



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture Letterarie e Filologiche

Ciclo 36°

Settore Concorsuale: 10/F2

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/11

STORIA FAUSTIANA DEL NOVECENTO ITALIANO

Presentata da: Luca Tognocchi

Coordinatore Dottorato

Marco Antonio Bazzocchi

Supervisore

Marco Antonio Bazzocchi

Esame finale anno 2024

MEFISTOFELE: Molto / sentirà Mefistofele di Fausto / la mancanza.
FAUSTO: Di Fausto! ... Tu rimani: / e per un Fausto che sparisce, cento / ne appariran.
Fruttifero legnaggio / quell'uom!

Arturo Graf, *La morte di Fausto*

TOM: Do you want a deal with the devil?
GREG: What am I going to do with a soul anyways? Souls are boring.

“All the Bells Say”, *Succession*

Abstract:

L'obiettivo di questa tesi è studiare le riscritture novecentesche del mito di Faust. La prima parte della ricerca ripercorre le tappe del mito e analizza forme e temi dei miti letterari moderni; inoltre, pone le basi per quelle che saranno le tre prospettive teoriche con cui verranno studiati i testi. Queste fanno riferimento alle teorie critiche di alcuni dei più influenti pensatori moderni, che diedero largo spazio al *Faust* di Goethe nei loro studi: Marx, Nietzsche, Freud e Jung. Inquadrando il rapporto di questi autori con il mito faustiano sarà possibile delinearne le future traiettorie evolutive. La seconda parte, invece, si concentra interamente sui testi. Questi sono stati divisi per gruppi in base ai temi cui dedicano maggiore attenzione e poi analizzati attraverso una lettura ravvicinata. La selezione si occupa dei testi novecenteschi poiché meno studiati rispetto a quelli dell'Ottocento. Tra gli autori più rilevanti che hanno affrontato il mito di Faust ci sono Campana, Landolfi, Calvino e Sanguineti. Allo studio per gruppi seguono delle conclusioni in cui la rete di testi viene analizzata nella sua interezza, al fine di trarre le ultime osservazioni sull'evoluzione del mito di Faust nel Novecento.

INDICE

Introduzione	7
Prima Parte. Storia e teoria del mito di Faust	
1. Il mito di Faust	10
1.1 La figura storica e la leggenda	10
1.2 Da Marlowe a Goethe	15
1.3 Oltre Goethe	21
2. Il mito moderno	25
2.1 Tema e mito	25
2.2 Il mito letterario	32
3. Per una teoria faustiana della modernità	39
3.1 Categorie della modernità goethiana: <i>Shakespeare senza fine</i>	40
3.2 L'individualismo come categoria fondante. Tra evoluzione e trasformazione	41
3.3 Accelerazione e tempo moderno	48
3.4 Romanticismo come critica moderna alla modernità	53
4. Prospettive interpretative per i <i>Faust</i> italiani	58
4.1 L'arrivo in Italia di Faust	58
4.2 Dante e Faust. Il tramite di De Sanctis	61
4.3 Tre prospettive teoriche	65
5. Nietzsche (e Spengler) e la prospettiva antropologica	69
5.1 Faust <i>Übermensch</i>	69
5.2 Nietzsche tra <i>Faust</i> e <i>Manfred</i>	72

5.3 Da Faust a Zarathustra	76
5.4 Spengler e l'anima faustiana	79
6. Marx e la prospettiva socioeconomica	83
6.1 Il <i>Manifesto</i> e i <i>Manoscritti</i> . Il <i>Faust</i> di Marx	83
6.2 Lukács. <i>Faust</i> come storia economica	87
6.3 Cases. Mefistofele anima della modernizzazione	93
6.4 Berman. Capitalismi a confronto: Faust contro Mefistofele	97
7. Jung, Freud e la prospettiva psicanalitica	102
7.1 Freud e lo <i>Streben</i>	102
7.2 Il Doppio e l'Es in Freud e Rank	105
7.3 Mefistofele e l'Ombra in Jung	108
7.4 Le Madri e l'inconscio collettivo	111
Seconda Parte. I <i>Faust</i> del Novecento italiano	
1. Il Patto	117
1.1 Giacomo Leopardi, <i>Dialogo di Malambruno e Farfarello</i> (1827)	121
1.2 Gabriele D'Annunzio, <i>L'origine degli zolfanelli</i> (1886)	125
1.3 Arturo Graf, <i>La morte di Fausto</i> (1913)	130
1.4 Italo Svevo, <i>L'ora di Mefistofele</i> (1928)	137
1.5 Dino Buzzati, <i>La giacca stregata</i> (1966)	139
1.6 Italo Calvino, <i>Storia dell'alchimista che vendette l'anima e Due storie in cui ci si cerca e ci si perde</i> (1973)	144
2. I Mefistofelici	151
2.1 Arrigo Boito, il primo <i>Mefistofele</i> (1868)	156
2.2 Arrigo Boito, il secondo <i>Mefistofele</i> (1875)	172

2.3 Mario Giobbe, <i>Mefistofele: tragedia in cinque atti</i> (1902)	177
3. I destrutturati	190
3.1 Dino Campana, <i>Canti Orfici</i> (1914)	191
3.2 Tommaso Landolfi, <i>La pietra lunare</i> (1939)	197
3.3 Enrico Bellati, <i>Il fidanzato cattolico</i> (1968)	205
4. Il Gruppo 63	214
4.1 Giorgio Celli, <i>Le tentazioni del professor Faust</i> (1976)	216
4.2 Elio Pagliarani, <i>Il Faust di Copenaghen</i> (1984)	222
4.3 Edoardo Sanguineti, <i>Faust. Un travestimento</i> (1985)	230
4.4 Giuliano Scabia, <i>Fantastica visione</i> (1988)	240
5. I Metateatrali	246
5.1 Adriano Grande, <i>Faust non è morto</i> (1934)	247
5.2 Enrico Thovez, <i>La trilogia di Tristano</i> (1938)	253
5.3 Tommaso Landolfi, <i>Faust 67</i> (1969)	263
5.4 Roberto Tessari, <i>Faust-Rapsodia. Studi e variazioni sulle macerie del mito di Faust</i> (1990)	271
Conclusioni. «Sono io forse un dio?» Fine di Faust e Mefistofele	278
I FAUST	289
BIBLIOGRAFIA	291

Introduzione

La storia del mito di Faust viene fatta spesso coincidere con quella dell'Europa tra fine Settecento e inizio Ottocento, divisa tra grandi speranze e terribili delusioni. In realtà, si estende ben oltre: nasce molto prima, nel pieno della Riforma protestante, e continua a vivere anche dopo, nel Novecento e nel nuovo millennio. Parlare di “mito di Faust” significa fare riferimento a una lunga serie di concetti: il patto col diavolo, certamente, ma anche l'Ottocento, la Germania, Goethe, il titano, il Romanticismo. Soprattutto, significa immergersi in una tradizione impossibile da condensare in un solo testo poiché sviluppatasi attraverso innumerevoli riscritture, commenti e traduzioni. Una tradizione di natura quasi interamente letteraria più che orale, che abbraccia cinque secoli, l'Europa occidentale e tutti i generi moderni: teatro, poesia, romanzo. Questo è il contesto (o i contesti) in cui va inserito un mito – quello faustiano – le cui connessioni e legami sembrano estendersi all'infinito; Faust è ottocentesco, titanico, romantico, diabolico, e così via. Ma non solo: Faust, e su questo torneremo, è un mito che in parte riassume tutti gli aggettivi fin qui menzionati e apre a moltissimi altri, complicandone i significati e le implicazioni. Prima di tutto, Faust è moderno.

Una ricostruzione completa di una tradizione così vasta e sfaccettata sarebbe un'impresa ardua, davvero faustiana. Sicuramente troppo ambiziosa per i limiti di questo studio, che invece intende contribuire alla *grande* storia con un tassello, ancora poco approfondito, che riguarda le riscritture letterarie del Novecento italiano. Per l'ambito scelto verrà svolto un lavoro simile a quello di Enea Balmas in *Immagini di Faust nel Romanticismo francese*. Non verranno prese in considerazione, quindi, traduzioni o edizioni – come nel caso delle fondamentali ricerche di Sisto e Del Zoppo – ma soltanto opere letterarie; l'approccio non sarà tentare di ampliare il più possibile l'analisi, come nel lavoro di De Michelis, ma di partire da esso per concentrarsi su un numero definito, seppur ancora abbondante, di testi selezionati con attenzione. A questi rivolgeremo un duplice sguardo: il primo più approfondito e ravvicinato, con lunghe letture dedicate ai singoli testi; l'altro più generale, volto a cogliere non solo il mito ma anche le sue traiettorie.

Lo studio sarà diviso in due parti. La prima, di carattere teorico, fornirà gli elementi di metodo e teoria necessari a delineare il quadro di riferimento nel quale inserire le riscritture novecentesche. Sarà prima di tutto commentata la storia del mito di Faust, le sue versioni letterarie più importanti e l'approdo nella cultura italiana. Verrà poi discussa la natura dei miti moderni e letterari, di cui Faust è uno dei più celebri rappresentanti, e i loro caratteri specifici. Pur costituendo un punto di partenza fondamentale per comporre la cornice in cui i testi sono stati scritti, questi elementi si riveleranno tuttavia insufficienti a fornire gli strumenti per interpretarli. A tale scopo, verrà elaborata una "teoria faustiana della modernità", in cui si chiarirà quali aspetti del mito di Faust lo rendono così centrale nell'immaginario moderno. Una centralità dimostrata anche dall'impatto che ha avuto non solo sugli autori, ma anche su pensatori fondamentali degli ultimi due secoli. La presenza faustiana nella loro opera permetterà di sviluppare tre prospettive teoriche, che restituiranno punti di vista diversi sul mito e le sue riscritture: la critica marxista, la filosofia nietzscheana e le scuole psicanalitiche di Freud e Jung.

La seconda parte sarà interamente dedicata alla lettura dei testi, il cui arco temporale si estende dal *Mefistofele* di Mario Giobbe del 1902 a *Faust-Rapsodia* di Roberto Tessari del 1990. Verrà fatta anche una piccola incursione nell'Ottocento, necessaria per includere lavori imprescindibili come il *Dialogo di Malambruno e Farfarello* di Giacomo Leopardi o le due stesure del *Mefistofele* di Arrigo Boito. All'ordine cronologico, comunque presente, ne verrà preferito uno tematico: le opere saranno raggruppate in base agli aspetti del mito che risulteranno predominanti, così da evidenziare questioni specifiche nella sua evoluzione. I gruppi individuati saranno cinque. Il primo, "Il Patto", è costituito da testi incentrati sul rapporto tra Faust e Mefistofele e la natura del patto, con le sue conseguenze. Le opere del secondo gruppo, i "Mefistofelici", si concentrano sul diavolo e lo rendono protagonista. Il terzo, i "Destruutturati", ospita tre opere dove il mito di Faust diventa una presenza fondamentale ma elusiva, che verrà quindi portata alla luce. Il penultimo è formato da quattro testi teatrali scritti da autori del Gruppo 63: Celli, Pagliarani, Sanguineti e Scabia. L'ultimo insieme è reso tale dall'utilizzo del teatro nel teatro, o metateatro. In questi drammi Faust diventerà un personaggio da interpretare (o rifiutare), e il suo mito un canovaccio da mettere in scena.

La combinazione tra prospettive teoriche e divisione in gruppi tematici permetterà di tessere una fitta rete di rimandi interni, utile a identificare le tracce faustiane più feconde nel periodo di riferimento. L'obiettivo dello studio, infatti, sarà proprio individuare la particolarità del Novecento italiano all'interno della storia del mito di Faust. Per farlo, verranno intrecciate le traiettorie degli autori che lo hanno affrontato con quelle dei suoi personaggi e mitemi; in sostanza, capiremo quali Faust e Mefistofele verranno fuori dall'incontro con la cultura letteraria italiana. Ma anche, viceversa, quale Novecento verrà fuori dall'incontro con un personaggio così particolare, che ha scommesso tutto sé stesso contro il diavolo. D'altronde, si tratta di un secolo in cui l'essere umano e il diavolo si sono incontrati più volte, e ancora di più hanno scommesso: dagli orrori delle guerre mondiali alle scoperte della fisica, dallo scoppiare di altre guerre (stavolta fuori dall'Europa) al boom economico. Tutto il Novecento, così sospeso tra un apparente progresso sconfinato e tragedie senza precedenti, è stato un secolo estremamente faustiano. Studiarlo in quest'ottica è più che calzante, quindi, oltre che potenzialmente utile a rivelarne aspetti nuovi, forse ancora più profondi e contraddittori.

Prima Parte

Storia e teoria del mito di Faust

1. Il mito di Faust

Quello di Faust è il perfetto mito moderno, forse tra i più rappresentativi della cultura di questo periodo. Vedremo nei prossimi capitoli cosa intendiamo per “mito”, “moderno” e soprattutto “mito moderno”, un binomio che merita di essere approfondito. In questo primo capitolo parleremo solo di Faust. È necessario, prima di analizzarne i dettagli e le teorie, passarne in rassegna la storia. Inizieremo da com'è nata la leggenda faustiana, quali sono state le fonti originarie e cosa raccontavano. Vedremo poi perché e con quali modalità sia diventata un mito fondamentale del Romanticismo, fornendo alcune coordinate anche al di fuori dei confini del nostro studio, ossia quelli del Novecento italiano.

1.1 La figura storica e la leggenda

Quando si parla di Faust si fa quasi sempre riferimento alle versioni di Goethe e di Marlowe, o più in generale, si associa al Romanticismo e alle sue aspirazioni titaniche. Naturalmente sia questi due autori che il mondo letterario e culturale legato al Romanticismo hanno contribuito a rendere Faust un personaggio centrale dell'immaginario moderno. Ma prima di quei *Faust* ce ne furono altri: resoconti non letterari come cronache, racconti popolari, leggende, sono solo alcune delle attestazioni che lo hanno reso celebre al punto da convincere grandi autori a metterci mano.

Prima di tutto bisogna chiarire che Faust non è un'invenzione letteraria, ma una figura realmente esistita, sulla quale esistono fonti molto differenti tra di loro. Per fornire un resoconto soddisfacente useremo soprattutto il saggio di Paolo Orvieto e il suo antecedente, scritto da Vincenzo Errante.¹ Orvieto tratteggia così il Faust storico:

Sarebbe effettivamente esistito un Georg Faust (poi divenuto Johann Faust), sul quale si costruisce nei secoli XV e XVI una leggenda. Nacque nel 1480 a Knittlingen nel Württemberg, studiò medicina all'università di Cracovia e girò per la Germania facendo prodigi e imbrogli; si presentava come Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticum, astrologus, magus, ecc. [...] Morì a Staufen intorno al 1540; il suo corpo fu atrocemente dilaniato e fatto a brandelli dal diavolo, con cui si diceva avesse stipulato un patto.²

Ecco che di Faust abbiamo nome e cognome, data di nascita e morte, paese natale, una breve storia, una lista di pseudonimi e il resoconto della sua fine. Il dettaglio sulla natura della morte non è irrilevante, perché ci fa capire in che modo veniva presentata la figura di Faust negli anni in cui la leggenda prendeva forma. La prima testimonianza storica risale al 1507 ed è una lettera dell'abate di Sponheim, Johannes Trithemius (1462-1516), il quale rivolgendosi all'astrologo Johannes Virdung von Hassfurt «lo mette in guardia dalla frequentazione di una simile figura e commenta con profondo disprezzo le millantate, vastissime conoscenze di Faust e le sue facoltà di alchimista e di mago, definendole un folle piuttosto che un filosofo, un imbrogliatore e un pedofilo, meritevole di essere preso a frustate».³ Altre due fonti importanti sono riportate da Errante, il quale nota che nel 1509 compare il nome di Johannes Faust nel registro accademico della facoltà di filosofia dell'Università di Heidelberg.⁴ Quasi vent'anni dopo Faust compare ancora, nel «*Protocollo degli sfratti* di Ingolstadt annota appunto come avvenuto in un giorno del 1528 il bando pronunciato contro il “sedicente Dr. Giovanni Faust di

¹ La bibliografia sul mito di Faust, la sua storia e le possibili varianti, è ovviamente sconfinata. Nel corso di questa ricerca proveremo di volta in volta a dare conto dei tanti studi che affrontano i diversi aspetti del tema. Qui ci limitiamo a fare riferimento ad alcuni testi fondamentali che danno ampio spazio alla storia di Faust prima delle più importanti attestazioni letterarie: Vincenzo Errante, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, vol. I, Sansoni, Firenze, 1951; Paolo Orvieto, *Il mito di Faust. L'uomo, Dio, il Diavolo*, Salerno, Roma, 2006; Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Carocci, Roma, 2013; Eliza M. Butler, *The Fortunes of Faust*, Cambridge University Press, Cambridge, 1952; André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, Armand Colin, Paris, 1972; Adolf G. Altenberg, *La storica figura del Doctor Faust ed il motivo nella letteratura europea*, Marzorati, Milano, 1960.

² Paolo Orvieto, *Il mito di Faust. L'uomo, Dio, il Diavolo*, Salerno, Roma, 2006, p. 38.

³ Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Carocci, Roma, 2013, p. 42.

⁴ Vincenzo Errante, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1951, p. 10.

Heidelberg”».⁵ Nulla di positivo viene per ora associato a Faust: è un imbrogliatore, un pedofilo, messo al bando dalla città di Ingolstadt.

Sappiamo che in vita Faust fu uno studioso di filosofia e medicina. Considerato anche esperto di astrologia, si servì di questa fama per diffondere sul suo conto leggende magiche che nel tempo crebbero a dismisura, finché non si iniziò a pensare che fosse un negromante e avesse stretto un patto con il diavolo. Il primo a prendere sul serio queste storie e a stilare una cronaca dettagliata della vita di Faust dopo la sua morte fu un discepolo di Melantone, Johann Mettel, nel 1563. All'interno dei suoi *Locorum communium collectanea*, Mettel racconta la vita di Faust facendo riferimento a una serie di eventi che diventeranno tematiche ricorrenti del mito: la nascita a Knittlingen, gli studi a Cracovia, il patto col diavolo, le avventure anticattoliche in Italia, il soggiorno a Wittenberg successivo all'anno della cacciata da Ingolstadt.⁶ Errante sottolinea l'importanza della menzione a Wittenberg fatta da Mettel: «A contatto con la Città Santa della Riforma, a Wittenberg, la leggenda di Faust è già sbocciata, nelle *Meditazioni cristiane*, in una prima forma rudimentale di quel Mito luterano, che vedremo fiorire tra breve, d'improvviso, nel primo libro protestante».⁷ Facendolo approdare nella città in cui è nata la riforma protestante, Mettel dà, forse inconsapevolmente, il via al mito.

Il fatto che Faust sia un mito protestante potrebbe sembrare irrilevante ad oggi, ma di certo non lo era allora. Anche De Michelis sottolinea questo aspetto: «Faust è un mito moderno perché nasce nel XV-XVI secolo, e per questo contiene un'interrogazione moderna dell'individuo di fronte a Dio; un'interrogazione di base protestante perché individuale e non mediata».⁸ Faust è anticattolico non solo perché stringe un patto col diavolo, ma anche perché rifiuta interamente l'impianto culturale di questa religione. Rinnega la Chiesa, la sua egemonia temporale e spirituale, il suo approccio al sapere; non accetta la mediazione clericale per accedere ai misteri divini e sceglie di parteggiare col diavolo per poter superare lo scoglio rappresentato dalla Chiesa. La lettura delle Scritture senza mediazione e la rivendicazione del libero arbitrio sono

⁵ Ivi, p. 12.

⁶ Ivi, p. 34.

⁷ Ivi, p. 35.

⁸ Ida De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia: percorsi di ricezione di un mito moderno*, Viella, Roma, 2017, p. 34.

i due pilastri della Riforma protestante, e in questo frangente Faust ne diventa un eroe. L'ambiguità del suo personaggio, tra buono e cattivo, è presente fin da subito.

La seconda metà del Cinquecento vede l'esplosione delle notizie e delle cronache riguardo la vita di Faust. Inizia a diventare un personaggio ricorrente nei trattati di magia e negli appelli contro il Maligno. Nel 1587 viene data alle stampe la prima cronaca interamente dedicata alla sua vita. Si chiama *Historia von Johann Fausten*, scritta da Johann Spies, e sarà d'ora in poi nota come *Faustbuch* o *Volksbuch*, ossia "libro di Faust" o "libro popolare", a sottolineare la sua importanza e collocazione rispetto alla storia del mito. La *Historia* è il primo libro su Faust, ma non è un testo letterario. È una cronaca, un'opera morale ed edificante di carattere religioso. Compare per la prima volta Mefistofele, con una versione antica del suo nome, "Mephostophiles". Marlowe, pochi anni dopo, lo chiamerà "Mephistophilis", e soltanto nelle versioni moderne diventerà finalmente "Mephistopheles". Spies racconta l'intera storia di Faust, inserendo il patto col diavolo e illustrandone i termini: sapere, potere, ricchezze e gioventù per Faust, che dopo 24 anni di servigi infernali avrebbe rinunciato alla propria anima. In vita, Mefistofele gli chiede *soltanto* di rinnegare Dio, la Chiesa e il clero. Spies racconta questi 24 anni, fatti di avventure in giro per l'Europa, viaggi attraverso l'inferno e il paradiso, lunghe lezioni di magia e negromanzia. Faust si dedica parecchio all'aspetto anticattolico del suo patto, Orvieto infatti nota che «al papa e al suo seguito [Faust] gioca una serie di scherzi (fa sparire tutti i cibi e le bevande), dimostrandosi sempre più eroe nazional-popolare».⁹ Nel racconto dai toni comici e grotteschi di Spies, Faust diventa un eroe del popolo, un personaggio dai caratteri carnevaleschi capace di affascinare le masse e mettere in ridicolo i potenti.

Nel finale, Spies torna a quella che doveva essere la ragione della sua cronaca: educare e insegnare ai fedeli a stare lontani dalle tentazioni del diavolo. La scena della morte di Faust è raccontata con toni orrorifici: il suo corpo viene dilaniato, lo studio imbrattato di sangue, gli arti gettati fuori dalla finestra, in mezzo alle piante e ai rifiuti. La descrizione sanguinolenta di questa morte, priva di alcuna forma di redenzione, avrebbe dovuto mettere in allerta il lettore, ricordargli di tenere a mente la propria anima immortale. Orvieto, però, sostiene che «la conclusione edificante tuttavia non è sufficiente a compensare la vita e le imprese di un

⁹ P. Orvieto, *op. cit.*, p. 53.

personaggio in odore di eroismo, in attesa di una futura beatificazione da santo Trasgressore».¹⁰ Spies si sarebbe lasciato trascinare eccessivamente dal fascino delle avventure di Faust, per cui la postilla edificante risulta posticcia, aggiunta per dare al testo una parvenza morale e, soprattutto, per nascondere che probabilmente l'autore stesso sia stato tentato dai doni diabolici. Ancora Orvieto, infatti, nota come le ragioni di Faust nello stringere il patto non siano totalmente sbagliate: «Il patto col diavolo non è dettato solo e tanto da motivi “sessuali” o per avere una nuova e longeva giovinezza (questi sono, a ben leggere dei corollari del tutto secondari), ma dalla sete di conoscenza, da un empito di “libertà” nei confronti delle autorità insindacabili, da un desiderio di assumere una diversa identità».¹¹ Ovviamente la ribellione all'autorità clericale era un peccato ai tempi di Spies, ma sottolineare il suo desiderio di sapere, di libertà, lo colloca accanto a Lutero tra gli eroi della Riforma. Errante, al contrario, vede nel Faust di Spies ancora l'imbroglio della lettera di Trithemius:

Non sospinge Faust tra le braccia del Maligno la torbida e irrequieta febbre conoscitiva del secolo. Non guida la sua mano, nella stesura del patto sacrilego, la passione, o la follia, di un Paracelso e di un Reuchlin. Egli non chiede alle scienze magiche la formula taumaturgica che gli sveli, di colpo, l'ermetico mistero dell'universo. Chiede alla fraudolenta arte degli stregoni il mezzo per disserrare le porte di una lauta cantina o per sciogliere la borsa al prossimo babbiano. Giramondo e gabbamondo, ladro e sodomita, mentitore e truffatore, cinico e crudele, – il male opera per il male. E attraversa la vita, suscitando un coro d'imprecazioni, per precipitar finalmente nelle fiamme perpetue.¹²

È difficile dire chi dei due abbia ragione. D'altronde, oggi siamo talmente abituati a interpretare Faust come un eroe romantico e ribelle che non riusciamo ad attribuirgli altre vesti. Probabilmente Spies ha tratteggiato Faust nella maniera più vicina possibile a quella letta da Errante, che però ne sottovaluta il desiderio conoscitivo, non accordando sufficiente importanza alle lunghe scene in cui Mefistofele offre il suo sapere all'adepto. Non sapremo mai se Spies volesse coscientemente nascondere nel suo libro morale un eroe protestante. Sicuramente, la sua condanna non è abbastanza diretta e potente da mettere in guardia il pubblico e tenerlo lontano dalle sue gesta. Ne è conferma anche il fatto che, dopo la pubblicazione della sua cronaca, esplose una vera e propria febbre faustiana: si diffusero in tutta la Germania nuove edizioni del testo, che rischiava la censura, cronache simili scritte da altri autori, e nacque la

¹⁰ Ivi, p. 58.

¹¹ Ivi, p. 40.

¹² V. Errante, *op. cit.*, pp. 46-7.

tradizione del *Puppenspiele*, spettacoli di marionette che narravano la storia di Faust. In pochi anni il *Faustbuch* attraversò la Manica e approdò in Inghilterra, tra le mani di Christopher Marlowe.

1.2 Da Marlowe a Goethe

Con *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* di Christopher Marlowe comincia la storia letteraria del mito di Faust. Viene messa in scena per la prima volta nel 1594, solamente 7 anni dopo la pubblicazione della cronaca di Spies, a testimonianza di quanto le storie intorno a Faust fossero già diffuse e in grado di catturare l'attenzione di un autore come Marlowe. Per Orvieto, è «suo merito di aver elevato il personaggio al livello nobile della letteratura d'autore».¹³ Marlowe adatta sul palco il canovaccio di Spies e inizia a fissare quelle che poi diventeranno le costanti del mito. Non solo elementi come il patto, il ruolo di Mefistofele, il desiderio di Faust e le loro avventure insieme; Marlowe dà vita ad alcune scene che resteranno centrali delle riscritture successive, come il monologo nello studio, l'evocazione degli spiriti, l'incontro con l'Imperatore, l'amore con Elena di Troia. Il Faust di Marlowe è diviso tra il desiderio di conoscenza e i bisogni della carne, tra la tragedia del sapere e la parodia del potere: «Al Faust intellettuale combattuto tra l'ignoranza cristiana e la conoscenza diabolica subentra il Faust carnevalesco e popolare: è ancora e sempre sull'incerto crinale tra eroe e mascalzone, tra protagonista popolare e intellettuale».¹⁴ Il ruolo eroico dell'intellettuale è una novità assoluta del Rinascimento, che anticipa i personaggi tragici successivi che si troveranno schiacciati tra il desiderio di azione e l'impossibilità di agire, come ad esempio Adelchi e Amleto. Agostino Lombardo, nel suo studio sull'eroe tragico inglese, vede nel Faust di Marlowe un antecedente proprio dell'Amleto di Shakespeare:

[Marlowe] percepisce prima di lui [Shakespeare] l'elemento di crisi, e il germe tragico, possiamo dire, che si annida nell'armoniosa visione del mondo che la società elisabettiana si è

¹³ P. Orvieto, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴ Ivi, p. 117.

costruita tentando di conciliare Medioevo e Rinascimento e prima di lui colloca sul palcoscenico personaggi [...] che, mentre danno corpo agli ideali del Rinascimento e creano quel “faustismo” che percorrerà l’Europa e l’America, anche riversano sulla scena le ansie, i dubbi, il senso del limite che sostanzieranno la tragicità di Shakespeare.¹⁵

Come evidenziato da Orvieto, in Marlowe Faust è ancora un eroe popolare, ma sta già diventando un eroe tragico, perché obbligato a confrontarsi con i limiti che la sorte ha imposto agli esseri umani.

Marlowe segue Spies anche per quanto riguarda i termini del patto: manca la scommessa tra Faust e Mefistofele, che sarà inserita da Goethe due secoli dopo. Nella *Tragical History*, il patto ha la forma di una concessione di poteri per un quantitativo di tempo limitato, 24 anni, alla fine dei quali Mefistofele si prenderà l’anima di Faust. La sua opera termina con un lungo monologo di Faust, che si dispera per la scelta fatta e si prepara alla dannazione eterna, prima che i diavoli irrompano nel suo studio e lo facciano a pezzi. La conclusione è, fin dal *Faustbuch*, centrale nella storia del mito di Faust. Se in Spies la condanna era ambigua e forse non del tutto sincera, in Marlowe questa incertezza è ancora maggiore. Deve passare ancora molto tempo perché Goethe ribalti il finale concedendo a Faust la grazia, eppure qui Marlowe insinua un primo, seppur timido, dubbio relativo alla sua possibile salvezza. Faust, nel suo monologo, non rimpiange la scelta in sé, né sostiene che la ricerca del sapere sia sbagliata; la sua disperazione è tutta rivolta all’eterna punizione che lo attende. Persino dopo la sua morte, gli studenti che ne trovano il corpo non riescono a condannarlo:

Amici, se Faust ha fatto una fine
che rattrista ogni cuore cristiano,
pure fu uno studioso ammirato
per la sua sapienza in tutte le scuole tedesche.
Per questo ricomporremo il suo corpo straziato
e tutti gli studenti vestiti a lutto
seguiranno il suo funerale.¹⁶

Anche le direttive del Coro, che invita gli ascoltatori a non ripetere le sue scelte, sono ambigue: «La sua tragedia possa esortare i saggi / a una sacra paura delle cose illegali, / le cose profonde

¹⁵ Agostino Lombardo, *L’Eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello*, Donzelli, Roma, 1996, pp. 16-7.

¹⁶ Christopher Marlowe, *Il dottor Faust*, Mondadori, Milano, 1983, vv. 1996-2001.

che attirano spiriti arditi / a esperire ciò che il cielo ha proibito».¹⁷ Gli studenti propongono il lutto per Faust e vogliono che venga ricordato il suo valore di studioso, mentre il Coro dice che è stato punito per aver fatto una scelta *illegale*: non sbagliata. Una differenza fondamentale, che Orvieto commenta così: «Faust è stato condannato – sembra concludere Marlowe – alla perdizione eterna non perché ha fatto la scelta sbagliata ma perché ha fatto la scelta proibita».¹⁸ Se la scelta di Faust non è sbagliata ma solo proibita, basterà allora che questo divieto venga rimosso perché Faust possa finalmente diventare un eroe.

Il peso della morale cattolica sulla scelta di Faust verrà sollevato durante l'Illuminismo, e in particolare dai giovani poeti dello Sturm und Drang. Il nuovo ruolo della ragione da un lato e la rivalutazione del desiderio e degli istinti dall'altro, contribuirono a salvare Faust dal pericolo della dannazione eterna. Per Orvieto, «era inevitabile che nell'Illuminismo, data la quasi maniacale riabilitazione della ragione umana, anche il grande Speculatore Faust fosse riabilitato».¹⁹ In effetti, aveva in sé tutti gli elementi necessari a divenire centrale nella nuova temperie culturale: era un intellettuale, un titano, antireligioso, sprezzante di ogni convenzione. In più, i nuovi poeti tedeschi lo elessero a proprio simbolo in quanto mito fieramente autoctono. Il gruppo dello Sturm und Drang per un periodo sembrò voler intraprendere la missione di scrivere il Grande *Faust* Tedesco. In meno di quindici anni, infatti, tra il 1772 e il 1786, furono tre – per quanto ne sappiamo – i tentativi di riscrittura nella loro cerchia. Nessuno di questi tre sarà conclusivo, soprattutto a causa della natura impulsiva e volitiva degli autori coinvolti. Soltanto Goethe, tornando trent'anni dopo sul testo scritto in quegli anni, riuscirà a compiere l'opera, cambiando per sempre la storia del mito.

Saltiamo momentaneamente Goethe per commentare in breve gli altri due *Faust*. In entrambi i casi si tratta di frammenti che non testimoniano la presenza di un testo completo alle spalle, al contrario. Tra il 1776 e il 1778, Friedrich Müller tentò di dare vita al suo *Faust*, fallendo, perché ancora non era chiaro che tipo di personaggio potesse essere questo nuovo Faust, non più da condannare ma da esaltare: «[I frammenti] stanno a dimostrare che quella risurrezione espressiva dell'attuale dramma germanico rimane in potenza nella torbida fantasia apoplettica

¹⁷ Ivi, vv. 2005-9.

¹⁸ P. Orvieto, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹ Ivi, p. 124.

dei “Stürmer und Dränger”. Non si tradusse in atto attraverso una loro conclusa e riuscita figurazione poetica faustiana». ²⁰ Nel 1786 Lessing, con la pubblicazione dei suoi frammenti, riuscì a fare un passo in avanti in questo senso. Le due scene del suo *Faust* lasciano immaginare una struttura drammatica alle spalle, ma non testimoniano se questo testo sia mai esistito e in che misura. Orvieto sottolinea la nuova veste che Lessing stava provando a dare al personaggio: «Con Lessing Faust non solo diviene eroe positivo, ma anche si nazionalizza ulteriormente: è già l’eroe delle illimitate aspirazioni, del germanico *Streben* che, al prezzo della morte, rifiuta la normalità, si ribella alla società, alla morale, ai limiti umani». ²¹ Lessing eleva Faust a eroe tedesco e lo nobilita, lasciando al Rinascimento il Faust condannato all’Inferno. Ma fu proprio questa identità tra autore e personaggio a far sì che il testo rimanesse incompiuto, secondo Errante:

Figlio dell’epoca che inizia con Galilei e che culmina nell’Enciclopedia, Lessing ha ormai filosoficamente risolto e superato l’intimo conflitto drammatico marlowiano. E il suo poema di Faust, intuito sopra la sola ansia conoscitiva del protagonista, fallisce e abortisce, come dramma, perché la chiara e fredda luce della ragione critica distrugge nel poeta stesso quell’intima energia creatrice patetico-lirica, che sentiamo gorgogliare veemente in ogni verso della *Tragical History*. ²²

Lessing fallì perché il suo Faust non viveva di tragedia ma di una fredda ragione che lui condivideva interamente. È l’assenza di dissidio tra l’autore e il suo protagonista a ostacolare lo sviluppo del testo, al contrario del *Doctor Faustus* di Marlowe, nel quale la tensione tra Faust, autore e società è fortissima dall’inizio alla fine.

Pochi anni prima che Müller e Lessing fallissero nei loro tentativi, già Goethe aveva tentato, giungendo a una prima e parziale conclusione. Tra il 1772 e il 1775, mentre scrive *I dolori del giovane Werther*, lavora anche alla stesura di una tragedia ispirata al mito di Faust. Il testo che oggi conosciamo come *Urfaust* fu declamato a voce da Goethe stesso nel 1775, mentre era ospite a Weimar nel castello di Stedten. Nonostante l’accoglienza calorosa del pubblico e i tanti tentativi da parte di Schiller di convincerlo a finire l’opera, Goethe non riprese a lavorarci per molti anni. Della lettura rimane soltanto una copia scritta, di proprietà di Luise von Göchhausen,

²⁰ V. Errante, *op. cit.*, p. 305.

²¹ P. Orvieto, *op. cit.*, p. 124.

²² V. Errante, *op. cit.*, p. 271.

dama di corte della duchessa Anna Amalia di Brunswick-Wolfenbüttel, senza la quale non avremmo alcuna testimonianza di questa prima fase del lavoro goethiano. Ma soprattutto, non avremmo contezza di quanto il *Faust* fu l'opera della vita di questo autore: l'esistenza di un testo cominciato nel 1772 dimostra che ci lavorava da quando aveva 23 anni e continuò a farlo fino alla fine della sua vita, a 82 anni.

L'*Urfaust* rappresenta la prima stesura di quella che diventerà la Prima Parte del *Faust*. Di conseguenza, è incentrato su due aspetti: il rapporto tra Faust e Mefistofele e l'amore tra Faust e Margherita. Quest'ultimo è di gran lunga più importante, dal momento che mancano alcune scene centrali, come quella del patto con il diavolo. L'*Urfaust* è caratterizzato da un profondo sentimento tragico. Una delle più note differenze tra questo testo e quello finale, infatti, è la conclusione della vicenda di Margherita. Il suo personaggio è un'invenzione goethiana, suggeritagli dalla vicenda del processo per infanticidio di Susanna Margherita Brandt. Faust si innamora di Margherita e per poter passare una notte insieme le dà un sonnifero da somministrare alla madre. La dose purtroppo è eccessiva e la madre muore. Ma questa non è l'unica tragedia che colpisce la ragazza, che rimane incinta di Faust, da cui però viene abbandonata. Travolta dallo scandalo, sola, senza mezzi per badare al figlio, lo annega. Faust e Margherita si rivedono un'ultima volta, mentre lei è in carcere e attende l'esecuzione della pena capitale. La ragazza si redime e si offre a Dio, rifiutando l'aiuto di Faust e Mefistofele per fuggire. Nel *Faust*, la vicenda ha un lieto fine per lei: Mefistofele porta via Faust dicendogli che ormai la ragazza è condannata, ma all'improvviso irrompe una voce celeste che al contrario la dichiara salva. Questa conclusione ottimistica non trova spazio nella prima stesura del testo, che si chiude sulla frase di Mefistofele. La differenza rispecchia il percorso personale compiuto dall'autore: un sentimento tragico di gioventù, che con la maturità si attutisce e si inserisce in una visione sistemica del mondo, dove le tragedie individuali compongono la complessa evoluzione dello spirito umano, del quale Faust è un rappresentante.

Dovranno passare più di trent'anni affinché Goethe dia finalmente alle stampe la Prima Parte del *Faust*. Il testo è una versione rivista e ampliata dell'*Urfaust*, che oltre a prevedere più scene all'interno del corpo principale, è anche corredata di due prologhi, i quali anticipano un ulteriore sviluppo della tragedia, la Seconda Parte, pubblicata solo nel 1832. Vediamo in breve la struttura dell'opera goethiana, che sarà analizzata da diversi punti di vista nei capitoli

successivi. La Prima Parte si apre con un complesso avantesto, composto da una Dedicata in versi, il Prologo in Teatro e il Prologo in Cielo, dove Dio e Mefistofele scommettono sull'anima di Faust. Questo è un primo elemento innovativo nel mito. Il Faust cinquecentesco sceglieva di vendere la propria anima, questo invece viene tentato da Mefistofele per conto di Dio. È al centro di una scommessa cosmica, il cui fine è scoprire cosa desideri veramente l'essere umano.

Il testo ha due centri narrativi. Il primo, all'inizio della Prima Parte, incentrato sulla natura del patto tra Faust e Mefistofele e tratteggia la figura di Faust. Da subito il patto appare profondamente diverso rispetto a quello di Spies o di Marlowe: non più una semplice transazione, ma un'altra scommessa. Faust, infatti, scommette che non sarà mai soddisfatto, che non dirà mai all'attimo di fermarsi. Se dovesse farlo, Mefistofele potrebbe prendergli l'anima. Stabiliti questi termini iniziano le avventure dei due personaggi, volte a scoprire se Faust potrà mai sperare che l'attimo si fermi e placare la sua folle corsa. Il secondo centro narrativo è proprio quello che riguarda i loro viaggi. In questi Mefistofele tenterà di corrompere Faust con i piaceri del corpo, come la lussuria, l'ebbrezza e il delirio. Sarà Faust invece a trovare da sé qualcosa che per un attimo sembra soddisfare il suo desiderio: l'amore per una giovane fanciulla, Margherita. Lo svolgersi della loro storia è il vero cuore della Prima Parte, interrotta da un altro episodio celebre, ossia la Notte di Valpurga, il sabba delle streghe dove Mefistofele porta Faust. L'amore per Margherita, come nell'*Urfaust*, finisce in tragedia, ma stavolta la voce celeste dichiara che Margherita sarà salvata e assolta dai suoi peccati.

La Seconda Parte ha una struttura molto diversa rispetto alla Prima. È divisa in cinque atti, come una tragedia nella tragedia, e racconta i viaggi di Faust e Mefistofele nel "grande mondo", il mondo dei potenti. L'Atto Primo e il Quarto vedono i due alla corte dell'Imperatore. Nel Primo sono dei cortigiani che lo affasciano con le loro doti magiche, mentre nel Quarto combattono al suo fianco contro un pretendente al trono. L'Atto Secondo e Terzo, invece, ospitano un viaggio nello spazio e nel tempo, che inizia con la Notte di Valpurga Classica, ossia un ritorno all'antichità greca, corrispettivo arcadico del sabba gotico della Prima Parte. Centrale in questi due atti è il secondo amore di Faust, nei confronti di Elena di Troia, dalla quale avrà un figlio, Euforione. La sua figura è ispirata a quella di Lord Byron, ma il personaggio avrà vita breve. L'Atto Quinto vede Faust ormai anziano, diventato un grande feudatario dell'Imperatore, dopo averlo aiutato a vincere la guerra. Nel suo feudo tenta di realizzare un'utopia, quella di

una terra di uomini liberi dediti all'espressione altrettanto libera del loro volere. Questo esperimento termina un'altra volta in tragedia, e quando Faust si dirà quasi pronto a pronunciare le parole fatali, Mefistofele deciderà di prendere comunque la sua anima. L'opera si conclude con un intervento divino e l'apparizione angelica di Margherita, che sottrae al diavolo l'anima di Faust e la porta in cielo, dichiarando anche lui salvo nonostante tutti gli errori commessi in vita.

Il *Faust* di Goethe è un'opera di dodicimila versi, la cui trama non può essere riassunta brevemente. Dare le coordinate principali di questo complesso racconto è comunque necessario ai fini di questo studio, per poterlo approfondire nei suoi dettagli, nelle sue trame e, soprattutto, nelle tante riscritture che nel corso del tempo lo hanno accompagnato, modificato e rinnovato.

1.3 Oltre Goethe

In questa ricerca leggeremo e confronteremo i testi che costituiscono la storia faustiana del Novecento italiano. Questa, però, è solo una delle tante storie che compongono il lungo arco vitale di uno dei miti fondanti della modernità; non potendo affrontarle tutte, né parlare dei tanti testi europei che approfondiscono la figura di Faust, ci limiteremo a dare alcune coordinate che permettano di intuire quanto sia vasto e sfaccettato il mosaico nel quale si inserisce l'oggetto del nostro studio.

Il *Faust* di Goethe diventerà immediatamente un classico, prima ancora che esca la Seconda Parte. La sua opera è lo spartiacque che distingue un prima e un dopo in questo mito, molto più significativo di qualunque altro momento della sua storia. Secondo questa logica, il *Doctor Faustus* di Marlowe può essere considerato un antecedente di Goethe, e tutto ciò che viene dopo una sua riscrittura. Non possiamo, però, commettere l'errore di interpretare ogni riscrittura come una rielaborazione dell'opera goethiana: sarebbe un approccio limitante, oltre che ingeneroso nei confronti degli autori che a partire da questo mito hanno scritto, ragionato e

prodotto. Il metodo che seguiremo, dunque, sarà di studiare i testi in due direzioni: da un lato nel loro rapporto a Goethe e dall'altro al resto della storia faustiana.

Le riscritture tedesche cominciano subito, nei decenni immediatamente successivi all'opera di Goethe. Due particolarmente note sono il *Faust* di Nikolas Lenau, del 1836, che per primo accoglie l'idea del patto-scommessa ma trasforma la morte di Faust in un suicidio, quindi riflettendo sulla scelta del protagonista di porre fine alla sua ricerca. L'altro è *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*, di Henrich Heine, del 1851. L'opera di Heine è un balletto, a dimostrazione di come il mito fosse già uscito dalla dimensione testuale e drammatica nella quale lo avevano collocato Marlowe e Goethe, per entrare in quella musicale e operistica. Heine, inoltre, introduce una variante che avrà una grande fortuna e sarebbe degna di una ricerca a parte: nel suo *Faust*, Mefistofele è una donna. Questo cambio di genere sarà seguito negli anni, soprattutto nel Novecento, da molti testi, in cui o sarà Faust stesso a essere una donna o verrà dato più spazio a Margherita, avviando così un filone di riscritture femminili e femministe del mito.

