. Il primo è leggermente più lungo e sarà quello che Eduard percorrerà per raggiungere la moglie, mentre il secondo era stato fatto costruire recentemente da Charlotte (Cottone, 1992:56). A pagina 110 (Goethe, 1999) del romanzo si legge infatti:

Den einen, der über den Kirchhof ziemlich gerade nach der Felswand hinging, ließ er liegen, um den andern einzuschlagen, der sich links etwas weiter durch anmutiges Gebüsch sachte hinaufwand; da, wo beide zusammentrafen, setzte er sich für einen Augenblick auf einer wohlangebrachten Bank nieder, betrat sodann den eigentlichen Stieg und sah sich durch allerlei Treppen und Absätze auf dem Schmalen, bald mehr bald weniger steilen Wege endlich zur Mooshütte geleitet.

La capanna ha origini pietiste ed è anche l' archetipo di ogni architettura dell'uomo. Nel romanzo essa rappresenta la vita solitaria che i due coiniugi hanno vissuto finora (Brosé in Heidelberg, 1978:125). È in altre parole il simbolo del piano di vita irrealista che Charlotte vuole condividere con il marito, ma che lui non sembra per nulla appoggiare (Cottone, 1992:56). Per Eduard infatti, la capanna non rappresenta un luogo in cui rifugiarsi e riflettere. Egli in realtà prova nostalgia e aspetta l'arrivo della primavera per vivere una *reichlichere Belebung* (Brosé in Heidelberg, 1978:125).

La capanna indica inoltre la tradizione e l'eterno ritorno dell'eguale. Ciò viene preannunciato dai fiori finti che Charlotte utilizza per decorarla (Cottone, 1992:56):

Als sie die Mooshütte erreichten, fanden sie solche auf das lustigste ausgeschmückt, zwar nur mit künstlichen Blumen und Wintergrün, doch darunter schöne Büschel natürlichen Weizens und andere Feld- und Baumfrüchteangebracht, daßsie dem Kunstsinn der Anordnenden zur Ehre gerechten²⁹.

Al suo interno si prenderanno importanti decisioni. È proprio qui che si ipotizzerà la possibilità di invitare al castello Otilie ed il Capitano e, una volta che i quattro saranno per la prima volta lì riuniti, si progetteranno i lavori di ristrutturazione del parco comprese le zone lontane e la costruzione di un nuovo padiglione (Cottone, 1992:57):

²⁹ Goethe, 1999:144.

Man stieg zur Mooshütte hinunter und saß zum ersten Mal darin zu vieren. Nichts war natürlicher, als daß einstimmig der Wunsch ausgesprochen wurde, dieser heutige Weg, den sie langsam und nicht ohne Beschwerlichkeit gemacht, möchte dergestalt geführt und eingerichtet werden, daß man ihn gesellig, schlendern und mit Behaglichkeit zurücklegen könnte³⁰.

Tuttavia, mentre progettano nuovi sentieri (*Wege* in Goethe, 1999:222), i personaggi si dirigono sempre più verso il *Weglos*. In altre parole, più si cerca di razionalizzare e di rendere il bello utile, più si va verso l'irrazionale (Cottone, 1992:63).

Un momento cruciale per la topografia del nuovo spazio si ha quando Otilie è invitata ad esprimere il suo parere sul luogo preciso in cui dovrebbe sorgere la nuova costruzione. La ragazza propone di costruire la casa sul punto più alto dell'altura, in una dimensione quasi fuori dal tempo reale in quanto (Brosé in Heidelberg, 1978:127):

Man sähe zwar das Schloß nicht, denn es wird von dem Wäldchen bedeckt; aber man befände sich auch dafür wie in einer andern und neuen Welt, indem zugleich das Dorf und alle Wohnungen verborgen wären³¹.

La proposta di Otilie è accolta con entusiasmo da Eduard, il quale fa un segnaccio sulla carta topografica ben tracciata dall'amico per indicare il luogo in cui deve sorgere la costruzione. In questo modo, la casa sarebbe stata costruita al di fuori degli spazi dell'ordine, estromettendo la vista del castello, simbolo dell'unione di Charlotte e Eduard, e del villaggio (Brosé in Heidelberg, 1978:125). In particolare, la prospettiva sarebbe stata diretta verso gli spazi demoniaci che hanno assistito alla nascita del suo legame con Eduard (Cottone, 1992:63): „Die Aussicht auf die Teiche, nach der Mühle, auf die Höhen, in die Gebirge, nach dem Lande zu ist außerordentlich schön; ich habe es im Vorbeigehen bemerkt (Goethe, 1999:226)“.

Non bisogna dimenticare che nei sogni di Eduard la villa non è altro che la casa di Otilia. Non per nulla essa verrà eretta in cima alla collina, in questo nuovo mondo che è pura solitudine in mezzo alla natura e che costituisce la negazione della realtà del castello e del villaggio (Baioni, 1969:288).

³⁰ Goethe, 1999:222.

³¹ Goethe, 1999:226.

L'inizio dei lavori del nuovo padiglione che ampliano lo spazio del parco affiancano la dialettica tra misura e dismisura, spazio chiuso e spazio aperto che farà da contrappunto alla passione di Eduard il quale ora: "Er wandelt durch die Gärten; sie sind ihm zu enge; er eilt auf das Feld, und es wird ihm zu weit" (Goethe, 1999:298). Nelle azioni e nei pensieri di Eduard non esiste più misura poiché (Brosé in Heidelberg, 1978:127):

Das Bewußtsein, zu lieben und geliebt zu werden, treibt ihn ins Unendliche. Wie verändert ist ihm die Ansicht von allen Zimmern, von allen Umgebungen! Er findet sich in seinem eigenen Hause nicht mehr³².

Lo stesso accade ad Ottilie nel momento in cui Eduard lascia la propria casa e si allontana da lei. Viene presa da uno strano sentimento di impazienza e preferisce trascorrere il suo tempo in quei luoghi aperti che le ricordano l'amato piuttosto che restare all'interno della casa dove si è sempre sentita più a suo agio (Brosé in Heidelberg, 1978:128). Nel capitolo diciassettesimo si apprende che:

Diese nahm öfters den Weg nach dem Garten und freute sich über das schöne Gedeihen. Die Beeren- und Kirschenzeit ging zu Ende, deren Spätlinge jedoch Nanny sich besonders schmecken ließ. Bei dem übrigen Obste, das für den Herbst eine so reichliche Ernte versprach, gedachte der Gärtner beständig des Herrn und niemals, ohne ihn herbeizuwünschen³³.

Il castello e il parco diventano per Ottilie luoghi in cui rifugiarsi e la ragazza trova un suo proprio rapporto con la natura. Ora poteva godere della fioritura autunnale di quei fiori che durante l'estate aveva piantato e seminato insieme al suo amato (Brosé in Heidelberg, 1978:128):

Doch konnte sie sich von diesen Rabatten und Beeten nicht trennen. Was sie zusammen zum Teil gesäet, alles gepflanzt hatten, stand nun im völligen Flor; kaum bedurfte es noch einer Pflege, außer daß Nanny immer zum Gießen bereit war. Mit welchen Empfindungen betrachtete Ottilie die späteren Blumen, die sich erst anzeigten, deren Glanz und Fülle dereinst an Eduards Geburtstag, dessen Feier sie sich manchmal versprach, prangen, ihre Neigung und Dankbarkeit ausdrücken sollten!³⁴.

Il giardino è infatti tradizionalmente il punto d'incontro degli amanti, è il cosiddetto *locus amoenus* dell'elegia classica e anche Goethe utilizza questo espediente per far incontrare da soli Goethe ed Ottilie. Il giardino è metafora dell'amore poiché è uno spazio fertile

³² Goethe, 1999:298-300.

³³ Goethe, 1999:348.

³⁴ Goethe, 1999:350.

rispetto allo sterile ambiente cittadino e permette alla passione degli amanti di fiorire lontano dalle perverse e innaturali costruzioni della città (Bell, 1991:221).

In questo luogo inoltre, la ragazza ascolta con piacere il vecchio giardiniere che conosce a fondo il suo mestiere e soprattutto non smette di parlare del suo padrone:

Als Otilie sich freute, daß die Propfreiser dieses Frühjahrs alle so gar schön gekommen, erwiderte der Gärtner bedenklich: „ich wünsche nur, daß der gute Herr viel Freude daran erleben möge. Wäre er diesen Herbst hier, so würde er sehen, was für köstliche Sorten noch von seinem Herrn Vater her im alten Schloßgarten stehen. Die jetzigen Herren Obstgärtner sind nicht so zuverlässig, als sonst die Kartäuser waren. In den Katalogen findet man wohl lauter honette Namen. Man pfropft und erzieht und endlich, wenn sie Früchte tragen, so ist es nicht der Mühe wert, daß solche Bäume im Garten stehen“³⁵.

Il giardiniere qui fa riferimento ai cataloghi nei quali dice che si trovano tanti nomi rispettabili. Si innestano e si coltivano nuove piante, ma quando nascono i frutti ci si accorge che sono alberi che non vale la pena di avere nel proprio giardino. I cataloghi sono degenerazioni dilettantesche della nomenclatura scientifica (Blondeau, 1944:37).

Prima limitandosi a restare confinata nel giardino del castello, la ragazza sente crescere dentro di sé un' ansia sempre maggiore che la porta ad avventurarsi verso luoghi lontani e smisurati (Cottone, 1992: 65):

Wie oft eilte das gute Mädchen mit Sonnenaufgang aus dem Hause, in dem sie sonst alle ihre Glückseligkeit gefunden hatte, ins Freie hinaus, in die Gegend, die sie sonst nicht ansprach. Auch auf dem Boden mochte sie nicht verweilen. Sie sprang in den Kahn und ruderte sich bis mitten in den See; dann zog sie eine Reisebeschreibung hervor, ließ sich von den bewegten Wellen schaukeln, las, träumte sich in die Fremde, und immer fand sie dort ihren Freund; seinem Herzen war sie noch immer nahe geblieben, er dem ihrigen³⁶.

Lo stato d'animo ansioso e impaziente di Otilie contraddistingue il suo deviare dalla giusta via (Cottone, 1992: 65).

³⁵ Goethe, 1999:348-350.

³⁶ Goethe, 1999:352.

V.3. Il cimitero

Al giardino sentimentale di Charlotte e al suo programma di estetizzazione appartiene anche il cimitero. Il cimitero che emerge all'inizio del romanzo è situato a destra della chiesa. È attraversato da uno dei due sentieri che portano alla capanna di muschio, ma sarà volontariamente evitato da Eduard per raggiungere la moglie. Esso è stato trasformato da Charlotte che lo riordina per il sentimento come aveva fatto con i diari di viaggio di Eduard. Nel capitolo secondo si legge infatti (Cottone, 1992:78):

„Laß uns den nächsten Weg nehmen!“ sagte er zu seiner Frau und schlug den Pfad über den Kirchhof ein, den er sonst zu vermeiden pflegte. Aber wie verwundert war er, als er fand, daß Charlotte auch hier für das Gefühl gesorgt habe. Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles so zu vergleichen und zu ordnen gewußt, daß es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gerne verweilten³⁷.

Da queste poche righe si evince già che Charlotte è una figura apotropaica, che ha paura della morte e cerca volontariamente di rimuoverla attraverso l'estetizzazione di tutto il reale (Cottone, 1992:78):

Auch dem ältesten Stein hatte sie seine Ehre gegönnt. Den Jahren nach waren sie an der Mauer aufgerichtet, eingefügt oder sonst angebracht; der hohe Sockel der Kirche selbst war damit vermannigfaltigt und geziert. Eduard fühlte sich sonderbar überrascht, wie er durch die kleine Pforte hereintrat: er drückte Charlotten die Hand, und im Auge stand ihm eine Träne³⁸.

Il motivo del cimitero e delle sue tombe diventerà per opera di Charlotte una estetizzazione della realtà (Baioni in Goethe, 1999:42). Anche il luogo della morte deve infatti diventare un bel giardino e generare sentimenti di commozione per, come dirà Baioni (1969:285), “adeguarsi al mondo interiore della coppia negando il proprio valore religioso in nome di una raffinatissima cultura estetica dei sentimenti che aspira [...] ad una *Verzierung* (ornamento), ad una *Erheiterung* (rasseramento) della morte”. Alla vista delle lapidi disposte in bell'ordine lungo il muro esterno della chiesa e del terreno trasformato in un piacevole manto erboso, Eduard non seppe trattenere le lacrime. Egli infatti, dal carattere tenero ed infantile, aveva orrore del pensiero e dei luoghi della morte (Baioni in Goethe, 1999:42).

³⁷ Goethe, 1999:134.

³⁸ Goethe, 1999:134.

Davanti al cimitero la coppia incontra Mittler, un ex ecclesiastico che ha dedicato la sua vita a fare da mediatore nelle liti tra famigliari e vicini. Eduard si rivolge a lui dicendogli (Cottone, 1992:79): “Wir kommen an einem ernsthaften Orte zusammen; und seht, wie schön Charlotte diese Trauer ausgeschmückt hat! (Goethe, 1999:136)”.

Il cimitero paradossalmente sarà fra tutti i luoghi quello descritto più minuziosamente ed acquisterà una dimensione più viva e reale rispetto al resto del paesaggio. Soprattutto nella seconda parte del romanzo esso diventerà, insieme alla cappella, un elemento spaziale costante (Cottone, 1992:78-9).

