

KLAUS VOGEL

«VERZOGENE NAMEN».
I NOMI NEL *WILHELM MEISTER* DI GOETHE

Abstract: The paper presents Goethe's supposed novel of formation *Wilhelm Meister's Apprenticeship* as a poetic anthropology of human symbolization and the ensemble of its characters, therefore, as a typology of human symbolization, created by an application of his fundamental concept of the symbolic (*das Symbolische*) to human behavior. It is Goethe's particular usage of names that suggests and justifies this kind of interpretation, the particularly interrelated way of their functioning as a nomenclature, and, above all, their principal characteristic: they are all irregular, deformed, distorted – that is, «verzogen».

Keywords: animal symbolism, human symbolization

1. Nel secondo *Wilhelm Meister (Gli anni del pellegrinaggio)* avviene che un personaggio – il figlio del *Maggiore*, nella novella *L'uomo di cinquant'anni* – cambi improvvisamente nome. Per tutto il racconto veniva designato come *Flavio*; alla fine è chiamato *Silvio* senza che il testo ne fornisca una spiegazione e nonostante il fatto che si tratti, ovviamente, dello stesso personaggio.¹ Un lapsus? Forse. Ma non è, comunque, l'unico personaggio nel romanzo a cambiare nome in questo modo. Anche le compagne di *Lothario* e *Jarno* del primo *Meister*, cioè *Therese* e *Lydie*, cambiano nome nel secondo, e diventano *Julie* e *Lucie*.² Considerate 'errori', dimenticanze di un ormai anziano autore, queste variazioni onomastiche, in passato, sono state tacitamente corrette in tutte le edizioni delle opere

¹ Cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, in ID., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), a. c. di Karl Richter in collaborazione con Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder e Edith Zehm, München/Wien, Hanser 1985-1998, vol. 17, p. 665 (d'ora in poi citerò i testi goethiani da questa edizione con la sigla: MA). Che si tratti davvero di *Flavio* è reso plausibile dal fatto che anche *Silvio* (come faceva già *Flavio*) chiama il *Maggiore* «Vater» ('padre', p. 666).

² Le circostanze in cui si presentano lascerebbero intendere che si tratti degli stessi personaggi, come sottolinea anche il commento: «Allem Anschein nach ist die Julie der *Wanderjahre* mit der Therese der *Lehrjahre* identisch, es sei denn, daß Goethe – wie bei Lucie – auch ihr einen anderen Namen beilegen wollte.» (MA 17, p. 1201). Si può pensare a due possibili spiegazioni: o Goethe ha, per distrazione, scambiato i nomi oppure effettuato consapevolmente una sostituzione senza motivarla: «Entweder hat er die Namen beider verwechselt oder er hat es unterlassen, die Namensänderung anzuzeigen...» (*ibid.*).

di Goethe. Solo nella recente edizione di Monaco (Münchner Ausgabe) si è deciso di lasciare il testo invariato: per correttezza filologica e perché si nutrivano qualche dubbio sul fatto che si trattasse veramente di errori – vista la presenza di altri personaggi che cambiano dichiaratamente nome e considerato il fatto che *errori* onomastici vengono compiuti ripetutamente anche all'interno del romanzo.³

Ma esiste ancora un altro motivo che consiglia prudenza con queste 'correzioni': a personaggi che cambiano improvvisamente nome corrispondono personaggi che cambiano, inspiegabilmente, identità. Nel Pluto del Secondo Faust si dovrebbe riconoscere – come dichiara lo stesso Goethe – Faust, nell'Avarizia Mefistofele e nel Fanciullo Auriga il figlio di Faust ed Elena, Euforione.⁴ Nessun dubbio, dunque, su queste duplici identità. Ma cosa significa questo fatto? E quali sarebbero le conseguenze per il testo e per la sua lettura?

Nel suo importante saggio – un contributo fondamentale per lo studio dell'onomastica goethiana – *On the Significance of Names for Goethe* del 1962, Leonard Willoughby ha sostenuto: «Names are of enormous importance for Goethe».⁵ Il motivo di quest'importanza, da allora, è rimasto privo di una giustificazione convincente. Una spiegazione potrebbe profilarsi proprio nella costellazione di quei 'lapsus': i nomi sono importanti in quanto sono la strada maestra che porta all'interpretazione. E questo non solo per le informazioni che forniscono sui singoli personaggi, ma anche – e soprattutto – per l'esempio che veicolano, come paradigma poetico, relativamente al modo in cui ci parlano i testi goethiani. Probabilmente non si sarebbe mai arrivati all'ipotesi di un'identità tra Euforione e Fanciullo Auriga senza i suggerimenti dell'autore. Alla luce di queste informazioni le irregolarità onomastiche, la curiosa mutabilità dei personaggi e la scandalosa inaffidabi-

³ Alla fine del commento all'opera, gli editori difendono la scelta di lasciare i nomi invariati (cfr. *Zur Textgestalt*, MA 17, pp. 1051-1056). Poiché l'onomastica di un testo è sempre una questione molto delicata e può incidere in maniera determinante sulla sua interpretazione, non spetterebbe agli editori intervenire e decidere, ma ai critici. Anche l'evidente attenzione dedicata dall'autore alla denominazione dei personaggi, e quella dei personaggi alla propria denominazione e a quella degli altri («Umbenennung»; «Namensverwechslung»; «Verwendung von wechselnden Bezeichnungen für ein und dieselbe Person», ivi, p. 1052) invita ulteriormente alla cautela. La prassi di correggere tacitamente i nomi 'erronei' sembra a questo punto molto discutibile.

⁴ In una delle conversazioni con Eckermann (20 dicembre 1829) Goethe rende noti questi fatti. Alla (giusta!) domanda dello stesso Eckermann su come sia possibile che un personaggio possa apparire nel primo atto se nasce soltanto nel terzo, Goethe risponde che non si tratta di esseri umani, ma allegorici – non legati a spazio e tempo. Cfr. PETER ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, a. c. di Heinz Schlaffer (MA 19, p. 343).

⁵ LEONARD A. WILLOUGHBY, 'Name ist Schall und Rauch'. *On the Significance of Names for Goethe*, «German Life and Letters», XVI (1962-63), p. 295.

lità dei nomi si rivelano un indizio, e forse l'unico, di una poetica secondo la quale le parole e le cose si scambiano le loro caratteristiche. Nomi propri e nomi comuni coincidono a tal punto che anche l'identità di personaggi nominalmente distinti diventa plausibile.

