

Goethe e la Bildung, tra arte, natura, educazione

MARCO GIOSI

Ordinario di Pedagogia generale e sociale - Università degli Studi di Roma Tre

Corresponding author: marco.giosi@uniroma3.it

Abstract. The article reflects on how the concept of Bildung becomes established during the 19th century and how it is central to Goethe's works, representing the fundamental pivot of human evolution. In particular, it investigates the poetics of the sublime and the forms of Art and Nature as mirrors of the self and the significance of the novel of formation, beginning with the Wilhelm Meister. Goethe, in fact, can be regarded as one of the "fathers" of the coming-of-age novel. These themes are then intertwined with the role of theater, which, together with poetry and drama, represent a means of freely and fully developing the human personality.

Keywords. Bildung - Goethe - Arts and Education - Nature and Education - Bildung Romance

1. L'idea di Bildung

Il Settecento, possiamo dire attraverso una formula, forse troppo esemplificatrice ma emblematica, espressa da Mario Gennari, fu il secolo dell'Illuminismo dominato dalla Dea Ragione che aveva sradicato dall'uomo qualsiasi aspirazione spirituale e mistica: "Si richiede che la nuova *ratio*, trasferisca l'idea di *Bildung* dal piano dell'ideale a quello concreto: vale a dire al livello dell'istruzione e dell'educazione approntate all'interno di strutture formative di tipo istituzionale"¹. L'uomo non è più, quindi, l'immagine di Dio, ma diventa colui che crea una nuova realtà partendo dalle forze raziocinanti che lo contraddistinguono, dando vita ad una cultura che si riduce ad essere un sinonimo di civilizzazione. Ciò impone all'uomo di assumere nei confronti della società un ruolo puramente produttivo e funzionale, riducendosi ad essere una sorta di ingranaggio all'interno di un sistema inteso alla stregua di una macchina. L'idealismo, per parte sua, e in modo decisivo con il pensiero di Hegel, s'imporrà come la risposta più radicale al concetto di Illuminismo, ma condurrà la categoria della *Bildung* molto lontano dal misticismo metafisico delle sue origini².

Nell'Ottocento il concetto di *Bildung* si afferma in risposta alle difficoltà connesse al trovare un equilibrio tra la razionalità che la governa e il sentimento che la innalza; si tratta, quindi, di una disposizione interiore che richiede all'uomo la volontà di agire concretamente su sé stesso "domando" i propri desideri. Non ha più nulla a che fare con il concetto di *Kultur*, che viene percepito come essenzialmente statico e inteso come un

¹ M.Gennari, *La storia della Bildung*, Ed. La Scuola, Brescia, 1995, p. 83.

² Ibidem, p. 84.

insieme di valori estrinseci e convenzionali: “L’affermarsi della parola *Bildung* richiama, piuttosto, l’antica tradizione mistica per la quale l’uomo sarebbe portatore nella propria anima dell’immagine (*Bild*) di Dio, secondo la quale è creato e deve svilupparla in sé”³. Il concetto di *Bildung* implica, dunque, una partecipazione intima, essendo soprattutto un atteggiamento e una condizione spirituale, quella di chi non impara per ottenere semplicemente un sapere o per far qualcosa del proprio sapere, ma per autoformarsi trasformarsi. È, in una parola, auto-educazione dell’uomo. Scriveva, infatti, Wilhelm von Humboldt: “Quando nella nostra lingua parliamo di *Bildung*, intendiamo con questo termine qualcosa di più ampio e insieme più intimo, cioè quella peculiare disposizione spirituale che la conoscenza e il sentimento, intesi come atto di tutto lo spirito e di tutta la moralità, producono sulla sensibilità e sul carattere”⁴. Il concetto di razionalità non viene abbandonato, ma questa ragione deve essere utilizzata dall’uomo per indagare i misteri della Natura e connettersi ad essa attraverso un continuo lavoro interiore. È questo il tema pedagogico dominante del romanticismo tedesco che tende alla formazione di un ideale di uomo completo, capace di far convivere dentro di sé una personalità armonica che non si preclude né il sentimento, né la ragione, ma che, coscientemente, riesce a governare i moti che sostanziano la sua personalità. E non è un caso che, contemporaneamente allo spirito romantico, ritorni in auge il mito della Grecia antica come sintesi di quell’equilibrio tanto agognato, al fine di superare la lotta interiore dello *Sturm und Drang* che non poteva che risolversi in tragedia.

