



# ORDINES

*Per un sapere interdisciplinare sulle istituzioni europee*

ISSN 2421-0730

NUMERO 2 – DICEMBRE 2020

ULDERICO POMARICI

## **Il *Faust* di Goethe: la vita come “infinito intrattenimento”**

**ABSTRACT** - In the present contribution, the Author proposes a reflection upon the Goethian individual as depicted in *Faust*, whose tragedy of a double contradiction, the inner one between mutually incompatible ideas and feelings and the outer one between itself and the general history, embodies the modern individual's *unruhigen* condition.

**KEYWORDS** - Goethe, Faust, individual, Romanticism, Classicism.

ULDERICO POMARICI\*

## Il *Faust* di Goethe: la vita come “infinito intrattenimento”\*\*

1. Di fronte a un classico come il *Faust* goethiano – uno dei testi capitali della cultura occidentale che simbolicamente segna il passaggio alla piena modernità della cultura europea – anche solo nel leggerlo si è colti da una vertigine, un senso di smarrimento, la difficoltà di trovare coordinate per collocarlo una volta per tutte e storicizzarlo. Il classico erompe al di là di ogni *definizione* ed è questa la sua *attualità*, un eterno presente che al tempo stesso non lo è mai pienamente perché distende di continuo le sue radici nel passato e nel futuro. Ogni volta rinviando a un tempo diverso, senza mai acquietarsi, *Unruhig*. Ed è questa *Unruhe* che spinge il nostro pensiero. Anche nell'intendimento di Goethe il *Faust* non poteva che essere l'opera della sua vita, e oltre: Thomas Mann ebbe a dire che la seconda parte del *Faust*, pubblicata postuma, «non avrebbe mai potuto essere compiuta»<sup>1</sup>. Nella sua integralità il lavoro al *Faust* – *Urfaust*, *Faust I* e *Faust II*, più di 13.000 versi – copre un arco di 60 anni, fra il 1771, quando Goethe aveva 22 anni, e il 1832, quando termina il quarto atto, l'ultimo in ordine di composizione, e di anni ne aveva 82. Il genio risalta nella consapevolezza precoce del proprio “programma” filosofico-letterario, nella sua volontà di affermazione, come si può evincere da uno schizzo steso nel 1771 per celebrare il compleanno di Shakespeare. L'opera-vita: così egli concepirà il *Faust*, perché la vita, dice, «è troppo breve per l'anima nostra»<sup>2</sup> e dunque occorre seguire le grandi orme di coloro che ci hanno preceduto, quelle, innanzitutto, «del più grande viandante», il genio di Shakespeare – sottotraccia nell'intero *Faust* – che ne illumini il cammino. La grandezza delle sue opere, dice Goethe, è nella scoperta di quel «punto misterioso» in cui «la volontà individuale collide col corso necessario della storia [...] La prima pagina che lessi di lui mi fece suo per tutta la vita»<sup>3</sup>. Così come il classico eccede ogni definizione, lo spirito mimetico del genio spinge il giovanissimo Goethe a far sua una

---

\* Professore Ordinario di Filosofia del Diritto presso l'Università degli studi della Campania Luigi Vanvitelli.

\*\* Contributo sottoposto a valutazione anonima.

<sup>1</sup> T. MANN, *Goethe. Una fantasia*, in ID., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Mondadori, Milano, 2012, 368.

<sup>2</sup> J. W. GOETHE, *Per il giorno onomastico di Shakespeare*, in ID., *Opere*, I, Sansoni, Firenze, 1948, 545.

<sup>3</sup> *Ivi*, 546 s.

rivoluzione nella concezione teatrale che lo spingerà «a rinunciare al teatro regolare» mandando all'aria l'unità di luogo classica, in guerra contro «i signori delle regole», cercando ogni giorno «di abbattere le loro torri»<sup>4</sup>. Il grido di guerra è «Natura! Natura!», proprio come nei personaggi shakespeariani. E l'Io gli appare come una monade: «Io che sono tutto per me, io che conosco tutto soltanto attraverso me»<sup>5</sup>. Qui è in germe il cuore del *Faust*, l'idea leibniziana dell'Uno-Tutto che trasforma l'azione meccanica degli atomi nella forma viva delle monadi, «che a sua volta si basa sul grado di intensità dell'azione spirituale della singola monade»<sup>6</sup>. Nell'empito giovanile prometeico Goethe è come il Bardo di Avon. Thomas Mann dirà che Mefistofele è l'ironica autocorrezione del suo titanismo giovanile, ma intanto è Prometeo, in rivolta contro il principio di autorità, a segnare il cammino che porta a Faust: composto nel 1773-74 «si tratta dell'inno forse più famoso dell'intero *Sturm und Drang*»<sup>7</sup>:

*Copri il tuo cielo, Giove,  
 col vapor delle nubi!  
 E la tua forza esercita,  
 come il fanciullo che svetta i cardi,  
 sulle querce e sui monti!  
 Ché nulla puoi tu  
 contro la mia terra,  
 contro questa capanna,  
 che non costruisti,  
 contro il mio focolare,  
 per la cui fiamma tu  
 mi porti invidia.*

2. Tradizionalmente, a Faust vengono accostate – per segnare la nascita della coscienza individuale moderna e il suo mito – le figure di Don Giovanni e di Chisciotte. Fra i tre, però, è il solo Faust ad avere un'origine propriamente storica. Georg Helmstätter *alias* Johann Georg Faust era un ciarlatano, contemporaneo di Paracelso, divenuto nella fantasia popolare il simbolo di chi evoca il demone. Si definiva «Faust il

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, 545.

<sup>6</sup> L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Einaudi, Torino, 1964, 85.

<sup>7</sup> G. BAIONI, *Classicismo e rivoluzione*, Guida Editori, Napoli, 1991, 37.



giovane» e «secondo Mago», in relazione al Simon Mago che ricorre negli *Atti degli Apostoli* e nella *Commedia* dantesca. Fra mito e storia di lui si sa che fu arrestato e processato a Norimberga nel 1532 e espulso dalla città con l'accusa di negromanzia e sodomia. L'*Urtext* che ne narra le "gesta" è il volume di un cronista anonimo, pubblicato da Johannes Spies come *Faustbuch* nel 1586: «Storia del dottor Johann Faust, ben noto mago e negromante, di come si è promesso al diavolo per un determinato periodo della sua vita», esito di leggende popolari perdute nel tempo, al quale fece seguito una labirintica serie di testi che costituirono l'intelaiatura del mito lungo tre secoli. Goethe lo lesse da bambino perché veniva venduto sulle bancarelle e da bambino aveva anche assistito a una rappresentazione del *Faust* di Marlowe sotto forma di *Puppenspiel* (teatro delle marionette). La tragedia di Marlowe fu invece letta dal Nostro solo nel 1818, dopo la redazione dell'*Urfaust* e del *Faust I*.

