



La metamorfosi del giardino

Un percorso di lettura attraverso *Die Wahlverwandtschaften*
di Goethe

Alessandro Cremona

Le affinità elettive non sono soltanto peripezie di anime e caratteri, ma anche dei luoghi ove s'intreccia la loro storia. Pure per questo crediamo che il capolavoro goethiano chiami a più riprese di lettura. La narrazione delle vicende e del destino dei personaggi appare, infatti, al primo contatto col romanzo dotata di un mirabile quanto sapiente equilibrio tra sentimentalismo e ragionamento e, ancor più, in armonico rilievo su un'ambientazione pressoché perfetta. Ma, offrendo a se stessi l'opportunità di rileggere, si può fissare l'attenzione sullo "sfondo" che si distende vivo e onnipresente dietro i movimenti dei protagonisti.

I luoghi approntati da Goethe - il castello con i suoi giardini, il cimitero, la campagna, il parco, soprattutto - sono regolati aristotelicamente in una sorta di unità spaziale che denuncia il carattere, per così dire, intimo della vicenda: essi sono il cerchio d'orizzonte in cui vivono Carlotta e Eduardo, e in cui entreranno, più o meno stabilmente, gli altri. Lì i due sposi hanno deciso di radicarsi senza più allontanarsi, "semplicemente perché - dice Carlotta -, potessimo godere indisturbati una felicità desiderata con tanto ardore precoce e ottenuta tardi" (p. 10). Lì si sono distribuiti il loro raggio di azione, rispettando una sorta di divisione archetipica, dove al femminile spetta, ovviamente, l'"interno", al maschile l'"esterno".

Tuttavia a questa distribuzione di compiti fa eccezione l'azione creativa che Carlotta esercita sul parco della tenuta, a cui fa *pendant* la cura di Eduardo per i giardini del castello. Non si tratta semplicemente di una deroga alle posizioni assegnate all'inizio: da buon conoscitore dei contenuti artistici, Goethe ha ben presente la differenza tra il giardino "antico" (*Garten*), annesso alla dimora nobile, e parco "moderno" (*Park*) in stile inglese, all'epoca in voga, distinzione che affida alle parole di Carlotta: "nessuno si trova a suo agio in un giardino, se questo non è come un'aperta campagna: niente deve far pensare all'artificio, alla costrizione, vogliamo respirare liberi, senza riserve" (p. 204). Pur non soffermandosi in descrizioni del primo - di cui dobbiamo intuire l'aspetto "formale" di gusto italiano o francese, regolato da simmetria e proporzione - si profonde in dettagli sul secondo, rivelandone il carattere romantico e pittoresco, dove Carlotta può esternare fantasia e gusto interiore. In tal senso la diversa occupazione giardiniera dei due sposi sembra alludere ad un'ulteriore binomio "ragione/sentimento" da affiancare a quello precedente.

L'iniziale nitido riferimento dell'opposizione maschile/femminile agli elementi ambientali è destinata a scompaginarsi nel procedere degli eventi. Prima ancora che appaia sulla scena il Capitano, il primo dei personaggi che metteranno in moto il turbinio delle affinità elettive, Goethe dà un segnale della apparente fragilità di quella spartizione di dominio: Carlotta, pur rispettando "i diritti del sentimento", ha sistemato il cimitero *comparando* e *riordinando* le vecchie sepolture, allineandole secondo un rigoroso criterio cronologico. La breve informativa del II capitolo, se da un lato anticipa l'ampio discorso sui *signa* della memoria elargito dalla stessa Carlotta più avanti, nella II parte del romanzo, dall'altro espone un lato del personaggio femminile che sembra scardinare la sua aderenza al principio oscuro e irrazionale. Qui Carlotta agisce secondo principi di ordine e ponderazione e, trovandosi a che fare con la morte, è quantomeno significativo che il suo intervento si caratterizzi come "livellamento" e rimozione di essa attraverso la manipolazione dei suoi segnacoli. La fuggevole descrizione di questo luogo ci svela così l'intima essenza del paesaggismo sentimentale di Carlotta: la presenza confusa e

incontrollabile della caducità è ricondotta ad una logica razionale che ne progetta un'immagine artificiale, "un luogo ameno dove lo sguardo e la fantasia indugiavano volentieri" (p. 16). E tale è lo spirito del "gardening" settecentesco: trasformare il paesaggio in immagine del paesaggio, la "natura naturans" in "natura artificialis", dove l'artificio renda possibile una (quasi) più vera spontaneità.