Il tema pedagogico della *Bildung*, centrale nell’opera di Goethe, diventa, possiamo affermare, il perno fondamentale dell’evoluzione umana intesa come processo di sintesi volto alla realizzazione dell’ “uomo onnilaterale”: un uomo che è chiamato ad affinare la sua capacità di apprendere dalla vita stessa in tutte le sue manifestazioni. Goethe, in *Poesia e verità*, si interroga su quale possa essere il senso della storia per colui che, vivendo nel momento storico presente, contempi l’infinita pienezza delle forme. Accogliendo in sé anche altre forme di umanità, non solleva (egli si chiede) forse su un piano più alto la storia?⁵ Mentre, finora, ogni tipo di umanità odiava, combatteva o dimenticava l’altro, è tempo ormai che subentri la capacità di comprendere tutti, di immedesimarsi in essi, di coglierli nella loro profondità. Ma questo è appunto uno dei possibili modi per dilatare l’esistenza umana e sollevarla su di un piano più alto, facendo sì che la grandezza e verità di ogni forma di umanità già vissuta diventi parte, per un atto di immedesimazione, della propria vita, delle proprie aspirazioni, e concorrere ad attuare tutte le possibilità della vita totale, anche in quelle condizioni che non siano specifiche delle possibilità stesse. *Bildung* significa, quindi, risentire, rivivere, fare proprie in sé stessi tutte queste forme, ed è ciò che rende l’uomo più umano, perché così egli accoglie in sé stesso tutta l’umanità nella sua pienezza. Penetra, attraverso la singola epoca, attraverso questo punto cardinale, nella totalità della storia, rivivendola, mediante un ideale di cultura, in sé stesso. In tal modo, al tempo di Goethe, l’eredità classica e cristiana veniva ri-assimilata in maniera del tutto nuova entro una profonda trasformazione.

³ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, p.21.

⁴ W.von Humboldt, *Scritti filosofici*, UTET, Torino, 2007, p.330.

⁵ W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Einaudi, Torino, 2019, p. 55.

2. Le forme dell' Arte e della Natura, specchi dell' io

Una delle matrici maggiormente decisive ai fini della formazione del clima culturale entro il quale maturò la riflessione estetica di Goethe, ma già anche di Schiller e, in generale, del movimento dello *Sturm und Drang*, fu costituita dalla poetica del sublime, diffusasi in Europa e in Germania a seguito della interpretazione offertane da Edmund Burke (oltre che, poi, da Kant), con la sua opera *Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime anche the Beautiful* (1756), e particolarmente presente, ad esempio, nelle liriche di un poeta quale Klopstock⁶. La categoria del sublime recava in sé l'idea che l'uomo, di fronte alla grandiosità, spesso terribile, dello spettacolo proprio della natura potesse, tuttavia, grazie all'esercizio delle proprie facoltà razionali, vincere la fascinazione di tale orrore provocato dalla natura, fino a raggiungere una sorta di dominio nei confronti di essa. Il giovane Goethe, in alcune liriche quali *Il canto del viandante nella tempesta* (*Wandrer's sturmlied*) del 1772, oppure il *Canto a Maometto* (*Mahomets-Gesang*) nel 1774, sottolineava la forza demiurgica del genio poetico, capace di creare in analogia o sintonia con la forza stessa della natura, quasi fondendosi con essa. E si pensi a un celebre verso del *Ganimede* (*Ganymed*), rivolto alle nubi del cielo: "Nel vostro grembo, in alto, lassù, abbracciare abbracciato"⁷. Tale stato di estasi vitalistica (che troviamo espresso anche nell'inno *Prometheus* del 1774), in virtù della quale l'individuo coglieva il sentimento stesso del proprio esistere in piena sintonia con la totalità cosmica della natura, lo proiettava verso una condizione nella quale poter quasi racchiudere il senso dell'infinito entro il proprio animo. E ne *I dolori del giovane Werther* (*Die leiden des jungen Werthers*), del 1774, si protrae tale sentimento panico della natura nella forma epistolare ma quasi del tutto improntata al monologo, attraverso la quale l'io del protagonista ricerca la ragione più vera e autentica del proprio esistere in una fusione con il tutto cosmico. Ma, come è stato sovente sottolineato, tale progetto esistenziale fallisce in maniera tragica, culminando nel suicidio del giovane protagonista, incapace di tenere assieme e conciliare il senso panico della natura con l'amore verso la sua amata Lotte⁸. In verità, nel *Werther* goethiano il vitalismo sturmeriano, che contrassegna una parte cospicua della produzione poetica e filosofica del periodo, giunge ad una sorta di implosione, generando una sorta di nichilismo frammisto ad una fascinazione per la morte e l'annientamento di sé. Emerge, infatti, quello che sarà uno dei nodi cruciali di tutta la riflessione filosofico-poetica del periodo romantico, ossia l'impossibilità di conciliare in maniera armonica e compiuta la propria individualità espansa con una natura cieca, al contempo generatrice di vita e di distruzione⁹. Questo titanismo prometeico costituisce una delle "figure" più emblematiche del primo Romanticismo, che lo stesso Goethe mostrerà di superare già a partire dai suoi cosiddetti inni classici tra i quali, ad esempio, il *Canto degli spiriti sopra le acque* (*Gesang der Geister ber den Wassern*) del 1779 e *Limiti dell'umano* (*Grenzen der Menschheit*), composto nel 1781. In queste liriche si avverte, in Goethe, una nuova sensibilità verso la dimensione della natura, contraddistinta da uno