3. Il *Faust* di Goethe<sup>8</sup>, come si sa, è la storia di un patto col diavolo. Il "dottor" Faust – professore universitario, filosofo, giurista e alchimista in rivolta contro il principio di autorità – è mosso dal desiderio incontenibile di oltrepassare i limiti conoscitivi imposti al genere umano e violare i segreti della natura: il sapere e il piacere in cambio dell'anima. Patto preceduto da una "scommessa" (*Prologo in Cielo*): Mefistofele scommette con Dio che riuscirà a portare Faust alla perdizione. Dio, come nel Giobbe biblico, lascia Faust in sua balia per testarne la resistenza al peccato: «Finché cerca», dice Dio, «l'uomo erra»<sup>9</sup>. La vita terrena è ontologicamente legata all'errare e all'errore. L'opera si apre con una scena notturna di sapore gotico: lo studio di Faust, «un'angusta stanza dall'alta volta». È notte fonda e lui, che ha studiato tutta la vita diritto, medicina e "perfino", teologia, si rende conto che, per quanto l'uomo si sforzi, la sua conoscenza è nulla. Disgustato si ribella al sapere ereditato dalla Scolastica, ma è ugualmente inquieto, non è "a casa" nel suo tempo. Si è dedicato anche alla magia, per cercare di svelare i segreti della Natura ma questa gli si opponeva inesorabilmente nella sua lotta per infrangere ogni limite umano. La sete inesausta e insoddisfatta di conoscenza lo spinge ai limiti del suicidio fermato però dalle campane che risuonano annunciando la Pasqua di Resurrezione. Già qui sacro e profano trovano quella

---

<sup>8</sup> J. W. GOETHE, *Faust Urfaust*, Garzanti, Milano, 1994 (d'ora in avanti: *Faust Urfaust* con l'indicazione dei versi).

<sup>9</sup> *Ivi*, v. 317.

commistione irrisolta e problematica che avrà il suo trionfo nella scena finale dell'*Ewig-Weibliche*.

4. Faust, innanzitutto una tragedia. Di qui occorre partire per tentare di entrare in quest'opera-mondo, come è stata chiamata, o, meglio ancora, opera-mondi perché attraversa gli spazi – Paradiso (*Prologo in Cielo e finale*), Terra (*Faust I*) e Inferi (*Faust II*) – e mondi senza tempo popolati da creature fantastiche, dove solo a fatica si possono intravedere simulacri di tempo storico: età antiche, Medioevo, la *Goethe-Zeit*, e oltre, verso la società industriale incipiente. Ritorna sempre la *vexata quaestio* dell'unità dell'opera, ma forse non ha senso ricercare in astratto l'unità di un'opera – divisa radicalmente in due parti che hanno una loro autonomia – segnata al suo interno da discontinuità che rappresentano la molteplicità dei mondi reali: «le singole scene sono piccoli mondi che sussistono di per sé, e, in sé conchiusi, agiscono bensì l'uno sull'altro, ma hanno poco a che vedere uno con l'altro» afferma Goethe in dialogo con Eckermann, definendo il *Faust* incommensurabile e barbarico<sup>10</sup>. Certo, la barbarie non rientra o vi rientra minimamente nella luccicante veste neoclassica della seconda parte. Operazione dunque metodologicamente problematica quella di voler sciogliere ogni asperità, ogni contraddizione per rappresentare il testo senza nodi irrisolti, come in un piano. Ma il *Faust* non ha una geometria piana. È lo stesso Goethe a dirci<sup>11</sup> che la prima parte «è quasi esclusivamente soggettiva», centrata com'è sull'individuo-Faust, e disegnata sulla sua passione per Gretchen; nella seconda parte invece, – definita da Mittner un'opera-ballo<sup>12</sup> – «non c'è quasi nulla di soggettivo» e vi appare «un mondo superiore, più ampio, più luminoso e privo di passioni»: puro spettacolo. Un nuovo inizio, quindi, come se nulla fosse ancora accaduto, proprio come in un incantesimo. Ci ritroviamo in un mondo magico che ricorda l'amato Shakespeare – il *Sogno* e *La Tempesta* – ma rispetto alla prima parte del *Faust* è privo di autentiche emozioni, piuttosto un caleidoscopio di illusionismi, per lo più di tono neoclassico. Spettacolo pirotecnico di mondi fantastici e mitologici creati dalla forza demiurgica di Faust, nelle vesti ora di Pluto, il dio della ricchezza, ora di un mago che li fa apparire e scomparire vorticosamente uno dopo l'altro in questo teatro delle illusioni: «Noi siamo allegorie» dice l'Auriga

---

<sup>10</sup> J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, 13 febbraio 1831, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1976, 446.

<sup>11</sup> *Ivi*, 17 febbraio 1831, 453 ss.

<sup>12</sup> L. MITTNER, *op. cit.*, 982.

adolescente<sup>13</sup>. Così, come in una visione, si avvicinano esseri mitologici o semplicemente fantastici (le Parche, le Furie, Gnomi, Ninfe, Sirene, Nereidi, Giganti), le folle di esseri comuni (spaccalegna, giardinieri, fioraie) o l'animazione di esseri inanimati come i fiori: la fantasmagoria di un mondo che sembra un *cartoon*: il trionfo dell'illusione e della metamorfosi, mentre i paesaggi infernali sembrano descrivere quadri dei Brueghel e di Hieronymus Bosch.

