

CLAUDIO BERETTA

I PERSONAGGI IN GOETHE, KAFKA, PIRANDELLO:
UN COLLOQUIO INTEREUROPEO

«Lo rallegra e tranquillizza il fatto che il romanzo è assolutamente simbolico, cioè che dietro le persone in primo piano si nasconde qualcosa di generale, di più elevato». Così ci riferisce Eckermann circa un suo colloquio con Goethe (22.01.1821) sul *Wilhelm Meister*. Della figura di Lothario Schiller aveva scritto all'autore (03.07.1796): «Ne viene così lasciato all'immaginazione del lettore più che di ogni altro personaggio ed a pieno diritto: è un fatto estetico e deve essere prodotto dal lettore stesso non arbitrariamente, ma secondo leggi che Lei vi ha ben delineate».

Queste due citazioni ci offrono le coordinate della tecnica usata da Goethe nel *Wilhelm Meister*: ogni personaggio vi ha valore simbolico e deve risvegliare nel destinatario una concezione della vita che sarà diversa da uomo a uomo. Il *simbolo*, come fatto linguistico, si distingue dal *segno* perché questo tende alla precisione, mentre il primo è aperto, polivalente e lascia al percipiente la libertà di animarlo delle proprie esigenze esistenziali. Ma anche i simboli, come i segni, creano *sistemi* all'interno dei quali essi assumono significati e funzioni.

Questo saggio dovrà essere forzatamente sintetico e limitarsi ad alcuni esempi. Per Pirandello terrà conto solo dei testi delle commedie, non delle novelle che alle stesse possono sottostare. Ma la materia è talmente ricca e, a quanto mi consta, non del tutto approfondita fino ad oggi, da meritare un'ulteriore indagine.

Torna a proposito l'assioma di Voltaire (*Lettres anglaises* XXII, ca. 1730): «Le Boiardo a imité Pulci, l'Ariosto a imité le Boiardo. Les esprits les plus originaux empruntent les uns des autres».

Nel 1910-11 avviene un fatto letterario importante: la scoperta e la pubblicazione della *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* con una nota di Hugo von Hoffmansthal.

Era la prima stesura de *La missione teatrale di Wilhelm Meister* (1775-76), che voleva promuovere in concomitanza con Lessing una coscienza nazionale tedesca nella vita, nell'arte, nel teatro. Questo

lavoro era rimasto sconosciuto perché dall'autunno 1786 all'estate 1788 Goethe aveva viaggiato in Italia e ne aveva riportate nuove convinzioni quali il senso dell'equilibrio e dell'armonia. Aveva rifatto quindi il primo lavoro, riassorbendolo nei *Wilhelm Meisters Lebrjahre* ('Gli anni della maturazione di Wilhelm Meister') che avrebbe pubblicato dal 1791 al '96, allargandone il tema al rapporto dell'uomo con la vita e al senso e al fine di questa non sappiamo in quale misura in parallelo con Rousseau che, tra l'altro, aveva pubblicato nel 1762 l'*Émile*. L'indagine sarebbe stata ripresa dieci anni dopo, dal 1807 al 1829, con i *Wilhelm Meisters Wanderjahre* ('Gli anni delle peregrinazioni di Wilhelm Meister'): ciò che Wilhelm e suo figlio Felix avevano imparato doveva essere verificato e diffuso tra gli uomini.

L'impianto dei due saggi è simile: *personaggi* che hanno la complessità del *simbolo*; il *sistema dei simboli* che si estende dal primo al secondo romanzo con costanza di valori. Vengono trattati gli aspetti critici della vita umana, dalla convivenza civile, allo sviluppo industriale, e tuttavia specialmente il secondo romanzo non avrà un successo proporzionato allo sforzo dell'autore. Cosa ben comprensibile: la storia veniva scritta a colpi di cannone, con le stragi della gioventù europea che ben conosciamo, e poi con la Restaurazione. Un'indagine acuta, ma letteraria, non faceva più presa.