«Verzogene Namen» ('nomi deformati, irregolari'): l'espressione – pronunciata da un personaggio in una scena del primo *Meister* – potrebbe essere intesa come un accenno da parte dell'autore al fatto che, «scherzo serio» goethiano, i suoi nomi (di fatto incompleti, inconsueti, inappropriati, ecc.) sono fondamentalmente irregolari, sistematicamente deformati.⁶ Normalizzando il testo, ignorando le irregolarità, si rischierebbe dunque, nell'interpretazione, non solo di perdere alcune informazioni, ma anche di andare incontro a un' almeno parziale cecità relativamente alle intenzioni dell'autore. Questo fatto viene illustrato da un altro, forse emblematico, esempio di 'correzione' problematica. Anche *Herrmann* e *Mariane* – considerati nomi dalla grafia errata – in passato sono stati sottoposti ad una tacita correzione; il che li ha privati del loro senso figurato, un senso confermato, invece, dal testo.⁷ Dopo la correzione, un'eventuale rilevanza dell'errore per l'interpretazione del testo non può neanche più essere presa in considerazione, poiché il fatto, l'errore, non sussiste più.

2. Il primo *Meister* – *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – si presta in modo particolare a illustrare l'importanza dei nomi per l'interpretazione. Il sistema onomastico goethiano, in questo romanzo, si presenta nelle forme più

⁶ Questa scena – cruciale, forse, per la comprensione dell'onomastica goethiana – si trova nel terzo libro (capitolo VI) del romanzo (GOETHE, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, trad. di A. Rho ed E. Castellani, Milano, Adelphi 2006², p. 146; d'ora in poi indicherò questa traduzione con la sigla: WM.it). Discutendo con il barone sulla concezione del dramma da preparare per l'arrivo del principe, Wilhelm si lamenta: «troviamo soltanto ritratti, monogrammi e figure allegoriche per onorare un principe che a mio avviso merita ben altra lode?» La formula «ritratti, monogrammi e figure allegoriche» (in lingua originale: «Porträte, verzogene Namen und allegorische Figuren» (GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, MA 5, p. 165)) pare una descrizione azzeccata della costituzione effettiva del romanzo. L'espressione «verzogene Namen» ('nomi deformati, distorti') potrebbe essere, dunque, vista come un'indicazione utile per definire la principale caratteristica dei nomi goethiani, in quanto sono di fatto «inconsueti o sconosciuti, inesistenti o incompleti, inappropriati o impropri, artificiosi o falsi, erronei o estraniati». Cfr. per ulteriori spiegazioni ed esempi KLAUS VOGEL, *Nomi, nomenclatura e nominalismo poetico nel 'Werther'*, «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XVII (2015), pp. 407-420, qui p. 408.

⁷ *Herrmann*, protagonista dell'epopea *Herrmann und Dorothea* (1797), è, come personaggio, caratterizzato dal fatto di essere un adolescente che, innamorato di Dorothea, decide di impadronirsi della propria vita, diventando dunque *Herr* ('padrone') e nello stesso momento *Mann* ('uomo, maschio sessualmente maturo, adulto'). *Mariane* è l'amante di *Wilhelm* nel romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. La grafia inconsueta del suo nome – *Mariane* invece di *Marianne* – esalta, come si vedrà, il legame del personaggio con *Maria* (il nome della Madonna!) in quanto incarnazione del desiderio di maternità.

diverse: nomi, cognomi, titoli professionali, di parentela, di rango, come pure nomi che rispecchiano tratti caratteriali o ruoli teatrali, e appellativi in funzione di nomi propri.⁸ Se si considera il loro insieme – come chiedeva Ann White – come una nomenclatura e si indagano le intenzioni della denominazione – come chiedeva Heinz Schlaffer – ponendosi in sintonia con le intenzioni del testo,⁹ viene a delinarsi un progetto piuttosto lontano da quello del ‘romanzo di formazione’ (che si è abituati a vedere nell’opera): emerge una teoria in forma poetica, che ha il concetto goethiano del ‘simbolico’ al centro e lo proietta sull’uomo. Il risultato è una tipologia della simbolizzazione umana, una specie di antropologia del simbolico che si basa sull’idea dell’uomo quale «animal symbolicum» che vive, come diceva Ernst Cassirer, in «a new dimension of reality», «a symbolic universe».¹⁰

Intenzioni sistematiche si profilano già nelle regolarità formali dell’opera.¹¹ Il «romanzo» è suddiviso in otto libri. Al centro di ciascuno si trova

⁸ L’opera, nonostante ciò, non ha suscitato più di tanto la riflessione onomastica. Il saggio di Koch (MANFRED KOCH, *Serlo, Aurelie, Orest und Cornelia. Zu den Namen in Wilhelm Meisters Lehrjahre*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», N.F., XLVII (1997), pp. 399-413) costituisce una rara eccezione. Koch considera il romanzo come punto di partenza di un nuovo tipo di onomastica nell’opera di Goethe, caratterizzata da due tendenze, che Koch spiega con una forte «Typisierung und Allegorisierung in der Figurengestaltung»: il ricorso da un lato al recupero di nomi antichi («Antikisierung (Makarie, Phileros)»), dall’altro all’uso di appellativi al posto di nomi propri («Graf, Baronesse, Vorsteherin, Gehülfe, Architekt») (ivi, p. 401).

⁹ ANN WHITE, *Names and Nomenclature in Goethe's Faust*, London, University of London (Bithrell Series, 3) 1980; HEINZ SCHLAFER, *Namen und Buchstaben in Goethes 'Wahlverwandschaften'*, in NORBERT W. BOLZ (a. c. di), *Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim, Gerstenberg 1981, pp. 211-229.