4.1. Dunque tragedia, ma perché? Fin dall'antichità la tragedia è tale perché radicata in un conflitto insolubile. Quale il conflitto che anima Faust? «A me nel petto, ah, vivono due anime, e l'una vuol dividersi dall'altra»<sup>14</sup>. Ecco la tragedia: la consustanzialità di due dimensioni esistenziali inconciliabili eppure coesistenti e di continuo collidenti. E nel *Prologo in Cielo*<sup>15</sup> Mefistofele lo racconta al Signore: «dal cielo pretende le stelle più belle, dalla terra ogni suprema voluttà», Afrodite Pandemia e Afrodite Urania, amor profano e amor sacro, diviso com'è fra potere materiale, edonistico, e puro amore di conoscenza. Il *Faust* è la rappresentazione di questo dissidio, di questi *dissoi logoi* che animano tuttavia il suo petto. Dissidio che si riflette in un doppio femminile: nel *Faust I* Gretchen – l'amore reale e sensuale, chiusa nel suo piccolo mondo domestico *Biedermeier* del *Faust I*, la piccola camera «linda» di Margherita che a Faust risuona (ancora la scissione all'opera!) *Himmelreich e Kerker*, paradiso e prigione, adorazione e profanazione; nel *Faust II* Elena, regina di Sparta, l'ideale classico della bellezza ma in realtà solo il fantasma demonico evocato da Mefistofele, destinato a scomparire anche se darà un figlio a Faust<sup>16</sup>. *Intus ut libet, foris ut moris*, «nella vita privata fa' ciò che ti pare, in quella pubblica adeguati ai costumi del momento». Dunque, oblio di se stessi nella realtà esterna («la proprietà privata») vs. rifugio nelle profondità notturne del mondo interiore: non c'è un'opposizione escludente ma il tentativo di far dialogare queste due dimensioni: l'idea del *Faust* come mito dell'individuo moderno è in questa endiadi.

4.2. Questa la *Stimmung* della *Goethe-Zeit*, riconciliazione con il proprio tempo da un lato e separazione di storia personale e storia collettiva dall'altro. Di questa età di mezzo fra Classicismo e

---

<sup>13</sup> *Faust Urfaust*, v. 5532.

<sup>14</sup> *Ivi*, vv. 1112-1113.

<sup>15</sup> *Ivi*, vv. 300 ss.

<sup>16</sup> *Ivi*, vv. 2603-2604.

Romanticismo segnata dalla Rivoluzione il *Faust* costituisce l'epitome: nello stesso individuo coesistono idee e sentimenti "che secondo le logiche tradizionali avrebbero dovuto risultare incompatibili"<sup>17</sup>. Non si comprenderebbe nulla del *Faust* se non tenendo presente questa scissione, impossibile a risolversi in una *Versöhnung*, e a trovare unità: la grandezza di Goethe sta proprio nel metterla in scena, nel piegarsi a questa impossibilità di sintesi e a rappresentarla; nella rinuncia matura del *Faust II* all'idea dell'*en kai pan*, dell'unità fra l'Uno e il Tutto della Grecia classica – al quale fa da ideale *pendant* l'ultima parte del *Wilhelm Meister, Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (i *Rinunzianti*)<sup>18</sup>. E certo in pieno Illuminismo fu atto rivoluzionario collocare l'azione della tragedia in una dimensione surreale, fra il gotico – il tardo Medioevo delle superstizioni e delle magie per riscoprire il lato oscuro della Germania – e le atmosfere da *Tempesta* shakespeariana del *Faust II*<sup>19</sup>. Tuttavia il Settecento tedesco non era così lontano da quel Medioevo sia pur ricostruito in vitro nella tragedia. Storicamente vi era ancora molto di medievale nella vita socio-politica tedesca. La pretesa di Faust è di ringiovanire chiamando a raccolta le forze mefistofeliche della magia. Ma non basta ringiovanire: affidarsi alle forze oscure degli spiriti comporta rompere i legami con la tradizione e entrare in mare aperto. Questo è anche il tema classico dello *Sturm und Drang*: l'esperienza come mettersi in gioco, affrontare il pericolo, rischiarsi per ottenere la conoscenza e estendere così gli spazi del proprio Io. La santificazione dell'errore alla quale si accennava in incipit<sup>20</sup>.

4.3. Fra la tendenza mefistofelica e distruttiva del mondo ordinato che abita in Faust e l'idillio comunitario del *kleins reinliches Zimmer* di Gretchen, Goethe ricerca non un'impossibile sintesi, ma un'altra idea di individuo. Non è più possibile ricomporre la scissione in un ordine comunitario e dunque essa permane e viene vissuta, il soggetto ne fa esperienza: proprio qui comincia il *Faust*. Goethe studia i filosofi e due sono i suoi punti di riferimento fondamentali: la filosofia della singolarità di Spinoza e quella della monade di Leibniz al quale già si accennava attraverso la ricerca dell'*Urpflanze* e della sua modularità che la costituisce

<sup>17</sup> R. BODEI, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Il Mulino, Bologna, 2016, 10.

<sup>18</sup> Ma precorreva questa rinuncia, già nell'anno 1800, l'Hölderlin del *Gesang der Deutschen*: «Wo ist dein Delos wo dein Olympia daß wir uns alle finden am höchsten Fest?».

<sup>19</sup> Cfr. ad es. C. LEE, "Durch Wunderkraft Erschienen": Affinities between Goethe's *Faust* and Shakespeare's *The Tempest*, in *The Modern Language Review*, 1/2012, 198-210.

<sup>20</sup> *Prologo in Cielo*, in *Faust Urfaust*, vv. 300 ss.



come *exemplum*. L'individuo in quanto singolarità – che si sviluppa attraverso l'infinita variazione della modularità – non ha più collocazione certa nelle cerchie delle società gerarchiche pre-moderne: *Individuum est ineffabile*. Spinoza pensa i singoli enti come modi finiti dell'infinita potenza produttiva della natura; Leibniz invece pensa una molteplicità di sostanze semplici, le monadi, ciascuna «specchio vivente dell'universo». In entrambi i casi c'è un principio dinamico che scuote la materia e la mette in movimento: il *conatus*, in Spinoza, l'*appetitus*, in Leibniz. E in entrambi i casi l'individuo è l'esito, non la premessa, di questo processo di individuazione. Qui è la grande differenza dall'individuo come il Moderno lo aveva pensato, un atomo che nasceva già “compiuto” con tutti i suoi diritti e le sue qualità: il disperato tentativo di recuperare con Faust l'ideale classico dell'Ulisse omerico, il farsi nell'esperienza.

4.3.1. Come si determina, però, la singolarità di ciascuna potenza? Per un verso essa è una parte o *gradus* dell'infinita potenza di essere e di agire di Dio, inteso come Natura. Per altro verso, e proprio perché parte, essa è il rapporto o la differenza tra azione e passione. *Diventare* singolari, ovvero sentire e sperimentare – nella finitezza della propria esistenza individuale – l'armonia dell'eternità. Leggendo Goethe e la sua *Metamorfosi delle piante* potremmo dire che tutti gli elementi singolari della natura si sviluppano – uno dopo l'altro e per così dire l'uno dall'altro, l'uno nell'altro – realizzando un'armonia che allude all'eterno. È stato ancora Leibniz che quasi un secolo prima, nel 1714, aveva fissato quest'idea nella sua *Monadologia*: «Ciascuna porzione della materia può essere concepita come un giardino pieno di piante, o come uno stagno pieno di pesci. Ma ciascun ramo della pianta, ciascun membro d'animale, ciascuna goccia de' suoi umori è tuttavia un tale giardino, o un tale stagno [...] E questo fa sì che non vi sia giammai generazione intera, né morte perfetta presa alla lettera, consistendo questa nella separazione dell'anima. E ciò che noi appelliamo *generazioni* sono svolgimenti e accrescimenti; come ciò che nomiamo morte sono rinvolgimenti e diminuzioni»<sup>21</sup>. Goethe ha inseguito l'*Urpflanze* e le sue metamorfosi a Napoli, in Sicilia<sup>22</sup>, a Roma

---

<sup>21</sup> G. W. LEIBNIZ, *I principi della filosofia o Monadologia*, in ID., *Scritti filosofici*, UTET, Torino, 1967, 294 s.

