


ARCHILETTURE

Forma e narrazione tra architettura e letteratura

a cura di

Andrea Borsari, Matteo Cassani Simonetti, Giulio Iacoli

 MIMESIS



ACCADEMIA DI SCIENZE LETTERE E BELLE LETTERE
 UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
 DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA
 (C. PIZZOLI, 01177065)



Società Italiana di Comparatistica Letteraria

Consulta di
 Critica letteraria
 e letterature
 comparate



ASSOCIAZIONE
 DI TEORIA E STORIA
 COMPARATA
 DELLA LETTERATURA

Il volume è stato promosso da:

SICL – Società Italiana di Comparatistica Letteraria; COMPALIT – Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura; Consulta di Critica letteraria e letterature comparate; Università di Bologna – Dipartimento di Architettura (nell'ambito delle attività del Dipartimento di eccellenza) – Dottorato di Ricerca in Architettura e Culture del Progetto | Con il sostegno di Alliance Française e Institut Français

L'editore resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardo alle immagini presenti nel testo avendo effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
 www.mimesisedizioni.it
 mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 539
 Isbn: 9788857556529

© 2019 – MIM EDIZIONI SRL
 Via Monfalcone, 17/19 – 20099
 Sesto San Giovanni (MI)
 Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE 9
Andrea Borsari, Matteo Cassani Simonetti, Giulio Iacoli

PARTE PRIMA. LUOGHI E STRUTTURE DELLA NARRAZIONE

STRUTTURE NARRATIVE E ARCHITETTURA DELL'OPERA 39
Jacques Neefs

VISIONARY, PROPHET, PREACHER. THE RELATIONSHIP BETWEEN 59
 FIGURATION AND NARRATION IN THE MODELS OF ARTISTIC
 AND ARCHITECTURAL CREATIVITY DESCRIBED BY JOHN RUSKIN
Giovanni Leoni

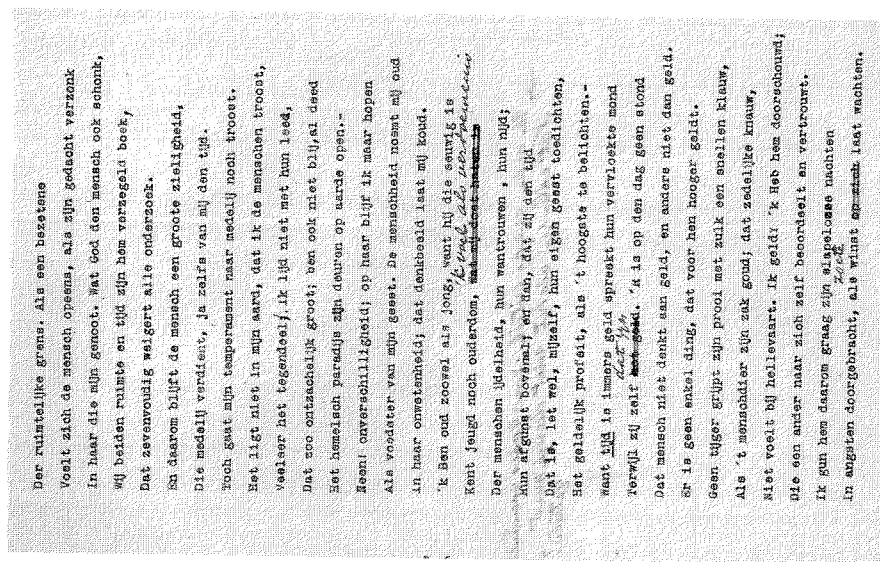
LA PARIGI 'MODERNA' DI CHARLES BAUDELAIRE E WALTER BENJAMIN 75
Antonio Pizza

THE LANGUAGE OF ARCHITECTURE – THE ARCHITECTURE OF LANGUAGE. 91
 THE CASE OF THE DUTCH ARCHITECT H.P. BERLAGE
Herman van Bergeijk

ALCUNE CONSIDERAZIONI SU SPAZIO E TEMPO NELLE "AFFINITÀ ELETTIVE" 105
 DI JOHANN WOLFGANG GOETHE (1809)
Roberta Malagoli

"ARCHITECTURES" (1921) E "EUPALINOS OU L'ARCHITECTE". NOTE SULLA 121
 COMPAGNIE DES ARTS FRANÇAIS, UN TESTO DI PAUL VALÉRY E UN 'RECUEIL',
 CURATO DA LOUIS SÛE E ANDRÉ MARE
Matteo Cassani Simonetti

Fig. 9. Page of the typescript of the play *Het Nieuwe Leven* by Berlage.



ing, until in the 1990s, the director Jeroen van den Berg made it his task to realize Berlage's dream. He proclaimed: "Those who want to understand Berlage as an architect cannot disregard the theatre plays". But as with his architecture, his plays also suffer from a surly sobriety and his ever-present naive idealism. They do not evoke a possible future. They do not uncover a hidden world. Instead they form a partial and unfinished bridge between the incompatible worlds of the 19th and 20th century.

ROBERTA MALAGOLI

ALCUNE CONSIDERAZIONI SU SPAZIO E TEMPO NELLE "AFFINITÀ ELETTIVE" DI JOHANN WOLFGANG GOETHE (1809)

Le affinità elettive, il romanzo che Johann Wolfgang Goethe pubblicò nel 1809 durante uno dei periodi più difficili della sua esistenza, si apre su un giorno di aprile di un anno indefinito, nella serra di un barone, Eduard, che ha appena terminato un lavoro di innesti. Il vecchio giardiniere di famiglia, al quale il barone chiede dove si trovi la moglie Charlotte, risponde che è nel nuovo parco, intenta a terminare i lavori alla capanna di muschio sul lato opposto al castello. La prima descrizione del feudo in cui tutto il romanzo si svolge è affidata proprio a lui:

‘Di là nel nuovo parco’, rispose l’uomo. ‘Oggi sarà finita la capanna di muschio che ha fatto costruire sulla parete rocciosa di fronte al castello. È riuscito tutto molto bene, e piacerà a Vostra Grazia. La vista è magnifica: sotto, il villaggio; un po’ sulla destra, la chiesa, e lo sguardo quasi scavalca la punta del campanile; di fronte, il castello e i giardini’ [...]. ‘Poi’, continuò il giardiniere, ‘si apre la valle, sulla destra, e si vede un paesaggio rigoglioso di prati e alberi, a perdita d’occhio. Il sentiero che sale sulle rupi è tracciato proprio come si deve?’