¹⁰ Nel suo tardo *Essay on Man* (1944), Cassirer sostiene che «instead of defining man as an *animal rationale*, we should define him as an *animal symbolicum*». Cfr. ERNST CASSIRER, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven/ London, Yale University Press 1962², pp. 24-26. In Goethe è presente quella stessa convinzione di fondo. Allo stesso modo il progetto poetico dei *Lehrjahre* coincide anche concretamente con la ‘filosofia delle forme simboliche’ di Cassirer quando tenta di individuare e di distinguere i vari tipi di simbolizzazione: «Language, myth, art, and religion are parts of this universe. They are the varied threads which weave the symbolic net, the tangled web of human experience». La tipologia realizzata nella suddivisione dei vari libri nel romanzo goethiano coincide, almeno in parte, con quella delle forme simboliche. Toni Cassirer, la moglie del filosofo, ha insistito fortemente sulla particolare importanza delle opere di Goethe per il marito. Cfr. TONI CASSIRER, *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, Hamburg, Meiner 2003, p. 88. Studi recenti della critica specializzata sostengono che quest’affinità tra il pensiero filosofico di Cassirer e quello poetico di Goethe sarebbe frutto di una vera e propria ‘ripetizione’ («Wiederholung») interpretativa da parte del filosofo. Cfr. JOHN KROIS, *Urworte. Cassirer als Goethe-Interpret*, in *Kulturkritik nach Ernst Cassirer*, a. c. di Enno Rudolph e Bernd-Olaf Küppers, Hamburg, Meiner 1995, pp. 297-324, e inoltre, BARBARA NAUMANN – BIRGIT RECKI (a. c. di), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandschaft*, Berlin, Akademie-Verlag 2002.

¹¹ Regolarità che già dai primi lettori dell’opera – Schiller, Novalis e Friedrich Schlegel – hanno fatto ipotizzare un discorso ibrido, una poesia scientifica. Cfr. le loro testimonianze in: GOETHE, *Werke* (Hamburger Ausgabe), München, Beck 1994¹³, vol. 7, pp. 620-688. Vista la «systematische

una coppia: due personaggi principali – un maschio e una femmina – che esemplificano, con il loro comportamento, un particolare tipo di simbolizzazione umana declinato in due modi opposti: un modo attivo e uno passivo, uno creativo e uno ricettivo, uno estroverso e uno introverso, ecc. Il mondo immaginario intorno a loro è adeguato a riflettere i diversi tipi di simbolizzazione; varia dunque da libro a libro in maniera significativa e significativa.¹²

Il tipo di simbolizzazione tematizzato nel primo libro è quello dell'età, esemplificato dalla gioventù. «Felice gioventù!», interviene il narratore a commento delle vicende, «Felici tempi della prima sete d'amore!» Quando poi elenca le particolarità di questa modalità di simbolizzazione, in primo piano affiora la mancanza di realismo: «L'uomo è allora come un bambino che si diverte per ore ad ascoltare l'eco dei propri discorsi, discorsi di cui fa da solo le spese...».¹³ *Mariane* e *Wilhelm*, i due giovani per eccellenza (e dunque amanti), rappresentano simbolicamente la prima l'idealismo, il secondo un estetismo esasperato. L'idealismo di *Mariane* consiste nel suo credo in un amore incondizionato. «Lo amo! Lo amo!», si esalta, «Con quale entusiasmo pronuncio per la prima volta queste parole!» Ne risulta l'utopia del 'per sempre': «Sì, gli getterò le braccia al collo, lo stringerò come se volessi tenermelo per sempre».¹⁴ Il nome *Mariane*, nella sua particolarità formale (*Mariane* invece di *Marianne*), mette, come già accennato, in evidenza il legame con *Maria*, il nome della Madonna, e mostra il personaggio come una Madonna minore, una specie di dea madre profana, personificazione dell'istinto materno.¹⁵ Nell'estetismo di *Wilhelm*, invece, il «primo amore per

Ordnung in dem Vortrage», Schlegel pensava ad un progetto di 'fisica poetica della poesia' («poetische Physik der Poesie») (ivi, p. 666).

¹² Sul fatto stesso non ci sono dubbi. Il problema sta piuttosto, come illustrano i vari contributi, nell'identificazione del principio costitutivo di questi 'mondi'. Karl Schlechta parlava di sfere («Sphären»), che dovrebbero distinguere le varie «Lebensformen» (KARL SCHLECHTA, *Goethes Wilhelm Meister*, Frankfurt/M., Klostermann 1953, p. 15); Gerhard Storz di regioni («Regionen»), da intendere, però, non come «Örtlichkeiten» ('località'), ma come «Kraftfelder» ('campi di forze') (GERHARD STORZ, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in ID., *Goethe-Vigilien oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen*, Stuttgart, Klett 1953, pp. 61-103, qui p. 80).

¹³ WM.it, p. 47. Testo originale: «Glückliche Jugend! glückliche Zeiten des ersten Liebesbedürfnisses! Der Mensch ist dann wie ein Kind, das sich am Echo stundenlang ergötzt, die Unkosten des Gespräches allein trägt, und mit der Unterhaltung wohl zufrieden ist, wenn der unsichtbare Gegenmann auch nur die letzten Sylben der ausgerufenen Worte wiederholt». (MA 5, p. 56).

¹⁴ WM.it, p. 47. Testo originale: «Ich lieb' ihn! Ich lieb' ihn! Mit welchem Entzücken sprech ich zum erstenmal diese Worte aus! Das ist diese Leidenschaft, die ich so oft vorgestellt habe, von der ich keinen Begriff hatte. Ja, ich will mich ihm um den Hals werfen! Ich will ihn fassen, als wenn ich ihn ewig halten wollte. Ich will ihm meine ganze Liebe zeigen, seine Liebe in ihrem ganzen Umfang genießen». (MA 5, p. 11).

¹⁵ Anche Martina Schwanke è arrivata a un'interpretazione di *Mariane* come estensione di *Maria*, nome della Madonna: «Der Name ist eine Erweiterung zu Maria, dem Namen der Mutter Gottes».

una donna» appare principalmente fuso con «la sua passione per il teatro», prova di una vita particolarmente intensa, eroica, che spera di trovare – mischiando l'arte con la vita – come artista e attore nel mondo del teatro.¹⁶ In questo, il giovane Wilhelm si rivela dunque fratello del giovane Werther. Il suo modello è, come nel *Werther*, Shakespeare, ma ora lo è anche esplicitamente; oltre al suggerimento fornito dal nome (William/Wilhelm), il protagonista chiama Shakespeare «Pate» ('padrino').¹⁷

Philine e *Friedrich* – la coppia del secondo libro – presentano due simbolizzazioni del «Naturell»,¹⁸ ossia degli atteggiamenti mentali che dipendono dalla natura dell'uomo, fisica e spirituale, e che in questo caso coincidono con l'eroticismo, per l'una, e l'umorismo, per l'altro. Per *Philine* il rapporto con l'altro sesso costituisce – *nomen est omen* – il suo principio di vita:

Come trovava la sua felicità nell'amare una parte degli uomini e nel godere del loro amore, così si concedeva il più spesso possibile il piacere, di certo non molto minore, di burlarsi con la massima frivolezza degli altri che in quel momento non amava.¹⁹

Laertes, una delle sue vittime, la riconosce subito e la definisce una «vera Eva», «progenitrice del sesso femminile».²⁰ Quando Friedrich, rappresentazione dell'umorismo, appare sulla scena, fa sempre «ridere tutti con mille citazioni e allusioni buffonesche...». Il finale del romanzo offre di lui il ritratto di un «ausgelassene(r) Mensch», che fa ridere tutti «nach seiner Art» con «hundert Zitate und eulenspiegelhaften Anspielungen»:²¹

(MARTINA SCHWANKE, *Name und Namengebung bei Goethe. Computergestützte Studien zu epischen Werken*, «Beiträge zur Namensforschung», N.F., XXXVIII (1992), p. 221)

¹⁶ «Sulle ali della fantasia», spiega il testo, «il desiderio di Wilhelm si era innalzato fino all'incantevole fanciulla [...] giacché gli era apparsa dapprima nella luce propizia della ribalta, e la sua passione per il teatro si era fusa col primo amore per una donna...» (WM.it, p. 10).

¹⁷ Il testo commenta: «Il suo amico Shakespeare, che con gran piacere considerava anche suo padrino, sicché era più fiero che mai di portare il nome di Wilhelm, gli aveva fatto conoscere un principe...» ecc., WM.it, p. 185. Per quanto riguarda il ruolo di modello svolto da Shakespeare per il personaggio di nome *Wilhelm* nel *Werther* cfr. VOGEL, *Nomi...*, cit. p. 411 sgg.

¹⁸ MA 5, p. 7. La parola torna ancora due volte con l'attributo 'felice': «glückliches Naturell». (MA 5, p. 118).

¹⁹ WM.it, p. 95.

²⁰ WM.it, p. 86. «...die wahre Eva, Stammutter des weiblichen Geschlechts». (MA 5, p. 98). Sono «tutte così», dice Laertes, sottolineando la tipicità del comportamento delle donne, «ma non vogliono sentirselo dire». (WM.it, p. 86). Wolfgang Baumgart definì *Philine* «Inbegriff animalischnatürlicher Weiblichkeit» («una perfetta incarnazione di femminilità naturale, istintiva, animalesca»). Cfr. WOLFGANG BAUMGART, *Philine*, in *Lebende Antike*, Symposium per Rudolf Sühnl, a. c. di Horst Meller e Hans-Joachim Zimmermann, Berlin, Erich Schmidt Verlag 1967, pp. 95-110, qui: p. 96.

²¹ MA 5, p. 605.

A sera la compagnia si radunava sempre e lo sfrenato Friedrich [...] dominava la conversazione e faceva ridere tutti con mille citazioni e allusioni buffonesche, anzi sovente li metteva anche in imbarazzo permettendosi di pensare ad alta voce.²²

Egli è sempre di buon umore, e dunque, come dice il suo stesso nome – Fried-rich ‘ricco di pace’ –, mette in ridicolo tutti e tutto.²³ A sottolineare la sua attitudine a vivere con leggerezza, nel testo Friedrich viene chiamato anche «der blonde Knabe»²⁴ e «blonder Schelm», ‘il fanciullo biondo’ e ‘il biondo furfante’.²⁵

Il fatto che nel caso di *Graf e Gräfin* (‘Conte e Contessa’) un titolo di rango sostituisca il nome proprio indica il tipo di simbolizzazione tematizzato nel terzo libro: una simbolizzazione non più naturale, ma culturale, dunque intenzionale e (almeno in parte) fonte di consapevolezza del ruolo sociale che ne deriva. Il personaggio del *Graf* rappresenta un tipo di simbolizzazione impostato (ed imposto) dalla società, legato allo status dell’individuo-portatore e caratterizzato dal dovere che a quest’ultimo compete di «dominarsi esteriormente in ogni attimo della sua vita». Tale simbolismo del «personaggio pubblico» viene, non a caso, commentato da Wilhelm all’interno del romanzo in una lunga riflessione sulla nobiltà. Il nobile, egli dice,

[...] ha il dovere di darsi un amabile ed eletto contegno, e tale contegno, poiché nessuna porta gli è sbarrata, diventa del tutto spontaneo; e dato che, sia a corte sia sotto le armi, deve pagare con il proprio aspetto, con la propria persona, ha ben motivo di tenerli da conto e di mostrare che ci tiene. A lui si addice una certa dignitosa grazia nelle cose comuni, una sorta di elegante leggerezza in quelle gravi e importanti, perché così fa vedere che in ogni occasione sa mantenere il proprio equilibrio. È un personaggio pubblico, e quanto più studiate sono le sue movenze, quanto più armoniosa la sua voce, quanto più calmo e misurato il suo contegno, tanto più è perfetto. Se resterà sempre lo stesso con la gente di alta e di bassa condizione, con gli amici e con i parenti, non ci sarà nulla da ridire, non lo si potrà volere diverso. Sia freddo, ma comprensivo; simulatore, ma perspicace. Purché sappia dominarsi esteriormente in ogni attimo della sua vita, da lui non si può pretendere di più, e se altro egli possiede, in sé o fuori di sé: capacità, ingegno, ricchezza, tutto ciò figura soltanto come un aggiunto.²⁶

²² WM.it, p. 541.

²³ Anche, e soprattutto, se stesso, quando, per esempio, annuncia (essendo, lui stesso, un nobile!) il suo arrivo in una lettera al fratello in questo modo, un po’ barocco: «Poiché, fra tutti gli ospiti, il buon umore è il più gradito, quando si presenta, e io me lo porto sempre appresso quale compagno di viaggio, spero che la visita che ho intenzione di fare a Vostra Grazia e Signoria non sarà male accolta, anzi mi auguro di arrivare e, all’occasione, di ripartirmene, tra la piena soddisfazione dell’intera nobile famiglia a cui io...». E firma poi con: «il conte Pie’ di Lumaca.» (WM.it, p. 498).

²⁴ MA 5, p. 110.

²⁵ WM.it, p. 556.

²⁶ WM.it, p. 258.