<sup>22</sup> Nel *Viaggio in Italia* (in *Opere*, II, cit., 724) scriverà a proposito della Sicilia: «L'Italia, senza la Sicilia, non lascia nello spirito immagine alcuna. È in Sicilia che si trova la chiave di tutto [...] La purezza dei contorni, la morbidezza di ogni cosa, la cedevole scambievolzza delle tinte, l'unità armonica del cielo col mare e del mare con la terra [...] chi li ha visti una sola volta, li possederà per tutta la vita».



e a Padova (dove ancora si può vedere la “palma di Goethe” nell’Orto botanico di questa città). Nell’organico non c’è nulla di fisso, d’immobile; esso ondeggia, infatti, in una contiguità di moti, il già formato (*Gestalt*) è subito ritrasformato (*Bildung*). Ogni vivente non è un singolo isolato, ma una pluralità, un insieme di esseri viventi e autonomi: i quali «sono in parte fin dalle origini uniti, in parte si trovano e si riuniscono in seguito, si dividono e tornano a cercarsi, generando una produzione infinita in tutti i modi e in ogni direzione»<sup>23</sup>. Il primo viaggio di Goethe nella nostra Penisola è del 1786. A Padova, proprio in quell’anno, visitò il giardino botanico della città, dove ebbe modo di riflettere sulla possibilità che la grande varietà delle forme vegetali potesse ricondursi a un’unica pianta: «Qui, fra tante varietà di piante che vedo, per la prima volta, mi si fa sempre più chiara e più viva l’ipotesi che in conclusione tutte le forme delle piante si possano far derivare da una pianta sola. Soltanto con l’ammettere questo sarebbe possibile stabilire veramente i generi e le specie, cosa che a me pare sia stata fatta in modo molto arbitrario»<sup>24</sup>. In altri termini, c’è una pianta originaria, la presenza di un “modello” con il quale poi è possibile stabilire generi e specie. «Come altrimenti riconoscere – afferma Goethe – che questa o quella forma non fossero tutte modellate sulla base di un unico modello?».

4.3.2. L’*Urpflanze* è dunque l’idea di una pianta archetipica, sempre uguale a se stessa nelle sue metamorfosi. Goethe immagina un isomorfismo ideale fra natura e società, lo sviluppo naturale come modello per uno sviluppo pedagogico/sociale. Rousseau, che Goethe conobbe forse attraverso Schiller, pubblica l’*Emilio* nello stesso anno del *Contratto*, il 1762, solo pochi anni prima che il Nostro intraprendesse l’opera della sua vita. E nell’esergo dell’*Emilio* c’è una frase rivelatrice dal *De Ira* di Seneca: «*sanabilibus aegrotamus malis/ipsaque nos in rectum genitos natura, si emendari velimus, iuvat*». Alla fine è la natura la chiave di volta dell’essere umano. Anche il più sublime artificio non è che imitazione, mimesi della natura, perché solo in essa c’è salvezza: nemmeno l’artificio esce dal suo cerchio, dalla sua forza attrattiva. E questo è esattamente il principio dell’*Urpflanze*: tutto dentro di sé, il principio maschile e quello femminile, dunque due opposti. Un’unità contraddittoria che ha potenza di generazione infinita.

---

<sup>23</sup> J. W. GOETHE, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Modena, 1999, 43.

<sup>24</sup> ID., *Viaggio in Italia*, cit., 493.

Non ha forma – come la *Chora* platonica del *Timeo* – e proprio per questo dà forma.

4.3.3. Il centro dell'estetica goethiana sta nella contrapposizione del bello all'utile: il bello non deve essere necessariamente utile, in quanto l'utilità, la specializzazione, la frammentazione interrompono l'armonia della natura, cui si contrappone un'epifania della bellezza che semplicemente è, ma non ha alcuna "utilità". K. Fr. Moritz, scrittore e amico personale di Goethe, nel suo *Sull'imitazione creativa del bello*<sup>25</sup> sosteneva che il bello è una totalità autonoma fine a se stessa e, nello stesso tempo, è il *rispecchiamento di un macrocosmo*, cioè della natura che, in quanto tale, nella sua infinità, non può cadere compiutamente sotto i nostri sensi. Un'opera d'arte realizzata e compiuta rappresenta un *microcosmo della natura*: essa non riproduce il particolare o un determinato oggetto naturale; il suo fine è *l'attività stessa della natura in quanto creatrice* (la *natura naturans* di Spinoza). «Ciò che noi vediamo di natura è energia che divora energia; nulla è presente, tutto passa, mille germogli calpestati e mille nati a ogni istante, molteplici all'infinito, belli e brutti, buoni e cattivi, tutti esistenti con lo stesso diritto, gli uni accanto agli altri. E l'arte è appunto il contrario; essa scaturisce dalla lotta dell'individuo per affermarsi contro la forza distruttiva del tutto»<sup>26</sup>. Così, il bello scaturisce come creazione – e non contemplazione – attraverso il dolore. Nell'opera d'arte – che non è mera imitazione della natura, non dunque descrizione – si riproduce la sua forza creatrice, «si rende visibile la totalità organica della natura educatrice dello spirito umano rivelando all'uomo l'interezza di una sua originaria e armonica immagine corrotta e deformata dall'organizzazione e dagli apparati della società moderna»<sup>27</sup>. Così, ritorna anche l'infinito di Bruno – di cui Goethe conosceva molto probabilmente il *De la causa principio et uno*<sup>28</sup> –, e quella «delettazione» scaturente dall'ampliarsi smisurato dei confini dell'universo: «*Precipitiamoci nel fremito del tempo, nel roteare degli eventi! Allora dolori e piaceri, successi e delusioni s'avvicindino pure, come capita. Solo se non ha requie l'uomo impegna se stesso*»<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Citato in G. BAIONI, *op. cit.*, 91 ss.