⁶ Vedi L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo*, Einaudi, Torino, 1983, vol 2, tomo primo, p. 112.

⁷ J.W. Goethe, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1997, 2 voll., p. 137 (volume secondo).

⁸ T. Mann, *Dialogo con Goethe*, Mondadori, Milano, 1964, p. 89.

⁹ Vedi, su tale punto, G. Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, Einaudi, Torino, 1979, p. 140.

spirito di meditazione e di accettazione dei limiti del proprio io di fronte a un divenire naturale rispetto al quale l'uomo stesso sembra porsi in ascolto: "Anima dell'uomo, come somigli all'acqua! Destino dell'uomo, come somigli al vento!"¹⁰. Si colgono quegli elementi di mutamento e ripensamento si manifesteranno all'interno della poetica classicista goethiana, all'insegna, tra le altre cose, di quella rinuncia (*Entsagung*) che, ad esempio, già cogliamo nel passaggio dalla prima stesura del *Meister*, ossia *La vocazione teatrale*, alla seconda, *Gli anni dell'apprendistato*, sensibilmente modificata rispetto alla prima proprio in relazione alla concezione della vita estetica come ideale-guida del proprio progetto di esistenza. Quella rinuncia che siconcretizzava nella scelta di limitare la volontà di espansione geniale dell'io estetico, volto ad un impossibile attingimento di un ideale di bellezza fusionale relativo al rapporto con la totalità della natura, in favore di un diverso proiettarsi dell'io, delle sue energie creatrici, verso la sfera della socialità dei rapporti e delle relazioni umani, a prezzo di un sacrificio di sé e delle proprie pretese di estetizzazione integrale del vissuto. "Natura! Noi siamo da lei circondati e abbracciati, incapaci di uscire da lei e di penetrarla più a fondo. Viviamo in mezzo a lei e le siamo estranei. ella parla incessantemente con noi e non ci rivela il suo segreto. Agiamo costantemente su di lei e tuttavia, su di lei, non abbiamo alcun potere"¹¹. Il perseguimento di un equilibrio, quanto mai arduo, tra una forma di esistenza estetica ed una improntata, invece, alla vita sociale, recava in sé la rinuncia alla concezione dell'arte quale veicolo di una totale trasfigurazione della realtà e della vita. In questo senso, sia il primo viaggio in Italia di Goethe, sfociato nell'omonima opera, sia l'interesse manifestato dal poeta verso l'osservazione scientifica delle piante e di altri fenomeni naturalidovevano, in qualche misura, rappresentare un preludio rispetto ad una differente considerazione del rapporto tra l'io e il suo impulso creatore, da un lato, e la dinamica del divenire naturale, dall'altro.