Le parole del giardiniere attirano subito il lettore nell’illusione di realtà del romanzo. Tutto accade nel feudo che Eduard ha ereditato dal padre. Il castello con i suoi parchi e giardini è infatti il rifugio campestre dei nobili Eduard e Charlotte, innamorati in gioventù, divisi da matrimoni di interesse, di nuovo uniti in un luogo nel quale, come osserva Charlotte guardando a ritroso, hanno deciso di vivere insieme nel ricordo e dove Eduard intende riprendersi “da tutta l’irrequietudine provata a corte, nell’esercito, in

Johann Wolfgang Goethe, *Le affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, trad. it. di Paola Capriolo, con testo a fronte (Venezia: Marsilio, 1999), 108-109. Di seguito citato come W, con indicazione di pagina sia del testo originale, sia della traduzione. In questa edizione del romanzo il testo tedesco è tratto da Johann Wolfgang Goethe, *Werke, Hamburger Ausgabe*, 14 Bände, Band 6, *Romane und Novellen, II*, herausgegeben von Erich Trunz (München: dtv, 1981). Di seguito citata come HA.

viaggio, [vuole] tornare a [se] stesso, godere la vita: ma soltanto con [lei]" [W, 118-119].

L'occhio del lettore deve subito guardare verso l'alto, poi seguire Eduard scendere dal monte del castello, oltrepassare il corso d'acqua e scegliere, moderno Ercole al bivio, tra i due sentieri che conducono alla capanna, lo vede evitare, da uomo vitale qual è, quello che passa per il cimitero e imboccare la via più lunga e tortuosa, resa ancora più difficile da una serie innumerevole di scallette e gradini voluti e predisposti dalla moglie.

Il primo interno offerto all'occhio del lettore è la capanna di muschio, il luogo raccolto dell'amore filadelfico settecentesco, che Charlotte ha costruito accentuandone l'artificiosità. Chi vi entra gode del paesaggio trasformato in vedute, attraverso le finestre e la porta, unanimemente interpretate dalla critica come quadri che trasformano la natura in pittura e obbligano a ordinare ogni cosa nella forma artificiale della cornice [W, 110-111]². Lì, proprio nella capanna che verrà definita un "piccolo eremo" ("klein[e] Einsiedelei") [W, 268-269], avvengono la fatale conversazione nella quale Eduard, oppresso dal luogo per lui troppo angusto, propone alla moglie di chiamare un amico, il Capitano, affinché i lavori intrapresi nel feudo, dice, non servano soltanto agli eremiti [W, 118-119], e di nuovo il giorno seguente, la moglie, a sua volta, parlerà al marito della nipote Ottilie, orfana e bellissima, che Eduard proporrà di invitare come il Capitano [W, 132-133]. Nelle parole di Charlotte e di Eduard il feudo viene presentato come l'eremitaggio artificiale di una coppia che vuole godere "indisturbata" di "quella felicità un tempo desiderata con tanto ardore e infine conquistata così tardi" [W, 118-119]. Il *topos* goethiano dell'antitesi fra piccolo e grande mondo, costruito nel *Clavigo* e nel *Faust*³, si ripropone, trasformandosi però in una sineddoche claustrofobica, all'interno della

2 Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Band 8, *Die Leiden des jungen Werther. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, herausgegeben von Waltraud Wietölter (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994), 1028. Di seguito citato come FA/8.

3 Johann Wolfgang Goethe, *Faust* (1808), si ricordino le parole di Metastofele nello studio: "Wohin es dir gefällt! Wir sehn die kleine, dann die große Welt. / Mit welcher Freude, welchem Nutzen, / Wirst du den Cursum durchschmarutzen!" (HA 3, 66). "Dove ti piace! Vedremo il piccolo mondo e poi il grande mondo. Con quale gioia, con quale vantaggio ti scroccerai l'intero corso di studi". Johann Wolfgang Goethe, *Faust e Urfaust*, traduzione di Giovanni F. Amoretti, vol. 1 (Milano: Feltrinelli, 2005), 101. Sul motivo in *Clavigo* (1774) e *Faust* cfr. Hartmut Reinhardt, *Die kleine und die große Welt. Vom Schüferspiel zur kritischen Analyse der Moderne: Goethes dramatisches Werk* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008).

quale naufragherà il matrimonio appena celebrato, nel famoso chiasmo delle coppie anticipato dalla metafora alchemico-chimica del titolo.

Nell'*incipit* si allude a un altro importante luogo comune della cultura del Settecento tedesco, il *Lebensplan*, quel disegno di vita la cui realizzazione accompagna il percorso dei protagonisti del *Bildungsroman*. Con l'arrivo del Capitano, diventa chiaro al lettore che i lavori del feudo, a cui parteciperanno tutti i personaggi del romanzo, si basano sull' analogia tra lo spazio vissuto, il feudo, e il progetto di vita che ad esso si lega. Lo spazio assume così un potere immenso sulle vite dei singoli, e sulla percezione del lettore, indotto a vedere in esso tutto il significato del romanzo e a cercare tutti gli indizi messi in bella vista dall'autore⁴. Non stupisce quindi che l'immensa tradizione critica sull'opera abbia dedicato tanta attenzione al feudo e alla rete di simboli che lo connota, in particolare al ruolo dei giardini, degli edifici e della loro architettura⁵.

Goethe ha dato tuttavia modo ai lettori di sospettare del realismo dell'ambientazione del romanzo fin dai primi capitoli. Lo fa con spirito di contraddizione, in un episodio che coinvolge il Capitano, l'uomo della tec-

Sul simbolismo esibito del romanzo e la sua funzione nella critica di Goethe alla semiologia universale del romanticismo, e sulla natura ossimorica del "simbolismo cifrato, esibito e nascosto", ma anche "fin troppo evidente" del romanzo, cfr. Giuliano Baioni, "L'alchimia, la chimica e il fiore androgino", W, 34; 58. Al *Lebensplan* e al *Lebensweg* dedica pagine importanti Michael Bachtin, che individua nella "strada" uno dei cronotopi più diffusi in letteratura, in particolare nella tradizione del romanzo di formazione. Michael Bachtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", (1937/38) in Michael Bachtin, *Estetica e romanzo* (Torino: Einaudi, 1979), 390-392. Il "cronotopo", ricorda Bachtin, è un termine della teoria della relatività di Albert Einstein. Della nozione scientifica "interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio) [...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intraccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura". Si precisa, nello stesso passo, che "il principio guida del cronotopo letterario è il tempo". Michael Bachtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo", 231-232.

