

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242673>

## La dimensione dell'abitare e le coordinate del tragico nelle *Affinità elettive* di Goethe

Chiara Lombardi

**Abstract** • Il romanzo di Goethe *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809) sviluppa una situazione tragica intorno a una concezione di destino che, pur in continuità con le forme dell'antico e con la riflessione dell'autore su di esse, si confronta con forme e simboli che caratterizzano il pensiero romantico e moderno, dalla teoria chimica delle "combinazioni" e delle "affinità", esposta nel capitolo IV, alle modalità di abitare e di trasformare lo spazio. Il rapporto tra intreccio e destino, e tra desiderio e disegno (anche inteso come progettazione degli spazi architettonici e naturali, *Baukunst* e *Gartenkunst*), in particolare, si delinea misteriosamente tra una visione classica e religiosa da una parte, che porrebbe i personaggi in balia di forze necessitanti e imperscrutabili, e un senso più laico e disincantato di una determinazione degli eventi legata alle passioni e alla natura. Sulla base di un aggiornamento teorico e critico, questo saggio intende dimostrare come la morfologia e la poetica dello spazio nel romanzo e, nello specifico, la dimensione privata dell'abitare contribuiscano alla trasformazione delle coordinate del tragico nella rappresentazione dell'esistenza.

**Parole chiave** • Abitare; Spazio privato; Poetica dello Spazio; Filosofia del Tragico; Goethe, *Affinità elettive*.

**Abstract** • W.J. Goethe's *Elective Affinities* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809) develops a tragic situation around a conception of fate which, although in continuity with the ancient forms and with the author's theory and practice of tragedy, deals with the Romantic thought and with modern philosophy, from the chemical theory of the "affinities" as narrated in chapter IV, to the form of dwelling and transforming the space. The relationship between plot and fate, and between desire and design (this latter as conceived as architectural design too, as *Baukunst* und *Gartenkunst*), is mysteriously carried out on the one hand within a classical and religious system of values that place the characters at the mercy of necessity or chance; and, on the other, within a more modern and disenchanted context linked to passions and nature. Starting from a theoretical and critical overview, the essay aims to demonstrate how in the novel the morphology and the poetics of the space and, more precisely, the private dimension of dwelling contribute to developing the philosophy of tragedy as a representation of the existence.

**Keywords** • Dwelling; Private Space; The Poetics of Space; The Philosophy of Tragedy; Goethe; *Elective Affinities*.

Ledizioni 

# La dimensione dell'abitare e le coordinate del tragico nelle *Affinità elettive* di Goethe

Chiara Lombardi

L'uomo attraversa il presente con gli occhi bendati. Può al massimo immaginare e tentare di indovinare. Solo più tardi gli viene tolto il fazzoletto dagli occhi e lui, gettato uno sguardo al passato, si accorge di *che cosa* ha realmente vissuto e ne capisce il senso  
(Milan Kundera, *Amori ridicoli*)

Destiny is a queer thing  
(D. H. Lawrence, *Etruscan Places*)

## I. Costruire, abitare, pensare

Nel romanzo di Goethe *Le affinità elettive* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809), lo spazio vissuto e raccontato assume un notevole rilievo simbolico e strutturale, tanto preciso quanto instabile, dinamico ed enigmatico, dalle linee appena segnate da quella “luce smorta” che Walter Benjamin, nel suo saggio capitale, vi immaginava all'interno (Benjamin, 1995, p. 171).<sup>1</sup> La funzione dello spazio, perciò, si è rivelata fondamentale per il suo valore ermeneutico, come dimostra l'ampio interesse della critica<sup>2</sup>. Se a queste interpretazioni si aggiunge un'ulteriore prospettiva suggerita dal concetto più specifico dell'*abitare*, cioè del vivere lo spazio inteso come luogo di appartenenza dell'individuo, come il ‘possedere lo spazio’ (*abitare*, come frequentativo di *habere*), si può restringere il campo e arrivare auspicabilmente a qualche osservazione nuova.

Nella conferenza del 1951 intitolata *Bauen Wohnen Denken*, Heidegger si interrogava sul rapporto tra l'essere umano e il suo esser-ci/risiedere nel mondo, proponendo una rinnovata riflessione sulle condizioni del vivere e dell'abitare lo spazio secondo cui l'atto del *pensare* risultava consapevolmente vincolato ai concetti del *costruire* e dell'*abitare*. Sul collegamento tra i tre termini, osserva Maria-Elena Lagou in un saggio che mette a confronto il pensiero di Heidegger con quello di Adorno nella definizione di un'estetica e di un'etica dell'abitare lo spazio:

Although the word “thinking” is the third in line its importance is of great value in the process of the reveal of the essence of dwelling. Thinking can help us create, find meaning, build, and building allows our being-in-the-world and being-toward-death to dwell authentically in the fourfold. These three terms complement each other and are inextricably linked (Lagou, 2023, p. 5; cfr. Heynen, Adorno, 1992).

L'interesse suscitato dalle *Affinità elettive* per la rappresentazione dello spazio e delle modalità con cui i personaggi lo abitano e lo modificano può quindi orientare la sua

---

<sup>1</sup> Oltre al saggio di Benjamin, si vedano gli altrettanto fondamentali saggi di Thomas Mann (1955) [1939]; (1958) [1925].

<sup>2</sup> Tra gli altri, cfr. Staroste (1961), Brosé (1978), Finney (1983), Cometa (1988), Cottone (1992), Baioni (1999); Schlick (2000); Tantillo (2002). Moiso (2002), Leone (2011). Per un'ampia e aggiornata interpretazione dell'opera nel contesto delle tematiche più importanti dell'autore, rimando a Robertson (2016).

interpretazione verso una più ampia domanda sull'esistenza che prende molteplici forme nel romanzo. Questa domanda si articola in forma più complessa in relazione alla struttura e all'esito tragico dell'opera, tale per cui "l'idillio arcadico si trasformerà sia pure spesso con toni parodistici in tragedia" (Cottone, 1992, p. 43).<sup>3</sup> Si tratta però, come si vedrà discusso nel corso di questo contributo, di un tragico di segno mutato rispetto all'antico, da concepirsi in senso più ampio e moderno, filosofico e conoscitivo, al di là del genere letterario a cui appartiene (cfr. Givone 1996).

Goethe stesso, in una riflessione maturata negli anni Venti, a più di dieci anni dalla pubblicazione del romanzo, definiva il tragico come "opposizione non ricomponibile":

Ogni tragico si fonda su una opposizione non ricomponibile. Non appena tale composizione si profila, o diviene possibile, il tragico viene meno (Von Müller, 1956, p. 118; cfr. Szondi, 1996, p. 33).

I "toni parodistici" (cfr. *supra*) derivano invece dalla consapevolezza che le forme del tragico, in sé e nel mondo moderno, tendono a configgersi con i modelli classici di bellezza intesa come equilibrio tra gli opposti (cfr. Korff, 2024, pp. 590 sgg.), come armonia e stabilità delle forme, e a confrontarsi invece con il disordine, il mostruoso e il grottesco.<sup>4</sup> Nel romanzo, uno degli aspetti di questa 'mostruosità' si manifesta dell'opposizione tra l'essere umano e la natura che l'uomo ha avuto la presunzione di dominare, non rispettandola "come aveva insegnato Spinoza, come cosa in sé" (Baioni, 1999, p. 36). Se infatti nel *Werther* l'acquisizione del tragico nel romanzo assumeva la consistenza volontaria del suicidio, nelle *Affinità elettive* esso – preparato da sapiente ambiguità e ironia tragica per il tutto il tempo della storia – è fatto scaturire sia dall'origine naturale (chimica) dei desideri, sia da un dato accidentale analogamente di ordine naturale, ma condizionato dall'intervento umano: la morte per acqua. Il pericolo dell'elemento solo apparentemente amico, prefigurato due volte nel corso del romanzo (cfr. I, XV; e la novella *Die Wunderlichen Nachbarkinder, Gli strani figli dei due vicini*, II, X<sup>5</sup>), è inoltre vincolato alla responsabilità di Ottilia, il cui incidente si distingue però dal gesto volontario di Margherita nel *Faust*, seppure con analoghe conseguenze (l'annegamento di un innocente). E morirà di inedia ("anoressia nervosa", secondo uno studio di medicina applicata alla lettura del romanzo<sup>6</sup>) e di dolore Ottilia stessa, progettando la propria fine e provocando la morte di Edoardo.