La *theatralische Sendung* ha come ambizione la formazione di una coscienza nazionale attraverso il teatro, la lingua vi tende al tedesco tradizionale. Nei *Lebrjahre* invece l'esperienza italiana conferisce agilità ed equilibrio: uno dei personaggi principali è Mariane, che diventerà Marianne. La sua cameriera, Barbara, verrà definita dal fidanzato «altes Luder», 'vecchia baldracca', mentre nel nuovo romanzo sarà chiamata «alte Sibylle».

Kafka (1883-1924) aveva studiato Goethe al ginnasio e al liceo. Dai suoi diari apprendiamo che aveva sempre nutrito per il Maestro un sentimento di amore-odio. Amore perché ne aveva appreso, oltre la lingua, una quantità infinita di cose; odio per la serenità invidiabile con la quale Goethe aveva saputo gestire le proprie difficoltà. Nel 1910 erano apparsi gli articoli di Hoffmansthal sulla recente scoperta; nel 1911 la pubblicazione del nuovo testo. Nell'estate del 1912 Kafka e Brod compiono un viaggio a Lipsia e Weimar, un pellegrinaggio nei luoghi goethiani; nello stesso anno Kafka scrive *La condanna*, *La metamorfosi* e, proprio in agosto, tratta con l'editore Rohwolt la stampa di *Betrachtung*, il suo primo lavoro.

Pirandello (1867-1936) non era certo meno impegnato: aveva già alle spalle *Il fu Mattia Pascal* (1904), tradotto anche in tedesco, *L'umorismo* (1908), *I vecchi e i giovani* (1909), una serie di novelle, di commedie e si apprestava a scrivere i grandi drammi, in particolare, nel 1917, *Il piacere dell'onestà*.

Hugo von Hoffmansthal (1874-1929) a sua volta era già molto noto per una serie di drammi e di commedie tra le quali *Il piccolo teatro del mondo* (1897) che lo scrittore si apprestava a sviluppare con *La leggenda di Ognuno* (1911) e più tardi con *Il grande teatro di Salisburgo* (1922).

Su queste premesse passiamo ai raffronti annunciati dal titolo. Seguiremo prevalentemente l'ordine dei *Lehrjahre* confrontandone i passi volta a volta con Pirandello e Kafka. Si danno per note le opere citate.

In I.5, Wilhelm scopre nella dispensa le due cassette con i burattini e un libretto. È l'inizio della sua pratica teatrale: quei burattini potevano raccontare tutte le storie che lui avrebbe immaginato. Nei *Giganti*, II, abbiamo *L'arsenale delle apparizioni* e, come protagonisti, i *fantocci* che, per la magia dell'arte, diventano *personaggi*.

In I.17 e II.1 si svolge la scena del *biglietto di Norberg*. Qui mi sia consentita una piccola digressione: Goethe si era ispirato al *Viaggio sentimentale di Yorick attraverso la Francia e l'Italia* (1768) di Laurence Sterne ed al biglietto spedito da Amiens. In Sterne "le divagazioni umoristiche e poi patetiche", in Goethe il "caso" che può determinare il destino. Il medesimo tema viene ripreso da Foscolo nel *Didimo Chierico* (1813) e da Carlo Porta nel *Marchionn* (1816). Qui il "biglietto" umoristico-patetico di Sterne-Foscolo diventa, come in Goethe, il *Wendepunkt*, questa volta in chiave romantica: in Goethe «Die Pest oder ein böses Fieber», in Porta «one fevera cutta, on maa de pett». Dalla quale il Marchionn rinasce con "la fede" che il bimbo lasciatogli dalla Tettón sia veramente suo (vv. 545 sgg., Beretta p. 233), così come per ben due volte in Goethe: la prima quando Wilhelm *crede* nel fatto che Felix sia figlio suo e di Marianne, la seconda quando Federico "accetta come suo" il figlio di Wilhelm e Philine (VIII.6, sgg.).