D'altro canto Eduardo, che era solito tenersi a distanza dal cimitero (evitando così il contatto con la transitorietà), ci appare qui come dominato da principi irrazionali. Anche la sua dedizione alle serre e agli innesti per il giardino di palazzo sembra rinchiuderlo in un orizzonte angusto e "interno". I lavori di Carlotta nel parco sottendono invece un senso di libertà ed apertura che, fatalmente, s'insinuerà nei rapporti del gruppo dopo l'arrivo di Ottilia. In linea coi criteri compositivi del giardino all'inglese la proprietaria ha fatto realizzare in posizione favorevole una *Mooshütte*, una "capanna di muschio" dalle cui aperture s'abbracciano in un solo sguardo le diverse vedute del panorama, "quasi mostrate in cornice". Nonostante lassù il vasto orizzonte naturale sia sottoposto a quadro paesaggistico dove l'aspetto multiforme e sublime viene addomesticato nel pittoresco, la vista diviene "libera", "aperta" (*freier*), e il petto, il respiro "s'allarga" (*erweitert sich*). Il quieto e rassicurante operare di Carlotta non elude l'approssimarsi dell'incontrollabile potere della natura e degli affetti: il senso di rottura dei limiti imposti dalla cornice "vedutistica" anticipa quell'allargamento degli animi che si verifica nel quartetto dei protagonisti col progredire della loro vicinanza. Allora il ritmo consueto e ordinato che regola la loro vita in villa subisce lentamente un arresto fino a spegnersi in "un'indifferenza generale per il tempo" (p. 56): le relazioni del gruppo soggiacciono all'istantaneità degli affetti e dall'apertura dei singoli cuori scaturisce (*entsprung*), come da una sorgente, una benevolenza comune a tutti (*allgemeines Wohlwollen*).

Il raggiungimento di questa comunione è il punto di massimo equilibrio de *Le affinità elettive* dove si compongono le obiezioni e le difficoltà emerse in precedenza. Le dinamiche di avvicinamento ad esso sono contrappuntate dalle iniziative

sul parco. Al “dilettantismo” sentimentale di Carlotta si sostituisce la professionalità tecnica del Capitano che, attraendo a sé Eduardo, riconquista un dominio maschile sul “fare” e sull’“organizzare” l’esterno. La critica alle sistemazioni già compiute provoca l’iniziale allontanamento fra i coniugi e il progressivo “re-internamento” di Carlotta (pp. 24-5) che, alla fine, abbandonerà indispettita i suoi progetti (p. 51). L’arrivo di Ottilia rafforza la nuova distribuzione di ambiti: oltre a svolgere il ruolo di dama di compagnia, la giovane s’incarica della conduzione domestica, in questo favorita dalla connotata modestia e riservatezza.

Mirabile è il giuoco di rimandi fra significati palesi e metaforici: la progettualità maschile reintroduce una netta intenzione razionale nei lavori da eseguire nel parco, che simultaneamente diviene però il luogo dove nasce e si sviluppa la passione incrociata, preparando il campo all’avvento dell’irrazionale. È come se si presentisse la pericolosità della forza naturale - che per Goethe esercita la sua signoria anche sull’interiorità umana - senza peraltro riuscire ad arginarla. Dalla condizione iniziale di autodomio (matrimonio, razionalizzazione del cimitero, rappresentazione pittorica della natura libera) si giunge, nonostante la tetragona impostazione raziocinante del Capitano e la ferma compostezza familiare di Ottilia, al deflagrare dell’“incontrollato” (adulterio, irruzione della morte, abbandono del governo artificiale della natura). La costruzione del parco allude dunque al tentativo di padroneggiare l’istintualità selvaggia di natura ed eros, in quanto la tipologia del “gardening” offre la possibilità di istituire una *medietas* fra civiltà e ferinità. Nel decretare la sconfitta di questo tentativo nel trionfo del sovvertimento passionale, Goethe ammette l’irriducibilità delle spinte naturali al controllo umano. Ciò sembra avere una qualche relazione con la propria dimensione interiore, dove, secondo Thomas Mann “c’erano le possibilità di una grandezza assai più selvaggia, esuberante, pericolosa, “naturale” di quella che il suo istinto di autodomio gli permise di sviluppare” (MANN, p. 137).