Già in questa prima metà dell'opera risulta chiaro che Charlotte amerà sempre più lavorare insieme al Capitano e rinuncia con piacere al suo antico progetto nel parco. Eduard e Ottilie invece si dedicheranno alle cure del giardino. Nel settimo capitolo si apprende che Ottilie: “Ebenso wußte sie im Baum- und Blumengarten Bescheid” (Goethe, 1999:214). I sentimenti che iniziano a nascere tra queste due coppie che hanno raggiunto naturalmente la composizione che è loro più congeniale, sono sempre collegati ai progetti sullo spazio e, nella prima fase, non vengono mai apertamente dichiarati, ma emergono in rapporto allo spazio che di essi diventa un simbolo (Cottone, 1992:61).

V.4. *Platani, pioppi e querce*

La figura di Eduard è legata lungo tutto il corso del romanzo ai platani, gli alberi piantati da lui anni prima salvandoli alla volontà paterna di abatterli (Brosé in Heidelberg, 1978:127). Nelle prime pagine del terzo capitolo egli spiega infatti al Capitano:

Diese habe ich [...] in meiner Jugend selbst gepflanzt. Es waren junge Stämmchen, die ich rettete, als mein Vater, bei der Anlage zu einem neuen Teil des großen Schloßgartens, sie mitten im Sommer ausroden ließ. Ohne Zweifel werden sie auch dieses Jahr sich durch neue Triebe wieder dankbar hervortun³⁹.

I pioppi e i platani furono importati dall'Italia e venivano considerati alberi esotici. Nel romanzo hanno una evidente funzione simbolica (Baioni in Goethe, 1999:668). Tradizionalmente essi fungono da ornamenti al paesaggio ideale dell'Arcadia e, in particolare, sono utilizzati per abbellire i luoghi di riposo. Precisamente, i pioppi rappresentano la tristezza e il lutto, mentre i platani sono considerati gli alberi della sterilità, della morte e della caducità degli esseri umani. In questo senso, sia i pioppi che i platani, stanno per una disposizione malinconica (Brecht, 1994:1022). Soprattutto i platani ritornano molte volte nel romanzo.

Questi alberi funerari vengono introdotti per la prima volta nel capitolo terzo:

Besonders zeichnete zu den Füßen der schauenden Freunde sich eine Masse Pappeln und Platanen zunächst an dem Rande des mittleren Teiches vorteilhaft aus. Sie stand in ihrem besten Wachstum, frisch, gesund, empor und in die Breite strebend⁴⁰.

Successivamente li ritroviamo menzionati nel nono capitolo quando Eduard chiede al Capitano di risparmiare i suoi amati alberi nei lavori necessari ad unificare i tre stagni in un unico lago: "Nur bitte ich, meine Platanen- und Pappelgruppe zu schonen [...] die so schön am mittelsten Teiche steht" (Goethe, 1999:246). E subito si rivolge ad Otilie dicendole: "Sehen Sie, diese Bäume habe ich selbst gepflanzt (Goethe, 1999:246)." E ancora aggiunge: "ich pflanzte schon, da Sie noch in der Wiege lagen (Goethe, 1999:246)".

Li troviamo poi nel dodicesimo capitolo della prima parte quando Eduard propone come luogo ideale per l'attracco della barca vicino ai suoi platani. Infine, si trovano al capitolo 14 e al capitolo 15 a pagina 314, 316, 318, 320 e, nella seconda parte, al capitolo decimo

³⁹ Goethe, 1999:148.

⁴⁰ Goethe, 1999:148.

e tredicesimo. È proprio sotto i platani che Charlotte e il Capitano si scambiano il loro primo bacio e che Eduard ed Ottilie osservano i fuochi d'artificio organizzati in onore della ragazza nel giorno del suo compleanno (Brosé in Heidelberg, 1978:127).

Presto Eduard scopre di averli piantati lo stesso giorno e lo stesso anno di nascita di Ottilie e per questo li leggerà come un segno del destino che li lega da sempre e della loro futura felicità (Cottone, 1992:71):

Aber wie erstaunt, wie erfreut ist Eduard, als er das wunderbarste Zusammentreffen bemerkt! Der Tag, das Jahr jener Baumpflanzung ist zugleich der Tag, das Jahr von Ottilien Geburt⁴¹.

Come gli *Astern*, l'acqua e la casa, anche i platani fanno parte della simbolica funeraria individuata da Benjamin (1962). Tuttavia, i simboli funerari possono essere interpretati come simboli di vita e di felicità futura che un destino tragico capovolge nel loro opposto. Essi non hanno quindi un significato in sé, ma il loro senso varia a seconda dell'atteggiamento morale dei personaggi a causa del quale gli elementi acquistano una qualità positiva o negativa (Cottone, 1992:40).

Tra gli alberi menzionati lungo il romanzo sono presenti anche le querce che sono poste vicino alla riva dello stagno centrale. Köhnke ha messo in rilievo che i platani, al contrario della quercia, sono più estranei alla realtà tedesca e per questo si collegano alla figura di Ottilie, che è solita mantenere un rapporto di estraneità nei confronti della realtà (Cottone, 1992:71). Troviamo menzionati questi alberi nel capitolo dodicesimo e quattordicesimo della prima parte e nel capitolo tredicesimo e diciottesimo della seconda parte. In quest'ultimo il legno di quercia è utilizzato per creare un contenitore in cui è inserito il bauletto di Ottilie.

⁴¹ Goethe, 1999:314.

V.5. I fiori

I fiori hanno un ruolo molto importante nel romanzo. Come abbiamo già annunciato, essi si trovano inizialmente sotto forma di fiori finti con cui Charlotte abbellisce la capanna di muschio nel capitolo terzo. Nel capitolo decimo viene menzionato il mazzo di fiori di campo che Eduard aveva raccolto per offrirlo ad Ottilie. Nel capitolo quindicesimo si parla dei fiori ornamentali. In occasione dell'inaugurazione della nuova casa, che coincideva con il compleanno di Ottilie, si era organizzata una cerimonia a cui partecipava tutto il villaggio. Prima di andare a tavola, i carpentieri compaiono nel cortile del castello accompagnati dalla musica e sorreggendo "ihren reichen Kranz [...], der aus vielen stufenweise übereinander schwankenden Laub- und Blumenreifen zusammengesetzt war" (Goethe, 1999:314). Una ghirlanda era stata creata allo scopo di adornare la villa: "Der Kranz war aufgesteckt und weit umher in der Gegend sichtbar (Goethe, 1999:316)". Inoltre, Eduard ordina addirittura di preparare la data e il nome di Ottilie sotto forma di lettere floreali:

Dem Hause das rohe Ansehen zu nehmen, hatte man es mit grünem Reisig und Blumen, nach Angabe des Hauptmanns, architektonisch ausgeschmückt; allein ohne dessen Mitwissen hatte Eduard den Architekten veranlaßt, in dem Gesims das Datum mit Blumen zu bezeichnen. Das mochte noch hingehen; [...]. Er wußte dieses Beginnen auf eine geschickte Weise abzulehnen und die schon fertigen Blumenbuchstaben beiseitezubringen. Der Kranz war⁴²".

Non va dimenticato che specifiche piante e fiori sono legate a particolari periodi dell'anno e simboleggiano precise forme di esperienza dei personaggi. Più precisamente, le metamorfosi delle piante corrispondono alle fasi di sviluppo degli individui. Quindi, le piante ai loro diversi livelli di sviluppo possono descrivere certi stadi della vita umana. La metamorfosi del mondo vegetale può essere un indizio, una misura degli effetti del tempo sia sulla natura che sull'uomo. Potremmo addirittura imparare a fare esperienza del tempo come metamorfosi considerando gli esempi offerti dalla natura. Già nella prima parte del romanzo se ne trovano alcuni (Bell, 1991:220).

Nel capitolo diciassettesimo Ottilie trascorre molto tempo in giardino poiché è il luogo che più le ricorda l'amato. Lì ora può osservare gli ultimi frutti, le ultime ciliegie e le

⁴² Goethe, 1999:316.

bacche, gli innesti di quella primavera che avevano attecchito così bene e i fiori tardivi che si annunciavano (Goethe, 1999:348).

Inoltre, come ha fatto notare Albrecht Schöne (1982:79-81 in Bell, 1991:222), i frutti costituiscono il simbolo del corpo femminile e, di conseguenza, dell'atto sessuale che avviene senza essere menzionato.

Nel testo si fa spesso riferimento al fatto che Eduard ama divertirsi bevendo del vino. Il piacere di bere il vino coincide con il piacere sessuale, e costituisce una vera e propria metafora dalle implicazioni sessuali. Anche qui, è inaspettatamente presente un collegamento con il mondo vegetale in quanto la maturità è lo stadio dello sviluppo della vite nel quale il piacere che questa può offrire è più intenso. Il ciclo metamorfico della pianta ha il suo apice nella produzione di frutti deliziosi (Bell, 1991:223).

VI. La botanica nelle Wahlverwandtschaften

Parte seconda

VI.1. Il cimitero e la cappella

Nel primo capitolo della seconda parte del romanzo viene ripreso il motivo del cimitero, che era stato introdotto nel secondo capitolo della prima parte. La seconda metà si apre proprio discutendo la nuova sistemazione del cimitero che qui diventa un elemento spaziale costante. Il cimitero unisce gli spazi della prima parte con quelli della seconda ed è presente, direttamente o indirettamente, in quasi tutti i capitoli (Cottone, 1992:79-80). Ecco come appare il cimitero dopo l'intervento di Charlotte:

Die sämtlichen Monumente waren von ihrer Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden. Der übrige Raum war geebnet. Außer einem breiten Wege, der zur Kirche und an derselben vorbei zu dem jenseitigen Pfortchen führte, war das übrige alles mit verschiedenen Arten Klee besäet, der auf das schönste grünte und blühte. Nach einer gewissen Ordnung sollten vom Ende heran die neuen Gräber bestellt, doch der Platz jederzeit wieder verglichen und ebenfalls besäet werden. Niemand konnte leugnen, daß diese Anstalt beim sonn- und festtägigen Kirchgang eine heitere und würdige Ansicht gewährte. Sogar der betagte und an alten Gewohnheiten haftende Geistliche, der anfänglich mit der Einrichtung nicht sonderlich zufrieden gewesen, hatte nunmehr seine Freude daran, wenn er unter den alten Linden, gleich Philemon, mit seiner Baucis vor der Hintertüre ruhend, statt der holprigen Grabstätten einen schönen, bunten Teppich vor sich sah, der noch überdies seinem Haushalt zugute kommen sollte, indem Charlotte die Nutzung dieses Fleckes der Pfarre zusichern lassen⁴³.

L'estetizzazione del cimitero, che doveva offrire una vista rasserenante e solenne e diventare un bel giardino, è in contrasto con la funzione del luogo. Ciò emergerà chiaramente nella discussione tra Charlotte e l'avvocato. Charlotte, livellando il terreno, trasformandolo in un bel tappeto fiorito e rimuovendo da lì le lapidi, opera una separazione tra *Grabmal* e *Denkmal*⁴⁴. L'opposizione principale che qui emerge è tra tomba e monumento, ovvero tra elementi tipici del giardino sentimentale (Gerndt, 1981:150).

L'avvocato si reca da Charlotte per perorare la causa delle famiglie vicine, le quali ne contestano l'operato, in quanto secondo loro è fondamentale avere un luogo dove poter

⁴³Goethe, 1999:376.

⁴⁴ I due termini significano rispettivamente tomba e monumento.

piangere i propri cari defunti. Essi sostengono che l'importante non è il "chi", ma il "dove", non la "pietra in sé", ma "ciò che essa ricopre". Egli spiega che (Cottone, 1992:80):

Dem ärmsten Landmann, der ein Kind begräbt, ist es eine Art von Trost, ein schwaches hölzernes Kreuz auf das Grab zu stellen, es mit einem Kranze zu zieren, um wenigstens das Andenken so lange zu erhalten, als der Schmerz währt, wenn auch ein solches Merkzeichen, wie die Trauer selbst, durch die Zeit aufgehoben wird⁴⁵.

È interessante notare che nelle parole del giovane avvocato ritorna l'immagine della ghirlanda di fiori come elemento decorativo.

L'opposizione tra tomba e monumento riflette quella tra natura e arte, originale e copia, transitorietà e durata. Nel parco tutti gli elementi imitano in maniera artificiale elementi reali e diventano simboli di qualcosa. Allo stesso modo, i monumenti sostituiscono le tombe e rappresentano la possibilità di conferire durata all'esistenza mediante l'arte (Cottone, 1992:80).

All'esposizione del giovane avvocato Charlotte risponderà proponendo "das reine Gefühl einer endlichen allgemeinen Gleichheit (Goethe, 1999:380)".

Nella seconda parte del romanzo il motivo del cimitero è oggetto di una lunga discussione che introduce il grande tema romantico dell'amore e della morte. Goethe lo abbina inevitabilmente alla figura dell'architetto, il giovane romantico che predilige la serietà di un abito nero in mezzo alla frivola società rococò (Baioni in Goethe, 1999:42-3).

Se il progetto di Charlotte nella prima parte del romanzo era un atto sentimentale guidato dall'amore per la vita, l'interpretazione che ne dà l'architetto è già espressione di un amore per la morte che è il tema principale della seconda metà del romanzo (Baioni in Goethe, 1999:43). Egli approverà la decisione di Charlotte argomentando che "wir nicht mehr so glücklich sind, die Reste eines geliebten Gegenstandes eingeurnt an unsere Brust zu drücken (Goethe, 1999:382)" e che „wir weder reich noch heiter genug sind, sie unversehrt in großen, wohlausgezierten Sarkophagen zu verwahren (Goethe, 1999:382)" (Gerndt, 1981:151). Anche l'architetto è dell'idea che l'importante sia sapere *chi* sia sepolto nel cimitero e non *dove* sia sepolto. Egli aggiunge che è necessario spezzare il

⁴⁵ Goethe, 1999:378.

nesso tra il chi e il dove, tra la pietra tombale e la salma del defunto, tra il significante e il significato, in quanto solo dal posto ci si deve staccare. Secondo l'architetto, il cimitero che mantiene il legame tra il nome e il corpo dell'estinto non fa altro che produrre disuguaglianza, confusione, casualità e disordine (Baioni in Goethe, 1999:43).