Al centro della riflessione pedagogica di Goethe, si pone, dunque, la questione della forma. Una forma (*Bildung*), che è studiata, analizzata ed elaborata, da Goethe, soprattutto alla luce della dimensione della scienza e di quella costituita dall'arte. Il primo termine di confronto, ossia, quello costituito dalla scienza, lo pone a contatto con la dimensione della natura, luogo produttore di forme per definizione, ma non certo concepito come elemento esterno rispetto al mondo spirituale umano. La natura e la storia dello spirito, infatti, gli appaiono come una cosa sola, come l'uno e il tutto. Egli osserva la natura nelle pietre, nelle piante, negli animali, nelle nuvole, nei colori. Da ogni parte sembra mostrarsi a lui, se così possiamo dire, il segreto della formazione, della formazione/ trasformazione della natura, ed ovunque egli sembra scorgere il problema della morfologia, cioè del sistema delle forme che comprende anche la formazione umana, poiché in tutta la natura organica egli vede un'immagine dell'uomo, quale espressione suprema. La scienza della natura possiede, per Goethe, questo valore: essa educa chi la coltiva, conducendolo a scoprire la verità della natura entro sé stesso. Ciò risulta chiaramente nell' "Introduzione" ai suoi scritti morfologici di botanica: "Una duplice infinità si discopre all'uomo, quando serve la natura con interesse vivo negli oggetti, la molteplicità del loro essere, del loro divenire, dei loro rapporti. In sé stesso, la possibilità di un

¹⁰ J.W. Goethe, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 154, vol.

¹¹ J. W. Goethe, *Poesia e verità*, op. cit., p. 225.

infinito processo educativo, in quanto gli rende la sua sensibilità e il suo giudizio capaci di sempre nuove forme di acquisizione di reazione¹². Ma già nella *Introduzione de La Metamorfosi delle Piante*, Goethe scrive: “Per indicare il complesso dell’esistenza di un essere reale, il tedesco si serve della parola *Gestalt*, forma; termine dal quale si astrae ciò che è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri, un tutto unico. Ora, se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolare modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non vi è mai il nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in continuo moto. Perciò il tedesco si serve opportunamente della parola *Bildung*, formazione, per indicare sia ciò che è già prodotto, sia ciò che sta producendosi. Il già formato viene subito ritrasformato; e noi, se vogliamo acquisire una percezione vivente della natura, dobbiamo mantenerci mobili e plastici, seguendo l’esempio che essa ci dà¹³. Secondo questo concetto, possiamo dunque smembrare un cadavere ma non un essere vivente poiché, nell’essere vivente, tutto collabora alla manifestazione di ciò che è possibile sperimentare con i sensi. Le forze spirituali che collaborano alla costituzione dell’essere umano (ma di tutti gli esseri organici) non possono essere analizzate separatamente e, se si vuole davvero conoscere ciò che accade ad un organismo in vita, è necessario, secondo Goethe, cogliere l’idea formatrice che sta alla base di ogni manifestazione vivente. Il tema della morfologia viene espressamente indicato col termine formazione: il formato, senza sosta, subisce sempre nuove trasformazioni e, se vogliamo contribuire in qualche modo all’intuizione della natura, dobbiamo conservare noi quella mobilità ed utilità con cui la natura stessa si palesa ai nostri occhi. In un saggio breve del 1823, *Sui vantaggi di una parola densa di significato*, Goethe afferma che: “L’uomo conosce sé stesso solo in quanto conosce il mondo, di cui acquista coscienza entro di sé, come l’acquista di sé nel mondo. Ogni nuovo oggetto, quando è attentamente osservato, fa nascere in noi un organo nuovo, crea in noi qualcosa che gli corrisponde¹⁴. Essenzialmente, è in questa prospettiva che ci è dato di intendere la concezione di Goethe come educazione, quale egli la concepì e quale la rappresentò in *Poesia e verità* e nel *Viaggio in Italia*. Ma le stesse forze e leggi che Goethe trova nella natura e rende cruciali per la sua formazione interiore, sono attive anche nell’arte: l’artista è un creatore, proprio alla stregua dello spirito universale, e perciò penetra nel cuore dell’universo; ad entrambi nulla è celato. Ma, mentre lo spirito universale ha il compito di custodire segreti, spetta all’artista rivelarli. L’opera d’arte è creazione che in egual misura utilizza le forze della natura e della ragione, ed è perciò comprensibile all’uomo. L’arte è la chiave per penetrare nella natura. Questa correlazione apparve a Goethe in tutta la sua chiarezza durante il suo viaggio in Italia. Arte e natura, secondo quanto emerge dagli scritti relativi a quel primo viaggio, si illuminano a vicenda e conducono chi le coltiva alla suprema beatitudine, alla rinascita, ad una vita nuova: “Circondato dalle antiche statue, l’uomo si sente immerso in una più viva corrente di vita naturale: egli scopre l’infinita vanità delle forme umane e divine perciò capace di legarsi all’uomo nella più pura essenza, di farsi egli stesso, così contemplando, più vivamente e puramente umano. Questa è la vera educazione di ogni