A cavallo degli stessi anni in cui Heine mette in scena il suo balletto, il mito di Faust si sviluppa soprattutto nell'opera, in particolare in Francia, dove spopolano le due versioni di Hector Berlioz e Charles Gounod, rispettivamente del 1846 e 1859. I *Faust* di Berlioz e Gounod sono fondamentali per due motivi. Prima di tutto perché in entrambi la vicenda è ridotta all'amore di Faust per Margherita. Questo non solo segna una strada che, come già visto, verrà seguita da molte altre riscritture, ma soprattutto rende Margherita una costante definitiva del mito, nonostante il suo personaggio non esistesse fino a Goethe. In secondo luogo, le loro opere sono cruciali per la diffusione europea del mito: il francese era una lingua parlata ovunque, soprattutto in Italia, dove verranno presto messi in scena e dove le prime traduzioni del *Faust* di Goethe giungeranno proprio tramite il francese. Non è un caso, infatti, che il primo vero *Faust* italiano, ossia il *Mefistofele* di Arrigo Boito del 1868 sarà proprio un'opera rappresentata alla Scala di Milano.

Mentre in Europa si diffondeva a teatro, il mito percorreva una strada inaspettata in Russia, dove nel 1856 Ivan Turgenev pubblica il suo *Faust*, un romanzo epistolare. Con questo genere Turgenev riprende il *Werther*, ma scegliendo di rendere il suo giovane protagonista un lettore del *Faust* goethiano dà anche il via alla tradizione di riscritture "coscienti" dell'esistenza del

mito. L'opera di Turgenev anticiperà uno dei *Faust* più noti della letteratura mondiale, *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov. Il romanzo viene pubblicato a puntate nel 1940 e poi in volume soltanto tra il 1966 e il 1967. Per il titolo e l'originalità dell'intreccio non è identificato dal grande pubblico come un *Faust*, anche se la presenza del nome di Margherita sembra suggerirlo. Nel terzetto di personaggi Faust-Mefistofele-Margherita, Bulgakov sceglie di sacrificare il primo, dandogli un ruolo marginale. La sua opera non è il viaggio di Faust, infatti, ma quello di Margherita, che alla fine diventerà una strega alla corte di Voland, ossia Mefistofele, ribaltando la premessa goethiana.

Bulgakov non è l'unico dei grandi autori del Novecento a confrontarsi con il mito di Faust. Tra questi troviamo Paul Valéry, che nel 1946 pubblica *Mon Faust*, due dialoghi drammatici, abbozzi di una riscrittura più ampia mai portata a termine e ripresa, vent'anni dopo, da Henri Pousset e Michel Butor nel loro *Votre Faust* del 1969. Ma il testo più celebre di questo periodo è sicuramente il *Doctor Faustus* di Thomas Mann, del 1947. Il romanzo di Mann è la più elaborata, profonda e completa riscrittura del mito faustiano di tutto il Novecento, veramente capace di rinnovarne la figura e affrontarla a tutto tondo. Meno noto è invece il romanzo di uno dei figli di Mann, Klaus, pubblicato prima di quello paterno, nel 1936. *Mephisto* è un romanzo che cala Faust e Mefistofele nella realtà del regime nazista, costringendo il mito a fare i conti con una storia che in parte è anche sua figlia. Il nazismo, nel suo delirio di onnipotenza, può essere visto come il risvolto oscuro della volontà di potenza, del titanismo faustiano. Risultato della delusione per il fallimento del percorso faustiano è invece *Fausto. Tragédia subjectiva* di Fernando Pessoa, opera poetica pubblicata nel 1988 che racconta la dissoluzione degli ideali che hanno animato il suo protagonista.

Non paga di occupare il teatro, l'opera, il romanzo e la poesia, la storia del mito di Faust è stata d'interesse anche del cinema fin dai suoi esordi. Nel 1926, Friedrich Wilhelm Murnau dirige il suo *Faust – Eine deutsche Volkssage*, uno dei capolavori del cinema espressionista tedesco, ultimo film europeo del regista. Murnau, contrariamente a molte riscritture letterarie, non si accontenta della versione goethiana del mito, ma trae spunto anche dalle leggende più antiche e dalle cronache. Nel 1950, invece, esce *La Beauté du diable*, di René Clair. Anche lui è uno dei maestri del cinema francese dell'epoca, a conferma di come questo mito abbia attraversato trasversalmente epoche e forme e sia stato fonte di interesse per grandi autori: Mann, Bulgakov,

Pessoa in letteratura, Murnau e Clair per il cinema. Una fascinazione che non sembra scemare con il passare del tempo, tanto che nel 2011 un altro *Faust* cinematografico, stavolta di Aleksandr Sokurov, vince il Leone d'Oro al Festival del Cinema di Venezia.

Si potrebbe andare avanti a elencare un'infinità di opere che riprendono, rileggono e lavorano la leggenda faustiana, una delle più sfaccettate ed emblematiche della modernità. Riteniamo che, ai fini del nostro studio, quelle menzionate siano indispensabili ma anche sufficienti a dare le coordinate necessarie per districarsi in questo labirinto, in cui se tentassimo di inglobarle tutte rischieremmo di perderci.

2. Il mito moderno

Per continuare a parlare di mito bisogna fare chiarezza. Non è questo il luogo per chiedersi cosa sia un mito, domanda che pertiene all'antropologia e alla storia delle religioni. Quello che ci interessa è invece la sua definizione applicata alla leggenda faustiana, che in questo caso assume due declinazioni: mito moderno e mito letterario. Mito moderno perché nasce negli stessi anni della stampa e insieme a essa si diffonde. Mito letterario perché è una leggenda tramandata e diffusa oralmente che trova subito uno sfogo, appunto, nella letteratura. Quest'ultima definizione è particolarmente rilevante. Il "vero" Faust, infatti, diventa rapidamente quello di Marlowe e poi di Goethe, lasciando poco spazio al Faust storico, anch'egli reso personaggio letterario dalle testimonianze esaminate nel capitolo precedente.

Ma parlare di "mito moderno" e "mito letterario" è problematico, entrambi sono termini tutt'altro che neutri, che ci obbligano a definire in maniera precisa come verranno intesi nel corso della ricerca. Il primo verrà studiato da un punto di vista storico-antropologico, in opposizione al "mito antico"; il secondo invece verrà analizzato nella sua opposizione al "tema", al fine di porre le basi metodologiche della ricerca. E poiché il metodo deve sempre precorrere l'applicazione, è da esso che partiremo.

2.1 Tema e mito

Capofila delle due scuole metodologiche in opposizione, la tematologia e la mitocritica, sono rispettivamente Raymond Trousson e Pierre Brunel. Gli approcci alla questione sono tantissimi e diversi, così come i tentativi di creare una storia delle metodologie comparatistiche che si

occupano di miti e temi.²³ Ci limiteremo a riassumere le posizioni dei due teorici perché nei loro studi è centrale proprio la distinzione tra tema e mito, perlopiù letterario. Nonostante il dibattito si accenda negli anni '80, Trousson inizia la riflessione in merito nel 1965, con il celebre saggio *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*. Qui opera una distinzione preliminare tra “motivo” e “tema”. Il primo è «une toile de fond, un concept large»,²⁴ l'insieme più ampio, astratto, privo di ogni individualizzazione. Come esempio di motivo, Trousson – da studioso di Prometeo quale era – cita la “rivolta”. Il tema, invece, è la particolarizzazione del motivo, il suo trasformarsi da generale a specifico: la rivolta contro qualcuno, l'autorità paterna ad esempio, oppure contro un regime oppressore. Ancora di più nello specifico, potrebbe trattarsi della rivolta di Prometeo, degna di fare caso a sé per la tradizione letteraria che ha generato: «C'est dire qu'il y aura thème lors-qu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation particulière, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire».²⁵

Trousson procede poi nel differenziare i temi in quelli della situazione e dell'eroe.²⁶ I primi, per essere reiterati, necessitano di particolari relazioni tra i personaggi: non vi sarebbe tema di Edipo senza l'incesto, o più in generale senza quel rapporto specifico con i genitori. I temi dell'eroe invece richiedono il ripetersi di qualità invariabili nel carattere dell'eroe. Prometeo ne è certamente un esempio. La differenza tra le due accezioni è però complessa, sfumata, addirittura ambigua, il che rende spesso difficile la collocazione di un tema all'interno di una categoria precisa. È questo il caso di Faust: apparentemente un tema dell'eroe, soprattutto nella sua accezione romantica, ma anche di situazione, perché senza il patto con il diavolo la vicenda non potrebbe avviarsi. Problematico è inoltre il rapporto diretto – insiemistico quasi – tra motivi e temi. Se è evidente che a ogni motivo siano sottesi più temi, come visto per l'esempio della

²³ Per un'analisi esaustiva si rimanda a Giulia Dell'Aquila, *La Critica tematica*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLI, 1, 2012, pp. 117-36; «Allegoria», XX, 58, 2008. Si considerino pure i tre convegni della serie *Pour une thématique: Du thème en littérature*, «Poétique», 64, 1985; *Variations sur le thème*, «Communications», 47, 1988; *Pour une thématique*, «Strumenti critici», 60, 1989.

²⁴ Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Minard, Parigi, 1965, p. 12: «Uno sfondo, un concetto ampio.» (Dove altrimenti indicato, la traduzione è mia).

²⁵ Ivi, p. 13: «In altre parole, abbiamo un tema quando un motivo, che appare come un concetto, una visione della mente, si fissa, si limita e si definisce in uno o più personaggi che agiscono in una situazione particolare, e quando quei personaggi e questa situazione danno vita a una tradizione letteraria.»

²⁶ Ivi, p. 37.

rivolta, meno chiaro è il procedimento inverso. Non tutti i temi sono infatti così chiaramente riconducibili a un solo motivo, soprattutto se si guarda alla loro evoluzione nel corso della storia. Lo stesso tema di Prometeo, d'altronde, è difficilmente riconducibile al solo motivo della rivolta: vi si potrebbero associare quelli della libertà (forse un sotto-motivo della rivolta), della fondazione, della scienza, del fuoco, e molti altri. Come a un motivo corrispondono più temi, sembrerebbe che anche un tema appartenga a più motivi, il che rende complesso, se non impossibile, continuare a concepire il tema come sola individualizzazione di un motivo.

Nonostante queste criticità, Trousson definisce con forza il tema come un oggetto letterario: «Il n'existe qu'à partir du moment où le motif s'est exprimé dans un œuvre, devenue le point de départ d'une série plus ou moins importante d'autres œuvres, le point de départ d'une tradition littéraire».²⁷ Il passaggio dal motivo al tema è quindi ciò che dà avvio a una tradizione letteraria, studiabile secondo i metodi della tematologia. In questa fase del suo pensiero, Trousson è interessato alla questione della letterarietà ma non ancora a quella della distinzione tra mito e tema, né da un punto di vista meramente terminologico né teorico. Anzi, i due sembrano utilizzabili addirittura come sinonimi, come mostra il passaggio che segue:

Mythes littéraires parfois issus de lointains mythes religieux, ils ont engendré, une fois fondés en tradition littéraire et culturelle, les thèmes dont le traitement fait l'objet de notre étude. Enfin, littéraire ou religieux, l'on peut considérer que les mythes, ou les thèmes, sont demeurés la représentation symbolique d'une situation humaine exemplaire, d'un cas particulier haussé à la valeur exemplaire.²⁸

I miti letterari, discendenti di quelli religiosi, generano i temi e sono quindi associabili ai motivi. Ma poiché i miti hanno caratteri specifici, invariati, sono anch'essi paragonabili ai temi, addirittura sinonimi: «Le mythes, ou les thèmes». Un passaggio, questo, che sembrerebbe quasi chiudere la questione mito/tema. Se non fosse che nel 1981, sedici anni dopo *Les études des thèmes*, Trousson amplia il suo studio e lo ripropone in una nuova edizione, chiamata stavolta *Thèmes et mythes*. Nonostante il titolo alluda a un trattamento più esplicito del problema

²⁷ Ivi, p. 16: «Non esiste che dal momento in cui il motivo viene espresso in un'opera, che diventa il punto di partenza di una serie più o meno importante di altre opere, il punto di partenza di una tradizione letteraria.»

²⁸ Ivi, p. 35: «I miti letterari, a volte originati da miti religiosi lontani, hanno generato, una volta radicati nella tradizione letteraria e culturale, i temi il cui trattamento è oggetto del nostro studio. Infine, che siano letterari o religiosi, possiamo considerare che i miti, o i temi, sono rimasti la rappresentazione simbolica di una situazione umana esemplare, di un caso particolare elevato a valore esemplare.»

tema/mito, in realtà al mito sono dedicati soltanto pochi paragrafi in più rispetto alla versione precedente, che tuttavia bastano a Trousson per compiere una stroncatura decisa di questo termine all'interno dello studio letterario. Da un punto di vista teorico, l'autore afferma che «à l'ouverture indéfinie du mythe, matière brute, s'oppose la clôture de l'œuvre littéraire, produit fini. [...] Le mythe cesse où commence la littérature».²⁹ Il mito è soltanto orale, legato alle tradizioni, e al tempo dei “favolosi cominciamenti”. Dal punto di vista pragmatico, quindi, «nous choisirons de renoncer à l'emploi du terme mythe, décidément propice à toute les confusions, pour conserver les notions de thèmes et de motifs».³⁰ La rinuncia al mito è completa: termine confusionario, a esso si preferiranno temi e motivi. Parlare di “mito letterario” sarebbe una contraddizione in termini per Trousson, o comunque una definizione imprecisa e ridondante del “tema”.

Di tutt'altro avviso è invece la mitocritica, rappresentata da studiosi quali Philippe Sellier, Pierre Brunel e André Dabezies. Nel suo saggio *Mitocritica*, del 1992, Pierre Brunel raccoglie molti anni di riflessioni in merito, e commenta direttamente le posizioni di Trousson e altri studiosi. Dicendo che «il mito è un insieme»,³¹ Brunel dichiara indivisibili gli “eroi” dalle “situazioni”, esattamente come fece Sellier affermando che «le mythe littéraire implique non seulement un héros, mais une situation complexe, de type dramatique, où le héros se trouve pris».³² Brunel definisce il tema come qualcosa di astratto, un concetto più vicino all'uso che se ne fa nel linguaggio comune piuttosto che a una categoria di studio. Ristruttura così le teorie di Trousson: «Trousson chiamava “tema” ciò che io denominerei più volentieri “tipo”, e “motivo” ciò che io preferisco designare come “tema”. [...] [Il motivo] lo si consideri un elemento variabile del mito».³³ Per fare ordine, quindi, e concludere la disamina tassonomica: per Trousson la rivolta è un motivo e Prometeo un tema, mentre per Brunel la rivolta è un tema, Prometeo un mito e alcuni suoi aspetti particolari (e minori, come il fuoco) sono motivi.

²⁹ Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1981, p. 20: «All'apertura indefinita del mito, la materia prima, si oppone la chiusura dell'opera letteraria, il prodotto finito. [...] Il mito cessa dove inizia la letteratura.»

³⁰ *Ibid.*: «Sceghieremo di rinunciare all'utilizzo del termine mito, che genera solo confusione, e di mantenere le nozioni di temi e motivi.»

³¹ Pierre Brunel, *Mitocritica*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2015, p. 22.

³² Philippe Sellier, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, «Littérature», LV, 1984, p. 124: «Il mito letterario comporta non solo un eroe, ma una situazione complessa e drammatica in cui l'eroe è coinvolto.»

³³ P. Brunel, *op. cit.*, p. 23.

Chiariti gli aspetti tecnici, possiamo approfondire cosa intendano effettivamente questi studiosi per “mito” e “mito letterario”. Iniziamo dicendo che nell’ambito di studio scelto i due termini si sovrappongono, perché quello che Trousson avrebbe chiamato mito, ossia il mito preletterario, non viene mai affrontato. Brunel offre un interessante chiarimento: «Il mito, linguaggio preesistente al testo ma diffuso nel testo, è uno di quei testi che funzionano in esso».³⁴ Con un linguaggio che evoca lo strutturalismo, Brunel dà una definizione operativa molto utile, che permette di studiare un mito ovviando all’annoso problema del “nome”. Il mito non coincide con il testo, né con il suo soggetto, ma è uno dei testi che operano al suo interno. Non è quindi necessario che il testo in esame si chiami *Faust* perché in esso operi il mito di Faust: anche se il nome non comparisse mai, il mito potrebbe continuare a muoversi al suo interno. E al contrario, il fatto che un romanzo abbia il nome di Faust in copertina non garantisce l’importanza del mito nel testo. Brunel propone di studiare i miti usando tre categorie: emergenza, flessibilità e irradiazione. Definite «accidenti particolari»,³⁵ servono non tanto per dare regole generali e costrittive, ma per fare chiarezza e fondare la mitocritica come metodo di analisi letteraria. L’emergenza è descritta come «l’esame delle occorrenze mitiche nel testo»,³⁶ la flessibilità è lo studio della duttilità e resistenza dell’elemento mitico nel testo;³⁷ l’irradiazione è la ricerca delle tracce mitiche nell’opera di un autore, e della loro provenienza.³⁸

Brunel e Sellier sono concordi anche per quanto riguarda le strutture e le caratteristiche del mito letterario, individuate da Sellier nel suo articolo *Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?*, e riprese da Brunel nell’introduzione al *Dictionnaire des mythes littéraire*, all’interno del quale confluiscono voci curate da entrambi gli autori e da André Dabezies. Nella sua *Préface*, Brunel stabilisce subito alcuni aspetti fondamentali: i miti letterari non instaurano né fondano alcunché né sono considerati veri;³⁹ non si pongono all’inizio della storia, o di una storia, né pretendono di crearne, ma funzionano all’interno della letteratura e della propria storia; poiché a essi non pertiene alcuna dimensione storica o preistorica, ogni loro parte è – e deve essere – studiabile e sondabile; intrattengono contatti diretti sia con la storia dei miti che con quella del pensiero,

³⁴ Ivi, p. 49.

³⁵ Ivi, p. 59.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 63.

³⁸ Ivi, p. 68.

³⁹ Pierre Brunel (a cura di), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Monaco, 1988, p. 12.

delle idee o delle culture. Brunel li definisce «mythes deux fois littéraires, si l'on veut»,⁴⁰ implicando che strutturino la loro materia e i temi su scenari mitici precedenti. In questo senso, Prometeo torna a essere un esempio calzante poiché è chiaramente sul suo mito che si struttura quello – letterario – del Faust romantico. Inoltre, secondo questa visione, i miti letterari possono avere origine anche da miti “primitivi” che – rimanendo pur sempre miti – nel corso del tempo si sono trasformati, permettendo così una distinzione tra i miti originariamente letterari e quelli che lo sono diventati. Per ovvie ragioni i primi possono entrare in contatto con i secondi soltanto in questa loro versione tarda, e non in quella primigenia di mito orale. Si strutturano, quindi, su miti che hanno già perduto l'afflato religioso e che sono ormai «testi nel testo»; e che quindi, naturalmente, non hanno la forza né l'interesse per fondare alcunché.

Sellier e Brunel individuano tre categorie rilevanti nei miti letterari: «Leurs caractères communs sont la saturation symbolique, l'organisation serrée (plus serrée qu'on ne l'a dit dans le cas du mythe littéraire), l'éclairage métaphysique».⁴¹ La seconda fa riferimento alla concezione del mito come insieme complesso, composto da varianti e invarianti che si alternano e scambiano in ogni sua manifestazione, e la cui organizzazione deve necessariamente essere serrata proprio per il complesso dialogo che instaura con la materia da cui trae nutrimento. Questa sovrabbondanza di materiale è causa diretta della saturazione simbolica. Nonostante il mito letterario non intenda fondare alcunché, infatti, esso aspira comunque a una narrazione universalizzante, ragione per la quale ogni suo elemento può essere sottoposto a scrutinio simbolico. E proprio questa aspirazione conduce a quella che qui abbiamo scelto di tradurre come “illuminazione metafisica”: *sulla sua materia e a partire dalla sua materia*, il mito irradia un'energia metafisica, nel nostro caso “moderna,” che anziché trascendere l'individuo in favore della divinità tenta di comprenderlo e innalzarlo a rappresentante dell'umanità.

Sulla questione della storicità del mito letterario torna Dabezies, uno dei maggiori esponenti degli studi faustiani anche al di fuori della scuola mitocritica, con il breve saggio inserito nel *Dictionnaire, Des mythes primitifs aux mythes littéraires*. Dabezies fa un passo indietro alla

⁴⁰ Ivi, p. 13: «Sono miti due volte letterari, se si vuole.»

⁴¹ Ivi, p. 12: «I loro caratteri comuni sono la saturazione simbolica, l'organizzazione stretta (più stretta di quanto sia stato detto nel caso del mito letterario), l'illuminazione metafisica.»

ricerca di una definizione di mito, che per lui è un racconto simbolico che riesca a essere e, soprattutto, rimanere “totalizzante” per una comunità umana:⁴²

Ainsi un simple “thème” littéraire prend un jour valeur de mythe quand il vient à exprimer la constellation mentale dans laquelle un groupe social se reconnaît (Tristan, au XIIe siècle, pour une mince frange d’aristocratie “courtoise”) et redevient, quand il ne fascine plus le public, un simple thème qu’on ne reprend plus que par habitude ou tradition littéraire (Tristan au XVe ou au XVIe siècle).⁴³

Dabezies struttura la questione tema/mito in base al gradiente di universalità applicato però a una sua concezione storicizzata, relativa e legata alla storia delle idee. Tema è l’infinito e proteiforme repertorio di personaggi ed eventi, che periodicamente diventano miti, quando incrociano i bisogni e i desideri di una società o comunità. Una definizione utile e rilevante soprattutto per il suo carattere – paradossalmente – estrinseco alla letteratura e ai suoi formalismi. Miti e temi, per Dabezies, possono essere studiati allo stesso modo e avere caratteristiche comuni. Ciò che rende un racconto un mito è il gruppo socioculturale a cui è rivolto, che lo produce e vi si rispecchia (positivamente o negativamente). I racconti si muovono quindi in un complesso spettro interpretativo, all’interno del quale sono sia miti che temi. Il *Faust* goethiano non poteva che essere un mito per i suoi colleghi e contemporanei, autori e filosofi fiduciosi che l’uomo potesse liberarsi da sé ed essere così forte nella sua volontà da piegare ai suoi piedi le forze infernali. Ma cosa poteva rappresentare per le masse della rivoluzione industriale, alienate, sfruttate e vilipesse? Come poteva un operaio tessile inglese vedere in Faust un mito? Per lui era l’ennesimo padrone, tema della vita quotidiana, aiutato dalle forze infernali: semmai un anti-mito, un mito negativo, e da ribaltare. Quanti gruppi sociali e umani potevano rivedersi in quel mito, e non leggere in esso soltanto l’ennesima variazione – appunto – sul tema? Tema del controllo, della manipolazione e dello sfruttamento. Perché Faust si trasformi in un mito anche popolare dovremo aspettare la propaganda nazista in Europa e, oltreoceano, l’aiuto di un altro mito, astratto e non individuale: quello del Sogno Americano.

⁴² André Dabezies, *Des mythes primitifs aux mythes littéraires*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (a cura di), Éditions du Rocher, Monaco, 1988, p. 1179.

⁴³ Ivi, p. 1180: «Così un semplice “tema” letterario assume un giorno il valore di un mito quando diventa espressione della costellazione mentale in cui un gruppo sociale si riconosce (Tristano, nel XII secolo, per una sottile frangia dell’aristocrazia “cortese”) per poi tornare, quando non affascina più il pubblico, a essere un semplice tema, ripreso solo dall’abitudine o dalla tradizione letteraria (Tristano nel XV o XVI secolo).»

Ai fini di questa ricerca, dopo aver studiato il problematico rapporto tra tema e mito nelle formulazioni di Trousson e Brunel, si è scelto di propendere per la versione data dalla scuola mitocritica, ritenuta più flessibile e utile a seguire l'evoluzione del mito letterario. Ma i miti nati come miti letterari, come quello di Faust, non possono essere studiati senza accostargli un altro fondamentale aggettivo che li renda "moderni". Vedremo quindi quali siano i punti di contatto tra il mito letterario e moderno e, soprattutto, se si possa – o si debba – parlare di mito letterario moderno.

2.2 Il mito letterario

È sempre Dabiez a esprimere il bisogno di menzionare la modernità in relazione al mito letterario. In una società in rapida espansione ed evoluzione, infatti, non c'è più posto per miti profondamente totalizzanti e significativamente universali: «Du mythe unique et "totalisant" du groupe primitif, nous sommes ainsi passés au flot de mythes éclatés que charrie la culture moderne: des éléments mythiques venus de tous les horizons ont pour ainsi dire sédimenté successivement en nous, suivant une "stratification"». ⁴⁴ La cultura moderna, e soprattutto i suoi mezzi di comunicazione e diffusione, hanno portato alla formazione di un gruppo immenso di miti, specchio delle varie parti che compongono la società. Forse per la prima volta, a cavallo tra Settecento e Ottocento, miti popolari e "aristocratici" si intrecciano, dando luogo a complesse dinamiche di dialogo e appropriazione. È impossibile definire la modernità attraverso un mito "totalizzante", proprio perché essa è composta da miriadi di miti contraddittori e, a volte, opposti. Ma sulla definizione della modernità torneremo nel prossimo capitolo, per ora ci concentreremo sulle caratteristiche del suo mito.

Nel suo saggio capitale *Miti dell'individualismo moderno*, Ian Watt sceglie di approfondire quattro miti: Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni e Robinson Crusoe, tutti evidentemente

⁴⁴ Ivi, p. 1182: «Dal mito unico e "totalizzante" del gruppo primitivo, siamo così passati al profluvio di miti frammentati della cultura moderna: elementi mitici di tutti gli orizzonti si sono, per così dire, sedimentati in noi a seguito di una "stratificazione".»

letterari e autoctoni della primissima modernità, quella Rinascimentale. Watt si preoccupa di unire le categorie di mito, modernità, letterario e individualismo, e dimostrare come una non potrebbe esistere senza le altre. Considera l'individualismo la categoria "totalizzante" della modernità, che – insieme al dominio della soggettività – funziona da apripista al suo pluralismo mitico, e alla quale le altre si ascrivono in modi diversi. D'altronde, l'affermazione stessa dell'individualismo segue un percorso mitico, che comincia con l'estremizzazione dell'*homo faber fortunae suae* degli umanisti, che nel rivalutare l'uomo di fronte a Dio gettano le basi dell'esaltazione dell'uomo di fronte agli altri uomini. Il Cinquecento, tra Rinascimento, Riforma luterana e Controriforma, vede contrapporsi visioni opposte dell'individuo, che saranno risolte soltanto dall'Illuminismo e poi dall'esaltazione radicale del Romanticismo.

I quattro miti di Watt nascono e si sviluppano proprio all'interno di questa scansione temporale, che ne segna il destino e le alterne vicende. Tolto Robinson Crusoe, gli altri tre prendono forma nel Cinquecento, e inizialmente sono scritti o interpretati da autori avversi all'individualismo. Watt, infatti, sostiene che «ciascuno di questi miti all'origine presentava una visione negativa dell'individualismo, ma l'aspetto punitivo è andato ammorbidendosi nel periodo romantico; tutti sono stati trasformati in modelli positivi di individui, e in questo modo sono stati letti nella nostra odierna cultura individualistica». ⁴⁵ Il riscatto del mito è il riscatto dell'uomo stesso, che si libera da ogni forma di censura, limite o autorità esterna. Il discorso è particolarmente vero per Faust e Don Giovanni, miti spesso ritenuti quasi gemelli. Criticati o addirittura condannati all'inferno perché tentati dai poteri diabolici, entrambi i protagonisti andavano incontro a un cambiamento tanto progressivo quanto radicale; alla fine erano condotti al riscatto, alla salvezza, addirittura all'esaltazione e – a loro insaputa – sottratti a qualsiasi forma di *damnatio memoriae*: ad oggi, al dongiovannismo può essere associata l'idea di una vita frivola e superficiale, non la condanna religiosa o lo scandalo morale. Nessuno si sognerebbe di condannare all'inferno un moderno Don Giovanni, al contrario, è più probabile che venga esaltato per le sue abilità, e che la sua unica disgrazia sia di incontrare una donna irresistibile in grado di convincerlo alla monogamia. Una condanna certamente più dolce delle fiamme infernali.

⁴⁵ Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Donzelli, Roma, 1998, p. 205.

Watt sottolinea un altro aspetto fondamentale del mito moderno: non sono i risultati, il suo compimento o le storie che lo formano a definirlo, ma ciò che avviene al suo interno. Conta più il percorso che la destinazione, tanto che è ammessa la possibilità che l'eroe fallisca, non in ottica punitiva ma come sprone a fare meglio, spingersi ancora più in avanti. Il fallimento come possibile risultato dell'esperimento, laddove nel mito greco-romano e in quello biblico era sempre legato alla punizione, alla colpa, alla *hybris*. Qui, invece, è più rilevante ciò che l'eroe voleva ottenere, come ha agito per ottenerlo e quanto in là si è spinto:

Tutte e quattro le nostre figure ritraggono dei monomaniaci, non sono particolarmente interessati agli altri; sono totalmente assorbiti dalle loro imprese personali, sono definiti da quello che hanno in qualche modo deciso di fare o di essere. [...] Non hanno, in nessun modo evidente, alcun successo, al contrario sono figure emblematiche dell'insuccesso. [...] In questo senso dobbiamo ammettere che i nostri miti moderni si differenziano da quelli primitivi perché sono meno preoccupati della "solidarietà cosmica della vita" e più degli sforzi dell'individuo per raggiungere i suoi obiettivi.⁴⁶

Non a caso, un *topos* antico che trova immensa fortuna nella modernità, diventando certamente mito, è quello del viaggio e dell'esplorazione. Anche quando non è il mito principale di un racconto, compare quasi sempre come motivo al suo interno: basti pensare alle continue peregrinazioni di Faust, Don Chisciotte e Don Giovanni e al viaggio sfortunato che riguarda la vicenda di Robinson Crusoe. La grande differenza tra il viaggio antico e quello moderno è proprio alla sua base, nelle sue motivazioni. Il primo rimane un *topos* perché è solo un mezzo votato a un fine chiaro e conosciuto fin dall'inizio: il tesoro, la donna amata, l'uccisione del mostro, eccetera. Il viaggio moderno, invece, può farsi mito a sé – o motivo costante di altri miti – perché riflette l'irrequietudine dell'anima moderna, sempre alla ricerca di qualcosa di astratto o irraggiungibile: uno *Streben* continuo.

L'unico criterio valido è il movimento senza fine, qualità condivisa con la fisica moderna, l'etica protestante, il footing e il marchese de Sade. [...] E non è forse questo il giudizio finale su tutto l'individualismo moderno? "Anche se il campo non è segnato e non c'è traguardo finale, continua a correre che alla fine vincerai qualcosa". Ma che cosa?⁴⁷

⁴⁶ Ivi, pp. 203-4.

⁴⁷ Ivi, pp. 180-1.

La vaga – e troppo spesso vana – promessa è quella di un altro mito già citato, il Sogno Americano, stimolo a un movimento incessante e promessa di ricchezza (e felicità, autorealizzazione, amore) diffusa ed eterna.

Da queste considerazioni sul mito moderno di Watt possiamo muovere a quelle di altri due autori che si sono occupati principalmente di miti antichi: Joseph Campbell e Mircea Eliade. Dalle loro tesi sul mito antico in rapporto – o non – con il mito moderno potremo trarre le ultime riflessioni sul tema.

Il problema che entrambi gli autori si sono trovati ad affrontare è il ruolo del mito nelle società moderne desacralizzate. La desacralizzazione moderna ha depresso gli idoli e spodestato i sovrani (moralì e religiosi), per cui rimane da capire quali misteri il mito possa diradare quando l'unico – per quanto immenso – problema del mondo moderno è l'essere umano stesso. Eliade, da studioso dell'eterno ritorno, sostiene che «la novità del mondo moderno si esprime nella rivalutazione a livello profano degli antichi valori sacri».⁴⁸ Un'affermazione particolarmente significativa se messa in dialogo con quanto diceva Brunel riguardo i miti moderni e la loro duplice letterarietà: oltre a strutturarsi su scenari mitici precedenti, essi riconducono alla sfera profana questioni anticamente relative a quella sacra. Ciò è ancora più evidente se si pensa alla progressiva laicizzazione narrativa dei miti moderni, dai quali viene eliminato l'elemento religioso che avevano nelle versioni cinquecentesche. Basti pensare alle versioni moderne – non necessariamente contemporanee – dei miti di Faust e Don Giovanni.

Ma in quanto miti dell'individualismo, quelli moderni si pongono anche un altro problema rispetto ai miti antichi: spezzare la circolarità. L'Eterno Ritorno è un tema (o mito?) riportato in auge da Nietzsche e più recentemente dalla fisica, ma che ha avuto difficoltà a radicarsi nella cultura moderna. Trova spazio prevalentemente se associato a prospettive di nichilismo pessimista o di radicale anti-antropocentrismo, al fine di dimostrare l'inutilità o marginalità delle vicende umane individuali nel “grande schema delle cose”. Ma non ha mai avuto particolare fortuna nella cultura di matrice Illuministica e Romantica, al contrario ben ancorata a una concezione lineare – poiché individualista – del tempo. Il tempo circolare è necessariamente associato a un'idea sociale profondamente comunitaria, dove saperi e modi di

⁴⁸ Mircea Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano, 1986, p. 20.

vivere vengono tramandati all'infinito. In queste società non c'è spazio per il desiderio dell'individuo di eccellere, di essere differente o, appunto, individuale. Questo desiderio si traduce, per Eliade, addirittura in un'angoscia:

Questa angoscia di fronte al tempo storico, accompagnata dal desiderio oscuro di partecipare a un tempo glorioso, primordiale, totale, si traduce nei moderni in un tentativo talvolta disperato di spezzare l'omogeneità del tempo, per "uscire" dalla durata risuscitando un tempo qualitativamente diverso da quello che, consumandosi, la loro propria "storia" crea. È in questo soprattutto che si riconosce meglio la funzione dei miti nel mondo moderno. Con mezzi molteplici, ma omologabili, l'uomo moderno si sforza di uscire dalla propria "storia" e di vivere un ritmo temporale qualitativamente diverso. È un modo inconsapevole di recuperare il comportamento mitico.⁴⁹

Il racconto della modernità avviene attraverso un continuo susseguirsi di rivoluzioni, *paradigm shifts*, accelerazioni, scarti e rotture. La stessa idea di progresso non sembra essere mai associata a quella di accumulo graduale, piuttosto allo stravolgimento e al trauma. Non può non tornare alla mente la «catena di tragedie individuali» necessaria al progresso che Lukács riscontra nel *Faust* di Goethe⁵⁰ o i vinti lasciati sulla rena dalla fiumana del progresso di Verga. Sulla stessa linea di pensiero Berman definisce *Faust* una «tragedia dell'evoluzione»,⁵¹ un'immagine che può essere applicata a tutti i miti moderni. Il centro è sempre lo sviluppo e il percorso di un singolo uomo, che non ha interesse o bisogno di "ritornare" al punto di partenza perché lo sprone alla partenza è proprio il suo non riconoscersi in tale luogo. Perde completamente di senso il modello narrativo del cavaliere che lascia il villaggio, sconfigge il drago e poi riporta ai suoi vecchi compaesani la testa del mostro sconfitto. L'eroe moderno probabilmente venderebbe la testa e investirebbe i guadagni per comprarsi un castello.

Intorno al tema del ritorno ruotano anche le riflessioni di Joseph Campbell sul mito moderno. Nel suo saggio *L'eroe dai mille volti*, Campbell dedica molte pagine alla questione del ritorno e alle sue problematiche. Prima di tutto scandisce la struttura del mito sul modello del percorso iniziatico, per cui: separazione-iniziazione-ritorno.⁵² Le prime due fasi sono pressoché uguali nel mito moderno, soprattutto l'iniziazione, su cui si strutturerà anche il *Bildungsroman*. Il

⁴⁹ Ivi, p. 27.

⁵⁰ György Lukács, *Studi sul "Faust"*, Aesthetica, Milano, 2013, p. 40.

⁵¹ Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 53.

⁵² Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano, 1958, p. 53.

problema sopraggiunge con il ritorno: «Il ritorno e il reinserimento nella società, che è indispensabile per la continua circolazione dell'energia spirituale del mondo e che, dal punto di vista della comunità, giustifica il lungo ritiro, può rappresentare per l'eroe la prova più difficile». ⁵³ Nel mito antico, l'eroe è spinto dal bisogno di vincere quest'ultima prova perché sa che se non riuscirà a reinserirsi nella comunità il suo viaggio sarà stato vano, se non addirittura dannoso. La storia del ritorno a casa di Giasone con Medea è un esempio paradigmatico di quanto questa possa essere una sfida piena di insidie e pericoli, soprattutto quando il viaggio è avvenuto in terra straniera.

L'eroe moderno, al contrario, potrebbe non avere alcun bisogno di tornare a casa. Soprattutto se questo comporta la redistribuzione dell'«energia spirituale» acquisita durante il viaggio, che egli desidera tenere per sé come premio per i rischi corsi e le prove superate; un premio che si è dato da sé e come giustificazione del lungo ritiro. La presa di coscienza che nessuno può veramente giustificare o condonare le azioni altrui se non la propria coscienza, d'altronde, è una delle grandi acquisizioni fatte dall'uomo che ha lasciato la comunità originaria. Tornare vuol dire anche accettare di nuovo la normalità, concepire il viaggio come extra-ordinario, ma in accezione negativa, di violazione della norma. Vuol dire, quindi, accettare di nuovo un'esistenza semplice, priva di avventure, di brividi: «Il problema dell'eroe che ritorna è quello di accettare come reali le precarie gioie, i dolori, le banalità e le oscenità della vita, dopo aver conosciuto la perfetta beatitudine che appaga l'anima. Perché tornare in un mondo simile?» ⁵⁴ Nel caso dell'eroe moderno sono proprio certe «banalità e oscenità della vita» ad averlo portato lontano, a cui egli non ha alcuna ragione né voglia di tornare.

Nella parte finale del suo saggio, Campbell si occupa del posizionamento dell'uomo moderno di fronte al mito. Anche lui riconosce nell'individuo la questione principale del mito moderno, tanto da affermare che «oggi nel gruppo non v'è significato alcuno – nessun significato nel mondo: tutto è nell'individuo. Ma qui, il significato è assolutamente inconscio». ⁵⁵ Il problema individuato da Campbell è che il mito antico, essendo della collettività, dava agli individui modelli di comportamento chiari ed evidenti. Funzionava da rappresentazione dell'inconscio

⁵³ Ivi, p. 39.

⁵⁴ Ivi, p. 194.

⁵⁵ Ivi, p. 343.

collettivo. Quello moderno, invece, raccontando i travagli dell'individuo atomizzato, non offre gli strumenti per decifrare il suo inconscio, che anche quando viene rappresentato rimane oscuro. Ovviamente il problema non può essere affrontato con un ritorno al passato, ma attraverso l'utilizzo del mito come strumento di comprensione, di decifrazione del mistero che è l'uomo. Il discorso potrebbe essere concluso da un estratto di Campbell che lo riassume perfettamente:

L'eroe moderno deve cercare di riportare alla luce l'Atlantide perduta dell'anima coordinata. Ovviamente quest'impresa non può essere compiuta voltandosi indietro o volgendo le spalle a ciò che è stato raggiunto dalla rivoluzione moderna; poiché il problema non è altro che quello di dare un significato spirituale al mondo intero – o meglio (enunciando in modo inverso lo stesso principio) quello di permettere agli uomini e alle donne di raggiungere la completa maturità umana attraverso le condizioni della vita moderna. In verità, tali condizioni sono le stesse che hanno reso inefficaci, ingannatrici ed anche dannose, le antiche formule.⁵⁶

Sono state passate in rassegna le teorie intorno al “mito moderno” di Watt, Eliade e Campbell. Confrontando le loro affermazioni abbiamo potuto stabilire che l'individuo è il mito totalizzante della modernità, capace di rompere la continuità con il mito antico. Le sue caratteristiche principali sono: l'esaltazione dell'individuo e delle sue capacità soggettive; il tema dell'evoluzione e del progresso (sempre individuale, collettivo solamente quando passa dallo sforzo di un singolo geniale); il tema del viaggio con il rifiuto del ritorno; la rottura della circolarità. Per ultimo abbiamo accennato alle problematiche del mito moderno, che essendo concentrato sul singolo non fornisce le coordinate per trovare il proprio posto nella società. Tutti questi temi torneranno nel capitolo successivo, e saranno di conseguenza approfonditi. Intanto, chiarito il significato di “moderno” applicato al mito, dobbiamo adesso occuparci dei tanti altri significati di questo termine.

⁵⁶ Ivi, p. 344.

3. Per una teoria faustiana della modernità

Compilare un'esaustiva teoria della modernità è ovviamente un'impresa titanica, se non addirittura impossibile. Tuttavia, è un concetto assolutamente imprescindibile se si vuole tracciare la storia del mito di Faust che, soprattutto in Europa, ne tocca alcuni momenti fondamentali. Segna i primi albori della modernità Rinascimentale, con la leggenda di Georg Faust e la tragedia di Marlowe; plasma il Romanticismo e l'esplosione del mondo moderno con la versione goethiana; diventa un incubo durante la Seconda Guerra Mondiale, a causa della propaganda nazista e dei deliri di onnipotenza degli scienziati alleati, senza tralasciare il romanzo di Mann, tra i capolavori del Novecento. La connessione tra Faust e il corso della modernità è fortissima, dove l'uno influenza – o rappresenta – il percorso dell'altro. Enea Balmas, nel suo studio sul mito di Faust nel Romanticismo francese, riassume così le tante sfaccettature del personaggio in relazione alla modernità:

Tra i grandi personaggi, miti o eroi del periodo romantico, Faust figura *naturalmente* al posto d'onore. Senza essere l'eroe romantico per eccellenza, come Werther o René, può apparire, per certi aspetti, come il più comprensivo, in quanto integra lo "spleen" con la rivolta, il pessimismo di Chatterton con il rifiuto altiero di Byron, il dubbio patetico dell'"enfant du siècle" con l'ansia di assoluto di *Moïse*. Simbolo complesso e perciò anche, in una certa misura, confuso, Faust esprime molto bene le potenzialità di un'epoca di grandi mutamenti, in cui si consuma il trapasso tra l'estenuato classicismo settecentesco e il mondo moderno: in qualche modo ne riassume il travaglio intellettuale e filosofico, quando si voglia non tener conto anche delle sue componenti religiose.⁵⁷

Come Faust riassume un intero «travaglio intellettuale», così questo passaggio riassume gran parte di ciò che svilupperemo in questo capitolo. I *Faust* novecenteschi italiani che saranno trattati nella seconda parte dello studio entreranno in dialogo con una modernità fortemente simbolizzata dall'opera di Goethe e dal suo personaggio. Una modernità in evoluzione, che proveremo a riassumere tracciandone una vera e propria teoria faustiana. Un approccio certamente riduttivo rispetto a una disamina completa di questo periodo, ma comunque sufficiente ad affrontare la caotica materia di un'opera in eterno divenire.

⁵⁷ Enea Balmas, *Immagini di Faust nel Romanticismo francese*, Schena, Fasano, 1989, p. 10.