Egli mira a livellare, a ridurre all'eguale ciò che è sorto diversamente nel tempo, a sostituire il vecchio camposanto con un unico luogo della celebrazione della morte ben eseguito da un'arte in grado di rendere sereno un tema grave (Baioni in Goethe, 1999:43). In altre parole, nel monumento l'idea trionfa sulla sostanza e il ricordo sulla presenza (Gerndt, 1981:152).

Gli interessi dell'architetto sono scoprire antiche tombe e progettare mausolei e sacrari (Cottone, 1992:81). Un giorno egli mostrerà alle signore alcuni oggetti che ha trovato nelle tombe degli antichi germani e che ha accuratamente disposto in scomparti molto simili alle cassette di un mercante di mode (Baioni in Goethe, 1999:42). Il giovane predilige quindi un'attività necrofila. Charlotte farà notare che l'arte funeraria non è vera arte in quanto si trovano sempre le solite copie di obelischi, colonne o urne cinerarie (Gerndt, 1981:152). L'architetto infatti, non si può definire un vero artista, ma un dilettante che è solamente in grado di copiare e restaurare. Egli scoprirà quasi per caso una cappella medievale nel momento in cui i lavori nel cimitero coinvolgono anche la chiesa. L'architetto desidera ripristinare sia al suo interno che all'esterno lo stile originario in modo da combinarli con il cimitero. Egli decide allora di restaurare la cappella e trasformarla in un monumento del passato e del gusto antico (Cottone, 1992:81).

Attraverso il restauro della cappella, egli proietterà sempre più la realtà e lo spazio nel passato (Gerndt, 1981:153). Il gusto romantico e funerario che conduce alla restaurazione del passato nell'arte è una caratteristica della nuova *Gartenkunst* che cerca di riportare la natura verso la naturalezza perduta (Cottone, 1992:82).

La cappella, restaurata per diventare un *Denkmal*, sarà resa dall'architetto una vera e propria cappella funeraria, che egli decorerà con angeli e altri personaggi della tradizione cristiana medievale. Alla fine questi angeli finiranno per avere tutti il volto di Otilie in un gioco continuo di realtà e immagine, originale e copia che è uno dei temi più importanti del romanzo. Inoltre, si decise di affrescarla con festoni e ghirlande di fiori di cui si

trovano modelli bellissimi in giardino come suggeriscono le seguenti righe nel romanzo (Cottone, 1992:81-2):

Aber wie in solchen Dingen immer eins zum andern führt, so wurden noch Blumen und Fruchtgehänge beschlossen, welche Himmel und Erde gleichsam zusammenknüpfen sollten. Hier war nun Ottilie ganz in ihrem Felde. Die Gärten lieferten die schönsten Muster, und obschon die Kränze sehr reich ausgestattet wurden, so kam man doch früher, als man gedacht hatte, damit zustande⁴⁶.

La natura fa ingresso nella cappella sotto forma di arte che è la stessa dei fiori artificiali la quale tenta di conferire alla natura una dimensione di eternità. La relazione che esiste tra spazio interno e spazio esterno si fonda sull'inganno poiché, conferendo allo spazio interno l'illusione dell'aperto e della naturalezza, si priva quello esterno di vita (Cottone, 1992:83).

Una volta ultimata la cappella l'architetto organizza una sorpresa per le signore, invitandole a visitare il luogo da sole. È la vigilia del compleanno di Eduard, che Ottilie aveva sperato di festeggiare in tutt'altro modo (Goethe, 1999:404):

Wie sollte nicht alles zu diesem Feste geschmückt sein! Aber nunmehr stand der ganze herbstliche Blumenreichtum ungepflückt. Diese sonnenblumen wendeten noch immer ihr Angesicht gen Himmel, diese Atern sahen noch immer still bescheiden vor sich hin, una was allenfalls davon zu Kränzen gebunden war, hatte zum Muster gedient, einen Ort auszuschnücken, der, wenn er nicht bloß eine Künstlergrille bleiben, wenn er zu irgend etwas genutzt werden sollte, nur zu einer gemeinsamen Grabstätte geeignet schien⁴⁷.

Il motivo del restauro della cappella cattolica è squisitamente romantico e Ottilie lavorerà in perfetta sintonia con l'architetto a quel mondo di fiori dipinti che sarà la sua tomba. La loro attività diventa una specie di rito funebre, erotico e religioso, compiuto da due giovani in un castello che appartiene ad un'altra generazione con un altro gusto e un'altra cultura (Baioni in Goethe, 1999:57-8).

Goethe era convinto che il romanticismo non fosse altro che una serie di figure illusorie dietro alle quali si nasconde il vuoto del nulla. Nelle ultime pagine del terzo capitolo infatti, non c'è soltanto il romanticismo, ma anche il futuro decadentismo dato da quella quantità di astri e girasoli che nessuno ha raccolto e che negli affreschi si sono trasformati in ghirlande di belle immagini che congiungono cielo e terra, vita e morte (Baioni in

⁴⁶ Goethe, 1999:402.

⁴⁷ Goethe, 1999:404-406.

Goethe, 1999:57-8). Questo autunno Ottilie avrebbe dovuto festeggiare il compleanno di Eduard e invece percepisce solo vuoto e desolazione. L'ultima annotazione del suo diario riporta le seguenti parole (ibidem):

Das Jahr klingt ab. Der Wind geht über die Stoppeln und findet nichts mehr zu bewegen; nur die roten Beeren jener schlanken Bäume scheinen uns noch an etwas Munteres erinnern zu wollen, so wie uns der Taktschlag des Dreschers den Gedanken erweckt, daß in der abgedichteten Ähre soviel Nährendes und Lebendiges verborgen liegt⁴⁸.

Il *Denkmal* diventerà il *Grabmal* di Eduard ed Ottilie (Cottone, 1992:83). Quando Ottilie muore il suo corpo viene esposto in una bara di cristallo. Accanto al suo capo c'è la bara del piccolo Otto, mentre ai suoi piedi era stato disposto il bauletto che Eduard le aveva regalato per il suo compleanno rinchiuso in un solido contenitore di quercia. Gli astri ora adornano il capo di Ottilie, mentre i fiori dipinti sulle pareti abbelliscono la cappella, la chiesa e la bara (Goethe, 1999:652).

Man kleidete den holden Körper in jenen Schmuck, den sie sich selbst vorbereitet hatte; man setzte ihr einen Kranz von Asterblumen auf das Haupt, die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten. Die Bahre, die Kirche, die Kapelle zu schmücken, wurden alle Gärten ihres Schmucks beraubt. Sie lagen verödet, als wenn bereits der Winter alle Freude aus den Beeten weggetilgt hätte⁴⁹.

Gli astri, che in quanto fiori autunnali sottostanno al Dio Saturno, tornarono nelle pagine poco precedenti la sua morte, quando la ragazza aveva già deciso e intrapreso il cammino che l'avrebbe presto portata alla consunzione (Brecht, 1994:1052):

Sie schien im Garten oft die Blumen zu mustern; sie hatte dem Gärtner angedeutet, die Sommergewächse aller Art zu schonen, und dich besonders bei den Atern aufgehallen, die gerade dieses Jahr in unmäßiger Menge blühten⁵⁰.

⁴⁸ Goethe, 1999:408.

⁴⁹ Goethe, 1999:652.

⁵⁰ Goethe, 1999:640.

VI.2. *Otilie e Luciane*

Dopo la partenza dell'architetto Charlotte ed Otilie continuarono ad abitare da sole nel castello fino all'arrivo di Luciane. Esso verrà allora invaso da un'orda selvaggia che sconvolgerà il tranquillo, seppur fittizio, ritmo di vita (Cottone, 1992:85).

Goethe sottolinea ripetutamente il contrasto tra Luciane ed Otilie. Mentre la prima è stata educata a corte, è irresistibile in società e rappresenta l'artificiosa e innaturale umanità della cultura rococò, la seconda è di intelligenza lenta, taciturna e chiusa in sé medesima. Come scrive Cottone (1947:211) a riguardo di Otilie: "la sua non dischiusa vita vegetale maturerà improvvisamente in lei attraverso la forza distruttrice dell'eros che la condurrà fino alla morte". Nel capitolo terzo della prima parte l'assistente, in una lettera indirizzata a Charlotte in cui le parlava del rendimento della nipote in collegio, la paragonerà a quei frutti chiusi che una volta maturati diventano buoni e succosi:

Aber es gibt auch verschlossene Früchte, die erst die rechten, kernhaften sind und die sich früher oder später zu einenschönen Leben entwickeln. Dergleichen ist gewiß Ihre Pflügetochter⁵¹.

L'assistente ricorre quindi alla metafora della pianta come quella che più si adatta alla figura di Otilie. Egli mostra di privilegiare nell'educazione l'interiorità. Tuttavia questa dimensione interiore non può avere accesso allo spazio pubblico ed egli fallisce nel suo tentativo di far comprendere alla direttrice il mondo della giovane (Cottone, 1992:60).

Otilie è incapace di esprimersi a parole, ma solo attraverso gesti, sorrisi e rossori. Essa è dunque costituita di sola immediata capacità di sentire ed il suo movimento è calmo, sicuro ed armonioso. In altre parole, Otilie è l'ultima figurazione dell'anima bella che Goethe ci ha lasciato. In lei coincidono dovere ed inclinazione, è totale dedizione alla natura o, più precisamente, è totalmente natura (Baioni, 1969:292). Quale figlia della natura, essa è stata in un certo senso piantata da Eduard insieme ai suoi pioppi e ai suoi platani e le sue radici sprofondano nei regni vegetali e minerali (Saviane, 19991:135).

Nel suo diario al capitolo settimo della parte seconda si incontrano queste parole che denotano la sua vicinanza alla natura:

⁵¹ Goethe, 1999:158.

Mit dem Bäumen, die um uns blühen, grünen, Frucht tragen, mit jener Staude, an der wir vorbeigehen, mit jedem Grashalm, über den wir hinwandeln, haben wir ein wahres Verhältnis; sie sind unsre echten Kompatrioten. Die Vögel, die auf unsern Zweigen hin und wieder hüpfen, die in unserm Laube singen, gehören uns an, sie sprechen zu uns von Jugend auf, und wir lernen ihre Sprache verstehen⁵².

Luciane è completamente l'opposto di Otilie. La figlia di Charlotte è solita proiettare verso l'esterno ogni sua attività allargando così simbolicamente i confini della tenuta (Cottone, 1992:85). Tutto lo spazio della casa subisce una continua trasformazione e anche il giardino di Otilie viene travolto dalla sua furia devastatrice e completamente saccheggiato (Brosé in Heidelberg, 1978:128):

Und als zur Sprache kam, wie sehr sich Otilie der Gärten und der Treibhäuser annehme, spottete sie nicht allein darüber, indem sie uneingedenk des tiefen Winters, in dem man lebte, sich zu verwundern schien, daß man weder Blumen noch Früchte gewahr werde, sondern sie ließ auch von nun an so viel Grünes, so viel Zweige und was nur irgend keimte, herbeiholen und zur täglichen Zierde der Zimmer und des Tisches verschwenden, daß Otilie und der Gärtner nicht wenig gekränkt waren, ihre Hoffnungen für das nächste Jahr und vielleicht auf längere Zeit zerstört zu sehen⁵³.

⁵² Goethe, 1999:498.

⁵³ Goethe, 1999:436.

VI.3. Il giardino e il giardiniere

Presto Luciane lascia il castello e, seppur in ritardo, arriva la primavera (Goethe, 1999:514):

Otilie fand nun im Garten die Frucht ihres Vorsehens; alles keimte, grünte und blühte zur rechten Zeit; manches, was hinter wohlangelegten Glashäusern und Beeten vorbereitet worden, trat nun sogleich der endlich von außen wirkenden Natur entgegen, und alles, was zu tun und zu besorgen war, blieb nicht bloß hoffnungsvolle Mühe wie bisher, sondern ward zum heitern Genusse⁵⁴.

Più volte deve consolare il giardiniere in merito ad alcuni vuoti tra le piante e alla deturpata simmetria di alcune chiome di alberi causati dall'intervento selvaggio di Luciane. Otilie lo incoraggia, dicendogli che presto sarebbe tornato tutto a posto, ma egli conosce troppo a fondo il suo mestiere per credere alle sue consolazioni (Goethe, 1999:514).

Come il giardiniere non deve essere distratto dalla passione e dalle mode, così non deve essere interrotto il tranquillo sviluppo della pianta che va incontro alla sua maturazione perenne o temporanea (Goethe, 1999:514):

Die Pflanze gleicht den eigensinnigen Menschen, von denen man alles erhalten kann, wenn man sie nach ihrer Art behandelt. Ein ruhiger Blick, eine stille Konsequenz, in jeder Jahreszeit, in jeder Stunde das ganz Gehörige zu tun, wird vielleicht von niemand mehr als vom Gärtner verlangt⁵⁵.