¹² J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, Ugo Guanda, Milano, 2017, p. 41.

¹³ *Ibidem*, p. 43.

¹⁴ J. W. Goethe, *Poesia e verità*, op. cit., p. 165.

nostro pensiero”¹⁵. Come ha scritto Gennari: “Leggendo il diario e le lettere del *Viaggio in Italia* si ha la diffusa impressione che l'autore trascriva note e pensieri come illuminato da una sorta di pedagogia del viaggio”¹⁶. Il *Viaggio in Italia* è esso stesso un romanzo di formazione senza propriamente esserlo. Goethe non parte con un obiettivo ben determinato, non sa quanto temposterà lontano e non si è posto un fine utilitaristico. L'oggetto del suo vagare è la ricerca incessante che lo porterà, dopo tante fatiche, a quel sentimento di serenità e di equilibrio che potrà trovare solo nel ricongiungimento con le forze spirituali della Natura. Non c'è nulla di più efficace del tema del Viaggio per raccontare la ricerca, la curiosità e la sempre rinnovata sete di conoscenza che porta a un continuo cambio di prospettiva. Il cambiamento di prospettiva è un altro tema educativo importante che spinge e sollecita l'essere umano a guardare al mondo in modo plurivoco.

3. Il romanzo di formazione e la Bildung: il Wilhelm Meister.

Ma vi è un altro significativo elemento sul quale intendiamo focalizzare la nostra analisi, ai fini del tema portante del nostro contributo, e riguarda la dimensione formativa della letteratura. Il romanzo di formazione, in particolare, di cui Goethe può essere considerato uno dei “padri”, si offre a noi come la forma simbolica della modernità, a partire dal fatto che esso stesso, nella sua struttura e articolazione, viene a definirsi attraverso caratteri di processualità, di mobilità, ora psichica ora sociale, di irrequietezza, aggiungiamo, elementi tipici di una nuova epoca segnata e modellata proprio sui ritmi di produzione della Rivoluzione Industriale ai suoi inizi, come pure su di un principio di progresso e su un movimento di trasformazione sociale costante e ininterrotto¹⁷. La stessa vita quotidiana e la struttura temporale che la caratterizza, appaiono scandite e modellate sui tempi della produzione e del lavoro. Ma, oltre a ciò, il tempo del romanzo, il suo dinamismo metamorfico improntato ad una estetica della sensorialità, costituisce il riflesso di una mobilità dei vissuti, della sfera psichica, che è propria della gioventù. Come ha scritto Moretti, già col *Wilhelm Meister* goethiano l'apprendistato non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro svolto dal proprio padre, ma l'incerta esplorazione dello spazio sociale, all'insegna, non a caso, del viaggio, dell'avventura, del vagabondare, della bohème, etc.¹⁸. Ad alimentare tale condizione contribuisce la nascente urbanizzazione e la vita nelle città, di cui la Parigi descritta da Baudelaire costituisce, forse, il primo significativo esempio. Gli stessi confini tra le classi sociali, in particolare tra la borghesia in ascesa ormai avanzata e inarrestabile e il ceto aristocratico dell' Ancient Regime, si allentano progressivamente, all'insegna di una permeabilità e contaminazione economico-sociale che spezza il tradizionale sistema piramidale di ceti, aprendo spazi di ascesa socio-economica sempre più ampi, sia pure sempre riferiti al ceto borghese, nelle sue differenti articolazioni. Se, in precedenza, nascere in una determinata

¹⁵ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia 1786-88*, Rizzoli, Milano, 1991, pp. 456-457.

