

FRANCESCA FABBRI*

*La vertigine dell'archivio. Johann Wolfgang von Goethe
e la sua casa sul Frauenplan di Weimar*

ABSTRACT

Goethe's house at the Frauenplan in Weimar was not only the poet's private residence, but also an archival space for his artistic and scientific collections as well as for his manuscripts. In these rooms Goethe developed his project of a dynamic archive that would create an infinite in continuous movement throughout the relations and constellations of a finite number of objects.

KEYWORDS: Johann Wolfgang von Goethe; Archives; Collectionism; Historic house museum; Bequest.

La casa di Johann Wolfgang von Goethe (1749- 1832) sul Frauenplan di Weimar non fu solo la sua residenza privata ma costituì un archivio spaziale per le sue collezioni artistiche e scientifiche, nonché per il suo lascito scritto. In queste stanze Goethe realizzò il suo progetto di un archivio dinamico, capace di racchiudere, pur nella finitezza degli oggetti, un infinito in continuo movimento.

PAROLE CHIAVE: Johann Wolfgang von Goethe; Sistemi di archiviazione; Collezionismo; Casa-museo; Lascito.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11689>

La casa che fu del letterato e ministro plenipotenziario del Ducato di Sachsen-Weimar-Eisenach Johann Wolfgang von Goethe è uno degli edifici storici maggiormente visitati in Germania, da quando essa divenne un museo e cioè a seguito del lascito testamentario dell'ultimo nipote del poeta, Walther von Goethe, nel 1885. L'ampia dimora, che fu per quarant'anni lo spazio privato e pubblico dell'autore del *Faust*, è ancora oggi presa d'assalto da un folto pubblico di scolaresche in gita didattica e da turisti di ogni età e nazione, interessati alla storia e alla cultura tedesca. La visita a queste stanze è avvertita quasi come un dovere morale per ogni cittadino tedesco di buona cultura, e assume il valore di un pellegrinaggio individuale alla scoperta di un modello di cultura esemplare.¹

* Ricercatrice indipendente; Francesca.Fabbri@gmx.de

¹ La bibliografia sulla casa museo di Goethe a Weimar e sull'attuale adiacente museo nazionale goethiano è vastissima, si rinvia qui solo a: CHRISTOPH SCHMÄLZLE, *Museale Welten. Das Haus am Weimarer Frauenplan*, in *Goethe. Verwandlung der Welt*, a cura di Thorsten Valk, München, Prestel, 2019, pp. 251-259; JENS RIEDERER, *Wallfahrt nach Weimar. Die Klassiker Stadt als sakraler Mythos (1780 bis 1919)*, in *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2015, pp. 223-292; PAUL KAHL, *Das Goethehaus am Frauenplan in Weimar: Nationalmuseum, Goethe-Gedenkstätte und Symbolort der deutschen Geschichte*, «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», LV, 2011, pp. 19-48; JÖRG TRÄGER, *Goethes Vergötterung. Von der Kunstsammlung zum Dichterkult*, in *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen*, a cura

Archivio spaziale - archivio mentale

Goethe concepì questa sua dimora, in cui venne ad abitare definitivamente nel 1792, quattro anni dopo il suo ritorno dall'Italia e diciassette anni dopo essersi trasferito a Weimar da Francoforte sul Meno, curandone ogni dettaglio. Egli elaborò in primo luogo l'architettura di una lunga scala, che si snoda lentamente, con gradini ampi e molto bassi, in tre segmenti: una lenta serpentina che permette uno studiato percorso iconografico scalato da immagini classiche, culminante nell'Olimpo della sala d'ingresso, dove appaiono i calchi di colossali statue, insieme a copie di Raffaello e Tiziano. A destra di questo salone tinteggiato di giallo (utilizzato anche come sala da pranzo per i ricevimenti ufficiali) si apre una loggia coperta, fatta realizzare da Goethe per riunire i due edifici che prima erano soltanto posti parallelamente lungo l'arco della piazza; attraverso questo corridoio aereo gli ospiti potevano così accedere al giardino dietro la casa, passando attraverso una collezione di copie dall'antico e di busti di personalità contemporanee (Büstenzimmer). A sinistra della suddetta sala d'entrata si aprivano altre due possibilità: sul lato destro una stanza con il soffitto stuccato (Deckenzimmer) riservata alle conversazioni su temi artistici, sul lato sinistro un salone per concerti, ricevimenti e piccole esposizioni temporanee con oggetti d'arte. Erano questi gli ambienti che gli esclusivi ospiti potevano vedere; molto di meno quindi di quanto è visibile al pubblico odierno, che circola sia nelle stanze destinate alla compagna Christiane Vulpius, sposata dopo diciotto anni di convivenza, sia nelle stanze private che, dopo la morte della moglie nel 1816, Goethe adibì a deposito delle sue collezioni, sia infine nella zona della casa riservata a biblioteca, studiolo e camera da letto, in cui avveniva la sua produzione. Oggi il visitatore vede un percorso costruito secondo canoni di chiarezza museale, in cui gli oggetti d'arte considerati più interessanti vengono presentati a debita distanza estetica l'uno dall'altro, in composizioni spesso simmetriche. Si tratta di una necessaria e ragionevole messa in scena, in cui la scelta e il posizionamento di molti oggetti è legata a criteri didattici, estetici e culturali che pongono al centro dell'attenzione e dell'ammirazione soprattutto i viaggi e l'esperienza dell'autore in Italia. L'attuale musealizzazione delle numerose collezioni d'arte (poco spazio espositivo è riservato alle raccolte scientifiche)² avviene in stanze, in cui poco si conosce del loro originario allestimento: ritratti di famiglia e oggetti personali sono nelle camere private di Christiane, una scelta di bronzetti e tele è posta nella cosiddetta sala delle collezioni, i piatti rinascimentali in maiolica nella stanza accanto (ambidue a destra della Deckenzimmer), mentre nella