Il momento della dichiarazione degli affetti reciproci è preceduto da un cedimento della parte femminile: Carlotta acconsente di buon grado alla proposta del Capitano di “distrugge-

re” alcune sistemazioni da lei già intraprese nel parco, cominciando ad avvertire una precisa consonanza con la solida affidabilità dell’amico; Otilia accetta, su richiesta di Eduardo, di non indossare più il medaglione con l’effigie del padre affidandolo al suo spasimante, rinunciando così alle antiche radici familiari in favore di nuovi legami. E il desiderio del nuovo si fa strada nella mente di ciascuno finché Otilia stessa ne darà voce per tutti: nel decidere coralmemente uno degli ultimi interventi nel parco, la costruzione di un casino di delizia, ella suggerisce il luogo adatto, in posizione panoramichissima, dove “ci si sentirebbe come in un mondo diverso, nuovo” (p. 60), riscuotendo l’approvazione di tutti ed esplicitando un comune bisogno di varietà, di cambiamento (*Abwechslung*) e di novità, di oggetti sconosciuti (*fremde Gegenstände*). Ma questa “chimerica aspirazione alla libertà - secondo la lettura di Walter Benjamin - attira il destino sui personaggi del romanzo” (BENJAMIN, p. 210). Esso si presenta prima nella rivelazione dell’amore poi nell’irruzione della morte.

Il manifestarsi della passione si giuoca ancora una volta su una duplicità di posizioni/opposizioni: Eduardo ed Otilia scoprono d’amarsi all’“interno” della casa, nella “tranquillità” della pratica dello scrivere; Carlotta e il Capitano all’“esterno”, nell’“insicurezza” delle acque lacustri. Eduardo, da quel momento, si abbandona ad una violenta sensazione di libertà e apertura che lo spinge “fuori”: egli “cammina per il giardino, che gli sembra minuscolo, entra nei campi e li sente sterminati” (p. 99) e “la certezza d’amare e d’essere amato lo spinge verso l’infinito” (p. 100). Fuoriuscendo dai vincoli che lo tengono stretto (il giardino formale, il matrimonio) egli si apre ad orizzonti sterminati (il parco naturale, il nuovo sentimento); e Otilia trasformerà quel momento in una promessa d’eternità, dedicando da allora l’intera sua esistenza a quell’amore. Al contrario Carlotta e il Capitano vivono il loro incontro sotto il segno della finitezza. La donna, pur essendole già noto il futuro allontanamento dell’amico, pur sembrandole “che l’amico la portasse via, lontano, per abbandonarla, per lasciarla sola” (p. 96), non si sottrae all’“attimo” in cui le labbra s’uniscono, “non senza emozione e smarrimento” (p. 97). Ma per loro non c’è promessa d’eternità: in un’atmosfera dove

“tutto aveva qualcosa d’arcano, in quella quiete sconfinata” (p. 96), Carlotta comprende che quell’“istante” (*Augenblick*), misterioso, incerto e pericoloso segna un’“epoca” (*Epoche*) nella loro vita. E quest’ultimo termine potrebbe esser letto nell’accezione greca di “sospensione, arresto” (*ἄνωγ*), dove allo stesso tempo principia e finisce il loro desiderio di beatitudine, materializzatosi fra gli *ultimi* voli degli uccelli e il tremolio delle *prime* stelle. Le parole di Carlotta danno il senso del conflitto fra necessità naturale, istintuale, e destino umano: lo scoccare della passione batte l’arresto del sotterraneo fluire dell’affetto, dell’affinità interiore. Pur non disponendo della possibilità di mutare i propri sentimenti, gli amanti trovano il coraggio di mutare la loro situazione. A questa decisione Otilia ed Eduardo oppongono resistenza, senza però riuscire a modificare gli esiti di quella rivelazione: anche il loro amore finirà sospeso, nonostante ad essi appaia rinviato in attesa di qualche nuovo sviluppo nel giuoco incrociato della coppie.

Tuttavia ciò non accade: perché lo spartiacque epocale della rivelazione amorosa separa la seminazione e la crescita della vita sentimentale dal compimento destinale, il disseccarsi nella morte. L’ulteriore sviluppo delle vicende dei personaggi ha il suo specchio riflettente nelle successive sistemazioni del parco. Al compimento dei lavori del casino di delizia il discorso inaugurale si sofferma sull’inevitabile caducità delle cose umane anche di fronte alla fondazione di un edificio, “la più stabile delle opere” (p. 70). Così il lago, su cui si concentreranno gli sforzi progettuali di trasformazione, mostrerà il suo volto minaccioso di “elemento infido, inaccessibile” (p. 242), circondato d’una “quiete enigmatica” che attira e sprofonda l’uomo (BENJAMIN, p. 171): Sullo specchio delle sue acque si consumano, oltre alla rivelazione dell’affetto tra Carlotta e il Capitano, l’incidente della notte dei festeggiamenti per Otilia - episodio che fa precipitare il distacco fra lei ed Eduardo -, e, infine, la tragedia dell’affogamento del bambino di Carlotta.