Oltre al generarsi dal conflitto con la natura, che si profila tanto più evidente nell'ambiguo dinamismo che segna i modi dell'abitare lo spazio, il tragico si costruisce, come tradizione vuole, in relazione alla particolare concezione del destino, che trova nel romanzo un più moderno statuto problematico, collegandosi spesso esplicitamente al desiderio. Secondo un principio di circolarità imperfetta, a sua volta il desiderio si disegna nello spazio, nelle trasformazioni del paesaggio, secondo quella forza che Cometa (1988) ha definito *hybris architecturae*, con esiti che i personaggi al suo interno (suoi artefici e creatori) suppongono di padroneggiare, mentre si rivelano in misura consistente ignoti e imprevedibili, come dimostra la fatalità stessa dell'annegamento, all'interno del lago modificato dagli

<sup>3</sup> Sull'acquisizione delle forme del tragico nel romanzo, si vedano almeno Stock (1974), von Wiese (1983) e Hühn (2010).

<sup>4</sup> La trasformazione del tragico in grottesco e delineata già da Thomas Mann (1973) [1907]. Cfr. Steiner (1965 [1961]), Lanza (1976), Fornaro (2009).

<sup>5</sup> Le edizioni dei testi da cui si traggono le citazioni, in originale e in traduzione, sono rispettivamente Goethe 1995 (per l'originale tedesco) e Goethe 1988 (per la traduzione italiana; si terrà inoltre conto, anche per gli apparati critici, delle edizioni: Goethe 1979 e 1999).

<sup>6</sup> Bhanji, F. E. Jolles, R. A. Jolles (1990).

interventi umani di riorganizzazione del territorio, causa diretta e indiretta della morte di tre personaggi fra i più importanti del romanzo.

Come è il narratore a osservare nel capitolo decimo della seconda parte:

Ist doch das Leben nur auf Gewinn und Verlust berechnet! Wer macht nicht irgendeine Anlage und wird darin gestört! Wie oft werden wir von einem scharf ins Auge gefaßten Ziel abgelenkt, um ein höheres zu erreichen! (II, X, Goethe, 1995, p. 193)<sup>7</sup>

Lo spazio e la dimensione dell'abitare divengono così fulcro di una mutata concezione del destino e dell'esistenza. In essi si consuma una tragedia nuova, capace in qualche modo di variare i canoni del tragico antico e premoderno (ad esempio shakespeariano), pur acquisendo tratti significativi dell'uno e dell'altro, e di calarsi all'interno delle forme romanzesche in maniera più ampiamente problematica come "filosofia del tragico" (Szondi, 1996, p. 3).<sup>8</sup>

## 2. Lo spazio (privato) delle *Affinità elettive*

Lo spazio è una delle coordinate fondamentali della rappresentazione letteraria. Spazio, tempo, personaggio articolano la riconfigurazione potenziale e simbolica dell'esistenza nei *fictional worlds*, per usare la formula di Thomas Pavel (1986).

Anche il punto di vista, nella sua funzione di posizionamento percettivo e concettuale (cfr. Prince, 2012, pp. 50-54), è spazializzato. Benché non sempre lo spazio sia oggetto di focalizzazione all'interno di un'opera, la critica ha perciò proposto la nozione più specifica di *gaze perspective*, che aiuta il lettore a selezionare e a visualizzare lo spazio e gli oggetti collocati in esso, mettendoli in relazione tra loro:

Perspectival rendering of space makes it possible for the reader to visualize objects in relation to one another, even to map the room and its contents. In response to figural narrative situations rigorously employing a focalizer whose perspective provides a consistent center of consciousness, a tacit rule holds that "the description has to be felt by the reader to depend on the vision of the character who is responsible for it, on his ability to see, and not on the knowledge of the novelist, on the contents of his files" (Fludernik, Keen, 2014, pp. 453-454; la citazione interna al testo è tratta da Hamon, 1982, 149).

Una serie di studi teorici, da Bachelard (1957), Lefebvre (1974), de Certeau (1980) fino ai più recenti contributi della geocritica,<sup>9</sup> inoltre, hanno sostanziato una riflessione più profonda sulla produzione letteraria dello spazio e sui suoi significati, se è vero che "un ordine spaziale organizza un insieme di possibilità" (de Certeau, 1980, p. 149). Secondo queste interpretazioni, lo spazio – reale e letterario, nella produzione culturale e nella riproduzione mimetica di esso attraverso il filtro estetico – risulta leggibile come un palinsesto: ha una dimensione stratificata, non soltanto geometrica in senso stretto, e contiene l'espressione sia del tempo e della storia, sia di quello che Pascal chiamava *l'ésprit de finesse*, l'*habitus* del cuore e del sentire individuale in sé e nella sua condivisione.

<sup>7</sup> "La vita è pur solo un bilancio di vittorie e sconfitte! Chi non ha fatto una volta un progetto che poi non è riuscito a realizzare? Quante volte si imbecca una via dalla quale bisogna poi deviare!" (Goethe, 1988, p. 204, *traduzione modificata*).

<sup>8</sup> Si veda anche il recente studio sulla filosofia tragica del Faust (D'Angelo, 2017).

<sup>9</sup> Cfr. Westphal (ed.) (2000), (2007), (2013). Cfr. Guglielmi, Iacoli (2013).

Come si è anticipato, alla più generica rappresentazione dello spazio si associa nelle *Affinità elettive*, nel contesto del Romanticismo tedesco, una più sensibile attenzione alla portata simbolica dell'*abitare lo spazio*, in relazione alla domanda esistenziale sull'esserci che si porrà esplicitamente come tale nel Novecento. Sul piano narrativo, la categoria cronotopica dello spazio-tempo 'reale' si pone, in senso più distintamente metacritico, in collegamento significativo con lo spazio e con il tempo del racconto (Bachtin, 1997, p. 270).

Innanzitutto, il lettore entra nel romanzo guidato da una sapiente *gaze perspective* delineata, almeno in apparenza, dal narratore onnisciente, all'interno di una narrazione eterodiegetica a focalizzazione zero che dovrebbe collocare tutti i personaggi sullo stesso livello percettivo e potenziale (anche in termini di esperienza).

Si consideri l'incipit, che presenta i due protagonisti immersi nello spazio che abitano realmente e simbolicamente, con i loro interventi di innesto e di modifica; per primo Edoardo, nel vivaio, in dialogo con il giardiniere, e poi Carlotta, collocata in un altro spazio, quello dell'area nuova dove si trova la capanna di muschio allestita al suo interno:

Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme zu bringen.

[...]

“Hast du meine Frau nicht gesehen?” fragte Eduard, indem er sich weiterzugehen anschickte. “Drüben in den neuen Anlagen”, versetzte der Gärtner. “Die Mooshütte wird heute fertig, die sie an der Felswand, dem Schlosse gegenüber, gebaut hat. Alles ist recht schön geworden und muß Euer Gnaden gefallen. 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 Gärten” [...] (I, I, Goethe, 1995, p. 7) <sup>10</sup>

Si delinea così una prima definizione di quella *mappa dello spazio* che sarà al centro della narrazione e della elaborazione del tragico, non priva di indizi simbolici già evidenti, come gli “innesti” floreali a cui ci si riferisce con il lavoro di Edoardo, e l'allestimento dell'area nuova da parte di Carlotta, che poco dopo sarà indicata con il termine di “creazione” (*Schöpfung*, cfr. *infra*).

In questa mappa si possono distinguere gli ambienti naturali (il giardino, il vivaio, il parco, il lago e gli stagni) e gli ambienti umani che comprendono gli edifici architettonici (il castello, la capanna di muschio nell'area nuova, il mulino, la stessa area nuova o padiglione, la chiesa, il cimitero etc.). Gli uni e gli altri costruiscono da una parte l'effetto di reale e, dall'altra, un'ampia e dinamica simbologia, tra spazi e architetture dell'Ordine, e spazi e architetture del Demonico (Cometa, 1988, pp. 49 sgg.).

Inoltre, un aspetto fondamentale nell'organizzazione strutturale e simbolica del romanzo è legato alla dimensione privata del concepire e dell'abitare lo spazio. Secondo Ted Kilian, lo spazio si definisce pubblico o privato a seconda della sua relazione, di potere, tra gli uomini, secondo uno schema riassumibile nel modo seguente:

Public spaces: publicity > “the power of access”

Private spaces: privacy > “the power of exclusion” (Kilian, 1997, p. 124)

<sup>10</sup> “Edoardo aveva trascorso l'ora più bella di un pomeriggio d'aprile nel suo vivaio, per innestare su giovani tronchi delle marze ricevute da poco. [...] ‘Hai per caso visto mia moglie?’ domandò Edoardo mentre s'accingeva ad andarsene. ‘Laggiù nell'area nuova?’ rispose il giardiniere. ‘Finito oggi la capanna di muschio che la signora ha fatto costruire a ridosso della parete di roccia, di fronte al castello. È riuscito tutto molto bene e piacerà senz'altro a Sua Grazia. C'è una vista stupenda: sotto il paese, un po' a destra la chiesa - e si riesce quasi a vedere di là del campanile -, di fronte il castello e i giardini’” [...] (Goethe, 1988, p. 5).