di Markus Bertsch, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, pp. 172-215. Per una visione d'insieme: GABRIELLA CATALANO, *Goethe*, Roma, Salerno, 2014.

² Con la trasformazione della casa in museo nel 1885 le raccolte scientifiche vennero in parte esposte nella mansarda e cioè nell'appartamento in cui abitò dal 1817 il figlio August con la sua famiglia. Queste stanze, pesantemente danneggiate durante la Seconda Guerra Mondiale, sono adesso chiuse al pubblico.

stanza definita del Duca di Urbino (per il quadro di Federico Barocci lì conservato), posta a sinistra del succitato salone della musica e delle feste, vi è la ricostruzione museale di una quadreria di cui in realtà sappiamo assai poco. Quasi inalterate sono rimaste invece le stanze da studio nella zona della casa riservata a Goethe.³

Numerose ricerche sono al momento in atto per tentare di ricostruire l'arredo originario, o quanto meno la provenienza di tutti gli oggetti presenti oggi nella casa-museo, e in questa ricerca le testimonianze (lettere o diari) degli ospiti goethiani giocano un ruolo fondamentale. Queste descrizioni, però, non solo mettono in evidenza le differenze con l'attuale allestimento museale, ma palesano anche un altro rapporto fra le stanze della casa, un rapporto che potremmo definire fra museo e archivio. I visitatori di allora non potevano certo muoversi liberamente da stanza a stanza, ma solo su invito e accompagnamento del padrone di casa, venivano fatti accomodare in alcune sale, arredate sì con stampe e calchi dal classico, ma ricche anche di cassettiere e scaffali con album di incisioni e disegni, accanto a naturalia o mirabilia. In questi ambienti si animavano le conversazioni che vertevano sull'arte e le scienze naturali, e Goethe richiedeva quindi al suo personale che, dalle stanze limitrofe, utilizzate come magazzini delle collezioni, gli venisse portato questo o quell'oggetto, in modo da poter mostrare, discutere, confrontare.⁴

Le vastità delle sue collezioni era nota. Si tratta di circa 26.000 oggetti d'arte (fra cui incisioni, disegni, quadri, calchi, sculture, medaglie) a cui si sommavano circa 23.000 oggetti di scienze naturali (fra cui preparati animali, ossa, fossili, minerali, piante essiccate), ad essi si aggiungono innumerevoli fogli di studi e osservazioni personali su ogni tipo di

³ Sull'attuale struttura e l'allestimento museale: *Goethes Wohnhaus*, a cura di Wolfgang Holler e Kristin Knebel, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, 2014, *Goethes Wohnhaus in Weimar*, a cura di Gisela Maul e Margarete Opperl, München, Hanser, 2000. Della necessità di presentare al pubblico le stanze private di Goethe, in quanto scrigno e reliquia del suo spirito, scrive già l'arciduca Carl Alexander all'ultimo erede, Walther: «Als Hauptsache neben den Sammlungen Deines Großvaters ist in jedem Fall auch der Ort anzusehen der gleichsam als sacrosantum des Gebäudes und seiner enthaltenen Schätze sich vorfindet, der Ort in dem sein unsterblicher Geist waltet, der Ort in dem am Allermeisten sich die Erinnerungen an ihn häufen, in dem am meisten die Eingethümlichkeit seines Geistes in seiner ganzen Größe aus der Einfachheit der Umgebung hervortritt. Ich meine sein Studierzimmer und das daran stoßende Schlafkabinett», cfr. ULRIKE MÜLLER-HARANG, *Vom Wohnhaus zum Museum. Das Goethe Nationalmuseum im Kontext der großherzoglichen Kulturpolitik*, in *Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Erbe, Mezen und Politiker*, a cura di Lothar Ehrlich, Köln, Böhlau, 2004, pp. 189-199. Anche questa aurea di autenticità è dunque il risultato di una secolare musealizzazione: CHRISTIANE HOLM, *Goethes Arbeitszimmer. Überlegung zur Diskursivierung des Dichterhauses um 1800*, in *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*, a cura di Klaus Kastberger, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 47-64.