<sup>26</sup> K. F. MORITZ, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Max Niemeyer, Tübingen, 1962, cit. in G. BAIONI, *op. cit.*, 95.

<sup>27</sup> *Ivi*, 94.

<sup>28</sup> *Ivi*, 326 s.

<sup>29</sup> *Faust Urfaust*, vv. 1750 ss.

5. La difficile coesistenza di due diverse spinte ideali e sentimentali tematizzata nel *Faust* appare in questo torno di anni rielaborata sul piano politico-sociale in un singolare frammento hegeliano recentemente ripubblicato in edizione critica dal compianto Remo Bodei<sup>30</sup> dove queste spinte contrapposte vengono ripensate nel segno della *Vermittlung*: «La contraddizione sempre crescente tra l'ignoto che gli uomini inconsapevolmente cercano e la vita che ad essi è offerta e permessa e che essi hanno fatto propria, la nostalgia verso la vita di coloro che hanno elaborato in sé la natura in idea, contengono l'anelito a reciproco avvicinamento»<sup>31</sup>. Qui vengono rappresentati due "idealtipi", l'individuo comune e l'intellettuale. Il primo esiste nell'obbedienza quasi sacrale e quotidiana dei limiti imposti dai vincoli comunitari<sup>32</sup>; il bisogno di trovare il senso di ciò che lo tiene prigioniero e l'ignoto di cui sente il desiderio. L'attrazione verso l'ignoto nasce da questa contraddizione che si manifesta nell'incapacità di appropriarsi del reale col pensiero e tuttavia appassionarsi a ciò che non si conosce. Di qui la fuga nell'immaginazione, lo *Streben*.

5.1. Contraddizione che nel secondo idealtipo, quello dell'intellettuale, alterna la sdegnosa chiusura in se stessi dei sapienti – ipertrofia della coscienza a scapito della vita – alla disperata ricerca della normalità. Chi ha infatti elaborato la natura in idea, desidera sottrarsi ai limiti e alle miserie della realtà quotidiana rifugiandosi in una forma astratta di perfezione sociale e così, chiudendosi, ha nostalgia verso la vita e sente il bisogno di trapassare dal chiuso del proprio mondo interiore, al *pulsierendes Leben*, la vita come si dà nella sua immediatezza. Diversamente dal primo, acuta è in lui la coscienza dei limiti a causa dei quali disprezza la vita «offerta e permessa». Di qui la necessità di una violenta rottura di questi limiti, ritenuti immodificabili altrimenti. Si è scelta l'idea e la rappresentazione invece della vita reale, e da quella divenuta una prigione santificata nasce per contraddizione la nostalgia, la *Sehnsucht*. Come si vede lo "svolgimento" dei due idealtipi finisce per

---

<sup>30</sup> R. BODEI, *op. cit.*, 41 ss. Il frammento pubblicato postumo fu editato impropriamente a corredo di *Verfassung Deutschlands* e denominato *Libertà e destino*.

<sup>31</sup> *Ivi*, 41.

<sup>32</sup> «La vecchia vita», dice Hegel, consisteva nel «limitarsi a una ordinatissima signoria sulla nostra proprietà, un considerare e un godere il nostro piccolo mondo nella sua piena sudditanza e poi anche un auto-annientarsi che conciliava questa limitazione e un elevarsi nel pensiero verso il cielo...», in *ivi*, 43.

portare a una convergenza, anche se diverse sono le direttrici lungo le quali si esercita l'insofferenza, da una lato la vita reale, dall'altra l'idea. Da un lato la vita, dall'altro la forma.

5.2. Se volessimo racchiudere in quattro parole-chiave il *Faust* bisognerebbe innanzitutto citare l'*Un-ruhe*, «l'infinita scontentezza» di Faust come la definì Thomas Mann, il tratto moderno del *viator*, del viandante che ritorna in parallelo nel *Meister*. Altra parola-chiave è lo *Streben*, il tendere verso, a prezzo di fatiche verso *die Tat*, l'azione. Poi va ricordato il *Genuß*, il piacere che attraverso la figura di Mefistofele rappresenta e si impone come uno dei tratti costanti dello *Zeitgeist*; e infine l'*Entsagung*, la rinuncia al Soggetto alla quale già abbiamo fatto cenno. Il classicismo di Goethe consiste quindi nella rinuncia: ogni progetto di progresso umano può essere ben fondato solo se riconosce i limiti imposti alla ragione del singolo individuo; solo accettando il sacrificio di una dimensione individualistica ignara dei processi di integrazione moderni che si impongono implicando il sacrificio dell'autonomia dei singoli. Tuttavia, anche il discostarsi dal "progresso verso il meglio" disegnato dall'Illuminismo non prefigura alcuna sintesi felice. Faust perde la sfida con se stesso: alla fine non guadagna né il sapere sovrumano né l'amore attraverso la morte (e le morti); discende nell'Ade e, solo all'ultimo, l'intervento dall'alto farà sì che gli angeli sottraggano la sua anima a Mefistofele.

6. Quando ricevette la notizia che a Parigi era stata proclamata la repubblica Goethe aveva 40 anni e tacque. Anzi, egli si pronunciò più volte nel corso della sua vita *contro* la rivoluzione come "metodo" politico. Borghese in un mondo aristocratico, Goethe ha vissuto il trapasso dal mondo antico – la Germania di metà '700 era ancora un paese in larga parte medievale – al mondo moderno, dalla Rivoluzione alla Restaurazione. Nell'Epigramma 54 si esprime con chiarezza: «Dei grandi crollarono; ma chi difese la massa contro la massa? La massa fu tiranno della massa». Giuliano Baioni, nella sua bellissima monografia su Goethe, si sofferma a lungo sulla centralità dell'esperienza rivoluzionaria nella sua vita e nella sua opera, in particolare per il *Faust*: la rivoluzione francese fu il problema che occupò Goethe per tutta la vita e *pour cause*: per lui essa rappresentava – in pieno Illuminismo – una ferita irrisarcibile, l'espressione della follia irrazionalistica che aveva preso piede in Europa. Goethe combatte l'idea della Rivoluzione come possibilità di creare