3.1 Categorie della modernità goethiana: *Shakespeare senza fine*

Per comprendere fino in fondo il significato del termine “modernità” in Goethe bisognerebbe affrontare l’intero corpus delle sue opere. L’incontro/scontro tra antico e moderno è infatti il tema totalizzante della sua vita, che assume forma simbolica più o meno esplicita in tutti i suoi testi. Nel saggio *Shakespeare senza fine*, ad esempio, tenta di riassumerlo e categorizzarlo in una serie di opposizioni binarie e tematizzazioni chiare:

ANTICO	MODERNO
Ingenuo	Sentimentale
Pagano	Cristiano
Eroico	Romantico
Reale	Ideale
Necessità	Libertà
Dovere	Volere

Le opposizioni che ci interessano di più sono le ultime tre, poiché più rilevanti nella tematica faustiana. Nell’antichità, per Goethe, esisteva un legame fortissimo con ciò che era fisso, stabile, immobile. La modernità invece solleva l’interesse verso l’ideale, il potenziale, innesca il dinamismo e apre alla possibilità – come visto nel capitolo precedente – del fallimento che, seppur contemplato anche nelle opere antiche, assume ora una natura e un valore completamente diversi. Andando avanti, infatti, Goethe sostiene che «nelle opere poetiche antiche prevale il conflitto tra il dovere e il compiere; in quelle moderne, prevale invece il conflitto tra il volere e il compiere».⁵⁸ Ecco riassunta la differenza tra i due: nell’antichità fallire equivale a non portare a compimento un dovere imposto dall’esterno e riconosciuto come tale dall’interno; il fallimento moderno, invece, riguarda una scala di valori interni, che l’individuo

⁵⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Scritti sull’arte e sulla letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 200.

stabilisce secondo i suoi desideri e soprattutto il suo volere, altro concetto inestricabilmente legato all'individualismo. Poiché destinato a incontrare – e travalicare – quello di altre persone, infatti, il volere può esistere solo in un clima di individualismo accettato e diffuso. Al contrario del dovere, che appartiene a società fortemente anti-individualiste, dove è messo al primo posto e precede sempre qualsiasi desiderio.

Non è un caso che questi paradigmi, storicamente, corrispondano alle società feudali e monarchiche, spodestate affinché il potere potesse essere distribuito in parti uguali e appartenere a tutti. Una miracolosa – o forse ingannevole – moltiplicazione poi sfociata nelle democrazie neoliberaliste odierne. Ma Goethe aveva ben chiari i rischi del libero volere individualista, dai tratti così spesso mefistofelici, che aveva condensato in una massima quanto meno icastica: «Il volere è libero, appare libero e favorisce il singolo. Per questo è lusinghiero, e dovette impadronirsi degli uomini non appena ne vennero a conoscenza. È il Dio dei tempi moderni».⁵⁹ “Appare”, “lusinghiero”, “impadronirsi”: tutti termini certamente non positivi. Il volere, in questa sentenza, è il frutto proibito di una modernità che ha rapidamente preso possesso dell'uomo.

3.2 L'individualismo come categoria fondante. Tra evoluzione e trasformazione

Abbiamo identificato le categorie da cui partire per analizzare la modernità faustiana: individualismo e libero volere (che solo parzialmente coincide con lo *Streben*). Torniamo per un momento a Watt, e alla sua analisi dell'individualismo moderno, stavolta riferita esplicitamente a Faust: «Questo individualismo ha conservato alcune aspirazioni trascendentali del Rinascimento e della Riforma, ma non può trovare né creare un mondo in cui esse divengano realizzabili. [...] Si dannava in eterno per sfuggire all'inferno delle sue aspirazioni irrealizzabili, la sola cosa che può trovare nel suo presente storico».⁶⁰ Watt mette a fuoco l'enorme problema

⁵⁹ Ivi, p. 201.

⁶⁰ I. Watt., *op. cit.*, pp. 35-6.

che emerge dal legame tra individualismo e volere sfrenato: lo scontro con il mondo. Un problema dai complessi risvolti per varie ragioni. Innanzitutto, perché il mondo, da sempre, rifiuta di piegarsi al controllo umano; anche per questo la cultura antica imponeva dogmi e norme di comportamento, proprio per far sì che l'individuo sapesse già cosa fare e cosa non fare, e non si trovasse a lottare contro i mulini a vento da solo. E poi perché questo scontro è destinato ad aggravarsi, a diventare ancora più grande nelle società moderne, ben più complesse, "ampie", ormai in corso di liquefazione – per usare termini baumaniani – e quindi capaci di assorbire l'impatto individuale senza andare incontro a grandi modifiche.

Se associato alla portata delle ambizioni di alcuni eroi moderni, poi, il problema diventa insormontabile. I desideri di Faust non sono modesti o alla portata di chiunque: vuole conoscere «il mondo, che cos'è / che lo connette nell'intimo, / tutte le forze che agiscono, e i semi eterni, vedessi / senza frugare più tra le parole». ⁶¹ Il fallimento è dietro l'angolo, e infatti l'evoluzione dell'eroe ottocentesco sarà in realtà un decadimento che lo trasformerà nell'inetto del Novecento. Il protagonista moderno sente il bisogno di un ritorno all'eroismo, alla partecipazione attiva e dinamica alla vita, anche se violenta. Per questo prende sempre più piede la rappresentazione di periodi classici e medievali come ere barbariche, oscure e selvagge, dove però poteva essere imposto un ordine tramite la volontà di un singolo eroe. È una forma di colonialismo a ritroso nel tempo: con l'esercizio della parola (attuazione del suo volere, ancora di più dell'azione in sé, che nel suo tempo gli è negata), l'eroe mette ordine al caos e dà il nome alle cose. Per queste ragioni Franco Moretti definisce *Faust* un'epica moderna, dai tratti persino reazionari: «Reazionario nel senso proprio del termine: un tentativo di far girare la storia all'indietro: di abolire la troppa complicazione delle società moderne, e ripristinare l'incontrastato dominio di un singolo. È una tentazione [...] ma è appunto questo: una tentazione, più che una realtà». ⁶² Tentazione diabolica, chiaramente. Ma non potendo far girare al contrario la ruota del tempo, all'eroe moderno non rimane che cambiare il mondo intorno a sé.

⁶¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, tr. Franco Fortini, Mondadori, Milano, 1970, vv. 382-5.

⁶² Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Einaudi, Torino, 2003 (1994), p. 13.

La menzione alle società moderne e al loro grado di complessità richiede una, seppur minima, digressione. La modernità è una categoria caotica, scivolosa, difficile da afferrare; ed è per questo che dobbiamo chiarire dove sia collocata all'interno della linea temporale (solo europea, naturalmente) di questo studio. Per farlo, accogliamo la scansione in tre fasi che dà Marshall Berman nel suo saggio fondamentale, *All That Is Solid Melts into Air*. La prima fase copre i periodi Rinascimentali e immediatamente successivi, dal XVI al XVIII secolo. In questo momento la modernità è solamente accennata e appannaggio di ristrettissimi gruppi culturali e intellettuali, che si limitano a maturarne le idee, ancora troppo in contrasto con la società. Non appartiene quindi né al popolo né alle autorità (culturali e politiche). La seconda fase è quella in cui, fino ad ora, si è mosso il nostro discorso. Inizia con l'ondata rivoluzionaria di fine Settecento, occupa tutto l'Ottocento, e vede le idee moderne diffondersi sempre di più – sia all'interno dei gruppi culturali di riferimento che al di fuori di essi – e, soprattutto, trovare corrispondenze nei rivolgimenti storici. Berman descrive questa fase con precisione:

Questo pubblico è accomunato dalla sensazione di vivere in un'epoca rivoluzionaria, in un'epoca che produce esplosivi capovolgimenti in ogni dimensione della vita personale, sociale e politica. Nello stesso tempo, il pubblico moderno del diciannovesimo secolo è in grado di ricordare cosa significa vivere, sul materiale non meno che su quello spirituale, in mondi che non sono affatto moderni. Da questa intrinseca dicotomia, da questa sensazione di star vivendo contemporaneamente in due mondi, scaturiscono e si palesano i concetti di modernizzazione e modernismo.⁶³

Bisogna ricordare che Berman non scinde la modernizzazione dal modernismo, due concetti che per lui sono strettamente connessi. La terza e ultima fase della sua scansione è quella che copre il Novecento, dove ormai la modernità ha raggiunto – sia materialmente che culturalmente – ogni angolo d'Europa e si sta espandendo al mondo intero, frammentandosi in una miriade di differenti, ma simili, versioni e perdendo di significato come concetto distintivo, in quanto ormai massificato.⁶⁴ La seconda fase è quindi quella fondamentale, da studiare con maggiore attenzione per comprendere la società in cui viviamo oggi. D'accordo con Berman è anche Gerhard Kaiser, studioso del *Faust*, che nel 1994 applica al testo le categorie della modernità in modo molto simile. Per lui, «l'imperativo categorico: "Tutto deve essere diverso" è infatti l'impulso fondamentale dell'umanità, della sua cultura e della sua storia. Ma si

⁶³ M. Berman, *op. cit.*, pp. 21-2.

⁶⁴ Ivi, p. 23.

dinamizza in modo mai sperimentato con la rivoluzione industriale, nell'epoca delle macchine; diventa assoluto nella società industriale che si annuncia alla svolta tra il XVIII e il XIX secolo e si impone con accelerazione esponenziale». ⁶⁵ Gli anni tra le rivoluzioni di fine Settecento e inizio Ottocento sono quindi quelli in cui il bisogno trasformativo dell'uomo faustiano, visto come sfogo necessario alla sua ambizione e al suo libero volere, diventa un imperativo collettivo e sociale.

Il bisogno di trasformazione, lo sfogo dell'energia trasformatrice, è quindi il tema fondamentale della teoria faustiana della modernità. Per affrontare una questione così spinosa e importante attingeremo alle parole di Berman, Kaiser e Moretti, cui aggiungeremo commenti tratti dai saggi di Franco D'Intino e Joseph Lawrence. Una delle grandi questioni intorno alla trasformazione è la natura di essa: è possibile nelle società moderne parlare di trasformazione effettiva del mondo o bisogna limitarsi a una trasformazione immaginaria, fantasmatica? Per Moretti, «in questo nuovo scenario, il grande mondo dell'epica non prende più forma nell'azione trasformatrice, ma nell'immaginazione, nel sogno, nella magia». ⁶⁶

Anche D'Intino sottolinea l'importanza della trasformazione "interna", istituendo un confronto tra l'esperienza faustiana e quella leopardiana dello *Zibaldone*. Esaminando i versi faustiani 1771-72 («Voglio godere nel profondo di me stesso / con la mia mente accogliere le sommità e gli abissi»), D'Intino sostiene che anche la tragedia di Goethe può essere interpretata prima di tutto come un profondo viaggio interiore, un riassorbimento del tutto nell'io. Lo *Zibaldone* è certamente il più celebre esempio Ottocentesco di esperienza assoluta del mondo fagocitato dall'io, per cui «alle origini della "mutazione", e dell'idea zibaldonica, c'è l'esperienza del desiderio come precipitazione verso il futuro, come rottura dell'equilibrio e turbamento di uno stato di quiete e riposata certezza nei valori religiosi. Dunque, faustianamente, un ripudio, ma interno, e per così dire meditato, della pazienza». ⁶⁷ Tutto passa dal desiderio, inteso come spinta verso qualcosa, non tanto per raggiungerla ma per farla propria, renderla effettivamente parte

⁶⁵ Gerhard Kaiser, *Faust o il destino della modernità*, Guerini e Associati, Milano, 1998, pp. 23-4.

⁶⁶ F. Moretti, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁷ Franco D'Intino, *Il monaco indiavolato: lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, p. 470.

di sé: «Il desiderio, infatti, è moto, mutazione».⁶⁸ È legato al movimento, da una parte, e alla trasformazione, dall'altra. Ma sia che avvenga nel proprio intimo, quasi a livello psicologico, che nel mondo esterno – e quindi, in realtà, solo nel sogno e nell'immaginazione – questa trasformazione è sempre intima, interiore, “interna”: parte integrante dell'io.

Al contrario, altri critici sostengono che la trasformazione deve necessariamente riflettersi nel mondo esterno. Una prima mediazione tra queste due visioni è offerta da Marshall Berman, che al concetto di trasformazione associa quello di *development*, evoluzione. Per lui «il *Faust* di Goethe costituisce la prima, e a tutt'oggi la più bella, tragedia dell'evoluzione».⁶⁹ Trasformazione ed evoluzione sono necessariamente due concetti intrecciati, l'uno causa dell'altro e viceversa. L'evoluzione interna dell'individuo avvia una trasformazione del mondo, che a sua volta causerà – e renderà necessarie – nuove evoluzioni, in un ciclo continuo, in perenne farsi e disfarsi. Ed è proprio in questo ciclo, interamente basato su un dinamismo irrequieto e irrefrenabile, dove non v'è spazio per alcuna forma di equilibrio, che troviamo l'essenza della società moderna: «Essere moderni vuol dire trovarsi in un ambiente che ci promette avventura, potere, gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo».⁷⁰ La modernità è una minacciosa promessa, perennemente in bilico tra creazione e distruzione. Ma l'uomo moderno, retto dal suo desiderio, *Streben*, o volontà,⁷¹ non vuole – o non accetta di – essere una monade impazzita nella marea degli eventi che subisce tutto ciò che gli accade, ha bisogno di imporre una direzione alla sua storia. Per farlo deve però controllare le vicende del mondo, quindi «Faust, non diversamente da noi, scopre che l'unico mezzo a disposizione dell'uomo moderno per trasformare sé stesso è quello di trasformare radicalmente l'intero universo fisico, sociale e morale in cui vive».⁷² La mediazione che Berman propone tra “interno” ed “esterno” riguarda quindi un aspetto sociale, una trasformazione che parte dall'individuo e arriva a coinvolgere tutto ciò che lo circonda.

⁶⁸ Ivi, p. 477.

⁶⁹ M. Berman, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁰ Ivi, p. 20.

⁷¹ Questo elenco non abbia valore sinonimico, poiché si riconosce la differenza intrinseca e valoriale dei termini. Il senso è piuttosto quello di associare queste diverse cause di moto dell'uomo sotto l'ombrello delle forme che può assumere l'energia trasformativa moderna.

⁷² Ivi, p. 53.

Concludiamo questa rassegna con le parole di Lawrence e Kaiser, i quali invece sostengono che la trasformazione deve procedere quasi unicamente dall'interno verso l'esterno. Per adattare la terminologia di Berman a questa lettura, è l'evoluzione dell'individuo a causare la trasformazione della società. Lawrence, in particolare, attribuisce grande importanza al celebre passo della traduzione del Vangelo di Giovanni (vv. 1220-1237).⁷³ Da questi versi trae un efficace riassunto del movimento faustiano: «The goal of Faust is to act, to feel the world around him, and eventually to transform it».⁷⁴ L'agire di Faust è necessario affinché egli possa sentire il mondo attorno a sé, capirlo, e di conseguenza prepararsi a cambiarlo. Per rimanere nell'immaginario biblico, trasformarlo a propria immagine e somiglianza. Similmente, Kaiser sostiene che «lo scatenamento dell'energia antropologica trasformatrice entro la nuova costellazione di natura, economia e tecnica conduce alla moderna società industriale e alle sue degenerazioni».⁷⁵ Quello di “energia antropologica trasformatrice” è un concetto che Kaiser considera analogo allo *Streben*.⁷⁶ Questo “scatenamento” assume le forme di un iroso e violento tentativo di prendere controllo del mondo, che però, calato in nuovi contesti tecnologici, sociali ed economici, rischia di degenerare nelle forme contemporanee di capitalismo imperialista e predatorio.

Il problema dello *Streben* è il suo limite, o meglio: l'assenza di ogni limite. Lo *Streben* illimitato, in un contesto morale dove non esiste la punizione divina, ed esercitato da un individuo dalle ambizioni titaniche, non può che sfociare in tragedia. Ma più che una degenerazione dello *Streben* – che peraltro implicherebbe l'esistenza di una sua forma più moderata – il problema va inteso come intrinseco a esso, una sua naturale conseguenza. Faust, quindi, «ha voluto assolutamente essere. Ha voluto essere come Dio. Ma i suoi scopi erano estremizzazioni della energia trasformatrice antropologica – e perciò *Streben* – e tutte le

⁷³ I versi contengono un efficace riassunto della morale faustiana relativamente al rapporto tra parola e azione. Faust all'interno del Vangelo di Giovanni trova scritto che «In principio era la Parola», (v. 1224) ma non è soddisfatto, poiché non può riconoscere alla sola parola il potere creativo che la realtà gli nega (e che però desidera). Da qui inizia una rassegna di possibili alternative. La serie è: Pensiero (*Sinn*) – Energia (*Kraft*) – Azione (*Tat*) (vv. 1229-1237). Solo l'Azione può soddisfare il bisogno trasformativo e conformarsi alla sua idea di Principio. Vedremo come il ricorso alle potenze infernali è motivato proprio dal desiderio di risalire questa scala e arrivare a poter esercitare la propria volontà attraverso la Parola (*Wort*).

⁷⁴ Joseph P. Lawrence, *Goethe's "Faust" as the Tragedy of Modernity*, in *Tragedy and the Tragic in German Literature, Art, and Thought*, Stephen D. Dowden, Thomas P. Quinn (a cura di), Camden House, New York, 2014, p. 44: «L'obiettivo di Faust è quello di agire, di sentire il mondo che lo circonda e, infine, di trasformarlo.»

⁷⁵ G. Kaiser, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁶ Ivi, p. 100.

sciagure, tutto il male, tutti i delitti scaturiti dalla condotta di vita di Faust sono compresi nell'ambito di questo *Streben*». ⁷⁷ Il volere faustiano libero da ogni limite, come si desiderava, si trasforma necessariamente in tragedia, il cui riscatto avviene in due modi. Innanzitutto, tramite l'intervento divino, che può essere visto anche come una sorta di assoluzione da parte dell'autore che, scegliendo di inserire la vicenda individuale in un contesto più ampio, di fatto la giustifica (su questa problematica torneremo più avanti). E poi, tramite la fondazione di un nuovo mondo, un'utopia faustiana in grado, finalmente, di liberare il protagonista dalle tragedie che sembrano perseguitarlo.

Nel quinto atto della Seconda Parte dell'opera, infatti, Faust fonda una nuova società. Kaiser afferma che «la terra nuova viene destinata da Faust a essere, in toto, idillio. Idillio e società dinamica devono coincidere». ⁷⁸ Ma l'agognata ricostruzione – o fondazione – di un nuovo idillio non può coincidere con i vecchi ideali di equilibrio e stabilità. Sia perché essi sono ormai stati troppo profondamente rifiutati, sia perché nessuna associazione di uomini moderni potrebbe mai più vivere in un modo simile. La formula che rappresenta l'idillio faustiano è: «In una terra libera fra un libero popolo esistere!». ⁷⁹ L'idillio deve quindi diventare luogo di sfogo del dinamismo perpetuo, che permetta a coloro che lo compongono di dare soddisfazione continua al bisogno di evoluzione e trasformazione. E, proprio tornando alla trasformazione, anche Lawrence mette l'accento su un altro suo aspetto “negativo”. Egli, infatti, sostiene che il bisogno trasformativo rivolto verso l'esterno su cui si basa la vicenda faustiana sia in realtà irrealizzabile. Non tanto per inadempienza del soggetto – come nel caso dei già menzionati inetti novecenteschi – quanto per la resistenza del mondo di fronte a un bisogno, peraltro, già di per sé troppo ambizioso. Questo intreccio è per Lawrence alla base della modernità:

Modernity arises out of an infinite demand constituted by philosophy. [...] Faust enters into action with a task established by philosophy (not to rest until the entire world bears the imprint of human action), together with the very clear realization that the task is impossible. He will never be set free. Philosophy, now in the form of a permanent dissatisfaction, always returns to haunt him. ⁸⁰

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ivi*, p. 76.

⁷⁹ J. W. Goethe, *Faust*, v. 11580.

⁸⁰ J. Lawrence, *op. cit.*, p. 40: «La modernità nasce da una pretesa infinita costituita dalla filosofia. [...] Faust entra in azione con un compito stabilito dalla filosofia (non fermarsi finché il mondo intero non porti il marchio

Faust *tenta* di trasformare il mondo e la natura, di imprimergli il marchio umano, secondo un bisogno dettato dalla sua filosofia, ma necessariamente fallisce. Questo fallimento lo perseguita, lo possiede e, alla fine, lo priva della libertà che credeva di aver acquisito nel suo percorso di evoluzione. Per Lawrence, quindi, l'inevitabilità della tragedia non è una naturale conseguenza dell'esercizio dello *Streben*, come per Kaiser; piuttosto, è la dimostrazione che questo sia non solo incapace di liberare l'essere umano, ma addirittura colpevole di avvilupparlo in nuovi inganni.

Per concludere, le forme che il rapporto tra evoluzione e trasformazione può assumere sono tre. La trasformazione può essere riassorbita nell'evoluzione, o perché si ritiene impossibile il suo esercizio, e quindi la si sublima con il sogno o l'immaginazione (Moretti), o perché il soggetto è talmente assorto in sé stesso da desiderare soltanto la propria mutazione (D'Intino). Altrimenti, trasformazione ed evoluzione possono essere due concetti in continuo scambio, dove l'uno causa l'altro e viceversa, come sostiene Berman. Infine, l'evoluzione può essere il primo momento della trasformazione, suo elemento fondativo e quindi sua causa, come per Lawrence e Kaiser. Questa fase dello studio, anziché sostenere una tesi a scapito di un'altra, si limiterà a mettere a confronto le possibili forme che il rapporto tra questi due concetti può assumere. D'altronde, data la natura complessa e sfaccettata della modernità, più che propendere per una singola forma è, forse, più utile valutare la coesistenza di molte di esse, ognuna in grado di tracciare momenti diversi all'interno del percorso, tortuoso e accidentato, dell'individuo nel mondo moderno.

3.3 Accelerazione e tempo moderno

dell'azione umana), insieme alla consapevolezza molto chiara che il compito sia impossibile. Non sarà mai liberato. La filosofia, ora sotto forma di insoddisfazione permanente, tornerà sempre a perseguirlo.»

Il bisogno evolutivo e trasformativo dell'uomo moderno, quando trova sfogo nella realtà, le imprime un cambiamento radicale e improvviso. Questo prende le forme dei diversi rapporti che legano l'individuo alla realtà stessa, che deve cambiare per conformarsi a lui, e non viceversa. Ma poiché l'essere umano cambia ben più velocemente della realtà – e in maniera più profonda – affinché essa possa assomigliargli di nuovo, il primo deve imprimere un'accelerazione violenta al moto delle cose, al corso della storia, alterando così il proprio rapporto con il tempo, il passato e il futuro. Sarà proprio questo il tema centrale dei prossimi paragrafi, che servirà anche ad aggiungere un altro tassello a questa nostra teoria faustiana della modernità.

Il punto di partenza è il rifiuto dell'autorità paterna, ma anche, in senso più ampio, l'autorità del passato e della storia, se non l'autorità in assoluto. Nelle scene iniziali del *Faust*, lui rinnega più e più volte il dominio della tradizione sul suo agire e sapere. Due momenti sono cruciali in questo senso. Il primo è l'inizio del monologo faustiano nella scena Notte, di cui abbiamo già citato i versi dove Faust dichiara, ambiziosamente, di voler scoprire il segreto del mondo, ciò che connette tutte le cose. Per scoprirlo ha studiato tutte le discipline tradizionali, che compongono il curriculum dell'accademico cinquecentesco:

E le ho studiate, ah! Filosofia
giurisprudenza e medicina
– e anche, purtroppo, teologia –
da capo a fondo, con tutto l'ardore.
Povero pazzo: e ora eccomi qui
ne so quanto prima.⁸¹

Nonostante una vita dedicata agli studi e al sapere non è neppure un passo più vicino al mistero che desidera svelare. Anzi, se possibile, se ne è allontanato, perché ha ormai esaurito tutti i metodi che la tradizione gli ha fornito per trovare le proprie risposte. La stessa insoddisfazione nei confronti della *received knowledge* è espressa nella scena Aperta campagna, poco successiva. Mentre passeggia con Wagner per le campagne del paese dove vive e insegna, Faust esprime sdegno per la professione paterna, la medicina, che lo ha reso una persona rispettata e ben voluta, ma a fronte di numerosi errori che egli stesso, sulla scorta degli insegnamenti ricevuti, ha commesso: «Ecco la medicina. I pazienti morivano. / Nessuno ha chiesto mai chi

⁸¹ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 334-59.

sia guarito. [...] Io quel veleno l'ho dato a migliaia di persone. / Quelli non ci sono più. E sono qui, io, a sentire / l'elogio di quegli assassini impudenti».⁸² Qui il sapere paterno, metonimia del sapere in assoluto, viene messo alla berlina e deriso. Faust ne condanna soprattutto l'assenza di ogni forma di sperimentalismo e scientificità, caratteri necessari del sapere razionale e moderno, di matrice illuminista. Il sapere paterno è un vuoto rituale, una ripetizione di gesti appresa e mai sottoposta a controprova, dai risultati nulli o addirittura pericolosi. Faust è particolarmente infastidito dal fatto che suo padre abbia per tutta la vita esercitato e reiterato questo falso sapere, talmente dogmatico che anche i pazienti, seppure a volte danneggiati, non hanno mai osato metterlo in dubbio, e anzi gli hanno attribuito autorità.

Con queste scene Faust illustra il suo rapporto con il sapere classico, che deve essere messo in discussione e smettere di opprimere lo slancio moderno, che intende darsi da sé le proprie direttive. Come riassume Jürgen Habermas, «la modernità non può né vuole più mutuare i propri criteri d'orientamento da modelli di un'altra epoca; essa deve attingere la propria normatività da sé stessa. La modernità si vede affidata a sé stessa, senza alcuna possibilità di fuga».⁸³ Così la modernità si libera del giogo del passato e si restituisce a sé stessa, o forse si appropria di sé per la prima volta. Habermas lega questa problematica a un altro tema già incontrato: l'individualismo o, come in questo caso, la soggettività.

Ma soltanto alla fine del XVIII secolo il problema dell'autoaccertamento della modernità si acuisce a tal punto, che Hegel può vederlo come problema filosofico, e precisamente come il problema fondamentale della sua filosofia. Hegel concepisce come “fonte del bisogno della filosofia” l'inquietudine derivante dal fatto che una modernità priva di modelli deve stabilizzarsi uscendo dalle scissioni che essa stessa ha provocato. [...] Anzitutto Hegel scopre nella soggettività il principio dell'età moderna.⁸⁴

Il rifiuto dell'autorità mette il soggetto al centro in quanto unico agente in grado di fornire gli strumenti per valutare una teoria o ipotesi, come nel campo della ricerca scientifica. D'altronde, lo stesso discorso vale per il metodo empirico, che si fonda sul potere, attribuito a un individuo, di verificare o confutare i risultati ottenuti da un esperimento da lui stesso effettuato. Il rifiuto del sapere tradizionale, e il soggetto messo al centro del discorso sulla conoscenza, ristrutturano

⁸² Ivi, pp. 1049-55.

⁸³ Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma, 1987, p. 7.

⁸⁴ Ivi, p. 17.

anche il rapporto con il tempo. Sempre per Habermas, «una modernità priva di modelli, aperta al futuro, avida di innovazioni, può attingere i suoi criteri soltanto da sé stessa. Come unica fonte del normativo si offre il principio della soggettività, da cui deriva la stessa coscienza temporale della soggettività, da cui deriva la stessa coscienza temporale della modernità».⁸⁵ La modernità non può più strutturare la propria coscienza temporale sulla lunga durata delle società o delle comunità, poiché queste hanno smesso di essere valide fonti di autorità. Se il tempo antico era quello della natura, «ciclico, uniforme e ripetitivo»,⁸⁶ il tempo moderno invece è il tempo dell'individuo, «lineare, scandito da accelerazioni violente, “mutazioni” irreversibili».⁸⁷ Nel corso della propria vita, l'essere umano esperisce tutto il possibile, e dopo di lui gli altri ricominciano da capo perché non gli riconoscono più alcuna autorità. Ed è proprio per questo che il tempo della modernità è detto “accelerato”. Il tempo antico, con il suo lungo e incessante erodere e accumulare, cede il passo al tempo della storia a misura d'uomo. Prova ne è l'affastellarsi di rivolte, moti, e “secoli brevi” che si sono susseguiti tra la Rivoluzione Francese e oggi.

La storia stessa viene messa in dubbio, ormai priva di senso di fronte a un individuo interessato solo alle proprie esperienze e ambizioni. Mai pago, l'uomo moderno non si accontenta neanche del nuovo, pretende il nuovissimo, la scoperta. A tal proposito, Reinhart Koselleck chiosa che «nell'età moderna la differenza tra esperienza e aspettativa aumenta progressivamente; o, più esattamente, che l'età moderna può essere concepita come un tempo nuovo solo da quando le aspettative si sono progressivamente allontanate da tutte le esperienze fatte finora».⁸⁸ L'accelerazione del tempo si attua proprio all'interno di questa dialettica: l'aspettativa è illimitata rispetto a ciò che l'esperienza può offrire, ma poiché deve in qualche modo essere soddisfatta, il tempo e la storia devono accelerare i propri tempi per dare all'individuo ciò che cerca. Quindi, se il presente antico era un connubio di presente e passato, il presente moderno è invece proiettato verso il futuro dagli aneliti e le ambizioni degli uomini. Koselleck nel suo saggio *Futuro passato*, esamina la concezione del tempo durante il Romanticismo tedesco, e

⁸⁵ Ivi, p. 43.

⁸⁶ Fabio A. Camilletti, Martina Piperno, *L'antico e il moderno*, in *Leopardi*, Franco D'Intino, Massimo Natale (a cura di), Carocci, Roma, 2018, p. 266.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova, 1986, p. 309.

citando un frammento di Lessing relativo all'immaginazione del futuro che lo trasporta nel presente (anticipando quasi il concetto contemporaneo di "iperstizione"), sostiene che:

Il tempo, così accelerato, toglie al presente la possibilità di percepirsi come presente, e fugge verso un futuro nel quale il presente, divenuto inespugnabile, deve essere recuperato sul piano della filosofia della storia. In altre parole, l'accelerazione del tempo, già categoria escatologica, diviene, nel secolo XVIII, impegno di una pianificazione terrena, e questo prima ancora che la tecnica schiuda interamente lo spazio di esperienza adeguato all'accelerazione.⁸⁹

Questo passaggio condensa molti dei temi affrontati finora: esperienza, accelerazione e rapporto futuro-presente. L'individuo ha bisogno di imprimere un'accelerazione alla storia perché vuole vederne i risultati, frutto delle sue ambizioni e della speranza di vedere compiuti i propri disegni, anche se «questa anticipazione soggettiva del futuro, che è anelato e perciò deve essere accelerato, viene a ricevere un nocciolo di realtà inattesa e dura, con lo sviluppo della tecnica e con la Rivoluzione Francese».⁹⁰

Prima o poi, l'accelerazione è destinata a scontrarsi con la realtà: la Rivoluzione avviene, ma a questa seguono il Terrore e poi la Restaurazione. Si rivela così una rovinosa e spesso disastrosa corsa verso un futuro che quando diviene presente raramente soddisfa coloro che l'hanno immaginato. Alla corsa segue lo schianto, da cui la grande presenza di naufragi nella narrativa ottocentesca, o l'immagine del moto e della velocità come sogno e allo stesso tempo incubo. Henry Adams, nella sua celebre *Education*, scritta nel 1904, sente il bisogno di inserire al capitolo XXXIV una «Law of acceleration», dove descrive un universo in moto perenne, scombussolato tra forze attrattive opposte, di natura dinamica e alla continua ricerca di un equilibrio, che non appena è raggiunto viene anche, contestualmente, perso. In questo clima gli esseri umani «had reduced themselves to motion in a universe of motions, with an acceleration, in their own case, of vertiginous violence».⁹¹ L'accelerazione è violenza vertiginosa, necessariamente legata al pericolo che sottende. Una chiosa di D'Intino, che lega l'accelerazione alla caduta, ci permette di chiudere il discorso: «Il concetto teologico di caduta si trasforma in quello di un'inaudita velocità antropologica che provoca una mutazione radicale

⁸⁹ Ivi, p. 26.

⁹⁰ Ivi, p. 52.

⁹¹ Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 412: «Si erano ridotti a movimento in un universo di movimenti, con un'accelerazione, nel loro caso, di una violenza vertiginosa.»

del tempo moderno. Qui comincia una sorta di erranza, che conduce l'individuo ad essere soltanto nella misura in cui diviene». ⁹² L'uomo moderno, caduto, cacciato dall'Eden, non può perdere tempo nella propria condizione di rinnegato, di individuo privo di certezze e sapere. Deve perciò accelerare il tempo, rendendo così il suo essere un eterno *divenire*, una perenne attesa che evoluzione e trasformazione portino il futuro che egli immagina nel presente, nella storia.

3.4 Romanticismo come critica moderna alla modernità

Prima di concludere questa teoria faustiana della modernità bisogna affrontare un'ultima questione: il rapporto che la modernità ha con sé stessa. Stando a quanto trattato finora, potrebbe sembrare in perfetto accordo con la propria natura, tanto da rifiutare categoricamente gli insegnamenti della tradizione e voler plasmare il mondo a propria immagine e somiglianza. In realtà, si tratta di un'epoca basata sulla contraddizione, come ha abilmente riassunto Berman, poiché essere moderni «vuol dire essere rivoluzionari e conservatori a un tempo: consci delle nuove possibilità d'esperienza e d'avventura, terrorizzati dagli abissi nichilistici a cui conducono tante avventure moderne, desiderosi di creare e di salvare qualcosa di reale proprio mentre tutto si dissolve nell'aria». ⁹³ Essere moderni, dice Berman, vuol dire essere anche antimoderni. Un atteggiamento contraddittorio, quasi schizofrenico, che permea le opere moderne, e soprattutto il *Faust*.

In un solo dialogo con Mefistofele, quello del patto, Faust pronuncia due frasi agli antipodi nel loro rapporto con la modernità: «Maledetto per primo l'alto sentire di sé / di che la mente sé stessa imprigiona, / maledetto il luccichio delle apparenze / che i nostri sensi abbaglia!», ⁹⁴ dove condanna il suo sentire moderno; «Quando io mi fermi, essere lo schiavo / tuo o di un altro, che

⁹² Franco D'Intino, *La caduta e il ritorno*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 161.

⁹³ M. Berman, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁴ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1591-4.

importa!»,⁹⁵ in cui invece esalta la frenesia e il dinamismo. Questa è la modernità faustiana: la consapevolezza che a sé stessi non si può sfuggire, come dice Mefistofele, «tu sei, in fondo... quel che sei».⁹⁶ È una consapevolezza critica, dolorosa, condanna di sé e del mondo intorno, che nasce proprio da quello specifico sentire e sapere. E quanto facilmente Faust rinuncierebbe a questa modernità, quanto spesso prova a farlo. Gli bastano pochi incontri con Margherita per arrivare a dire, languidamente, «Ah, la semplicità, l'innocenza non sanno / che sono e che sacro valore hanno in sé! / come umiltà, modestia, doni massimi / che Natura amorosa comparte...».⁹⁷ Eppure gli risulta impossibile, qualunque cosa faccia, ovunque egli vada. L'unica soluzione diventa trasformare il mondo e permettere al cammino moderno di compiersi. In tutti i suoi aspetti, positivi e negativi, così paradossalmente – ma inestricabilmente – legati. Dalla promessa scaturisce la delusione, che spesso è proprio lo sprone verso nuove imprese, le quali, anche se mosse da ideali emancipatori o utopici, finiscono sempre nel sangue. Come dice Berman, «Goethe mette in rilievo che gli orrori più nefandi legati allo sviluppo promosso da Faust scaturiscono dai suoi propositi più onorevoli e dalle sue più autentiche conquiste».⁹⁸

Löwy e Sayre, nel loro saggio *Rivolta e malinconia* affrontano proprio questo argomento, che riescono a sintetizzare perfettamente: «Il Romanticismo rappresenta una critica della modernità, cioè della civiltà capitalistica moderna, in nome di valori e ideali del passato (precapitalistico, premoderno)»;⁹⁹ «Il Romanticismo è, che lo si voglia o meno, una critica moderna della modernità. In altre parole, anche ribellandosi contro il loro tempo, i romantici non possono evitare di esserne profondamente permeati».¹⁰⁰ Il Romanticismo, primo movimento artistico e culturale della modernità, critica un aspetto specifico della modernità stessa, che sembra rappresentarla: il capitalismo. Per certi versi, torna il problema della scissione tra evoluzione e trasformazione. Gli stessi ideali, gli stessi sproni e desideri si riflettono in due modi differenti sull'individuo e sulla società che questo crea. Rendono l'uomo moderno capace di liberarsi del fardello della tradizione e fondare la propria esistenza su sé stesso, ma al contempo trasformano la sua società in un incubo di sfruttamento e alienazione. La trasformazione non è degna

⁹⁵ Ivi, vv. 1710-1.

⁹⁶ Ivi, v. 1806.

⁹⁷ Ivi, vv. 3102-5.

⁹⁸ M. Berman, *op. cit.*, p. 84.

⁹⁹ Michael Löwy, Robert Sayre, *Rivolta e malinconia. Il Romanticismo contro la modernità*, Neri Pozza, Vicenza, 2017, p. 29.

¹⁰⁰ Ivi, p. 33.

dell'evoluzione che l'ha innescata. Al contrario, il modo in cui la nuova individualità si riflette sulla società causa l'allontanamento di coloro che si erano creduti i maggiori rappresentanti del tempo: i figli del secolo.

Il personaggio tipico della modernità contro sé stessa, infatti, è l'esule, il malinconico, colui che si è – o è stato – allontanato dal consorzio civile. È la versione moderna dell'eroe che non riesce a compiere il ritorno a casa. L'alienazione diventa così un sentimento predominante, su cui nel corso del secolo si è fondata tanta critica sociale ed economica. L'alienazione colpisce il soggetto moderno negandogli un rapporto diretto con il mondo, una possibilità reale di influenzarlo. Si rivolge poi su di lui, alienandolo da sé, togliendogli la possibilità di fare qualcosa per cambiarsi, condannandolo alla consapevolezza. Ma come tutto nella sensibilità romantica, anche questo ha un doppio risvolto: da un lato la malinconia, dall'altro l'esaltazione che nasce dal sentirsi differente, quindi unico, possibilmente migliore. Per quanto riguarda la malinconia, D'Intino commenta: «Per questo il mito romantico fondamentale, [...] è quello della caduta, e il sentimento dominante la malinconia: quella di chi, avendo voluto assaggiare il frutto della conoscenza per diventare un dio sulla terra, ha guadagnato la consapevolezza di scoprirsi “nudo”, monade isolata nell'indecifrabile tessitura del cosmo, e si è trovato a peregrinare inquieto». ¹⁰¹ La caduta dallo stato di comunione con il mondo è causa di malinconia, di quell'attrazione notturna e lunare comune ai più grandi poeti romantici, come Leopardi e Novalis, ma presente anche nei versi iniziali del monologo di Faust, i più leopardiani della tragedia:

Oh tu guardassi, luce di plenilunio,
per l'ultima volta al mio dolore
tu che a mezzanotte ho attesa
tante volte a questo leggio!
allora su libri e su carte
m'apparivi, amica triste.¹⁰²

Alla malinconia si associa naturalmente il bisogno del ritorno, conseguenza diretta della caduta. L'eroe malinconico, l'errante, è colui che sente di aver perso qualcosa senza aver ricevuto niente in cambio, se non, come già detto, la consapevolezza della propria perdita. Come notano

¹⁰¹ F. D'Intino, *La caduta e il ritorno*, p. 15.

¹⁰² J. W. Goethe, *Faust*, vv. 386-91.

Löwy e Sayre, «si desidera ardentamente ritrovare la propria patria, ritornare in patria, in senso spirituale, e al cuore dell'atteggiamento romantico sta proprio la nostalgia. Ciò che manca al presente prima esisteva, in un passato più o meno lontano. [...] È il tempo in cui non esistevano ancora le alienazioni moderne».¹⁰³ Alla malinconia si associa la nostalgia, il bisogno di recuperare qualcosa di perso che, tuttavia, richiederebbe che la ruota del tempo girasse all'indietro e annullasse le «alienazioni moderne»; un bisogno che, di conseguenza, è destinato a rimanere insoddisfatto.

L'altra faccia della medaglia dell'alienazione è quella dell'esule orgoglioso, colui che rende la sua incompatibilità con il mondo esterno un marchio distintivo. È il prototipo del titano, il protagonista classico dello *Sturm und Drang*. Anche quest'orgoglio è presente in Faust, oltre alla malinconia: un'apparente schizofrenia che ormai non dovrebbe stupire, visto che essere moderni significa essere contraddittori. Faust rivendica le vertiginose altezze cui può giungere la mente umana, che Mefistofele non sembra cogliere: «L'hanno, i tuoi simili, compresa mai / la mente umana quando tende all'alto?»¹⁰⁴ Sembra quasi difendere le ragioni di chi si fa tentare dal diavolo, poiché è naturale nell'uomo, specialmente quello moderno, tendere all'alto, in qualunque modo possibile. Alienato, escluso, sì, ma non per questo meno nobile o valente.

In conclusione, un altro aspetto fondamentale della teoria faustiana della modernità è l'autocritica, che avviene attraverso strumenti nuovi, acquisiti e sviluppati, ma soprattutto moderni. E che nasce dall'alienazione, che a sua volta rende l'eroe moderno o un esule malinconico, o un titano che rinnega la società. Entrambi questi personaggi sono mossi da un forte bisogno di azione, che si concretizza tramite il tentato recupero del premoderno o l'azione prometeica e trasformatrice, e origina sempre dal rifiuto di accettare una realtà svilta, alienata e alienante o, addirittura, insignificante. Una realtà incapace di soddisfare la pletora di desideri dell'uomo moderno. Sia la malinconia che il titanismo sono modi per “reincantare”, in termini weberiani, un mondo ormai alienato dall'eroe, il quale però teme che il suo destino sia solo anticipatore di quello di tutti gli altri.

¹⁰³ M. Löwy, R. Sayre, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁴ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1676-7.

Per questo riteniamo che il sentire faustiano e la sua contraddittorietà siano esempi emblematici dello spirito moderno. A differenza di Roberto Deidier, il quale sostiene che Faust e la sua tragedia siano soltanto «compromess[i] con la modernità, che si fermino sulla sua soglia senza attraversarla. L'utilizzo che fa della magia, ad esempio, è per lui un residuo classico, addirittura una prospettiva magicamente restaurativa».¹⁰⁵ Noi, al contrario, la consideriamo un ulteriore indice di modernità, la prova di chi, non accettando lo svilimento della realtà, tenta un ultimo disperato *coup de théâtre* per restituirle dignità, valore. Appunto, magia.

¹⁰⁵ Roberto Deidier, *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*, Carocci, Roma, 2001, p. 42.

4. Prospettive interpretative per i *Faust* italiani

Possiamo continuare il percorso verso il cuore di questo studio. Prima di analizzare i testi, però, è necessario indicare le strade che il mito di Faust ha seguito per arrivare in Italia, rintracciandone mediatori e attestazioni. Questo ci aiuterà anche a capire come abbia messo radici nella cultura italiana e si sia inserito nel nostro tessuto letterario e filosofico. Faremo quindi riferimento all'approdo del mito in Italia, attraverso traduzioni ed edizioni, soffermandoci anche su personaggi e figure della letteratura italiana che hanno offerto un palinsesto solido ai *Faust* italiani. Questa riflessione sarà necessaria per comprendere come interpretare i testi che comporranno la seconda parte della ricerca.