Della sopraggiunta stagione della caducità è interprete sempre più consapevole Otilia: ella “vede in modo chiarissimo che l’uomo meno di tutto riesce a possedere ciò che gli appartiene più strettamente” (p. 157) e in diversi momenti arriva ad intendere la vanità delle cose, “il trascorrere e dileguarsi di

tutto” (p. 208). Non si tratta però di una riflessione puramente razionale: Ottilia avverte in se stessa la simultanea lotta fra presenza ed assenza, “come se non esistesse più e insieme esistesse, avesse e non avesse percezione di sé, come se tutto ciò che aveva di fronte, e lei medesima, dovesse svanire” (p. 156). E ciò accade nella solitudine della cappella restaurata dall’Architetto, dove, imboccando la via della religiosità, riprende il cammino verso il traguardo assegnatole dal destino. La morte - nonostante Goethe vi ravvisi la “mano indifferente” della natura che, dopo aver “tratte dai suoi copiosi abissi” le tante “silenziose virtù” di Ottilia, subito le annienta (p. 278) - è la conquista di una sofferta maturità tra inclinazione e spinta naturale e fragilità umana. Come nel “pacifico ciclo” della crescita della pianta “verso la sua definitiva o transitoria maturità” (p. 209) anche Ottilia si compenetra in quei luoghi, dove era “arrivata da forestiera, come un essere insignificante”, e vi si lega, come le piante che buttano “sempre più radici e rami nuovi”, molto “guadagnando” e molto “perdendo” (p. 210).

Nel precipitare degli eventi, dopo la morte del piccolo Ottonne, lo scenario naturale, in cui si sono intrecciate le vicende dei personaggi, finisce trascurato dalle cure intense ed amorose profferte in precedenza. Nonostante si profili la tristezza dell’abbandono autunnale, la natura continua ad offrire lo splendore dei suoi fiori, frutto degli antichi affetti recisi, gli aster, in particolare, che seminati e trapiantati ovunque “avrebbero formato, sulla terra, come un cielo stellato” (p. 211). La scintilla di quest’ultima esplosione dell’incoercibile forza naturale - che afferma al contempo la sua indifferenza alle tragedie umane - viene però rapita e riaccesa sull’altare del destino: al funerale di Ottilia, “per decorare la bara, la chiesa, la cappella, saccheggiarono tutti i giardini” tanto che “restò uno squallore, come già l’inverno avesse spazzato via dalle aiuole ogni letizia” (p. 276); infine le pongono in capo una corona di aster, i fiori da lei più amati, “che splendevano presaghi come una triste costellazione” (p. 276). La stella floreale (σδύδα) si dispiega come un firmamento sui luoghi delle passioni e delle sorti umane, come cielo disceso sulla terra; essa si raduna ancora sul capo di Ottilia, come se la natura volesse incoronarla nel compimento del suo destino. Deciden-

do di morire Otilia ha perfezionato il senso più riposto dell'opposizione energia naturale/autodominio umano: nel suo fatale sacrificio s'intravede la "natura stessa" che "agisce sovrumaneamente per le mani dell'uomo" (BENJAMIN, p. 172).

L'intima necessità della presenza del giardino nell'unità compositiva del romanzo, oltre a giustificarsi nel continuo rispecchiamento di significati e immagini con le vicissitudini dei personaggi, si lega infine alle più interne ragioni della genesi letteraria. Se *Le affinità elettive* ci appaiono oggi come classico mai esauribile in un'unica lettura, lo devono alla compresenza di una molteplicità di temi, allusioni, anticipazioni e rimandi, che avvertiamo come perfettamente coerenti alle vicende narrative, quantunque Goethe non ce ne dia chiara indicazione. Egli stesso, e i suoi primi interpreti, avvertirono l'impatto di questo rigoglio di varietà: "un'opera simile - confessò più tardi - ti cresce sotto le mani e t'impone la necessità di far appello a tutte le tue forze per poterla signoreggiare e condurre a termine" (cit. in MANN, p. 131), così come il governo di un giardino, dove mille sono le essenze diverse e ciascuna dotata di proprie leggi vegetative, necessita dell'abile e paziente mano del giardiniere per condurle ad unità e trasformare la spontaneità naturale in opera d'arte.

(iniziato a scrivere il 28 agosto 1999, 250^a ricorrenza della nascita di Goethe)

Bibliografia

- Goethe J. W., *Die Wahlverwandschaften*, Diogenes, Zürich 1996.
Goethe J. W., *Le affinità elettive*, trad.it.: G. Cusatelli, Garzanti, Milano 1982 (fonte delle citazioni dei passi del testo).
Benjamin W., *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad.it.: R. Solmi, Einaudi, Torino 1981, pp. 161-243.
Mann Th., *Le affinità elettive di Goethe*, in *Saggi su Goethe*, trad.it.: I. A. Chiusano, Mondadori, Milano 1982, pp. 130-41.