Il giardiniere possiede sicuramente tali qualità e anche per questo motivo Otilie lavora con piacere assieme a lui. Tuttavia, qualcosa lo disturba (Gerndt, 1981:147):

Denn ob er gleich alles, was die Baum- und Küchngärtnererei betraf, auch die Erfordernisse eines ältern Ziergartens, vollkommen zu leisten verstand, wie denn überhaupt einem vor dem andern dieses oder jenes gelingt, ob er schon in Behandlung der Orangerie, der Blumenzwiebeln, der Nelken- und Aurikelstöcke die Natur selbst hätte herausfordern können, so waren ihm doch die neuen Zierbäume und Modeblumen einigermaßen fremd geblieben, und er hatte vor dem unendlichen Felde der Botanik, das sich nach der Zeit auftat, und den darin herumsummenden fremden Namen eine Art von Scheu, die ihn verdrießlich machte. Was die Herrschaft voriges Jahr zu verschreiben angefangen, hielt er um so mehr für unnützen Aufwand und Verschwendung, als er gar manche kostbare Pflanze ausgehen sah und mit den Handelsgärtnern, die ihn, wie er glaubte, nicht redlich genug bedienten, in keinem sonderlichen Verhältnisse stand⁵⁶.

⁵⁴ Goethe, 1999:514.

⁵⁵ Goethe, 1999:514.

⁵⁶ Goethe, 1999:516.

Il giardiniere non ha dimestichezza con gli alberi ornamentali e i fiori alla moda ordinati dal padrone l'anno precedente e considera il suo interesse per le piante esotiche uno spreco di denaro. Sotto questo aspetto l'assenza di Eduard si fa sentire non poco (Gerndt, 1981:146). Inoltre, egli percepisce nei nuovi innesti di primavera, arrivati da lontano, il segno infausto dei nuovi tempi. L'esotismo introdotto nel vecchio giardino ne sconvolge l'ordine simbolico e ciò che doveva essere emblema di ordine mostra una natura ambigua. Una delle implicazioni di questa ambiguità è che proprio il giardino, spazio chiuso in cui domina la necessità più che la libertà della natura, sia lo spazio privilegiato da chi sarà dominato dalla forza della natura. Inoltre, sebbene esso sia come abbiamo detto uno spazio chiuso, presenta tutte le qualità dell'aperto, dello smisurato e dell'esotico (Cottone, 1992:53-4).

Otilie cerca sempre più di curare ciò che era caro all'amato nella speranza che un giorno egli torni, manifestando gratitudine per le sue premurose attenzioni: "Indem nun die Pflanzen immer mehr Wurzel schlügen und Zweige trieben, fühlte sich auch Otilie immer mehr an diese Räume gefesselt (Goethe, 1999:516)".

Inoltre, Otilie è spinta ad agire per lui anche in un atro modo. Si è fatta carico della cura del bimbo che durante quelle belle giornate porta all'aperto (Goethe, 1999:518):

Und so trug sie es am liebsten selbst heraus, trug das schlafende, unbewußte zwischen Blumen und Blüten her, die dereinst seiner Kindheit so freundlich entgegenlachen sollten, zwischen jungen Sträuchen und Pflanzen, die mit ihm in die Höhe zu wachsen durch ihre Jugend bestimmt schienen⁵⁷.

Il bocciolo di rosa qui potrebbe simboleggiare la promessa di un bimbo che cresce forte e bello. La metamorfosi della rosa indica lo sviluppo dell'essere umano, di Otto secondo l'interpretazione di Martin Bell (Bell, 1991:220).

Nonostante il tempo che Otilie dedica alle passeggiate con il bimbo non manca di passare dal giardiniere nel giardino del castello per prendersi cura di tutte quelle piante giovani che ora si trovano all'aria aperta (Gerndt, 1981:148).

Otilie insieme al giardiniere ha disposto tutto perché l'autunno risulti splendido come la primavera. I due hanno seminato tutte le cosiddette piante estive, ovvero quelle piante

⁵⁷ Goethe, 1999:518.

che sfidano il freddo e non smettono mai di fiorire: “Astern besonders, waren in der größten Mannigfaltigkeit gesäet und sollten nun, überallhin verpflanzt, einen Sternhimmel über die Erde bilden (Goethe, 1999:520)”. Gli astri piantati nel giardino, che simboleggiano il suo amore per Eduard e il loro futuro ritrovarsi, preannunciano la qualità funeraria che li contraddistinguerà alla fine del romanzo quando saranno usati per adornare il capo della salma di Otilie. Questi fiori avrebbero dovuto dare l’idea di un cielo stellato in terra. La triste costellazione del finale infatti, si incontra già nel giardino carico di promesse di felicità (Cottone, 1992:54-5).

Dal diario di Otilie si leggono le seguenti considerazioni:

Wir sind nun wieder, Gott sei Dank! An seinem artigsten Kapitel. Veilchen und Maiblumen sind wie Überschriften oder Vignetten dazu. [...] Kaum entfaltet die Natur ihre freundlichen Schätze, so sind die Kinder dahinterher, um ein Gewerbe zu eröffnen; keines bittelt mehr, jedes reicht dir einen Strauß⁵⁸.

È evidente che determinate piante corrispondono a determinati periodi dell’anno e che le piante nei loro diversi stadi di crescita, o quelle associate a certe stagioni, possono descrivere determinati momenti dello sviluppo umano (Bell, 1991:220).

Nel diario di Otilie si legge ancora:

Warum nur das Jahr manchmal so kurz, manchmal so lang ist, warum es so kurz scheint und so lang in der Erinnerung! Mir ist es mit dem vergangenen so, und nirgends auffallender als im Garten, wie Vergängliches und Dauerndes ineinandergreift. Und doch ist nichts so flüchtig, das nicht eine Spur, das nicht seinesgleichen zurücklasse. [...] Man läßt sich den Winter auch gefallen. Man glaubt sich freier auszubreiten, wenn die Bäume so geisterhaft, so durchsichtig vor uns stehen. Sie sind nichts, aber sie decken auch nichts zu. Wie aber einmal Knospen und Blüten kommen, dann wird man ungeduldig, bis das volle Laub hervortritt, bis die Landschaft sich verkörpert und der Baum sich als eine Gestalt uns entgegendrängt⁵⁹.

La metamorfosi delle piante può diventare una misura degli effetti che il tempo ha nella natura e negli esseri umani. Osservando dunque gli esempi offerti dalla mondo naturale è possibile imparare a fare esperienza del tempo (Bell, 1991:220).

⁵⁸ Goethe, 1999:520.

⁵⁹ Goethe, 1999:520-522.

Nel capitolo diciassettesimo, quando i quattro protagonisti si ritrovano a vivere di nuovo sotto lo stesso tetto, tutto sembrava tornato come prima e anche il mondo vegetale fa pensare lo stesso:

Die herbstliche Tage, an Länge jenen Frühlingstagen gleich, riefen die Gesellschaft um eben die Stunde aus dem Freien ins Haus zurück. Der Schmuck an Früchten und Blumen, der dieser Zeit eigen ist, ließ glauben, als wenn es der Herbst jenes ersten Frühlings wäre; die Zwischenzeit war ins Vergessen gefallen. Denn nun blühten die Blumen, dergleichen man in jenen ersten Tagen auch gesäet hatte; nun reifen Früchte an den Bäumen, die man damals blühen gesehen⁶⁰.

L'equilibrio magico dei giorni e delle stagioni dà l'illusione che nulla sia accaduto (Baioni in Goethe, 1999:87). Il ritorno annuale delle stagioni con le proprie piante e i propri frutti dimostra che è possibile, seppur solo in apparenza, il ripetersi della loro situazione precedente (Bell, 1991:224). In realtà, ciò che rimane è solo la simmetria dell'inizio e della fine e tra i due estremi c'è il vuoto di tutto quello che è stato (Baioni in Goethe, 1999:87).

La vicenda delle *Affinità elettive* si chiude come un cerchio verso il cui centro è il quaternio, attratto da un destino incontrovertibile. L'ambiente in cui vivono sembra assumere sempre più un'aria funerea. Allo stesso modo, la progressione del tempo storico si adegua alla ciclicità della natura. Qui il mutamento non è altro che una illusoria ripetizione del sempre uguale. La ripetizione del tempo provoca una sempre maggiore contrazione dello spazio che diventa in apparenza lo spazio del passato. In questo spazio Ottilie si aggira silenziosa come una morta tra i vivi (Cottone, 1992:91-2).

L'ultimo spazio effettivamente abitato del romanzo è la cappella funeraria in cui Ottilia sarà esposta con ai suoi piedi il cofanetto regalato da Eduard. Esso simboleggia la felicità, la passione e gli istinti a cui lei non è riuscita a sfuggire. Prima di morire la ragazza ha riposto in un reparto segreto al suo interno il ritratto del padre, simbolo della legge e dello spirito, e i doni della passione, ovvero la natura, di cui fanno parte i bigliettini e le lettere di Eduard, una ciocca dei suoi capelli e dei fiori secchi che avevano raccolto durante le loro passeggiate. La natura e lo spirito sono le due potenze a cui Ottilie ha obbedito: alla natura non ha potuto sottrarsi e alla fine la ragazza ha deciso di seguire lo spirito. Questo gesto è altamente simbolico perché allude ad un tema importante che

⁶⁰ Goethe, 1999:638.

attraversa tutto il romanzo: la convivenza tra libertà e necessità, tra natura e spirito (Saviane, 1991:136).

Anche lo stesso Eduard ha conservato tutti i bigliettini che aveva scritto, un ricciolo di Otilie e dei fiori raccolti insieme durante una passeggiata felice. Egli viene colto dalla propria fine mentre apre la cassetta contenente questi ricordi.

VI.4. *Il Lord inglese*

Come è stato annunciato nel capitolo precedente a proposito dei lavori nel parco, essi da un lato rispecchiano il bisogno di potenziare artificialmente la bellezza della natura attraverso un processo di estetizzazione che tende ad imbrigliarla ed eliminarne ogni difetto. Dall'altro, essi testimoniano una sorta di ritorno alla natura come spiega Charlotte all'assistente (Cottone, 1992:64): "Niemand glaubt sich in einem Garten behaglich, der nicht einem freien Lande ähnlich sieht; an Kunst, an Zwang soll nichts erinnern; wir wollen völlig frei und unbedingt Atem schöpfen (Goethe, 1999:502).

Nel nuovo padiglione le signore riceveranno la visita del Lord inglese e del suo accompagnatore, il quale farà alcune considerazioni sullo spazio che erano state anticipate dall'assistente durante il suo dialogo con Charlotte nell'ottavo capitolo. Esse riguardano il rapporto tra il giardino e il parco all'inglese che simboleggia una nuova mentalità e quindi il conflitto tra due generazioni. Egli infatti, avvertirà Charlotte dicendole (Cottone, 1992:87): „Glauben Sie mir: es ist möglich, daß Ihr Sohn die sämtlichen Parkanlagen vernachlässigt und sich wieder hinter die ernstesten Mauern und unter die hohen Linden seines Großvaters zurückzieht (Goethe, 1999:504)“.

Durante il suo soggiorno il Lord inglese, che è un esperto conoscitore di parchi, noterà che nel parco di Charlotte arte e natura diventano inconfondibili (Brosé in Heidelberg, 1978:129):

Sein geübtes Auge empfing jeden Effekt ganz frisch, und er hatte um so mehr Freude an dem Entstandenen, als er die Gegend vorher nicht gekannt und, was man daran getan, von dem, was die Natur geliefert, kaum zu unterscheiden wußte⁶¹.

Il Lord capiva in anticipo ciò che promettono le nuove piante e grazie ai suoi consigli il parco cresce e si arricchisce. Nessun luogo in cui ci sia qualcosa da mettere in risalto o sistemare sfugge alla sua osservazione (Cottone, 1992:86-7):

Hier deutete er auf eine Quelle, welche, gereinigt, die Zierde einer ganzen Buchpartie zu werden versprach, hier auf eine Höhle, die, ausgeräumt und erweitert, einen erwünschten Ruheplatz geben konnte, indessen man nur wenige Bäume zu fällen brauchte, um von ihr aus herrliche Felsenmassen aufgetürmt zu erblicken⁶².

⁶¹ Goethe, 1999:528.

⁶² Goethe, 1999:528.

Tuttavia, quando Charlotte gli chiede notizie riguardo alla sua attuale dimora la sua risposta fece molta impressione alle signore:

Ich habe mir nun angewöhnt, überall zu Hause zu sein, und finde zuletzt nichts bequemer, als daß andre für mich bauen, pflanzen und sich häuslich bemühen. Nach meinen eigenen Besitzungen sehne ich mich nicht zurück, teils aus politischen Ursachen, vorzüglich aber, weil mein Sohn, für den ich alles eigentlich getan und eingerichtet, dem ich es zu übergeben, mit dem ich es noch zu genießen hoffte, an allem keinen Teil nimmt, sondern nach Indien gegangen ist, um sein Leben dort, wie mancher andere, höhere zu nutzen oder gar zu vergeuden. [...] wer genießt jetzt meine Gebäude, meinen Park, meine Gärten? Nicht ich, nicht einmal die Meinigen: fremde Gäste, Neugierige, unruhige Reisende⁶³.