Per una sintesi cfr. Norbert Bolz, "Die Wahlverwandtschaften", in *Goethe-Handbuch*, Band 3, *Die Prosaschriften*, herausgegeben von Bernd Witte, Peter Schmidt und Gernot Böhme (Stuttgart: Metzler, 1997), 152-186; Michael Mandelartz, "Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln: Architektur als Kunst in Goethes 'Wahlverwandtschaften'", *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118: 4 (1999): 500-517; Margherita Cottone, *Romanzo e spazio simbolico: "Le Affinità elettive" di J. W. Goethe e 'Effi Briest' di Th. Fontane* (Palermo: Flaccovio, 1992).

nica e della razionalità, al quale Eduard vuole affidare la misurazione ["Vermessung"]⁶ del feudo. Al suo arrivo gli amici lo conducono in una lunga passeggiata alla capanna di muschio, di lì fino all'altura dalla quale il barone può mostrargli l'ampio paesaggio, perché non creda che i possedimenti si limitino all'"angusta vallata" [W, 146-147] su cui si affaccia il castello. Per predisporre al meglio il suo lavoro il Capitano, che ha l'"occhio esercitato" [W, 144-145] e ha già notato i molti difetti del lavoro diletantesco di Charlotte, disegna una carta del feudo. Quando Eduard osserverà i suoi possedimenti sulla carta, acquerellata, uno schizzo a metà fra tecnica e disegno, crede "di venire a conoscerli solo ora" [W, 150-151]. Proprio guardando la cartografia del Capitano, gli amici scorgeranno una via più semplice oltre la capanna di muschio per raggiungere quell'altura che si apre su un paesaggio ampio e infinito. La vista del paesaggio sconfinato li indurrà a costruire lì un *Lustgebäude*, un padiglione, quella villa sulla collina nel parco cui nel romanzo è legato ogni discorso sul nuovo amore di Eduard per Otilie⁷ e la sventura che segna il destino di tutti, la morte accidentale nel lago dell'erede indesiderato, che li verrà riportato alla madre, senza vita [W, 592-593]. Sempre guardando la "nuova carta" del Capitano, sarà Otilie a indicare il punto in cui costruire il nuovo edificio, in una posizione dalla quale il castello e il villaggio adiacente non sono visibili e in cui ci si sente come in un "mondo nuovo e diverso" [W, 226-227], tanto che le due donne vi si trasferiranno dopo la partenza di Eduard e dell'amico, per farne un "nuovo centro" [W, 524-525]. Se il castello è il punto di vista del vecchio mondo, la villa lo è del nuovo, il futuro incerto segnato dalla passione di Eduard e Otilie.

La carta del Capitano diventa così una metafora spaziale dell'illusione settecentesca del disegno di vita, e della sua fragilità di fronte al caso di un nuovo amore e al volgere dei tempi. Il lettore è propenso a fidarsi della nuova planimetria del feudo proprio perché del Capitano si dice che ha così "tanta chiarezza su di sé, una visione così precisa della propria condi-

6 Sul significato del *Landvermesser* nell'Illuminismo, della geometria e della geodesia in Francia e nell'impero austriaco, dopo l'istituzione del sistema catastrale tavolare nel 1785, con il passaggio dalla veduta paesaggistica alla veduta verticale, cfr. Peter von Matt, "Versuch, den Himmel auf der Erde einzurichten: Die Sprengkraft der Liebe in der geordneten Welt – Goethes 'Wahlverwandtschaften'", in Peter von Matt, *Das Wilde und die Ordnung: Zur deutschen Literatur* (München: Hanser, 2007), 23-54.

7 Baioni nota finemente che dalle impalcature del cantiere della villa si possono vedere i platani e i pioppi piantati da Eduard in riva al lago dove annergerà il bambino, Baioni, "L'alchimia, la chimica e il fiore androgino", W, 34.

zione" ("[s]oviel Deutlichkeit über sich selbst, soviel Klarheit über seinen eigenen Zustand") [W, 144-145]. In lui, il *Lebensplan* coincide con l'entelchia settecentesca della propria *Bestimmung*, della propria destinazione [W, 288-289], in una convergenza di predisposizioni naturali e legge morale che gli impedisce di lasciare lavori incompiuti [W, 310-311], tanto che, prima di lasciare il feudo, incaricherà un vecchio allievo [W, 310-311], che il lettore conoscerà soltanto come l'architetto, di portare a termine le opere avviate.

Sedotto dal feudo, con i suoi cinque edifici, il vecchio castello, la villa sulla collina, la chiesa, la capanna di muschio, il vecchio mulino e i due parchi, alla francese e all'inglese, il lettore si accorgerà soltanto per gradi che le indicazioni spaziali non costituiscono affatto un luogo coerente e che la finzione inganna l'occhio, quanto più invita a guardare. Nessun critico è stato osservato⁸, è riuscito a riprodurre la carta del Capitano e a ricostruire senza contraddizioni la disposizione di tutti i luoghi nominati nel romanzo. Ma il lettore verrà comunque guidato ad associare uno o più significati ad ogni luogo, artificiale o naturale, dominato dalla vertigine semiologica del romanzo.

Il lettore, a lungo ignaro dell'imminente destino dei luoghi, guarderà il castello settecentesco costruito dal padre di Eduard con un razionale giardino alla francese ornato di tigli dove, come osserva con rimpianto il giardiniere, nessuno degli abitanti del feudo si reca più [W, 500-503]; un castello razionale che tuttavia nasconde nelle scale segrete e porte dissimulate la coesistenza di ragione e libertinismo [W, 278-281]. Oppure immaginerà gli stagni ricavati da quello che un tempo era un arcaico lago glaciale [W, 246-247], sulle cui rive lontane dal giardino alla francese Eduard ha ripiantato i pioppi e i platani sradicati dal padre [W, 148-149] nel giorno stesso della nascita di Otilie, come noterà molto più tardi rileggendo i propri diari [W, 314-315]. In un romanzo in cui tutto si avvita attorno alla bellezza di Otilie, e ai suoi "occhi belli" e neri [W, 132-133; 200-201], il lettore non può che continuare a guardare. Eccolo allora posare lo sguardo sui giardini e le serre nelle quali il barone sfoga il suo desiderio di moda

8 Harald Tausch, "Das unsichtbare Labyrinth: Zur Parkgestaltung und Architektur in Goethes 'Wahlverwandtschaften'", in Goethes "Wahlverwandtschaften": *Werk und Forschung*, herausgegeben von Helmut Kühn (Berlin – New York: de Gruyter, 2010), 96. Di diverso avviso pare essere Michele Cometa, "Cartografie dell'idea. La carta topografica nelle 'Affinità elettive' di Goethe", *Cultura tedesca* 33 (2007): 137-158, con Siegmund Gerndt, *Idealisierte Natur: Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland* (Stuttgart: Metzler, 1981), 145-146.

e novità facendo innesti con fiori esotici, mentre fa seminare nelle aiuole fiori destinati a sbocciare in autunno, la stagione del suo compleanno [W, 108-109; 516-517]; oppure subire il fascino sinistro del vecchio mulino, il luogo nascosto della passione elementare, vicino all'acqua, nascosto fra alte rupi nel bosco, nelle cui vicinanze i quattro protagonisti giungono durante una delle loro passeggiate, dopo esser scesi per una via impervia, dalla quale poi risalgono verso l'alto fino alla roccia della villa appena progettata, per tornare infine alla capanna di muschio, con la sensazione di aver girato "un piccolo mondo" [W, 222-223].