4.1 L'arrivo in Italia di Faust

La Prima Parte del *Faust* goethiano impiega quasi trent'anni per arrivare in Italia. Ci riesce soltanto nel 1835, nella traduzione di Giovita Scalvini.¹⁰⁶ La pubblicazione, a opera dell'editore Giovanni Silvestri, si trovava all'interno della sua collana di letteratura tedesca tradotta. Bisognerà aspettare il 1857 perché, con Le Monnier, esca la prima edizione integrale del *Faust*, con la traduzione del '35 di Scalvini e la Seconda Parte a opera di Giuseppe Gazzino. A quest'altezza storica è bene ribadire, con le parole di Michele Sisto, che:

Prima della prima traduzione italiana del *Faust*, il *Faust* non fa parte del repertorio letterario italiano, oppure vi è presente soltanto come spettro, attraverso l'originale tedesco (per chi può accedervi), la traduzione francese (che ancora per tutto l'Ottocento è la lingua di mediazione per eccellenza) o gli scritti che parlano (articoli in riviste, storie letterarie, ecc.); *dopo* la prima

¹⁰⁶ Per una ricostruzione più ampia di questo itinerario italiano si rimanda a: Paola Del Zoppo, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Artemide, Roma, 2009; Ida de Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia. Percorsi di ricezione di un mito moderno*, Viella, Roma, 2017; Michele Sisto, *Traiettorie*, Quodlibet, Macerata, 2019.

traduzione il *Faust*, come ogni altra opera tradotta, entra nel repertorio letterario italiano, e vi entra con precisi connotati simbolici – in primo luogo estetici e politici – rispetto ai quali tutte le successive dovranno necessariamente prendere posizione.¹⁰⁷

Quindi, solo dalla fine degli anni '50 dell'Ottocento si può iniziare a parlare di una storia faustiana italiana, che sarà sempre letteraria, dal momento che il mito non è mai arrivato nel nostro paese prima delle sue versioni d'autore. La traduzione Scavini-Gazzino viene sostituita nel catalogo Le Monnier da quella in versi di Andrea Maffei, del 1866. Viene poi riproposta dall'editore Sonzogno nel 1883, in una veste popolare e di ispirazione risorgimentale, che avrà grande successo fino a inizio Novecento. È importante ricordare che a quest'altezza storica il grande pubblico ancora non conosceva l'opera nella sua veste originaria. Stavano iniziando a diffondersi queste traduzioni, ma il *Faust* più noto era certamente quello di Charles Gounod, rappresentato per la prima volta in Italia nel 1862, e che divenne un successo dal 1866, sotto la direzione di Achille Majeroni, che lo portò a Napoli e Firenze. Seguirà poi il fiasco del primo *Mefistofele* di Boito nel '68 e soltanto nel '75 il successo della sua seconda stesura. Come sostiene Del Zoppo commentando questa fase complessa della storia faustiana: «Alla fine dell'Ottocento il *Faust* era quindi entrato a far parte della tradizione poetica italiana, ma per una piena riconsiderazione bisognerà aspettare il nuovo secolo».¹⁰⁸

L'inizio del Novecento segna un importante cambio di direzione nel posizionamento del *Faust* goethiano all'interno del mondo editoriale italiano. Finalmente presente in pianta stabile nei più importanti cataloghi, le sue prime nuove traduzioni sono a cura di importanti professori universitari, come Guido Manacorda e Vincenzo Errante. Il primo, germanista tra i fondatori della materia in Italia, inizia a lavorare alla sua traduzione nel 1913 e la porta a compimento nel '31. Viene pubblicata l'anno successivo da Mondadori, in un'edizione basata sul testo critico di Erich Schmidt, e per Sisto è «il primo *Faust* filologico, o meglio germanistico, pubblicato in Italia. Dal punto di vista dell'interpretazione si tratta di un *Faust* cattolico».¹⁰⁹ Pochi anni dopo esce anche il *Faust* tradotto da Vincenzo Errante, che aveva sostenuto la traduzione di Manacorda quando lavorava per Mondadori, e che nel '41-42 pubblica la sua versione in versi per Sansoni. Errante, che nel 1924 aveva pubblicato *Il mito di Faust*,

¹⁰⁷ Michele Sisto, *Traiettorie*, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 78-9.

¹⁰⁸ Paola Del Zoppo, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Artemide, Roma, 2009, p. 45.

¹⁰⁹ M. Sisto, *op. cit.*, p. 88.

un'importantissima ricerca sulle origini e la storia del mito, era un insigne germanista e professore all'Università di Milano. Sceglie di riprendere la lezione di Maffei, allontanandosi dai toni cattolici di Manacorda per approdare a un testo quasi dannunziano.

Manacorda ed Errante interrompono la linea delle traduzioni risorgimentali e politiche di Scalvini, Silvestri e Maffei, collocando il testo nella sfera dei germanisti e degli studiosi. Il loro approccio viene ripreso anche da Giovanni Vittorio Amoretti, che nel 1950 pubblica il suo *Faust* con UTET. Nello stesso anno esce la traduzione di Barba Allason, pubblicata dall'editore De Silva. Il suo è un *Faust* politico, antifascista, di una traduttrice che era stata messa ai margini dal regime per le sue posizioni. Politico e antifascista sarà pure il *Faust* Einaudi, del '53: curato da Nello Saito, ripropone la traduzione di Scalvini in ottica quasi militante e resistenziale, sposando completamente la linea della giovane casa editrice.

Sempre Einaudi pubblicherà, nel 1965, una delle più importanti edizioni del *Faust*. Il testo è proposto nella traduzione di Allason, ma presenta anche un lungo saggio introduttivo di Cesare Cases, che aveva portato in Italia l'opera di Lukács riprendendone le teorie. La sua introduzione sarà per molto tempo uno degli studi fondamentali nel panorama italiano sull'opera di Goethe: «Scrivere un'introduzione di 84 pagine significa voler dire sul *Faust* una parola, se non definitiva, dalla quale per molto tempo non si potrà prescindere».¹¹⁰ Un'operazione simile viene svolta nello stesso anno da Sansoni, che ripubblica la traduzione di Errante con un'introduzione del giovanissimo Claudio Magris. Un anno prima, nel 1964, Franco Fortini, con l'aiuto della moglie Ruth Leiser, aveva iniziato a lavorare sulla sua traduzione per Mondadori, che verrà supervisionata proprio da Cases, a partire dal '67. Il testo esce nel 1970 all'interno dei Meridiani Mondadori e ancora oggi, grazie all'eccezionale lavoro di questi due critici, è l'edizione di riferimento della tragedia goethiana. Conclude questa rassegna di edizioni e traduzioni quella edita da Garzanti, pubblicata tra il 1989 e il 1994. La traduzione è di Andrea Casalegno e la sua particolarità è quella di ospitare oltre al *Faust* anche l'*Urfaust*, fornendo così ai lettori la possibilità di leggere il testo nella sua evoluzione.

¹¹⁰ Ivi, p. 113.

4.2 Dante e Faust. Il tramite di De Sanctis

Dal momento che Faust arriva in Italia come mito già letterario, saranno modelli letterari a fare da sfondo alla sua ricezione. Abbiamo visto come fosse composta la ricezione della materia faustiana nel secondo Ottocento italiano: alcune traduzioni e due versioni operistiche francesi. Un mito che tenta di imporsi non come leggenda popolare ma come storia d'autore, ha bisogno di un palinsesto critico che lo renda degno della tradizione letteraria nella quale sta provando a innestarsi. Questo sostegno lo offrì, tra il 1870 e il 1871, da Francesco de Sanctis, che nella sua *Storia della letteratura italiana* paragonò l'opera goethiana alla *Divina Commedia* di Dante.

Un altro celebre paragone, stavolta attribuito a Aleksandr Puškin, vede il *Faust* come «*Illiade della vita moderna*» e avrà grande successo nel corso del tempo. A riprenderlo ad esempio sarà György Lukács nei suoi *Studi sul "Faust"*.¹¹¹ Questa associazione mette l'accento sull'aspetto tragico e violento del testo, sullo scontro tra civiltà. Quella con Dante, invece, sposta l'attenzione su altri aspetti del mito: il viaggio della conoscenza e il ruolo della religione. Quest'ultimo elemento non sembra interessare De Sanctis, che invece si concentra sulla natura enciclopedica e universale della tragedia di Goethe, che potrebbe essere una versione "aggiornata" del poema dantesco. Come la *Commedia* raccontò il viaggio dell'uomo medievale per racchiudere in un testo tutta la conoscenza del mondo in cui viveva, così il *Faust* è il viaggio dell'uomo moderno che tenta di mettere ordine le pulsioni e i desideri del suo.

Analizziamo quindi il modo in cui De Sanctis avvicina le due opere, poiché il confronto torna più volte nel corso della *Storia*. Il critico dispone i suoi riferimenti al *Faust* in due aree del testo. La prima è quella dei capitoli dedicati al Trecento, a Dante e alle cantiche della *Commedia*; la seconda invece è il capitolo conclusivo, *La nuova letteratura*, dedicato alla letteratura a lui contemporanea, da Metastasio a Leopardi.

Le dichiarazioni più esplicite si trovano proprio in quest'ultimo capitolo, dove secondo Ida De Michelis, «De Sanctis sembra suggerire che la letteratura nuova anche in Italia non può che

¹¹¹ Lukács, *op. cit.*, p. 11.

vedere la propria nascita a partire dalla proposta del *Faust* di Goethe di “costruzioni ideali” in cui “ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche”». ¹¹² La tragedia goethiana sembra essere per De Sanctis un testo potenzialmente fondativo per una letteratura che cerca di rinnovarsi; come la *Commedia*, infatti, ha la capacità di essere opera-mondo, come sostenne anche Moretti, ossia enciclopedica ed epica insieme. De Sanctis scrive che «esclusiva ed esagerata nel principio sotto nome di Romanticismo, la sua coltura [tedesca] in breve tempo abbracciò tutti gli orizzonti, e conciliò tutti gli elementi della storia in una vasta unità, della quale rimane monumento colossale la *Divina Commedia* della coltura moderna, il *Faust*». ¹¹³ È chiaro da questo passaggio che l’elemento che secondo De Sanctis accomuna i due testi è la capacità di «conciliare» in un solo poema un mondo intero: Dante quello della cultura medievale e Goethe quella moderna. Convinto che l’espressione artistica debba essere anche formulazione filosofica, De Sanctis crea un ponte tra le due opere, che in questo eccellono: «Divenuta la favola un velo dell’idea, ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche, e le concezioni artistiche si trasformavano in costruzioni ideali; la *Divina Commedia*, materia d’infiniti commenti filosofici, aveva il suo riscontro nel *Faust*». ¹¹⁴ È interessante notare che in questa riflessione il *Faust* non è soltanto un “aggiornamento” della *Commedia*, ma un «riscontro»: una conferma della validità del modello dantesco (e, di conseguenza, nobilitazione di quello goethiano).

Più specifici e relativi a singole questioni o personaggi sono invece i paragoni che De Sanctis istituisce nei capitoli iniziali su Dante e il Trecento. Il primo riguarda esplicitamente il tema della *Commedia*, che sembra essere lo stesso del *Faust*:

Questa lotta tra Dio e il demonio è la battaglia dei vizi e delle virtù. [...] Questa è pure la base della leggenda del dottore Fausto che vendè l’anima al diavolo, leggenda così popolare al medio evo, e resa immortale da Goethe. E questo è anche il concetto del mondo lirico dantesco, dove Beatrice diviene la filosofia, e le gioie e i dolori dell’amore terreno svaniscono nella contemplazione intellettuale della Scienza. ¹¹⁵

¹¹² Ida De Michelis, *Da Dante a Faust. La modernità letteraria seconda Francesco De Sanctis*, «Scaffale Aperto», I, 2018, p. 162.

¹¹³ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1958, p. 803.

¹¹⁴ Ivi, p. 797.

¹¹⁵ Ivi, p. 81.

De Sanctis riconosce una base morale e filosofica comune ai due testi, e soprattutto inizia a delineare uno degli aspetti che più ricorreranno nei successivi paragoni: il rapporto tra scienza e filosofia, la ricerca della conoscenza. Come in Dante il percorso è quello di abbandonare le tribolazioni terrene per raggiungere la contemplazione estatica, che si risolve in Beatrice-filosofia, così nel *Faust* il patto con il diavolo è il metodo scelto per lasciare le sofferenze terrene e ascendere – o meglio discendere – a una conoscenza inaccessibile agli esseri umani. Non a caso l’Ulisse dantesco sarà spesso ricordato come il personaggio più faustiano della *Commedia*. Il problema conoscitivo torna anche successivamente, e De Sanctis ne sottolinea l’importanza in Dante: «Dante stesso conosce e vuole a un tempo; ogni suo atto del conoscere mena a un suo atto del volere. L’intelletto è in cima alla scala; l’amore dee essere inteso, se ne dee avere intelletto. Tale è la soluzione dantesca».¹¹⁶ Tutto deve essere conoscibile e tutto può essere conosciuto, purché si partecipi all’intelletto divino. L’uomo in terra, quindi, è condannato all’ignoranza. Nel mettere in relazione la *Commedia* con il *Faust*, De Sanctis coglie uno dei fondamentali stravolgimenti della modernità:

A quattro secoli di distanza il problema si ripresenta, ma i termini sono mutati. Il punto di partenza non è più l’ignoranza, la selva oscura, ma la sazietà e la vacuità della scienza, l’insufficienza della contemplazione, il bisogno della vita attiva. La sapiente Beatrice si trasforma nell’ignorante e ingenua Margherita; e Fausto non contempla ma opera; anzi il suo male è stato appunto la contemplazione, lo studio della scienza, e il rimedio che cerca è ribattezzarsi nelle fresche onde della vita.¹¹⁷

Faust non si pone più il problema di non sapere poiché è convinto di aver studiato tutto il possibile, come enuncia nel suo primo monologo. Semmai ha studiato troppo, e ora si trova intriso di una conoscenza immensa che però non sembra corrispondere alla realtà o non è in grado di spiegarla in maniera definitiva. Il “qualcosa” mancante nella cultura dantesca sarebbe stato ovviamente Dio, che il Romanticismo ha però sostituito con l’uomo. A Faust non basta né interessa contemplare Dio, vedere il mistero delle cose tramite il suo occhio onnisciente. Ha bisogno di agire e diventare lui stesso l’elemento che leghi insieme il tutto e gli conferisca senso. L’uomo è ormai al centro del mondo, e anche di fronte a Mefistofele, Faust non si cura dell’ultraterreno ma pensa soltanto al suo qui e ora. Joseph Lawrence, studioso di Schelling che, come De Sanctis, avvicina la *Commedia* e il *Faust*, sostiene che:

¹¹⁶ Ivi, p. 152.

¹¹⁷ Ivi, p. 153.

Standing before the gates of hell, he [Dante] read the awful words, “abandon all hope, you who enter here.” And he walked through. In contrast, Faust makes his bargain out of the conviction that any such gate is fiction. Is this clarity of insight on his part? Or is it blindness, even tragic blindness? While we admire enlightened humanity for risking its collective soul in the quest for knowledge, we suspect that it does so only because it has lost its belief in that soul, together with its belief in either God or hell.¹¹⁸

Anche Lawrence mette al centro la ricerca della conoscenza, tra le cause di quella che definisce la «tragedia della modernità». Faust accetta il patto perché non crede alle conseguenze, così come Dante accetta di attraversare l’Inferno perché crede fermamente nel peccato e vuole essere redento. Risulta quindi particolarmente calzante l’analogia tra Beatrice e Margherita. Come Dante desiderava ottenere la Beatrice-sapienza, allo stesso modo Faust, che al sapere si sente condannato, lo rifugge, e cerca Margherita, ossia l’ingenuità, l’innocenza, tramite la quale possa «ribattezzarsi nelle fresche onde della vita».

Il secondo tema su cui ragiona De Sanctis riguarda l’anima e il suo riscatto, che compare in due riflessioni su Dante e Goethe. In un caso è intesa come intimità, soggettività, umanità. Sia la *Commedia* che il *Faust* sono viaggi dell’anima, dentro di sé e al di fuori del sé, seppure molto diversi: «A questo punto [nel Purgatorio] il dramma si fa umano, e ciò che avrebbe potuto far Dante, si vede da quello che ha fatto qui; ma una storia intima, personale e drammatica dell’anima, com’è il *Faust*, non era possibile in tempi ancora epici, simbolici, mistici e scolastici».¹¹⁹ Anche qui De Sanctis coglie la transizione moderna: dalla storia di un’anima “universale” a quella, soggettiva e intima, dei romantici. Ed è proprio nei passaggi più umani del Purgatorio che individua il limite della possibilità di raccontare in Dante, che viene oltrepassato proprio da Goethe. Nell’altra riflessione l’anima è, invece, quella immortale, che innesca l’annoso problema della redenzione, al centro delle discussioni sul finale del *Faust*. De Sanctis torna ad accostare i due testi sostenendo che:

¹¹⁸ J. Lawrence, *op. cit.*, p. 44: «Di fronte ai cancelli dell’Inferno, Dante legge le terribili parole: “Lasciate ogni speranza, voi ch’intrate”. Ed entra comunque. Al contrario, Faust stringe il suo patto convinto che un cancello simile sia pura finzione. È un pensiero intelligente da parte sua? O è una forma di cecità, di tragica cecità? Mentre ammiriamo l’umanità illuminata che rischia la sua anima collettiva alla ricerca della conoscenza, sospettiamo che lo faccia perché ha preso la fede nell’anima stessa, insieme alla sua fede in Dio o nell’Inferno.»

¹¹⁹ F. De Sanctis, *op. cit.*, p. 212.

Quando l'anima sopraffatta dall'Umano è vinta nella sua battaglia col demonio, viene in potere di questo: è la tragedia dell'anima, la tragedia di Fausto, prima che Goethe, ispirato da Dante, lo avesse riscattato. Ma quando l'anima vince le tentazioni del demonio, e si spoglia e si purga dell'Umano, hai la sua glorificazione nell'eterna pace; hai la "commedia" dell'anima.¹²⁰

Questa riflessione segna definitivamente l'unione delle due opere. Entrambe sono "commedie" dell'anima, poiché entrambe finiscono con la redenzione, o riscatto, del protagonista. Non più una Divina Tragedia come molti, da Lukács a Lawrence, avevano sostenuto, il *Faust* è ora una commedia perché il suo protagonista, alla fine, è redento. E il suo riscatto, dice De Sanctis, è «ispirato da Dante», inserendo così una chiara cesura nella storia del mito: un Faust dannato, «tragedia dell'anima» prima di Goethe, e un Faust salvo, «commedia dell'anima», riscattato da Goethe tramite Dante.

In conclusione, oltre al ruolo centrale che De Sanctis ha avuto nel "portare" in Italia un testo ancora in larga parte sconosciuto, è doveroso sottolineare quello, decisivo, nell'averlo inserito nella continuità della nostra storia letteraria. Tracciando un parallelo con Dante ha infatti istituito un rapporto quasi genealogico tra le due opere, in grado non solo di innestare in maniera definitiva il testo tedesco all'interno della cultura letteraria di questo paese, ma anche di fornire agli autori italiani un filtro utile a dare la propria lettura del mito.

4.3 Tre prospettive teoriche

Questo capitolo ha descritto il modo in cui il mito di Faust si è fatto strada nella cultura italiana: attraverso traduzioni, edizioni, adattamenti e commenti critici. Il fronte critico, finora affrontato solo con l'ausilio di De Sanctis, sarà il tema centrale dei capitoli successivi, dove verranno analizzate tre prospettive teoriche. Gli autori che le hanno elaborate non saranno necessariamente italiani, ma i loro testi e le relative teorie hanno avuto grande successo e sono state fondamentali nello sviluppo del nostro sistema culturale a cavallo tra Ottocento e

¹²⁰ Ivi, p. 136.

Novecento. Sono state scelte queste in particolare per due ragioni: la prima è di fornire un quadro il più ampio possibile sulle interpretazioni del mito di Faust; la seconda è che gli autori che tratteremo nella successiva parte dello studio potrebbero averne tratto ispirazione nell'elaborare le loro riscritture.

Questo approccio allo studio del mito segue quello di André Dabezies, che nel suo saggio *Le mythe de Faust*, prima di approfondire i tanti testi che fanno parte del suo corpus, chiarisce il modo in cui intende affrontarli: «Le mythe demande qu'on examine successivement son conditionnement socio-historique, ses dimensions psychologiques, sa structure symbolique».¹²¹ Per comprendere una massa potenzialmente informe e infinita come quella del mito di Faust, dice Dabezies, è necessario sapere da che punto di vista la si vuole guardare; nel suo caso, da quello storico, psicologico e simbolico. Scegliere queste tre prospettive gli permette di confrontarsi con autori che hanno fatto la storia delle interpretazioni del mito e che, come tali, torneranno anche in questo studio.

Le tre prospettive che seguiranno rispecchiano quelle di Dabezies per due terzi. Riprenderemo quella storica e la psicologica, ma non lo studio delle strutture simboliche. Al suo posto abbiamo preferito un approccio “antropologico”, incentrato sulla questione dell'uomo moderno e del superamento dei suoi limiti – l'*Übermensch* – e che ha un padre teorico in Nietzsche, colui che ha ripreso l'espressione goethiana più famosa e l'ha trasformata nella “volontà di potenza”. Si è scelto di dare spazio a questo aspetto della riflessione sul mito al posto dei suoi simbolismi per due ragioni: prima di tutto, perché i simboli del mito dipendono sempre dall'approccio con cui li si interpreta. L'invenzione della carta moneta nella Seconda Parte del *Faust*, ad esempio, ha diverse valenze simboliche in base a come la si guarda: da un punto storico rappresenta il passaggio da un'economia feudale a una moderna, ma in ottica marxista permette anche di identificare Mefistofele con il diavolo del capitalismo. Le strutture simboliche, che qui saranno sempre interpretate, verranno però inserite all'interno di altre prospettive teoriche. Il secondo motivo è che la lettura del mito di Faust come superamento dei limiti umani attraverso l'esercizio della volontà ha una grande importanza nel contesto italiano. La filosofia nietzscheana sarà ripresa e resa celebre da D'Annunzio e diventerà poi la base delle teorie di

¹²¹ André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Armand Colin, Paris, 1973, p. 5: «Il mito richiede che si esaminino le sue condizioni sociostoriche, la sua dimensione psicologica e la struttura simbolica.»

Oswald Spengler, diffuse in Italia da Julius Evola. Inoltre, è al centro della riflessione sulla cultura fascista italiana, che spezza in due l'arco delle riscritture novecentesche segnando una cesura non indifferente nella storia del mito.

Se la prima prospettiva, nietzscheana e antropologica, è differente rispetto a Dabiez, le due successive ricalcano il suo approccio. La seconda è quella storica, che Dabiez caratterizzava come "sociostorica", e noi invece definiremo socioeconomica, o di storia dell'economia. In quest'ottica il mito di Faust, in particolare nella versione goethiana e in quelle che da essa discendono, è la storia del passaggio dall'economia feudale a quella moderna e capitalista. Dabiez critica le letture marxiste poiché fanno coincidere il mito di Faust con il *Faust* di Goethe,¹²² noi invece daremo risalto proprio a questa scuola interpretativa, che nasce con Marx stesso e ha i suoi successori in Lukács, Cases e Berman. La scelta di concentrarci sulla lettura marxista è sempre dettata dall'importanza che questa ebbe nella cultura italiana per buona parte del Novecento. Le teorie di Lukács ebbero grande risalto in Italia, dove furono diffuse da Cesare Cases, germanista il cui ruolo nella storia faustiana italiana è stato immenso, tra studi, commenti e la supervisione alla traduzione di Fortini. Più che un'associazione storica tra i due paesi, quindi, a interessarci è l'aspetto sociale. Lo stesso discorso può essere applicato agli autori italiani del tempo, indifferenti al fatto che lo studio storico del Faust coincidesse, in parte, con la storia della Germania, ma non alla possibilità di identificare Faust e Mefistofele con personaggi centrali nella cultura e nel dibattito pubblico dell'epoca, come imprenditori e padroni.

La terza prospettiva, quella psicologica, riprende nuovamente Dabiez, ma stavolta più da vicino. Qui verrà approfondita l'importanza che il *Faust* ebbe nelle riflessioni di Freud e Jung, e come i due psicanalisti interpretarono il testo e i suoi personaggi. Le loro teorie ci permetteranno di analizzare ulteriormente il rapporto tra Faust e Mefistofele, e quanto i due siano facce della stessa medaglia. La psicanalisi ebbe un immenso impatto culturale in Italia, soprattutto in ambito letterario. Divenne presto uno strumento usato dagli autori per scrivere i propri testi o un tema da inserire al loro interno, dalla *Coscienza di Zeno* in poi. Vedremo come questo si rifletterà anche nelle riscritture faustiane, con la comparsa di Faust e Mefistofele psicanalisti, internati in ospedali psichiatrici o che si sottopongono a sessioni terapeutiche.

¹²² Ivi, p. 270.

I prossimi capitoli si occuperanno delle tre prospettive scelte, ritenute le più teoricamente rilevanti tra quelle sul mito di Faust in Italia. La discussione intorno a questi approcci è volta a fornire un quadro esaustivo dei riferimenti critici che potevano avere in mente gli autori delle riscritture durante la stesura delle loro opere. Ma queste prospettive, oltre che utili a comprendere come gli scrittori hanno lavorato, ci serviranno anche come strumenti per interpretare le loro opere e capire in che direzione si è mosso il mito nel corso del Novecento. Saranno quindi tenute a mente ogni volta che affronteremo un testo o un gruppo di testi e richiamate laddove possano risultare particolarmente significative. Oltre a essere tra le più rilevanti nel panorama italiano, sono state scelte perché sono quelle che offrono le connessioni e sovrapposizioni più interessanti, in dialogo l'una con l'altra. Il superamento dell'umano della prospettiva nietzscheana, ad esempio, può risuonare con il patto col diavolo della società capitalista nell'approccio marxista. E a entrambi i temi, l'interpretazione psicanalitica sarà in grado di dare nuove risposte.

Ovviamente queste prospettive non sono le uniche possibili sul mito, come dimostrato dal confronto con quelle scelte da Dabozis. Ve ne sono molte altre possibili che non abbiamo potuto inserire nello studio come le tre sopra descritte. Tra quelle che vale la pena menzionare spiccano quella femminile e quella ecologica. La prima è incentrata sul ruolo della donna nell'opera, e propone cambiamenti di genere o di prospettiva; la seconda, sul ruolo della natura e la sua manipolazione da parte di Faust, soprattutto nella parte finale della tragedia goethiana. Entrambe potenzialmente feconde, sono state escluse da questo studio perché non rientravano nei criteri appena menzionati, erano applicabili a pochi testi o ad aspetti troppo specifici. Per il loro carattere, profondamente lungimirante, che le lega non solo al periodo in cui sono state formulate ma anche al mondo contemporaneo, nel corso di questo studio verranno comunque menzionate. Tuttavia, per la loro limitata applicabilità, non verranno tenute in considerazione da un punto di vista tecnico nel ricostruire la storia, già così feconda, di questo mito.

5. Nietzsche (e Spengler) e la prospettiva antropologica

La prima prospettiva che verrà presa in considerazione è quella che più direttamente recupera e continua la teoria faustiana della modernità. Vede in Faust il prototipo di un uomo nuovo, trova largo spazio nella filosofia di Nietzsche e, dopo di lui, di Oswald Spengler. Il primo mutua, come vedremo, da *Faust* una delle figure fondamentali del suo pensiero, l'*Übermensch*; il secondo fa di Faust il simbolo dell'uomo occidentale moderno. Entrambi, quindi, riconoscono al personaggio un ruolo di svolta nella concezione dell'individuo europeo, e proprio alla sua spinta allo sviluppo e al progresso soggettivo rivolgono la loro attenzione. Studiare la funzione faustiana in questi due autori è fondamentale nell'approcciare lo studio di Faust nel Novecento, per la rilevanza che hanno avuto in letteratura e negli studi filosofici. Basterà provvisoriamente ricordare le interpretazioni dannunziane del superomismo di Nietzsche, o la diffusione che ha avuto, e che tuttora ha, l'espressione "tramonto dell'occidente" coniata da Spengler, e che ricomparirà in Heidegger, Jaspers, Evola, Galimberti, e molti altri. Per arrivarci, però, dobbiamo partire dalle occorrenze del termine *Übermensch* nella tragedia di Goethe.

5.1 Faust *Übermensch*

In una nota alla sua traduzione, Fortini riassume: «*Superuomo*. Termine già usato nel Cinque e nel Seicento dalla polemica cattolica antiluterana. Qui in senso ironico. Nietzsche ne farà una delle sue nozioni fondamentali». ¹²³ Per quanto concisa, è un'efficace sintesi dell'uso del termine nella storia tedesca. Nella tragedia, fa la sua unica apparizione nella prima scena, Notte, dopo il monologo d'apertura di Faust. Privo di idee e deluso da ogni forma di conoscenza, Faust si rivolge alla magia, evocando lo *Erdgeist*, lo Spirito della Terra, di cui ha incontrato il simbolo in un libro esoterico. Vederlo riporta Faust alla vita, all'azione, al desiderio, e lo rinvigorisce,

¹²³ Franco Fortini, *Note*, in Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano, 1970, p. 1064.

convincendolo di essere degno di questa evocazione, tanto che nel chiamarla a sé gli dice: «A te / si dà, lo intendo, l'anima intera! / Tu devi! Tu devi! Mi costasse la vita!». ¹²⁴ Faust è talmente certo che l'apparizione dello spirito gli sia dovuta che è pronto a mettere in gioco la sua stessa vita. Quindi gli ordina di comparire, nel momento in cui sembra essere al massimo delle sue forze: «Goethe presenta quindi Faust, nella prima parte del suo dramma, come un *Übermensch*, un “super-uomo” che si vede, in un potenziale futuro, su un piano di parità con Dio». ¹²⁵ Faust sta compiendo un percorso di sviluppo, con cui crede di poter diventare come lo Spirito che ha evocato.

Come annota nuovamente Fortini, lo Spirito è «natura come creatività, forza dinamica, contraddittoria, che spinge all'azione [...]. G. stesso ha definito lo *Erdgeist*, lo Spirito della Terra, come *Welt-und-Tatengenius*, Genio (o Spirito) del mondo e dell'azione». ¹²⁶ Lo *Erdgeist*, quindi, è la perfetta sintesi di ciò che l'uomo moderno aspira a essere, ovvero un *Übermensch*. Lo Spirito appare, convinto di essere di fronte un potente stregone, ma trova soltanto un uomo spaventato e atterrito dalla sua presenza, che gli risponde: «Ah, e non reggo a guardarti!». ¹²⁷ Faust è solo un uomo, e non può sopportare neppure lo sguardo dello Spirito, che allora lo deride e umilia:

Eccomi! Che spavento pietoso,
superuomo (*Übermensch*), ti stringe? Dov'è il grido dell'anima?
Dov'è quel cuore che evocava un mondo in sé
e lo portava e lo reggeva? Che in un tremito gioia
cresceva ad eguagliare noi, gli Spiriti?
Dove sei, Faust? ¹²⁸

Lo Spirito non ha alcun rispetto per Faust, deride lui, i suoi poteri e le sue smodate ambizioni. Faust, per quanto sconfitto, non demorde e gli dice di sentirsi simile a lui. La risposta dello Spirito è perentoria: «Allo spirito somigli che tu stesso concepisci: / non a me!». ¹²⁹

¹²⁴ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 479-81.

¹²⁵ Hans-Peter Müller, *La condotta della vita (Lebensführung): da Goethe a Max Weber*, «Studi di Sociologia», LIV, 1, 2016, p. 25.

¹²⁶ F. Fortini, *op. cit.*, p. 1064.

¹²⁷ J. W. Goethe, *Faust*, v. 486.

¹²⁸ Ivi, vv. 489-94.

¹²⁹ Ivi, vv. 512-3.

Significativamente, il termine “superuomo” appare in un contesto ironico; Faust, in quel momento, ne è talmente lontano da non riuscire neppure a immaginarlo.

Dopo lo Spirito della Terra a Faust apparirà Mefistofele, una creatura che è in grado di concepire e sostenere. Per Renato Saviane, «più che l'impossibilità di raggiungere certi obiettivi, è l'incapacità di liberarsi della zavorra dell'erudizione, del peso dei pregiudizi, d'una concezione ancora feudale della vita che Goethe voleva descrivere con la sconfitta di Faust di fronte allo Spirito della Terra e con la conseguente alleanza con lo Spirito infernale».¹³⁰ Faust è ancora gravato da pesi che fatica a scrollarsi di dosso, ma l'umiliazione lo aiuta ad abbandonare gli ultimi legami con il mondo antico. Questo la dice lunga sul modo in cui Goethe intende l'*Übermensch* all'inizio della tragedia: qualcosa che non esiste e a cui l'uomo moderno può aspirare solo dopo che le forze diaboliche lo hanno aiutato ad avviare il suo percorso di sviluppo. Questo iniziale momento di sconfitta si trasformerà, poche scene dopo, in un quasi suicidio, tuttavia necessario: «If modernity is at bottom renewal, then we will have to reach bottom, to become fully modern».¹³¹ La modernità nasce nell'esperienza tragica, di dissoluzione completa di ogni legame e tradizione. Anche Kaiser è d'accordo: «La tradizionale esperienza dell'insensatezza è quella del vuoto della vita; l'esperienza faustiana dell'insensatezza delle cose è un'esperienza moderna: decorsi scatenati, senza fine e senza scopo».¹³² Nell'insensatezza l'uomo scopre l'assenza di vincoli che lo leghino, di tradizioni che lo incatenino e morali che lo frenino: solo così può essere libero nel suo percorso e nella sua affermazione.

Lo *Streben* assoluto nasce in questo contesto, e con esso l'ambizione dell'*Übermensch*. Sempre Kaiser, «lo scatenamento dello *Streben*, l'oblio della dedizione, la perdita dei legami a tutti i livelli, fino alla posizione dell'uomo nel cosmo sono le tendenze catastrofiche della modernità».¹³³ Lo *Streben* è la risposta affermativa dell'aspirante *Übermensch* di fronte alla presa di coscienza della sua sconfitta esistenziale. Non giunge immediatamente, per alcuni momenti Faust perde la direzione, e forse anche la sanità mentale: «Che cosa differenzia il

¹³⁰ Renato Saviane, *Vitalismo e nichilismo nel "Faust" di Goethe*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1992, p. 37.

¹³¹ J. Lawrence, *op. cit.*, p. 45: «Se in fondo la modernità è rinnovamento, allora bisogna raggiungere il fondo per diventare interamente moderni.»

¹³² G. Kaiser, *op. cit.*, p.84.

¹³³ Ivi, p. 104.

Taumel [delirio] dallo *Streben*? Se lo *Streben* ha come riferimento l'ente, il *Taumel* ha la funzione di coprire il niente esistenziale, la disperazione che si manifesta in chi ha perduto la fede nell'ente». ¹³⁴ Travolto dal delirio, dalla follia della possibilità del suicidio, soltanto trovando nuove strade verso il suo sviluppo riacquisisce la fiducia «nell'ente» necessaria a credere che lo *Streben* conduca da qualche parte. La vicenda dell'*Übermensch* goethiano non è la descrizione di una figura d'uomo, al contrario. Il superuomo non appare mai in scena, e a Faust è precluso. Semmai, è il racconto delle infinite e disperate gesta con cui tentare di raggiungerlo.

5.2 Nietzsche tra *Faust* e *Manfred*

La filosofia del superomismo di Nietzsche, così come la riflessione sulla modernità, nasce chiaramente dalla sua analisi della tragedia goethiana. Basti guardare a *La nascita della tragedia*, dove *Faust* è l'opera moderna maggiormente e più largamente citata. Addirittura, Faust è il prototipo dell'uomo moderno, l'uomo "teoretico", contrapposto a quello greco e socratico:

A un vero Greco dovrebbe apparire incomprensibile Faust, l'uomo di cultura moderno in sé comprensibile, il Faust che si precipita insoddisfatto attraverso tutte le discipline, dedito alla magia e al diavolo per brama di sapere, che ci basta mettere a confronto con Socrate per vedere come l'uomo moderno cominci ad aver sentore dei limiti di quel piacere socratico per la conoscenza, e come da quel vasto e deserto mare del sapere aneli a una costa!¹³⁵

Per Nietzsche, Faust è l'uomo dedito a tutte le forme di sapere pur di arrivare a qualcosa di nuovo, di solido. Già emerge una differenza con la visione goethiana, che esaltava più la ricerca (lo *Streben*, in questo senso), che l'arrivo, posto invece da Nietzsche al primo posto, in forma di nuovo modello di uomo, appunto *Übermensch*. Ma *Faust* non è l'unica ispirazione offerta al giovane Nietzsche, il quale si appassiona fin da subito a un esempio simile, ma ancor più intriso

¹³⁴ R. Saviane, *op. cit.*, p. 79.

¹³⁵ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1977, p. 120.

di bisogno di azione e avventura: Lord Byron. Di Byron legge e apprezza soprattutto il *Manfred* (1817) che, non a caso, è una delle più famose riscritture del mito di Faust dell'Ottocento. Non soltanto un'interpretazione del mito, è quasi letteralmente una riscrittura del *Faust* di Goethe, e, ancor più nello specifico, della Prima Parte, uscita nel 1808, unica disponibile all'epoca.

Parlare dell'influenza del *Faust* goethiano e del *Manfred* byroniano è necessario per dare un'idea di quanto fosse ormai diffuso e radicato il personaggio del titano prometeico nell'Ottocento europeo, e soprattutto in quanti modi diversi questa figura potesse giungere a un autore. Lo stesso Byron venne in contatto con il *Faust* grazie alla mediazione di Shelley, autore di un *Prometheus Unbound* che continuava a diffondere l'immagine di Prometeo come liberatore dell'uomo, da un lato, ed esempio di uomo "superumano", dall'altro. Per la complessità e moltitudine delle sue fonti, una breve divagazione su *Manfred* è necessaria.

L'opera si apre su un monologo di Manfred che rievoca direttamente, per temi, toni e situazione, quello iniziale di Faust. È mezzanotte e Manfred, solo, lamenta che «Sorrow is knowledge: who know the most / must mourn the deepest o'er the fatal truth, / the Tree of Knowledge is not that of Life».¹³⁶ La dura e terribile realizzazione di Manfred è la stessa di Faust: al sapere corrisponde soltanto il dolore. L'illuminazione è un'ipotesi remota per questi eroi. L'immagine dei due alberi, per quanto di derivazione biblica, richiama direttamente la celebre sentenza mefistofelica, secondo la quale, «è grigia, caro amico, qualunque teoria. / Verde è l'albero d'oro della vita».¹³⁷ Concluso il monologo, Manfred, come Faust, si rivolge alla magia e convoca una serie di spiriti, imponendo loro il suo valore: «Rise! Appear!».¹³⁸ Anche lui pretende di poter controllare gli spiriti grazie all'esercizio del proprio volere. A differenza di Faust, però, non si piega di fronte a loro, e al contrario sono gli spiriti stessi a non potergli dare ciò che cerca, che è addirittura fuori dalla loro portata.

Cacciati gli spiriti, Manfred, ormai prossimo al delirio, torna a vagare ma stavolta all'aperto, esattamente come Faust che dopo il primo fallimento lascia lo studio per la campagna. I temi

¹³⁶ Lord G. G. Byron, *Manfred*, in Lord. G. G. Byron, *The Major Works*, OUP Oxford, Oxford, 2008, Act I, Scene I, vv. 10-3: «Il dolore è conoscenza: chi sa di più / deve piangere più profondamente la fatale verità: / l'albero della conoscenza non è quello della vita.»

¹³⁷ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 2038-9.

¹³⁸ Lord G. G. Byron, *op.cit.*, v. 36: «Sollevati! Appari!».

della modernità tornano a occupare il suo monologo, nel quale dice di essere «half dust, half deity, alike unfit / to sink or soar, with our mix'd essence make / a conflict of its elements».¹³⁹ Anche queste parole richiamano esplicitamente le “due anime nel petto” di Faust, e in generale il dualismo moderno, la contraddizione sottolineata da Berman. Le analogie tra le due opere continuano, con il quasi suicidio di Manfred e il contraddittorio rapporto con la donna amata. Ma ciò che distingue sostanzialmente i due testi è il finale. Manfred rinuncia alle lusinghe di forze ultraterrene che gli potrebbero dare ciò che vuole in cambio di sudditanza, e ne sconfigge le tentazioni grazie alla forza del suo volere. Anche convocato davanti al Dio Arimane, riesce a imporre la sua volontà. Arimane, il principio negativo della religione zoroastriana, sarà poi ripreso da Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*. Alla fine, Manfred muore, perseguitato dagli spettri proprio perché non ha mai accettato alcun patto, ma con la sua libertà intatta. Per lui, a differenza di Faust, la libertà e l'indipendenza sono valori superiori anche al raggiungimento dei propri scopi.

Nietzsche legge per la prima volta *Manfred* nel 1857 o '58,¹⁴⁰ e ne rimane subito colpito. Al punto da arrivare a dedicare nel '61 il suo intervento alla società “Germania” a Byron, in particolare a *Manfred*. Nonostante esprima una serie di dubbi sulla drammaticità del testo – d'altronde l'opera è definita un *closet drama* (dramma da lettura) – ne è anche ammirato, e infatti lo definisce «ein übermenschliches Werk».¹⁴¹ Subito emerge la parola chiave: *Übermensch*. Oltre a essere affascinato dalla bellezza poetica del testo, che Byron stesso definiva *dramatic poem*, Nietzsche si sofferma sul carattere del personaggio, affine alle idee che avrebbe sviluppato sul superuomo:

Das erste seiner Trauerspiele ist der in der Schweiz und am Rhein begonnene Manfred, in dramatischer Beziehung ein Ungethüm, man möchte sagen, der Monolog eines Sterbenden, in den tiefsten Fragen und Problemen wühlend, erschütternd durch die furchtbare Erhabenheit dieses geisterbeherrschenden Übermenschen, entzückend durch die prachtvolle, wunderbar schöne Diktion, aber undramatisch im höchsten Grad.¹⁴²

¹³⁹ Ivi, Scene II, vv. 40-3: «Metà polvere, metà divinità, ugualmente inadatti / ad affondare o a volare, con la nostra essenza mescolata che genera / un conflitto tra i suoi elementi.»

¹⁴⁰ David S. Thatcher, *Nietzsche and Byron*, «Nietzsche-Studien», III, 1, 2016, p. 131.

¹⁴¹ Ivi, p. 133: «Un lavoro *superumano*.» (Corsivo mio.)

¹⁴² Ivi, pp. 134-5: «La prima delle sue tragedie è *Manfred*, iniziato in Svizzera e sul Reno: in termini drammatici una mostruosità, si potrebbe dire, il monologo di un uomo morente, che scava nelle domande e nei problemi più profondi, che si frantuma attraverso la terribile sublimità di questo *superuomo* che controlla lo spirito, delizioso grazie alla splendida e meravigliosamente bella dizione, ma non drammatico in alto grado.» (Corsivo mio)

Il punto focale di questa orazione è certamente “il superuomo che controlla lo spirito”, che quindi è capace di piegare sé stesso, la realtà, e quelli che effettivamente sono Spiriti, al suo volere. Manfred, ancor più di Faust, è un’immagine perfetta del superuomo nietzscheano, prevalentemente poiché rinuncia a qualunque alleanza o sottomissione. La libertà e l’indipendenza sono i suoi valori supremi. Si tratta di differenze sottili ma che vale la pena evidenziare, nonostante nel discorso collettivo e comune non si sia mai affermato uno spirito “manfrediano”, al contrario di quello faustiano.

Col proseguire degli anni, Nietzsche sottolinea sempre più la demarcazione tra *Faust* e *Manfred*, arrivando a preferire nettamente il secondo. Tale è la superiorità di *Manfred* che Nietzsche arriva a disprezzare chi osi anche solo paragonare i due testi: «Ich habe kein Wort, bloß einen Blick für die, welche in Gegenwart des *Manfred* das Wort *Faust* auszusprechen wagen».¹⁴³ In *Manfred* è evidente, ancor più che nel *Faust* goethiano, una dinamica prometeica. Manfred è il superuomo che sdegna e sprezza gli esseri inferiori, e con il suo potere (emanazione del suo volere) si erge sopra gli altri. L’elemento prometeico è fondamentale nello sviluppo del pensiero di Nietzsche, poiché mette l’accento sulla demarcazione tra uno stadio e l’altro dell’evoluzione umana: «This Promethean element, which distinguishes Manfred from Faust, helps to explain why Byron’s protagonist, like Shelley’s Prometheus, was instrumental in Nietzsche’s developing vision of the *Übermensch*».¹⁴⁴ Nonostante questo, è chiaro che Nietzsche non abbia messo da parte Faust, dove dell’elemento prometeico emerge l’aspetto negativo. D’altronde, Prometeo è un essere superiore che libera gli uomini, e anche Mefistofele nei confronti di Faust compie un gesto simile, garantendogli i poteri che gli permettano di ergersi oltre la sua condizione umana. Poteri diabolici, però, sui quali Goethe mette l’accento per tutta la sua tragedia. Un’altra ragione che impone di pensare a Faust come modello per il superuomo nietzscheano, al quale Manfred offre semmai la possibilità di un ulteriore miglioramento, è l’importanza del mito nella cultura tedesca. Già ai tempi di Nietzsche e in epoca Romantica, infatti, il mito di Faust era stato riscritto innumerevoli volte, e musicato altrettante: soltanto nella prima metà dell’Ottocento, compare nelle opere di Beethoven, Liszt, Mahler, Schubert, Schumann, Wagner, e molti altri ancora.