⁴ Si vedano ad esempio le testimonianze di Sulpiz Boisserée (1811), Clara Kestner (1816) o Carl Gustav Carus (1821) pubblicate in: *Bei Goethe zu Gast. Besucher in Weimar*, a cura di Werner Volker, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2000.

fenomeno scientifico e naturale (dalle eruzioni vulcaniche, all'evoluzione e morfologia delle piante, dai colori alle rifrazioni luminose e i loro effetti). Un materiale immenso che Goethe pensò sempre di legare ad una istituzione pubblica, come esplicitamente disse al suo esecutore testamentario, il Cancelliere von Müller, il 19 novembre 1830:

Meine Nachlassenschaft ist so kompliziert, so mannigfaltig, so bedeutsam, nicht bloß für meine Nachkommen, sondern auch für das ganze geistige Weimar, ja für ganz Deutschland [...] Meine Manuskripte, meine Briefschaften, meiner Sammlungen jeder Art sind der genausten Fürsorge wert. [...] Ich habe nicht nach Laune oder Willkür, sondern jedesmal nach Plan und Absicht zu meiner eigenen folgerechten Bildung gesammelt und an jedem Stück meines Besitzes gelernt. In diesem Sinne möchte ich diese meine Sammlung konserviert sehen.⁵

Il nipote Walther fece di più, e donò la casa con tutti gli oggetti al suo interno (compresa la biblioteca di circa 8000 volumi) al Granduca Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, facendo così sorgere l'attuale Goethe Nationalmuseum, mentre l'immenso archivio cartaceo che sottende all'opera scritta (letteraria e scientifica), la vasta corrispondenza, financo i diari e conti della cucina (più 210.000 pezzi) fu lasciato in eredità alla Granduchessa Sophie von Oranien, moglie di Carl Alexander, che volle conservare il tutto in un edificio apposito, realizzato per lo studio e l'edizione di queste carte, oggi noto come Goethe- und Schiller-Archiv. L'archivio cartaceo risulta così oggi fisicamente separato da quel contesto materiale di oggetti in cui si era formato, a contatto e in perenne continuità con il crescere e l'evolversi delle ricerche e delle collezioni goethiane, collezioni a cui Goethe mai pensò come a qualcosa di fisso e bloccato, ma come a un «infinito in movimento»:

Traurig ist's, wenn man das Vorhandene als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges, man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich solche Sammlungen als ein Ganzes zu sehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.⁶

⁵ *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, III, a cura di Wolfgang Herwig, München, Dt. Taschenbuch-Verl. 1998, p. 723.

⁶ La citazione fa parte del testo *Winckelmann und sein Jahrhundert* qui secondo l'edizione dell'opera goethiana nella Frankfurter Ausgabe (FA) I, 19, p. 198.

Sistemi e strutture. La morfologia dell'archivio

Numerosi studi sono stati intrapresi in questi ultimi decenni per analizzare le vaste collezioni goethiane,⁷ e proprio quest'anno hanno visto la luce due ottime pubblicazioni dedicate ai reperti archeologici e alle raccolte scientifiche,⁸ ma solo recentemente si è iniziato ad indagare il sistema in cui venne strutturato allora l'enorme materiale raccolto negli anni.

L'edificio sul Frauenplan ha conservato in parte i suoi arredi originali, spesso concepiti da Goethe stesso per lo studio e l'esposizione comparata dei materiali collezionati. Così è ad esempio per le cassettiere che si trovavano in gran parte nel Padiglione delle pietre (Steinpavillon) nel giardino della casa, uno spazio adibito allo studio della mineralogia, i cui cassetti presentano una sorta di tabella sul piano orizzontale, con minerali posti in scatole di diverse dimensioni, una accanto all'altra, per una visione comparata e insieme focalizzante dell'oggetto di studio; così è inoltre per le tre eleganti vetrine che contenevano i piatti in maiolica rinascimentale, posizionati verticalmente in scanalature ricavate nelle scaffalature, che permettevano (così come nei cassetti) il continuo riordino della collezione secondo criteri estetici o tematici; così è ancora per le cornici della grafica che veniva presentata alle pareti della Deckenzimmer: smontabili e rimontabili con grande facilità esse permettevano di variare i fogli a seconda dei temi di conversazione con gli ospiti.⁹