È probabile che con le parole del Lord Goethe voglia mostrarci qualcosa che va oltre la mostruosa esistenza di Otto, il bambino nato da Eduard e Charlotte che presenta però i tratti di Otilie e del capitano ed è quindi frutto di un duplice adulterio. Egli ci vuole dire che in tempi così terribili non nascono più veri figli, capaci di accogliere l'eredità paterna e di trasmetterla poi ai loro figli. Il figlio del Lord inglese infatti, ha rifiutato tutto ciò che il padre aveva costruito per lui ed è partito per l'India. Il Lord da allora, non avendo più nè un figlio nè un erede, vive senza casa viaggiando e lasciando incolti i suoi giardini. Anzi, egli lascia che altri, estranei, godano dei suoi possedimenti (Baioni in Goethe, 1999:70). Goethe in questo punto introduce il tema dello sradicamento, della perdita del centro e del non essere mai a casa che si ritrova in tutto il romanticismo. Il Lord mette in evidenza la mancanza di continuità tra padri e figli preannunciata dall'assistente (Cottone, 1992:89).

L'impossibilità di vivere ciò che si costruisce, la precarietà dell'esistenza e la conseguente precarietà dello spazio abitato è uno dei temi fondamentali del romanzo. La coscienza dell'inutilità dei tentativi di rendere stabile la nostra vita all'interno di una dimensione fittizia come la tenuta diventa sempre più forte. Nei personaggi si vede l'incapacità di comprendere che i tempi cambiano e con essi le mode e le generazioni e ciò contribuisce a rendere lo spazio abitato spettrale e privo di significato. Lo stesso assistente preannuncia a Charlotte nel capitolo ottavo ciò che il discorso dell'inglese ribadisce (Cottone, 1992:91):

⁶³ Goethe, 1999:530-532.

Die Zeit rückt fort und in ihr Gesinnungen, Meinungen, Vorurteile und Liebhabereien. Fällt die Jugend eines Sohnes gerade in die Zeit der Umwendung, so kann man versichert sein, daß er mit seinem Vater nichts gemein haben wird⁶⁴.

Allora Charlotte, preoccupata di ciò che un giorno potrebbe succedere al suo caro parco chiede all'assistente se non sia possibile riconciliare il padre e il figlio. L'assistente risponde che per raggiungere lo scopo il padre dovrebbe farsi aiutare a piantare e costruire dal figlio concedendogli una notevole libertà di azione. Egli inoltre, ricorre ad una metafora vegetale per spiegare il concetto (Brosé in Heidelberg, 1978:128): "Ein junger Zweig verbindet sich mit einem alten Stamme gar leicht und gern, an den kein erwachsener Ast mehr anzufügen ist (Goethe, 1999:506)".

Il motivo per cui la storia del Lord scuote molto le signore sta nel fatto che essa assomiglia molto alla storia di Eduard. Otilie teme che il suo amato sia destinato a vivere senza casa e senza amici come il Lord. Le sembra che tutto quanto fatto in giardino e nel parco fosse inutile in quanto il proprietario non ne godeva e per questo si convince di tentare in ogni modo di riconciliare i due sposi. Charlotte invece, realizza tristemente che tutti i suoi lavori al feudo non prevedono un erede (Baioni in Goethe, 1999:70).

L'inglese non perde l'occasione di mostrare alle signore una collezione di immagini dei paesaggi più belli provenienti dai suoi viaggi. Le due donne possono così girare il mondo senza fatica attraverso delle immagini che sostituiscono la realtà. Si vedrà che Charlotte prediligerà quei posti in cui è avvenuto qualcosa di storicamente rilevante, mentre l'interesse di Otilie sarà rivolto a quei luoghi di cui Eduard le aveva tanto raccontato. Come suggerisce la voce narrante infatti: "Jeder Mensch hat in der Nähe und in der Ferne gewisse örtliche Einzelheiten, die ihn anziehen, die ihm seinem Charakter nach, um des ersten Eindrucks, gewisser Umstände, der Gewohnheit willen besonders lieb und aufregend sind (Goethe, 1999:530)" (Cottone, 1992:88).

⁶⁴Goethe, 1999:502.

VI.5. *Die wunderlichen Nachbarskinder*

L'accompagnatore del Lord è responsabile di un altro inconveniente, quando una sera decide di raccontare alle signore la novella intitolata *Die wunderlichen Nachbarskinder*. Il racconto urta particolarmente la loro sensibilità, in quanto i figli dei due vicini vivono un amore che non ha nulla a che fare con l'amore chimico sperimentato dal quaternio al castello (Baioni in Goethe, 1999:71).

I protagonisti della novella combattono duramente prima di rendersi conto che l'odio che provavano era in realtà amore e che l'amore per realizzarsi deve superare una prova. La prova è stata imposta dalla ragazza che durante una gita in barca, dopo essersi tolta una ghirlanda di fiori che aveva tra i capelli e averla lanciata all'amato, si getta in acqua. L'amato istintivamente si tuffa nel fiume, la salva e raggiunge la capanna di due contadini che rivestono i due amanti fradici con i loro abiti nuziali.

Questo avvenimento simboleggia la cosacrazione del matrimonio e la trasmissione dei valori (Baioni in Goethe, 1999:71-2). Nella novella è latente la teoria di Humboldt (1769-1859) secondo la quale la competizione del maschile e del femminile, da cui ha origine la coppia di sposi, è la legge che determina il progresso della società umana (Baioni, 2006:24). Per Humboldt in altre parole, la diversità sessuale non ha solo una funzione biologica che garantisce la riproduzione della specie, ma anche e soprattutto una funzione culturale (Baioni in Goethe, 1999:20). Nel romanzo invece, esiste solo un'attrazione passiva che porta alla decadenza. La sessualità qui non è come in Humboldt un motore culturale, ma porta solo alla passione e alla morte (Baioni in Goethe, 1999:72).

Il ruolo della novella è dichiarare che l'amore delle attrazioni elettive è colpevole e impone un sacrificio affinché si passi dal livello delle passive attrazioni degli elementi senza forma a quello delle attrazioni attive delle forme viventi. Otilie ed Eduard devono quindi andare oltre all'attrazione nella quale gli elementi affini si afferrano e si distruggono per riconoscersi come forme autonome compiute che formano il duale dell'androginia originaria. Qui Goethe abbandona definitivamente la chimica e la teoria humboldtiana e riprende il mito del fiore androgino che è il suo mito dell'amore nel quale maschile e femminile maturano la loro figura nel momento più alto della metamorfosi dell'essere vivente (Baioni in Goethe, 1999:72-3).

VI.6. Il fiore androgino

Prima le affinità chimiche avevano scatenato una tempesta di passioni e desideri. Ora, grazie alla metamorfosi di Ottilie che ne era la fonte, l'amore ha perso la sua violenta passionalità e si era trasformato in un eterno affetto che non si consuma. Lo stesso Eduard, l'amante tutto desiderio e precipitazione, ora non riesce neppure a pensare di prendere la mano di Ottilie per stringersela al petto. L'amore estremo e senza misura che si manifesta nel mondo moderno ha voltato le spalle alle reazioni chimiche della storia per tornare alla pianta, la figura ormai perduta del suo classicismo e l'icona del decadentismo europeo. Si ha qui una nuova metafora dell'amore in cui nulla è più chimico, ma tutto si ricompone nella femminilità della pianta (Baioni in Goethe, 1999:87-8).

L'elegia *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) dimostra che Goethe ritrova nella pianta archetipica il mito dell'amore che aveva intuito tornando da Roma, quando in uno dei suoi taccuini dichiara che si può avere un chiaro concetto dei due sessi solo immaginandoli nello stesso individuo (Baioni in Goethe, 1999:87-8). Secondo lo scrittore, tutte le forme che la pianta assume nel corso della sua evoluzione hanno origine nella forma archetipica della foglia. Al culmine delle sue metamorfosi, essa produce la forma del fiore all'interno della quale si trovano il principio maschile e il principio femminile. Dalla loro unione nasce il frutto e con il frutto il seme, che è l'inizio di un nuovo ciclo di metamorfosi. Questo senza alcun dubbio è il vero mito goethiano dell'amore che conferisce all'immagine della corolla avente in sé il maschile e il femminile un erotismo assoluto (Baioni in Goethe, 1999:18).

In altre parole, Goethe concepisce il mutamento come metamorfosi ciclica della forma archetipica che tocca il suo culmine nella bellezza androgina del fiore per riprendere poi, dopo aver sperimentato alla luce l'attimo dell'amore, la via attraverso il seme che la riporta al buio della terra (Baioni, 2006:23).

Il fiore androgino, che nel saggio *Metamorphose der Pflanzen* (1790) era ancora il simbolo dell'umanesimo classico, diventa nel romanzo la cifra romantica dell'amore e della morte. Il fiore ermafrodito diventa una forma assoluta che è una forma classica, è felicità, totalità, armonia solo perché è una dualità erotica autosufficiente. Contenendo al suo interno sia il principio femminile che quello maschile uno accanto all'altro è l'unica

forma organica che non conosce la *Sehnsucht*⁶⁵ (Baioni, 2006:24). Nel mondo animale infatti, i due sessi conoscono l'angoscia della separazione e della reciproca ricerca, mentre il mondo vegetale realizza nella forma del fiore un duale erotico completamente autosufficiente (Baioni in Goethe, 1999:18). L'assolutezza che contraddistingue la pianta androgina spegne qualsiasi conflittualità dei principi della polarità cosmica e diventa l'immagine goethiana del romanticismo. Nelle *Affinità elettive* Goethe descrive la decadenza del suo mondo e della sua cultura attraverso una storia di amore e morte (Baioni, 2006:24).

Il mito del fiore androgino si ritrova nel seguente passo del romanzo che rende ben chiaro che cosa rappresenti l'icona della pianta androgina per Goethe (Baioni in Goethe, 1999:88):

Nach wie vor übten sie eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft gegeneinander aus. Sie wohnten unter Einem Dache; aber selbst ohne gerade aneinander zu denken, mit andern Dingen beschäftigt, von der Gesellschaft hin und her gezogen, näherten sie sich einander. Fanden sie sich in Einem Saale, so dauerte es nicht lange, und sie standen, sie saßen nebeneinander. Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen, aber auch völlig beruhigen, und diese Nähe war genug; nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins. Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur Ein Mensch im bewußtlosen, vollkommenen Behagen, mit sich selbst zufrieden und mit der Welt. Ja, hätte man eins von beiden am letzten Ende der Wohnung festgehalten, das andere hätte sich nach von selbst, ohne Vorsatz, zu ihm hinbewegt. Das Leben war ihnen ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur miteinander fanden⁶⁶.

Questo passo rivela che, sebbene sia rimasta l'attrazione indescrivibile che i due amanti sentono l'uno per l'altra, non c'è più traccia delle affinità chimiche. Inoltre, si deduce che il piacere perfetto non si raggiunge con la congiunzione o l'amplesso, ma con la prossimità, il puro essere insieme dentro un'unica forma. Si assiste qui alla realizzazione di quel duale alchemico per cui uomo e donna possono risolvere l'enigma dell'esistenza solo assieme. L'amore non è più passionalità, ma è affetto che non si consuma (Baioni in Goethe, 1999:89-90).

La prossimità degli amanti ricorda quella del maschile e del femminile all'interno della corolla del fiore androgino, ma non arriverà mai alla congiunzione celebrata nella *Matamorphose der Pflanzen* del 1798. Al contrario, qui il maschile ed il femminile non

⁶⁵ Nostalgia.

⁶⁶ Goethe, 1999:637.

si guardano, non si parlano e non si toccato. Soprattutto, essi non pensano alla congiunzione amorosa che porta alla produzione del seme dal quale diparte il ciclo di una nuova metamorfosi. I due principi sono sterili, non producono frutti, ma solo morte. Uno accanto all'altra, provando quel piacere perfetto ed inconsapevole, essi rappresentano il punto in cui la metamorfosi non ha più desideri, il ciclo di natura non ha più futuro e la vita si ferma (Baioni in Goethe,1999:91-2).

Per questo motivo il romanzo è per Goethe una ferita aperta. A dimostrarlo c'è l'infinita tristezza che domina il feudo, il quale sarà alla fine tutto invaso dagli astri, i fiori dell'autunno e della morte che quell'anno nascevano così copiosamente. Il romanzo allora si fa mito della fine nel farsi mito del fiore androgino. *Le Affinità elettive* si possono definire il romanzo della fine, una storia che conserva per i posteri un'epoca, il classicismo, ormai al tramonto (Baioni in Goethe,1999:91-2).

VI.7. Dal giardino alla francese al giardino all'inglese

All'interno della tenuta di Eduard è possibile distinguere i due modi di concepire il giardino che riflettono il passaggio dal classicismo al romanticismo. Da un lato si ha il giardino formale di tradizione francese che rappresenta il dominio dell'uomo sulla natura e quindi l'assolutismo dell'ancien régime. Dall'altro, si vede il giardino all'inglese che esprime la libertà della natura che si identifica con gli elementi progressivi della nuova società liberale. Nel primo caso quindi sono fondamentali i concetti di artificiosità e regolarità, mentre nel secondo caso quelli di naturalezza e irregolarità (Cottone, 1992:50).

Il nuovo giardino di Charlotte si oppone al vecchio giardino del castello di Eduard che è un giardino razionale e geometrico alla francese e impone alla natura le forme dell'artificio. Il parco di Charlotte invece, è un giardino all'inglese che si ispira all'immediatezza della natura (Goethe, 1999:667).

Tuttavia, ad un'analisi più attenta si può affermare che anche il giardino paesaggistico è contraddistinto da una falsa naturalezza e si basa sul concetto di falsa libertà della natura (Cottone, 1992:50).

Questa di tipologia di giardino è dunque il risultato dell'intervento umano che porta alla confusione tra arte e natura che Goethe critica nello schema *Über den Dilettantismus* (1799) (Cottone, 1992:50).