Non bisogna aggiungere niente a questa descrizione minuziosa ed esauriente del tipo di simbolizzazione rappresentato dal *Graf*. L'aspetto forse più interessante (perché inaspettato) è la constatazione della forte ambivalenza di questo suo ruolo. Il prestigio che esso da una parte offre comporta dall'altra l'assunzione di una maschera, e tutto ciò si paga «con il proprio aspetto, con la propria persona».²⁷ Se si tien conto della funzione di simbolizzazione assoluta nel libro dal titolo che funge da nome del personaggio in quanto «personaggio pubblico», si possono spiegare i tratti più salienti del comportamento del *Graf*, alcuni dei quali piuttosto bizzarri. Fra questi, per esempio, il fatto che «aveva tanta simpatia per il pedante e che trovava assai ragionevole che l'arpista non portasse la sua barba finta solo la sera sul palcoscenico, ma sempre anche di giorno; e gli piaceva assai l'aspetto naturale di quella barba...».²⁸ Il motivo di tale simpatia per il *pedante* emerge nella scena in cui incontra per la prima volta i membri della compagnia teatrale e lo vede 'in azione':

Il conte lo osservò con benevola attenzione, meditando, per qualche istante; poi disse rivolto alla contessa: 'Cara, guarda bene quest'uomo: ti garantisco che è un grande attore o può diventarlo.' L'individuo fece, mettendoci tutta l'anima, un goffo inchino, tanto che il conte dovette riderne forte: 'Il suo mestiere sa farlo benissimo' esclamò. 'Scommetto che quest'uomo può recitare quel che vuole, ed è un peccato che finora non sia stato utilizzato meglio'.²⁹

Il *Graf* vede se stesso in questi personaggi, cui attribuisce (erroneamente!) il proprio ruolo. Consapevole di sostenere – da personaggio pubblico – una vera e propria 'parte' nella vita quotidiana, considera anche gli atteggiamenti del *pedante* e dell'*arpista*, in quanto particolarmente rigidi e stilizzati, alla stregua di ruoli e vede i rispettivi personaggi come degli attori, attori anche nella vita, proprio come lui. È essenzialmente per tale motivo che «trovava assai ragionevole che l'arpista non portasse la sua barba finta solo la sera sul palcoscenico, ma sempre anche di giorno; e gli piaceva assai l'aspetto naturale di quella barba...».³⁰ Considerando la barba dell'arpista parte di un travestimento, il Conte ammirava la naturalezza della sua *performance*, e diventava, per simpatia per il 'collega', il «suo protettore»:

«Se l'arpista si fa tagliare la barba», ragiona Philine, che, ovviamente, ha capito questo nesso, «dovrebbe cucirla ben bene su un nastro e conservarla, così da poterla

²⁷ Ivi, p. 258.

²⁸ Ivi, p. 183.

²⁹ Ivi, p. 131.

³⁰ Ivi, p. 183.

subito rimettere nel caso che incontrasse il signor conte in giro per il mondo; perché è solo la barba che gli ha procurato i favori di messere».³¹

Alla richiesta di spiegare «tale strana osservazione», ella risponde: «Il conte» (da ‘personaggio pubblico’!) «crede che l’illusione si avvantaggi di molto se l’attore continua anche nella vita quotidiana a recitare la sua parte e a tenersi fedele al suo personaggio...».³²

Sul piano della trama, le spiegazioni di *Philine* appaiono incomprensibili e indecifrabili quanto i ragionamenti del *Graf* appaiono inadeguati e insensati. Il *pedante*, ovviamente, non è un bravo attore (in quanto sa recitare solo un ruolo!) e l’*arpista* non è, certamente, un attore (in quanto la sua barba non è finta, e non la mette solo la sera!). Ma le cose cambiano già se le si considera sul piano del racconto, in quanto il lettore, più tardi, verrà a sapere (tramite un *flashback*) che l’*arpista* in realtà è *anche* un ruolo, e la sua barba è *anche* quella una maschera, in quanto serve soprattutto a nascondere la vera identità e la scandalosa storia del personaggio (quella dell’ex-monaco e padre di Mignon, figlia di un incesto). Ma le osservazioni del *Graf* diventano ancora ‘più vere’ e sensate se interpretate su un piano meta-poetico. Situato esattamente sul confine tra finzione e realtà, il personaggio del *Graf* ha – di conseguenza – nel romanzo la funzione di informare sulla (vera) verità della poesia e di fornire – quasi fosse una sorta di portavoce dell’autore – informazioni utili per una migliore comprensione del testo.³³

La *Gräfin* da parte sua – il suo nome lo indica – altro non è che la versione ‘femminile’ del *Graf*. Se la nobiltà dal conte è intesa come spirituale ed essenziale, un fatto etico dunque, nel caso della contessa è fisica e legata all’aspetto esteriore, un fatto estetico; i due sono personificazioni di dignità (lui) e di grazia (lei). Lui è il galantuomo, lei la bella dama che ha l’obbligo di essere sempre ‘spettacolare’, attraente, un piacere per gli occhi. Non a caso la figura appare nel testo regolarmente come la «schöne Gräfin», ‘la

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Il testo lo presenta perciò esplicitamente come uno di quelli «che, quando fanno domande, amano sempre impartire lezioni». Parlando di «verzogene Namen» il *Graf* dà dunque una lezione sull’onomastica goethiana, e chiamando Wilhelm Meister «Mister» (Mister – Meister!), insistendo – pur non conoscendolo – sul fatto che in realtà sarebbe un inglese, perché suo padre sarebbe «un inglese, e di rango...» (WM.it, p. 537), ci informa sulla genealogia del protagonista, e sulla parentela spirituale di *Wilhelm* con William, cioè con Shakespeare. Per ulteriori spiegazioni cfr. VOGEL, *Nomi...*, cit., p. 417. Anche Matthias Mayer ha visto il personaggio del *Graf* come caratterizzato dalle sue continue «Verwechslungen von Realität und Fiktion» e interpretato i suoi interventi, all’interno della finzione incomprensibili, come «poetologische Lektion(en)». MATTHIAS MAYER, *Selbstbewußte Illusion. Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im Wilhelm Meister*, Heidelberg, Carl Winter Verlag 1989, p. 68.