*Le affinità elettive* privilegiano, com'è evidente, la dimensione della *privacy*, in quanto il piccolo mondo chiuso del romanzo è caratterizzato dal controllo sull'esterno e da un *potere di esclusione* che ne fanno un aristocratico feudo autoreferenziale e, dal punto di vista metadiscorsivo, un palcoscenico ideale per condurre una sorta di esperimento scientifico - di natura chimica e psicologica - di costruzione di un destino, il quale trova il suo correlativo visuale nel disegno di pianificazione che modella e trasforma lo spazio. Tale esperimento ha inizio proprio nel momento in cui questo spazio incautamente si apre, con l'ingresso del Capitano prima, e di Ottilia poi, in funzione destabilizzante rispetto all'equilibrio in cui si trova all'inizio la coppia costituita da Edoardo e Carlotta e suggellata dal matrimonio, benché di seconde nozze.

Si realizza così anzitutto quel "congedo da una situazione abituale" che Goethe vedeva all'origine delle situazioni tragiche:

Il motivo fondamentale di tutte le situazioni tragiche è il commiato, e qui non v'è bisogno di veleno né di pugnale, di lancia né di spada; anche il congedo da una situazione abituale, amata, normale, provocato da una costrizione più o meno necessaria, da una violenza più o meno odiosa, è una variazione sul medesimo tema (Goethe, 1909, p. 255; cfr. Szondi, 1996, p. 35).

Del resto, come si legge nel capitolo quarto della prima parte del romanzo in cui si chiarisce il significato chimico delle affinità elettive, in natura come nelle storie raccontate, "le affinità cominciano a diventare più interessanti nel momento in cui producono delle separazioni" (I, IV, Goethe, 1988, p. 38; or. "die Verwandtschaften werden erst interessant, wenn sie Scheidungen bewirken", Goethe, 1995, p. 38; cfr. *infra*).

L'apertura verso l'esterno comporta un'ulteriore svolta verso il tragico con l'arrivo nella tenuta della coppia della Baronessa e del Conte (cfr. parte I, capitoli X e XI), in occasione del compleanno di Carlotta, a cui seguirà il concepimento "delittuoso" (XI, Goethe, 1988, p. 89; or. *Verbrechen*, Goethe, 1995, p. 86; si veda anche la reazione stizzita di Mittler all'arrivo di questa seconda coppia, I, IX, Goethe, 1988, p. 73: "Sono come il lievito, che propaga il suo contagio"; or. "Ihr Wesen ist wie in Sauerteig, der seine Ansteckung fortpflanzt", Goethe, 1995, p. 71). Non meno destabilizzante sarà la presenza della figlia di Carlotta, Luciana, con il fidanzato, nella seconda parte del romanzo (dal cap. IV).

L'ingresso di questi personaggi all'interno della tenuta nelle campagne di Weimar dove si svolge tutta la storia contribuisce a un'altra caratteristica nella rappresentazione dello spazio nel romanzo: il suo dinamismo, ad opera di un intervento di continua modifica e perfezionamento degli spazi naturali ed edificati operato inizialmente dalla coppia Edoardo-Carlotta, e poi in maniera più accelerata e profonda dopo l'arrivo degli altri personaggi, in relazione alla loro funzione desiderante. La trasformazione dello spazio abitato costituisce così una sorta di specchio metaforico – come *disegno* che, nello spazio, si realizza e si vede – di tensione costante tra uomo e uomo, e tra uomo e natura. Se infatti, secondo il paradigma tradizionale, la *narrazione* accompagna i cambiamenti dei personaggi, mentre la *descrizione* rappresenta una cornice contestuale tendenzialmente invariata,<sup>11</sup> nelle *Affinità elettive* questo modello cambia, perché la descrizione non connota un paesaggio statico, ma riferisce un ambiente via via profondamente modificato, ridisegnato

<sup>11</sup> "Narration is the purely linguistic representation of change in particular persons, states of affairs, and circumstances. Description, on the other hand, is the representation of permanent, momentary, or recurring things, or events of short duration, in their unchanging aspects", ha scritto Felix Martínez, Bonati (1981), p. 22.

dai personaggi del romanzo e dalle loro volontà, desideri, disegni, in tutte le sue parti. Da questo punto di vista, attraverso il concetto di *hybris architecturae* si può leggere l'azione di trasformazione del paesaggio come un atto prometeico e trasgressivo (Cometa, 1988, pp. 43-46), in relazione a una categoria da sempre collegata al demone dell'uomo e al suo destino tragico.

Con l'arrivo del Capitano, a cui è inizialmente affidato l'incarico di fare un rilievo di tutto il territorio con l'ago magnetico per ricavarne il migliore frutto, i personaggi accentuano quest'opera di trasformazione sull'ordine naturale già in parte adattato alle esigenze abitative ed estetiche dalla coppia originaria di Eduardo e Carlotta. Se, tuttavia, l'uomo si illude di avere pieno potere su questo spazio, le condizioni stesse del (con)vivere al suo interno si rivelano imprevedibilmente contrarie ai piani dei personaggi e si ritorcono contro di loro, causando il sorgere di una tensione conflittuale ad esito tragico tra uomo e natura, tra libertà e necessità.

### 3. Coordinate concettuali e spaziali del tragico: destino, desiderio, disegno

In questo senso, e nello sviluppo di una riflessione sul tragico nella filosofia romantica, Schelling sostiene, nelle *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, le lezioni tenute tra il 1802 e il 1803:

Essenza della tragedia è [...] un conflitto reale tra la libertà soggettiva del protagonista e la necessità oggettiva, conflitto che non termina con la sconfitta dell'una o dell'altra, ma con il palesarsi della loro perfetta indifferenza, entrambe essendo vittoriose e vinte a un tempo. Il conflitto tra libertà e necessità esiste realmente solo là dove quest'ultima mina la volontà stessa e combatte la libertà sul suo stesso terreno (Schelling, 1986, p. 324).

Nei medesimi anni, nello *Studio sulla poesia greca* (1803-1804) Friedrich Schlegel scrive che la tragedia, quella greca in particolare, basa la sua origine e la sua forza sulla necessaria lotta dell'essere umano contro il destino (cfr. Schlegel, 2008; Most, 1993).

Già per Aristotele, l'*Edipo re* rappresentava la tragedia esemplare perché univa alla piena realizzazione formale, ad esempio nella coincidenza tra *riconoscimento* e *rivolgimento*, il più forte effetto emotivo e conoscitivo (cfr. ad es. *Poet.*, 52a; Lanza, 1974, 37). In essa il destino di Edipo, conosciuto ed evitato, si affaccia prepotentemente nella progressiva ricostruzione degli eventi, portando il protagonista a precipitare – e, con esso, gli spettatori, terribilmente – nell'imperscrutabile e già tracciato disegno che gli dèi avevano riservato all'eroe.

La proposta di un conflitto radicale tra uomo e destino nel delineare l'*amartema* o errore tragico intervengono le passioni (Korff, 2024, cfr. in part. *Ordine e passioni: Le affinità elettive*, pp. 502-525), benché esse – irriducibili alla ragione – siano ancora in gran parte ricondotte alla genesi divina, come nella tragedia di Euripide, in *Medea* o in *Ippolito* ma soprattutto nelle *Baccanti* (Guidorizzi, 2017; 2020).

Nel passaggio dal mondo antico al dramma tardo rinascimentale e barocco, che per studiosi come Benjamin (in *Il dramma barocco tedesco*) comporta la progressiva sostituzione della storia al mito, le passioni si svincolano dall'origine divina e portano l'essere umano e una maggiore libertà al centro della scena. Il conflitto si sposta *in interiore homine*, ma *al di fuori* le forze si moltiplicano e si complicano. Lo stesso Benjamin, nel già citato saggio sulle *Affinità elettive*, contesta l'interpretazione di Friedrich Gundolf che attribuiva al romanzo un pathos “non meno tragicamente sublime e commovente di quello da cui sorge l'Edipo di Sofocle” (Benjamin, 1995, p. 217); la tragedia si confronta piuttosto con l'ironia (tragica e non) come forma retorica e concettuale della scrittura romantica, con la

dissoluzione rovinosa del matrimonio e con l'assenza di catarsi, dunque in generale con "il declino del tragico quale categoria estetica" (Vercellone, 1996, p. 144).