Nel microcosmo estetico di un archivio dinamico, archivio mentale e archivio spaziale si fondono nella materialità del mobilio, anch'esso, nella sua concreta specificità, strumento necessario al percorso della memoria e alla sua rielaborazione nell'attualità del discorso, cioè nel riutilizzo del

⁷ GERHARD FEMMEL, *Die Gemmen aus Goethe Sammlung*, Leipzig, Seemann, 1977; JOHANN KLAUß, *Die Medaillensammlung Goethes*, Berlin 2000; JOHANNES GRAVE, *Der „Ideale Kunstkörper“ Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006; KRISTIN KNEBEL, *Goethe als Sammler figürlicher Bronzen. Sammlungsgeschichte und Bestandskatalog*, Leipzig, Seemann, 2009; JOHANNA LESSMANN, *Italienische Majolika aus Goethes Besitz*, Stuttgart, Arnoldsche, 2015.

⁸ *Abenteuer der Vernunft. Goethe und die Naturwissenschaften um 1800*, a cura di Kristin Knebel, Gisela Maul, Thomas Schmuck, Dresden, Sandstein Verlag, 2019; RONNY TEUSCHER, *Eine unschuldige Leibhaberey. Ausgrabungsfunde aus Goethes Besitz*, Bucha, quartus-Verlag, 2019.

⁹ Si vedano i saggi del catalogo: *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2012. La ricerca è attualmente in corso presso la fondazione Klassik Stiftung Weimar con il titolo *Parerga e Paratexte. Wie Dinge zur Sprache kommen. Praktiken und Präsentationsformen in Goethes Sammlungen*. I primi risultati di questa ricerca sono visibili in alcuni video dal titolo *Wie Dinge zur Sprache kommen* sulla piattaforma <www.youtube.com> e nelle recenti pubblicazioni *Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren. Sammlung und Beiwerk*, a cura di Kristin Knebel, Cornelia Ortlieb, Gudrun Püschel, Dresden, Sandstein Verlag, 2018 e DIANA STÖRT, *Goethes Sammlungsschränke. Wissensbehältnisse nach Maß*, Dresden, Sandstein Verlag, 2020.

presente.¹⁰ Le stanze sul Frauenplan sono a tutti gli effetti stanze della memoria e gli oggetti ivi contenuti sono per Goethe creature parlanti, con cui instaurare un dialogo aperto su nuovi orizzonti spazio-temporali: «Du weißt was die Gegenwart der Dinge zu mir spricht und ich bin den ganzen Tag in einem Gespräche mit den Dingen» scrisse a Charlotte von Stein già nel 1786.¹¹

L'archiviazione degli oggetti e il loro successivo riutilizzo in un nuovo contesto rappresentano i momenti di un dialogo che si struttura su più livelli: un livello tematico, che potremmo definire orizzontale, di rimandi diretti con i loro analoghi, e uno comparativo, più ampio e meno oggettivamente definibile, perché appunto realizzato a livello soggettivo, che potremmo definire verticale, e che è il risultato delle sovrapposizioni di vari cassetti o scaffali. Ne scaturisce un reticolo di legami di volta in volta nuovi, un infinito in movimento appunto, realizzato dalla molteplicità delle combinazioni possibili, malgrado la finitezza materiale delle collezioni. Per questo motivo la ricerca, in questi ultimi anni, non si è solo incentrata sull'identificazione dei pezzi raccolti, ma anche sulle strutture materiali in cui Goethe pose gli oggetti collezionati: a proposito delle vaste raccolte grafiche ad esempio, Johannes Grave ha dimostrato, già nel 2004,¹² come lo stretto rapporto fra le liste di inventario rinvenute fra le carte goethiane e la materialità del sistema di archiviazione giunga a far ricostruire virtualmente i mobili a cassettiere, in cui queste stesse collezioni erano conservate. Per l'archiviazione della sua collezione grafica (circa 11.500 pezzi) Goethe utilizzò infatti divisioni in uso presso le Accademie (per scuole, per ordine alfabetico di artisti) soprattutto in momenti avvertiti come di grande incertezza storica, quasi che il ripiegarsi nell'universo interiore della casa e nella sicura schematizzazione lo potesse ancorare ad un virtuale sistema di stabilità,¹³ ma queste stesse strutture vennero costantemente da lui modificate in nuove sistemazioni. L'archivio

¹⁰ Poco sappiamo invece dei sistemi di archiviazione (e delle loro strutture materiali) che Goethe mise in atto per le collezioni della vicina Università di Jena; a Goethe venne affidata infatti dal Duca Carl August la supervisione del locale istituto di botanica, della biblioteca del castello, del museo di scienze naturali, con i gabinetti di mineralogia e zoologia, del gabinetto di anatomia, dell'istituto di chimica, dell'osservatorio stellare, così come della scuola di veterinaria.