bella contessa'.³⁴ Anche Wilhelm la vedrà come l'«affascinante signora»: «La bellezza, la gioventù, l'amabile grazia e i modi raffinati della contessa gli fecero un'impressione gradevolissima, tanto più che i discorsi e le movenze di lei si accompagnavano a una certa verecondia, per non dire a un certo imbarazzo».³⁵

Seguono ancora nel romanzo – in ordine cronologico – le coppie di *Aurelie* e *Serlo*, «schöne Seele» e «Oheim» ('anima bella' e 'zio'), *Therese* e *Lothario*, *Sperata* e *Augustin*. Lungo la catena di queste coppie aumenta costantemente, per rilevare solo una delle regolarità, la partecipazione del soggetto alla simbolizzazione – a iniziare da quella 'oggettiva' dell'età per arrivare infine, nell'ottavo libro, a quella altamente speculativa, metafisica, orientata verso l'aldilà, verso il sacro o il 'divino'.³⁶ *Sperata* e *Augustin*, i protagonisti dell'ottavo libro, sono due esemplari dell'uomo religioso. Il nome *Augustin* è indicativo in quanto rimanda, come abbreviazione di *Augustinus*, al suo modello storico per eccellenza: sant'Agostino.³⁷ Augustin rappresenta la modalità attiva di questa simbolizzazione. Egli sceglie di condurre la vita del santo e cerca l'esperienza del sacro in prima persona: «si abbandonava interamente ai piaceri di una santa esaltazione, a sensazioni in parte spirituali in parte fisiche...».³⁸ Il comportamento di *Sperata* invece non nasce dalla paura per la propria morte, come avviene per Augustin,³⁹ ma dal dolore generato da quella del suo bambino; questa madre diventa santa per scelta altrui. È dunque – come dice il suo nome – una *Sperata* e, come tale, idolo di quella religiosità 'naturale',⁴⁰ presente in tutti, che poi si manifesta durante i suoi funerali nella creazione spontanea in un «nuovo culto» per una «nuova santa»:

Quando venne il momento di seppellirla, molta gente si accalcò intorno al feretro con inaudita frenesia; tutti volevano toccarle le mani, o almeno la veste. In quell'esaltazione appassionata diversi malati non sentivano più il male che altrimenti li

³⁴ MA 5, p. 152.

³⁵ WM.it, p. 132.

³⁶ Per brevità e per non abusare dello spazio che mi è concesso, passerò direttamente all'ultima coppia, riservandomi, comunque, di riprendere altrove questo discorso.

³⁷ La forma più comune del nome in ambito tedesco è *August*. La versione *Augustin* esalta la provenienza del nome dal latino e favorisce così l'associazione del personaggio con la sfera religiosa in generale e, in particolare, sant'Agostino, il suo modello comportamentale. Il tipo di simbolizzazione orientato verso il sacro che rappresenta il personaggio è quello di una religiosità naturale in quanto fatto antropologico.

³⁸ WM.it, p. 520.

³⁹ Rassegnato alla fine, privato della sua spiritualità, rimane soltanto una «inquietudine del corpo»: «Era sempre in moto, ma molto docile e obbediente in tutto; infatti ogni sua passione sembrava essersi risolta in un'unica paura: quella della morte. Lo si poteva indurre a fare qualunque cosa al mondo se lo si minacciava di una grave malattia o di un pericolo mortale.» WM.it, p. 528.

⁴⁰ Il testo lo conferma: «*Sperata* inclinava per natura alla religiosità.» (WM.it, p. 525).

tormentava; credevano di essere guariti, lo proclamavano, lodavano Dio e la sua nuova santa. Il clero fu obbligato a esporre il corpo in una cappella perché il popolo chiedeva di poter manifestare la sua devozione; la ressa era incredibile; i montanari, già per natura portati a vivi sentimenti religiosi, affluivano dalle loro valli; la devozione, le meraviglie, l'adorazione aumentavano ogni giorno.⁴¹

3. *Mignon*, vera protagonista dell'opera, è diversa da tutti gli altri personaggi perché non rappresenta una parte del concetto, un tipo di simbolizzazione, ma il concetto del simbolico nella sua interezza. Philine – in questo senso – la presenta come personificazione della problematica stessa del libro: «Ecco l'enigma», afferma.⁴² Goethe da parte sua dichiara esplicitamente di aver scritto il libro solo per mettere in risalto questa figura.⁴³ La 'stranezza' del personaggio risulta dalla sua artificialità in quanto allegoria. Che sia allegoria del concetto di simbolico viene confermato, con sorprendente coerenza, dal confronto diretto con la definizione che di Mignon viene fornita, unica in tutta l'opera, nell'appendice (*Nachtrag*) del saggio *La pittura di Filostrate*, dove si legge che il simbolico «È la cosa, senza essere la cosa, eppure la cosa; un'immagine ristretta nello specchio spirituale e tuttavia identica con l'oggetto».⁴⁴ Quale motivazione della definizione, l'autore indica la necessità di chiarire l'uso personale, poco consueto, della parola 'simbolico' e, in conclusione, aggiunge: «Ci si permette un tale uso del termine e ognuno si crei il suo, la sola cosa importante è che sia chiaro, in quanto quel che conta non può essere comunque espresso con le parole».⁴⁵

⁴¹ WM.it, p. 530.

⁴² WM.it, p. 84.

⁴³ Durante una conversazione con il Cancelliere von Müller egli dichiara di avere «das ganze Werk dieses Charakters wegen geschrieben» (29.5.1814).

⁴⁴ Testo originale: «Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch» (in *Nachträgliches. Philostrats Gemälde*, MA 13.2, p. 27). Il brano pone seri problemi di traduzione – come illustrano i seguenti esempi – in quanto, a seconda dell'interpretazione che se ne dà, cambia fortemente il significato concreto della formula. Secondo RICCARDO DE BIASE (*La destinazione etica della storia della filosofia in Ernst Cassirer. Le testimonianze di Descartes e Goethe*, Napoli, Giannini 2007, p. 117) il simbolico sarebbe «la cosa senza essere la cosa eppure realmente cosa; una figura (*Bild*) contratta (*zusammengezogen*) in uno specchio spirituale, e realmente identica all'oggetto»; FRANCESCO MOISO invece (nel suo saggio *Paul Klee e l'eredità goethiana*, in *Paul Klee. Preistoria del visibile*, a. c. di Claudio Fontana, Milano, Silvana Edizioni 1996) propone: «È la cosa, senza essere la cosa, eppure la cosa; un'immagine ristretta (*zusammengezogen*) nello specchio spirituale e tuttavia identica con l'oggetto». Dipende sicuramente dall'estrema difficoltà d'interpretazione di questa 'formula' verbale il motivo per il quale essa non ha avuto il peso che avrebbe meritato nella discussione intorno al concetto del simbolico goethiano.