Nelle *Affinità elettive*, l'idea di destino è impugnata da Carlotta all'inizio, in rapporto ai concetti di *unione* e di *separazione* nei rapporti umani e affettivi, quando Edoardo le propone di invitare il Capitano a trascorrere qualche tempo con loro:

Die Männer denken mehr auf das Einzelne, auf das Gegenwärtige, und das mit Recht, weil sie zu tun, zu wirken berufen sind, die Weiber hingegen mehr auf das, was im Leben *zusammenhängt*, und das mit gleichem Rechte, weil ihr *Schicksal*, das *Schicksal* ihrer Familien an diesen *Zusammenhang* geknüpft ist und auch gerade dieses *Zusammenhängende* von ihnen gefordert wird (I, I, Goethe, 1995, p. 10, corsivi miei).<sup>12</sup>

La ripetizione dei termini mostra l'affermazione di un forte legame, visibilmente chiasmico nella struttura retorica del discorso, tra destino (*Schicksal*) e unione (*Zusammenhang* nelle diverse varianti grammaticali e semantiche). Dal momento che l'unione sembra rispondere a una scelta controllata dagli uomini, tant'è che poco dopo Carlotta riconduce a tale vincolo anche l'idea di felicità, la stabilità del destino risulta garantita dalla volontà umana. Distinto dal concetto di destino è invece quello di "sorte" (Goethe, 1988, I, I, p. 11; or. *Los*, Goethe, 1995, p. 13), a cui alla fine Edoardo si affida come a qualcosa che supera la "scelta" (*Entschluß*, *ibid.*), e che porterà i personaggi in un'altra direzione, allo scioglimento del legame.

Analogamente, quando Edoardo si innamora di Ottilia, si illude che il suo destino sia collegato all'unione con la giovane e, pertanto, che sia indissolubile. Per questo, nel dialogo con Mittler, al capitolo XVIII, egli sostiene: "La mia sorte e quella di Ottilia non sono separabili, e noi non falliremo" (I, XVIII, Goethe, 1988, p. 127; or. "Mein Schicksal und Ottiliens ist nicht zu trennen, und wir werden nicht zugrunde gehen", Goethe, 1995, p. 121). In questa affermazione si evidenziano, appunto, ambiguità e ironia tragica: se è vero che i destini di Edoardo e Ottilia sono ormai indissolubilmente uniti (persino dalle lettere dei loro nomi di cui poco dopo si ricordano le iniziali sul bicchiere usato per consacrare la posa della prima pietra nel padiglione nuovo; cfr. *infra*), e lo saranno anche dopo la morte – sepolti insieme come Romeo e Giulietta e altri casi di innamorati celebri (II, XVIII), – tuttavia anche la loro unione sarà travolta da forze che vanno al di là della loro volontà.

Così concepita, e nella sua stessa ambiguità nei rapporti con il destino, l'unione risulta collegata alla forza dell'eros e del desiderio. Karl Wilhelm Solger scriveva, dopo avere letto il romanzo, "L'uomo, ora, non ha altro destino che l'amore" (Trunz, 1991, p. 653). Così lo stesso Goethe, in una lettera del 24 marzo 1808 al segretario Riemer, considerava: "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" (Baioni, 1999, p. 9; cfr. Goethe, 1949).

Se tuttavia l'amore porta con sé un principio progettuale ed etico, il desiderio esprime una forza maggiormente conflittuale ed enigmatica, benché esso sia – da Platone in avanti – motore dell'eros e, per così dire, suo carburante, genio alato. La progettualità del desiderio traccia piani non sempre governabili dalla volontà, portando, nel romanzo, i personaggi

---

<sup>12</sup> "Gli uomini pensano di più al particolare, al presente, e questo è giusto, poiché essi sono chiamati a fare, ad agire; le donne invece badano di più alle connessioni della vita, alla sua continuità, e anche questo è giusto perché il loro destino, il destino delle loro famiglie dipende da questa continuità, da questa coerenza, ed è proprio tale coerenza che si pretende da loro" (Goethe, 1988, pp. 8-9).

lontano dai loro stessi propositi o a partirne conseguenze non prevedibili. Pertanto, il desiderio finisce per convergere con la nozione antica di destino che si manifesta soltanto dopo lo scatenarsi degli eventi tragici: “il destino il non mira ad altro che a realizzare il mio stesso desiderio, i miei stessi propositi, per oppormi ai quali ho agito sconsideratamente” (II, XIV, Goethe, 1988, p. 236; or. “Eigentlich will das Schicksal meinen eigenen Wunsch, meinen eigenen Vorsatz, gegen die ich unbedachtsam gehandelt, wieder in den Weg bringen, Goethe, 1995, p. 225), sostiene Carlotta in uno degli ultimi dialoghi con il Capitano, che ha assunto già il grado di Maggiore, riflettendo sulla genesi degli eventi luttuosi che segnano la fine del romanzo, quando il pur precario equilibrio ritrovato tra i personaggi si rovescia in catastrofe (secondo il concetto aristotelico di *peripeteia*), in seguito all’annegamento di Otto.

Di come il desiderio entri in conflitto con se stesso (o meglio, con la volontà da una parte e, dall’altra, con la dimensione etica dell’amore), inoltre, lo spiega un principio di ordine naturale: quello chimico, linguistico e psicologico, delle *affinità elettive*, derivato dagli studi del chimico Torbern Olof Bergman e del fisico Johann Samuel Traugott Gehler, a cui si aggiunge curiosamente, in due passi del romanzo, quello della fermentazione e del lievito (I, VII, Goethe, 1988, p. 56; IX, p. 73). L’unione tra Carlotta e Edoardo, il cui desiderio di appartenenza è espresso all’inizio, consolidato da volizione e scelta, non regge infatti al contatto con un altro elemento, che agisce come “separatore” (I, IV, Goethe, 1988, p. 38; or. *Scheidekünstler*, Goethe, 1988, p. 38): l’unione si dissolve prendendo autonomamente una nuova forma, come il calcare immerso in acido solforico diluito. Inizialmente (e intimamente) legato a un acido debole, a contatto con l’acido solforico il calcare si trasforma in gesso, mentre l’acido debole si volatilizza.

La reazione chimica, che ha per protagonista (reale e metaforicamente predittivo) il calcare, mostra come la natura possa condizionare l’unione e la separazione, dando forma a più tenaci *affinità elettive*, come è la parola (*Wahlverwandschaft*) a interpretare:

Hier ist eine *Trennung*, eine neue *Zusammensetzung* entstanden, und man glaubt sich nun mehr berechtigt, sogar das Wort *Wahlverwandschaft* anzuwenden, weil es wirklich aussieht, als wenn ein Verhältnis dem andern vorgezogen, eins vor dem andern erwählt würde (I, IV, Goethe, 1995, p. 39, corsivi miei).<sup>13</sup>

Come obietta Carlotta, tuttavia, la parola “scelta” (*Wahl*, che forma la parola *Wahlverwandschaft*) è inesatta, dal momento che essa implica ragionamento e volizione (cfr. Arist., *Etica Nicomachea*, 111b; 134a; 139a, etc.), mentre sarebbe a suo dire più opportuno parlare di “necessità naturale” (*Naturnotwendigkeit*, Goethe, 1995, p. 39), dipendente dall’occasione (*Gelegenheit*, *ibid.*). E, nell’ipotesi di un contatto tra quattro elementi, come sarà il caso rappresentato nel romanzo, questa forza desiderante che presiede ad “attrazione” (*Anziehen*) e “affinità” (*Verwandtsein*), e alla separazione (*Verlassen*), sembra risponderne piuttosto a una “determinazione superiore” (*eine höhere Bestimmung*):

diese Fälle sind allerdings die bedeutendsten und merkwürdigsten, wo man das *Anziehen*, das *Verwandtsein*, dieses *Verlassen*, dieses Vereinigen gleichsam übers Kreuz wirklich darstellen kann, wo vier bisher je zwei zu zwei verbundene Wesen, in Berührung gebracht, ihre bisherige Vereinigung verlassen und sich aufs neue verbinden. In diesem Fahrenlassen und

<sup>13</sup> “Abbiamo avuto qui una separazione e una nuova combinazione: ormai ci sentiamo autorizzati a usare addirittura il termine ‘affinità elettiva’, perché sembra proprio che una relazione venga anteposta a un’altra, che se ne scelga una a preferenza di un’altra” (Goethe, 1988, pp. 38-39).

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 gerechtfertigt (I, VI, Goethe, 1995, p. 40, corsivi miei)<sup>14</sup>.

Il romanzo, perciò, propone una nuova teoria del desiderio che interpreta quest’ultimo come forza tragica non soltanto in quanto passione, e in quanto passione che assume una funzione contraria all’ordine sociale (l’ordine matrimoniale di cui Mittler si dichiara difensore) e perciò potenzialmente distruttiva, ma in quanto principio naturale che agisce secondo necessità al suo interno, perciò non facilmente governabile da volontà e scelta.