¹¹ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein 1786*, in *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*, a cura di Birgit Neumann, Göttingen, Niedersachs Wallstein, 2015, p. 143.

¹² JOHANNES GRAVE, *Der «erste Anfang zu einem Ordnen und Verzeichnen der Goethe'schen Sammlungen»*. *Neue Dokumente zu Goethes graphischen Sammlungen in den Jahren vor 1832*, «Goethe-Jahrbuch», 2004, pp. 308-325.

¹³ «In dieser confusen Zeit wusste ich nicht besser zu zerstreuen, als daß ich meine Kunstsachen, besonders die Kupferstiche, in Ordnung brachte. Ich fange an, sie nach Schule zu legen» scrisse all'amico Ludwig von Knebel durante le guerre di liberazione tedesche (13 novembre 1813): *Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel (1774-1832)*, Leipzig, Brockhaus, 1851, p. 109.

diventava quindi un universo in cui immergersi continuamente per riassortire il noto in nuove forme, e su questo già ordinato e riordinato sistema trovavano spazio, per sedimentazione temporale, i continui nuovi arrivi e nuovi acquisti, da riordinare poi in nuove combinazioni.

La vicinanza spaziale e anche l'assoluta contiguità formale dei mobili-contenitori di oggetti artistici o scientifici all'interno della sequenza delle stanze nella casa sul Frauenplan favoriva poi un discorso sistemico fra i vari insiemi, e ai già citati rapporti di lettura e ricezione orizzontali e verticali si sommavano quelli di interrelazione che potremmo dire concentrica. Ed è evidente che questi rapporti relazionali fra i vari sistemi erano un unico appannaggio dell'archivista-Deus ex machina, ordinatore e supervisore di questa realtà, che, in absentia, guidava i collaboratori e i famigliari nel suo archivio spaziale e quindi mentale. Una lettera inviata da Jena nel 1820 al figlio August dimostra palesemente questo universo di relazioni invisibili, che si animava solo per il suo creatore:

Nachstehende Papiere wünschte baldmöglichst wohlgepackt auf der fahrenden Post hierüber zu erhalten.

1. Sämtliche Bündel Acten, Faszikel und Papiere, die Farbenlehre betreffen. Sie finden sich in dem Schreibtisch am der Eingangsthüre links in der oberen Schublade.
2. Sämtliche auf comparirte Anatomie sich beziehende Papiere und Bündel, sie liegen in demselben Schreibtisch in der untersten Schublade rechts [...]
3. In dem Schreibtisch, der sonst in blauen Zimmer stand, [...] liegen in einer der kleinen Schubladen zwei schwarze Tobackpfeifenköpfe mit meinem Bildniß [...] sende mir solche wohlgepackte herüber.
4. In den Mineralienschränken meines Vorzimmers, in der Schublade Kobald, liegen die Sächsische Schmalteproben in einem Bündel zusammengebunden, senden eine solche, auch wird sich:
5. von dem blauen Tapetenpapier etwas finden, davon sende mir so viel oder wenig als es gehen will. [...].¹⁴

L'archivio reale e l'archivio virtuale della finzione letteraria

Fra i vari archivi nella casa-archivio quello cartaceo assume un valore particolare poiché racchiude e conserva in maniera più evidente le tracce del pensiero goethiano, sedimentate nelle bozze e nelle correzioni delle opere, negli scritti poi confluiti in pubblicazioni o in quelli rimasti allo stato di abbozzo, nella rete di corrispondenze (anche le missive che Goethe inviò negli anni sono conservate nelle loro minute), nei suoi diari, spesso annotati su calendari stampati, a sugello di una biografia avvertita ormai, oltre la mera parabola umana, a rappresentanza di un'epoca storica.

«Die Zeit ist selbst ein Element» si legge nelle sue *Maximen und Reflexionen* (uscite postume nel 1833) e di questa tensione temporale anche l'archivio e l'opera dovevano essere testimoni. Le riflessioni goethiane

¹⁴ Citato da CHRISTIANE HOLM, *Raumordnung des Nachlasses. Das «literarische Archiv» in Goethes Wohnhaus*, in *Nachlassbewusstsein. Archiv, Literatur, Philologie 1750-2000*, a cura di Kai Sina e Carlos Spoerhase, Göttingen, Marbacher Schriften, 2016, pp. 132-154: 135.