In II.3 Wilhelm, ripresosi dal collasso, si mette in viaggio a cavallo ed arriva a Hochdorf, villaggio tra le montagne, dove una compagnia di operai diletta recita una commedia "divertente": due amici sottraggono al tutore una bella ragazza, ma poi se la contendono, in situazioni spassose. Questa vicenda corrisponde alla prima fase di *O di uno o di nessuno* (1933). La seconda fase della commedia è

data dalla contesa brutale; il piccolo nasce, ma la madre, *Melina*, muore e il figlio sarà adottato da altra famiglia benestante. Il nome della ragazza costituisce la spia filologica che conferma la relazione tra Pirandello e Goethe. Infatti nei *Lehrjahre* i coniugi *Melina* formano una coppia che vuol dedicarsi al teatro. Il marito ha doti organizzative; la moglie si appassiona all'idea di fornire alla cultura tedesca un teatro nazionale, ma viene travolta dalla grettezza del marito e soprattutto dalla vanità futile e brutale degli attori che una sera esplodono in una rissa. Il bambino che portava in grembo nasce prematuramente, morto. In Goethe il figlio è vittima dell'ottusità umana che non comprende gli ideali. In Pirandello muore la madre e il figlio ha un'apertura nella nuova famiglia.

In III.2 la compagnia teatrale di Wilhelm stipula un contratto con il "conte" per una serie di spettacoli al "castello" di questo, in onore del Principe che sta per arrivare. In III.3 la compagnia si trasferisce al castello: sono costretti ad andare a piedi, lo vedono da lontano bene illuminato, ma quando arrivano apprendono dai servi che, per un disguido, la loro venuta non era stata annunciata, e al villaggio e all'osteria tutto è occupato. Fradici e infreddoliti devono passare al vecchio castello, disabitato. È proprio in questa situazione l'arrivo dell'agrimensore di Kafka al "castello del conte di West-west" ed anche l'arrivo della compagnia di Ilse e del "conte" nei *Giganti*. In Goethe l'arte è cenerentola, in Kafka l'uomo che vuol mettere ordine nel mondo incappa in una serie infinita di inconvenienti, in Pirandello l'arte comincia a vivere quando, "passato il ponte", entra nel mondo magico dei sogni, cioè della "fantasia del poeta".

In Goethe (IV.1) il Conte dimostra gusto, apprezzamento per l'opera degli attori e manda a Wilhelm una piccola borsa di monete d'oro che questi userà per il "rilancio della compagnia". Al termine dei *Giganti* il maggiordomo consegnerà al conte un "congruo indennizzo" ed il conte lo accetterà «per edificare una tomba illustre e imperitura alla sua sposa».

Al termine del II atto Ilse proclama: «[la Favola] vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini!». L'espressione sembra ripresa dall'*Introduzione* (p. 12) che Alberto Spaini premette nel 1913 alla sua traduzione dei *Lehrjahre*: «La missione di Wilhelm era [...] di portare la poesia in mezzo agli uomini [...] La *theatralische Sendung* è, venti anni prima del sorgere del Romanticismo, romantica».

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Accenno soltanto alla *Torre nel castello* (VII.8-9) dove Wilhelm riceve gli ultimi insegnamenti e pone l'ultima domanda: «Felix è veramente mio figlio?». Si veda la visione di Kafka della fuga di sale e di mura di *Davanti alla legge*, dove pure viene (non) data all'uomo l'ultima risposta e, molto probabilmente, la fuga delle cinte del *Purgatorio* di Dante, perché il nostro poeta aleggia silenzioso sia in Goethe sia in Kafka. Anche questo argomento merita una trattazione accurata, così come la merita il rapporto di Goethe con *I libri della famiglia* (ca. 1434) di Leon Battista Alberti (1404-1472), specialmente il III sui concetti del “valore aggiunto” e della funzione di “attività produttiva, fortuna e onore”.

Il nostro scrittore doveva già essere noto a Goethe prima del suo viaggio in Italia. Da lui doveva aver tratto, od avere confermato, il suo ideale della perfezione che si costituisce nell'equilibrio. Spie filologiche ne sono ad esempio alcuni nomi come *Lenardo*, *Odoardo* nel *Wilhelm Meister* e *Lionardo*, *Adovardo* in Alberti. Inoltre l'arte dell'amico e regista Serlo si rivela accurata, perfetta nell'equilibrio della recitazione e delle parti (IV.18). Il nome sembra collegato con l'architetto Sebastiano Serlio (1475-1562), che è pure un esempio di perfezione e di equilibrio ed ha lasciato modelli costruttivi e di giardini, ad esempio la villa Borromei a Lainate. E argomento che merita riflessione, specialmente dopo il viaggio in Italia, è l'importanza che Goethe dà alla “creatività del commercio”, concetti che Alberti aveva anticipati nel libro citato: in Alberti un confronto tra la gestione di una proprietà agraria e l'industria, dove il lavoro umano crea il “valore aggiunto” che forma il valore definitivo di “scambio”; in Goethe l'analisi di una concezione fisiocratica, di una concezione liberale e del dovere, anche da parte dei nobili, di pagare le tasse (VIII).