Ed è proprio questa forza che i personaggi vedranno operare nelle loro relazioni di attrazione e repulsione all’interno dello spazio in cui si trovano a vivere:

Man muß diese tot scheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen, mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten: dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja wohl gar Sinn und Verstand zu, weil wir unsere Sinne kaum genügend fühlen, sie recht zu beobachten, und unsre Vernunft kaum hinlänglich, sie zu fassen. (I, IV, Goethe, 1995, pp. 40-41)<sup>15</sup>

Il rapporto tra desiderio e destino si scrive infatti su un doppio livello: l’uno è quello del racconto, l’altro è quello che si disegna nello spazio.

Disegnare la natura: come si è anticipato, *Le affinità elettive* comincia con l’immagine, ripresa più nel dettaglio qualche pagina più avanti (I, III, Goethe, 1988, p. 24; or. Goethe, 1995, p. 25), di Edoardo che, in quell’aprile che T. S. Eliot definirà *il mese più crudele*, opera innesti floreali su *giovani* tronchi – un’immagine che anticipa il destino della *giovane* Ottilia sedotta e in qualche modo ‘manipolata’ dall’uomo di mezza età e, per altri versi, di Otto, su cui si *innestano* le forme e le fattezze non di coloro che lo concepiscono, ma di coloro che sono desiderati all’atto del concepimento. Su una prospettiva parallela, Carlotta è collocata nell’“area nuova” (“in den neuen Anlagen”), intenta a seguire i lavori che completeranno la capanna di muschio, costruita a ridosso della parete di roccia di fronte al castello in cui abitano i personaggi (cfr. *supra*). Ed è ancora lei a condurre i lavori che creano e ricreano il paesaggio, tant’è che Edoardo usa il termine *Schöpfung* (“creazione”) e, come il Dio della Genesi volgendosi alla propria opera dopo averla creata, si rallegra di essa:

<sup>14</sup> “questi sono indubbiamente i casi più interessanti e più strani, quelli nei quali l’attrazione e l’affinità, l’abbandonarsi e il riunirsi ce li possiamo realmente rappresentare come incrociati, quando quattro sostanze, finora unite a due a due, appena messe a contatto, sciolgono il precedente legame per instaurarne uno nuovo. In questo lasciare e prendere, in questo fuggire e cercare sembra potersi scorgere davvero una determinazione superiore: attribuiamo a tali esseri una sorta di volontà e di capacità di scelta e riteniamo pienamente legittimo il termine tecnico “affinità elettive” (Goethe, 1988, p. 40).

<sup>15</sup> “Bisogna vederle agire davanti ai nostri occhi queste sostanze che sembrano morte, mentre nel loro intimo sono pur sempre pronte all’azione, bisogna osservare con interesse come si cercano, si attirano, si afferrano, si distruggono, si divorano, si consumano e poi, sciolto il più stretto dei legami, riemergono in una forma diversa, nuova, inaspettata”: allora sì che concediamo loro una vita eterna, anzi addirittura mente e intelletto, poiché sentiamo con quanta fatica i nostri sensi riescono a osservarle bene e quanto senta la ragione nel comprenderle” (*ibid.*).

“Geh zu ihr”, sagte Eduard, “und ersuche sie, auf mich zu warten. Sage ihr, ich wünsche die neue Schöpfung zu sehen und mich daran zu erfreuen” (I, I, Goethe, 1995, p. 7)<sup>16</sup>.

Non casuale è la scelta di Edoardo di non prendere, per raggiungere la moglie, la strada che passava accanto al cimitero (I, I, Goethe, 1988, p. 6; or. Goethe, 1995, pp. 7-8), ma la più lunga, mentre al ritorno, insieme, imboccano l'altra via, più breve (I, II, Goethe, 1988, p. 17; or. Goethe, 1995, p. 19). Comincia inoltre, proprio all'inizio del romanzo, con il “progetto” (I, I, Goethe, 1988, p. 10; or. Goethe, 1995, *Vorhaben*, p. 12) di invitare il Capitano, anche l'intento di ingrandire la capanna di muschio per ospitare una terza persona (I, I, Goethe, 1988, p. 6; or. Goethe, 1995, p. 8) e di avviare una serie di lavori che, affidati al Capitano, in parte correggeranno e riscriveranno il progetto iniziale di Carlotta, “la sua piccola creazione” (I, III, Goethe, 1988, p. 27; or. Goethe, 1995, “ihre kleine Schöpfung”, p. 27).

Il rilievo del Capitano trova la prima realizzazione come disegno sulla carta: nel quale, “messo in bella e colorato”, Edoardo “vide emergere nitidi dal foglio, come appena creati, i suoi possedimenti” (I, III, Goethe, 1988, p. 25; nell'originale si usa nuovamente il termine *Schöpfung*: “Schnell war auch alles laviert und illuminiert, und Eduard sah seine Besitzungen auf das deutlichste aus dem Papier wie eine neue Schöpfung hervorgewachsen”, Goethe, 1995, p. 26; un effetto ripreso all'inizio del IV capitolo, Ivi, p. 31).

I tratti del disegno, così come i collegamenti tra gli spazi abitati, i sentieri e le vie di comunicazione, formano una mappa visualizzata e immaginata, non statica ma *in fieri*, un tracciato non casuale e non privo di significazione proprio all'interno di quelle coordinate che delineano lo sviluppo tragico del romanzo.

In questo senso, nel loro dinamismo i desideri dei personaggi si intensificano secondo un'accelerazione che coinvolge lo spazio abitato interno ed esterno, *Baukunst* e *Gartenkunst*. In quanto allo spazio interno, all'arrivo di Ottilia Edoardo si trasferisce dal Capitano nell'ala destra del castello (I, V, Goethe, 1988, p. 45; or. Goethe, 1995, p. 45), lasciando le due donne ad abitare i luoghi delle attività condivise. In seguito, il Capitano non si accontenta di tracciare il rilievo di tutta l'area, ma ricordando il viaggio in Svizzera compiuto con Edoardo, esprime il desiderio (I, VI, Goethe, 1988, p. 51; or. *den Wunsch*, Goethe, 1995, p. 50) di realizzare un parco rustico non tanto sul modello architettonico svizzero, ma sul loro standard di ordine e di pulizia. Si decide così di cambiare l'impostazione che Carlotta aveva dato al paesaggio, tenendo per base “la carta schizzata” (I, VI, Goethe, 1988, p. 53; or. Goethe, 1995, “die [...] entworfene Karte”, p. 53) del Capitano e costruendo un padiglione (I, VI, Goethe, 1988, p. 54; or. *Lustgebäude*, Goethe, 1995, p. 53) in corrispondenza con il castello. Si tratta di un villino di delizie circondato da un giardino e da un'agevole via di accesso e di comunicazione, che si trasformerà tuttavia nel “simbolo della loro rovina” (Cometa, 1988, p. 47).

A questo punto, l'accelerazione del rapporto tra desiderio e intervento sul paesaggio, reso ben visibile sia come mappa o disegno sia come descrizione delle sue trasformazioni, diventa per così dire esponenziale: come causa ed effetto, i personaggi dimenticano il senso del tempo e vedono quasi inconsapevolmente attivarsi la chimica delle affinità che riconfigura le due coppie nel momento stesso in cui percorrono e riorganizzano quegli spazi (I, VII; cfr. I, XV, a proposito di Edoardo si dice che “i suoi desideri segreti anticipavano gli eventi”, Goethe, 1988, p. 109; or. “Unbändig drangen seine geheimen Wünsche den

<sup>16</sup> “Va' da lei”, disse Edoardo, “e pregala di aspettarmi. Dille che desidero vedere la nuova opera e rallegrarmene” (Goethe, 1988, p. 5).

Begebenheiten vor”, Goethe, 1995, pp. 104-105). Il desiderio ultimo sarà quello di Ottilia, che sconvolgerà il piano del Capitano già intento a cambiare il progetto iniziale di Carlotta: quello di costruire l’edificio – destinato a essere luogo di ritrovo più che ad abitazione, e dove si potranno trascorrere ore incantevoli (I, VII, Goethe, 1988, p. 61; or. Goethe, 1995, p. 60) – non già in corrispondenza con il castello, ma sul pianoro più alto della collina, nascosto da un boschetto e aperto sul resto del paesaggio, quindi più direttamente affacciato su quelli che si possono identificare come luoghi del demonico (Cometa, 1988, p. 47).

La posa della prima pietra dell’edificio avverrà nel giorno del compleanno di Carlotta con una festa estesa agli abitanti del borgo di proprietà dei coniugi. Il suggello delle fondamenta sarà dato dal lancio di un bicchiere che porta le iniziali di Edoardo, Otto di secondo nome, ma anche di Edoardo e Ottilia: E e O (I, IX, p. 70; or. p. 68). Salendo sull’altro delle impalcature, il Capitano propone di unire i tre stagni in un unico lago di montagna (*ibid.*), modificando quindi anche quel paesaggio acqueo che farà da teatro (sempre in maniera ironicamente ambigua e predittiva) prima alla caduta in acqua di un giovane giunto per i festeggiamenti del compleanno di Ottilia (I, XVI) e, tempo dopo, all’incidente mortale che avrà come protagonista il piccolo Otto (II, XIII).