sull'archivio si intensificarono e presero sempre più concretezza (si noti bene a vari livelli tra loro collegati: pratico, saggistico, letterario) alla fine del secondo decennio del XIX secolo. Chiusa l'epoca delle imprese napoleoniche nel 1815, e terminato lo sforzo di realizzare un nuovo legame intellettuale e poetico con il mondo orientale tramite il *West-östlicher Divan* (la cui redazione comincia nel 1815 appunto), Goethe iniziò nel 1817 la pubblicazione dei suoi studi di morfologia¹⁵ e intensificò l'attenzione sull'archivio cartaceo in vista di una nuova fase produttiva, che si profilava, non tanto come una fase autoriale, quanto editoriale (ma esiste in questo una differenza?): si trattava dell'edizione completa delle sue opere, da lui riviste e riprogrammate in una sequenza biografica ed epocale, la *Vollständige Ausgabe letzter Hand*, che uscì in 40 volumi fra il 1827 e il 1830, per poi proseguire postuma dopo il 1832.

In questa fase l'archivio spaziale della casa sul Frauenplan venne completamente ripensato: venuta a mancare la moglie nel 1816 e trasferitosi il figlio con la famiglia nella mansarda nel 1817, varie stanze cambiarono funzione e divennero per Goethe dei «Zauberapparat», ovvero dei meccanismi magici, attraverso i quali far riemergere degli oggetti, da innestare su un discorso presente; parallelamente veniva riorganizzato l'archivio cartaceo della sua opera e della sua vita, che si materializzava nel 1822, grazie al solerte segretario Kräuter, nel *Repertorium über die Goethesche Repositur*, un particolare scaffale non dissimile da quelli già utilizzati per l'ordinamento delle sue collezioni, che presentava materiale vario, in parte già rielaborato dalla scrittura letteraria, pronto ad essere reinterpretato in nuove forme e strutture. L'attenzione di Goethe era palesemente incentrata sul momento compositivo, cioè morfologico dei testi, e la struttura del mobile (ricostruibile virtualmente a partire dal *Repertorium*) mostra l'intreccio indissolubile fra le sue riflessioni sulle scienze naturali e i suoi testi letterari, fra i testi letterari e non.¹⁶ Goethe non fece mistero di questa operazione e anzi la tematizzò in un saggio dal titolo *Archiv des Dichters und Schriftstellers*, uscito sulla rivista da lui diretta, *Kunst und Alterthum*, nel 1823;¹⁷ qui egli teorizzò un archivio ideale in cui conservare «Gedrucktes und Ungedrucktes, Gesammeltes und Zerstreutes vollkommen beisammen» così come «Tagebücher, eingegangene und abgesendete Briefe». Il *Repertorium*, realizzato da Kräuter sotto continua supervisione di Goethe, era un sistema di strutturazione e navigazione nell'universo delle sue carte, ed è ancora oggi considerato il primo inventario del suo

¹⁵ Nel 1817 Goethe lavorò inoltre a un incompiuto progetto museale: la raccolta e l'esposizione a scopi didattici in un'unica istituzione jenense delle varie collezioni di scienze naturali dell'Università.

¹⁶ EVA BECK, *Das erste Findbuch des Archivs. Kräuters Repertorium über die Goethesche Repositur*, «Manuskripte», V, 2012, pp. 47-62.

¹⁷ La rivista è stata ripubblicata nella cosiddetta Weimarer Ausgabe delle opere goethiane (WA), I, 42, 2, il saggio si trova a pp. 25-28.

archivio.¹⁸ Le varie correzioni che su questo documento si sedimentarono, così come il posizionamento di fascicoli cartacei in altri luoghi della casa rispetto a quelli previsti in questo primo schema, testimoniano però che anche il tempo è un elemento, e che Goethe si muoveva in un sistema di navigazione non imbrigliabile: pienamente coscienti di questo, i suoi collaboratori decisero, dopo la sua morte, di redigere gli *Acta den pp. von Goethe'schen Nachlaß betr.*, ovvero una registrazione topografica del materiale sparso nelle varie stanze.¹⁹

Goethe archiviò dunque la sua opera, e quindi anche se stesso e la sua esperienza di vita, creò così un archivio morfologicamente organico, in cui egli era, al tempo stesso, soggetto e oggetto della storia, e di questo suo progetto fece saggiatura e letteratura, e insieme qualcosa di nuovo, a metà fra questi due generi: nacque così, fra il 1817 e il 1825, i *Tag- und Jahres-Hefte*, un testo in cui Goethe ripercorse la sua vita fino al 1822, e che apparve nei volumi 31 e 32 dell'edizione completa delle opere (1830). Non si tratta di una classica autobiografia ma piuttosto di un aggregato (in senso chimico) o un conglomerato (in senso mineralogico) di testi di varia natura (anche non suoi) per cui l'autore diventava tutt'uno con l'editore e l'archivista.²⁰ E in questa originale struttura compositiva si riflettevano i pensieri che Goethe andava parallelamente stendendo nei suoi studi di morfologia:

Jedes Lebendige ist kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit; selbst insofern es uns als Individuum erscheint, bleibt es doch eine Versammlung von lebendigen selbstständigen Wesen.²¹

¹⁸ Le riflessioni sulla materialità dell'archivio di Goethe e sul suo significato all'interno della sua poetica si sono intensificate in questi ultimi anni: oltre al succitato saggio di C. HOLM, *Raumordnung des Nachlasses*, cit., si veda *Das Archiv der Goethezeit. Ordnung-Macht-Matrix*, a cura di Gert Theile, München, Fink, 2001; CAROLINE GILLE, *Ein Unendliches in Bewegung. Goethes Nachlass als musée imaginaire*, in *Die Endlichkeit der Literatur*, a cura di Eckert Goebel, Berlin, Akad.-Verl., 2002, pp. 100-110; GERHARD SCHMID, *Goethes persönliches Archiv*, in *Archive und Gedächtnis. Festschrift für Botho Brachmann*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2005, pp. 677-688; STEFAN BLECHSCHMIDT, *Goethes lebendiges Archiv. Mensch-Morphologie-Geschichte*, Heidelberg, Winter, 2009; DIRK WERLE, *Nachlass, Nachwelt und Nachruhm um 1800. Am Beispiel Johann Wolfgang Goethes*, in *Nachlassbewusstsein*, cit., pp. 115-131.

¹⁹ Anche questo documento si trova oggi presso il Goethe- und Schiller-Archiv (38/N 1).

²⁰ Sulla struttura da ultimo: ARIANE LUDWIG, «bald Chroniken bald Annalen, Memoiren, Confessionen und wer weiß wie sonst noch» - zu Goethes *Tag- und Jahres-Heften*, in *Dichtung und Wahrheit. Goethes (Auto-)biographica*, a cura di Bernhard Fischer, Berlin (in corso di stampa). Anche l'edizione della sua corrispondenza con l'amico Friedrich Schiller (1759-1805) preparata con cura e terminata nel 1828-29 è il sugello di un discorso privato, adesso consegnato alla storia (e all'archivio), per essere in futuro metabolizzato e riattivato dal pubblico dei lettori.

²¹ Citato da JUTTA ECKLE, *Vielfalt in der Einheit. Zur Entstehung, Überlieferung und Edition von Goethes Werk zur Naturwissenschaft*, in *Abenteuer der Vernunft*, cit., pp. 30-39: 37. Si veda anche l'affermazione tratta dal testo *Versuch zur Methode der Botanik*: «Wir können eine

I *Tag- und Jahres-Hefte*, che dall'archivio scaturirono quale produzione letteraria, sono loro stessi archivio della memoria, in quanto segnalano al lettore anche ciò che è andato perduto negli anni, distrutto dal tempo o dalla volontà, mostrano le linee non seguite, le direzioni possibili e non prese, fanno riemergere sequenze di opere ideate ma non terminate, materiali grezzi o utilizzati altrimenti (brani di lettere inviate e ricevute, i diari) e riattivano il tutto in una nuova costellazione. È evidente che Goethe pensò qui ai suoi lettori, ma anche ai suoi futuri interpreti ed esegeti, che da più di un secolo si curvano su queste carte, oggi sparse nel Goethe- und Schiller-Archiv, per far rivivere il suo pensiero in inedite letture.

Parallelamente alla preparazione degli *Hefte* per la loro pubblicazione alla fine del secondo decennio, Goethe approntò la seconda versione del romanzo *Wilhelm Meister Wanderjahre* (1829). Il sistema dell'agglomerato e del conglomerato è qui una trama palese e l'intima struttura poetica del testo.²² Anche il ciclo del Wilhelm Meister è il ciclo di una vita, fatto di interruzioni, pause, ritorni, movimenti spiraliformi, materiali grezzi o cristallizzati in nuove forme. Un primo manoscritto rimase tale fino alla sua scoperta nel 1910 (*Wilhelm Meister Theatralische Sendung*), un primo romanzo, che inglobava parte del primo manoscritto, vide la luce nel 1796 e ottenne un grande successo (*Wilhelm Meister Lehrjahre*), il succitato secondo romanzo (pubblicato in due versioni differenti nel 1821 e nel 1829) fu avvertito invece come testo un frammentario e discontinuo, e lasciò i critici e i lettori di allora interdetti di fronte al caleidoscopico moltiplicarsi delle prospettive.