Al lettore non può sfuggire nemmeno il legame tra il Capitano e i lavori di costruzione sull'altura, i nuovi percorsi verso la villa e il riordino del villaggio, tutte imprese cominciate e non tutte concluse nell'arco della sua permanenza nel feudo, a segnare il fallimento dell'ordine razionale settecentesco nel conflitto con le affinità elettive e la passione amorosa. Con enfasi, sullo spartiacque fra i due tomi, l'autore indicherà al lettore la svolta segnata dall'arrivo del personaggio che dovrebbe dar corpo alla *vis* architettonica del romanzo, l'architetto, con il quale, al contrario, si passa dalla costruzione di spazi abitabili e vivibili in sintonia con i piani dei personaggi all'interpretazione estetica dello spazio secondo un nuovo gusto romantico e nostalgico. L'architetto restaura, più che costruire, ha il culto delle sepolture nordiche, colleziona oggetti del medioevo germanico [W, 388-391], mette mano alla cappella laterale riscoperta nella chiesa del feudo e la affresca, con l'aiuto di Ottilie, seguendo la nuova moda della pittura religiosa di tradizione cattolica [W, 400-405].

Ma non è possibile, nell'arco di questo breve intervento, passare in rassegna gli innumerevoli esempi del simbolismo dei luoghi. Sono inesauribili, e ben pianificati da Goethe, che in uno dei pochi, citatissimi commenti all'opera, ha suggerito la specularità dello spazio descritto nel romanzo e dello spazio occupato dal romanzo. Nel maggio 1827 confidava infatti ad Eckermann sulle *Affinità elettive*:

L'unica opera di *notevole* estensione nella quale sono consapevole di aver lavorato seguendo la rappresentazione di un'idea dominante è stata, a mio avviso, *Le affinità elettive*. Il romanzo è diventato in tal modo comprensibile per l'intelletto; non voglio tuttavia affermare che per questo motivo sia diventato migliore! Anzi, sono convinto che un'opera poetica è tanto migliore, *quanto più è incommensurabile e incomprensibile per l'intelletto*. [FA/8, 984, *mia trad.*]

Nella conversazione con l'amico, Goethe parla dello spazio occupato dal testo, della sua estensione, della comprensibilità che gli è conferita da

un'unica idea di fondo, ovvero, nelle sue stesse parole, la rappresentazione simbolica dell'epoca; insiste d'altro canto sul valore che egli attribuisce alla proporzione tra il valore artistico e l'incommensurabilità di un'opera d'arte. Con metafore spaziali, definisce il testo come uno spazio razionale e strutturato, e ciò che è poetico in esso come incommensurabile. La visibilità di una disposizione razionale è nella forma stessa del romanzo. Diviso in due tomi di diciotto capitoli ciascuno, suggerisce un'edizione della lettura che incoraggia la ricerca di schemi, di simmetrie, di rispecchiamenti inesauribili. Si tratta però di simmetrie di ingannevole chiarezza. La lettura ritorna sempre al punto di partenza, in un movimento circolare e infinito, e la simmetria è sempre contraddetta da infinite variazioni.

Le affinità elettive sono in effetti connotate dall'ipertrofia dello spazio, reale e fittizio, talmente esibita, come si è visto nei pochi esempi riportati più sopra, che si è quasi indotti a subordinare ad essa la codificazione più nascosta del tempo⁹, che tuttavia determina la natura entropica dei luoghi del romanzo. Ogni personaggio percepisce la propria vita secondo un diverso metro temporale e in conseguenza di ciò sceglie o immagina uno spazio in cui vivere¹⁰. La figura del *Lebensplan*, che coniuga spazio e tempo nella forma del desiderio, del progetto, dell'utopia, attraversa anche il discorso sul tempo. Per esempio, Charlotte, che da nobile è legata alle regole dettate dal proprio ruolo, all'inizio del romanzo vive, si è detto, nel ricordo del passato, della giovinezza che le ritorna alla mente quando si ritrova con Eduard: "Ci beavamo del ricordo, amavamo il ricordo, potevamo vivere insieme indisturbati" [W, 118-119]. Per lei il tempo è come le corone ornamentali con cui decora la capanna di muschio, in cui frutti, edera, grano e fiori finti rappresentano le quattro stagioni [W, 144-145], mescolando natura e artificio. La sua mancanza di sensibilità per il tempo naturale della vita si esprime nella sua citatissima indifferenza per il significato del cimitero, del nesso inscindibile fra luogo e tempo di vita, fra luogo vissuto e ricordo. Sarà lei a far spostare già prima dell'inizio del romanzo le lapidi dal punto della sepoltura trasformandole, anch'esse, in elementi decorativi sul muro e sul basamento della chiesa [W, 376-377]. Nella sua ostilità allo scorrere del tempo naturale, ma anche del tempo storico [W, 502-503] si

⁹ Sulle rappresentazioni del tempo nelle *Wahlverwandtschaften*, sull'archivio, le feste e i compleanni, infine sulla percezione soggettiva del tempo cfr. i saggi di Stefan Blechschmidt, Michael Maurer e Susan Baumert in *Goethes "Wahlverwandtschaften"*, 383-430.

¹⁰ Susan Baumert, "Zeit und Zeitkultur in Goethes 'Wahlverwandtschaften'", in *Goethes "Wahlverwandtschaften"*, 424.

esprime un gesto razionale, riflessivo, apotropaico contro il potere della morte: "poiché amava la vita si sforzava di eliminare quanto potesse essere dannoso o mortale" [W, 166-167]. Tuttavia il tempo si prende la sua rivincita. L'"esitazione", la resistenza al divorzio è stata per Charlotte la causa della morte del figlio [W, 596-597].

Il Capitano a sua volta conosce unicamente il tempo della *Bestimmung*, il tempo organizzato, astratto, artificiale e misurabile. In lui la passione si rivela proprio quando dimentica di caricare il suo orologio meccanico [W, 216-217]. È il secondo Io [W, 162-165], con allusione all'Antonio del *Tzssso*, dell'instabile Eduard, che è invece l'erede di una lunga serie di personaggi goethiani nei quali prevale l'ansia per il fluire del tempo, per la contingenza e la mutevolezza del presente, per le mode, per il progresso che costringe ad aggiornarsi sempre e ad ampliare il proprio sapere [W, 172-173]. Ma il Capitano è anche, al pari di Charlotte, profeso a controllare il tempo, a definirne la finalità nel lavoro [W, 162-163]. Sua è l'idea di "uno scaffale per le carte che riguardavano il presente e un archivio per quelle del passato", per dare un ordine illusorio alle carte di Eduard [W, 164-165].