#### 4. Dipingere il tragico

Tra la prima e la seconda parte del romanzo, entrano nel racconto due personaggi che daranno forma ulteriore alla pianificazione e alla trasformazione degli spazi: l’architetto (I, XIV) e in seguito, in sua vece, l’assistente (II, VII).

All’architetto sono inizialmente affidate la trasformazione del cimitero (II, I sgg.) e le pitture degli spazi tra le ogive della cappella lì collocata, che – come in parte il nascituro – finiscono per assomigliare ad Ottilia, la cui bellezza si imprime sulle figure dipinte (II, II, Goethe, 1988, p. 145; or. Goethe, 1995, p. 137). Egli dimostra così di possedere, non causalmente, capacità progettuali e abilità pittoriche, e le sue opere contribuiscono ad alimentare quel doppio livello di rappresentazione visuale e narrativa che si sviluppa nel corso di tutto il romanzo. Del resto, per Goethe il disegno esprime una funzione non secondaria rispetto al colore e, per altro verso, rispetto alla scrittura, nella rappresentazione del mondo (si parla infatti, per le correnti estetiche di questo periodo storico, di “filosofia del disegno”; cfr. Tordella, 2020).

A complicare questa prospettiva, nel capitolo V della seconda parte del romanzo, le pitture si animano come *tableaux vivants* per l’interpretazione di Luciana, la figlia di Carlotta, giunta nella tenuta a generare ulteriore “disordine” (cfr. II, VI, “grande trambusto”, Goethe, 1988, p. 173; or. *große Unruhe*, Goethe, 1995, p. 163). Incoraggiata dal Conte, marito della Baronessa, Luciana allestisce una compagnia teatrale per esaltare il suo presunto, luciferino come il suo nome vuole, talento. L’idea è infatti quella di rappresentare tre opere ricavate da altrettanti dipinti: il *Belisario* di Van Dyck (fig.1); *Assuero ed Ester* di Nicolas Poussin (fig. 2); *Ammonizione paterna* di Terburg (Gerard Ter Borch, fig. 3). Queste figure, in cui Luciana assume un ruolo primario accanto a un protagonista maschile, hanno una notevole portata tragica e un’ampia, benché non chiarissima, significazione (cfr. Brandstädter, 2000): Belisario è il generale caduto in disgrazia, secondo la leggenda fatto accecare da Giustiniano e ridotto a chiedere l’elemosina, personaggio che così raffigurato ricalca Edipo e Lear; Ester è ebrea, giovane e bella, e nella Bibbia si presenta dal re persiano Assuero con un progetto di enorme portata: quello di sventare un complotto e scongiurare il massacro del suo popolo; l’ultimo è un soggetto ancora più intrigante: *Ammonizione paterna* è una tela (1654 ca., oggi conservato a Berlino, allo Staatliche Museen) che ispira un’incisione di analogo soggetto di Johann George Wille, del 1765.

In una doppia *ekphrasis*, pittorica e teatrale, Goethe descrive il soggetto in termini molto dettagliati:

[...] wer kennt nicht den herrlichen Kupferstich unseres Wille von diesem Gemälde! Einen Fuß über den andern geschlagen, sitzt ein edler, ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt im faltenreichen, weißen Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt. Daß jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Gebärde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist. (II, V, Goethe, 1995, p. 158)<sup>17</sup>

Goethe, però, non chiarisce esplicitamente la significazione di questi quadri, al di là della loro portata iconica, in se stessi e nella autocelebrativa performance di Luciana, la quale di lì a poco lascia quello spazio, che torna a chiudersi in se stesso. A ben vedere, comunque, essi presentano indizi importanti della genesi e della ricostruzione del tragico operata dall'autore: innanzitutto le fonti riconducono al mito classico, alla storia e alla leggenda (Belisario), al mondo biblico (Ester) e, infine, al contesto del dramma borghese, in cui si sviluppa una più minuta, ma non meno significativa, forma di coscienza (quella della figlia, ritratta tra padre e madre nell'*Ammonizione*). In secondo luogo le storie, esaltate dalla doppia riscrittura intersemiotica (rappresentazione figurale e performance teatrale), compongono nella loro diversità un oggetto nuovo, leggibile come macrotesto narrativo che narra di grandezze e di cadute esemplari. Esse coinvolgono parimenti personaggi maschili e femminili, Belisario ed Ester soprattutto, per poi indicare una nuova via di espressione estetica e drammatica, a toni meno marcati e più legata al dettaglio, nella scena interpretata sul soggetto di Ter Borch / Wille, collocato anch'esso in uno spazio dell'abitare privato, domestico, una sorta di *boudoir*, occupato da oggetti appartenenti alla vita quotidiana che trovano nel contesto un loro preciso valore simbolico (una candela, uno specchio, oggetti per la toeletta femminile come un nastro e una spazzola). Essi indicano nella vanità il probabile motivo della reprimenda rivolta alla giovane. Come la tela di Poussin, inoltre, questo quadro è dominato dal colore rosso porpora, una nuance che tuttavia doveva perdersi nell'incisione. Ad esso, nella *Teoria dei colori*, Goethe attribuisce speciale rilevanza, perché capace di associazione dinamica tra gli altri colori e, in particolare, tra il giallo simbolo della luce e il blu della notte:

Il porpora contiene, in atto o in potenza, tutti gli altri colori. [...] Questa è la più alta delle manifestazioni di colore, e risulta dunque, nei fenomeni fisici, dalla composizione di due estremi opposti (giallo e blu) che si sono gradatamente preparati a una riunione. [...] L'azione di questo colore dona un'impressione tanto di gravità e dignità che di clemenza e grazia (Goethe, 1997, § 793-794-796 *passim*).

Con l'avvento del Natale, nel capitolo sesto della seconda parte del romanzo, sono le figure del Presepe a suggerire nuovi *tableaux vivants*. Nel riprodurle in pitture, l'architetto

<sup>17</sup> “Chi non conosce la splendida incisione che il nostro Wille ha ricavato da questo dipinto? Seduto con i piedi incrociati, un padre di aspetto nobile e cavalleresco sembra parlare alla coscienza della figlia, in piedi dinanzi a lui. Quest'ultima, superba figura in abito di raso bianco tutto a pieghe, si vede sì soltanto di schiena, ma tutto il suo essere sembra indicare il raccoglimento. Che però l'ammonizione non sia né aspra né umiliante, lo si arguisce dall'espressione e dai gesti del padre; quanto alla madre, sembra nascondere un certo imbarazzo, mentre guarda in un bicchiere di vino, da cui sta per bere l'ultimo sorso” (Goethe, 1988, p. 168).

vi colloca al centro Ottilia, esclusa dalle rappresentazioni di Luciana per invidia e qui raffigurata come “Madre di Dio”, indispensabile alla resa del progetto (II, VI, Goethe, 1988, p. 177; or., Goethe, 1995, pp. 167-168), e posta accanto a un Gesù bambino che ha tutte le caratteristiche del piccolo Otto, il nascituro atteso da Carlotta (cfr. II, VIII e X). In forma ambigua e antifrastica, perciò, questo quadro anticipa ancora una volta il destino tragico che si compirà negli ultimi capitoli del romanzo.

Vi è infine un altro disegno, non meno importante: quello della mente e del cuore che, a distanza, tiene avvinti Edoardo e Ottilia. Nel momento in cui Edoardo acconsente a lasciare la tenuta, le immagini si trasformano nella sua mente ad opera del sogno e della “fantasia”, che avvicina a lui Ottilia e muove verso l’infinito (I, XVIII, Goethe, 1988, p. 125; or. “Nun arbeitet meine Phantasie durch, was Ottilie tun sollte, sich mir zu nähern”, Goethe, 1995, p. 118).

## 5. Abitare lo spazio tra uomo, bellezza e natura

Nel saggio *Dell’architettura tedesca* (1773), Goethe pone il fondamento dell’arte nell’“impulso formativo” e nella “natura plastica” che egli possiede e che si imprime come forma materiale prima ancora di creare bellezza. Questo impulso viene a corrispondere ai forti moti dell’animo, che esprimono entusiasmo per qualcosa di superiore (Korff, 2024, pp. 575 sgg). Come spiegare, allora, l’infrangersi di questo equilibrio tra arte, architettura e natura nelle *Affinità elettive*, se non con una serie di potenziali squilibri che si creano in questi moti, nella natura delle passioni e nei desideri umani che segnano l’iniziale “cominciato dalla situazione abituale” e, con esso, il profilarsi di una “opposizione non ricomponibile” (cfr. *supra*)?