⁴⁵ Testo originale: «Man erlaube uns diesen Sprachgebrauch und jeder bilde sich den seinigen, nur mache er sich verständlich, da ohnehin das worauf es ankommt mit Worten gar nicht auszusprechen ist» (MA 13.2, p. 27).

La prima caratteristica che il *simbolico* e *Mignon* hanno in comune è una loro *anonimia*: sono due ‘Senza-Nome’. Alla domanda: «Come ti chiami?» Mignon risponde: «Mi chiamano Mignon». ⁴⁶ Mignon non è dunque il suo vero nome. Come, d’altra parte, ‘simbolo’ (o ‘simbolico’) non è il vero nome della realtà descritta nella definizione, in quanto il significato convenzionale del termine è – Goethe stesso, nel suo commento, lo ha sottolineato – un altro. La seconda caratteristica in comune, tra Mignon e il simbolico, consiste in una loro sostanziale indicibilità. Il simbolico – per definizione – non è difatti esprimibile «con le parole». Mignon, da parte sua, ha visibilmente rapporti distorti con il linguaggio. Non sa né leggere né scrivere. Parla poco e usa preferibilmente forme di espressione non verbali. ⁴⁷ E, infine, terza caratteristica, queste due ‘entità’ condividono anche la stessa struttura logico-formativa. Il paradosso del simbolico – ossia ‘essere la cosa e non esserla’ – torna, in Mignon, come ambiguità sessuale. Wilhelm guardò «con stupore», ma «non capì se si trattasse di un ragazzo o di una ragazza». ⁴⁸ E l’ambiguità del simbolico tra immagine e cosa si ritrova nello status del personaggio tra persona (indicata dal nome proprio) e allegoria (suggerita dalla sua artificialità).

E *Wilhelm*? Anche Wilhelm è diverso dagli altri. La sua diversità è mostrata dal nome, l’unico regolare e completo in tutta l’opera, composto da nome e cognome: *Wilhelm Meister*. A differenza di Mignon, Meister non è un personaggio allegorico; anzi, è, come tale, poco caratteristico, e Lydie

⁴⁶ WM.it, p. 84. «Sie heißen mich Mignon» (MA 5, p. 97).

⁴⁷ «Certi giorni era del tutto muta, altre volte sembrava più disposta a rispondere alle varie domande, ma sempre in modo strano, senza che mai si riuscisse a capire se lo faceva per scherzo o per ignoranza della lingua, poiché parlava un tedesco stentato, frammisto a parole francesi e italiane» (WM.it, p. 94). Anche con la scrittura ha, evidentemente, ‘rapporti distorti’: «Era instancabile e trascriveva senza errori, ma le lettere erano disuguali e le righe storte» (WM.it, p. 116). Per esprimersi Mignon usa, dunque, preferibilmente linguaggi artistici, musica e poesia (le canzoni di Mignon!), oppure quelli corporei della gestualità e della danza: «Wilhelm aveva anche osservato che aveva per ognuno una maniera diversa di salutare. Da un po’ di tempo salutava con le braccia incrociate sul petto». E raggiunge il massimo della sua espressività nel famoso «Eiertanz» (‘danza delle uova’; MA, p. 101), che – secondo Wilhelm – rivela «mirabilmente il suo carattere» (WM.it, p. 99).

⁴⁸ Il brano per intero: «Egli la guardò con stupore e sulle prime non capì se si trattasse di un ragazzo o di una ragazza. Ma si decise presto per la seconda ipotesi...» (WM.it, p. 78). Più che altro, direi, per comodità dell’autore, perché il discorso costringe continuamente (già grammaticamente) all’identificazione sessuale di un essere umano. Il testo cerca di evitare questa identificazione usando sostantivi di genere neutro come «Kind» (in tedesco neutro: *das Kind*) o «Geschöpf» (‘creatura’; MA 5, p. 90), oppure «Gestalt» (termine di difficile traduzione in italiano e quindi evitato nella traduzione citata sopra). Il testo originale comincia così: «Er sah die Gestalt mit Verwunderung an...» (MA 5, p. 108). Nella prima versione del *Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*) Goethe aveva ancora giocato con questa ambiguità, mischiando in continuazione i rispettivi pronomi, parlando a volte di ‘lui’, a volte di ‘lei’.

glielo dice anche apertamente: «...per dir poco, lei non ha carattere». ⁴⁹ Allegorico è, però, il suo nome, che dà informazioni, nelle sue due componenti, in sintonia con la funzione onomastica del nome e del cognome, su specificità e genere del testo: *Wilhelm* indica l'affinità formale tra il romanzo e l'opera di Shakespeare; *Meister*, invece, designa, per il testo, lo status e la funzione di una teoria. Il suo discorso è formulato sulla base di un concetto e in modo metodico, creato da uno che sa, e sa fare: da un 'Meister' appunto. Il fatto che questa denominazione, in realtà, appartenga all'autore, e non al personaggio, spiegherebbe il comportamento curioso di quest'ultimo verso il proprio cognome. Egli ne denuncia la natura di «fingierten Namen», di nome finto e fittizio, tanto più che dichiara di essere, per carattere e aspetto, «uno scolarotto...» e di voler cambiare patronimico, perché – cito – «mi vergogno di presentarmi come Meister». ⁵⁰ Anche Goethe, in una lettera a Schiller, lo chiama, per scherzo, «Wilhelm Schüler» ('allievo, alunno'). ⁵¹ Ma scherza per sottrarsi all'argomentazione di Schiller, che, deluso dalla sua scarsa formazione, alla fine insiste – giustamente – sulla centralità del termine *Lehrjahre* ('anni di apprendistato'), che, per definizione, richiede la maestria. ⁵² Ma anche il titolo del libro non è – come ci si dovrebbe aspettare – riferito alla realtà *nel* libro, ma alla realtà *del* libro. Ed è, in quanto tale, una perfetta prova del fatto che nomi propri e nomi comuni coincidono nel testo goethiano, perché *Lehrjahre* (nome comune) e *Wilhelm Meister* (nome proprio) funzionano in maniera analoga: sono termini metaforici che – allo stesso modo dei nomi parlanti – si riferiscono, per giunta, a una stessa cosa, la natura del testo. I due elementi del composto *Lehrjahre* – *Lehre* ('insegnamento') e *Jahre* ('anni') – designano, come i due nomi del protagonista, aspetto esteriore e natura del testo: il secondo termine, *Jahre* ('anni'), indica, dal punto di vista dell'organizzazione esteriore del discorso, l'ordine cronologico della trama; il primo termine, *Lehre* ('insegnamento'), designa

⁴⁹ WM.it, p. 415. «Jarno hat kein Gemüt und Sie – wenigstens keinen Charakter!» (MA 5, p. 464).