¹⁴³ Ivi, p. 145: «Non ho parole, solo uno sguardo per chi osa pronunciare la parola *Faust* in presenza di *Manfred*.»

¹⁴⁴ *Ibid.*: «Questo elemento prometeico, che distingue Manfred da Faust, aiuta a spiegare perché il protagonista di Byron, come il Prometeo di Shelley, è stato determinante nella visione di Nietzsche dell’*Übermensch*.»

5.3 Da Faust a Zarathustra

L'interpretazione di Faust come potenziale *Übermensch* è il punto di partenza per la diffusione del mito del superuomo in Europa, soprattutto in Germania, in particolare rispetto alla rielaborazione che ne compie Nietzsche tramite il personaggio di Zarathustra. *Così parlò Zarathustra* inizia prendendo atto del bisogno di annunciare il superuomo, superando anche il modello faustiano, ritenuto incompleto. Faust, infatti, rimane sempre bloccato tra la parola (*Wort*) e l'azione (*Tat*); per Westfall, «Faust learns, and he longs, and he makes the written *Wort* a written *Tat*. [...] Faust, like Goethe's Prometheus, is torn between and can never reconcile word and deed, and is in this manner unfree. Yet Faust realizes that the Word must be overcome, as is evidenced in his retranslation, and this understanding privileges Faust over Jesus as a kind of overcoming».¹⁴⁵ Per quanto Faust si sforzi, riesce a raggiungere soltanto due forme, peraltro “false”, di azione: quella “scritta”, della nuova traduzione evangelica che opera all'inizio della tragedia, e quella resa possibile dall'aiuto diabolico, altrettanto falsa poiché non originata dall'esercizio del volere umano.

Faust capisce perfettamente il punto della questione, ma fallisce nel metterlo in pratica. Sempre Westfall, «Faust is the beginning, however, of what becomes, in Zarathustra, the putting into practice of Faust's understanding. Zarathustra frees himself from words and the Word, and for the first time for Germany, begins to act».¹⁴⁶ Zarathustra è consapevole del bisogno di superare l'uomo attraverso l'azione ed esorta la folla a farlo, a seguirlo in questa missione: «E

¹⁴⁵ Joseph Westfall, *Zarathustra's Germany: Luther, Goethe, Nietzsche*, «Journal of Nietzsche Studies», XXVII, 2004, p. 52: «Faust impara, e desidera, e fa del *Wort* scritto un *Tat* scritto. [...] Faust, come il Prometeo di Goethe, è combattuto e non potrà mai conciliare la parola e l'azione, e per questo motivo non è libero. Eppure Faust si rende conto che la Parola deve essere superata, come si vince dalla sua ritraduzione, e questa comprensione privilegia Faust rispetto a Gesù in una sorta di superamento.»

¹⁴⁶ Ivi, p. 49: «Faust è però l'inizio di ciò che diventa, in Zarathustra, la messa in pratica di ciò che aveva capito Faust. Zarathustra si libera dalle parole e dal Verbo e, per la prima volta nella storia della germanità, comincia ad agire.»

Zarathustra parlò così alla folla: Io vi insegno il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che avete fatto per superarlo? [...] Vi scongiuro, fratelli, rimanete fedeli alla terra e non credete a quelli che vi parlano di sovraterrene speranze!».¹⁴⁷ Questo primo annuncio del superuomo pone una serie di questioni da affrontare. Prima di tutto, è interessante che Zarathustra da subito sottolinei il problema dell'azione, infatti chiede alla folla cosa abbia fatto per liberarsi. Potrebbe suonare un po' contraddittorio rispetto alla natura del libro, che è fondamentalmente una raccolta di discorsi, ma Zarathustra afferma continuamente, di fronte a ogni dubbio e opposizione la sua statura di uomo "liberato". Significativo è anche il legame tra il superamento dell'uomo e il problema del "sovraterreno". Sembrerebbe quasi avvalorare la tesi del Faust "migliorato" dal modello Manfred, che rifiuta gli aiuti esterni, ma riprende anche una frase dello stesso Faust rivolta a Mefistofele a inizio tragedia: «Dell'al di là poco m'importa. / Mandami a pezzi questo mondo / e poi l'altro potrà venir su». ¹⁴⁸ Viene rifiutata energicamente ogni prospettiva oltremondana, e tale rifiuto è direttamente collegato alla scomparsa del mondo presente e alla nascita del nuovo, esattamente come nell'annuncio di Zarathustra.

L'orazione del profeta continua con l'appello al funambolo, immagine dell'uomo nel suo divenire, ponendo l'accento proprio su questo dinamismo, centrale per un altro paragone con il modello Faust: «L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo, un cavo al di sopra di un abisso. [...] La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una transizione e un tramonto». ¹⁴⁹ La presenza – in precedenti e successivi passaggi, anche più frequentemente – dell'espressione "tramonto" (*Untergang*) tornerà nel *Tramonto dell'Occidente* di Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*). L'uomo è funzione del divenire mentre il superuomo è il divenuto, eppure mai stabile; in ulteriore, continuo divenire, ha superato i limiti dell'uomo e può continuare a evolvere liberamente. Ma Nietzsche traccia una demarcazione netta tra l'uomo e il superuomo, un punto in cui il divenire dell'uomo lo separa dagli altri e lo rende qualcos'altro. Una linea che può essere superata solo se il "leone" si fa "fanciullo".

¹⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Volume VI, Tomo I*, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (a cura di), Adelphi, Milano, 1973, p. 6.

¹⁴⁸ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1660-2.

¹⁴⁹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, p. 8.

Nel discorso delle tre metamorfosi, Zarathustra presenta tre incarnazioni dello spirito: il cammello, che risponde al dovere, il leone, che esegue il proprio volere ed esercita la libertà, e il fanciullo, capace di creare valori nuovi dal nulla. «Innocenza è il fanciullo e oblio, un nuovo inizio, un giuoco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro dire di sì. Sì, per il giuoco della creazione, fratelli, occorre un sacro dire di sì: ora lo spirito vuole la sua volontà, il perduto per il mondo conquista per sé il suo mondo».¹⁵⁰ Il leone, nonostante sia libero, è ancora costretto a dire di no, è legato alla negazione violenta e feroce del dovere, simbolizzato da un grande drago, e non è capace di creare nuovi mondi di valori. Per farlo è necessario il fanciullo, una delle immagini centrali del secondo Romanticismo, che non possedendo una memoria può creare dal nulla ed esercitare un volere assoluto. A lui è permesso di dare, come Adamo, il nome alle cose.

In Goethe non è possibile tracciare una così netta demarcazione tra uomo e superuomo, parzialmente perché il superuomo sembra esistere solo come proiezione, ma soprattutto perché lo *Streben* è infinito per sua natura, altrimenti sarebbe soltanto una spinta finalizzata alla realizzazione di un desiderio particolare. Come abbiamo visto, invece, è più che altro “volere il volere”, quindi illimitato, di conseguenza non permette di dividere così l’uomo dal suo superamento, e limita la sua condizione a quella del divenire. Karl Löwith riassume efficacemente la questione:

[Per Nietzsche e Zarathustra] Il “Tu devi” della fede cristiana si trasforma nello spirito affrancato dell’“Io voglio”; nel “deserto della libertà” per il nulla avviene l’ultima e più difficile trasformazione dell’“Io voglio”, nell’esistenza eternamente ritornante del gioco fanciullesco di distruggere e creare, vale a dire dell’“Io voglio” nell’“Io sono”, cioè nella totalità dell’essere.

[...]

[Per Goethe e Faust] La poesia della Riforma progettata da Goethe doveva quindi cominciare con il “Tu devi” del tuono sul Sinai e terminare con la resurrezione di Cristo e con il “Tu divieni!”¹⁵¹

In Goethe, il conflitto con la Riforma e la morale cristiana è ancora aperto, quindi il suo Faust si trova a dover incarnare soprattutto la figura del leone, e nel suo risorgere da sé avvia la fase del divenire illimitato. Diversamente, Nietzsche, afferma il volere sopra ogni altra cosa,

¹⁵⁰ Ivi, p. 25.

¹⁵¹ Karl Löwith, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Einaudi, Torino, 1949, pp. 294, 300.

sottolineandone la realizzazione nel mondo: dal volere si *deve* passare all'essere del fanciullo. La teorizzazione esplicita della "volontà di potenza" è accostata proprio al bisogno continuo del divenire: «Solo dove è vita, è anche volontà: ma non volontà di vita, bensì – così ti insegno io – volontà di potenza! [...] Un bene e un male che fosse imperituro – non esiste! Esso deve superarsi continuamente, da sé stesso. [...] E colui che vuol essere creatore di "bene e male": in verità, costui dev'essere in primo luogo un distruttore, e deve infrangere valori».¹⁵² Nietzsche tenta quindi di tenere insieme l'elemento dello *Streben* illimitato e l'affermazione di un momento specifico dello spirito, puntuale, preciso e almeno per un momento, statico. Per Ian Forbes, «it is Nietzsche's suggestion, therefore, that wo/man with knowledge of self will disappear at each overcoming, to be replaced by a new being. The act of overcoming will continue, since it is fundamental that each new being will strive to overcome itself, even though it can have no conscious or unconscious perception of a future state».¹⁵³ Nietzsche riesce a compiere il suo funambolismo filosofico determinando un preciso momento in cui il superuomo sostituisce l'uomo, nel passaggio da leone a fanciullo. Diventato fanciullo, questi deve continuare a superarsi senza posa, rispondendo allo *Streben* faustiano per sempre. Così, nelle parole di Zarathustra, Faust evolve un'altra volta, diventando profeta non solo di un nuovo mondo, ma di un nuovo uomo.

5.4 Spengler e l'anima faustiana

L'interpretazione nietzscheana del personaggio di Faust, e del conseguente "faustismo", trova una particolare rielaborazione da parte di Oswald Spengler nel suo saggio *Il Tramonto*

¹⁵² F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, p. 140.

¹⁵³ Ian Forbes, *Marx and Nietzsche on the Individual*, in *Nietzsche and Modern German Thought*, Keith Ansell-Pearson (a cura di), Routledge, London, 1991, p. 156: «È Nietzsche a suggerire, quindi, che *wo/man* [espressione intraducibile in italiano poiché gioca sul fatto che in *woman* (donna) sia contenuto anche *man* (uomo): intende quindi uomini e donne, senza utilizzare il collettivo "uomo" che sussume la donna nell'uomo] con la conoscenza di sé scomparirà a ogni superamento, per essere sostituito da un nuovo essere. L'atto di superamento continuerà, poiché è fondamentale che ogni nuovo essere si sforzi di superare sé stesso, anche se non può avere alcuna percezione, conscia o inconscia, di uno stato futuro.»

dell'Occidente. Riprendendo l'opposizione di apollineo e dionisiaco, che Nietzsche vedeva come compresenti nella civiltà greca, Spengler delinea una visione ciclica della storia, nella quale si alternano diverse civiltà a cui appartengono delle rispettive "anime":

Chiamerò apollinea l'anima della civiltà antica, che scelse come tipo ideale dell'esteso i singoli corpi sensibili e presenti. Dopo Nietzsche, una tale espressione è comprensibile a chiunque. A essa oppongo l'anima faustiana, il cui simbolo primordiale è lo spazio puro illimitato e il cui "corpo" è la civiltà occidentale, nata insieme allo spirito romanico del decimo secolo nelle pianure nordine fra l'Elba e il Tago.¹⁵⁴

L'anima apollinea coincide con le civiltà greco-romane, e si è estinta con il loro tramonto. A queste due egli aggiunge anche un'anima magica, che attribuisce alle civiltà orientali. La concezione spengleriana della storia delle culture è così riassunta dal suo commentatore più famoso, Julius Evola:

La civiltà non si svolge in ritmo continuo verso il meglio; essa non è nemmeno qualcosa di omogeneo – non esiste la civiltà, ma esistono le civiltà come organismi distinti, autonomi, aventi ciascuna una propria aurora, un proprio sviluppo, un proprio tramonto. [...] In particolare, la civiltà occidentale non è per nulla, come si credeva, la civiltà, l'ultima parola di un presunto impulso unitario in avanti della storia del mondo, bensì una civiltà – i suoi caratteri sono anzi quelli di una civiltà crepuscolare, di una civiltà che va verso la sua definitiva decomposizione.¹⁵⁵

Ogni civiltà ha la sua immagine, le sue caratteristiche e il proprio ciclo naturale, dall'alba al tramonto. I due momenti principali sono rappresentati da quelli che Spengler definisce *Kultur* e *Zivilisation*. *Kultur* è il momento positivo del ciclo, in cui una civiltà afferma la propria natura e vive in perfetto accordo con essa. Segue l'inizio del declino, che paradossalmente inizia quando una civiltà cerca la propria espansione, la fase imperialistica, di *Zivilisation*. Qui il bisogno di espandersi, di inglobare e assimilare l'altro a sé avvia un processo di corruzione che necessariamente porta all'esaurirsi della spinta naturale, e al tramonto della civiltà. Secondo Spengler, è proprio questo momento che l'Occidente attraversa tra XIX e XX secolo, e che lui vede riassunto nella tragedia di Goethe così perfettamente da ritenere che Faust possa essere figura di un millennio della storia europea. Sigfrido, Parsifal, Tristano, Amleto, Don Chisciotte,

¹⁵⁴ Oswald Spengler, *Il Tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Longanesi, Milano, 1957, p. 286.

¹⁵⁵ Julius Evola, *Spengler e il tramonto dell'Occidente*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1981, pp. 6-7.

Werther, Julien Sorel, sono eroi e personaggi che possono rappresentare un'epoca, ma soltanto Faust rappresenta un'intera civiltà, dall'alba fino al tramonto:

Civiltà e civilizzazione, il “corpo vivente” di una animità (*Seeleentum*) e la sua “mummia irrigidita”, trovano così espressione nella prima parte della tragedia goethiana, dominata dal Faust appassionato ricercatore nelle mezzanotti solitarie, e nella seconda parte, caratterizzata dal passaggio di Faust al nuovo secolo, il diciannovesimo, simbolo epocale di una civilizzazione dominata da un'attività pratica tutta rivolta verso l'esterno [...] che Goethe ha psicologicamente anticipato nella figura del Faust morente della seconda parte della tragedia: nel socialista, l'uomo della cura storica, di un futuro sentito come compito e scopo, di fronte al quale viene disprezzata la felicità del momento.¹⁵⁶

Questa interpretazione, di matrice chiaramente destrorsa, curiosamente incontra un aspetto della lettura marxista dell'opera: il *Faust* come rappresentante del percorso della civiltà occidentale, seppure per due ragioni quasi opposte, e con finali ben differenti.

Torniamo ora ai tratti nietzscheani dell'anima faustiana come elaborata da Spengler. L'elemento cardine attorno a cui ruota la sua analisi è l'espressione della volontà dell'io, che non esita a chiamare esplicitamente “volontà di potenza”: «Il puro spazio dell'immagine faustiana del mondo non è la semplice estensione, ma l'estendersi verso una lontananza come azione, come superamento di ciò che è soltanto sensibile, come tensione e tendenza, come spirituale volontà di potenza».¹⁵⁷ Nocciolo dell'anima faustiana quindi è il dinamismo, il moto, il farsi oltre (*Übermensch*), l'esprimere la propria volontà di dominio e controllo sulle cose e soprattutto sulla natura. Il movimento faustiano è infatti verso l'alto, verso l'infinito e oltre il confine terrestre: «È questo “Io” che si slancia verso l'alto nell'architettura gotica; le guglie dei campanili e i contrafforti sono degli “Io” e tutta l'etica faustiana ha dunque il senso di un “verso l'alto”».¹⁵⁸ E a tal riguardo Gagliardi commenta che «la volontà di infinito, preannuncio della nietzscheana volontà di potenza, trova espressione nel superamento delle dimensioni dello spazio cosmico in virtù del cannocchiale e di quelle della superficie terrestre con rotaie e fili, nel dominio della natura con le macchine e del passato con il pensiero storico».¹⁵⁹ L'elenco di questi tratti ritenuti “faustiani” non può che far pensare a quello che sarà l'uso nazifascista del

¹⁵⁶ Francesco Gagliardi, *Il tramonto di Faust. Oswald Spengler fra Goethe e Nietzsche*, Aguaplano, Perugia, 2015, p. 20.

¹⁵⁷ O. Spengler, *op. cit.*, p. 484.

¹⁵⁸ Ivi, p. 482.

¹⁵⁹ F. Gagliardi, *op. cit.*, p. 28.

personaggio, o un'assonanza alla retorica futurista del dinamismo e della macchina. Proprio l'immagine del Faust superuomo decade – nell'ottica ciclica di Spengler – nel Faust campione delle masse, idolo della Germania nazista dedita alla conquista dell'Europa, quindi a imporre la propria *Zivilisation* ormai decadente, obbligata a guardare all'esterno e incapace di coltivare sé stessa. Riprendendo una coppia di termini usata nei capitoli precedenti, secondo Spengler, l'evoluzione si arresta e termina il proprio ciclo quando si fa trasformazione.

Per chiudere l'interpretazione superomistica della tragedia goethiana, bisognerà tenere a mente, nella lettura delle riscritture novecentesche, tutto ciò che avrà a che fare con l'affermazione della volontà, del potere e del controllo; ciò che riguarda il divenire e il superamento, e di conseguenza anche il decadere e il tramontare, e che, in assoluto, è legato a un concetto di "anima" o "spirito" faustiano, che sia nazionale – e nazionalistico – o meno.

6. Marx e la prospettiva socioeconomica

Una delle scuole critiche e interpretative più diffuse nel Novecento italiano è certamente quella di matrice marxista, soprattutto nell'immediato Dopoguerra. Non è un caso che sia i più grandi critici marxisti italiani (Cases e Fortini) che il maggior interprete straniero di questa scuola importato in Italia (Lukács), siano passati per il *Faust*. D'altronde, lo stesso Marx era interessato alla tragedia goethiana, che conosceva approfonditamente e i cui versi appaiono spesso nei suoi testi. Il *Faust* è una delle opere più interpretate come critica al capitalismo – se non addirittura di stampo protosocialista – tra quelle prodotte durante la sua nascita (e quindi precedenti a ogni teorizzazione socialista o comunista). Soprattutto nella Seconda Parte della tragedia, dove Faust incontra il “grande mondo” dei potenti, di coloro che muovono l'economia. Queste letture vedono in Faust il prototipo dell'imprenditore capitalista, nuovo eroe moderno, che si ravvede, oppure no, soltanto alla fine. Mefistofele diventa l'anima del processo di modernizzazione, che fornisce all'imprenditore i mezzi – infernali, naturalmente – per “creare” il capitalismo. In generale, la lunga vicenda dei due personaggi è spesso interpretata come il passaggio dall'economia di stampo feudale a quella moderna e capitalista. La presenza di versi e letture faustiane in questi critici e in Marx stesso è tale da aver certamente lasciato traccia negli autori che hanno scelto di riprendere in mano il mito. Se Faust è l'anima della modernità, è impossibile credere che degli autori vicini alle questioni socioeconomiche e ai dibattiti politici del tempo non abbiano visto in lui, sulla scorta di Marx, una delle anime del capitalismo. Nei successivi paragrafi saranno analizzate le varie interpretazioni, a partire da quella marxiana originale, al fine di stabilire gli elementi utili a comporre la nostra prospettiva nella lettura dei testi.

6.1 Il *Manifesto* e i *Manoscritti*. Il *Faust* di Marx

I luoghi marxiani cui faremo riferimento sono due: il primo è nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, il secondo nel *Manifesto del partito comunista*, scritto a quattro mani con

Engels. Ci sono molti altri casi in cui Marx si serve dell'opera goethiana come orpello retorico o aggiunta poetica, basti pensare ai continui riferimenti alla tragedia contenuti nel *18 Brumaio*. Quelli che abbiamo scelto, però, sono gli unici passaggi in cui il *Faust* è utilizzato in maniera concreta, per illustrare attivamente la sua teoria.

Nel primo, Marx elabora un ampio commento a dei versi di Mefistofele. Siamo all'inizio della tragedia, Mefistofele e Faust hanno appena redatto i termini del patto-scommessa, ma sono ancora presi nella loro discussione sui desideri e le potenzialità dell'essere umano. Mentre Faust si mostra scettico sulla possibilità dell'uomo di ottenere ciò che desidera e potersi elevare oltre il proprio stato attuale, Mefistofele è pronto a dargli la sua prima lezione di capitalismo:

Se io mi pago sei stalloni
non sono mie le loro forze?
Corro, eccomi un vero uomo, come
ventiquattro ne avessi, di gambe.
Allora su! Basta con certe idee
e via con me attraverso il mondo!¹⁶⁰

Il passaggio doveva aver colpito Marx al punto da dedicargli un ampio commento. In apertura al capitolo sul denaro nei *Manoscritti*, infatti, scrive:

Ciò che mediante il denaro è a mia disposizione, ciò che io posso pagare, ciò che il denaro può comprare, quello sono io stesso, il possessore del denaro medesimo. Quanto grande è il potere del denaro, tanto grande è il mio potere. [...] Ciò che io sono e posso, non è quindi affatto determinato dalla mia individualità. Io sono brutto, ma posso comprarmi la più bella tra le donne. E quindi sono bello, perché l'effetto della bruttezza, la sua forza repulsiva, è annullata dal denaro. [...] Io che col denaro ho la facoltà di procurarmi tutto quello a cui il cuore umano aspira, non possiedo forse tutte le umane facoltà? Forse che il mio denaro non trasforma tutte le mie deficienze nel loro contrario?¹⁶¹

Marx coglie alla perfezione il ragionamento di Mefistofele: io sono ciò che posso comprare. O meglio: ciò che posso comprare fa parte di me. Nel regime capitalista non esiste una separazione né ontologica né tantomeno pragmatica fra l'io e gli oggetti che esso può permettersi di acquistare. Se il sapere non permette a Faust di evolvere, se la conoscenza lo ha lasciato

¹⁶⁰ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1824-9.

¹⁶¹ Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 153-4.

esattamente dove era prima, allora è necessario che l'evoluzione passi dall'esperienza. L'esperienza ha però un prezzo che bisogna essere disposti a pagare – e Faust chiaramente lo è – ma soprattutto *in grado* di pagare. Quindi, con Berman, «a questo punto pare ovvio che il capitalismo risulti una delle forze essenziali per l'evoluzione faustiana».¹⁶² Il capitalismo non solo è un perfetto specchio dello spirito della tragedia, ma anche la sua premessa necessaria. Proprietà privata, accumulazione illimitata, sfruttamento delle risorse e progresso tecnico gli appartengono tanto quanto appartengono all'avventura faustiana. Marx sottolinea il potere trasformativo del denaro, quasi magico, e soprattutto traccia l'equivalenza desiderio-trasformazione. Ciò che voglio diventa ciò che sono, se posso pagarlo. Il denaro è quindi il mezzo tramite il quale trovano sfogo i desideri trasformativi dell'uomo moderno. Naturalmente, in questo scenario Faust e Mefistofele descrivono un capitalismo votato all'utilizzo del denaro non per acquisire altro denaro, ma “esperienza”. Ancora Berman, «corpo e anima verranno infine usati in modo che se ne ricavi il massimo profitto: non in denaro, bensì in esperienza, vigore, vita vissuta, azione, creatività».¹⁶³ D'altronde, anche la scelta dell'immagine da parte di Mefistofele non è casuale. «Sei stalloni», che forniscono all'uomo forza e velocità, trasformandolo così in «vero uomo». La velocità è chiaramente il bene più prezioso¹⁶⁴ perché, ancora più della forza, permette di spostarsi da una parte all'altra del mondo facendo più esperienze possibili; ma soprattutto è quello che, per sua natura, non dà il tempo di processare queste esperienze ed essere finalmente appagati, che spinge a volerne sempre di più. E infatti sembra suscitare una certa attrazione anche in Faust, che rotti gli indugi domanda: «E come cominciamo?».¹⁶⁵

Il secondo luogo goethiano si trova nel *Manifesto*. Dopo aver esaltato, sorprendentemente, il potere creativo della borghesia, che ha saputo liberare le potenzialità umane e con uno sforzo coordinato realizzare imprese incredibili in pochissimo tempo, passa alla critica: «La società borghese moderna che ha creato per incanto mezzi di produzione e di scambio così potenti, rassomiglia al mago che non riesce più a dominare le potenze degli inferi da lui evocate».¹⁶⁶ Il riferimento, seppur non esplicito, è evidentemente alla ballata goethiana *L'apprendista*

¹⁶² M. Berman, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 62.

¹⁶⁵ J. W. Goethe, *Faust*, v. 1834.

¹⁶⁶ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Einaudi, Torino, 2014, p. 12.

stregone, dove le potenze infernali evocate da un mago sfuggono al suo stesso controllo, finché l'intervento del suo maestro riporta l'ordine. Luciano Parinetto, nel suo saggio *Faust e Marx*, interpreta questa frase alla luce del riferimento alla ballata, sostenendo che:

Nella famosa ballata goethiana, era il vecchio *Hexenmeister* (capo stregone) che ritornava alla quiete naturale le forze spettrali che il suo incauto apprendista (*Zauberleherling*) aveva scatenato, senza conoscere la formula che avrebbe potuto placarle. Nel *Manifesto* di Marx, invece, è l'*hybris* dello *Hexenmeister*/capitale (di stato o privato, poco importa) che innesca, in prima persona, la catastrofe. Pur ispirandosi probabilmente a Goethe, Marx tuttavia non fa più alcuna differenza tra l'inesperienza dell'allievo e la "saggezza" del maestro: evidentemente, per lui, la scienza sviluppata entro il capitale, che ambedue coltivano, è tutta maledetta, né v'è maestria che la possa redimere: porta infatti uomo e natura al *dies irae*.¹⁶⁷

Marx non fa menzione alla possibilità di riportare l'ordine nel sistema capitalistico, ed elimina completamente la figura del maestro. Anche per questo è plausibile che, seppure in parte alluda alla ballata, la frase si riferisca a una dinamica faustiana più generale. Anche Faust è un mago, capace di evocare spiriti ai propri ordini, che però come l'apprendista si rivela incapace di controllare. Basti pensare ai crimini commessi da Mefistofele per suo ordine, esplicito o meno. Le forze infernali sfuggono al controllo dell'evocatore e lasciano le sue mani sporche di sangue. Berman commenta anche questo passaggio dicendo che «questo mondo magico e miracoloso è al tempo stesso demoniaco e terrificante, e gira vorticosamente privo di controllo, minaccioso e ciecamente distruttivo non appena si muove». ¹⁶⁸ La borghesia capitalistica ha messo in moto una macchina autonoma, che non può controllare né limitarne gli effetti tragici. Proprio come avviene nel finale dell'opera goethiana. Faust ormai non si avvale più dell'aiuto magico di Mefistofele poiché ha creato la sua società, a metà tra utopia e incubo, in cui il diavolo è ridotto al ruolo di sgherro. Nonostante ciò, quando chiede a Mefistofele di disporre dei due anziani la cui casa rende incompleti i suoi possedimenti, lui li uccide e appicca un incendio, andando ben oltre le richieste del suo padrone. D'altronde, cosa si aspettava? Una richiesta gentile e pacata? Ecco le forze infernali che il mago non può contenere.

¹⁶⁷ Luciano Parinetto, *Faust e Marx. Metafore alchemiche e critica dell'economia politica. Satura inconclusiva non scientifica*, Antonio Pellicani Editore, Roma, 1989, p. 286.

¹⁶⁸ M. Berman, *op. cit.*, p. 118.

Queste pagine del *Manifesto* sono intrise di un sentimento moderno e una scrittura, come invita a leggerla Berman, modernista. La pagina precedente alla figura del mago è un perfetto condensato di modernità, quasi una visione apocalittica del suo destino:

Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si volatilizza tutto ciò che vi era di corporativo e stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i reciproci rapporti. [...] Essa si crea un mondo a propria immagine e somiglianza.¹⁶⁹

Tutte le immagini, i temi, i modi di sentire alla base della teoria faustiana della modernità sono qui presenti. La fine della tradizione, la rottura delle convenzioni, il bisogno trasformativo e il disincanto della realtà. E una lettura marxiana del *Faust* che, evidentemente, vede nelle forze infernali e nella magia i simboli del ben più terreno capitalismo.

6.2 Lukács. *Faust* come storia economica

György Lukács è certamente il più famoso critico di stampo marxista del Novecento, e i suoi *Studi sul "Faust"* uno degli esempi più celebri di critica marxista in letteratura. La loro comprensione è fondamentale per questo studio, in cui ne ricostruiremo le argomentazioni tentando di sottolinearne anche alcuni aspetti critici. Il punto di partenza per il suo ragionamento è l'idea che il *Faust* possa essere universalizzato e la sua vicenda rappresentare «il cammino e la sorte di tutto il genere umano».¹⁷⁰ Una tesi sostenuta tramite un esaustivo elenco delle questioni affrontate dalla tragedia:

Come sorgono e si sviluppano nell'individuo le forze della specie, quali ostacoli devono superare e quali vicissitudini subiscono; come influiscono sull'individuo il mondo naturale e storico-sociale dato, che è al tempo stesso una realtà da lui indipendente e il prodotto o – nel

¹⁶⁹ K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁷⁰ G. Lukács, *op. cit.*, p. 33.

caso della natura – l’oggetto dell’attività con cui l’individuo crea sé stesso; qual è il punto di partenza e di arrivo del suo cammino: tutto ciò è il tema del *Faust*.¹⁷¹

L’accento è subito posto sul rapporto tra storia e individuo, come da norma nell’approccio critico del materialismo storico. Ma l’universalizzazione per Lukács ha un valore più verticale che orizzontale: Faust non rappresenta tutti gli uomini sulla Terra insieme a lui, piuttosto la sua vicenda è un riassunto della loro storia. Contiene quindi il passato, il presente e anticipa il futuro. In uno dei paralleli più celebri del suo saggio, Lukács definisce il *Faust* la versione in poesia della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, a sua volta versione filosofica del *Faust*. Lo stesso percorso tracciato da Hegel, che riassume le vicende umane nel movimento dialettico di affermazione-negazione-sintesi, è seguito anche da Goethe. Per Lukács l’affermazione è il primo Faust, colui che di fronte a Mefistofele rivendica le qualità dell’essere umano; la negazione è la continua sequenza di tragedie che deve affrontare (e che impartisce a chi gli orbita attorno); la sintesi è la redenzione finale a opera del Coro angelico.

Anche se alla fine del percorso umano, quindi, la salvezza deve necessariamente arrivare; una risoluzione positiva che Faust non poté vedere in vita ma che inserisce, simbolicamente, nel finale della sua vicenda. Dunque, «Goethe e Hegel vedono proprio qui il problema del genere e dell’individuo. Il cammino del genere non è tragico ma passa attraverso infinite tragedie individuali, oggettivamente necessarie. [...] Per Goethe e Hegel, dunque, l’inarrestabile progresso del genere umano nasce da una catena di tragedie individuali». ¹⁷² Per Lukács, le tragedie individuali di cui si macchia Faust – la morte di Margherita, sua madre, suo fratello, Filemone e Bauci, e altre ancora – sono in realtà intermedie, passi non falsi ma necessari per il progresso della specie. Questo è sicuramente uno degli aspetti più spinosi della sua visione del testo. Da un lato, per la problematica morale di giustificare simili azioni in nome di qualcosa che non è neppure certo esista o possa esistere. Dall’altro poiché presuppone che Faust, nella sua ultima visione prima che Mefistofele gli tolga la vita, si stia prefigurando un futuro protosocialista, o comunque dove il capitalismo è stato superato. Una prospettiva poco verosimile, soprattutto nel momento in cui è stato lo spirito capitalista prima, e il capitalismo reale poi, a portare Faust nella posizione, di potere e prestigio, di fine tragedia. Cesare Cases, il più eminente studioso italiano di Lukács, individua proprio in questo nodo concettuale il limite

¹⁷¹ Ivi, pp. 35-6.

¹⁷² Ivi, pp. 39-40.

della sua interpretazione del testo. Egli attribuisce questa potenziale fallacia al contesto culturale e politico della Terza Internazionale. La teoria marxista del periodo, infatti, prevedeva che il capitalismo fosse una tappa necessaria e inevitabile sulla strada per il socialismo, e che quindi ci sarebbe dovuta essere una continuità naturale tra la borghesia e il proletariato al potere. Che ci fosse un capitalismo “buono”, da cui trarre gli strumenti per liberare il proletariato, e uno “cattivo”, da rovesciare.¹⁷³ Le tragedie individuali diventano necessarie perché necessario è l’attraversamento del capitalismo, come credeva Lukács e tanta parte del pensiero novecentesco e contemporaneo.¹⁷⁴

Per avvalorare ulteriormente la sua tesi, Lukács stabilisce delle equivalenze tra i momenti della tragedia e le fasi della storia umana. Tutta la Prima Parte e l’inizio della Seconda sono ovviamente ambientate nel feudalesimo, sia come cultura che come sistema economico. Bisogna notare come la maggior parte della sua analisi si concentri sulla Seconda Parte, fatto raro all’interno della critica faustiana, che nella maggior parte dei casi dedica maggiore attenzione alla Prima. Gli equilibri sono opposti per quanto riguarda la critica marxista applicata al *Faust*, poiché la Seconda, ambientata nel “grande mondo”, ha molto più a che fare con la storia e l’economia. Riferendosi agli atti II e III, quelli ambientati nel mondo classico, Lukács chiosa che «il contenuto delle scene di Elena è la nascita del mondo nuovo, specificamente moderno, attraverso l’appropriazione del mondo classico da parte dell’umanità liberata dal Medioevo».¹⁷⁵ Per lui, il mondo moderno nasce attraverso un’appropriazione profonda del mondo classico da parte di uno che ha già imboccato la strada diretta per il capitalismo.

Non si può fare a meno di ricordare che Lukács pubblica gli *Studi* nel 1940, in una società terribilmente moderna che si faceva vanto di aver rivitalizzato il mondo classico, greco-romano nel caso del fascismo, celtico in quello del nazismo. Mentre gli Atti II e III vedono il capitalismo nascere nella ricchezza e nelle conquiste del feudalesimo, illustrando la fusione tra questo

¹⁷³ Cesare Cases, *Su Lukács. Vicende di un’interpretazione*, Einaudi, Torino, 1985, p. 138.

¹⁷⁴ Il riferimento è alle teorie contemporanee dell’Accelerazionismo, sviluppate a partire dagli anni ‘90 in seno all’Università di Warwick. Tale teoria, nella sua variante di sinistra, prevede che sia necessario accelerare il (de)corso del capitalismo affinché possano essere sviluppate tutte le sue potenzialità tecnologiche, necessarie a liberare il proletariato (e più in generale i cittadini) grazie alla piena automazione. Cfr. *#Accelerate. The Accelerationist Reader*, a cura di Robin Mackay, Armen Avanessian, Urbanomic, Falmouth, 2014; Alex Williams, Nick Srnicek, *Manifesto accelerazionista*, Laterza, Bari, 2018; Alex Williams, Nick Srnicek, *Inventare il futuro*, NERO, Roma, 2018.

¹⁷⁵ G. Lukács, *op. cit.*, p. 48.

mondo e quello classico, quelli successivi completano la transizione: «Nel quarto atto, dal grembo del feudalesimo – e, con profonda verità storica, come un *intermundium* generato dal privilegio feudale stesso – sorge il suo becchino, il capitalismo». ¹⁷⁶ Lukács, stranamente, pur dando largo spazio a questi ultimi due, sceglie di ignorare il primo e l'inizio del secondo. Il primo atto, occupato quasi interamente dalla Mascherata al Palazzo Imperiale (la *Mummenschatz*), cui segue l'invenzione fraudolenta della carta moneta da parte di Faust e Mefistofele, è quello dove l'elemento allegorico è talmente preminente da risultare quasi insostenibile da un punto di vista narrativo. Cases imputa a questa abbondanza la scelta di Lukács, sottolineando un altro limite della sua interpretazione: la rilevanza data all'elemento sensibile, "realistico", sopra quello allegorico, che fa però da padrone alla Seconda Parte. Per Cases è proprio «in questa fantasmagoria che si celebra il trionfo del denaro, l'eliminazione di ogni elemento naturale e la sua sostituzione con prodotti artificiali». ¹⁷⁷ Un momento quindi imprescindibile che però Lukács accantona perché troppo allegorico, quasi oscuro, scegliendo di rivolgersi al più realistico Atto Quarto, seppur meno poetico e, forse, artisticamente riuscito.

Arriviamo così al fulcro della questione: chi, cosa e come rappresenta il capitalismo nel *Faust* di Goethe? La dinamica che Lukács individua tra i due personaggi è quella della borghesia in via di sviluppo e affermazione, rappresentata da Faust, e l'ausilio del capitalismo e dei nuovi mezzi di produzione creati dal progresso tecnologico, rappresentati da Mefistofele e la sua magia infernale. E in questo contesto, coglie un altro elemento fondamentale: l'ansia di vivere. Infatti, «la pratica capitalistica è il compimento dell'ansia di vivere di Faust ma anche, e in modo indissolubile, un nuovo campo d'azione estremamente fecondo per Mefistofele». ¹⁷⁸ Abbiamo già notato quanto l'individuo moderno sia non solo bisognoso, ma addirittura profondamente ansioso di *dover* agire, di non poter rinunciare all'esercizio del proprio desiderio. La dinamica tra borghesia e capitalismo che Lukács descrive non è quella dell'occasione che fa l'uomo ladro, al contrario, è quella di un uomo che spinto dall'ansia, da un bisogno sfrenato, crea i mezzi per soddisfarlo sfruttando le occasioni che trova. In questo caso l'aiuto infernale del diavolo, nel caso dell'Ottocento l'invenzione delle macchine necessarie all'industrializzazione.

¹⁷⁶ Ivi, p. 44.

¹⁷⁷ Cesare Cases, *Laboratorio Faust*, Roberto Venuti, Michele Sisto (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2019, p. 135.

¹⁷⁸ G. Lukács, *op. cit.*, p. 55.

L'aiuto del diavolo si manifesta quasi sempre in maniera estremamente concreta: «L'azione magica di Mefistofele, in particolar modo nella prima parte, è in sostanza il prolungamento magico del raggio d'azione dell'uomo per opera del denaro analizzato da Marx».¹⁷⁹ Viene qui ripreso il commento marxiano della sezione precedente, a dimostrazione che questa scuola interpretativa abbia al suo interno uno sviluppo lineare. Nella Prima Parte, l'aiuto di Mefistofele si traduce in denaro, gioielli, sonniferi: tutti oggetti terreni, che Faust si sarebbe potuto procurare da sé ne avesse avuto la disponibilità o i mezzi. Nella Seconda, invece, diventa espressamente e interamente “magico”: a Faust vengono fornite illusioni, la via d'accesso al regno delle Madri, poteri sconfinati di evocazione e l'aiuto di eserciti spettrali. Tutte concessioni che servono soltanto a ingigantire sempre di più i bisogni e i desideri che soddisfano; in sostanza, tutti beni che verranno investiti al fine di ottenere capitali ancora più grandi.

Denaro e gioielli bastano a concupire una ragazza del popolo, ma per ottenere l'amore di Elena di Troia o conquistare un feudo, Faust ha bisogno che vengano impiegate tutte le forze magiche del capitalismo mefistofelico. Lukács chiosa, «proprio la prassi sarebbe oggettivamente impossibile senza l'aiuto determinante di Mefistofele: lo sviluppo delle forze produttive non è possibile nella società borghese senza il capitalismo. Per questo è vano il tentativo di Faust di staccarsi dalla magia. Per questo il suo sogno del luminoso avvenire dell'umanità è soltanto un sogno».¹⁸⁰ Il percorso di Faust è una caduta sempre più profonda nel vortice del capitale. Più gli viene dato e di più ha bisogno, quindi più chiede. E il momento in cui il borghese Faust ha ricevuto abbastanza e può finalmente emanciparsi dall'aiuto capitalista, restituendo – o addirittura redistribuendo – quanto ricevuto sembra non arrivare mai. Anche nel finale, quando ha ormai ottenuto tutto e Mefistofele sembra essere stato relegato in un angolo, sono comunque i suoi tirapiedi a compiere le azioni fondamentali – e più turpi – per completare l'opera faustiana. Faust non può liberarsi di Mefistofele, esattamente come il borghese del capitalismo.

Per concludere, torniamo alla questione del finale e del percorso – tragico o meno – dell'uomo. Lukács torna a ribadire l'indissolubile dialettica tra tragedia e redenzione, necessaria per

¹⁷⁹ Ivi, p. 62.

¹⁸⁰ Ivi, p. 81.

giungere a una sintesi completa: «Dalla lotta tra il bene e il male scaturisce un cammino progressivo; anche il male può portare al progresso oggettivo. [...] Nel male possono nascondersi i germi del bene, ma anche nel sentimento più elevato vi è qualcosa di satanico, o che può diventarlo».¹⁸¹ Ogni tesi contiene la propria antitesi, e viceversa. Come i sentimenti emancipatori della prima borghesia hanno scoperto il fianco agli orrori del capitale, allo stesso modo il capitalismo ha in sé i semi del proprio superamento. Gli stessi mezzi di produzione che lo hanno portato ad affermarsi potrebbero condurlo alla dissoluzione, una volta raggiunto un livello di sviluppo tecnologico sufficiente. È proprio l'interesse di Goethe, ormai anziano, nei confronti di questo sviluppo a emergere nell'ultimo atto della sua opera, con Faust che innalza dighe e piega il corso della natura ai suoi scopi e interessi. Una fiducia nel progresso tecnico che, tuttavia, evidenzia anche gli aspetti più conservatori di questo autore, prontamente criticati da Lukács. Goethe, infatti, si scaglia più e più volte contro i moti rivoluzionari – pur approvandone spesso i contenuti¹⁸² – convinto che, grazie allo sviluppo della tecnologia, l'emancipazione dei popoli verrà da sé:

Goethe osserva con freddezza e ironia le vaghe illusioni delle guerre di liberazione, ma più tardi osserva che le buone strade e le ferrovie creeranno necessariamente l'unità della Germania; si appassiona a ogni nuova conquista tecnico-economica del capitalismo [...]. Da questa visione sorge in Goethe l'illusione che lo sviluppo grandioso e non ostacolato delle forze produttive renda superflua la rivoluzione politica. Qui si manifesta uno dei limiti e delle unilateralità maggiori della sua concezione del mondo, [...] nella sopravvalutazione dell'evoluzione e nell'opposizione a ogni "teoria catastrofica".¹⁸³

Alla luce degli incubi del capitalismo digitale e automatizzato odierno, Lukács aveva ragione nel ritenere che Faust "sopravvalutasse" il progresso tecnico; ma d'altronde, forse lo stesso discorso potrebbe valere per la sua convinzione – e speranza – che il capitalismo avesse in sé tutti gli strumenti per essere superato.

Un discorso, quello del superamento, che Lukács non applica alla tragedia goethiana, che pur rappresentando la storia del capitalismo dalla sua nascita fino alla sua più decisa affermazione, non poteva ancora prevedere i modi e le forme per oltrepassarlo. Infatti, parlando del finale

¹⁸¹ Ivi, pp. 60-1.

¹⁸² Ivi, p. 52.