Soprattutto nella prima parte del romanzo si può osservare che esiste un conflitto tra uomo e natura. L'uomo infatti, cerca di trasformare la natura conferendole una bellezza artificiale che finisce per diventare lo specchio delle sue passioni. La natura cioè, si configura in spazi simbolici che assumono una connotazione positiva o negativa in base al rapporto che l'uomo instaura con essi. Nell'opera la tenuta di Eduard è uno spazio chiuso in cui la natura riflette in termini aggressivi il falso rapporto che gli uomini hanno instaurato con essa (Cottone, 1992: 75-6).

La spontaneità del paesaggio corrisponde alla sfrenatezza delle passioni incontrollabili dei personaggi. I rapporti tra i quattro protagonisti non cambiano solo sotto la legge delle affinità chimiche, ma è soprattutto il paesaggio e la relazione con esso che provoca dei cambiamenti (Brosé in Heidelberg, 1978:128).

Le *Wahlverwandtschaften* si possono definire una perfetta sintesi del passaggio da un'epoca all'altra. La stessa struttura dell'opera segna il passaggio dal vecchio al nuovo mondo. La prima parte, dominata da giardini e parchi all'inglese e ville che sorgono nella natura, appartiene all'ultimo Settecento, la seconda parte invece è già immersa nel romanticismo. Questa si apre infatti con un colloquio sulla morte e l'arte funeraria a cui segue il restauro della cappella medievale (Baioni, 1969:289).

Mentre nella prima parte del romanzo è presente la figura del capitano, nella seconda entra in scena quella dell'architetto. Il primo è un illuminista e cerca di razionalizzare i lavori nella tenuta, mentre il secondo è un romantico e introduce la mistica delle tombe e dell'arte funeraria (Cottone, 1992:78). La riunificazione dei tre stagni in un unico lago dove affogherà il piccolo Otto, era stata disapprovata dal Capitano, ma verrà portata a termine dall'architetto. Con ciò la cultura romantica viene messa in diretta relazione con la morte (Goethe, 1999:670).

Dal cimitero romantico di Charlotte si passa quindi alla cappella funeraria romantica, che diventerà la tomba di Eduard ed Ottilie. Qui amore e morte suggelleranno la fine della società feudale (Baioni, 1969:290). Il romanticismo, come esito della dissoluzione di una civiltà e di una cultura, rappresenta la fine del vecchio mondo feudale che con la morte di Eduard si spegne senza eredi (Baioni, 1969:294).

Goethe ha voluto rappresentare nella prima metà dell'opera la cultura dell'ultimo Settecento e nella seconda metà la cultura romantica che lui considera la fine, il momento in cui una cultura si estingue (Baioni in Goethe, 1999:17). Nelle romanzo egli celebra la fine della società aristocratica e soprattutto il tramonto della vecchia nobiltà feudale (Baioni, 1969:282). È proprio questa nobiltà, in cui la crisi dell'*ancien régime* si manifesta nei modi e nelle forme della cultura, che Goethe rappresenta nelle *Wahlverwandtschaften*. Il feudo di Eduard è sin dall'inizio il ritratto dell'isolamento della società tedesca tra la Rivoluzione e le guerre napoleoniche. In questo periodo la società aristocratica trascorre il proprio tempo coltivando rose e costruendo giardini. Ogni albero, sentiero o costruzione corrisponde ad uno spazio interiore poiché essi modificano la natura senza un reale scopo o utilità, ma solo per adeguarla alla loro interiorità (Baioni, 1969:284).

Il parco a cui si dedicano i personaggi, da paesaggio settecentesco, si trasforma in una vera e propria natura morta poiché il giardino, come scrive Chiarini (1983:110):” è già nella prima parte quel *cimitero* che dominerà, come costellazione simbolica, in tutta la sua seconda parte”. Bisogna tenere presente che anche lo stesso cimitero è stato completamente riordinato da Charlotte per farlo diventare un bel giardino e mutarsi in uno stato d’animo idillico (Baioni, 1969:285).

Al di là della società settecentesca i personaggi conoscono l’amore, una nuova realtà che è elementare evento di natura. Le affinità elettive eserciteranno sui personaggi un’attrazione che spingerà Eduard verso Ottilie e il Capitano verso Charlotte. Tuttavia, essi non riusciranno a risolvere il loro dramma come il barone e la baronessa. Così, si avrà da una parte la vecchia cultura rococò della nobiltà di corte e dall’altra la nuova cultura della *Innerlichkeit* della aristocrazia di campagna che scoprirà la passione e a causa di questa si estinguerà (Baioni, 1969:286).

La passione spingerà queste due coppie a soppiantare la costruzione dei giardini per perdersi nella natura incolta tanto che progetteranno un nuovo edificio che, su proposta di Ottilie, verrà edificato in cima alla collina, totalmente immersa nella natura. Si perfeziona in questo modo il dramma della fine del mondo feudale. Charlotte infatti, dopo la partenza del marito si ritira nella villa che doveva essere una nuova realtà, in cui la fredda geometria dei vecchi giardini rococò lasciavano il posto ad una natura che confinava ormai solo con il cielo. Sarà in questo luogo però che avverrà il martirio di Ottilie e che morirà Otto, suo figlio, facendo sì che la famiglia di Eduard si estingua senza eredi. Il bimbo infatti, simboleggia la sterilità della passione e l’inutilità del castello feudale (Baioni, 1969:288-9). Si constata che la perfetta società settecentesca, aristocratica e illuminata, è impossibile da raggiungere e l’uomo deve tornare a confrontarsi con la sua solitudine in un orizzonte di crisi che segna il passaggio da un’epoca all’altra (Chiarini, 1983:113).

VII. Conclusione

Il saggio *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* del 1790 è l'opera scientifica più famosa di Goethe. La sua importanza deriva non tanto dal suo contenuto, ma dal fatto che l'autore parla della rilevanza di questo saggio per la sua vita in varie opere incise l'*Italienische Reise*, scritto tra il 1813 e il 1817, e l'omonima poesia *Die Metamorphose der Pflanzen* del 1798 (Tantillo, 2002:64-5).

Egli ebbe molta difficoltà a trovare qualcuno che pubblicasse il suo lavoro nonostante fosse già affermato come scrittore conosciuto e di successo. Anche dopo essere stato pubblicato, il saggio non fu accolto con entusiasmo dal pubblico (Tantillo, 2002:65). Egli pensò allora che questa ostilità fosse dovuta alla sua reputazione da poeta. Il fatto che Goethe non abbia utilizzato un linguaggio di tipo scientifico al suo interno ha fuorviato diversi lettori, i quali hanno supposto che il saggio contenesse solo riflessioni poetiche (Tantillo, 2002:72). Le donne che amavano la sua poesia invece, non rimasero soddisfatte del suo "Abstrakte Gärtnerei", ovvero del suo astratto giardinaggio, come esse lo definirono (Tantillo, 2002:180).

Questo saggio è il primo vero lavoro scientifico pubblicato da Goethe. La sua pubblicazione avvenne due anni dopo il suo viaggio in Italia. Egli partì per l'Italia allo scopo di fuggire dai suoi impegni burocratici in Germania, finire alcune opere letterarie, esaudire il suo sogno di studiare le forme classiche e dell'arte, ma soprattutto per proseguire la sua ricerca in ambito scientifico. Lo scienziato sperava di trovare la cosiddetta *Urpflanze*, la pianta originaria. Egli era convinto che la pianta archetipica rappresentasse la forma di tutte le altre piante. Più si spingeva verso il sud Italia più si convinceva che l'avrebbe trovata e, in particolare, credeva di trovarla tra la vegetazione della Sicilia (Tantillo, 2002:66). Fu dunque in questa regione che Goethe scoprì la legge dell'organizzazione delle piante (Goethe, 1992:643). Per lui tutte le piante possono essere descritte attraverso un unico modello, la Pianta Originaria, formata da pochi elementi infinitamente mutabili e duplicabili (Moiso, 2002:19).

L'interesse per la botanica che sviluppò in Italia crebbe anche una volta che fu tornato in patria dove continuò per tutta la sua vita a fare ricerca in questo campo. L'interesse di

Goethe per la ricerca della pianta archetipica è inoltre importante perché secondo molti studiosi segna l'inizio del classicismo in Germania (Tantillo, 2002:66).

Nel saggio Goethe espone le teorie sulla botanica che aveva sviluppato durante il viaggio in Italia e afferma l'esistenza di un organo originario, la foglia (Tantillo, 2002:66). Tutte le parti della pianta sono una forma modificata della foglia. Ricordiamo infatti le sue parole: „Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich” (Goethe, 1992:). La malleabilità della foglia divenne un simbolo del classicismo goethiano. La forma viene definita dalla sua abilità a cambiare e a trasformarsi attraverso il processo di *Steigerung*. La caratteristica più importante della foglia non è quindi la sua forma stabile, ma la sua malleabilità. Attraverso il processo di *Steigerung* una forma semplice si trasforma in forme sempre più complesse e spesso anche più belle (Tantillo, 2002:66). La foglia è dunque la forma che ha capacità di metamorfosi, è la pianta stessa, ma è anche metafora del divenire della natura (Zecchi in Goethe, 1989:19).

Le *Wahlverwandtschaften* segnano un passaggio importante nella vita di Goethe, sia dal punto di vista umano che culturale. Il periodo della loro stesura è un periodo particolare e di trasformazione per l'autore. Pochi anni prima egli ha infatti superato una grave malattia che lo ha duramente provato e, nonostante la sua dichiarata ostilità verso il matrimonio, ha ufficializzato l'unione con sua compagna Christiane Vulpius. Inoltre, vive personalmente quella frattura in atto nel mondo della cultura che vede la contrapposizione del prorompente Romanticismo da un lato e il Classicismo dall'altro. Dopo la morte prematura dell'amico Schiller nel 1805, avvenimento che lo ha fortemente turbato, Goethe è rimasto solo a difendere gli ideali del Classicismo (Baioni, 1969:274).

Infine, è intimamente sconvolto dalla vittoria delle truppe napoleoniche nella doppia battaglia di Jena e Auerstädt nel 1806. Solo due anni più tardi, proprio mentre sta lavorando al romanzo, egli incontrerà Napoleone e non potrà fare a meno di provare ammirazione per quell'uomo che rimane pur sempre il responsabile della fine del suo sogno di pace a Weimar (Baioni, 1969:274).

Le Affinità elettive diventano un vero e proprio evento, un dato di fatto oggettivo che il poeta manda come una circolare ai suoi amici affinché essi non si dimentichino di lui (Baioni, 1969:277). In una lettera a Reinhard del 31 Dicembre 1809 egli scrive (Brecht, 1994:982):

Wie ich mich denn auf die Wirkung freue, welche dieser Roman in ein paar Jahren auf manchen beim Wiederlesen machen wird. Wenn ungeachtet alles Tadelns und Geschreis das was das Büchlein enthält, als ein unveränderliches Factum vor der Einbildungskraft steht, wenn man sieht, daß man mit allem Willen und Widerwillen daran doch nichts ändert; so läßt man sich in der Fabel zuletzt auch so ein apprehensives Wunderkind gefallen, wie man sich in der Geschichte nach einigen Jahren die Hinrichtung eines alten Königs und die Krönung eines neuen Kaisers gefallen läßt. Das Gedichte behauptet sein Recht, wie das Geschehene⁶⁷.

Le *Wahlverwandtschaften* rappresentano davvero una sorta di esecuzione del Settecento e dell'aristocrazia illuminata di cui faceva parte l'autore (Baioni, 1969:278).

Nella sua opera Goethe cerca di fissare la sua personale visione, che è allo stesso tempo reale e simbolica, prima che il mondo subisca un processo di inarrestabile trasformazione politica, economica, sociale e culturale. Il filosofo Karl Solger ha definito nel 1809 le *Wahlverwandtschaften* un quadro perfetto della nostra vita quotidiana in quanto al suo interno si ritrova tutto ciò che l'epoca aveva di particolare e di significativo (Baioni, 1969:283). Come scrive Gadamer (1990:66), Goethe, il primo classico del suo popolo, si colloca alla fine di un'epoca e per questo contiene concentrato nell'unità della sua persona ciò che era in procinto di sparire.

Egli ambienta la vicenda delle *Wahlverwandtschaften* nel feudo di campagna di Eduard in un luogo e un tempo imprecisato in Germania. In particolare, egli ritrae fedelmente la vita quotidiana dell'aristocrazia feudale nella sua lenta dissoluzione. Questa nobiltà di campagna era attenta alle nuove mode culturali e aperta alle nuove correnti letterarie che si rispecchiavano nello stile poetico dei loro giardini e dei loro castelli che dalla grazia rococò del giardino alla francese passano ben presto alla grazia sentimentale del parco all'inglese (Baioni, 1969:283).

All'inizio Eduard e Charlotte non pensano ad altro che al giardino e al loro parco. Essi intervengono con rigore sulla natura per renderla degna dell'armonia della loro unione e del loro gusto estetico (Cottone, 1992:76-7).

⁶⁷ Quanto piacere io provo già al pensiero dell'effetto che questo romanzo farà tra alcuni anni quando lo si rileggerà! Quando tutto ciò che questo libretto contiene starà, nonostante le critiche e le riprovazioni, come un fatto immutabile dinanzi alla fantasia, quando si vedrà che entusiasmo o avversione non cambiano assolutamente nulla, allora si sarà alla fine disposti ad accettare nella finzione anche un simile apprensivo portento, così come dopo alcuni anni si è disposti ad accettare nella storia l'esecuzione di un vecchio re e l'incoronazione di un nuovo imperatore. La poesia afferma i suoi diritti come i fatti storici (Baioni, 1969:278).