¹⁶ M. Gennari, *La storia della Bildung*, op. cit., p.92

¹⁷ Sul romanzo di formazione, in generale, vedi: M. Bachtin, *Il romanzo di formazione e il suo significato nella storia del realismo*, in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988; F. Moretti, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, 1995; H. Marcuse, *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1971; G. Lukàcs, *Teoria del romanzo*, Mondadori, Milano, 1975.

¹⁸ F. Moretti, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, 1995, p. 21.

classe significava avere un destino sociale segnato e già deciso, ora, per gli appartenenti ai nuovi ceti in ascesa, possono aprirsi percorsi e possibilità di mutamento dei propri destini. Gli esempi testimoniati dai romanzi della Austen, della Eliot, di Balzac e Stendhal, confermano quanto osservato. Ma, ancora, proprio il disporsi e il definirsi di questa nuova prospettiva del divenire socio-economico-culturale suscita aspettative, passioni e desideri, innescando anche una dinamicità e una mobilità delle proprie intime tensioni vitali e progettuali, proprie della vita interiore, che viene a ricevere incessanti stimoli proprio dal metamorfico divenire esterno. Ecco, quindi, il senso dell'affermazione di Cassirer, poi ripresa da Panofsky, riguardo all'essere, il romanzo di formazione, "la forma simbolica della Modernità"¹⁹. La Modernità come rivoluzione del tempo e dello spazio, come riabilitazione della contingenza dell'accadere (psichico, sociale, storico), come distruzione creatrice, etc. Ed è, quindi, nel *Bildungsroman* che il concetto di *Bildung* trova il suo corrispettivo letterario.

Il tema della formazione, come detto, è al cuore di tutta l'attività e la riflessione di Goethe, sia in ambito poetico-letterario che nella sua produzione saggistica. Costante è il suo voler indagare quelle che sono i meccanismi di formazione e trasformazione, ora nel campo della natura ora della storia, all'interno di una dialettica tra vita e forma. Ben sappiamo come il tema della "morfologia", lo studio delle "forme" e dei processi di formatività fosse al centro degli interessi goethiani già negli anni di formazione, sviluppandosi poi ulteriormente, dalla botanica all'anatomia comparata, dalla mineralogia alla geologia fino alla teoria sulla percezione dei colori e via dicendo²⁰. Un interesse rivolto, possiamo dire, ad un ben più ampio "sistema delle forme" (*Bildungslehre*), che ricomprendeva natura e storia, scienza e filosofia²¹, estendendosi fino alle stesse forme culturali e, soprattutto, alla stessa formazione umana: "Nel processo dell'arte, della scienza e della filosofia si possono trovare perciò diversi tentativi di creare e sviluppare una disciplina che noi vorremmo chiamare Morfologia"²². Ma le stesse forze o leggi che Goethe cercava e trovava nel mondo della natura (e che contribuivano alla sua stessa formazione interiore) erano attive anche nell'arte, che egli considerava come la "chiave" per penetrare nella natura stessa²³. Lo stesso criterio adottato, per esempio, nell'osservazione delle piante, egli lo adotta durante il suo soggiorno in Italia e a Roma quando, di fronte all'infinita varietà delle forme umane di cui le opere d'arte dell'antichità greco-ellenistica-romana costituivano la tangibile testimonianza, egli espresse in maniera già lucida e consapevole la sua idea di educazione dell'uomo attraverso la fruizione delle forme artistiche come recanti in sé, per l'appunto, veri e propri "modi di formazione" o principi di formatività²⁴. La forma dunque, non solo come "opera" statica (sia essa opera della natura o opera d'arte e umana), bensì come "attività modellatrice" a sua volta. E dunque è anche attraverso lo studio delle stesse "forme viventi", basato tanto sulla intuizione che sulla riflessione, che Goethe procedette oltre il meccanicismo atomista

¹⁹ E. Cassirer, *Simbolo, Mito, Cultura*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 77; vedi anche E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 47.