Pura inquietudine e impazienza [W, 288-299], Eduard è invece, come Clavigo, ma ancor più come Faust, alla ricerca della pienezza del presente ed è quindi destinato a svuotare qualsiasi spazio di significato perché in ogni luogo sente il limite e la finitezza, tanto che traduce la propria acuita sensibilità temporale nel bisogno di lasciare i luoghi che la scatenano, in gioventù viaggiando [W, 124-125] e, dopo il concepimento del figlio, rifugiandosi nell'idillio tutto settecentesco del possedimento fuori dal feudo dove coltiva la propria malinconia amorosa nel momento in cui si allontana da Otilie e dalla moglie [W, 354-355], oppure, all'apice della sua passione impossibile per Otilie, cercando la morte sul campo di battaglia [W, 368-369]. La sua pulsione verso il futuro non è che l'altro volto di un gesto nostalgico ininterrotto, il desiderio di recuperare la felicità mancata con Charlotte. Questo gesto si ripete anche nel celebre episodio del "doppio adulterio" [W, 586-587], quando accompagna il conte suo ospite per un corridoio del castello dall'amante, si ritrova poi solo davanti alla porta segreta della stanza della moglie, vi entra mentre è desideroso di Otilie, e con Charlotte si ama mentre lei immagina il Capitano, lui Otilie [W, 280-287].

Il recupero del passato perduto in Eduard ha un corrispettivo spaziale, in un evento che il narratore esalta legandolo alla data di nascita di Otilie: la *Verpflanzung*, il trasferimento dei platani e dei pioppi sradicati dal padre in riva al lago, che si riflette, in altra variante, nel gusto di Eduard per le pian-

te esotiche, all'epoca del romanzo una moda sempre più diffusa¹¹. In un chiasmo perverso di spazio e tempo si manifesta la percezione nostalgica dell'esistenza propria del barone. Sempre insoddisfatto del passato, è spinto verso Otilie dalla ricerca di una felicità piena e, con uguale significato, attratto di nuovo dalla moglie per porre rimedio a una giovinezza incompiuta, con quello stesso strabismo spazio-temporale che lo induce a salvare le piante del vecchio giardino in un altro luogo, o a coltivare nel clima sbagliato le piante esotiche ordinate per catalogo postale [W, 348-351], strappandole al loro ambiente naturale. Quando desidera Otilie, non sta andando dunque verso il futuro, ma verso il passato.

Otilie invece è il personaggio che lacera il velo sulla finzione spaziale che sovrasta il discorso sul tempo, la figura che, questa la tesi che si vuole sostenere, fa emergere con il suo destino l'incongruenza intrinseca del rapporto fra spazio e tempo nel romanzo. Giovane, bellissima, orfana, giunge nel feudo per aiutare Charlotte nella gestione della casa. Parla pochissimo, è servizievole, preferisce rimanere al castello, alla cui organizzazione si dedica senza sforzo. In un passo, che nel romanzo descrive la sua dedizione, si legge:

La sua quieta attenzione si manteneva costante, così come la sua serena ala-crità. E così il suo sedersi, alzarsi, andare, venire, prendere, portare, tornare a sedersi senza un'ombra di inquietudine, era una vicenda eterna, un eterno, piacevole movimento. A ciò si aggiungeva che non la si sentiva camminare, tanto lievemente appoggiava a terra il piede. [W, 200-203]

Un eterno mutamento, silenzioso, movimenti continui che non seguono alcuna scansione si associano alla sua puntualità insuperata, alla sua intuitiva percezione del tempo che si traduce in attività instancabile. La sua dedizione domestica cela un legame con la vita che si manifesta nel suo continuo indaffararsi. Otilie obbedisce a una legge interiore, una via, in tedesco *Bahn*, parola che significa anche 'orbita' [W, 602-603], "la legge immutabile dei corpi celesti", come scrive Baioni, propria del *dâimon*, termine che in Goethe indica la legge unica e non modificabile dell'indivi-

¹¹ Sulla moda delle piante esotiche stipate per curiosità e lusso nelle serre europee, dove si ammalano, offrendo soltanto un'immagine distorta e incompleta dello splendore della vegetazione tropicale, si veda la critica di Alexander von Humboldt, amico di Goethe, naturalista e geografo, il cui nome è citato nel romanzo, nel diario di Otilie [W, 498-499]. Alexander von Humboldt, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen* (Tübingen: Cotta 1807), 31.

dualità¹². Otilie non costruisce un *Lebensplan*, ma segue propri *Gesetze* [W, 602-603], leggi naturali. Il suo passo non si sente, non scandisce. Quando fa musica con Eduard, è l'unica capace di seguirlo nelle sue esitazioni e mancanze di ritmo, adattandosi perfettamente ai suoi errori, con un senso mimetico del tempo [W, 230-231]. Otilie è l'opposto del Capitano, sente il tempo, non lo misura. La *Ruhe* di Otilie, la sua quiete, si manifesta come ininterrotto mutamento e attività, un ossimoro spazio-temporale per descrivere la vita come eterno divenire. Lei non ha desiderio del nuovo, al quale si può sottrarre finché Charlotte non la vestirà alla moda [W, 156-157]. La sua *Ruhe* in continuo movimento è complementare all'*Unruhe* di Eduard, sempre alla ricerca di un luogo e di esperienze che plachino la sua insoddisfazione. Soprattutto, Otilie non comprende se non con lentezza, e ha difficoltà a imparare velocemente [W, 158-161], non ricorda con agio la storia, perché non ha mai capito che uso avrebbe potuto farne [W, 202-203], ma ricorda invece molto bene di aver incontrato Eduard quando era bambina, e che lui le era piaciuto [W, 214-215]. Anche il suo diario, nella seconda parte del romanzo, è fitto di massime. Otilie è puro presente, esprime il fluire dell'attimo vissuto, quell'idea di felicità che Faust insegue senza successo. Di lei dice infatti il precettore che è nata "per il bene e per la soddisfazione altrui e certamente anche per la propria felicità" ("zum Wohl, zur Zufriedenheit anderer und gewiß auch zu seinem eigenen Glück") [W, 158-159]. Quando Eduard si innamora di lei, "la presenza di lei gli fagocita tutto" ("Otiliens Gegenwart verschlingt ihm alles") [W, 300, *trad. mod.*]. Sempre il precettore la paragona a uno di quei "frutti chiusi in se stessi, che sono i soli autentici e vigorosi e che presto o tardi si dispiegano in una vita bella" ("verschlossene Früchte, die erst die rechten, kernhaften sind und die sich früher oder später zu einem schönen Leben entwickeln") [W, 158-159]. Associata al mondo delle piante, Otilie ne manifesta la progressione, tipica, nel pensiero morfologico di Goethe, delle forme viventi¹³. Di lei il

12 Non è possibile approfondire in questa sede l'interpretazione di Otilie come figura demoniaca. Il *dämon* è un concetto tra i più discussi e complessi dell'opera di Goethe. Si precisa proprio negli anni in cui Goethe scrive le *Affinità elettive* e indica, come spiega ancora Baioni, citando le stanze di *Urwort*, *orphisch* (1820) "disciplina centripeta e fedeltà alla propria forma", l'individualità con la propria entelechia, cui la vita fa smarrire l'orbita nel labirinto di *tyche* ed *eros*, del caso e della passione. Baioni, "L'alchimia, la chimica e il fiore androgino", W, 73-74.