“Alla fiducia nell’energia e nell’impulso naturale, celebrati in gioventù”, ha scritto Claudio Magris nella *Prefazione ai Romanzi e*, in particolare, alle *Affinità elettive*, “Goethe opporrà una diagnosi – tanto più tragica quanto più discreta – del carattere distruttivo delle forze naturali” (Magris, 1979, p. XIII).

Se la natura secondo Kant opera per necessità e l’essere umano esercita la possibilità di scegliere e di essere libero, questa differenza si può prestare a una situazione potenzialmente imprevedibile e conflittuale, quella che il romanzo ospita e sperimenta a partire dallo studio sulle affinità elettive e, con esso, sull’origine naturale, meccanicistica e chimica, del desiderio. Nel presiedere a unioni e separazioni, quest’ultimo si svincola da volizione e scelta per collegarsi a “occasione” (*Gelegenheit*), “necessità naturale” (*Naturnotwendigkeit*), “determinazione superiore” (*eine höhere Bestimmung*; cfr. *supra*). Nel romanzo, inoltre, colei che incarna il modello classico di bellezza, Ottilia, costituisce l’elemento separatore, che determina suo malgrado l’infrazione dell’equilibrio classico tra impulso e volontà, tra legge e libertà, felicità e ordine etico che stabiliva la norma di ogni modello estetico classico.

Ulteriore frattura si apre sul terreno della contesa tra uomo e natura nel segno della creazione. Come ho cercato di evidenziare, gli interventi sullo spazio abitato si definiscono con il termine *Schöpfung*, una “creazione” che si fa sempre più prometeica e luciferina in base alla ricombinazione delle due coppie e alla loro forza desiderante, che ha infranto il vincolo matrimoniale e ha dato al paesaggio una fisionomia sottilmente mostruosa, in cui a un certo punto i personaggi hanno smesso di riconoscersi. È in questo contesto, negli ultimi capitoli della seconda parte del romanzo, che si collocano la tragedia dell’annegamento e, in relazione ad essa, le morti di Ottilia e Edoardo. Una fatalità ospitata da una natura ormai matrigna e indifferente, simboleggiata dalle stelle “che, ad una ad una, incominciano a luccicare”, e a cui Ottilia non rivolge “invano” il suo sguardo (II, XIII, Goethe, 1988, p. 233; or. Goethe, 1995, p. 223).

Attraverso questo doppio intreccio, che si scrive nel racconto e nello spazio abitato e trasformato sotto il segno della *hybris*, Goethe sperimenta l'acquisizione del tragico nel romanzo, trasformando la "poetica della tragedia" in una più moderna "filosofia del tragico", svincolata dalle forme drammatiche.

Sul piano metacritico, questo procedimento è condotto molto sapientemente da Goethe secondo modalità che riprendono le forme della tragedia greca anticipando le tecniche del romanzo contemporaneo. Nelle continue riconfigurazioni del racconto tra passato, presente e futuro, dirette dal narratore onnisciente, che contribuiscono – come in antico: si pensi all'*Edipo re* – allo sviluppo tragico, infatti, il lettore partecipa molto consapevolmente a quell'esperienza umana che il personaggio vive in parte alla cieca nel racconto.

Come osserva Mark Currie per ogni significativo atto di lettura:

reading offers a particularly useful model for the interaction of a tensed and an untensed philosophy of time, as an analogy for the prescribed landscape and the movement of human experience through it, and narrative, in this light is the discourse that reconverts the untensed relations of events back into the tensed sequence of human experience (Currie, 2009, p. 365; cfr. Brooks, 1984).

Se è vero che, come ho cercato di dimostrare, nel romanzo disegno dello spazio e racconto in modi diversi si corrispondono, entrambi i tratti si scontrano con la proposta di un'incognita, con l'incerto, il "non esperito" (*das Ungefähre*), di cui parla Ottilia in uno dei frammenti del suo diario:

Wir blicken so gern in die Zukunft, weil wir das Ungefähre, was sich in ihr hin und her bewegt, durch stille Wünsche so gern zu unsern Gunsten heranleiten möchten. (II, IV, Goethe, 1995, p. 149)<sup>18</sup>

Nelle *Affinità elettive* la "filosofia del tempo" a cui si riferisce Currie da un punto di vista narratologico e quella che si potrebbe definire la "filosofia dello spazio" risultano perciò strettamente collegate attraverso una nuova dimensione dell'abitare, in cui si concentrano le forze e le forme del tragico, laddove desideri e destini proiettano sullo spazio da una parte il *progetto* – nel senso più ampio del termine – e il conflitto; e, dall'altra, l'imprevedibile e il non esperito, *das Ungefähre*.

È significativo come questa dimensione imprevedibile, che si esperisce all'interno dell'intreccio e nell'atto della lettura, si manifesti dalla natura e dalla bellezza: da Ottilia quale sua formidabile incarnazione e dal paesaggio naturale, trasformato però dal capriccio chimico delle affinità. "La tragedia del lago", del resto, come ha scritto Giuliano Baioni, è "l'evento che rende manifesto il demonismo delle affinità elettive" (Baioni, 1991, p. 73).

Questo *demonismo* rimette in gioco la relazione – di origine classica e diffusamente trattata nell'opera di Goethe – tra essere umano, bellezza e natura. Lo spazio abitato è, in questo senso, ambito di sperimentazione e di rappresentazione di questa opposizione. Nel momento in cui l'essere umano agisce sulla natura con la pretesa di creare alla stregua di Dio e di conformarla al desiderio e al piacere che lo ispira modificando radicalmente il paesaggio naturale e antropico, esso si avverte nella diversità e in una posizione di dominio rispetto alla natura. Ma se si guarda alla dinamica delle affinità e alla loro applicazione alla psicologia umana esposta nel capitolo quarto ed esemplificata in tutto il romanzo attraverso i fili che si rompono e si annodano intorno a ingovernabili desideri, si può constatare che

<sup>18</sup> "Ci piace tanto guardare nel futuro, perché, con taciti desideri, vorremmo piegare a nostro vantaggio l'incerto, ciò che nel futuro ondeggia qua e là" (Goethe, 1988, p. 157).

l'uomo si trova a *scegliere* secondo dinamiche naturali che prescindono dall'esercizio della ragione, cioè quanto di più umano la tradizione classica gli attribuiva. Non solo, ma la natura, in quanto forma imprevedibile del destino, può opporsi alla determinazione e alla scelta. Lo dimostra sia lo sciogliersi di ogni legame tenacemente mantenuto e affermato da Carlotta sia la *peripeteia* finale, con la morte, per acqua e per consunzione e dolore, di Otto e di Ottilia ed Edoardo. Entrambi i *rovesciamenti*, in termini aristotelici, vanificano anche il progetto di Edoardo, al ritorno dalla guerra, di dare assetto definitivo ai desideri in nuovi "legami" (II, XII, Goethe, 1988, p. 225; or. Goethe, 1995, pp. 213-214).

Allo stesso modo, nel romanzo si evidenzia come l'uomo è natura laddove non sa di esserlo, come svela il disegno inquietante delle scimmie impresso sull'in-folio di Luciana, caricature e immagini grottesche dell'imperfetta e persino mostruosa origine umana (II, VII, Goethe, 1988, pp. 190 sgg.; or. Goethe, 1995, 178 sgg.).

Nell'esprimere questa riconfigurazione conflittuale del rapporto uomo-natura-bellezza, lo spazio abitato perde il suo statuto di semplice cornice descrittiva per diventare parte attiva e manifesta di queste trasformazioni; nelle *Affinità elettive* l'*abitare* e il *costruire* offrono in nuce un'indagine sull'esser-ci e sul *pensare* l'esistenza. In questo piccolo mondo costruito per essere specchio rimpicciolito (spazialmente, ma ingrandito nella pantografia di ogni concetto posto sotto la lente del narratore e dei personaggi che di cose del mondo discettano al suo interno: architettura, botanica, filosofia naturale, amministrazione, musica, chimica e pittura etc.), la dimensione dell'abitare costituisce perciò un campo sperimentale e il palcoscenico ideale per rappresentare una nuova tragedia dell'uomo e del suo essere *natura* potenzialmente in conflitto con se stesso e con la natura stessa, ora "bella e terribile" come nell'*Operetta* leopardiana, ora indifferente, in uno spazio solo apparentemente dominato e controllato dall'essere umano.



Fig. 1. *Date Obolum Belisario*, Gérard Scotin, Anthony Van Dyck (da wikipediacommons)



Fig. 2. Nicolas Poussin, *Esther devant Assuérus*, 1655 (Ermitage, San Pietroburgo, da wikipedia-commons).



Fig. 3. Gerard Ter Borch, *Tre figure conversano in un interno, o Ammonizione paterna*, 1653-1655 (Rijksmuseum, Amsterdam, da wikipediacommons).