²⁰ Vedi F. Gundolf, *Goethe, Il Mulino*, Bologna, 1980, p. 122.

²¹ *Ibidem*, p. 67.

²² J.W. Goethe J.W., *Scienza e natura*, Bari, Laterza, 1952, pp.126-127

²³ *Ibidem*, p. 133

²⁴ Goethe J. W., *Ibidem*, p. 137.

della scienza del suo tempo, all'interno di una visione globale, organica e trasformativa della natura, almeno negli aspetti che sfuggivano alla ricerca analitica²⁵. Certamente il tema del rapporto tra "vita" e "forma", che anima in realtà non solo Goethe ma buona parte del dibattito filosofico, estetico e scientifico tra Sette e Ottocento costituisce, anche, un tema pedagogico per definizione, riconducibile alla sfera della *Bildung*, ossia quel principio che anima la dinamica conoscitiva delle metamorfosi che attraversano il *Wilhelm Meister*. La peculiarità di questo romanzo, in particolare nella prima versione: *La missione o vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, risiede nel porre al centro della vicenda trattata una questione educativa per molti aspetti nuova, concernente la formazione del soggetto ispirata da una vocazione estetica. Goethe, come sappiamo, ha realizzato ben tre versioni del *Wilhelm Meister: La missione teatrale* (iniziata nel 1777 e interrotta nel 1785), *Gli anni di apprendistato* (scritto tra il maggio 1794 e l'estate 1796) e infine *Gli anni di peregrinazione* (1829), anche se l'opera che ha poi acquisito importanza e influenza è stata la seconda, *Gli anni di apprendistato*²⁶, testo-chiave di quel genere letterario definito, per convenzione, *Bildungsroman*. Per quanto riguarda *La missione teatrale*, ricordiamo che essa non fu mai pubblicata da Goethe e che soltanto nel 1911, attraverso una serie di fortunate vicende, si giunse al ritrovamento e alla pubblicazione di questo romanzo non finito e creduto perduto, inaugurando un'ulteriore "rilettura" non soltanto del romanzo ufficiale, ma di tutta la stagione weimariana del poeta tedesco. La concezione e primo tentativo di stesura è del 1777. Nel 1785 erano già terminati i primi sei libri del romanzo *La missione di Guglielmo Meister*. La prima redazione, ossia *La missione*, concepita e svolta nello spirito del giovane Goethe, è incentrata sul rapporto tra la figura del giovane artista (Wilhelm) con il mondo borghese o, per meglio dire, sulla persona di un protagonista insofferente verso le angustie prosaiche del mondo borghese. Goethe dice del suo eroe: "Il palcoscenico non doveva diventare per lui la sorgente della salute? Non vi poteva ammirare quasi *in nuce* il mondo e, come in uno specchio, tutto ciò che sentiva, le sue gesta future, le figure dei suoi amici e fratelli e degli eroi, le magnificenze della natura, comodamente, con ogni tempo, stando al coperto?"²⁷. Ma, in verità, il problema si estende ai rapporti della formazione umanistica di tutta la personalità col mondo della società borghese. Il protagonista, nel decidere di darsi completamente al teatro, pone il problema nei seguenti termini: "Che cosa mi giova fabbricare dell'ottimo ferro se nel mio intimo io sono pieno di magagne? E che cosa mi giova mettere in ordine un podere se in me tutto è in disordine?"²⁸. E così l'idea che nelle condizioni della società allora

²⁵ Più di uno studioso ha, del resto, sottolineato come in Goethe l'interesse scientifico e sperimentale convivesse con una matrice di tipo alchemico-ermetica, frutto anche della approfondita conoscenza della tradizione neoplatonica di pensiero confluita, ad esempio, in quel filone di teosofia della natura che aveva in Jakob Boehme un emblematico rappresentante. Su questo punto, in particolare, vedi M. Cometa, *L'età di Goethe*, Carocci, Roma, 2006, peraltro da noi precedentemente citato.