Le Affinità elettive sono lo specchio di una crisi epocale. Il giardino infatti, è di impronta illuministica, mentre il parco rispecchia il nuovo gusto romantico. Inoltre, se nel primo domina il castello, che simboleggia l'aristocrazia in declino, nel secondo sorgerà la nuova costruzione, nel luogo scelto da Otilie, da dove non si vedono né il castello né il villaggio, ma si apre una stupenda vista sui monti, la campagna, il mulino e gli stagni (Cottone, 1992:76-7).

Gli spazi dominanti nella prima parte sono il giardino e il parco, mentre nella seconda lo spazio si organizza principalmente attorno a due elementi architettonici che sono la cappella del cimitero e il castello a cui si oppone il nuovo padiglione. Il giardino e il parco in questa parte rimangono sullo sfondo e vanno incontro sempre di più ad una sorta di cristallizzazione (Cottone, 1992:76-7).

Il paesaggio svela nel parco le ragioni oscure del cuore, piene di presagi di morte. Non a caso, nella seconda metà del romanzo Charlotte e Otilie si trasferiscono insieme alla nuova casa. Questa decisione rispecchia il fatto che esse scelgono il paesaggio adatto ai nuovi sviluppi della loro esistenza che si riempie della malinconica disposizione d'animo tipicamente romantica (Baioni, 1969:288-9).

Ogni spazio del romanzo è simbolicamente collegato, con tutti gli elementi in esso compresi, alle vicende dei protagonisti. Le trasformazioni sul paesaggio che conducono alla costruzione di un giardino paesaggistico, vanno di pari passo con le passioni dei personaggi attraverso la perdita del limite, della misura che caratterizza i loro percorsi interiori (Cottone, 1992:43).

Ciascun protagonista ha un particolare rapporto con le piante e con lo spazio circostante. Eduard si occupa del giardino formale alla francese come poi successivamente se ne occuperà Otilie (Cottone, 1992:51). Egli ha una passione per le mode del tempo e le piante esotiche. Lo dimostrano il suo amore per i pioppi ed i platani che egli ha salvato dalla volontà paterna di abbatterli (Brosé in Heidelberg, 1978:127). Questi alberi venivano considerati alberi esotici poiché erano stati importati in Germania dall'Italia (Baioni in Goethe, 1999:668). Il romanzo inoltre, si apre con Eduard che nel vecchio giardino del padre si occupa degli innesti, egli sta quindi cercando di imbrigliare e razionalizzare la natura (Cottone, 1992:51). Gli innesti preannunciano qui la sua passione per le mode del tempo. La figura del giardiniere invece, non avrà domestichezza con le

piante esotiche e i fiori alla moda. Quest'ultimo farà riferimento ai cataloghi nei quali afferma che si trovano tanti nomi rispettabili, si innestano e si coltivano nuovi frutti, ma quando nascono i frutti ci si accorge che sono alberi che non vale la pena di avere nel proprio giardino. L'esotismo introdotto nel vecchio giardino ne sconvolge l'ordine simbolico e ciò che doveva essere emblema di ordine rivela una dimensione ambigua. Una delle implicazioni di questa ambiguità è che proprio il giardino, spazio chiuso in cui domina la necessità più che la libertà della natura, sia lo spazio privilegiato da chi sarà dominato dalla forza della natura (Cottone, 1992:53-4).

Mentre Eduard era solito occuparsi del giardino Charlotte, e più avanti con lei il Capitano, si dedica al parco, ovvero il giardino sentimentale che ha lo scopo di suscitare sensazioni ed emozioni (Cottone, 1992:55). I giardini che Charlotte fa edificare, molto diversi dai vecchi giardini rococò costruiti dal padre di Eduard, sono l'unico scopo della vita con il marito e l'espressione di un mondo senza futuro che deve esaurirsi nella capanna di muschio (Baioni, 1969:285). La capanna è inoltre simbolo dell'eterno ritorno dell'eguale come preannunciano i fiori finti che essa utilizza per decorarla (Cometa, 1988:51).

Al giardino sentimentale di Charlotte e al suo programma di estetizzazione appartiene anche il cimitero. Il motivo del cimitero e delle sue tombe diventerà per opera di Charlotte una estetizzazione della realtà (Baioni in Goethe, 1999:42). Anche il luogo della morte deve infatti diventare un bel giardino e generare sentimenti di commozione (Baioni, 1969:285).

Otilie invece, che in un primo momento si sentiva a suo agio tra le mura domestiche, dopo la partenza di Eduard preferisce trascorrere il suo tempo in quei luoghi aperti che le ricordano l'amato (Cottone, 1992: 65). Qui trova il proprio rapporto con la natura e può godere della fioritura autunnale di quei fiori che durante l'estate aveva piantato e seminato insieme all'amico (Brosé in Heidelberg, 1978:128).

A partire dalla prima parte del romanzo risulta chiaro che Charlotte amerà sempre più lavorare insieme al Capitano, mentre Eduard e Otilie si dedicheranno alle cure del giardino. I sentimenti che iniziano a nascere tra queste due coppie che hanno raggiunto naturalmente la composizione che è loro più congeniale, sono sempre collegati ai progetti sullo spazio e, nella prima fase, non vengono mai apertamente dichiarati, ma emergono in rapporto allo spazio che di essi diventa un simbolo (Cottone, 1992:61).

Nella seconda parte del romanzo entra in scena la figura dell'architetto, il quale scoprirà quasi per caso una cappella medievale e deciderà di restaurarla e trasformarla in un monumento del passato e del gusto romantico e funerario (Cottone, 1992:81-2). Inoltre, egli la affrescherà con festoni e ghirlande di fiori di cui si trovavano i modelli più belli in giardino (Cottone, 1992:81-2). La natura fa ingresso nella cappella sotto forma di arte, la stessa dei fiori artificiali, la quale tenta di conferire alla natura una dimensione di eternità (Cottone, 1992:83). Il motivo del restauro della cappella cattolica è squisitamente romantico e Otilie lavorerà in perfetta sintonia con l'architetto a quella che sarà la sua tomba. Gli astri e girasoli del giardino si trasformano negli affreschi della cappella in ghirlande di belle immagini che congiungono cielo e terra, vita e morte (Baioni in Goethe, 1999:57-8). Gli astri inoltre adoreranno il capo della salma di Otilie, mentre i fiori dipinti sulle pareti abbelliranno la cappella, la chiesa e la bara il giorno del suo funerale (Goethe, 1999:652).

Infine, viene introdotto il personaggio del Lord inglese, un gentiluomo che vive ormai senza casa, viaggiando e lasciando incolti i suoi giardini. Suo figlio infatti, ha rifiutato tutto ciò che il padre aveva costruito per lui ed è partito per l'India (Baioni in Goethe, 1999:70). Goethe in questo punto introduce il tema dello sradicamento, della perdita del centro e del non essere mai a casa che si ritrova in tutto il romanticismo. Il Lord mette in evidenza la mancanza di continuità tra padri e figli preannunciata dall'assistente (Cottone, 1992:89).

L'elegia *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798) dimostra che Goethe ritrova nella pianta archetipica il mito dell'amore che aveva intuito tornando da Roma, quando riflette sul fatto che una delle difficoltà di cogliere le differenze tra i due sessi sta nel considerarli separatamente e non come due unità facenti parte dello stesso individuo. Goethe sostiene che la chiave per conoscere i due generi è considerarli all'interno di una stessa unità. Le piante sono un perfetto esempio perché molte di esse contengono entrambi gli organi riproduttivi al loro interno (Tantillo, 2002:168).

L'unione del maschile e del femminile rappresenta il punto più alto dello sviluppo della pianta che risulta nella creazione del seme il quale a sua volta garantisce la continuità del ciclo riproduttivo (Tantillo, 2002:170). In particolare, la congiunzione del maschile e del femminile porta due tipi di frutti: quello fisico della progenie e quello spirituale che

rappresenta la completezza, il completamento di una precedente divisione (Tantillo, 2002:74-5).

Questo senza alcun dubbio è il vero mito goethiano dell'amore che passa attraverso l'immagine della corolla avente in sé il maschile e il femminile (Baioni in Goethe, 1999:18). Il fiore ermafrodito diventa una forma assoluta che è una forma classica, è felicità, totalità, armonia solo perché è una dualità autosufficiente. (Baioni, 2006:24).

Il mito del fiore androgino si ritrova all'interno del romanzo quando Goethe descrive Eduard ed Ottilie che raggiungono il piacere perfetto non attraverso la congiunzione o l'amplesso, ma con la prossimità e il puro stare insieme uno accanto all'altra (Baioni in Goethe, 1999:89-90).

La prossimità degli amanti, che ricorda quella del maschile e del femminile all'interno della corolla del fiore androgino, nel romanzo non arriverà mai alla congiunzione celebrata nella *Matamorphose der Pflanzen* del 1798. Al contrario, qui il maschile ed il femminile non pensano alla congiunzione amorosa che porta alla produzione del seme dal quale diparte il ciclo di una nuova metamorfosi. I due principi sono sterili, non producono frutti, ma solo morte. Essi rappresentano il punto in cui la metamorfosi non ha più desideri, il ciclo di natura non ha più futuro e la vita si ferma (Baioni in Goethe, 1999:91-2).

Il fiore androgino, che nel saggio *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) rappresentava ancora l'umanesimo classico, diventa nel romanzo il simbolo romantico dell'amore e della morte (Baioni, 2006:24). Le Affinità elettive si possono definire il romanzo della fine, una storia che conserva per i posteri l'epoca ormai al tramonto del classicismo (Baioni in Goethe, 1999:91-2).

VIII. Zusammenfassung

Meine Magisterarbeit ist der Rolle von Pflanzen und botanischen Motiven in J.W.Goethes *Walhverwandtschaften* (1809) gewidmet. Zuerst fasse ich Goethes Interesse für Botanik ins Auge. Eine unübersehbare Fülle von Anregungen, die ihn lebenslang inspirierten, empfing er auf seiner Reise nach Italien (vom Jahr 1786 bis Jahr 1788), wo er eine wesentliche reichere Flora sowohl in der Natur als auch in den Botanischen Gärten kennenlernte. Diese Reise machte auf den Naturforscher einen tiefen Eindruck und hier wird er sein Konzept der Urpflanze entwickeln.

Im September 1786 hat er den Botanischen Gärten von Padua besucht, wo er ein Exemplar von Zwergpalme beobachtet hat. Durch die Betrachtung der Metamorphose seiner Blätter hat Goethe angenommen, dass man sich alle Pflanzengestalten vielleicht aus einer entwickeln kann. Diese Pflanze ist heute als die Goethe-Palme bekannt und seit 1874 schmückt eine Gedenktafel den Glastempel um die Palme. Ihre Inschrift lautet: „J. W. Goethe Dichter und Naturforscher der 1786 hier entdeckte das Konzept und den Beweis seiner Metamorphose der Pflanzen“.

In Palermo kristallisierte sich bei Goethe der Gedanke heraus, dass diese Urpflanze nicht als tatsächliches Exemplar, sondern eher als Modell, als Typus zu gelten hatte. In Sizilien entdeckt er das Gesetz der Organisation der Pflanzen.

Die Idee für die Pflanzenbildung ist mit der noch in Italien festgehaltenen Hypothese „Alles ist Blatt“ ausgedrückt. Er hat behauptet: „Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich“. Das Blatt ist das Grundorgan, das im Laufe der Individualentwicklung eine bestimmte Folge von Formen durchläuft. Mit anderen Worten kann man im Verlauf der Entwicklung der Pflanze an ihren Knoten das Organ „Blatt“ in verschiedenster Gestalt als Keimblatt, Laubblatt, Blütenblatt oder Fruchtblatt beobachten. Die Gestaltvielfalt des Blattes innerhalb der gesamten Samenpflanzen ist nahezu unüberschaubar.

Im Jahr 1790 erschien Goethes botanisches Hauptwerk unter dem Titel *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. In der Schrift hat er seine Theorie der Urpflanze, erklärt.

Goethe ist auch der Dichter der Metamorphose. Im Jahr 1798 hat er die Elegie *Metamorphose der Pflanzen* veröffentlicht, die als Liebesgedicht in Form eines Lehrgedichts für Christiane Vulpius gedacht ist.

Die Elegie ist dreigeteilt. Am Anfang wird die Geliebte in das Reich der Pflanzen geführt und ihr wird das Gesetz unter der Pflanzenvielfalt erklärt.

Im zweiten Teil folgt die dichterische Darstellung und Verarbeitung der Metamorphose. Der Mittelteil zeigt auch die Stadien des individuellen Pflanzenwachstums von der Keimung bis zum Fruchten auf. Der beschriebene Entwicklungsweg der Pflanze wird als Zyklus begriffen, bzw. als Teil einer zeitlichen Aneinanderreihung von Zyklen.

Schließlich wendet sich der dritte Teil wieder an die Geliebte. Hier wird behauptet, dass das Gesetz der Pflanzenentwicklung dem Gesetz der Menschen entspricht. Demnach wäre das Leben der Menschen von demselben Gesetz beherrscht. Außerdem wird die Geliebte aufgefordert, das Erkannte an konkreten Beispielen zu überprüfen.

Das Gedicht ist eine exemplarische Synthese der Bereiche Wissenschaft und Poesie.

Der Roman *Die Wahlverwandtschaften* ist im Jahr 1809 erschienen. Der Titel für „*attractio electiva*“ wurde in der Übersetzung von Bergmans erstmals verwendet. Er bezeichnet eine chemische Theorie, die ein Erklärungsmodell für die Prozesse der Bildung und Trennung zusammengesetzter chemischer Substanzen liefern sollte.