La vertigine dell'archivio raggiunse il suo apice in questo ciclo e in particolare nell'ultimo romanzo, che è un archivio di generi letterari: il notissimo personaggio di Mignon è in fondo un archivio di *tableaux vivants*, e cioè dei sentimenti fissati nella teoria degli affetti, dell'effimero raggelato nella norma, il protagonista Wilhem Meister è soggetto e oggetto del racconto, in quanto ritrova la sua vita in forma di rotolo archiviato nel grande archivio della Società della Torre, e nell'archivio della cosmica figura di Makarie tutto viene registrato, anche le conversazioni e i discorsi occasionali.²³ Nel continuo gioco degli specchi fra realtà e arte non è difficile scorgere in Makarie, che governa e ordina la conoscenza del mondo non

organische Natur nicht lange als Einheit betrachten, wir können uns selbst nicht lange als Einheit denken», S. BLECHSCHMIDT, *Goethes lebendiges Archiv*, cit., p. 54.

²² Blechschmidt insiste giustamente sulla contemporaneità degli studi goethiani sulla morfologia del naturale: nel 1830-32 escono i *Principes de la philosophie zoologique*, nel 1831 *Über die Spiraltendenzen der Pflanzen*.

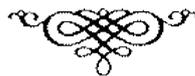
²³ Makarie che articola il suo pensiero in aforismi dai tratti a volte sibillini, dà voce a parte di quelle *Maximen und Reflexionen* goethiane che saranno pubblicate postume, cfr. WILHELM FILTNER, *Aus Makariens Archiv: ein Beispiel Goethescher Spruchkomposition* in ID., *Goethe-Studien*, Paderborn, Schöningh, 2002, pp. 184-215. Goethe era a conoscenza che le sue conversazioni con amici e collaboratori venivano trascritte per una postuma pubblicazione.

lasciando mai la propria dimora, una proiezione dell'ultimo Goethe. Fragile e immobile, saggia e ricca d'esperienza, è lei a conoscere i nessi che legano gli elementi della natura, a riordinare l'informe, a dare senso al disparato; il suo archivio è un'accumulazione del tutto, la riserva stabile del pensiero, anche di quello più sfuggevole e occasionale: tutto, in fondo, è già stato scritto e deve essere solo ripensato in una nuova costellazione.²⁴

Alla fine della sua vita Goethe sentì di aver incarnato le epoche del suo tempo, di averle raccolte e interpretate, o almeno di aver tentato di farlo; la sua vicenda biografica, il suo percorso personale nella Storia, la sua riflessione sulla realtà che prese forma nell'arte, le sue collezioni, tutto era, ed è, un archivio dinamico, un infinito in movimento. È dell'autorialità di un autore collettivo e dell'assunzione di questo continuo palinsesto editoriale che il lettore doveva, attraverso questo suo ultimo romanzo, prendere coscienza ed essere pienamente consapevole.²⁵ A quest'opera di riordino e di ristrutturazione di un archivio del passato, proiettato nel futuro, che è poi una straordinaria assunzione di responsabilità, Goethe chiamò a raccolta i suoi contemporanei e i suoi posteri ancora pochi giorni prima della morte:

Qu'ai-je fait? J'ai recueilli, utilisé tout ce que j'ai entendu, observé. Mes oeuvres sont nourries par des milliers d'individus divers, [...] j'ai recueilli souvent la moisson que d'autres avaient semé. Mon oeuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe

confidò il 17 febbraio 1832 a colui che fu il suo ultimo assistente, Frédéric Soret.²⁶



²⁴ Su questi aspetti: VOLKER NEUHAUSES, *Die Archivfiktion in Wilhelm Meisters Wanderjahren*, «Euphorion», LXII, 1965, pp. 13-27; MICHAEL WETZEL, *In Mignons Musoleum. Der Bildersaal als Archivoschrift*, in *Das Archiv der Goethezeit*, cit., pp. 63-81; STEFAN WILLER, *Archivfiktion und Archivtechniken in und am Goethes Wanderjahre*, in *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, a cura di Daniela Gretz e Nicolas Pethes, Freiburg, Rombach Verl., 2016, pp. 109-128.

²⁵ Goethe stesso teorizzò la figura del lettore come fruitore e creatore, in infinite variazioni, del suo ultimo romanzo: «Eine Arbeit wie diese, die sich selbst als collectiv ankündigt, indem sie gewissermaßen nur zum Verband der disparatesten Einzelheiten unternommen zu sein scheint [...] fördert [...] daß jeder sich zueigne was ihm gemäß ist, was in seiner Lage zu Beherrschung aufrief, und sich harmonisch, wohlthätig erweisen mochte», *Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz*, a cura di Woldemar von Biedermann, Leipzig, Biedermann, 1887, p. 318 (lettera del 28 luglio 1829).

²⁶ Citato da: *Goethes Gespräche*, cit., III, p. 839. Si veda sulla poetica dell'archivio nell'opera tarda anche STEFFEN SCHNEIDER, *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes Faust II*, Tübingen, Niemeyer, 2005.