13 Si veda Giuliano Baioni, "Post-Scriptum. Forma e simbolo in Goethe", in Id., *Classicism and rivoluzione*, terza edizione (Napoli: Guida, 1988), 317-343. Cfr. inoltre il recente Cornelia Zumbusch, "The Metamorphoses of Otilie: Goethe's Wahlverwandtschaften and the Botany of the Eighteenth Century", *European Romantic Review* 28: 1 (2017): 7-20.

precettore dice che, quando impara, la vede "procedere sempre con passo uguale, lentamente, lentamente in avanti, mai indietro". ("immer gleichen Schrittes gehen, langsam, langsam vorwärts, nie zurück") [W, 158-159].

La presenza come *hic et nunc*, coincidenza e armonia di luogo e tempo, come percezione del fluire della vita, un motivo del Goethe classico cui Pierre Hadot ha dedicato pagine mirabili¹⁴, si manifesta nella bellezza di Otilie e nel suo movimento vitale, sempre profeso in avanti, mai regressivo. Un Faust minore, Eduard cerca in Otilie proprio l'eternità dell'attimo. Sarà lei a realizzare quello che egli considera il suo unico talento, amare [W, 558-561].

La catastrofe si annuncia nella metamorfosi del rapporto di Otilie con il tempo. Se prima Otilie non percepisce lo scorrere della propria vita, con l'amore di Eduard, il concepimento del bambino, la partenza dell'amato, infine con la frequentazione dell'architetto scopre all'improvviso desiderio e rimpianto, entra nella dimensione del *Lebensplan*, già corrotto dal soggettivismo romantico, un disegno di vita ormai immaginato e sognato, più che costruito o costruibile [W, 352-353]. L'episodio in cui questa metamorfosi temporale sembra più chiara, tanto da esser ripresa dal diario di Otilie, è la visita alla cappella appena ultimata. Quando Otilie vi entra, da sola, la luce filtra "seria e colorata" ("ein ernstes und buntes Licht") [W, 404-405] dalle vetrate variopinte che l'architetto ha montato nella cappella, già affrescata con angeli e ghirlande. Al crepuscolo naturale¹⁵ che ha segnato la sua lirica giovanile Goethe sostituisce l'illusione ottica del crepuscolo artificiale prodotto dalle vetrate della chiesa, nel quale Otilie vive una dissociazione temporale, sente per la prima volta su di sé il divenire:

mentre guardava in alto e tutt'intorno le sembrava di essere e di non essere, di avere e non avere coscienza, le sembrava che quanto le stava dinanzi dovesse scomparire, che lei stessa dovesse scomparire ai suoi stessi occhi; e soltanto quando il sole abbandonò la finestra fino a quel momento illuminata da una luce molto viva, Otilie si riscosse e si affrettò a tornare al castello. [W, 404-405]

14 Pierre Hadot, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali* (Milano: Cortina, 2009). Titolo originale: *N'oublié pas de vivre: Goethe et la tradition des exercices spirituels*, 2008. Si veda in particolare il cap. I. "La presenza è l'unica dea che adoro", 7-49.

15 Sulla poetica del crepuscolo in Goethe, Ernst Osterkamp, "Dämmerung: Poesie und bildende Kunst beim jungen Goethe", in *Der junge Goethe: Genese und Konstruktion einer Autorschaft*, herausgegeben von Waltraud Wiethölter (Tübingen: Basel, 2001), 145-161.

Nel simbolismo del romanzo, questa visita non può che aver luogo il giorno prima del compleanno di Eduard, in autunno, quando fioriscono già gli astri, quei fiori con cui il romanticismo ha portato le stelle giù sulla terra, congiunto il cielo con l'orizzonte, ampliato all'infinito il margine delle interpretazioni assegnate a ogni oggetto, a ogni creatura attraverso l'analoga, ma anche confinato nel sogno e nella fantasia il futuro e la felicità. Nella percezione dell'arte come artificio, come artificiosa è la luce della cap-pella, si verifica l'evento più drammatico per Ottilie, ovvero la perdita di armonia con se stessa, con quel suo uniforme senso del tempo che ne fa una bellezza naturale e una forma vivente. Irrigidita nel ritratto, attimo fermato per il piacere di chi la guarda, Ottilie entra nella storia, il suo fluire si irri-gidisce, lei stessa diventa ricordo. Mentre con l'amore irrealizzato per Eduard e l'esperienza surrogata dell'arte come proiezione della vita secon-do il gusto dell'architetto Ottilie perde il senso del tempo presente e indul-ge nel diario a riflessioni sulla morte [W, 394-397], è durante la visita alla cappella restaurata secondo il vecchio culto cattolico che percepisce appie-no la *Vergänglichkeit*, la caducità di quell'attimo che lei stessa prima espri-meva nella forma di un continuo, irriflesso fluire e divenire. Parola baroc-ca, la caducità entra nel mondo delle *Affinità elettive* con il suo potere di congelare la vita e segnare, come ha scritto Walter Benjamin, il "tramonto della bellezza"¹⁶. Nella cappella Ottilie ha provato un "sentimento forzato di caducità e di dissoluzione" ("aufgedrungene[s] Gefühl von Vergänglichkeit und Hinscheiden") [W, 410-411]. Non sembra un caso che proprio lei ab-bia paura dei reperti naturali, di piante secche e animali imbalsamati, "ido-scienze naturali come in "una tomba egizia" ("ein[er] ägyptisch[en] Grab-