## Bibliografia

- Bachelard G. (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaire De France (tr. it. di E. Catalano, 1975, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo).
- Bachtin M. (1997), *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi.
- Baioni G. (1999), *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, Introduzione a Goethe J. W., *Le affinità elettive*, tr. it. P. Capriolo, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 9-92.
- Benjamin W. (1995) [1925-1925] *Le affinità elettive*, in *Angelus novus*, tr. it. F. Desideri, a cura di S. Solmi, Torino, Einaudi, pp. 163-243.
- Benjamin W. (1999) [1928], *Il dramma barocco tedesco*, a cura di G. Schiavone, tr. it. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi.
- Bhanji S., Jolles F. E., Jolles R. A. (1990), *Goethe's Otilie: an early 19th century description of anorexia nervosa*, in "Journal of the Royal Society of Medicine", 83, 9, pp. 581-585.
- Brandstädter H. (2000), *Der Einfall des Bildes: Otilie in den "Wahlverwandschaften"*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Brooks, P. (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, MA, Harvard Univ. Press.
- Brosé C. (1978), *Park und Garten in Goethes "Wahlverwandschaften"*, in Wolfgang Baumgart (ed.), *Park und Garten im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, pp.125-129.
- Cometa M. (1988), *Hybris Architecturae. Simbolica degli spazi e demonia dei luoghi nelle "Affinità elettive" di Goethe*, "Rivista di estetica", 28, 29, pp. 42-66.
- Cottone M. (1992), *Romanzo e spazio simbolico. "Le affinità elettive" di J. W. Goethe e "Effi Briest" di Th. Fontane*, Palermo, Flaccovio.
- Currie M. (2009), *The Expansion of Tense*, in "Narrative", 17, 3, pp. 353-367.
- D'Angelo P. (2017), *Il Faust di Goethe come tragedia filosofica*, in "Bollettino Filosofico", 32, pp. 8-26
- de Certeau M. (1980), *L'Invention du quotidien*, 1.: "Arts de Faire"; 2.: "Habiter, cuisiner", éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard.
- Ferreccio G. (2006), *Paesaggi della coscienza. La formazione poetica in William Wordsworth*, Torino, Stampatori.
- Finney G. (1983), *Type and Countertype: The Dialectics of Space in "Die Wahlverwandschaften"*, in "Germanic Review", 58, pp. 67-74.
- Fludernik M, Keen S. (2014), *Narrative Perspectives and Interior Spaces in Literature Before 1850*, in "Style", 48, 4, pp. 453-460.
- Fornaro P. (2009), *Tradizione di tragedia: l'obiezione del disordine da Omero a Beckett*, Milano, Arcipelago.
- Givone S. (1996), "Prefazione" a P. Szondi (1996), *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone, Prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi.
- Goethe J. W. (1909), *Werke, Propyläen-Ausgabe*, München-Berlin, XXXIII.

- (1949), *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Zürich, Artemis Ausgabe.
- (1979), *Le affinità elettive*, tr. it. di M. Mila, in R. Caruzzi (ed.), *Romanzi*, con Pref. di C. Magris, Milano, Mondadori (I Meridiani), II voll., pp. 507-843.
- (1988), *Le affinità elettive*, tr. it. di A. Vigliani, Milano, Mondadori.
- (1995), *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- (1997), *Storia dei colori*, tr. it. di R. Troncon, prof. di G. Dorfles, Milano, Luni.
- (1999), *Le affinità elettive*, a cura di G. Baioni, tr. it. di P. Capriolo, Venezia, Marsilio.
- Guglielmi M., Iacoli G. (a cura di) (2012), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Macerata, Quodlibet.
- Guidorizzi G. (2017), *I colori dell'anima. I Greci e le passioni*, Milano, Cortina.
- Guidorizzi G. (2020), *Euripide. Baccanti*, Milano, Mondadori (ed. L. Valla).
- Hamon P. (1982), *What is a Description?* in Todorov T. (ed.), *French Literary Theory Today*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 147-178.
- Heidegger, M. (2022), *Bauen Wohnen Denken. Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Heynen H., Adorno T. W. (1992), *Architecture between Modernity and Dwelling: Reflections on Adorno's "Aesthetic Theory"*, in "Assemblage", 17, pp. 79-91.
- Hühn H. (2010), *Ein "tragischer Roman"? Überlegungen zu einem Romanexperiment*, in Id. (ed.), *Goethes Wahlverwandtschaften. Werk und Forschungen*, Berlin, De Gruyter, pp. 149-176.
- Kilian T. (1997), *Public and Private, Power and Space*, in Light A., Smith J. (eds), *Philosophy and Geography II. The Production of Public Space*, Oxford, Rowman & Littlefield, pp. 115-134.
- Korff H. A. (2024), *Lo spirito dell'età di Goethe. II. Classicità*, a cura di G. Moretti, Venezia, Marsilio.
- Lagou M. E. (2023), *From Heidegger to Adorno: Toward an Aesthetics of Dwelling*, "archiDOCT", 11, 2, pp. 1-9.
- Lanza D. (1974), *Aristotele. Poetica*, Milano, Mondadori (coll. L. Valla).
- Lanza D. (1976), *Alla ricerca del tragico*, in "Belfagor", 31, pp. 33-64.
- Lefebvre (1974), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos (tr. it. di M. Guareschi *La produzione dello spazio* [2018], Milano, Pgreco).
- Leone A. (2011), *The Reptonian turn: reassessing landscape design in Goethe's Elective Affinities*, "Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes", 31, 1, pp. 26-39.
- Magris, C. (1979), *Il filo rosso nel sartame*, "Prefazione" a *Le affinità elettive*, tr. it. di M. Mila, in R. Caruzzi (ed.), *Romanzi*, con Pref. di C. Magris, Milano, Mondadori (I Meridiani), II voll., pp. XI-XXXVIII.
- Mann Th. (1973) [1907], "Prefazione" a Joseph Conrad, *L'agente segreto*, Bompiani, Milano.

- (1958) [1925], *“Le affinità elettive” di Goethe*, in Id., *Scritti minori*, Milano, Mondadori, 616-627.
- (1955) [1939], in Id., *Carlotta a Weimar Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, traduzione di L. Mazzucchetti, Milano, Mondadori, pp. 3-536 (rist. 2015, Milano, Mondadori).
- Martínez-Bonati F. (1981), *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*, Philip W. Silver (ed. and trans.), Ithaca and London, Cornell University Press.
- Mazzarelli C. (ed.) (1993), *Aristotele. Etica Nicomachea*, Milano, Rusconi.
- Moiso F. (2002), *Goethe: la natura e le sue forme*, Milano, Mimesis.
- Moretti, G. (2011), *Il genio*, Brescia, Morcelliana.
- Most G. (1993), *Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigma*, in “Poetica”, 25, 1-2, pp.155-75.
- Pavel T. (1986), *Fictional Worlds*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- Prince G. (2003), *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Robertson R. (2016), *Goethe: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Ryan, M. L. (2003). *Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*, in Herman D. (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CA, CSLI, pp. 214 - 242.
- Schelling Fr. W. J. (1986), *La filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Napoli, Prismi.
- Schlick W. (2000), *Goethe's Die Wahlverwandtschaften: A Middle-Class Critique of Aesthetic Aristocratism*, Heidelberg, Winter, (Beitrage zur Neueren Literaturgeschichte, 172).
- Staroste W. (1961), *Raumgestaltung and Raumsymbolik in Goethes “Wahlverwandtschaften”*, in “Études Germaniques”, 16, 3, pp. 209-222.
- Steiner G. (2014), *La morte della tragedia* [1961], tr. it. di G. Scudder, Milano, Garzanti.
- Stock I. (1974), *Goethe's Tragedy: A View of Elective Affinities*, in “Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal”, 74, 7, 3, pp. 17-27.
- Szondi P. (1996), *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone, Prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi.
- Tantillo A. O. (2002), *The Will to create: Goethe's Philosophy of Nature*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Tordella P. (2020), *Filosofia del disegno. Nodi critici e luoghi letterari nel primo Ottocento europeo (Germania, Inghilterra, Francia)*, Pisa-Roma, Serra.
- Trunz E. (hrsg.) (1991), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, München, 14 vols., VI vol.
- Vercellone F. (1996), *La dialettica del tragico*, in P. Szondi (1996), *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone, Prefazione di S. Givone, Torino, Einaudi.
- von Müller F. (1956), *Unterhaltungen mit Goethe*, Grumach E. (ed.), Weimar, Böhlau.

von Wiese B. (1984), *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, München, DTV.

Westphal B. (2007), *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Éditions de Minuit (trad. it. di L. Flabbi, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, 2009, Roma, Armando).

Westphal B. (2013), *The Plausible World: A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps*, Palgrave Macmillan.

Westphal B. (ed.) (2000), *Géocritique mode d'emploi*, Pulim, Limoges 2000.