Goethe hat diese Theorie auf menschliche Beziehungen angewandt. Im Roman sind die alten Bindungen zwischen den Figuren gelöst und neue Bindungen eingegangen werden. Der Autor eröffnete eine Diskussion über die Frage, inwieweit naturgesetzliche Grundlagen auch bestimmend für das Sittlich-Moralische werden können.

Er hat den Roman in einer sehr schwierigen Zeit geschrieben. Ein Paar Jahren vor der Fassung ist er schwer krank geworden und im Jahr 1805 ist seiner Freund Schiller frühzeitig gestorben. Außerdem hat die Niederlage in der Schlacht bei Jena und Auerstedt während des Vierten Koalitionskrieg am 14. Oktober 1806 dem Autor erschüttert. Diese Niederlage hat den Frieden in Weimar beendet.

Darüber hinaus verbreitet sich die Romantik unter den neuen Generationen und der Dichter muss begreifen, dass die Zeit seiner Klassik fast am Ende ist.

Goethe erlebt der Zeit der Walverwandtschaften als das Ende der Kultur und der humanistischen Werte. Seiner Meinung nach ist die Kultur der Romantik unverständlich und feindselig.

Der Roman ist zweigeteilt. Im ersten Teil sind der Garten und der Park die vorherrschenden Räume. Im zweiten Teil dagegen bleiben der Garten und der Park hinten und die Kapelle. Das Schloß und das neue Haus sind die wichtigsten Elemente auf der Fläche des adligen Guts.

Jede Person hat eine spezifische Beziehung mit dem Raum und den Pflanzen.

Eduard und Ottilie kümmern sich um den Garten, während Charlotte und der Hauptmann sich um den Park kümmern. Eduard interessiert sich für exotische Pflanzen und modische Blumen. Die Pappeln und Platanen sind exotische Bäume, weil sie aus Italien importiert wurden. Der Gärtner hat daran zu tadeln, dass diese exotischen Pflanzen nur eine Geldvergeudung sind.

Der erste Satz des Romans führt den Leser in den alten Schloßgarten, wo Eduard in der Baumschule beschäftigt ist. Er setzt Pfropfreiser. In Herbst, wenn die Reiser gekommen sind, verkündigt der Gärtner leichte Resignation.

Charlotte beschäftigt sich mit dem französischen Park. Der Park wird gebaut, um Gefühle und Empfindungen auszulösen. Er ist etwas anderes im Vergleich zu den Gärten von Eduards Vater. Der Bau des Parks ist der einzige Zweck in dem Leben von Eduard und Charlotte. Die Mooshütte, die Charlotte geplant hat, stellt die Einsamkeit des Ehepaars dar. Sie haben keine Zukunft zusammen mehr. Charlotte hat die Mooshütte mit künstlichen Blumen geschmückt und die Blumen symbolisieren die Tradition und die ewige Wiederkehr der Gleichgestellte.

Auch der Kirchhof gehört zu den Park. Charlotte wird den Kirchhof gestaltet, um einen sentimental Garten zu schaffen. Er wird in das Gartenprogramm einbezogen. Charlotte hat die Grabsteine an der Mauer aufgerichtet und die Fläche des Kirchhofes rechts und links vom Pfade zeigt nun verschiedene Arten Klee. Sie hat den Kirchhof für das Gefühl gesorgt.

Die Diskrepanz zwischen der Staffagehaftigkeit solcher Verschönerung und dem Begräbniszweck des Kirchhofes wird mit der Diskussion um die Grabmonumente bewußt

gemacht. Es stellt sich die wichtige Frage nach Wert und Wirkung von Grabmal einerseits und Denkmal andererseits. Im Grunde ist damit wieder der Streit um Original und Staffage aufgeworfen. So wie im Park historische Gebäude, Denkmäler, Kirchen und Naturformen simuliert werden und Symbol für etwas Wesentliches sind, so erscheinen nun auch die Monumente der Verstorbenen nur stellvertretend für das eigentliche Grab.

Was Otilie anbelangt fühlte sich erst in dem Haus wohl. Nach Eduards Abreise verbringt sie ihre Zeit an der frischen Luft, weil der Garten sie an die Geliebte erinnert. Hier hat Otilie ihr eigenes Verhältnis mit der Natur gefunden. Im Sommer hat sie mit Eduard gepflanzt und angelegt und sie kann nun die herbstliche Blumenpracht vor allem der Asten genießen.

Es ist klar, dass Otilie und Eduard sich um den Garten kümmern lieben. Charlotte und der Hauptmann bevorzugen in dem Park zusammen arbeiten. Die Gefühle zwischen die vier Personen entwickeln sich in dem ersten Teil des Romans und sie sind mit dem Raum und mit den Planen im dem Park oder in dem Garten verbunden. Mit anderen Worten symbolisiert der Raum die Veränderung in den Gestalten.

In dem zweiten Teil des Romans wird die Figur des jungen Architekten eingeleitet. Beiläufig findet er eine Kapelle und entscheidet die Kapelle zu restaurieren. Er wird sie zu einem Denkmal voriger Zeiten verändert. Das Motiv der Restaurierung der Kapelle ist völlig romantisch.

Die Ausmalung der Kapelle, an der Otilie mitarbeitet und deren Himmelsgestalten alle ihr Abbild zeigen, münden in eine gartengemäße Dekoration mit Blumen und Fruchtgehängen der Wände. Die Gärten waren die schönsten Muster.

Diese Kapelle wird die Grabstätte der Bewohner des Parkes sein. Die Blumen, die die Wände des Kapellenraums schmücken, werden während der Beerdigung von Otilie die Kirche und die Bahre verzieren. Ein Kranz von Asterblumen wird auf das Haupt der Körper gesetzt.

Die Figur des reisenden Engländers, die Charlotte und Otilie besucht, spielt im Roman eine wichtige Rolle. Durch diese Figur leitet Goethe das Thema der Entfernung ein. Dieses Motiv findet man in der ganzen Romantik. Er hat keinen Erben mehr, weil sein

Sohn nach Indien weggefahren ist. Fremde Leute genießen nun seine Gärten, die er ungepflegt gelassen hat.

Er hebt hervor, was der Gehilfe angezeigt hatte oder auch, dass es keine Kontinuität zwischen Vätern und Kindern gibt.

Eine der wichtigsten Teile des Romans ist die Beschreibung von Eduard und Ottilie. Nur die nächste Nähe konnte sie völlig beruhigen. Man bedurfte keiner Worte, keiner Gebärde, keiner Berührung, nur des reinen Zusammenseins. Sie waren nicht zwei Menschen, aber es war nur ein Mensch.

Die Geliebte stellt die androgyne Blume dar, die beide Geschlechter zusammen in der Blumenkrone hat. Zweifellos ist das der Mythos der Liebe laut Goethe.

Goethe erklärt: "Man kann den rechten Begriff von den zwei Geschlechtern nicht fassen, wenn man sich solche nicht an einem Individuum vorstellt und die Pflanzen geben uns die beste Gelegenheit".

Trotzdem sind die Geliebte im Roman steril. Sie denken an keine Vereinigung, sie sind unfruchtbar. Während die Pflanze den Samen erzeugt und mit dem Samen einen neuen Zyklus der Metamorphose beginnt, erleben die Geliebte nur den Tod. Sie verkörpern das Ende der Metamorphose und des Lebens.

Die androgyne Blume, die in dem Aufsatz *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* den Klassik symbolisiert, wird im Roman das Symbol der Liebe und des Todes. In diesem Sinne können *Die Wahlverwandtschaften* das Roman des Endes des Klassik definiert werden.

Mit diesem Werk will Goethe für die Nachkommen eine Epoche schon im Verfall aufbewahren.

IX. Bibliografia

HA=*Goethes Werke* 1960, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Hamburg.

AA= Artemis Ausgabe. *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. Von E. Beutler, Zürich 1948.

WA=Weimarer Ausgabe: *Goethes Werke*. Hrsg. Im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abteilung I-IV, 133 Bände, Weimar 1887-1919. in Hühn H. *Goethes „Wahlverwandtschaften“*. *Werk und Foerschung*, Göttingen, De Gruyter, 2010.

Arz Maike, *Die Metamorphose der Pflanzen* in Otto und Witte, *Goethe Handbuch: Band 1: Gedichte*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1996.

Baioni G., *Classicismo e Rivoluzione: Goethe e la Rivoluzione francese*, Guida, Napoli, 1969.

Baioni G., *Il Sublime e il Nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2006.

Bell, M.: *Man and other plants: naturalistic anthropology in Goethe's writing from 'Werther' to 'Die Wahlverwandtschaften'* 1991

Benjamin, Walter. *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus*, trad it. Di R. Solmi, Torino 1962.

W.Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in Id., *Gesammelte Schriften, IV/1*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1974, pp. 125-201:145.

Blondeau, Denise, 1944: *Goethes Naturbegriff in den 'Wahlverwandtschaften'* In: *Goethe-Jahrbuch*. - Göttingen : Wallstein, 1880-. - ISSN 0323-4207 114 1997, 35/48

C.Brosé, *Park und Garten in Goethes «Wahlverwandtschaften» in Park und Garten im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1978, pp.125-129.

Chiarini P., *L'acqua e l'inchiostro. Struttura simbolica e allegoria romantica nelle «Affinità elettive» di Goethe, in Risalire il Nilo. Mito Fiaba Allegoria*, a cura di F. Masini e G. Schiavoni, Palermo 1983, pp. 106-113.

Cottone, Margherita, 1947: L'analisi del campo metaforico: "L'uomo-pianta" nell'età di Goethe In: Letteratura tedesca. - Pisa: Ed. ETS, 2005. - ISBN 88-467-1331-1. - 253 S.. - graph. Darst. 2005, 191-221

Cottone, Margherita. *Romanzo e Spazio Simbolico. «Le affinità elettive» di J. W. Goethe e «Effi Briest» di Th. Fontane*, Palermo, 1992.

Dietrick, Linda, 1951-: Vegetable genius and the loves of the plants: botany in German poetry around 1800 In: Translation and translating in German studies. - Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, [2016]. - ISBN 978-1-77112-228-3. - xv, 343 Seiten. - Illustration 2016, 45-61

Gadamer, Hans Georg. *Interpretazioni di poeti. I: W. Goethe, F. Hölderlin, H.v. Kleist, J.S. Bach*, a cura di Gianfranco Bonola e Massimo Bonola, Genova, 1990.

Gernd, Sigmar. *Idealisierte Natur: die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. Und fruhen 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Stuttgart, 1981.

Goethe und die Natur, Referate des Triestiner Kongresses, Frank.a. M.-Bern-New York.

Goethe, J.W., *Die Leiden des Jungen Werthers, Die Wahlverwandtschaften, Kleine Prosa Epen*, herausgegeben von Wiethölter W., Deutscher klassiker Verlag, Frankfurt am main, 1994.

Goethe, J.W., *Gedichte 1756-1799*, herausgegeben von Eilb, K., Deutscher klassiker Verlag, Frankfurt am main, 1987.

Goethe, J.W., *Italienische Reise*, herausgegeben von Beyer A. und Miller N. Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1992.

Goethe, J.W., *Le affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, traduzione di Paola Capriolo, Marsilio, Venezia, 1999.

Goethe, J.W., *La Metamorfosi delle Piante*, a cura di Stefano Zecchi, Traduzioni di Bruno Groff, Bruno Maffi, Stefano Zecchi, Ugo Guanda Editore, Parma, 1989.

Goethe, J.W., *Napoleonische Zeit 1805-1811*, herausgegeben von Unterberger R., Deutscher klassiker Verlag, Frankfurt am main, 1993.

Goethe, J.W., *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Acta Humaniora, Weinheim, 1989.

Goethe und die Pflanzenwelt ; Begleitheft zur Ausstellung anlässlich des Goethe-Jahres 1999 im Palmengarten der Stadt Frankfurt am Main – Frankfurt am Main 1998. 94 S.

L'alchimia, la chimica e il fiore androgino, in J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, traduzione di Paola Capriolo, Marsilio, Venezia 1999, 9-93.

Moiso F., *Goethe: la natura e le sue forme*, Mimesis, Milano 2002.

Notizie e frammenti. Singolarità botaniche, 1790-1800 in Moiso F., *Goethe: la natura e le sue forme*, Mimesis, Milano 2002.

Osterkamp E., *Einsamkeit und Ensagung in Goethes Wahlverwandtschaften* in Hühn H. *Goethes „Wahlverwandtschaften“*. *Werk und Foerschung*, Göttingen, De Gruyter, 2010.

Quaderni morfologici, vol. I, fasc. II. *Rielaborazioni e raccolta*, 1816-17, 1819 in Moiso F., *Goethe: la natura e le sue forme*, Mimesis, Milano 2002.

Saviane, Renato. *Natura e Spirito. Il «Meister» e le «Affinità elettive» di Goethe*, Firenze 1991.

Staroste, Wolfgang, 1961. *Raumgestaltung und Raumsymbolik in Goethes „Wahlverwandtschaften“*, in „Études Germaniques”, 16, 3, pp.209-222.

Tantillo, Astrida Orle. *The will to create: Goethe's philosophy of nature*, University of Pittsburgh Press. Pittsburgh, 2002.

Sitografia

<http://m.ortobotanicopd.it/it/ginkgo-ginkgo-biloba-l>. Ultimo accesso 09.12.2018.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1807?hl=goethe+gesprache+riemer+1807>. Ultimo accesso 13.02.2019.