16 Su allegoria e simbolo nelle *Wahlverwandtschaften* ha segnato una svolta critica il saggio di Walter Benjamin, "Goethes 'Wahlverwandtschaften'" (scritto nel 1921-1922), su cui si è sviluppata una ricezione parallela al romanzo, altrettanto sconfinata. La categoria che esprime la caducità del bello e dell'opera d'arte nel saggio benjaminiano è lo "Schein", nella sua relazione con lo "Ausdruckslos [en]", l'"apparenza" in relazione con l'"inespresso". Di Ottilie Benjamin dice: "La bellezza che si rivela nella bellezza di Ottilie è l'apparenza che si spegne". Cfr. Walter Benjamin, "Goethes 'Wahlverwandtschaften'", in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I/1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 193 sgg. Per una lettura critica del saggio, cfr. Helmut Hühn, Jan Urbich und Uwe Steiner, Hrsg., *Benjamin Wahlverwandtschaften: Zur Kritik einer programmatischen Interpretation* (Berlin: Suhrkamp, 2015). Traduzione italiana: Walter Benjamin, "Le Affinità elettive", in *Angelus Novus: Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi (Torino: Einaudi, 1981), 234 sgg.

stätte") [W, 498-499], nel *Weltgarten* delle tassonomie di Linné, da cui Goethe aveva preso le distanze. L'avversione per Linné, ha notato Oesterle, esprime in Goethe la consapevolezza di non poter ricostruire in altro luogo, né rivivere, l'esperienza epifanica del giardino botanico di Palermo, quel sogno classico di armonia fra luogo e tempo, *hic et nunc*, che l'esperien-za della Rivoluzione e la storicizzazione della natura gli impediranno di perseguire¹⁷.

Dopo la nascita del bambino, al battesimo durante il quale, a segnare in modo fin troppo didascalico il destino del neonato, muore il vecchio sacer-dote, si legge di Ottilie che in "lei la vita dell'anima era stata uccisa: per-ché mai il corpo doveva essere conservato ancora?" [W, 512-513]. Se è le-cito ricordare qui un'immagine paolina¹⁸, il corpo-tempio di Ottilie è la vera casa desolata del romanzo, ancor più del feudo, teatro dell'infelice matrimonio di Eduard e Charlotte. Alla sua muta presenza, dopo la morte del bambino, si deve l'immagine più celebre delle *Affinità elettive*, la "be-ata necessità" ("selige Notwendigkeit") [W, 634-637] degli amanti, nel si-lenziato imposto da Ottilie, senza gesti e parole, quel "puro essere insieme", che svincola proprio dal luogo e dal tempo il mito della felicità e del pre-sente del Goethe classico: "Allora non c'erano due persone, c'era una per-sona sola immersa in un piacere perfetto, e inconsapevole, soddisfatta di se stessa e del mondo"¹⁹. La beatitudine è dunque la metamorfosi della felici-tà [W, 636-637]. Il *Gedenke zu leben!*, l'esortazione alla vita iscritta sulla sepoltura dello zio di Natalie nel *Wilhelm Meister* si spegne con Ottilie, con le sue ultime parole che non solo si sentono ma si devono, ancora una vol-ta, guardare:

Lei gli stringe con forza la mano, lo guarda piena di vita e d'amore, e dopo un profondo respiro, dopo un movimento muto e celestiale delle labbra:

- 17 Su Goethe e il *Weltgarten* di Linné cfr. Günter Oesterle, "Zwischen Dilettantismus und Professionalität: Goethes Gartenkunst", *Goethe-Jahrbuch* 125 (2008): 150-155. Per un'analisi approfondita si rimanda a Gerhard Neumann, "Naturwissen-schaft und Geschichte als Literatur: Zu Goethes poetologischem Projekt", *MLN* 114 (1999): 471-502.
- 18 Prima Lettera ai Corinzi, 6-19: "O non sapete che il vostro corpo è tempio dello Spirito Santo che è in voi e che avete da Dio, e che non appartenete a voi stessi?" (La Sacra Bibbia. Testo a cura della Conferenza Episcopale Italiana, 2008).
- 19 In questo breve intervento si rimanda alla letteratura critica per l'analisi di Ottilie come magnetizzatrice, e per il significato del magnetismo nelle *Affinità elettive*. Qui ci si limita a citare di nuovo Peter von Matt, "Versuch, den Himmel auf der Erde einzurichten".

‘Promettimi di vivere!’ esclama con un dolce e tenero sforzo; ma subito ricade all’indietro. [W, 634-635]

Eduard invece rinuncerà a vivere, abdicando a sua volta al futuro, nel tentativo, che lui stesso riterrà impossibile, di adeguarsi alla nuova Otilie, la cui beatitudine è “l’imitabile” (“das Unnachahmliche”) [W, 662-663], quindi una perfetta, ma irrigidita opera d’arte. Eduard la vorrà sepolta in una bara trasparente, come un fiore in bacheca, o una delle piante esotiche nelle serre di vetro del vecchio castello. Un oggetto di storia naturale, ancor prima che una santa, come deve invece apparire nella scenografia finale del romanzo, di nuovo *verpflanzt* e trasformata in reperto.

Per Otilie il tempo è irrimediabilmente, e tragicamente, legato alla piechezza del presente, all’attimo vissuto, alla felicità condivisa, alla *Gegenwart*, la coincidenza perfetta di luogo e tempo nel puro divenire. Appena superata la soglia del ciclo weimariano, nelle *Affinità elettive* non c’è futuro, per Goethe, né concetto in grado di includere tale concezione di vita: per Eduard e Otilie “la vita era un enigma, la cui soluzione trovavasi no soltanto insieme” (“das Leben war [...] ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur miteinander fanden”) [W, 636-639]. La caducità barocca sopravvive, secolarizzata, all’utopia settecentesca della felicità individuale, azzera l’immagine del *Lebensplan*, travolgendo anche, nella tomba degli amanti, l’ambizione di eternità e di significazione assoluta dei romantici, ma pure, malinconicamente, la poetica della forma vivente del Goethe classico²⁰. Come spesso è stato notato, dalla sintesi della *Ruhe* di Otilie e dell’*Unruhe* di Eduard, si potrebbe dire dell’attimo vivente e del cacciatore di tempo, discende soltanto l’approdo funesto alla pace eterna (“Friede”) [W, 664-665]. Per Otilie l’unica salvezza sarebbe stata abbandonare il feudo, ma, solo²¹ del caotico incrocio di *Welt-* e *Lebenszeit* che è, nel suo labirinto ermeneutico, e nel suo eccesso di fallaci cronotopi²², un monumento alla frattura insanabile fra tempo della vita e tempo del mondo nella nuova epoca storica di cui le *Affinità elettive* sono testimonianza. Nessun luogo, e nessun testo, in particolare non il romanzo, è in grado di rappresentare l’epoca di transizione che travolge i personaggi. In questo primo *Zeitiroman* della letteratura tedesca, che decreta anche la propria impossibilità, Otilie,

20 Baioni, “L’alchimia, la chimica e il fiore androgino”, W, 86-92.

21 Bolz, “Die Wahlverwandtschaften”, 170.

22 Michael Bachtin ribadisce “il confine netto e rigoroso” tra i cronotopi letterari e i cronotopi reali, Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, 399-401. Goethe nelle *Affinità elettive* sembra al contrario insistere su quel confine come limite della forma classica del romanzo e anche, forse, della letteratura stessa.

bellezza vivente, è destinata a spegnersi, in uno spazio divenuto invivibile come una “tomba egizia” fitta di simboli morti.