l'uomo nuovo, contrapponendo, al momento storico di caos, l'armonia e la chiarezza dell'arte: l'unica risposta che sembri restare praticabile secondo la convinzione goethiana: «*Das formreiche Italien, das gestaltlose Deutschland*»<sup>33</sup>. E tuttavia «l'uomo del Settecento, posto innanzi alla crisi del razionalismo, spera e sogna e può effettivamente rinnovarsi nel patto con Mefistofele»<sup>34</sup>. E Faust sogna, illudendosi, di poter tornare indietro e ringiovanire per riacquistare quella forza e quella lucidità razionale che redimano il mondo malato di irrazionalità. Ma questo lo fa attraverso il patto con il demonio. Scienza e vita sono destinate dunque a restare distanti: senza la forza del Negativo rappresentata da Mefistofele, che deve diventare produttiva di una nuova forma di vita, Faust sembra non poter raggiungere il suo desiderio di potere e di conoscenza. Così, il sapere manifesta dentro di sé l'elemento demoniaco della tecnica. All'ombra di Mefistofele egli «s'illude di agire, lasciandosi guidare ed anche ingannare da Mefistofele e, più spesso, ingannando gli altri con operazioni magico-illusionistiche»<sup>35</sup>. Dunque c'è un *vulnus* originario che impedisce ogni autentica speranza se non nella luce della salvezza escatologica. Egli vedeva i difetti del mondo che moriva ma ne vedeva anche alcuni valori che cedevano di fronte all'avanzare della classe borghese di cui lui è stato il contraddittorio cantore. Cantore di quella decadenza che avrebbe creato la società mefistofelica che si presenta alla fine del *Faust*, lo diremo in conclusione, come la civiltà della produzione, del profitto, del benessere. Un'uscita tragica dalla notte dell'irrazionale raffigurata nella notte di Valpurga: è il mondo alla fine dell'Illuminismo, pervaso dall'irrazionalità del sabba delle streghe, un mondo malato che tradisce e oblitera la luce della ragione.

6.1. «Mi sono imbarcato una volta per tutte sull'onda del mondo – si legge in una lettera a Lavater del 6 marzo 1776 quando Goethe entra a far parte del Consiglio segreto alla Corte di Weimar – deciso a scoprire, vincere, lottare, fallire o farmi saltare in aria con tutto il mio carico». Una delle pulsioni fondamentali che spinge Faust all'azione, a uscire dal suo studio gettando via i testi polverosi accumulati lì, è la sfida all'ignoto. Nessuno sa fin dove giungano le proprie forze se non quando le si mette alla prova: solo agli aristocratici è concesso l'onore di questa supposta libertà della *praxis*, non ai borghesi ristretti con la *poiesis* nei loro obblighi

---

<sup>33</sup> H. MAYER, *Von Lessing bis Thomas Mann*, Neske, Pfullingen, 1967, 171.

<sup>34</sup> G. BAIONI, *op. cit.*, 116-117.

<sup>35</sup> L. MITTNER, *op. cit.*, 381.



sociali. È la costituzione stessa della società che impone questo modello gerarchico. E in qualche modo Goethe diventa il cantore di questo spirito borghese: Thomas Mann su *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* scrisse: «nei suoi pellegrinaggi, nel suo romantico vagabondare per divenire esperto del mondo, Wilhelm Meister guarisce dalle sue giovanili illusioni, rinuncia ai falsi ideali di un universalismo ancora letterario e estetico, e apprende a farsi uomo socialmente utile, dedito a un'attività determinante e circoscritta in limiti precisi».

6.2. Il progetto laico del borghese moderno, figlio solo di se stesso, trova un riscontro nella filosofia kantiana: la natura ha voluto che l'uomo traesse interamente da se stesso tutto ciò che oltrepassa l'ordinamento meccanico della sua esistenza animale e che non divenisse partecipe di nessun'altra felicità o perfezione tranne quella che si fosse procurato da sé, libero dall'istinto, tramite la propria ragione<sup>36</sup>. Questo individuo è forgiato dal proprio lavoro così che, sul modello del barone di Münchhausen, *da sé* attraverso di esso possa giungere dalla *poiesis* alla *praxis*. È evidente qui la legittimazione del lavoro come fulcro assiologico della borghesia nascente. Ritorna soprattutto, tuttavia, la prossimità di Goethe alla filosofia hegeliana: lungi dall'essere l'esaltazione dell'individuo atomistico, in questo processo che è metafora del costituirsi dell'individuo moderno si muovono due figure vincolate da una relazione – una mediazione – *originaria*. L'individuo vive una scissione fondamentale dentro di sé: il desiderio e l'atto sono *momenti* incarnati in due figure differenti e potenzialmente confliggenti: Signore e Schiavo, uomo e animale, guerriero e lavoratore; scissione che dà avvio ad un percorso, dall'uomo naturale all'uomo culturale, verso una ricomposizione finale. «L'uomo crea se stesso come guerriero (Signore) e come lavoratore (Schiavo). Ma nella pienezza della sua attualità (cioè in quanto Cittadino) egli non è né l'uno né l'altro o è, *se si vuole, l'uno e l'altro nello stesso tempo*». L'uomo – da un punto di vista mitopoietico – nasce, così, con un'azione duplice e reciproca, da due forme di giustizia, quella del Signore (*giustizia aristocratica, uguaglianza*) e quella dello Schiavo (*giustizia borghese, equivalenza*) che risulteranno in quella, terza, del Cittadino (*giustizia dell'equità*)<sup>37</sup>. Così, l'impossibile diventa possibile attraverso la produzione e l'applicazione creativa del lavoro. Su questa strada anche il dolore

---

<sup>36</sup> I. KANT, *Idea per una storia universale dal punto di vista cosmopolitico*, in ID., *Scritti di storia, politica e diritto*, Laterza, Roma-Bari, 1995, 31-32.

<sup>37</sup> A. KOJÈVE, *Linee di una fenomenologia del diritto*, Jaca Book, Milano, 1989, 240 ss.

educa: Faust vuole possedere l'energia sia nell'agire che nel patire. Il patto con Mefistofele ha questa doppia clausola: piacere e dolore, *Streben* e *Heimweh*. Così, Faust non chiede a Mefistofele semplicemente la gioia: nel loro contratto c'è molto di più. Il suo scopo è la dilatazione dell'esperienza, che metta in conto il dolore e il non-sapere fino a raggiungere il senso dell'umanità, dell'universale: «*Hai sentito, non parlo di gioire/Mi voto alla vertigine, al piacere più atroce [...]Il mio petto guarito dall'ansia di sapere,/non dovrà chiudersi a nessun dolore,/dentro me stesso voglio assaporare/la sorte dell'intera umanità*»<sup>38</sup>.