¹⁸³ Ivi, pp. 54-5.

dell'opera, ossia della salvezza di Faust da parte di Margherita, Lukács dice che «si tratta di un modo poetico di esprimere sinteticamente la sua giusta convinzione che nella realtà storico-sociale a lui nota la perfezione umana è impossibile, sia per il tipo d'uomo incarnato da Faust che per quello incarnato da Margherita, e di esprimere al tempo stesso la sua fede incrollabile che l'avvenire dell'umanità risolverà il dilemma, anche se in un modo a lui ignoto».¹⁸⁴ A Faust, nella sua ultima visione, non appare né il socialismo, né l'iper-capitalismo, come volevano i maggiori avversari dell'interpretazione "ottimista" della tragedia, ma qualcosa di ignoto a noi, all'autore, e soprattutto a lui stesso. Qualcosa di non rappresentabile, che lo lascia smarrito ma con una certezza: che prima o poi, fosse anche dopo la sua morte, il momento in cui si sarebbe potuto dichiarare soddisfatto sarebbe finalmente arrivato.

Faust è la storia economica del genere umano fino a dove Goethe poteva vederla, immaginarla e rappresentarla; termina con un capitalismo pienamente affermato, che si spinge ben oltre gli anni di vita del suo autore, ma a un certo punto deve necessariamente fermarsi. Nonostante la sua incrollabile fiducia, condivisa – seppure solo in parte – anche da Lukács, dopotutto Goethe non poteva sapere cosa sarebbe successo. Fino a dove sarebbe arrivato il capitalismo e, soprattutto, se mai sarebbe stato superato.

6.3 Cases. Mefistofele anima della modernizzazione

Cesare Cases è stato uno dei più insigni germanisti nella storia della cultura italiana, che ha dedicato molte pagine allo studio del *Faust*. I suoi saggi al riguardo sono stati recentemente raccolti e commentati da Michele Sisto e Roberto Venuti nello splendido volume *Laboratorio Faust*. Oltre a questi, il volume contiene anche un'accurata ricostruzione del fondamentale ruolo di consigliere che Cases svolse per Fortini quando egli tradusse la tragedia per i Meridiani Mondadori. In questa sezione ricostruiremo l'interpretazione, sempre di chiave marxista, che Cases offre del testo, concentrandoci su due aspetti: l'ambiguo rapporto con la modernità e la

¹⁸⁴ Ivi, p. 96.

modernizzazione di Faust e Mefistofele, e l'interpretazione complessiva dell'opera, in dialogo con quanto detto su Lukács nella sezione precedente.

Nella sua *Introduzione al Faust* tradotto da Barbara Allason per Einaudi nel 1965 (qui citato dall'edizione presente in *Laboratorio Faust*), Cases si concentra sulla dialettica tra Faust e Mefistofele riguardo l'espressione delle pulsioni moderne. Riconoscendo la modernità del sentire e del volere faustiano, che pretende di svilupparsi senza limiti e con potenzialità infinite, chiosa che «all'infinità del sapere corrisponde in lui l'infinità dello sviluppo della personalità, che in un universo copernicano è compito di tutti». ¹⁸⁵ Per lui Mefistofele comprende perfettamente la natura di questo sviluppo, dello *Streben* faustiano, che però sente il dovere di svilire e ridurre. Per Cases, Mefistofele è «anima nera del processo di trasformazione della natura, Mefistofele come promotore della magia nera del denaro. [...] La sua funzione storica è inestricabile da quella che si potrebbe chiamare la sua funzione ideologica, e cioè la negazione dello *Streben* e la riduzione del fine dell'uomo al piacere». ¹⁸⁶ Questo non perché non vuole che Faust faccia pieno uso dei poteri che lui gli offre, anzi, se ne approfittasse Mefistofele riuscirebbe a provare che ogni uomo è corruttibile, vincendo così la sua scommessa laterale con Dio. Ma lui è un diavolo filosofo, come lo definì anche Madame de Staël, deciso a dimostrare di saperla più lunga sia di Faust che di Dio sulla natura umana. Nuovamente Cases, in dialogo con Lukács e Marx, sostiene che Mefistofele:

È un diavolo moderno, che è il primo a non credere nel diavolo. [...] È la malvagità moderna a riempire di nuovo contenuto e a ridar sangue al fantasma bandito nei libri delle favole. Si può così affermare con Lukács che in Mefistofele emergono, tra l'altro, “le caratteristiche cinicamente diaboliche del capitalismo”. Ciò risulta evidente dal suo stretto rapporto con il mondo del denaro, fondato su una consapevolezza della sua funzione economica assai lontana dalla generica fame dell'oro che abbiamo visto in Satana. [...] Mefistofele, che disprezza lo *Streben* di Faust e degli uomini in generale, ricorda come le qualità offerte dal denaro siano equiparabili a quelle date dalla natura, quindi l'aspirazione di Faust all'autorealizzazione – e inversamente il suo senso d'impotenza nelle prime scene – siano condizionate e relativizzate dall'esistenza del denaro. ¹⁸⁷

¹⁸⁵ C. Cases, *Laboratorio Faust*, p. 36.

¹⁸⁶ Ivi, p. 50.

¹⁸⁷ Ivi, p. 48.

Il suo obiettivo, dopo aver riconosciuto la modernità di Faust e del suo *Streben*, diventa quello di svilirlo, di ridurlo a mero desiderio e lussuria. Poiché lui, anima del capitalismo e della tentazione del denaro, sa che soltanto trasformando lo *Streben* in avidità può esercitare un controllo assoluto sugli esseri umani. Ed è proprio il suo fallimento in questo senso a far sì che Faust, seppur in extremis, venga salvato dagli angeli; un finale – e una sconfitta – che il diavolo-filosofo proprio non può accettare.

Cases individua nella sua figura uno dei pericoli maggiori del capitalismo, ancora celato ai tempi di Goethe: la massificazione. Mefistofele, nonostante sia lo sprone ai desideri del borghese dotato di capitale, non vuole che egli si elevi oltre i suoi simili. Al contrario, gli dà tutti i mezzi per soddisfare le proprie voglie senza che queste lo rendano un'individualità. La modernizzazione mefistofelica umilia lo *Streben*, sostenendo che: «Tu sei, in fondo... quel che sei. / Mettiti in testa parrucche con centomila riccioli, / mettiti ai piedi coturni alti un braccio, / resterai sempre quel che sei».¹⁸⁸ Per quanto Faust si creda superiore agli altri, rimarrà quel che è: un individuo con gli stessi desideri di tutti, oppure il fautore di una società che si prepara a massificare lo *Streben* nascente. Infatti, «Mefistofele [...] rappresenta uno dei poli di una dialettica che ancora attende la sua soluzione, quella tra i fini particolari e i fini universali dell'uomo, per cui l'individuo non riesce a realizzare sé stesso come “rappresentante dell'umanità” senza sacrificare sé stesso come individuo».¹⁸⁹ Nell'ergersi a rappresentante dell'umanità, Faust getta le basi per il sacrificio dell'individuo, la cui azione non troverà spazio all'interno della società creata dallo scatenamento delle forze fornite da Mefistofele.

Cases, prendendo le mosse esplicitamente da Lukács, torna a interpretare il testo come storia del genere umano, e soprattutto della sua economia. Ma al contrario di Lukács, il quale si concentra sull'aspetto materiale della questione, e soprattutto sull'interpretazione delle dinamiche “realistiche” e più esplicitamente politiche, Cases dà più spazio all'allegoria. Tutti i mondi diversi da quello capitalista sono, per lui, soltanto fantasmi, immagini svuotate di realtà ormai perse. Diversamente da Lukács, che vedeva nelle nozze tra Faust e Elena l'incontro tra il privilegio della classicità e i mezzi moderni, necessari alla nascita del capitalismo, Cases legge il capitalismo nascente come un predatore che eviscera ciò che trova sul suo percorso, sia il

¹⁸⁸ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1806-9.

¹⁸⁹ C. Cases, *Laboratorio Faust*, p. 51.

mondo classico che quello feudale. Infatti, riferendosi al terzo atto, dice che del mondo classico nulla rimane, se non le sue vesti:

Non avrebbero trovato il passato quanto il presente travestito da passato: l'epoca classica è la nostalgia dell'epoca classica, l'impero con i suoi scarsi tratti medievali è semplicemente lo sgretolarsi delle vecchie forze, su cui Goethe non nutriva illusioni di possibili recuperi ma per cui manteneva un certo tenero di fronte all'avvento del mondo moderno. Come sostiene Schlaffer, è il capitalismo che svuota le figure del secondo *Faust* della loro sostanzialità e le trasforma in fantasmi allegorici, sicché il libro diventa "l'allegoria del diciannovesimo secolo".¹⁹⁰

Il capitalismo opera una funzione svuotante, proprio come Mefistofele voleva rispetto allo *Streben*, che toglie interezza e senso sia al mondo classico e feudale che agli individui che lo compongono. Come già detto in precedenza, sia nella lettura del testo che nella più ampia comprensione del capitalismo, Cases si mostra profondamente pessimista e non sembra vedere possibilità particolari riservate all'uomo. Anzi, «Goethe – almeno nel *Faust* – aveva invece capito che il capitalismo fin da principio spingeva l'umanità alla distruzione dei rapporti naturali e all'autodistruzione».¹⁹¹ Il capitalismo è solo una corsa alla distruzione, alla morte. Cases non lascia trasparire speranza né ottimismo, almeno per quanto riguarda la storia del genere umano, ed è chiaro se si osservano i mondi rappresentati:

La storia è uno spettacolo di lotte di servi contro servi; ciò che si ritiene nuovo è sempre già stato pensato; l'educazione non serve a nulla. Se poi si passa alle singole epoche storiche che si alternano nei singoli atti e nei loro geniali *raccourcis*, ognuna ci si mostra nel suo aspetto più disastroso: il feudalesimo del primo e del quarto atto in piena decomposizione, il trapasso all'era moderna gravido di mali.¹⁹²

Ormai non c'è più traccia della lotta tra il bene e il male, tesi e antitesi, che Lukács scorgeva nella vicenda faustiana. Rimangono soltanto mondi in decomposizione o nascituri già malati, e diavoli tentatori.

¹⁹⁰ Ivi, p. 132.

¹⁹¹ C. Cases, *Su Lukács*, p. 138.

¹⁹² C. Cases, *Laboratorio Faust*, p. 130.

6.4 Berman. Capitalismi a confronto: Faust contro Mefistofele

Il saggio di Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air* è stato già largamente utilizzato all'interno di questa tesi, ma verrà chiamato in causa un'altra volta per l'importanza capitale delle teorie marxiste rivolte al *Faust* che si trovano al suo interno. Anche Berman fa esplicito riferimento alla lettura lukácsiana, infatti sostiene che «il *Faust* di Goethe esprime e drammatizza il processo da cui, tra la fine del diciottesimo secolo e l'inizio del diciannovesimo, trae origine un mondo dai tratti tipicamente moderni».¹⁹³ La fase che sta descrivendo è quella che ha già definito come «seconda fase della modernità». Berman concorda con Lukács anche per quanto riguarda l'identità tra la vicenda del protagonista e la storia del genere umano: «Esiste un'affinità tra l'ideale culturale dell'evoluzione dell'io e il concreto movimento sociale verso lo sviluppo economico».¹⁹⁴ Rispetto a Lukács però, è particolarmente interessato a sottolineare l'evoluzione dell'io, la tensione alla modernità del singolo individuo, che invece in Lukács perde di importanza poiché sussunto nel genere intero. Berman torna sulla questione commentando un altro passo della tragedia, dove Faust si sente in colpa per la scia di morte e dolore che si lascia dietro e Mefistofele lo deride, accusandolo di voler volare pur avendo le vertigini. Per Berman,

La crescita dell'uomo paga il suo prezzo in termini di vite umane; chiunque vi aspiri deve pagarne il prezzo, e il prezzo è alto. [...] «Non è la prima». Se la devastazione e la rovina costituiscono una struttura portante del processo evolutivo umano, Faust è assolto, almeno in parte, dalle sue colpe personali. [...] Tra un uomo aperto e un mondo chiuso non esiste alcuna possibilità di dialogo.¹⁹⁵

Già da qui si intende la grande differenza tra la lettura del testo offerta da Berman, che si avvicina forse più a quella di Cases che a quella di Lukács. All'evoluzione dell'uomo, e alla conseguente trasformazione del mondo intorno, corrisponde inevitabilmente un prezzo da pagare, ma l'assoluzione, che per Lukács veniva dalla sussunzione dell'individuo nel genere intero, qui invece proviene da Mefistofele. Il prezzo deve essere pagato al diavolo della

¹⁹³ M. Berman, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁴ Ivi, p. 52.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 68-9.

modernizzazione, l'unico in grado di offrire assoluzione. Non Dio, non l'autore, ma il diavolo in persona, il quale non ha altro interesse che smorzare il senso di colpa del suo assistito e rimmetterlo in moto. D'altronde, per Berman, quella di Faust è una "tragedia dell'evoluzione": l'evoluzione è l'elemento focale, ma si conclude in tragedia. Le tragedie individuali non passano più in secondo piano, ma sono la questione centrale del percorso – o decorso – dell'evoluzione.

Berman porta avanti il discorso concentrandosi soprattutto sull'analisi del quinto atto, quindi l'omicidio dei due anziani, Filemone e Bauci, la cui capanna impedisce a Faust di possedere interamente il terreno su cui sta edificando la sua nuova società. Berman pone l'accento non tanto sul bisogno ossessivo di potere di Faust, quanto sulla tendenza omologante della trasformazione moderna: «L'assassinio ha comunque un'altra motivazione che non dipende soltanto dalla personalità faustiana, ma da un impulso collettivo, impersonale, che sembra endemico alla modernizzazione: la spinta a creare un ambiente omogeneo, uno spazio totalmente modernizzato, in cui i sembianti e i sentimenti del vecchio mondo siano scomparsi senza lasciare traccia».¹⁹⁶ Anche in questa analisi emerge un altro elemento toccato da Cases: la modernità capitalista è una spinta all'individualismo, non per liberare le forze creatrici del singolo ma per distruggere i rapporti naturali e ogni forma di tessuto sociale. Come Cases sottolineava l'appiattimento del desiderio mefistofelico, così Berman evidenzia il risultato spersonalizzante del folle volo faustiano. La nuova società deve eliminare ogni forma di ricordo del vecchio mondo affinché nulla possa più metterne in dubbio la validità e la ragion d'essere. Allo stesso modo, crea un sistema in cui i «liberi uomini» si ritengono tali nonostante continuino a eseguire gli ordini di uno solo, Faust, e a realizzarne la visione. Visione che si rivelerà ingannevole poiché manipolata e deformata da Mefistofele (d'altronde, come abbiamo già detto, le forze infernali sfuggono sempre al controllo del mago che le evoca). Faust, quindi, dà vita a un mondo in cui lui stesso e i nuovi uomini moderni possono realizzarsi come tali, alla ricerca di una nuova patria dove finalmente non essere più esuli né erranti.¹⁹⁷ Ma per farlo, deve continuare a pagare il prezzo che Mefistofele (la modernizzazione) esige.

¹⁹⁶ Ivi, p. 80.

¹⁹⁷ Ivi, p. 78.

Un altro tema centrale nella disamina di Berman è la natura dei capitalismi di Faust e Mefistofele a confronto. Berman si oppone alle letture tradizionali di stampo marxista che vedevano in Faust il perfetto esecutore della volontà capitalista, e anzi sostiene che non possa essere identificato con il capitalista avido attratto dal potere del denaro, ma che «egli non sta edificando in vista di un suo profitto personale a breve termine, ma piuttosto per il futuro a lungo termine dell'umanità, per amore di una libertà universale e di un benessere di cui si potranno godere i frutti solo molto tempo dopo la sua scomparsa».¹⁹⁸ Con questa affermazione Faust torna a essere il rappresentante del genere umano, ma con una diversa dinamica: le azioni che compie non sono più legittimate dalla sua posizione, ma (auto)giustificate dalla certezza che siano funzionali al bene del genere umano. Come già detto, «Goethe mette in rilievo che gli orrori più nefandi legati allo sviluppo promosso da Faust scaturiscono dai suoi propositi più onorevoli e dalle sue più autentiche conquiste». Questo però non scagiona Faust dall'accusa di essere capitalista, soprattutto perché alla luce del rapporto tra buoni propositi e risultati terribili la sua buona fede vacilla. Pur mostrandosi sempre sconvolto e stupito quando compie un'azione che risulta nella morte o nella sofferenza di qualcun altro, infatti, Faust raramente si sofferma sulla questione o si mostra disposto a cambiare il suo *modus operandi*. Al contrario, riprende sempre la sua corsa, spingendosi di volta in volta più in là e quindi coinvolgendo sempre nuove potenziali vittime. Il fatto che i desideri di Faust vadano oltre la ricchezza e “l'accumulazione primaria” non lo scagiona, perché i mezzi che utilizza per esaudirli sono esattamente gli stessi di chi cerca solo prestigio e denaro. Berman riprende i versi che Faust rivolge al sorvegliante dei suoi lavoratori, che sembrano sempre meno uomini liberi e più schiavi che lavorano alle piramidi: «Per stimolarli, premia, punisci, / pagali, adescali, spremili!».¹⁹⁹ Parole che rendono davvero difficile nobilitare il desiderio faustiano, e soprattutto non associarlo a quello di un qualunque sfruttatore di forza-lavoro.

D'altronde neppure Berman scagiona completamente Faust, piuttosto teorizza un modello di comportamento capitalista “bifronte”. Definito “modello faustiano”, prevede da una parte un Faust organizzatore ed evolutore su larga scala, dalle ampie vedute e disposto a tutto pur di raggiungere progresso e sviluppo; dall'altra, un Mefistofele pirata e rapace, che lo aiuta occupandosi di tutta quella parte di lavoro che deve rimanere nell'ombra e sporcandosi le mani

¹⁹⁸ Ivi, p. 84.

¹⁹⁹ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 11553-4.

al suo posto. Berman, in sostanza, ristabilisce la diade capitalismo buono e capitalismo cattivo, qui non più contrapposti ma intrecciati, uno necessario all'altro: «Il modello faustiano rivelerà infine anche una nuova forma di autorità, l'autorità che deriva dalla capacità del leader di soddisfare la costante aspirazione degli uomini moderni ad uno sviluppo dai tratti avventurosi, privo di limiti troppo determinati, continuamente rinnovato».²⁰⁰ La critica di Goethe, secondo lui, è rivolta alla figura – anticipata con lungimiranza quasi profetica – dell'imprenditore geniale che crea immense organizzazioni di lavoro sulla scorta delle sue intuizioni. Steve Jobs, Jeff Bezos o Elon Musk, per esempio. Ma sostenere questa interpretazione implica fidarsi di quello che queste figure sostengono pubblicamente, ossia che il potere e il denaro siano funzionali solo a raggiungere il progresso. Anche Faust non dice mai di volere il potere e il controllo, eppure nel corso della tragedia fa di tutto per ottenerli. E poi li esercita sul sapere, sullo Spirito della Terra, sulle donne (Margherita ed Elena), e infine su una società intera. Dovremmo fidarci anche di lui, quindi, solo in virtù degli alti ideali da cui sembra essere mosso?

Goethe stesso era estremamente affascinato (e spaventato) dalla figura faustiana che stava tratteggiando e che vedeva nascere intorno a sé. Nonostante scelga di salvarlo, non scinde mai il suo desiderio di innovazione dai mezzi mefistofelici tramite i quali lo attua. Anzi, la lettura psicanalitica dell'opera dimostrerà che per Goethe i due personaggi fossero indivisibili, il che rende difficile considerarli come due facce distinte e diverse del capitalismo, di cui sono certamente due aspetti ma necessariamente connessi. D'altronde, ogni narrazione ha bisogno di un eroe, e Faust è l'eroe perfetto della retorica capitalista, che Goethe porta subito alle sue estreme conseguenze. Più che capitalista realmente "nobile", Faust andrebbe letto come simbolo quasi propagandistico necessario ad assolvere dalle proprie colpe tutti i Faust che sarebbero seguiti. La versione titanica e romantica del ragazzo che viene dalla campagna e ce la fa nel grande mondo, come nella narrazione del Sogno Americano, che altro non è che una versione massificata del mito di Faust. In quest'ottica, la salvazione di Faust da parte degli angeli – e di Goethe – andrebbe letta più nell'ottica lukácsiana di assoluzione proiettata sul futuro del genere umano piuttosto che come riconoscimento del valore degli ideali, nonostante i mezzi usati, dello specifico individuo Faust. Ma in entrambi i casi, rimane la critica goethiana all'uomo faustiano – parziale o completa che sia, risolta o meno nel percorso del genere umano – e l'invito a capire come coesistere con questo stimolo allo sviluppo, che non può più essere

²⁰⁰ M. Berman, *op. cit.*, p. 86.

riposto in un cassetto, ma che deve esistere per l'uomo stesso, senza condannarlo a un continuo susseguirsi di tragedie individuali.

Tuttavia, se il *Faust* rappresenta una critica, costituisce anche una sfida – al nostro mondo ancor più che a quello di Goethe – ad immaginare e a creare nuove forme di modernità, in cui non sia l'uomo ad esistere in nome dello sviluppo, ma lo sviluppo ad esistere in nome dell'uomo. Il cantiere incompiuto di Faust è il terreno stimolante ma precario su cui tutti noi dobbiamo fondarci per costruire la nostra esistenza.²⁰¹

Questa prospettiva andrà tenuta a mente soprattutto affrontando autori vicini alle questioni economiche del marxismo, come ad esempio Sanguineti e Calvino, non tanto come elemento narrativo ma come chiave interpretativa. Per farlo, si dovrà prestare particolare attenzione a tutto ciò che possa traslare il racconto su un piano universale, in particolare economico: dai temi del capitalismo e dell'imprenditoria a ogni possibile rilettura di Faust come inventore e sviluppatore che dalla stanza gotica passa al mondo degli affari; da ciò che riguarda gli orrori dello sfruttamento agli aspetti, tutti mefistofelici, del lavoro e della modernizzazione.

²⁰¹ Ivi, p. 97.

7. Jung, Freud e la prospettiva psicanalitica

L'ultima prospettiva che prenderemo in considerazione sarà quella psicanalitica. La psicanalisi è una delle più grandi e incisive svolte nella cultura del Novecento, sia per quanto riguarda gli autori (basti ricordare Svevo, Moravia e Bertolucci), che la critica (la scuola di Francesco Orlando). Il *Faust* è presente con una certa ricorrenza negli scritti dei “fondatori” del metodo, Freud e Jung, oltre che in quelli di Otto Rank. Due in particolare sono gli aspetti più interessanti dal punto di vista psicanalitico: il desiderio sconfinato e il doppio. Entrambi occupano la riflessione freudiana, mentre Jung si concentra maggiormente sull'aspetto simbolico dell'opera. Come per molti autori dediti alle riscritture faustiane, vedremo che il metodo psicanalitico diventerà una modalità narrativa per evitare il ricorso all'elemento sovranaturale, e riportare nell'interiorità del protagonista l'intero sviluppo della vicenda. Lo stesso Faust finirà sul lettino dell'analista, o addirittura dall'altra parte. Ma prima di analizzare le riscritture e le variazioni che questo metodo ha apportato alla tragedia, concentriamoci sui suoi fondatori: Freud e Jung.

7.1 Freud e lo *Streben*

Psicopatologia della vita quotidiana, il celebre saggio di Freud sui lapsus e le dimenticanze, si apre con un'epigrafe faustiana: «È ora così densa di quei fantasmi, l'aria, / che nessuno sa più come evitarli».²⁰² Ci troviamo alla fine della tragedia, è mezzanotte e Faust, ormai anziano, viene perseguitato dai suoi fantasmi che lo rendono cieco. Ma perché Freud sceglie queste parole per iniziare il suo saggio? Un riferimento, forse, agli stessi fantasmi che perseguitano gli esseri umani, alle presenze memoriali che si affastellano nella nostra mente e ci conducono quotidianamente in errori, lapsus e dimenticanze? Domande destinate a rimanere senza risposta perché l'epigrafe, pur trovandosi in una posizione così significativa, non verrà mai commentata

²⁰² J. W. Goethe, *Faust*, vv. 11410-1.

nel testo. Ma che propongono un'affinità, forse il bisogno di tracciare fin da subito un legame tra la condizione umana e quella faustiana. Una mera suggestione, che tuttavia dice qualcosa sul rapporto tra i due autori. E che, pur non spingendoci oltre, abbiamo scelto per aprire questa ultima sezione.

Rosalba Maletta definisce il legame tra Freud e *Faust* come non «ascrivibile a mera analogia riduzionistica o a zeppa esemplificativa, bensì presied[e] a un'analisi delle interazioni sociali che celano a tutt'oggi, sotto la *vis* retorica della litote e della *diminutio*, una rapinosità egomorfistica e idiopatica a un tempo».²⁰³ Per lei, il rapporto tra l'autore e il mito è profondo e ragionato, e raggiunge il punto in cui il primo si serve di citazioni e riferimenti al secondo per portare avanti le proprie teorie e dar loro forza non soltanto poetica e retorica, ma anche argomentativa. Il rapporto sembra essere simile a quello che avevamo notato tra Marx e *Faust*.

La citazione freudiana, breve ma estremamente rilevante, con cui inizieremo questo studio compare in *Al di là del principio di piacere*. Una scelta non casuale, dal momento che tutta la scommessa tra Faust e Mefistofele poggia proprio sulla questione del piacere e del desiderio, anzi, sull'opposizione tra il desiderio come *Streben* e il desiderio come piacere, per giunta fisico. Si tratta di una citazione fondamentale, collocata in un punto cardine di uno dei saggi più discussi, controversi e celebri di Freud. Impegnato nella disamina di cosa componga le pulsioni, l'autore getta le basi per il superamento del "principio di piacere": l'idea che le pulsioni siano mosse soltanto dal piacere, il cui raggiungimento è il loro unico obiettivo. E che, di conseguenza, possano scomparire una volta ottenuto. Il tema, non interamente nuovo nella riflessione letteraria, si trova in tante riflessioni classiche e romantiche, soprattutto nella teoria leopardiana del piacere. Freud, a sua volta, sostiene che:

La pulsione rimossa non rinuncia mai a cercare il suo pieno soddisfacimento, che consisterebbe nella ripetizione di un'esperienza primaria di soddisfacimento; tutte le formazioni sostitutive e reattive, tutte le sublimazioni non potranno mai riuscire a sopprimere la sua persistente tensione, e la differenza fra il piacere del soddisfacimento agognato e quello effettivamente ottenuto determina nell'uomo quell'impulso che non gli permette di fermarsi in nessuna posizione raggiunta ma, secondo le parole del poeta, "sempre lo spinge più avanti".²⁰⁴

²⁰³ Rosalba Maletta, *Freud/Faust. Appunti per una Kulturarbeit*, in *Studia Faustiana*, Marco Castellari, Marina Cometta (a cura di), Mimesis, Milano, 2012, p. 69.

²⁰⁴ Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977, p. 228.

In questo passo, che è quasi una definizione della sua teoria del piacere, Freud sottolinea la differenza tra il piacere derivante dal provare desiderio (che si avvicina alla posizione difesa da Faust), e quello che si ottiene dalla soddisfazione di un desiderio (ciò che Mefistofele spinge Faust a ricercare). Significativamente, il richiamo alla tragedia goethiana avviene tramite una frase – quella finale – che non appartiene a Faust, bensì a Mefistofele. Questa la sua forma completa, nella versione fortiniana: «A lui [Faust], il destino gli ha dato uno spirito / sfrenato che sempre lo spinge più avanti».²⁰⁵ La scena è quella del patto, pochi versi dopo il passaggio dei “sei stalloni” citato sopra, un passaggio fondamentale e denso di significato.

Maletta sottolinea un altro aspetto rilevante nella citazione freudiana:

Lo *Streben* goethiano sorregge Freud nel momento in cui viene elaborando la sua metapsicologia più scomoda e complessa, là dove l’assetto topico, figurativo e descrittivo, arretra rispetto a quello economico, circuitando l’immaginario. È dunque con le parole di Mefistofele [...] che Freud introduce il lavoro di eros e delle pulsioni atte a compiersi in unità vieppiù articolate e organizzate, volte a creare legame sociale nella consapevolezza che la *Kultur* nasce dalla rinuncia al soddisfacimento immediato, non già da una presunta santificazione dell’umano.²⁰⁶

Faust e Mefistofele rappresentano due aspetti dell’individuo nella società. Il primo il volere sconfinato dell’io, che non accettando che gli vengano posti limiti necessariamente si scontra con la realtà, imparando così a riconoscere il fallimento e la delusione ma soprattutto uscendone plasmato, strutturato. Mefistofele, invece, rappresenta la consapevolezza che la vita sociale non è conciliabile con il desiderio illimitato, e anzi, nasce esattamente quando si rinuncia al bisogno di soddisfare ogni proprio desiderio. È quindi un abbassamento delle pretese, un reindirizzamento dei propri desideri, che non possono più essere infiniti – come quelli faustiani – ma devono diventare raggiungibili e conciliabili con la presenza di altri soggetti desideranti nella società. Desideri più bassi, quindi, inferiori, possibilmente legati ai bisogni del corpo e dei sensi. D’altronde, lo stesso Mefistofele continua dicendo:

E nella sua ansia violenta travalica
oltre i piaceri della terra.

²⁰⁵ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1856-7.

²⁰⁶ R. Maletta, *op. cit.*, p. 75.

Lo guiderò per la dissolutezza, per l'insensatezza banale;
dovrà dibattersi, irrigidirsi, fissarsi
nel vischio.²⁰⁷

La battaglia di Mefistofele consiste nel tarpare le ali al volere faustiano, che si spingerebbe «oltre i piaceri della terra», dove invece va ricondotto con violenza. In questo senso, la lettura freudiana si avvicina a quella di Cases, che vedeva in Mefistofele un principio umiliante il volere di Faust. Qui, però, l'abbassamento del desiderio è il fondamento della società, il principio stesso di realtà. Da un punto di vista psicanalitico, tutto il *Faust* potrebbe essere letto come la presa di coscienza, da parte del protagonista, di dover scendere a compromessi con la realtà. Freud, però, riconosce che tra i due principi è in atto un conflitto, che un desiderio illimitato è destinato a non abbassarsi mai; ed è per questo motivo che definisce quella faustiana come un'insopprimibile “persistente tensione”, la cui insoddisfazione – o incompleta soddisfazione – è causa dei problemi dell'io.

7.2 Il doppio e l'Es in Freud e Rank

Un'altra grande questione psicoanalitica in *Faust* è quella del doppio, o dell'Ombra, a cavallo tra il metodo freudiano e quello junghiano. Tutta la tragedia è un continuo gioco di scambi tra Faust e Mefistofele, di alternarsi tra le parti, in un riproporsi di differenti dualismi. All'inizio troviamo Faust e Wagner, poi Faust e Mefistofele, Mefistofele nei panni di Faust e lo studente, Faust e Margherita, Mefistofele e Marta, e così via. La coppia principale, però, sono chiaramente Faust e Mefistofele, a tutti gli effetti due facce della stessa medaglia.

Da un punto di vista freudiano, il sosia o il doppio è capace di procurare un sentimento “perturbante”, che nel celebre e omonimo saggio è definito come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare».²⁰⁸ Quella del perturbante

²⁰⁷ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1858-63.

²⁰⁸ Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977, p. 82.

è una delle più famose e riuscite formulazioni freudiane che partano da una teoria estetica, poiché l'analisi inizia dalla lettura di un racconto di Hoffmann. Il sosia, per lui, è la proiezione che l'individuo fa verso l'esterno di qualcosa di rimosso, che in un momento passato gli è appartenuto e quindi risulta familiare. E che, una volta incarnatosi nel sosia, torna a perseguirlo mettendone in pericolo l'identità. Per Freud, «il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati, nei quali tale formazione aveva comunque un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dèi, dopo la caduta della loro religione, si sono trasformati in dèmoni».²⁰⁹ Il sosia è parte dell'individuo, o almeno ne ha fatto parte. Nel saggio è presente anche una citazione esplicita a *Faust*, in particolare al momento in cui Mefistofele si dichiara consapevole di esser visto come un diavolo – e quindi come elemento perturbante²¹⁰ – da Margherita.

Sabine Prokhoris, commentando le presenze faustiane in Freud, si riferisce a Mefistofele come rappresentazione dell'Es, assoluto e di Faust stesso:

First, Mephisto is the representative of the world of the drives. [...] The second point, closely related, of course, to the first, is that Mephistopheles behaves as if he were the repressed – Faust's repressed – struggling to return. Finally: [...] Mephistopheles incarnates not only the drives in general, but, more particularly, the drive to destroy. [...] Taken together, they offer a representation or illustration of what Freud was to name, significantly, the "id".²¹¹

Mefistofele rappresenta le pulsioni e il represso, l'inconscio, che insieme compongono l'Es: la parte desiderante, incontrollabile e, per certi versi "oscura", dell'Io. Accettare il patto, quindi, significherebbe accettare l'esistenza di questa sua parte e anzi "sceglierla" come primaria e "in controllo" del proprio Io. Prokhoris, però, sottolinea che Mefistofele non rappresenta una pulsione qualunque ma una in particolare: quella a distruggere. Di conseguenza, affidarsi

²⁰⁹ Ivi, p. 97.

²¹⁰ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 3540-1.

²¹¹ Sabine Prokhoris, *The Witch's Kitchen: Freud, Faust, and the Transference*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1995, p. 27: «In primo luogo, Mefistofele è il rappresentante del mondo delle pulsioni. [...] Il secondo punto, strettamente legato, ovviamente, al primo, è che Mefistofele si comporta come se fosse il represso – il represso di Faust – che lotta per riemergere. Infine: [...] Mefistofele incarna non solo le pulsioni in generale, ma, più in particolare, la pulsione alla distruzione. [...] Presi insieme, [questi elementi] offrono una rappresentazione o un'illustrazione di ciò che Freud avrebbe chiamato, significativamente, l'Es.»

totalmente a lui – o all’Es – può portare solo alla distruzione, propria e altrui. Soprattutto se l’Es si manifesta come doppio dell’Io.

Nella sua trattazione del perturbante, quando parla del sosia Freud rimanda all’altrettanto celebre studio sul doppio di Otto Rank. Anche Rank struttura il suo saggio come una trattazione psicanalitica di un problema di teoria estetica, visto che la quasi totalità dei suoi esempi è di natura letteraria. Per lui, il doppio non può essere scisso da un presagio di morte ed è sempre una proiezione pericolosa, quindi perturbante, dell’Io, che ne minaccia la distruzione o la sostituzione: «Il significato di morte legato al tema del doppio è in stretta relazione con il narcisismo».²¹² Un riferimento al narcisismo che non stupisce, soprattutto rispetto a questa tragedia. Mefistofele fornisce una valvola di sfogo all’ego incontenibile di Faust, e il dualismo che i due instaurano è la manifestazione delle sue due anime.

Un altro aspetto rilevante evidenziato da Rank è che il doppio, inizialmente, svolge una funzione positiva per l’Io, che solo in un secondo momento gli si ritorce contro. In quanto personificazione delle sue pulsioni, infatti, l’Es può svolgere al posto dell’Io ciò che a lui non è concesso, o ciò che non ha il coraggio di fare. È un modo per non prendersi la responsabilità delle proprie azioni, che anche se “causate” dall’Io vengono comunque compiute dal doppio (e, naturalmente, viceversa). Per Rank, quindi,

Il sintomo più evidente di queste reazioni [alla scissione] sembra essere un profondo senso di colpa, che induce il protagonista a non assumersi più la responsabilità di certe sue azioni addebitandole a un altro Io, a un doppio che può essere rappresentato dal diavolo stesso, o comunque creato da un patto con lui. [...] Come ha dimostrato Freud, questo senso di colpa può avere molte origini: da un lato dà la misura della distanza tra l’Io ideale e la realtà concreta, dall’altro si nutre di una forte paura della morte, suscitando violente tendenze autopunitive che possono portare al suicidio.²¹³

Torna anche qui il problema del contatto con la realtà, di cui la creazione del doppio rappresenta la totale perdita. Uno scollamento particolarmente doloroso per l’Io che, ormai sdoppiato, deve fare i conti con una controparte negativa, quasi un rivale che lo “minaccia”, addirittura lo punisce proprio per la sua incapacità di scendere a patti con il mondo reale. Si crea così un

²¹² Otto Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, SE, Milano, 2001, p. 87.

²¹³ Ivi, pp. 95-6.

circolo vizioso paradossale, dove l'Io si autopunisce ma per farlo utilizza una terza parte – il doppio – nell'ennesimo, disperato tentativo di deresponsabilizzazione. Per Rank, la questione diventa maggiormente rilevante «in quelle opere poetiche in cui l'autoaffermazione e la sopravvalutazione narcisistica di sé stessi giocano un ruolo dominante».²¹⁴ Tutte caratteristiche che certamente non mancano alla tragedia goethiana.

7.3 Mefistofele e l'Ombra in Jung

La psicanalisi junghiana è basata sull'individuazione dell'Io, che deve trovare sé stesso attraverso un percorso dove incontrerà una serie di archetipi, definibili come «funzione o forma strutturante della psiche».²¹⁵ L'archetipo non nasce autonomamente nell'inconscio, ma dal rapporto di questo con l'Io, prefigurandosi come una «struttura categoriale non tanto dell'inconscio quanto del rapporto tra coscienza e inconscio».²¹⁶ L'Ombra è uno dei primi archetipi che l'Io incontra sul proprio percorso. La definizione di partenza che ne danno gli studiosi junghiani assomiglia, in parte, a quella del doppio freudiano:

Io e Ombra costituiscono un caso, ancora più vistoso, di scissione della personalità, il fenomeno del “doppio”: l'Io distaccandosi dall'Ombra, la estranea da sé stesso, personificandola (proiettandola) nell'Altro da sé, un minaccioso alter ego che contiene tutto ciò che ci appartiene e che non vorremmo ci appartenesse; una esteriorizzazione degli impulsi che minacciano l'integrità dell'Io.²¹⁷

L'Ombra, come il doppio, è la rappresentazione delle pulsioni che l'Io esterna condensandole in una figura. In questo caso, però, le pulsioni non sono soltanto individuali bensì collettive, e rappresentano tutto ciò che a livello sociale e culturale non è accettato dalla norma e dalla morale, ancora più che dalle leggi. Residuo del mondo precivile, l'Ombra esprime gli istinti

²¹⁴ Ivi, p. 99.

²¹⁵ Mario Trevi, Augusto Romano, *Studi sull'ombra*, Marsilio Editore, Venezia, 1990, p. 28.

²¹⁶ Ivi, p. 30.

²¹⁷ Paolo Orvieto, Mario Ajazzi Mancini, *L'ombra e il doppio*, in Paolo Orvieto, Mario Ajazzi Mancini, *Tra Jung e Freud. Psicoanalisi, letteratura e fantasia*, Le Lettere, Firenze, 1991, p. 132.

con cui l'Io deve fare i conti nel suo tentativo di entrare definitivamente a vivere nella società. Oltre ad aggiungere la dimensione collettiva, Jung interpreta in modo diverso lo "scontro" tra l'Io e l'Ombra. Per Freud e Rank, lo scontro con il doppio aveva un valore quasi distruttivo, che spesso sfociava nella morte dell'Io o nell'assassinio del doppio (in sostanza un suicidio mascherato). Per Jung, invece, l'incontro tra questi due agenti è necessario al fine di fondare l'Io: «L'Ombra si prospetta a questo punto come antitesi dell'Io, tuttavia non oppositiva ma sintetica, indispensabile perché alla scomposizione dimidiante succeda la rifondazione dell'individualità».²¹⁸ Affinché l'Io possa individuarsi deve affrontare la propria ombra, accettarla e accettare in sé l'esistenza di un lato incompatibile con la società e le sue norme. Le due parti, insomma, devono tornare a essere una sola. Di nuovo,

L'integrazione dell'Ombra è l'assunzione delle parti oscure e negative della personalità nell'ambito della nuova dinamica psichica; è l'utilizzazione dell'ombra come produzione di energia psichica o, se si vuole, l'impiego del negativo come polo di un nuovo campo energetico il cui polo positivo è costituito dall'Io orientato secondo i valori del canone culturale o, tout court, dell'Ideale dell'Io freudiano.²¹⁹

È chiaro che questo discorso si applichi perfettamente alla diade Faust-Mefistofele: il primo rappresenta l'Io, di cui il secondo è l'Ombra. Lo stesso Jung «argued that Faust's Shadow is symbolized by Mephistopheles, an autonomous complex who splits off from Faust's main personality and is hypostatized as the Devil».²²⁰ Anche Trevi e Romano notano che il diavolo goethiano è considerato da Jung e i suoi interpreti come la perfetta esemplificazione letteraria dell'archetipo dell'Ombra.²²¹ In quest'ottica il topos del patto con il diavolo assume un nuovo significato: diventa un tentativo di accordo con gli aspetti più oscuri e minacciosi della realtà, che in ultima istanza sono la realtà stessa. Quindi, «what does it mean to make a pact with the Devil? From the standpoint of conventional consciousness, it means having commerce with evil, the forbidden thing, the irrational, the repressed, the denied, the despicable – in a word,

²¹⁸ Ivi, p. 135.

²¹⁹ M. Trevi, A. Romano, *op. cit.*, p. 43.

²²⁰ Paul Bishop, *The Dionysian Self: C. G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche*, De Gruyter, New York, 1995, p. 318: «Riteneva che l'Ombra di Faust fosse simboleggiata da Mefistofele, un complesso autonomo che si separa dalla personalità principale di Faust ed è ipostatizzato come il Diavolo.»

²²¹ M. Trevi, A. Romano, *op. cit.*, pp. 34, 59.

with the unconscious».²²² Ma Faust non stringe il patto riluttante, anzi, lo fa con entusiasmo. Nonostante Mefistofele rappresenti il duro scontro con la realtà, scegliere di assoggettarsi all'Ombra invece che all'equilibrio vuol dire offrirsi all'esperienza e ai piaceri che ne derivano. Mefistofele quindi può anche rappresentare «the hope for life-renewal and increased intensity of experience».²²³ Il tentativo di trovare un bilanciamento tra l'Io e l'Ombra avverrà in un secondo momento, nella Seconda Parte della tragedia, dove finalmente Faust guiderà Mefistofele, e non viceversa, come nella Prima Parte. Qui, «Faust is seeking a renewal of libido, the life energy that makes existence exciting and meaningful. Beyond that he is striving for wholeness. Mephistopheles symbolizes the Greater Personality, the Self, in its dark aspect».²²⁴ Soltanto la realizzazione che nulla di ciò che ha da offrire Mefistofele come “guida” della personalità può soddisfare Faust lo porterà a rimettersi al “timone” del proprio Io e a cercare di nuovo l'equilibrio o, in senso junghiano, la completezza.

Per concludere, se Faust rappresenta l'uomo moderno, allora anche Mefistofele è l'Ombra dell'intera società occidentale moderna. E *Faust*, a sua volta, una tragedia sulla ricerca, spasmodica e disperata, del proprio Io da parte del protagonista, che deve confrontarsi con un'Ombra dirompente e tiranneggiante. La sua Ombra-Mefistofele è infatti il richiamo alla bassezza, agli istinti, ai sensi, cui Faust si concede probabilmente perché sa che per poter essere completo deve accettarli come parte di sé. Letta da questo punto di vista, la tragedia diventa ancora più cupa, poiché si conclude con l'omicidio di Faust da parte di Mefistofele, il definitivo fallimento della conciliazione e il trionfo dell'Ombra. In una prospettiva universalizzante, una nera profezia sul destino dell'uomo moderno. La psicanalisi applicata ai due personaggi diventa così l'analisi di un unico Io che tenta di trovarsi, fallendo a più riprese, e poi per sempre. Questo spiega anche la massiccia presenza del tema psicanalitico nelle riscritture novecentesche: Jung e Freud hanno fatto scomparire il diavolo come personaggio, ma hanno dimostrato che la sua Ombra è comunque viva dentro – e spesso fuori – Faust.

²²² Edward E. Edinger, *Goethe's "Faust": Notes for a Jungian Commentary*, Inner City Books, Toronto, 1990, p. 32: «Cosa significa fare un patto con il diavolo? Dal punto di vista della coscienza convenzionale significa fare affari con il male, il proibito, l'irrazionale, il represso, il negato, lo spregevole – in una parola, con l'inconscio.»

²²³ Ivi, p. 30: «La speranza di un rinnovamento della vita e di un incremento nell'intensità dell'esperienza.»