La disposizione razionale dello spazio del feudo e per analogia del romanzo delimita la fine di un’epoca e con essa trascina a morte Otilie, figura metalletteraria come poche altre che sigla la fine del classicismo weimariano. Le *Affinità elettive* rinunciano a trovare significato nella disarmonia di un’epoca violenta, come evitano di conferire all’ordine apparente dell’architettura del feudo e della narrazione l’autorità di una rappresentazione realistica *ante litteram*²³. Il romanzo si chiude allora su un mito di resurrezione e riconciliazione, evocato in una delle frasi più belle del romanzo, che sposta la felicità nella dimensione altra della fine dei tempi:

Così i due innamorati riposano l’uno accanto all’altra. Sulle loro tombe si libra la pace [“Friede”], serene, affini immagini d’angeli [“verwandte Engelsbilder”] chinano lo sguardo su di loro dalla volta, e che istante gioioso [“freudlicher Augenblick”] sarà, quando un giorno si ridederanno insieme! [W, 664-665]

La critica ha ampiamente dimostrato che le *Affinità elettive*, progettate inizialmente come novella all’interno di quell’antiromanzo già modernissimo che sono *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister* (1821/1829)²⁴, anticipano le aporie spazio-temporali cui l’opera matura dà soluzione distruggendo la forma stessa del romanzo, disciolta in un’ardita sperimentazione narrativa. A queste brevi considerazioni sul rapporto di spazio e tempo nelle *Affinità elettive* e sulla modernità che le connota non può in tal senso mancare almeno un accenno alla focale lunga, al romanzo tedesco del Novecento, che molto deve al capolavoro goethiano²⁵. Ci si limita qui a suggerire come esempio due dei grandi lettori e interpreti dell’opera di Goethe, Thomas Mann e Franz Kafka. Nelle *Affinità elettive* Goethe sepelisce con Otilie un’idea di letteratura come interpretazione simbolica di un’epoca. Nella *Montagna incantata* (1924) Mann schiude invece in modo esplicito il perfetto cronotopo della montagna e del romanzo lasciando libero il protagonista, Hans Castorp, che si perde nel presente e nel futuro incerto della Prima guerra mondiale. Il tempo non narrabile, l’orizzonte sfuggente e disomogeneo della storia sconfigge così la forma stessa del romanzo, che rinuncia a seguire Castorp oltre i propri confini. Nel finale

23 Sullo spazio nel romanzo del realismo tedesco si rimanda al saggio di Stefania Sbarra nel presente volume.

24 Waltraud Wiethöler, “Entstehung”, FA/8, 973-978.

25 Bolz, “Die Wahlverwandtschaften”, 183-185.

dell'*opus* manniano sembra di sentire una lontana eco, altrettanto utopica e aperta, della chiusura delle *Affinità elettive*, con un'allusione all'armonia, del tutto sospesa nella forma interrogativa: "Forse che anche da questa sagra mondiale della morte, da questa voluttà smaniosa e maligna che incendia tutt'attorno il piovoso cielo della sera, potrà un giorno innalzarsi l'amore?"²⁶

Al contrario, il *Castello* di Franz Kafka, il romanzo incompiuto che narra l'esodo fallimentare di K., agrimensore indesiderato, consuma nella sua rappresentazione ermetica dell'epoca le forze solitarie del personaggio, cui non viene lasciato scampo. Il frammento è ora il modo in cui il romanzo apre lo spazio letterario al tempo della storia.

MATTEO CASSANI SIMONETTI

"ARCHITECTURES" (1921) E "EUPALINOS OU L'ARCHITECTE"

Note sulla Compagnie des Arts Français, un testo di Paul Valéry e un 'recueil' curato da Louis Süe e André Mare

1. Descrizione

Il protagonista del racconto, nella prima parte, è un colossale *recueil* – 149 pagine in formato in-folio (530x390mm) – pubblicato nel 1921 a Parigi per i tipi delle Éditions de la Nouvelle revue française in cinquecento esemplari e con tutte le caratteristiche tipografiche di un'edizione di lusso.

Raccolta di testi e figure, il suo titolo per esteso, a guisa dell'abitudine antica che rivela attraverso la forma discorsiva autori e caratteristiche, è *Architectures. Recueil publié sous la direction de Louis Süe & André Mare comprenant un dialogue de Paul Valéry et la présentation d'ouvrages d'architecture, décoration intérieure, peinture, sculpture et gravure contribuant depuis mil neuf cent quatorze à former le style français*. Oltre a Louis Süe (1875-1968) e André Mare (1885-1932), nel titolo è nominato Paul Valéry (1871-1945) – probabilmente per la notorietà che il suo nome già in quegli anni aveva – e al suo interno trovano spazio opere di Jean-Louis Bouscangault (1883-1943), Richard Desvallières (1861-1950), Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), Jean Émile Laboureur (1877-1943), Roger de La Fresnaye (1885-1925), Marie Laurencin (1883-1956), Pierre-Marie Poisson (1876-1953), André Dunoyer de Segonzac (1884-1974), Paul Vera (1882-1957); esse sono state riprodotte attraverso incisioni da Chapon, Jules Germain (1877-1946) e Jacques Villon (1875-1963), mentre le tavole architettoniche sono state arricchite da figurini degli stessi Bouscangault, Bernard Boutet de Monvel, L.A. Moreau, Süe, Villon e altri¹.

¹ La bibliografia sulle principali tematiche e sugli autori impegnati in questa vicenda è estremamente vasta. Per brevità si rinvia a: Giulia Veronesi, *Stile 1925. Ascesa e caduta delle Arts Déco* (Firenze: Vallecchi, 1966); Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton: Princeton University Press, 1989); Gérard Monnier, *L'architecture en France. Une Histoire critique 1918-1950. Architecture, culture, modernité* (Paris: Philippe Sers Éditeur; Vito Diffusion, 1990); Nancy Troy, *Modernism and*

²⁶ Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura e con introduzione di Luca Crescenzi e un saggio di Michael Neumann, traduzione di Renata Colorni (Milano: Mondadori 2010), 1069. Della nuova traduzione di Colorni non si accoglie la proposta di modificare il titolo italiano del romanzo rispetto a precedenti edizioni.