7. «*Sta scritto: "In principio era la parola"*»<sup>39</sup>: con questo incipit Faust, ancora senza Mefistofele, prova a scendere in guerra contro ogni trascendenza traducendo il dettato biblico: «*In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio*». Faust è inquieto e scontento, e deve ritentare, "parola" non è il termine giusto per sfidare il Verbo. Occorre altro. Soprattutto un aiuto dalla magia! Ecco allora che balena un'idea: «*Sta scritto: "In principio era il Pensiero" [...]È il pensiero che crea e foggia ogni cosa?/Dovrebbe essere: "In principio era la forza!"/Eppure, mentre sto scrivendo questo,/già qualcosa mi avverte che non me ne accontento/qualcosa mi dice che non potrò fermarmi qui./Lo spirito mi aiuta! Di colpo vedo chiaro/e scrivo con fiducia: in principio era l'Atto*». Un vero e proprio processo di transustanziazione dall'ideale al reale, dal linguaggio alla "nudità" dell'atto. Dal *Wort*, attraverso *Sinn* e *Kraft*, fino alla *Tat*, l'azione nella sua incontrovertibile potenza.

7.1. Sete onnipotente di conoscenza da conseguire a qualsiasi prezzo, anche con la violazione delle leggi: nessun procedere "naturale" dunque, né alcuna innocenza nel processo conoscitivo. Il fine faustiano nello stringere un patto col diavolo non è semplicemente quello di violare la legge come un bandito; certo, uccide Valentin, ma il suo proposito è molto oltre: è quello di violare la *legalità*, la forma della regola, dunque la legge in quanto tale e *in primis* quella della natura, svelare l'ultimo segreto e così giungere dove finora nessuno è ancora giunto: mettersi al posto di dio. Ecco perché non è affatto *pura* sete di conoscenza – se mai è esistita – ma (come dice il *Faust* di Marlowe) si tratta di avere la corona del mondo: conoscenza è potere. Definitivamente tramontata è la figura dell'umanista rinascimentale, dell'erudito, del sapere per il sapere. Qui siamo dinanzi

---

<sup>38</sup> *Faust Urfaust*, vv. 1765-1771.

<sup>39</sup> *Ivi*, v. 1224 ss.



all'abbozzo dell'individuo moderno funzionale a un progetto aperto, non predeterminato: qui è, in figura, la potenza della tecnica contemporanea. Contro la metafisica medievale e il mondo tolemaico, ma anche contro il sapere accademico del proprio tempo: qui la radice dell'*Unruhe*, l'inquietudine che lo spinge sempre avanti, sempre oltre. Anche negli ultimi due anni di vita Goethe, riapriva e richiudeva i sigilli del testo modificandolo fino alle sue ultime ore. La *Bildung* è infinita, come la tensione verso qualcosa che si sa irraggiungibile ma che si è costretti a perseguire<sup>40</sup>. La pulsione del progresso umano non è la compiutezza del soddisfacimento, del piacere, non è la sua realizzazione, ma la sua perfezionabilità che diventa potenza creatrice. Si crea così un contrasto ricorsivo fra *Streben* e *Genuß*: «Se dirò all'attimo:/sei così bello! Fermati!/allora tu potrai mettermi in ceppi/Sarò contento di morire»<sup>41</sup>. Il *telos* che spinge al progresso non è la compiutezza del soddisfacimento, il piacere in sé; è invece proprio la sua impossibilità, la mancanza che è sempre presente, un vuoto creativo e lo sarà fino alla fine in forma di donna diventando potenza creatrice. Qui anche la radice dell'elogio faustiano della tecnica: non avere limiti. L'illimitato nel linguaggio filosofico – penso ad esempio al *Filebo* platonico – ha una connotazione prevalentemente negativa, derivata dal concetto di “*hybris*”, con cui i Greci indicarono ogni violazione della misura, di quei limiti che l'uomo incontra nei suoi rapporti con gli altri uomini, con la divinità e con l'ordine delle cose: mantenere vivo il desiderio si può ma solo rinunciando al godimento. L'idea dell'*Entsagung* ha radici antiche.

7.2. Faust desidera dunque il potere (Atto IV) perché – afferma – «questa cerchia terrestre/concede ancora spazio a grandi azioni. Deve riuscire un'opera che faccia meraviglia [...] /guadagnerò potere e proprietà! /L'azione è

---

<sup>40</sup> Nello stesso senso anche Lessing in *Eine Duplik*: «Non la verità di cui un uomo è o si crede in possesso, ma il sincero sforzo per giungervi, determina il valore del singolo. Infatti, le sue forze conseguono un miglioramento non in virtù del possesso della verità, ma della sua ricerca e soltanto in questo consiste il sempre crescente perfezionamento umano. Il possesso rende quieti, pigri e presuntuosi...

*Se Dio tenesse nella sua mano destra tutta la verità e nella sinistra il solo eterno impulso verso la verità, seppur con la condizione di dover andar errando per l'eternità, e mi dicesse: scegli! io mi precipiterei umilmente alla sua sinistra e direi: concedimi questa, o Padre! La verità pura è soltanto per te!», G. E. LESSING, Religione e libertà, Morcelliana, Brescia, 2000, 33.*

<sup>41</sup> *Faust Urfaust*, vv. 1699-1702. L'attimo, l'*Augenblick*, è qui la perfetta traduzione del *καιρός*.



*tutto, la gloria è niente»*<sup>42</sup>. Ingabbiare gli elementi della natura e pianificare le trasformazioni: realizzando i suoi sogni di potere, dopo una battaglia vinta con l'ausilio di Mefistofele al servizio dell'Imperatore e ottenute le terre sommerse del mare del Nord, Faust riesce a «*esiliare da riva il dispotico mare»*<sup>43</sup>: al suo posto verdeggiano ora campi e giardini. L'ultima parte del *Faust* richiama i grandi progetti illuministici delle *Wahlverwandschaften* – l'azione creativa di Carlotta nei parchi della tenuta –, l'uomo produttore che dà forma alla natura: «*nessuno si trova a suo agio in un giardino, se questo non è come un'aperta campagna: niente deve far pensare all'artificio, alla costrizione, vogliamo respirare liberi, senza riserve»*<sup>44</sup>. Dunque, l'artificio è tale non perché si distacchi dalla natura, ma perché la mimetizza riproducendola su di un piano razionale e riconfermandola così nella sua essenza.