⁵⁰ Ivi, p. 260. «A cagione dei pregiudizi imperanti, intendo cambiare nome, perché mi vergogno di presentarmi come Meister». La traduzione italiana, optando in questo caso per la non traduzione del nome, cancella l'ambiguità che ha la parola *Meister* nell'originale, oscillando tra nome proprio ('Meister') e nome semplice ('maestro'). «Wegen der herrschenden Vorurteile will ich meinen Namen verändern, weil ich mich ohnehin schäme, als Meister aufzutreten» (MA 5, p. 291).

⁵¹ Dice di non sapere nemmeno lui perché il protagonista portasse il nome *Meister*. Dovrebbe, in realtà, chiamarsi (e lo chiama così) 'Schüler' ('alunno'), *Wilhelm Schüler*. («Endlich kommt das erste Buch von 'Wilhelm Schüler', der, ich weiß nicht wie, den Namen 'Meister' erwischt hat.») Lettera a Friedrich Schiller (6 dicembre 1794).

⁵² Disse Schiller: «*Lehrjahre* sind ein Verhältnisbegriff, sie fordern ihr Korrelatum, die *Meisterschaft*, und zwar muß die Idee von dieser letzten jene erst erklären und begründen.» (Lettera a Goethe dell'8 luglio 1796). Goethe, avendo altre intenzioni rispetto alla «Hauptidee» ('idea principale') della sua opera, non ha reagito.

la natura didattica del discorso, che – di fatto – si presenta come un corso. Le istruzioni sul funzionamento del corso si trovano – *scherzo serio* goethiano – all'interno dell'opera sotto forma di un curioso documento intitolato «Lehrbrief» (trad. 'lettera di fine apprendistato').⁵³ La curiosità risiede nel fatto che, in tedesco, una lettera di fine apprendistato non si chiama di fatto *Lehrbrief*, bensì *Meisterbrief*. Questa deviazione dalla convenzione crea – tramite la parziale identità delle parole *Lehrbrief* e *Lehrjahre* – l'associazione con il titolo dell'opera. Il *Lehrbrief* (letteralmente: 'lettera, che insegna o informa') si presenta, all'improvviso, come un commento poetologico che informa sull'utilizzo che l'opera fa del testo e in generale sull'arte della scrittura in essa praticata.⁵⁴ Il messaggio di questa 'lettera' si concentra nelle ultime due frasi. La prima: «L'insegnamento del vero artista dischiude l'animo; perché là dove mancano le parole parla l'azione».⁵⁵ «Insegnamento», però, nell'originale è «Lehre»; mentre 'animo', «Sinn», potrebbe essere tradotto benissimo anche con 'senso'. In questo caso la frase si riferirebbe non alla vita, all'apprendistato del protagonista, ma al testo (un'associazione rafforzata – anche qui – dalla parziale identità di *Lehre* con *Lehrjahre*, titolo dell'opera), identificando il testo come una teoria empirica, che induce il lettore alla creazione di un determinato concetto tramite una sistematica simulazione poetica dell'esperienza corrispondente: «là dove mancano le parole parla l'azione». La frase successiva, l'ultima, rivelerebbe – inserita nella nostra ipotetica prospettiva di una teoria poetica del simbolico – la realtà del simbolico come argomento del corso, in quanto indicibile e dunque da dedurre come ignoto dal noto. Il processo di apprendimento seguirebbe pertanto esattamente il percorso descritto nella seconda frase: «Il vero discepolo impara a ricavare l'ignoto dal noto e s'avvicina al maestro».⁵⁶ L'ultima parola, maestro, in lingua originale 'Meister', percepita come identica al nome del protagonista, vibra per la sua carica simbolica.

Biodata: Klaus Vogel, laureato in germanistica e sinologia presso la Freie Universität Berlin, ha ottenuto la «Promotion» (Dr.phil) presso la Philipps-Universität Mar-

⁵³ Cfr. MA5, p. 497, WM.it, pp. 444-445.

⁵⁴ Il documento, non a caso, comincia: «Die Kunst ist lang...» ('L'arte è lunga...'). L'arte è il vero argomento del *Lehrbrief*, l'arte della scrittura come viene praticata in quest'opera. Le frasi più salienti, non a caso, sono dedicate all'arte poetica, a spiegare la poetica dei *Lehrjahre*: «Le parole sono buone, ma non sono il meglio. [...] Chi agisce solo per segni è un pedante, un ipocrita o un imbrogliatore» (WM.it, p. 445).

⁵⁵ WM.it, p. 445. Testo originale: «Des echten Künstlers Lehre schließt den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, spricht die Tat» (MA 5, p. 498).

⁵⁶ *Ibid.* Testo originale: «Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister» (MA 5, p. 498).

burg nel 1989 e la «Habilitation» (PD) presso la Freie Universität Berlin nel 1997. Attualmente è ricercatore di Letteratura tedesca (L-LIN 12) presso l'Università degli Studi di Sassari. Tra le sue pubblicazioni due monografie (*Der Wilde unter den Künstlern. Zur Strategie des Anderen seit Friedrich Hölderlin*, Berlin, Reimer 1991 e *Das Symbolische bei Goethe*, München, Fink 1997) e numerosi articoli in riviste scientifiche fra le quali: *Paragrana*, *Hölderlin-Jahrbuch* e *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Ambiti di ricerca: Letteratura dell'età di Goethe (Sturm-und-Drang; Classicismo di Weimar; Romanticismo), in particolare le opere di Goethe e di Hölderlin; la poesia lirica del Secondo Dopoguerra; storia dell'estetismo europeo; estetica e forme dell'intermedialità e della interculturalità; teorie del simbolico; Max Kommerell.

vogel@uniss.it