Abbiamo visto dunque che ogni evento ed ogni personaggio hanno per Goethe e per Kafka un valore simbolico. Meno per Pirandello, salvo che nei *Giganti*, perché più legato alla realtà problematica della vita.

In Goethe troviamo *Philine*, simbolo dell'amore naturale (dal greco *philéō* ‘amo’); *Therese* simbolo della buona amministrazione (dal greco *therapéuō*, ‘mi prendo cura di qualcosa o di qualcuno’, prima ancora che dal greco *théra*, la ‘caccia’); *Natalia*, l’“anima bella” che sa continuamente rinascere nell'amore; *Macaria*, beata e beatificante, l'espressione più elevata della donna (dal greco *mákar*,

‘beato’), quindi correlata alla *Beatrice* di Dante. In Kafka troviamo controfigure con significati analoghi: *Pepi*, *Brunelda*, *Frieda* e la coppia *Amalia-Olga* che sembra correlata ad *Aurelia-Ofelia*, e *Giacomo*, italiano, che sembra, in parte almeno, correlato a *Mignon*, italiana; *Thérèse*, che a sua volta sembra correlata alla *Therese* di Goethe.

Lo stesso Wilhelm che inizia un rapporto a diversi livelli, e con aspirazioni diverse, prima con *Marianne* poi con *la contessa*, *Philine*, *Aurelia*, *Therese* e finalmente con *Natalia*, sembra far convergere aspirazioni molteplici che non riescono a realizzarsi, salvo l’ultima, e sembra riecheggiare nel *Klamm* di Kafka.

Quale ultima correlazione vedremo il “cofano” misterioso che Wilhelm ritrova tra le montagne delle sue *Wanderungen* e il «cofanetto che luccicava tutto», offerto dal «nanetto a quella scema vestita di rosso», nel III atto dei *Giganti*. Nell’opera di Pirandello tutto il sistema simbolico di Goethe viene frantumato e gli spezzoni che ne risultano acquisiscono valori magici, inafferrabili.

Al termine di questo breve e manchevole *excursus*, non potendo parlare del secondo Faust, non rimane che citare *Ein Märchen (Una fiaba)* di Goethe (1795), il suo racconto più simbolico ed attraente: a chi gli chiedeva cosa volessero significare quei simboli meravigliosi il Maestro rispondeva che egli stesso lo aveva dimenticato e che lasciava a ciascuno di noi interpretarli liberamente. Anticipava di cento anni quello che Oscar Wilde avrebbe detto a conclusione del suo *Ritratto di Dorian Gray* (1900): «Ogni arte è, in pari tempo, superficie e simbolo: chi va al di sotto della superficie lo fa a proprio rischio, chi legge il simbolo lo fa a proprio rischio».

Bibliografia essenziale

- AA.VV., *Piccolo Teatro di Milano. “I giganti della montagna”*. L. Pirandello, G. Strehler, Milano 1993.
- L.B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, Torino 1994.
- C. BERETTA, *Carlo Porta. Fonti letterarie milanesi, italiane, europee*, Bellinzona 1994.
- W. GOETHE, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, mit einem Aufsatz von Hugo von Hoffmannsthal, Berlin und Stuttgart 1911.
- ID., *Le esperienze di Wilhelm Meister*, a cura di R. Pisaneschi e A. Spaini, Bari 1913.

ID., *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, Hamburg 1949.

F. KAFKA, *Tagebücher 1909-1923*, 3 voll., Frankfurt a. M. 1994.

L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, Milano 1951.