7.3. Nell'Atto V Faust appare ormai all'apice del potere: il suo regno è infinito<sup>45</sup> e tuttavia «*un fastidio»*, dice, «*mi trafigge»*: il suono di una campanella gli rivela che non è del tutto solo nei suoi territori: «*Il mio altro possesso non è intero, li tigli folti, la casetta ombrosa, la fradicia chiesetta non mia»*. Vuole espropriare ogni cosa che limiti la sua proprietà, perché deve essere *intera*. Sulla scena appaiono quindi gli ultimi proprietari a sfuggire al suo dominio, Filemone e Bauci, l'anziana coppia rimemorata dalle *Metamorfosi* ovidiane a rappresentare gli ultimi cascami del mondo medievale che, ormai decrepito, deve essere soppiantato dalle tecniche di produzione razionale del territorio da mettere interamente a profitto. E tuttavia a segnare la scena è la smania d'accumulazione e di possesso, quello che Beccaria definì «*il terribile diritto»*: «*quei due vecchi dovrebbero andar via/ i tigli li vorrei per me/ quei pochi alberi non miei/ mi rovinano il possesso del mondo [...] È questo il più duro dei tormenti, / nella ricchezza sentire ciò che manca»*<sup>46</sup>. Quasi come un primo esempio di *gentrification*, Faust dispone lo spostamento dell'anziana coppia in un altro podere, ma al loro rifiuto dispone di procedere con la forza affidando a Mefistofele e a «*tre violenti compari»*<sup>47</sup> l'esecuzione del piano. Lo sradicamento violento non può che finire in tragedia e in un rogo se ne va il podere con le vite dell'anziana

---

<sup>42</sup> *Ivi*, vv. 10181-10188.

<sup>43</sup> *Ivi*, v. 10229.

<sup>44</sup> J. W. GOETHE, *Le affinità elettive*, Garzanti, Milano, 1982, 204.

<sup>45</sup> *Faust Urfaust*, vv. 11151 ss.

<sup>46</sup> *Ivi*, vv. 11239-11252.

<sup>47</sup> *Ivi*, vv. 11189 ss.



coppia. Così, Faust ha ora campo libero per completare i suoi progetti. Certo, «*la notte sembra farsi più profonda/ma in me splende una luce luminosa*»<sup>48</sup>: la volontà di autoaffermazione di Faust per condurre a termine l'opera di una vita sembra ancora intatta, ignara, e dunque: «*mano agli arnesi – dice – perché si compia l'opera più grande/basta una mente sola e mille mani [...] Mi rallegra il cozzare dei badili!/È la folla dei servi comandati,/che la terra a se stessa riconcilia/ponendo dei limiti alle onde/recinge il mare con severi vincoli*»<sup>49</sup>.

8. Alla mezzanotte, nell'ultima sua ora, con l'apparizione di quattro donne grigie, Scarsezza, Insolvenza, Angoscia e Miseria (*Mangel, Schuld, Sorge, Not*) risuona però la palinodia faustiana, quasi una confessione. In dialogo con la terza donna, l'Angoscia, Faust riconosce di non aver conquistato alcuna libertà: «*potessi allontanare la magia dai miei passi/disimparare tutti gli incantesimi,/essere solo un uomo davanti a te, Natura,/meriterebbe allora essere uomo*»<sup>50</sup>. Essere solo un uomo, ecco il miracolo che ora non è più possibile. Farsi valere da solo di fronte alla natura, come un uomo *qualunque*. Ecco la *Sehnsucht* verso la vita che rispunta alla fine: Faust riconosce di avere abbandonato, dismesso e perduto l'unica cosa che contava, la propria umanità. Ciò che resta è solo un *Traumgespinnst*, una trama di sogni. Ha visto tutto: «*della terra conosco quanto basta*»<sup>51</sup> ma non ha conosciuto l'essenziale («*sull'al di là la vista ci è sbarrata*») e così è costretto a riconoscere la *ὑβρις* che ne ha guidato l'azione («*folle chi aguzza gli occhi verso il cielo*»). Non tricotante ma magnanimo avrebbe dovuto essere, invece di correre per il mondo a inseguire piaceri e potere.

9. Solo alla fine, quasi come un testamento, sogna e narra il grande progetto riformatore che ora potrebbe finalmente vedere la luce se non fosse in procinto di lasciare la vita: un immenso spazio immerso in acquitrini da bonificare «*dove milioni di uomini vivranno non sicuri, ma liberi e attivi*»<sup>52</sup>. Una terra libera con cittadini liberi è questo che sembra volere – forse solo retoricamente – adombrando un ordine politico nuovo che resta tuttavia ideale ibrido e indistinto, dato l'asservimento degli altri cui Faust

---

<sup>48</sup> *Ivi*, vv. 11499-11540.

<sup>49</sup> *Ivi*, vv. 11505-11544.

<sup>50</sup> *Ivi*, vv. 11403-11407.

<sup>51</sup> *Ivi*, vv. 11441 ss.

<sup>52</sup> *Ivi*, vv. 11563-11564.

di continuo si richiama quasi a rassicurarsi dal potere che ora si smorza con la vita che se ne va. Mefistofele dal canto suo – a Faust che parla di scavare e bonificare – replica cinicamente motteggiando: «*man spricht, wie man mir Nachricht gab,/von keinem Graben, doch vom Grab*»<sup>53</sup>: «Non di fosso si parla, ma di fossa». E ora ritorna per un'ultima volta l'*Augenblick*, l'attimo, ma in forma inevitabilmente diversa. Ora che il viaggio è finito Faust può, almeno per un'ultima volta, restare a contemplare il piacere: «*all'attimo direi: sei così bello fermati!/Gli evi non potranno cancellare/la traccia dei miei giorni terreni,-/Presentando una gioia così alta/io godo adesso l'attimo supremo*»<sup>54</sup>. L'ultima parola di Mefistofele davanti a Faust che giace a terra morto riprende le ultime parole di Cristo sulla croce: è «compiuto»<sup>55</sup>, «*es ist vollbracht*»<sup>56</sup>. Ma l'ordine trascendente e la sua armonia, che dominano, sia pur *contrastivamente*, l'intera opera e ne costituiscono lo sfondo necessario, lo scacco contro cui Faust continuamente combatte, saranno per la sua anima la salvezza. Mefistofele non può vincere la scommessa e l'ordine naturale va ristabilito con l'intervento finale dall'alto per sottrarre a Mefistofele il suo bottino. Anche Gretchen riappare alla fine, in forma di penitente<sup>57</sup>, e vede avvicinarsi la parte immortale di Faust che gli angeli, librandosi nell'aria, portano con sé. «*Colui che un tempo amai, non più offuscato/è ritornato*». Così il cerchio si chiude: il divino principio femminile, la Madre, infonde nuova vita spingendo Faust in alto, verso regioni sconosciute.

---

<sup>53</sup> *Ivi*, vv. 11557-11558.

<sup>54</sup> *Ivi*, vv. 11581-11586.

<sup>55</sup> Giovanni, 19,30.

<sup>56</sup> *Faust Urfaust*, v. 11594.

<sup>57</sup> *Ivi*, vv. 12069 ss.