²²⁴ Ivi, p. 32: «Faust sta perseguendo un rinnovamento della libido, l'energia vitale che rende l'esistenza eccitante e significativa. Al di là di questo, egli sta lottando per la completezza. Mefistofele simboleggia la Grande Personalità, il Sé, nel suo aspetto oscuro.»

7.4 Le Madri e l'inconscio collettivo

L'interesse di Jung per il *Faust* si estende oltre il rapporto del protagonista con Mefistofele, e in particolare riguarda una scena, quella della discesa alle Madri, che occupa la fine del primo atto della Seconda Parte: «In his autobiography, Jung relates that reading *Faust* proved to be a turning point for him during his school years. [...] Jung put the main focus of his thoughts on the role of Mephistopheles and his [Faust's] relationship to the mysterious Mothers». ²²⁵ Chiariamo prima di tutto il contesto. La Seconda Parte si apre con il passaggio dal piccolo al grande mondo: Faust e Mefistofele, lasciato l'angusto mondo medievale di Margherita, si trovano ora alla corte dell'Imperatore. Grazie alle illusioni mefistofeliche, i due riescono a guadagnarne alcuni favori, ma Faust è deciso a entrare stabilmente nelle sue grazie. L'imperatore gli chiede una suprema dimostrazione di magia: evocare per lui Elena di Troia. Mefistofele dice a Faust che per compiere una simile impresa ha bisogno di un potere più antico e misterioso del suo, quello delle Madri (*die Mütter*). Si tratta di entità non meglio definite, probabilmente un'invenzione di Goethe, che secondo Fortini le intendeva come «le custodi delle essenza immutabili ed eterne da cui traggono origine le esistenze particolari». ²²⁶ Lo stesso Mefistofele è misterioso e vago nel descriverle: «Non luogo intorno ad esse e meno ancora tempo. / Parlarne è arduo. / Sono le Madri!». ²²⁷ Faust rabbrivisce al solo sentirle nominare, e neppure Mefistofele ne parla volentieri. Nonostante ciò, si convince a compiere il viaggio, che deve effettuare senza la propria Ombra, e ritorna con successo, evocando di fronte all'Imperatore il fantasma di Elena.

Non viene mostrato il viaggio né il dialogo con le Madri, che Goethe lascia nel mistero compiendo una delle sue tipiche ellissi narrative. Da un punto di vista psicanalitico, l'aspetto

²²⁵ Ivi, p. 238: «Nella sua autobiografia, Jung racconta che la lettura del *Faust* fu per lui un punto di svolta durante gli anni della scuola. [...] Jung mise al centro dei suoi pensieri il ruolo di Mefistofele e la relazione [di Faust] con le misteriose Madri.»

²²⁶ F. Fortini, *op. cit.*, p. 1088.

²²⁷ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 6214-6.

che ci interessa riguarda le modalità attraverso cui viene descritto il viaggio. Mefistofele dona a Faust una chiave, che «mi cresce in pugno! Mette luce, lampi!».²²⁸ Un'evidente allusione fallica per chiarire che Faust può compiere il viaggio – o discesa, come vedremo – alle Madri soltanto attraverso l'esplorazione sessuale del proprio corpo e l'accettazione della dimensione della libido. Mefistofele invece descrive così il percorso: «Sprofonda, allora! Potrei dire: sali! / È lo stesso. Fuggi da quanto ha già forma / agli aperti reami delle forme possibili». ²²⁹ E ancora: «L'essere tuo si tenda verso il basso! / Batti col piede e sprofonda, ribatti, e risali!». ²³⁰ Il viaggio alle Madri si configura come un percorso non fisico ma spirituale, una discesa agli Inferi, o all'inconscio: «Jung returned to the image of the Goethean Mothers and actually spoke of his research in terms of a descent to the underworld (or “katabasis”)». ²³¹ Le Madri rappresentano l'inconscio e, di conseguenza, un altro passo nel percorso dell'Io verso la propria individuazione: in questo senso, una discesa volta all'ascesa finale del personaggio.

Facciamo un passo indietro. Una diffusa interpretazione junghiana di *Faust* vede le due parti della tragedia in opposizione sul piano individuale-collettivo. Secondo questa lettura, la Prima Parte è l'esplorazione dell'inconscio personale di Faust, che avviene sotto l'egida del suo incontro con l'Ombra. Il momento cardine di questa fase è infatti la celebre scena Notte di Valpurga, dove Faust segue Mefistofele in un'ascesa del monte Brocken e insieme partecipano al sabba delle streghe in onore del diavolo. Eppure, «although it is disguised as an ascent of the Brocken, what we are really given is a descent into Faust's personal unconscious». ²³² Il sabba è chiaramente una drammatizzazione dell'inconscio di Faust, popolato dai suoi desideri, sogni ma anche incubi. Un'altra volta, quindi, si attiva la dinamica di confusione tra ascesa e discesa: non solo il sabba ma tutta la Prima Parte, infatti, ambientata nel piccolo mondo, i cui viaggi sono orientati ai piaceri e guidati dall'Ombra, è una rappresentazione dell'inconscio personale di Faust. La situazione si ribalta nella Seconda Parte: «In Part II it is as though the events of

²²⁸ Ivi, v. 6261.

²²⁹ Ivi, vv. 6275-7.

²³⁰ Ivi, vv. 6303-4.

²³¹ E. E. Edinger, *op. cit.*, p. 66: «Jung tornò all'immagine delle Madri Goethiane e parlò effettivamente della sua ricerca in termini di una discesa agli inferi (o *katabasis*).»

²³² Frederick Amrine, *The Unconscious of Nature: Analyzing Disenchantment in "Faust I"*, «Goethe Yearbook», XVII, 2010, p. 117: «Anche se è mascherato come un'ascesa al Brocken, quello che ci viene raccontato in realtà è una discesa nell'inconscio personale di Faust.»

Part I are repeating themselves on the level of the collective unconscious».²³³ Lo schema è simile, seppure con una maggiore varietà narrativa: i viaggi, la Notte di Valpurga (stavolta classica), la conquista (non dell'amore, ma di un feudo). Siamo di fronte a una proiezione collettiva della Prima Parte, che era invece personale. E, di nuovo, a una rappresentazione del percorso di individuazione dell'Io: «Dopo l'Ombra, l'Io si imbatte, nel suo processo di iniziale disgregazione oppositiva e di (possibile) coalizione sintetica, nell'Anima (o *Animus*) e nell'intero inconscio collettivo, in "un'estensione indeterminabile"».²³⁴ Fatti i conti con il proprio inconscio, l'Io, su intercessione dell'Ombra, deve ora farli con l'inconscio dell'intera collettività, che costituisce un'ulteriore sfida necessaria alla sua individuazione.

Il ritorno alla Madre è, nella psicanalisi junghiana, un momento positivo di ricerca dell'equilibrio tra le pulsioni individuali dell'Ombra e le proprie origini collettive, appunto materne:

Regredire verso l'inconscio significa incontrare la Madre. [...] L'Io si immerge nell'acqua amniotica dell'inconscio non solo per sacrificare la propria coscienza, ma per trovare nell'epoché un nuovo adattamento, per scoprire atteggiamenti e funzioni rimossi dall'Io e, quindi, per iniziare una nuova progressione che ha come meta finale la personalità, il Sé.²³⁵

Per giungere all'inconscio collettivo è necessario sacrificare parte della propria individualità, assumendo in sé la collettività a cui si va incontro. Faust, infatti, non si presenta alle Madri come sé, ma come ombra: «Avvolte dalle immagini di tutte le creature / non ti vedono. Vedono solo ombre».²³⁶ Faust deve scendere come parte libidinosa del proprio sé per trovare l'equilibrio che cerca. Anche secondo Bishop, «Faust's descent into the Reign of the Mothers is an attempt at solving this crisis by readjusting the balance between unconscious libidinal desire and consciousness».²³⁷ Come ogni passaggio dell'individuazione dell'Io, anche la discesa alle Madri comporta un rischio di dissoluzione. Allo stesso modo dell'incontro con l'Ombra, che può terminare nella distruzione reciproca o nella sudditanza alle pulsioni, «ogni regressione alla

²³³ E. E. Edinger, *op. cit.*, p. 46: «Nella Seconda Parte è come se gli eventi della Prima Parte si ripetessero sul piano dell'inconscio collettivo.»

²³⁴ P. Orvieto, M. Mancini, *op. cit.*, p. 141.

²³⁵ Ivi, p. 157.

²³⁶ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 6290-1.

²³⁷ P. Bishop, *op. cit.*, p. 100: «La discesa di Faust nel Regno delle Madri è un tentativo di risolvere questa crisi riaggiustando l'equilibrio tra il desiderio libidico inconscio e la coscienza.»

madre è involutiva e implosiva quando la coscienza non sa sottrarsi alla spira del primordiale, dell'istinto e della sottomissione agli affetti, ma si traduce in processo progressivo, in esplosione di nuove energie vitali quando alla *quête* segue l'eroica liberazione della Madre». ²³⁸ Nel caso di Faust la liberazione avviene, e si concretizza con il suo ritorno nella scena di poco successiva Sala dei Cavalieri, dove solennemente evoca Elena grazie ai poteri concessigli dalle Madri.

In conclusione, una lettura psicoanalitica del testo offre certamente innumerevoli spunti, e sarà un'importante prospettiva di analisi per le riscritture. Si terrà particolare conto delle varie declinazioni del tema del desiderio, di quello del Doppio e dell'Ombra, e delle possibili discese/ascese di Faust agli "inferi" dell'inconscio, personale e collettivo.

²³⁸ P. Orvieto, M. Mancini, *op. cit.*, p. 158.

Seconda Parte

I *Faust* del Novecento italiano

Premessa metodologica

Prima di entrare nel vivo della ricerca è bene fare alcune precisazioni. I testi che compongono il corpus di questa storia faustiana del Novecento italiano sono stati divisi in cinque gruppi, di cui ognuno è stato ideato a partire da opere che hanno una o più tematiche e approcci comuni. È stato scelto quest'ordine, e non quello cronologico, perché permette di riflettere in maniera più precisa su alcuni aspetti specifici del mito e soprattutto sulla loro evoluzione, che non può essere limitata a un'ottica prettamente temporale. All'interno dei singoli gruppi i testi saranno comunque divisi per data di pubblicazione, al fine di individuare la forbice che li separa (o li accomuna) e restituire una cornice accurata delle vicende storiche e culturali che li accompagnano.

Già nella prima parte di questo studio sono state menzionate delle prospettive teoriche che sono rimaste escluse. Similmente, e inevitabilmente, anche nel corpus che verrà di seguito analizzato sono stati scartati molti testi. Per quanto la storia faustiana del Novecento italiano non sia ricca quanto altre, il materiale a disposizione è comunque troppo perché possa essere commentato tutto nel dettaglio. Le opere selezionate rispondono a una serie di requisiti. Prima di tutto, devono poter essere accomunate in gruppi. Non ne fanno parte, quindi, tutte quelle che fanno storia a sé, come *Sfaust* di Giovanni Testori, del 1990, una riscrittura faustiana che rientra nel teatro dell'assurdo e incentrata sulla sperimentazione del linguaggio; un lavoro di grande interesse che, tuttavia, non dialoga con altri testi del corpus, e che quindi inserire sarebbe stato poco utile ai fini della ricerca. Il secondo requisito è di avere un interesse letterario minimo, che esclude le molte riduzioni e gli adattamenti di inizio Novecento.

Il terzo requisito, connesso al primo, è che ogni gruppo sia in grado di dialogare con gli altri e, in generale, con più prospettive teoriche possibili, al fine di dar vita a un'ampia e complessa rete di testi. Questo esclude una serie di riscritture faustiane che mettono al centro la prospettiva femminile, che fanno seguito al balletto di Heine, tra cui spicca il progetto di Pascoli di scrivere un *Faust* dal punto di vista di Margherita, che si sarebbe chiamato *La figlia di Ghita* e di cui rimangono solo alcune scene; oppure *Faustina Bon* di Haydée, pseudonimo di Ida Finzi, e *Faust-Fausta* di Lina Mangiacapre, nei quali Faust diventa una donna. Riscritture di grande fascino che, tuttavia, non dialogano con le altre, e di conseguenza in questa ricerca si sarebbero trovate isolate, relegate in uno spazio a sé e incapaci di avviare nuove riflessioni. Sarebbe auspicabile, in futuro, riprendere sia questi testi che la prospettiva teorica a loro relativa e dedicargli uno studio a parte, per scrivere un ulteriore capitolo di questa storia.

1. Il Patto

1827, Giacomo Leopardi, *Dialogo di Malambruno e Farfarello*

1886, Gabriele D'Annunzio, *L'origine degli zolfanelli*

1913, Arturo Graf, *La morte di Fausto*

1928, Italo Svevo, *L'ora di Mefistofele*

1966, Dino Buzzati, *La giacca stregata*

1973, Italo Calvino, *Storia dell'alchimista che vendette l'anima e Due storie in cui ci si cerca e ci si perde*

Il primo gruppo di testi che analizzeremo è accomunato dal tema del patto, una delle costanti fondamentali del mito faustiano. Faust diventa sé stesso grazie a Mefistofele: non esiste Faust senza patto. L'evoluzione delle dinamiche del patto è uno dei punti di vista privilegiati sull'evoluzione di tutta la storia faustiana poiché evidenzia alcuni elementi fondativi: il ruolo dell'individuo, il suo rapporto con il potere (terreno, divino o diabolico), la tensione tra peccato e desiderio. Nei patti col diavolo medievali e antecedenti quello tra Faust e Mefistofele, il rapporto tra i due personaggi è di sottomissione. L'uomo cede al diavolo la propria anima in cambio di qualcosa (potere, ricchezza o l'amore di una donna). Ciò che riceve è spesso una versione deviata o ingannevole di quanto richiesto, ma dal momento della stipula in poi non può più sfuggire al suo aguzzino. Dal giorno della firma fino alla propria morte, l'uomo avrà ciò che ha chiesto ma sarà anche perseguitato dalla certezza che la sua anima brucerà nelle fiamme dell'inferno per l'eternità. Spesso la morte è una delle condizioni inserite nel patto: i primi Faust rinascimentali, ad esempio, ottengono i servizi mefistofelici per ventiquattro anni, dopo i quali moriranno. Gli antecedenti medievali del patto col diavolo seguivano due sentieri narrativi: nel primo, l'uomo godeva del patto, ed era quindi un malvagio privo di alcuna possibilità di redenzione; nel secondo, si pentiva immediatamente o quasi e da quel momento in poi cercava di sfuggire al giogo diabolico, spesso riuscendo a ottenere nuovamente il favore divino grazie a una conversione radicale e improvvisa.

Il mito di Faust non nasce nel Medioevo, ma a cavallo tra l'Umanesimo e il Rinascimento, in un periodo in cui la posizione dell'individuo rispetto a Dio iniziava a cambiare. Ida De Michelis sottolinea proprio che «Faust è un mito moderno perché nasce nel XV-XVI secolo, e per questo contiene un'interrogazione moderna dell'individuo di fronte a Dio; un'interrogazione di base protestante perché individuale e non mediata». ²³⁹ Il fatto che l'interrogazione diventi individuale, dove l'uomo rinuncia alla mediazione del clero o dell'istituzione religiosa, permette all'individuo moderno di compiere liberamente i propri errori e gradualmente smettere di considerarli tali, fino al giorno in cui il Faust goethiano potrà dire «dell'al di là poco m'importa»²⁴⁰ senza essere rappresentato come un malvagio o un empio. Il patto tra Faust e Mefistofele cambierà per sempre la storia del patto col diavolo, che non tornerà mai più a essere quello medievale.

Dal momento in cui l'uomo moderno smette di considerare la dimensione divina come “data”, o almeno scontata nella sua vita, il patto inizia ad assumere un nuovo significato. Il diavolo, non più uno dei due poli di una tensione al cui centro si trova l'individuo, rappresenta l'unica realtà con cui questo si deve confrontare, diventando immagine della realtà stessa. Furio Jesi sosteneva che la mitologia classica «fu piuttosto una partecipazione al reale, un aprirsi alla conoscenza del reale, che restava di qua dalla metafisica. Come tale, quando sia genuina, essa può ancora essere guaritrice e ripristinare con la realtà un vincolo profondo e genuino». ²⁴¹ Allo stesso modo, fare un patto con il diavolo diventa l'unico modo di guardare in faccia la realtà, soprattutto dall'Ottocento in poi. L'espressione “scendere a patti con la realtà” assume un nuovo significato nel momento in cui si pensa che la realtà è il diavolo: si *scende* a patti perché ci si reca all'inferno. Il patto, a sua volta, diventa bifronte: un compromesso, una dolorosa accettazione dell'esistenza della realtà e dell'impossibilità di trascendere da essa; una scommessa, come quella inventata da Goethe, dove Faust tenta di superare e plasmare a propria immagine la realtà, pur essendo consapevole che sia un inferno. Proprio in quest'ottica, Harold Fisch sostiene che «il mito faustiano, sotto questo punto di vista, rappresenta chiaramente una versione moderna, storicizzata, del mito di Orfeo». ²⁴² La teoria di Fisch si basa non solo sulle

²³⁹ Ida De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia*, p. 34.

²⁴⁰ J. W. Goethe, *Faust*, v. 1660.

²⁴¹ Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1973, p. 53.

²⁴² Harold Fisch, *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 42.

evidenti e possibili connessioni tra Faust-Orfeo (che saranno riprese da Campana nei suoi *Canti*) e Margherita-Euridice, ma soprattutto sul fatto che, nel riportare la sua amata in vita, Orfeo sta per sempre contaminando il nostro mondo con quello infernale, creando una realtà ibrida, di partecipazione a entrambe le sfere. Lo stesso vale per Faust, che apre al diavolo le porte sul mondo. Un'apertura totale, un invito, proprio perché il patto è anche scommessa. Faust inizialmente irride i possibili doni di Mefistofele (salvo poi accettarli volentieri), e gli dice:

E che vuoi darmi, povero diavolo?
L'hanno, i tuoi simili, compresa mai
la mente umana quando tende all'alto?
Hai piatti che non sazino, hai
oro rosso che scorra
via tra le dita come argento vivo?
Un gioco dove non si vinca mai?
Una ragazza che mentre io l'abbraccio
già faccia l'occhio ad un altro?
[...] Fammi vedere il frutto che, prima di coglierlo, è marcio;
l'albero che ogni mattino rinverde.²⁴³

Faust sfida Mefistofele, lo invita a dargli piaceri già guasti perché sa che non lo potranno soddisfare, ma d'altra parte si concede anche di avviare una corsa senza freni, di dare libero sfogo al proprio volere. Questa corsa termina solo quando lo stimolo viene meno, e Fisch nota come:

Il tema di Faust in sé e per sé pare esaurirsi nella letteratura nel momento in cui la storia ce ne mostra i terribili esiti estremi nella vita. Nel periodo nazista la parola si fece carne. [...] Faust termina una volta che il suo significato si è realizzato; a questo punto cessa di funzionare come mito. Andando oltre si può dire che la sua fine nel tempo storico è implicita nella struttura stessa.²⁴⁴

La fine del mito di Faust è l'eccidio nazista da un lato e la bomba atomica americana dall'altro, due dimostrazioni che anche lo *Streben* illimitato ha bisogno di limiti. Ma vedremo proprio come la fortuna novecentesca del mito risieda nella sua capacità di essere fertile non solo nell'ottica titanica, ma soprattutto in quella opposta, malinconica, tipica del personaggio dell'inetto.

²⁴³ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1675-87.

²⁴⁴ H. Fisch, *op. cit.*, p. 52.

Più che la prospettiva superomistica, questi testi dialogano con un'altra teoria critica tra quelle esposte nella prima parte: quella psicanalitica. I testi che studieremo si concentrano sul dialogo e confronto tra Faust e Mefistofele, in cui emerge necessariamente il problema dell'Ombra, già presentato in precedenza. L'Ombra, nel sistema junghiano, è il rimosso, la parte del Sé che viene rifiutata poiché non coincide con le richieste della società e i suoi dogmi. In quest'ottica il dramma di Faust mette simbolicamente in scena il percorso che l'Io deve fare per accettare la propria Ombra e incorporarla nuovamente, dal momento che un Io è completo solo quando accetta il lato oscuro di sé e impara ad affrontarlo. Seguendo questa interpretazione, ci si rende facilmente conto che la maggior parte dei *Faust* raccontano fallimenti drammatici. Nonostante la natura non certamente "edificante" del *Faust* in questo ambito, «tanto Jung che i suoi interpreti ricorrono spesso alle notissime esemplificazioni letterarie del Mefistofele goethiano».²⁴⁵ Mefistofele, quindi, è l'Ombra per eccellenza, tanto quanto nella lettura marxista era quasi "l'inventore" del Capitale. In una sua lettura, Massimo Fusillo individua un punto di incontro tra le due prospettive, proprio nel momento del patto:

Questa struttura narrativa per cui una figura demonica [...] offre una ricchezza infinita, scatenando così nel soggetto pulsioni libidiche represses e producendo una perdita d'identità, costituisce il corrispettivo mitico e fantastico di tematiche tipiche del romanzo realista dell'Ottocento. È fin troppo noto il ruolo centrale del denaro nella *Commedia Umana* di Balzac, apprezzatissima da Marx e Engels per la sua rappresentazione spietata dei meccanismi perversi del capitalismo.²⁴⁶

Nel proporre il patto, l'Ombra mefistofelica si presenta all'Io e ne libera le pulsioni represses, ma lo fa proponendogli la ricchezza, l'accesso al capitale. Il denaro diventa quindi una chiave di liberazione del represso: così si possono mettere sullo stesso piano i romanzi realisti di Balzac e il fantastico gotico dei racconti faustiani. Il nodo ombra-denaro tornerà in molti dei lavori che analizzeremo, insieme ad un altro elemento: sono tutte opere brevi. Racconti, dialoghi, poemetti: testi brevissimi che riassumono vicende lunghe in poche righe o si concentrano su alcuni momenti fondamentali, facendo della sintesi un carattere distintivo.

²⁴⁵ M. Trevi, A. Romano, *op. cit.*, p. 69.

²⁴⁶ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena, 2012, pp. 160-1.

1.1 Giacomo Leopardi, *Dialogo di Malambruno e Farfarello* (1827)

Presente dalla prima edizione delle *Operette Morali* (in settima posizione) fino all'ultima (in sesta) il *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, scritto nei primi tre giorni di aprile del 1824, non si può definire a tutti gli effetti una riscrittura faustiana, ma attesta l'ingresso dei suoi temi nella letteratura italiana. Non si può considerare una riscrittura innanzitutto perché all'epoca della scrittura e pubblicazione delle *Operette*, Goethe aveva dato alle stampe soltanto la Prima Parte della sua tragedia e alcuni frammenti della seconda; ma soprattutto perché non c'è modo di dimostrare che Leopardi avesse conoscenza diretta o meno del testo. Prima della stesura del *Dialogo* Leopardi era entrato in contatto con l'opera di Goethe in due momenti differenti: nel 1819 quando legge il *Werther*, presente nella biblioteca paterna, e nel 1821 tramite la lettura – soltanto parziale – del *De l'Allemagne* di Madame de Staël. Sottolineare che la lettura del saggio enciclopedico di de Staël è parziale è fondamentale. Leopardi prende nota e riferisce tra le sue carte di alcuni passaggi specifici, soprattutto quelli di carattere linguistico, ma non menziona direttamente i capitoli del testo dove vengono commentati in maniera dettagliata i lavori di Goethe. Il saggio infatti riporta la trama delle opere teatrali e un commento approfondito del *Faust*, soprattutto in merito ai suoi personaggi e al loro rapporto. È importante ricordare a questo punto che il *De l'Allemagne* è del 1810, quindi poteva fare riferimento soltanto alla Prima Parte del testo, uscita da appena due anni. L'assenza di note leopardiane dovrebbe testimoniare una mancata lettura di queste parti dell'opera, poiché Leopardi era solito prendere appunti approfonditi di ogni cosa leggesse. Non si può escludere totalmente che qualcosa abbia letto, anche solo di sfuggita, ma in assenza di maggiori conferme non possiamo parlare di una riscrittura esplicita.

Nonostante ciò, il *Dialogo* è comunque fondamentale in questa ricognizione: se Leopardi ha letto quei capitoli allora è una riscrittura, se non li ha letti allora il tema si stava diffondendo così rapidamente da precedere il testo goethiano, e iniziava a far presa anche senza l'egida del grande autore. Leopardi entrerà sicuramente in contatto con il testo a Firenze, nel 1828, leggendo il *Bulletin de Férussac* dove troverà estratti e recensioni della traduzione francese di Nerval. L'anno dopo Leopardi scrive l'unico appunto zibaldoniano dove appare il nome di

Faust: «[...] e basta appena a far impressione poetica tutta la novità e l'ardire che è nel *Fausto* o nel *Manfredo*. – Può servire a un Discorso sul Romanticismo». (*Zib.* 4479, 1° aprile 1829) Il riferimento è al fatto che nulla sembra più scuotere il gusto moderno, impermeabile a ogni stimolo, anche alla novità poetica e all'ardire di due testi gemelli come il *Faust* di Goethe e il *Manfred* di Byron. È sorprendente che Leopardi definisca questi due lavori, sulla cui associazione torneremo, come nuovi e arditi, dopo che di *Faust* non ha mai fatto altra menzione e di Byron ha più volte notato la modernità, ma ne ha sempre commentati i difetti, come la freddezza poetica e l'intento eccessivamente psicologico. I due testi trattano lo stesso tema: il patto e il superamento dell'umano. *Manfred* – scritto da Byron nel 1816 e pubblicato l'anno successivo – racconta di un giovane nobile che incontra ed evoca differenti creature sovrannaturali a cui chiede di poter dimenticare la morte della sua amata sorella, di cui è responsabile. Ognuna di queste creature gli propone un patto, che lui di volta in volta rifiuta in virtù nella sua natura titanica che non può rinunciare alla libertà. I due testi, e con essi il tema del patto, erano evidentemente associati nella mente leopardiana.

Rolando Damiani, nel suo commento alle *Operette*, definisce il testo come «la ricerca di una via impossibile, se non magica, al di là dell'impasse nichilistica a cui sono giunte le *Operette*». ²⁴⁷ Il dialogo è un serratissimo scambio di battute tra due insoliti personaggi: Malambruno, un mago faustiano, e il diavolo da lui evocato, Farfarello. Il primo nome è tratto dal *Don Chisciotte*, capitoli 39-41, mentre il nome di Farfarello è dantesco, *Inferno* XXI-XXII. Si può subito notare che Farfarello, come anche Mefistofele, non è *il* diavolo, ma soltanto uno dei tanti della schiera infernale. Il mago sembra conscio di non poter invocare direttamente Satana, per cui, e in nome dello stesso, si augura compaia un qualunque diavolo che «rechi il mandato di Belzebù». ²⁴⁸ A questi si presenta come un mago dall'immenso potere, capace di «sgangherare la luna, e inchiodare il sole a mezzo il cielo». ²⁴⁹ Fin dalle prime battute, quindi, si instaura un rapporto tra i due molto simile a quello tra Faust e Mefistofele: il primo dotato di grande potere e il secondo un diavolo subordinato.

²⁴⁷ Rolando Damiani, *Commento e note*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e Prose*, vol. II, Rolando Damiani (a cura di), Mondadori, Milano, 2009, p. 1290.

²⁴⁸ Giacomo Leopardi, *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e Prose*, vol. II, Rolando Damiani (a cura di), Mondadori, Milano, 2009, p. 38.

²⁴⁹ *Ibid.*

La prima parte del dialogo è riservata alla formulazione del patto, e vede Farfarello proporre ogni bene desiderabile al mago: poteri, ricchezza, onori, donne, nobiltà. Nulla di tutto ciò interessa Malambruno, in quello che sembra un riassunto di buona parte del primo *Faust*: Mefistofele lo conduce e lo tenta con quello che crede sia comunemente desiderato dagli uomini e lui raramente si concede, preferisce andare oltre, sempre insoddisfatto. Il Faust leopardiano è ancora più negativo di quello goethiano, perché nemmeno si concede il lusso di provare, e invece rispedisce le offerte al mittente con una serie netta di quattro «no»²⁵⁰ che troveremo ripetuti dal Mefistofele boitiano più avanti. Farfarello non sa più cosa offrire e finalmente il mago formula la sua richiesta: «Fammi felice per un momento di tempo».²⁵¹ Ma quella che sulla carta può sembrare una richiesta semplice è invece l'unica cosa che il diavolo non può dargli.

Inizia così la seconda parte del dialogo, quella dialettica, dove Farfarello spiega perché non possa donare la felicità a Malambruno. L'argomentazione è questa: io non posso darti la felicità, né per la vita né per un istante, perché tu provi per te stesso un amore infinito e questo comporta che il desiderio di piacere che desideri è altrettanto infinito; ogni piacere che la vita può recarti, per quanto grande, non sarà mai pari all'infinito amor proprio che nutri, e quindi sarà sempre insufficiente. Anche nel piacere, saranno sempre inevitabili la tristezza e l'infelicità. A questo punto i due concordano sul fatto che «il non vivere è sempre meglio del vivere»²⁵² e si trovano di fronte a un'impasse assoluta, che il diavolo rompe offrendo a Farfarello di saltare il patto e giungere direttamente alla sua risoluzione: «Dunque se ti pare di darmi l'anima prima del tempo, io sono qui pronto per portarmela».²⁵³ La tragica conclusione, oltre a rappresentare un sorprendente ribaltamento del punto di partenza, è la versione narrativa di un pensiero già espresso molto tempo prima nelle pagine dello *Zibaldone*: «Se tu desideri un cavallo, ti pare di desiderarlo come cavallo, e come un tal piacere, ma in fatti lo desideri come piacere astratto e illimitato. Quando giungi a possedere il cavallo, trovi un piacere necessariamente circoscritto, e senti un vuoto nell'anima, perché quel desiderio che tu avevi effettivamente, non resta pago». (*Zib.* 165-6, 12-23 luglio 1820) Questa affermazione, che di fatto riassume l'impossibilità di

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ivi*, p. 39.

²⁵² *Ivi*, p. 40.

²⁵³ *Ibid.*

raggiungere il piacere in ogni sua forma, secondo Fubini dimostra il non faustismo del dialogo, la sua lontananza da quel nucleo mitico:

E, se taluno nella domanda di Malambruno al demonio “fammi felice per un momento di tempo” può scorgere un motivo analogo a quello della celebre richiesta di Faust, nessuno potrà paragonare le due scene, quella del poeta tedesco, che trasfonde nel suo personaggio immediatamente tutto l’ardore dell’anima sua, e quella del poeta italiano che non esprime una richiesta erompente schietta dal suo animo, ma, dopo avere con la sua analisi dimostrata l’irrealtà del piacere, si rivolge con un sorriso melanconico a contemplare quel vano fantasma sempre sfuggente al desiderio degli uomini.²⁵⁴

Per Fubini l’opposizione ardore/analisi è ciò che separa il dialogo dalla rete faustiana, ma probabilmente questa lettura riduce la complessità dei due personaggi, l’uno appiattito sull’ardore e lo spirito arrempante, l’altro sulla fredda analisi e il «sorriso melanconico». Al contrario, entrambi i personaggi sono percorsi da tutti e due gli aspetti, e probabilmente proprio in questo sta lo spirito faustiano: nella coesistenza di due anime, una avventurosa e una riflessiva. D’altronde le stesse scene iniziali del *Faust* ospitano sia l’ardente difesa dello *Streben* che il lamento al chiaro di luna, e lo stesso vale per il Malambruno leopardiano. Così come accetta la non vita come preferibile alla vita, allo stesso modo è anche fiero del proprio potere di mago e superbo nel rifiutare quelle offerte di Farfarello, che ritiene indegne. In questa direzione si muove invece Damiani, che riconosce un faustismo proprio nel ribaltamento del rapporto tra i due personaggi:

Malambruno, se è originariamente un Faust nella ricerca necromantica della felicità, risulta in conclusione un Mefistofele. [...] Il “faustismo” del dialogo [...] ha invece un senso e un esito opposti al significato e alla soluzione del mito originario. L’anima nata “prima del tempo” non ottiene alcuna gioia terrena, [...] ma solo il Vuoto eterno, quello che Mefistofele, che assomiglia piuttosto a Malambruno, preferisce, come egli stesso dichiara a Faust morto, al trapassare delle create forme.²⁵⁵

Questa dinamica del ribaltamento risuona particolarmente bene con l’interpretazione junghiana della vicenda, che vede nel diavolo la manifestazione dell’Ombra del protagonista. In quest’ottica il finale drammatico del dialogo risulta invece paradossalmente positivo, poiché nell’accettare la drammatica verità repressa dell’Ombra, l’Io la assume in sé, ricomponendosi

²⁵⁴ Mario Fubini, *Prosa e poesia nelle “Operette morali” e nei “Pensieri” di Giacomo Leopardi*, in Giacomo Leopardi, *Operette morali seguite da una scelta dei “Pensieri”*. Studio introduttivo e commento di Mario Fubini, Loescher, Torino, 1966, p. 17.

²⁵⁵ R. Damiani, *op. cit.*, pp. 1290-2.

in un'entità unica. Nella teoria junghiana, l'Ombra è sempre portatrice di una verità che si vorrebbe rifiutare, perché non accettata dalla società: che sia un desiderio fuori dall'ordinario o il rifiuto dell'idea che si possa raggiungere il piacere, l'Ombra non reca mai buone notizie. Ma ciò non vuol dire che la si possa rifiutare, al contrario, accettarla è un passo necessario nel percorso di individuazione del Sé che deve compiere ogni individuo. Il dialogo si conclude prima che Malambruno possa rispondere alla provocazione finale di Farfarello, lasciando quindi aperto il quesito sull'esito junghiano della vicenda. Il suicidio o l'omicidio del doppio sono sempre i rischi di fronte ai quali viene messo l'individuo in queste rappresentazioni simboliche del suo incontro con l'Ombra; di conseguenza, il successo del percorso passa necessariamente dal rifiuto di entrambe queste soluzioni mortali. Se Malambruno risponderà "va bene" allora soccomberà di fronte alla propria Ombra, incapace di arginarne la portata; se riuscirà a pronunciare il quinto "no", invece, avrà superato la prova.

Come già detto in precedenza, da un punto di vista faustiano questa non si può considerare una vera e propria riscrittura, piuttosto un testo che poligeneticamente elabora le stesse tematiche con una sensibilità e una costruzione molto simili. Ciò dimostra come il mito, reso grande da Goethe, affondasse le proprie radici in una serie di strutture narrative, situazioni e problematiche culturali particolarmente feconde e attive. D'altra parte, nel tracciare una storia delle riscritture faustiane non si può prescindere da questo testo che, oltre a fungere da "supporto" a quelle successive, rappresenta la prima attestazione nobile di questi temi nella letteratura italiana.

1.2 Gabriele D'Annunzio, *L'origine degli zolfanelli* (1886)

Con *L'origine degli zolfanelli* di D'Annunzio siamo ancora nell'Ottocento. Nonostante l'unico *Faust* dannunziano che si possa ritenere tale sia questo breve racconto, però, non si può fare storia faustiana senza il Vate. Questo perché fu proprio la sua autorità a imporre nella scena culturale italiana, di massa peraltro, la figura di Nietzsche. I termini dell'incontro tra i due autori

possono essere ridotti così: «D'Annunzio conobbe Nietzsche nel 1892. [...] La lettura che il giornalista D'Annunzio fece del filosofo fu tale da ridurre il labirinto nietzscheano alle due vuote formule di volontà di potenza e di superuomo».²⁵⁶ Un Nietzsche quindi semplificato, ridotto all'essenziale, ma anche a due termini profondamente faustiani. Come abbiamo già ricordato, *Übermensch* appare come espressione per la prima volta nel *Faust* goethiano, cui Nietzsche guarda spesso, e anche la volontà di potenza può essere interpretata come un'evoluzione di alcuni aspetti dello *Streben* faustiano. D'Annunzio imporrà nel panorama italiano questa versione ridotta del filosofo tedesco, e la sua interpretazione sarà a lungo quella ufficiale. Ma il suo successo verrà proiettato sul personaggio di Faust, a tal punto che si potrà quasi parlare di un *Faust* nietzscheano senza che lui ne abbia mai scritto uno.

I critici sono concordi nel ritenere che il primo incontro di D'Annunzio con Nietzsche sia avvenuto nel 1892, mentre la novella «dal titolo *Origine degli zolfanelli*, [è] apparsa per la prima volta il 16 settembre 1886, sulle colonne della *Tribuna*, nella rubrica *Favole mondane* a firma dell'allora Duca Minimo».²⁵⁷ D'Annunzio scriveva il suo racconto faustiano sei anni prima di scoprire la filosofia di Nietzsche, quindi senza il filtro del superuomo e della volontà di potenza. Questo ci interessa per due motivi. Il primo riguarda la storia faustiana: D'Annunzio ha scoperto *Faust* prima di Nietzsche ma poi non lo ha più riscritto, almeno non esplicitamente, per cui il suo Nietzsche – che poi influenzerà molte altre riscritture – lo farà senza che questi autori potessero avere già tra le mani un *Faust* dannunziano “nietzschizzato”. L'associazione di questi tre elementi in autori successivi, in sostanza, sarà una loro “originale” rielaborazione. Il secondo è che D'Annunzio, mentre scrive *L'origine degli zolfanelli*, riprende direttamente con il materiale goethiano, supposizione confermata anche dal fatto che l'anno successivo alla stesura del racconto inizierà la composizione delle sue *Elegie romane*, in dialogo aperto ed esplicito con quelle di Goethe.

Il racconto è un testo breve, di quasi sei pagine, dal tono ironico che imita una cronaca antica, dove si narrano le vicende di un epigono di Faust, il dottor Canamus. Sempre Srećko Jurišić, sottolinea che «D'Annunzio sembra procedere per sintesi parodica. Condensa in uno spazio

²⁵⁶ Antonio Colia, *D'Annunzio, Nietzsche e il Superuomo*, «Rivista di Studi Crociani», LXXII, 4, 1981, p. 375.

²⁵⁷ Srećko Jurišić, *D'Annunzio e il mito moderno: la riscrittura del mito di Faust*, «Critica Letteraria», CXLIV, 2009, p. 444.

narrativo molto ridotto praticamente tutti i mitemi principali del mito di Faust». ²⁵⁸ Il primo mitema che emerge è proprio il nome, inserito nell'incipit e usato come termine di paragone per le capacità di Canamus: «In una vecchia cronaca dimenticata si narrano talune straordinarie avventure di un famoso dottor Canamus; il quale, a detta del cronista, era più sapiente di Paracelso e di Faust». ²⁵⁹ Nominare Faust ha una doppia funzione: da un lato avvicina i due testi, mettendoli in dialogo e fornendo una chiave interpretativa al lettore. Dall'altro, allontana il mito, usandolo solo come richiamo letterario, al fine di poter scrivere una versione che se ne discosti, soprattutto sul piano del genere. La presentazione del dottor Canamus ricorda alcuni aspetti fondamentali del personaggio di Faust:

Il dottor Canamus dunque aveva compiuto tante miracolose guarigioni e aveva tante volte provato a forza di sottili ragionamenti d'essere pronto a compierne altre più miracolose ancora, che alla fine la presunzione in lui superò di gran lunga la scienza. E non trovando più alcun competitore abbastanza gagliardo da tenergli testa nelle dispute, egli di tratto in tratto prendeva a provocare il diavolo, senza speranza di risposta. ²⁶⁰

D'Annunzio opera un'interessante selezione tra gli elementi che compongono il personaggio di Faust: da un lato la già citata superbia e sfrontatezza nel trattare con il diavolo; dall'altro la natura – sicuramente meno nota – di Faust come figlio di un famoso guaritore e medico. In Goethe, Faust si rendeva conto che il padre fosse erroneamente ricordato come un buon medico. Le sue pratiche, trasmesse dalla sapienza popolare, erano spesso più dannose che utili, tanto che arrivava a domandarsi se fosse almeno riuscito a salvarne tanti quanti ne aveva uccisi. Grazie alla scienza moderna e poi alla magia, Faust si distaccava dal sapere tramandato, tentando di arrivare a un sapere individuale e unico. Canamus, in maniera non così differente, vuole superare le guarigioni già compiute e pensa di poterlo fare grazie all'aiuto diabolico. Satana in persona, non Mefistofele, risponde e «si presenta al dottor in veste di segretario: “Se bene io non sia dotto come voi, io posso forse rendervi servizio.” (Satana, qualche volta, parla in endecasillabi prosaici). Il dottore, senza la minima esitazione, accettò l'offerta. E d'ambo le parti fu solennemente stabilito un patto». ²⁶¹ In queste frasi è chiaro l'intento di D'Annunzio,

²⁵⁸ Ivi, p. 450.

²⁵⁹ Gabriele D'Annunzio, *L'origine degli zolfanelli*, in Gabriele D'Annunzio, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992, p. 608.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

che parodizza il diavolo facendo ironia sul suo linguaggio vetusto e ridicolo. Anche Canamus appare come un incosciente che non esita neppure un istante ma sigilla il patto «solennemente».

A questo punto si entra nella parte centrale del racconto: un riassunto – nuovamente molto ironico – delle avventure di Canamus e Satana, che ha promesso di soddisfare ogni desiderio del suo assistito fino al giorno in cui non prenderà la sua anima, che avverrà solo nella città di Roma. Questa sezione è quasi un Bignami di vicende faustiane, che tocca i vari aspetti della *recherche* della coppia, ispirandosi sia a Goethe che a Marlowe. Prima di tutto Satana soddisfa il desiderio di conoscenza di Canamus, che però perde immediatamente interesse nella scienza e nella medicina, nonostante fossero proprio queste le ragioni che lo avevano portato al patto. Anche qui è evidente un aspetto parodico del *Faust*: le grandi aspirazioni che guidano il dottore si perdono rapidamente di fronte al desiderio di potere e ricchezza. Satana conduce il dottore alla corte dell'Imperatore dove riceve in moglie una ricchissima, ma petulante, nobildonna viennese. Questa però ha l'ardire di trattare Canamus come un *parvenu*, quindi deve chiedere a Satana di inventargli dei più nobili natali. Satana gli procura un albero genealogico grottesco, che gioca sulle tante declinazioni e assonanze del suo nome: lo fa discendere dallo sposo delle nozze di Cana, dal fondatore del Canada, dal regnante sul Kanato di Mongolia; e infine, grazie a un'immaginaria parentela con Giovanni da Canaloya, riesce a fargli fondare il suo feudo in Boemia.²⁶² Anche in questi riferimenti D'Annunzio unisce le due fonti di Marlowe e Goethe: da un lato la massiccia presenza di corti, regnanti e nobiltà (sempre ridicolizzata) del primo, dall'altro invece l'elemento feudale, esplicito riuso goethiano. Anche il suo *Faust* ospitava molte scene a corte (tutto il primo atto della Seconda Parte) e si chiudeva con Faust che otteneva dall'Imperatore un feudo per le sue imprese in battaglia. Sia le scene a corte di Marlowe che quelle di Goethe hanno un elemento in comune che viene ripreso da D'Annunzio: l'inganno – tramite magie e illusioni – ai danni dell'imperatore e dei suoi cortigiani. Allo stesso modo, tutta la scalata sociale di Canamus è fondata su un albero genealogico falso, che può essere preso sul serio solo grazie all'aiuto diabolico.