²⁶ Cfr. la *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, a cura di E. Beutler, Zürich 1949; *Wilhelm Meisters Wanderjahre e Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (vol. 8); *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (vol. 7). Per quest'ultimo cfr. anche l'edizione commentata da E. Trunz nella *Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hamburg 1949, e successive edizioni, voi. VII. Per le traduzioni italiane: J.W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, tr. di E. Castellani e A. Rho, Milano 1976; J. W. Goethe, *Wilhelm Meister. La vocazione teatrale*, tr. di M. Bignami, Milano 1976.

²⁷ J. W. Goethe, *La missione teatrale di Wilhelm Meister* (a cura di I.A. Chiusano), Rizzoli, Milano, 1997, pp. 43-44.

²⁸ Ivi, p. 48.

soltanto il teatro offrisse la possibilità di sviluppare tutte le sue capacità, lo spinge a prendere la sua decisione. Il teatro, la poesia drammatica, sono quindi soltanto il mezzo per sviluppare liberamente e completamente la sua personalità umana. Ed è il teatro, appunto, il grandetema della giovinezza dell'autore e sono le esperienze di vita teatrale compiute dal protagonista adare a *La missione teatrale* quel carattere di verità e di unità che, a giudizio concorde, tenderà unpo' a perdersi ne *Gli anni di apprendistato*. La prima e più complessa esperienza è quella del teatro delle marionette, che l'eroe bambino, figlio di un commerciante e cresciuto in una città media dell'Impero, sperimenta sotto le forme di un dono ricevuto dalla nonna materna in una mitica sera di Natale; una rievocazione struggente nella quale l'autore gioca con i propri ricordi in modo assai più suggestivo di quanto non farà in più noti passi autobiografici. Sullo sfondo di rapporti familiaritensi, il piccolo sipario, la scena e le marionette spalancano al ragazzo un sogno di fuga dalle pareti domestiche, un'altra dimensione di vita e un'avventura della fantasia fuori dal piccolo mondo del padre, che vive operoso e infelice nel suo grigio universo contabile.

Ed è con un'ampia citazione, che descrive proprio il passaggio da noi appena indicato, che intendiamo concludere il presente contributo: "Se Guglielmo la prima volta aveva provato la gioia della sorpresa e dello stupore, la seconda conobbe quella di un'attenta ricerca. Ormai volevarendersi conto di come le cose si svolgevano. Che le marionette non parlassero da sole, se n'era già reso conto la prima volta; e nessuno poteva fargli credere che da sole si muovessero. Ma anche ammettendo questo, perché tutto riuscisse così naturale, perché le marionette dessero proprio l'impressione di parlare e di muoversi da sole, perché lo spettacolo fosse così piacevole e dove potessero essere le persone e le luci, tutto questo per lui era un mistero che lo agitava, tanto più in quanto desiderava allo stesso tempo essere ammaliato ed ammaliare, avere, insieme, le maninascoste negli ingranaggi del gioco e godere, al pari degli altri bambini, le gioie dello spettacolo. La rappresentazione volgeva alla fine e stava per cominciare il balletto, quand'egli tentò di soppiatto di avvicinarsi alla tenda. Al calar del sipario e mentre gli altri erano distratti, da certi rumori che provenivano dall'interno capi che si stava mettendo a posto qualcosa; sollevò il lembo inferiore del tappeto e sbirciò tra le gambe del tavolino. Una domestica se ne accorse e lo tirò indietro; ma Guglielmo era già riuscito a vedere che stavano riponendo in un cassettoncino amici e nemici, Sani e Golia, mori e nani, il che diede nuovo alimento alla sua curiosità, solo per metà soddisfatta. Come a una certa età nei bambini si risveglia la curiosità per il mistero del sesso e i loro sguardi, penetrando attraverso i veli che tale mistero nascondono creano nella loro natura meravigliosi mutamenti, così Guglielmo dopo questa scoperta subì una trasformazione: divenne ad un tempo più tranquillo più irrequieto, intuì di aver appreso qualche cosa e proprio per questo sentì che non sapeva nulla"²⁹.

²⁹ Ivi, pp. 25-26.