Anche nel nuovo feudo l'idillio dura poco, poiché la moglie è irrequieta, vuole viaggiare e visitare Roma, l'unica capitale europea in cui non sono ancora mai stati, ma anche l'unica in cui quale Canamus non può andare. La nobildonna va per conto suo e Canamus parte per un

²⁶² Ivi, pp. 611-2.

viaggio in mare, che però si interrompe prima del previsto. All'improvviso, infatti, appare Satana che gli svela il nome del battello – Città di Roma – e, subito, gli prende l'anima. Anche qui è chiaro il riuso goethiano. Nella maggior parte dei testi faustiani classici (Marlowe e i *Faustbuch* come quello di Spies), l'accordo tra Mefistofele e Faust prevede che il primo si prenda l'anima come pagamento dopo un certo numero di anni – di solito 24 – oppure in punto di morte dell'altro. Goethe invece introduce la variante della scommessa “avrà la mia anima solo se dirò una certa parola”. D'Annunzio ricorre proprio a questa dinamica, usando però la città di Roma come elemento scatenante. All'inizio del racconto questa scelta poteva sembrare quasi un ammonimento: Satana teme che Canamus possa cercare redenzione e gli impedisce di andare nella città papale. Invece D'Annunzio ribalta lo scenario in chiave ironica, permettendo al diavolo, abile manipolatore di contratti e cavilli, di fare il suo comodo. D'altronde anche il Mefistofele goethiano aveva usato questa sua capacità per ribaltare la situazione in suo favore, ritenendo che Faust avesse pronunciato le parole del patto nonostante lui dicesse di essercisi solo avvicinato: «In una terra libera fra un popolo libero esistere! / Potrei dire a quell'attimo: / “Fermati dunque, sei così bello”». ²⁶³ Se il Faust goethiano veniva salvato in extremis dagli angeli, quello dannunziano ha una trovata grottesca: propone a Satana un patto sul patto, ossia accetta di andare con lui se il diavolo riuscirà a passare un anno con la sua insopportabile moglie. Satana è talmente spaventato da un simile scenario che rinuncia alla preda e gli lascia l'anima: «E con queste parole disparve, lasciandosi dietro una fumida striscia di zolfo in cui Canamus intinse certi fuscchetti di gambo di canapa. E di là ebbero origine gli zolfanelli. Così narra la cronaca. Io non ho aggiunto nulla di mio, per la verità». ²⁶⁴ Così si conclude il racconto, con un'ulteriore nota parodica, la grottesca scomparsa del diavolo in una nube di fumo e zolfo.

La conclusione del racconto con la vittoria dell'uomo sul diavolo chiama in causa un'altra fonte dannunziana, ossia *Belfagor Arcidiavolo* di Machiavelli. Gli elementi che accomunano i due testi sono tanti: il tono comico e grottesco, la critica all'istituzione del matrimonio (che in Machiavelli è esplicitamente misogina) e la trovata finale dell'uomo che grazie alla sua furbizia riesce a salvarsi. In entrambi i testi, il diavolo torna all'inferno dopo essere stato ingannato a sua volta, ma senza che la vittoria umana diventi mai esaltazione delle capacità dell'individuo. Piuttosto, questi uomini che ingannano il diavolo sono ancora più meschini del diavolo stesso.

²⁶³ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 11580-2.

²⁶⁴ G. D'Annunzio, *op. cit.*, p. 613.

Sicuramente la moglie di Canamus ricorda la terribile donna presa in sposa dal diavolo machiavelliano per superbia e antipatia. Ma Machiavelli fa della satira sul matrimonio e le donne il centro del suo racconto, mentre in D'Annunzio è solo una delle avventure di Canamus, seppure la finale e la decisiva. Inoltre, in Machiavelli era proprio il diavolo a sposarsi, non l'uomo. Nonostante ciò, il tono e l'argomento fanno di *Belfagor Arcidiavolo* una fonte che è necessario citare per il racconto dannunziano.

L'aspetto più interessante nell'analisi di questo racconto di D'Annunzio è probabilmente ciò che manca. Da un *Faust* dannunziano ci si aspetterebbe il trionfo del titano, l'arte che supera la vita, il superuomo che sconfigge sia Dio che il diavolo. Qui, invece, non c'è niente di tutto questo. Nonostante l'uomo riesca a salvarsi dalle conseguenze del patto, non viene esaltato o glorificato per la sua vittoria. Ha soltanto dimostrato furbizia e capacità di sopravvivenza, non di essere un titano o un superuomo. Il filtro nietzscheano che avrebbe permesso questa interpretazione ancora non esiste, per cui D'Annunzio riscrive il mito in chiave ironica, ridicola e parodica, facendosi beffe delle ambizioni smodate di Faust e dando alle stampe un Canamus ex-dottore e inventore degli zolfanelli. D'Annunzio conoscerà Nietzsche alcuni anni dopo, e la sua operazione di trasfusione nella cultura italiana di alcuni concetti del filosofo tedesco produrranno effetti molto interessanti in alcuni dei *Faust* che analizzeremo.

1.3 Arturo Graf, *La morte di Fausto* (1913)

Con Graf questo studio approda nel Novecento. Arturo Graf è un autore che si è a lungo e in modi differenti dedicato al mito di Faust e alle sue variazioni. Ben prima degli studi di Jeffrey B. Russell sulla storia e le evoluzioni del diavolo nella società occidentale, c'era la monografia di Graf *Il Diavolo*, pubblicata dai Fratelli Treves nel 1889. Lo studio già inseriva il diavolo in un'ottica storiografica e periodizzabile. Analizzava prima gli aspetti classici delle sue incarnazioni bibliche, poi alcuni temi particolari, come il patto, la magia, l'inferno; infine, studiava le evoluzioni moderne del diavolo, definito «ridicolo» o «dabbene». Ma di Graf ci

interessano particolarmente i suoi *Poemetti drammatici*, una raccolta di testi brevi in cui figurano vari personaggi mitici e drammatici. Il mito emerge ben tre volte, ossia nei poemetti *Una sosta dell'Ebreo errante*, *La Morte di Fausto* e *L'assunzione di Mefistofele*. Il primo è un dialogo tra Faust e Assuero, ossia l'Ebreo errante, il secondo tra Faust e Mefistofele, il terzo tra Mefistofele e Dio. Prima di entrare nel dettaglio dei testi dobbiamo fare un cenno alla loro cronologia compositiva:

Sono definiti *Poemetti drammatici* due serie di testi appartenenti a diversi periodi della produzione grafiana. Il primo consta di dieci componimenti, pubblicati dal 1900 al 1905 e poi raccolti in volume per i tipi di Treves nel 1905. [...] La seconda serie, frutto di una nuova stagione poetica tra il 1912 e il 1913, si compone di cinque *Poemetti* [...]: *La morte di Fausto* e *L'assunzione di Mefistofele*, primo gennaio del '13.²⁶⁵

Una sosta appartiene al primo gruppo di testi, quello del 1905. Noi ci occuperemo nello specifico solo del secondo, *La Morte di Fausto*. Degli altri due ricorderemo solamente il contenuto. *Una sosta dell'Ebreo errante* è un dialogo tra Faust e Assuero sul tema dell'immortalità. Assuero, che l'ha ottenuta senza desiderarla, la rinnega e vorrebbe poter morire; Faust, che con la giovinezza rinnovata ha potuto solo prolungare la sua vita ma non renderla infinita, la desidera e ne esalta il potenziale. *L'assunzione di Mefistofele* è un dialogo tra Dio e Mefistofele dopo il Giudizio Universale. Il Creato non c'è più, è stato tutto riassorbito nel Regno Celeste e Mefistofele, la cui funzione si è esaurita, si annoia. Dio però riconosce la sua utilità anche dopo il Giudizio e lo ammette nel suo Regno dove gli garantisce che potrà continuare a svolgere le sue funzioni e da cui sarà sempre libero di andarsene.

La Morte di Fausto, invece, è l'unico dei tre testi dove appaiono sia Faust che Mefistofele. È ambientato nello studio di Faust che, anziano e morente, incontra Mefistofele per un'ultima volta. I due discutono di *Streben*, morte e dannazione. È stato scelto solo questo testo perché è l'unico che si possa definire chiaramente un "nuovo *Faust*". Gli altri due ospitano Faust o Mefistofele ma li inseriscono in dialoghi che affrontano singole tematiche troppo ristrette per essere riscritture del mito e non soltanto sue emergenze. *La Morte di Fausto* invece riscrive il finale del mito "classico", dà una nuova interpretazione di un momento decisivo e rilegge il rapporto tra i due personaggi e le conseguenze delle loro azioni. Graf apre il dialogo con una

²⁶⁵ Clara Allasia, *I "Poemetti drammatici": un travestimento?*, in *Il volto di Medusa. Arturo Graf e il tramonto del Positivismo*, Clara Allasia, Laura Nay (a cura di), Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2014, p. 171.

dettagliata nota drammaturgica, che ci spiega dove si svolge la scena e la colloca in un momento unico nella vita di Fausto: la sua fine.

Fausto, giunto al termine della seconda e miracolosa sua vita, la quale molto più della prima fu lunga, giace, vestito di tutti i suoi panni, assopito, sopra un lettuccio. [...] In un angolo, una statua d'Iside, parte velata, parte ignuda. [...] Sotto la volta, un serpe di bronzo, che facendo cerchio di sé, attornia la scritta: *Nunc et semper*.²⁶⁶

Da questa prima descrizione emergono alcuni elementi d'interesse. Fausto è morente da subito, ma soprattutto è alla fine della sua «seconda vita». Con questo, probabilmente, si intende la nuova giovinezza che gli è stata data da Mefistofele all'inizio della versione goethiana. Così facendo, poiché il ringiovanimento non è presente in precedenti versioni della tragedia, Graf innesta il suo finale nel testo goethiano, di cui intende recuperare anche alcuni posizionamenti culturali e ideologici. Altri due aspetti da notare sono la statua di Iside e l'uroboro. Iside, nella religione egizia, è la dea della magia, della fertilità e che guida nel passaggio dalla vita alla morte. Il culto dedicato a Iside è uno dei più celebri di carattere iniziatico, reso famoso da Apuleio. È quindi significativo che Graf presenti Fausto se non esplicitamente come un iniziato di Iside, quanto meno come uno studioso interessato al culto della dea. D'altronde, la magia è uno dei caratteri centrali del mito di Faust, e il momento di transizione tra vita e morte è quello a cui stiamo assistendo. Anche l'aspetto iniziatico della venerazione della dea è particolarmente faustiano, soprattutto nell'accezione goethiana. Ricordiamo che Faust prima di stringere il patto con Mefistofele si rivolge allo Spirito della Terra e al simbolo alchemico del Macrocosmo. È quindi già presente un carattere esoterico e misterico nella sua ricerca del sapere, in cui la dea Iside si inserisce felicemente. Questa compresenza di elementi antichi e moderni è un'interessante scelta di Graf, che Paolo Luca Bernardini commenta così: «L'antico dunque si confonde col moderno, in un inquietante, narcotico quasi stravolgimento dei tempi, in cui non hanno più senso la partizione storica e storicistica, e la sua ancella, la filologia».²⁶⁷ Lo stesso discorso vale per l'uroboro, simbolo di quell'eterno ritorno nietzscheano che, come è stato ricordato sopra, si sarebbe diffuso in Italia negli ultimi anni dell'Ottocento. L'eterno ritorno può avere un ulteriore significato in questo contesto: l'uomo faustiano non muore con questo Fausto, ma è lo spirito dell'uomo moderno, destinato a tornare per sempre.

²⁶⁶ Arturo Graf, *La morte di Fausto*, in Arturo Graf, *Poemetti drammatici*, Nuova Antologia, Roma, 1913, p. 3.

²⁶⁷ Paolo Luca Bernardini, *L'erranza diabolica. Nota su Faust e Assuero letti da Arturo Graf*, in «Quaderni di Minerva», VII, 2020, p. 184.

Il dialogo si apre con due elementi che ricordano dettagli goethiani modificati e ricontestualizzati. Il primo è il «Coro di voci spirituali» che interviene ancora prima di Fausto, e sembra riassumere le vicende della vita del protagonista, ponendosi a metà tra i quattro spiriti della morte goethiana di Faust e i vari cori che compaiono nelle successive scene Sepoltura e Gole Montane. Il Coro di Graf ricorda così la vita di Fausto: «Molto ei sostenne, molto / conobbe e oprò nel mondo: / ora s'allevia il pondo, / l'antico laccio è sciolto. / L'anima un dì rejeta / sta per uscir di pena; / l'eternità serena / col novo sol l'aspetta».²⁶⁸ E Fausto un momento dopo: «(nel sonno) Margherita! ... Perdona! ...».²⁶⁹ Il finale che si prepara sembra essere quello goethiano: Fausto chiede il perdono di Margherita, sempre più simile a Beatrice, e il Coro annuncia la salvezza della sua anima, prevedendo un'«eternità serena».

A questo punto compare Mefistofele, che si mostra al suo capezzale come un vecchio amico che torna dopo una lunga assenza. Di fronte alla morte di Fausto, Mefistofele compie un atto assolutamente originale che sancisce un primo distacco di Graf dal materiale originale: straccia la pergamena del patto e rinuncia ufficialmente alla potestà sull'anima di Fausto, dicendo che «Io, Mefistofele, rinunzio / a ogni dritto e ragion che aver potessi / sopra di te».²⁷⁰ Questa frase del diavolo interrompe il rapporto di continuità tra Graf e la tradizione, perché mai prima d'ora un Mefistofele aveva scelto di lasciar andare il proprio Faust. È ancora più sorprendente se si pensa che Graf si era inserito nella linea goethiana, quella del patto-scommessa. Mefistofele, in nome della sua amicizia con Fausto, sceglie di perdere la scommessa e accettare che sia salvato e portato in cielo. Fausto, sorpreso, gli chiede dove fosse finito in tutti questi anni, se fosse scomparso dal mondo e inizia a indagare le ragioni della decisione:

MEFISTOFELE: come (salvando la modestia) / senza diavol reggerebbe il mondo? / ma son fatto diavolo moderno, / e sol conservo queste antiche fogge.

[...]

FAUSTO: E com'altro il diavolo moderno / da quel ch'ei fu!

MEFISTOFELE: E tu da quel che fosti / altro non sei?

FAUSTO: Pur Fausto sono.

²⁶⁸ A. Graf, *op. cit.*, p. 4.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ivi*, p. 6.

MEFISTOFELE: Un altro / Fausto. Muta ogni cosa, e senza fine / deve mutar ciò che finir non vuole.²⁷¹

Interessante è la presa di coscienza da parte di Mefistofele di essere – o dover essere – un nuovo tipo di diavolo, moderno e adatto al mondo contemporaneo, che si presenta in «antiche fogge» solo per essere riconosciuto. Nonostante il cambiamento – che Fausto nota e sottolinea – rimane però immutato il suo ruolo, ancora fondamentale al funzionamento del mondo. Ancora più significativo è il ribaltamento dei ruoli: Mefistofele, che un tempo sosteneva che gli uomini fossero tutti uguali e incapaci di cambiare o sfuggire alla loro natura, sostiene di essere profondamente cambiato e addirittura che tutto debba mutare, continuamente, per preservarsi. Fausto, invece, sente di essere quello di un tempo, sempre lo stesso, statico. I due personaggi si scambiano i ruoli, mentre Graf fa sua una tradizione che analizzeremo nel prossimo gruppo di testi: il Mefistofele “faustiano”.

Da questo momento il testo diventa il palcoscenico del nuovo Mefistofele, che per distinguersi non solo ideologicamente da quello goethiano si presenta nuovamente: «La luce! – fu Lucifero il mio primo / nome».²⁷² Definendosi Lucifero afferma di non essere uno dei diavoli, come il Mefistofele tradizionale, ma di essere *il* Diavolo, il primo degli angeli ribelli. Subito dopo essersi ripresentato in queste vesti si lascia andare a un lungo ricordo nostalgico del tempo passato con Faust, dal quale emergono i caratteri di questa nuova versione del personaggio:

MEFISTOFELE: Ti rammenti? Quante / sperienze e quant’opre! Sì. Quant’opre! / Oh, non sciupammo il tempo! E si può dire / che se il mondo è qual è (se meglio o peggio / di quel di prima, non importa: basta / che si mova e rinnovi: imputridisce / quanto riposa troppo a lungo) a noi / in gran parte e’ si deve, all’inquieto / nostro genio, alla santa impazienza, / alla sempre eccitata e insaziabile / nostra appetizione, al nostro ardire, / alla invitta e incessante nostra critica, / e per dir tutto in uno, alla felice / alleanza d’un uom quale tu sei / e d’un demonio qual son io.
FAUSTO: (*con leggero sorriso*) Salvando / la modestia. [...]
MEFISTOFELE: Nell’opra / sta la salute e la vita.²⁷³

Se avessimo invertito i nomi di chi pronuncia le battute sarebbe risultato un perfetto scambio del *Faust* goethiano. Invece Graf attribuisce a Mefistofele la dottrina del “tutto deve cambiare”, l’irrequietudine assoluta e l’ambizione smodata. Interessante anche il riferimento alla «critica»,

²⁷¹ Ivi, pp. 6-7.

²⁷² Ivi, p. 8.

²⁷³ Ivi, pp. 8-9.

che richiama la figura del diavolo filosofo e attribuisce al pensiero il potere di cambiare il mondo. Così come il fatto che il cambiamento sia positivo di per sé, indipendentemente dalla direzione in cui conduce, poiché la stasi è certamente negativa. La risposta di Fausto è invece profondamente mefistofelica nell'accezione goethiana del personaggio. Una battuta, che fa riferimento alla frase pronunciata dal diavolo poco prima, che non aggiunge nulla al dialogo se non dell'ironia. Il ribaltamento dei ruoli sembra dirci che Graf, nel rileggere il percorso tradizionale dei due personaggi, ha capito che erano l'uno il mentore dell'altro, e che alla fine si sarebbero insegnati a vicenda ciò di cui volevano convincersi, di fatto scambiandosi di posto.

Questa inversione si compie subito dopo, quando Mefistofele propone un nuovo patto, reso possibile dal cambiamento completo delle condizioni di partenza, secondo criteri nuovi: «E non temer che come l'altra volta / io da prima t'impigli in pazze brighe / e ti pasca di fisime. Altri tempi! / Viete usanze! Ben altro or si richiede. / Atterrar, costruir, mutar la vecchia / faccia del mondo, e ancor l'interno (senza / pretendere perciò di riposare / dopo sei giorni) e in tal fatica solo / vivere e compiacersi! ... Accetti?»²⁷⁴ Mefistofele, nonostante sia Lucifero stesso, è cambiato a tal punto da proporre un patto senza condizioni, senza «pazze brighe», orientato quindi solo all'azione, alla creazione e distruzione del mondo. Un ciclo di rinnovamento senza fine, come l'uroboro sotto la volta dello studio di Fausto, dove il riposo è bandito, lasciato a Dio. Mefistofele, fattosi davvero diavolo moderno, si rende conto che il nuovo mondo nel quale propone un patto rinnovato a Fausto non permetterà riposo, né cavilli o termini precisi, poiché ogni cosa deve cambiare in continuazione. Fa quindi interamente sua la lezione faustiana.

Il Fausto di Graf invece ha perso il suo spirito, per cui risponde solo: «Amico, / è tardi».²⁷⁵ Il momento giusto è passato, Fausto non è più Faust, e deve dire “no”, la tipica parola mefistofelica. Rifiuta la creazione come la distruzione, sembra preferire finalmente l'oblio, ricordando più il Mefistofele degli ultimi versi goethiani che sé stesso: «Questo perpetuo creare, allora, perché? / Per travolgere nel nulla quel che è stato? [...] / Preferirei, fossi io, il vuoto eterno».²⁷⁶ Con questa risposta lapidaria, Graf mette il suo lettore di fronte a un dubbio: è tardi per Fausto o è tardi per l'uomo moderno? Mefistofele sembra spingerlo a una rivolta eterna

²⁷⁴ Ivi, p. 10.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 11598-99, 11603.

contro il mondo, eleggendolo rappresentante di quel mondo e di quello spirito di cambiamento, ma Fausto rifiuta e abdica. Chiede di poter finalmente riposare, non dopo sei giorni ma dopo due vite intere. È tardi per lui, perché deve cedere il passo a nuovi Faust, nati nell'oggi e pronti a raccoglierne le sfide, o è tardi in assoluto, e nulla più si può fare per cambiare e plasmare davvero il mondo? La risposta sembra darla poco dopo:

MEFISTOFELE: Molto / sentirà Mefistofele di Fausto / la mancanza.

FAUSTO: Di Fausto! ... tu rimani: / e per un Fausto che sparisce, cento / ne appariran. Fruttifero legnaggio / quell'uom! [...] Fratello! / Liberi siamo, e tutte son del mondo / le barriere abbattute... (*dopo un istante, con espressione di estasi*) / Oh, Margherita!²⁷⁷

Il finale è toccante: Mefistofele, colmo di tristezza, ammette che senza il suo amico si sentirà solo. Al contrario, è ambigua la reazione di Fausto, che prima risponde al quesito di sopra: è tardi per lui, ma non per il suo «fruttifero legnaggio». Ci saranno altri Faust, sempre, e lui è stato solo il primo. A Mefistofele il compito di guidarli. Poi, gli dice che sono finalmente liberi e che «sono del mondo / le barriere abbattute». Il loro lavoro è finito, cosa rimarrà da fare ai nuovi Faust? Forse abbattere nuove barriere, barriere che questo Fausto morente nemmeno vede e concepisce, così come Mefistofele non capiva il fine della missione faustiana quando lo incontrò per la prima volta.

La visione del personaggio di Graf si può riassumere così: Faust è una costante dello spirito moderno, ma anche lui ha bisogno della stessa evoluzione che cerca e attua. Dovrà essere pronto a lasciare il posto quando verrà superato dall'evoluzione che lui stesso ha avviato, e permettere a nuovi Faust di dare nuova vita, nuova linfa allo *Streben*. Questo discorso si può applicare sia al personaggio in sé che alle sue riscritture. Ogni *Faust* è adatto al tempo in cui viene scritto, e come Goethe è stato superato da nuove versioni del mito, anche queste saranno a loro volta superate. Graf ha così dimostrato la profonda malleabilità di questi due personaggi, affatto sterili nelle loro posizioni, e quante soluzioni creative si possano raggiungere interpretando diversamente le loro filosofie e le conseguenze del loro rapporto.

²⁷⁷ A. Graf, *op. cit.*, pp. 11-2.

1.4 Italo Svevo, *L'ora di Mefistofele* (1928)

Il *Faust* più rapido e fulminante di tutta questa rassegna sarà sicuramente quello di Italo Svevo. Se *Faust* si può definire, dal momento che non sono neppure dieci righe. Noi diremo che è un *Faust* non tanto per questioni strutturali quanto tematiche: nelle sue poche righe riesce a trattare delle tematiche che saranno dirimenti proseguendo questa storia faustiana del Novecento. Il Faust di Svevo è Svevo stesso, un anziano che si sta per mettere a letto mentre la moglie già dorme. Il testo è un frammento, un paragrafo, intitolato *L'ora di Mefistofele*, contenuto nella sezione finale de *Il vegliardo*, composta da appunti, appendici e frammenti. Cosa sia esattamente non è chiaro: un appunto mai sviluppato a fondo, l'incipit di un altro romanzo o racconto, o l'abstract di un possibile testo mai scritto. Lo riportiamo quindi per intero:

È l'ora in cui Mefistofele potrebbe apparirmi e propormi di ridiventare giovine. Non accetterei. Rifiuterei sdegnosamente. Lo giuro. Ma che cosa gli domanderei allora io che non vorrei neppure essere vecchio e che non desidero di morire? Dio mio! Com'è difficile di domandare qualche cosa quando non si è più un bimbo. È una fortuna che Mefistofele per me non si scomoderà. Ma se pur venisse ora che debbo attraversare il corridoio buio per recarmi a letto gli direi: Dimmi tu che sai tutto quello che debbo domandare. E gli abbandonerei l'anima mia solo se m'offrisse una cosa molto nuova, una cosa che mai conobbi perché non vi sono giorni della mia vita che vorrei rifare ora che so dove mi condussero. Non verrà. Io lo vedo seduto nel suo inferno che si gratta la barba imbarazzato.²⁷⁸

Svevo coglie nel suo frammento l'essenza di uno dei più radicali cambiamenti del mito di Faust nel Novecento: è finito il tempo dei titani. Se il Faust di Goethe era un malinconico, animato però da deliri di onnipotenza in grado di scuoterlo dai suoi torpori e dal suo male di vivere, il Faust del Novecento perde questa battaglia e cede di fronte all'inefficienza. Diventa così l'inetto per eccellenza, perché posto di fronte alla possibilità – in questo caso solo mentale – di stringere il patto col diavolo e potenzialmente ottenere ciò che vuole, rifiuta e sceglie di rimanere nella sua condizione. L'aspetto della proiezione mentale è un altro degli elementi novecenteschi che emergono in questo testo: l'apparizione sovranaturale del diavolo viene messa da parte e sostituita con un dialogo interiore, in cui il protagonista immagina cosa farebbe nella data

²⁷⁸ Italo Svevo, *L'ora di Mefistofele*, in Italo Svevo, *Il vegliardo*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1987, p. 165.

situazione. Il fantastico scompare e viene assorbito dalla psicologia, dal lavoro incessante della mente umana.

La prima cosa che Svevo immagina Mefistofele gli possa offrire è la giovinezza. Non è un caso, visto che l'opposizione gioventù/vecchiaia è fondamentale nelle sue ultime opere. Anche ne *La rigenerazione*, dramma scritto pochi anni prima, nel 1926, il tema centrale è quello del ringiovanimento miracoloso. L'anziano del dramma sceglie di tornare giovane, al contrario di quello del frammento; esattamente come fa Faust all'inizio delle sue avventure, quando si fa condurre da Mefistofele nella cucina della Strega che lo farà tornare giovane e dove vedrà per la prima volta l'immagine di Margherita. Proprio Margherita compare, seppure solo nel nome di uno dei personaggi, ne *La rigenerazione*: «Margherita ci rimanda al personaggio del *Faust* di Goethe e al mito di Mefistofele, cui Svevo si riallaccia, in una delle sue ultime annotazioni, proprio quando si abbandona alle riflessioni sulla chimera del recupero in vecchiaia del passato e della giovinezza».²⁷⁹ Si delinea così una presenza faustiana in Svevo legata al tema della giovinezza e del desiderio. Ma, se *La rigenerazione* si ispira a un canovaccio tratto dalla Prima Parte del *Faust*, il frammento *L'ora di Mefistofele* rappresenta una riflessione sui suoi temi sicuramente più approfondita.

Come Leopardi un secolo prima, anche Svevo mette in dubbio il senso dei classici doni diabolici. Potere, giovinezza, soldi, donne, potevano essere regali che un tempo avevano senso, ma lo perdono sempre più velocemente di fronte allo scrutinio della ragione moderna. Il Faust goethiano sosteneva non fossero abbastanza perché avrebbe voluto sempre di più; il Malambruno leopardiano voleva soltanto essere felice, rendendosi conto che proprio perché lo voleva così tanto non avrebbe mai potuto esserlo; Svevo, nonostante non voglia essere vecchio e non voglia morire, rifiuterebbe comunque. Anzi, ribalterebbe la questione e chiederebbe a Mefistofele di proporgli cosa chiedere. Ma la consapevolezza più profonda di questo frammento emerge nei due commenti finali. Prima di tutto, Svevo sarebbe disposto a cedere soltanto di fronte a qualcosa di veramente nuovo, poiché un ritorno non varrebbe la pena. E già questo rifiuto prende quasi la forma di un chiodo nella bara della tensione ottocentesca tra caduta e ritorno. Ma soprattutto, sa che Mefistofele non verrà, che nessun diavolo busserà alla sua porta

²⁷⁹ Sara Teresa Russo, *Il nome fra "lapsus" e visioni oniriche: "La rigenerazione" di Italo Svevo*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XVI, 2014, p. 352.

proponendogli un patto. La disillusione novecentesca colpisce il mito di Faust proprio al suo cuore, ossia nella possibilità che l'individuo riceva – anche se dal diavolo – il potere di elevarsi sopra la massa. Questo aspetto è centrale nel commento di Giorgio Luti al frammento:

È una pagina di estrema consapevolezza ed è per giunta l'ultimo foglio vergato dalla mano di Svevo. Qui – in questa lucida dimensione faustiana – sembra raccogliersi il messaggio conclusivo di chi ha accettato di misurarsi fino in fondo con la propria inguaribile malattia, cogliendone ogni segreto significato; un sommesso commento – sospeso tra disperazione e ironia – sulla comune sorte dell'uomo. [...] Come per l'ebreo triestino Ettore Schmitz, anche per noi, per tutti noi, Mefistofele non verrà.²⁸⁰

Il Faust novecentesco, che inizia a delinarsi – e ha già in Svevo una rappresentazione perfetta – sa che il titanismo per lui è un'illusione ormai svanita, perché non ha né le forze né le capacità per attuarlo. Al contrario, è addirittura imbarazzato dal pensiero, tanto che nemmeno vorrebbe chiedere quei poteri che gli permetterebbero di elevarsi sopra la massa. È un Faust ormai cosciente di sé, anzi, reso immobile e impotente proprio da questa autocoscienza. È, insomma, come tutti noi, indegno della visita di Mefistofele.

1.5 Dino Buzzati, *La giacca stregata* (1966)

Anche con Buzzati siamo di fronte a un racconto breve, dal titolo *La giacca stregata*, inserito nella raccolta *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, pubblicata nel 1966. La questione è molto simile a quella dannunziana: un racconto dal canovaccio faustiano nel quale, però, non compare il nome del personaggio. Abbastanza limitate sono invece le emergenze del mito, che si configura più come un racconto sul patto con il diavolo che su Faust. Nonostante ciò, alcuni elementi inseriti da Buzzati lo rendono interessante per lo sviluppo novecentesco dei personaggi e delle situazioni narrative.

²⁸⁰ Giorgio Luti, *Il monologo interiore in Pirandello e Svevo*, in Id., *L'ora di Mefistofele. Studi sveviani vecchi e nuovi (1960-1987)*, La Nuova Italia, Firenze, 1990, p. 200.

La trama è molto semplice: durante un ricevimento serale, un uomo riceve l'indirizzo di un sarto di cui vengono esaltate le capacità, per cui gli commissiona una giacca. L'abito che viene confezionato è effettivamente bellissimo. Al suo interno l'uomo trova una banconota da diecimila lire e presto si accorge che ogni volta che ne estrae una, un'altra si genera al suo interno. In una notte di follia estrae vari milioni di lire dalla giacca magica, per scoprire, il giorno successivo, che c'è stata una rapina in banca dove sono morti alcuni passanti e la refurtiva ammonta esattamente a quanto lui aveva preso dalla giacca. Per vari giorni l'uomo continua a tirare fuori banconote, ma ogni volta avviene una tragedia che coinvolge la stessa identica cifra da lui presa. Nonostante questo, l'uomo non smette di sfruttare il dono diabolico, e con i soldi ottenuti diventa ricchissimo. Un giorno, distrutto dai sensi di colpa, decide di rinunciare alla giacca e la brucia, convinto ormai di aver stretto un patto col diavolo. Alla distruzione della giacca però segue anche la perdita di tutti i suoi beni, per cui si ritrova a essere più povero di prima, senza più un lavoro né una casa, e con la certezza che un giorno il sarto diabolico sarebbe venuto a chiedere il conto.

Il canovaccio è molto simile a quello dannunziano, da cui però vengono sottratti gli elementi faustiani più espliciti e ne vengono aggiunti altri di grande interesse: il patto inconsapevole e l'ambientazione borghese. Vedremo come i due aspetti si fonderanno in uno solo. Analizziamo prima il testo. L'inizio del racconto ci presenta un uomo borghese qualunque, timido e schivo, ben lontano da qualsiasi Faust, che incontra a un ricevimento un altro signore di grande fascino ed eleganza. Mentre ci parla gli fa i complimenti per l'abito e si fa dare il nome del sarto, che viene presentato così: «È un grande maestro. E lavora solo quando gli gira. Per pochi iniziati».²⁸¹ Questa breve frase già colloca il sarto in una dimensione di mistero, e sapendo come andrà a finire il racconto, possiamo interpretarne gli aspetti rivelatori: lavora solo quando vuole e con chi vuole, e chi riceve questo onore può considerarsi un iniziato. La dimensione iniziatica apre le porte al misterico, al notturno, e ovviamente al diabolico, in un intreccio tematico che avevamo già trovato in Graf.

²⁸¹ Dino Buzzati, *La giacca stregata*, in Dino Buzzati, *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Mondadori, Milano, 2016, p. 112.

L'uomo si reca dal sarto, che viene descritto come un «vecchietto, coi capelli neri, però sicuramente tinti».²⁸² Un diavolo moderno, che tenta di mascherare il suo aspetto – forse un po' fuori moda – tingendosi i capelli. Del sarto il narratore dice anche che «non fece il difficile, anzi, pareva ansioso che diventassi suo cliente. [...] Il vecchietto aveva lasciato un malessere dentro di me (forse per i troppi insistenti e melliflui sorrisi)».²⁸³ Ovviamente il vecchietto è ansioso di far diventare l'uomo suo cliente, per poter così portare a compimento la tentazione. Ma ancora più interessante è il secondo passaggio. Il vecchietto evoca nell'uomo un malessere inspiegabile ma profondo, tanto che passeranno molti giorni prima che indossi la giacca. Questo malessere istintivo ricorda molto quello di Margherita alla vista di Mefistofele, che ancora prima di sapere che lui fosse un diavolo non riusciva neppure a sopportarne le vista. Il parallelo colloca il protagonista di Buzzati in una condizione di innocenza iniziale, per cui il racconto sarà una progressiva ma rapidissima discesa agli inferi.

Il primo incontro con i doni diabolici avviene nel momento in cui indossa la giacca. La scoperta della tasca miracolosa getta subito il protagonista in uno stato confusionale, di isterica esaltazione:

Ebbi la sensazione di trovarmi coinvolto, per ragioni misteriose, nel giro di una favola come quelle che si raccontano ai bambini e che nessuno crede vere. [...] Cominciai a estrarre le banconote una dopo l'altra con la massima celerità, dalla tasca che pareva inesauribile. Lavorai in una spasmodica tensione di nervi, con la paura che il miracolo cessasse da un momento dall'altro. Avrei voluto continuare per tutta la sera e la notte, fino ad accumulare miliardi.²⁸⁴

L'improvvisa prospettiva della ricchezza provoca nel personaggio uno stato di delirio, dove all'eccitazione si unisce la paura, la paranoia. È subito chiaro che il primo patto consapevole che il personaggio sta stipulando è con sé stesso: accetto la tensione e la paura di perdere ciò che ho appena guadagnato pur di potermelo tenere stretto. Questo viene confermato poco dopo. Il protagonista sviluppa una profonda ansia di perdere la giacca, e non vuole darla neppure alla domestica per farla pulire. Per cui ne compra una identica da lavare, mentre «il "mio" [abito], quello che avrebbe fatto di me, nel giro di pochi giorni, uno degli uomini più potenti del mondo, l'avrei nascosto in un posto sicuro. [...] Sotto la stoffa rispondeva il confortante scricchiolio

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ivi*, p. 113.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 114.

della carta moneta».²⁸⁵ La giacca, già diventata fonte di angoscia, è anche l'unica fonte di conforto, e intrappola il protagonista in un rapporto di dipendenza. L'uomo continua a prelevare contanti, nonostante sospetti di essere responsabile delle tragedie che puntualmente vi seguono. La prospettiva della ricchezza abbatte rapidamente i confini di ciò che credeva sufficiente, e si rende presto conto che «più si ottiene e più si desidera. Ero già ricco, tenuto conto delle mie modeste abitudini. Ma urgeva il miracolo di una vita di lussi sfrenati».²⁸⁶ Raggiunge la ricchezza desiderata ma nel farlo realizza che l'origine del denaro è infernale e che le tragedie sono davvero causate da lui:

Devo ora forse elencare uno per uno i miei delitti? Sì, perché ormai sapevo che i soldi che la giacca mi procurava, venivano dal crimine, dal sangue, dalla disperazione, dalla morte, venivano dall'inferno. Ma c'era pure dentro di me l'insidia della ragione la quale, irridendo, rifiutava di ammettere una mia qualsiasi responsabilità. E allora la tentazione riprendeva, allora la mano – era così facile! – si infilava nella tasca e le dita, con rapidissima voluttà, stringevano i lembi del sempre nuovo biglietto. I soldi, i divini soldi! [...] Tutto dunque congiurava a dimostrarmi che, senza saperlo, io avevo stretto un patto col demonio.²⁸⁷

Queste frasi esplicitano quanto era stato fin ad ora soltanto suggerito: il sarto è il diavolo e l'uomo ha venduto, se non la sua anima, quanto meno la sua coscienza. È molto intenso, e profondamente faustiano, il contrasto tra la tragica consapevolezza del patto infernale e l'esaltazione data dai «divini soldi». È lo stesso contrasto del *Faust* goethiano, che stringe un patto con il diavolo per dimostrare lo stato quasi divino dell'uomo moderno, da un lato, e dall'altro per far vincere – senza saperlo – una scommessa a Dio in persona. Di grande faustismo novecentesco sono invece la dipendenza, la droga del denaro e l'improvviso sviluppo personale provocato dalla ricchezza.

A un certo punto le conseguenze del patto diventano insopportabili e l'uomo decide di rinunciare alla giacca (ovviamente sperando di poterne tenere le ricchezze), per cui la brucia: «Ma all'ultimo guizzo delle fiamme, dietro di me – pareva a due tre metri di distanza – risuonò una voce umana: “Troppo tardi, troppo tardi!».²⁸⁸ Il suo gesto, ormai, non ha senso: il patto è stato saldato e l'uomo ha goduto ampiamente dei suoi favori. La redenzione non è possibile,

²⁸⁵ Ivi, p. 115.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Ivi, p. 116.

²⁸⁸ Ivi, p. 117.

come nelle leggende cinquecentesche, dove Faust era condannato dall'istante in cui siglava il patto e non c'era nessuna possibilità che Dio lo salvasse all'ultimo respiro. Le ricchezze dell'uomo scompaiono tutte, dalla casa ai conti in banca, e a lui rimane solo la certezza di dover saldare il conto: «So che un giorno suonerà il campanello della porta, io andrò ad aprire e mi troverò di fronte, col suo abietto sorriso, a chiedere l'ultima resa dei conti, il sarto della malora».²⁸⁹

Come anticipato all'inizio, uno degli aspetti più interessanti del racconto è che il patto sia stato siglato inconsapevolmente. Questa scelta si colloca sulla stessa linea del frammento di Svevo, e alimenta ulteriormente la defaustizzazione dei *Faust* novecenteschi. L'uomo di Buzzati è talmente debole da non accorgersi nemmeno di aver fatto un patto col diavolo, e dimostra di essere ancora più debole nel tentativo di resistere alla tentazione. Come il Faust di Svevo era cosciente di non essere adatto alla tentazione, questo la subisce senza saperlo. E quando diventa consapevole del patto, invece di abbandonare lo strumento maledetto si abbandona completamente, prendendo i «divini soldi» addirittura con «rapidissima voluttà». A questo tema si connette quello della borghesia: il protagonista all'inizio è un borghese qualunque, e come tale cede immediatamente alle lusinghe della ricchezza. Buzzati nel dipingere questo personaggio così facile da tentare sembra riprendere le parole dei commenti faustiani di Marx, che descriveva il capitale e la borghesia come i due estremi del patto diabolico. Buzzati è particolarmente acuto nell'inserire nel suo racconto l'elemento delle tragedie, che distingue il testo da tanti altri resoconti di patti. La giacca stregata non crea ricchezza dal niente, ma la toglie sempre a qualcun altro attraverso esplosioni di violenza tanto mortali quanto precise. È, insomma, una rappresentazione fantastica dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Il diavolo non genera ricchezze, semplicemente mette in mano all'uomo lo strumento attraverso il quale estrarre ricchezza da altre persone, scatenando una macchina infernale che il protagonista non ha la capacità né la saggezza di fermare, come nella scena de *L'Apprendista stregone* di Goethe citata da Marx. Rilevante in quest'ottica è anche il finale: bruciata la giacca le ricchezze scompaiono, diventano letteralmente cenere, quasi a voler sottolineare che nella società borghese non c'è alternativa al diavolo del capitale. E che, forse, è davvero più facile immaginare la fine del mondo che quella del capitalismo.

²⁸⁹ *Ibid.*

1.6 Italo Calvino, *Storia dell'alchimista che vendette l'anima* e *Due storie in cui ci si cerca e ci si perde* (1973)

Calvino conferma la linea di testi faustiani caratterizzati dalla forma breve, incentrati sul patto e che rielaborano liberamente gli elementi della materia mitica. Nel suo caso ci troviamo di fronte a ben due racconti presenti ne *Il castello dei destini incrociati*. L'aspetto forse più rilevante in rapporto al mito è che Calvino tratta coscientemente Faust come un personaggio mitico, parte dell'immenso repertorio di possibili storie dalle quale trarre le sue. Se questo capitolo iniziava con un Faust preso a termine di paragone per il Canamus di D'Annunzio, termina invece con un *Faust* che è il risultato di una combinazione di mitemi. Infatti, il procedimento narrativo del *Castello* è quello dell'estrazione progressiva delle carte dei tarocchi del mazzo di Marsiglia, la cui sequenza rivela una storia. Di conseguenza, il racconto di Faust è il risultato di una serie di elementi minori assemblati e fatti reagire l'uno con l'altro. Gli elementi minori potrebbero proprio essere i mitemi che una volta messi insieme strutturano i miti, come Calvino aveva imparato dai suoi studi di strutturalismo e narratologia. Di grande interesse è anche il fatto che Calvino riduca ulteriormente il mito di Faust a uno dei suoi elementi fondamentali che nel Novecento aveva forse perso di interesse: quello del Faust alchimista. In entrambi i racconti Faust è un alchimista, e nel secondo è anche paragonato al cavaliere errante, riprendendo l'aspetto goethiano dello *Streben*. Siamo quindi di fronte a un Faust apertamente usato come personaggio e strumento di riflessione sul suo stesso mito, oltre che sui miti in generale. Vedremo più avanti come questa linea d'indagine avrà la sua fortuna.

Entrambi i racconti sono incentrati sul desiderio di Faust di superare i limiti imposti all'arte alchemica dalla materia, e sul tentativo di superare tali limiti attraverso l'aiuto magico o diabolico. Il primo è *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, dove i mitemi appena citati sono presenti fin dal titolo. *Il Castello dei destini incrociati* ha una struttura narrativa molto particolare. Nella cornice, dei personaggi riuniti intorno a un tavolo estraggono i tarocchi e li dispongono in una sequenza, che verrà poi interpretata dagli altri per dare forma alla storia. Il

racconto è quasi una rivelazione, poiché i commensali diventano i protagonisti delle vicende che vengono man mano raccontate. La *Storia dell'alchimista che vendette l'anima* inizia dall'accostamento dell'Asso di coppe e della Papessa, a cui uno dei commensali, ispirato dalla coppia, aggiunge il Re di coppe e l'Otto di bastoni. Altre carte vengono estratte e la storia comincia a prendere forma, mentre il commensale viene identificato con l'alchimista:

Alte meditazioni dovevano essere le sue, per quanto l'aspetto tuttavia mondano della sua figura non lasciava dubbi che esse fossero rivolte alla Terra e non al Cielo. L'ipotesi più probabile che mi occorre (e come a me credo ad altri silenziosi spettatori) era che quella carta rappresentasse la Fonte della Vita, il punto supremo della ricerca dell'alchimista, e che il nostro commensale fosse appunto uno di quei sapienti che [...] tentano di strappare alla natura i suoi segreti.²⁹⁰

Due elementi di questo paragrafo avviano l'identificazione con Faust, che sarà presto confermata da Calvino stesso: le alte meditazioni disinteressate del Cielo – ricorderemo infatti che il Faust goethiano ci viene presentato nel suo studio intento a riflettere e a Mefistofele dice esplicitamente che «dell'al di là poco m'importa»²⁹¹ – e il riferimento al segreto della natura, che richiama la ricerca di «che cos'è / che lo connette nell'intimo [il mondo]». ²⁹² Il commensale-alchimista continua a estrarre carte e rivela il Bagatto, il Sette di denari e il Due di denari, che Calvino identifica rispettivamente come «un ciarlatano o mago intento ai suoi esercizi, [...] lo splendore di tutte le miniere dell'Oriente spalancate davanti a lui, [...] [e il] segno di uno scambio». ²⁹³ Continuano ad apparire i mitemi faustiani: il ciarlatano o mago potrebbe riferirsi sia a Faust che a Mefistofele, d'altronde il primo era definito dalla tradizione controriformistica proprio come un ciarlatano, e il secondo è un ben noto ingannatore e venditore di falsità. Le ricchezze potrebbero anticipare i doni del diavolo, così come lo scambio anticiperebbe il patto. La carta che toglie ogni dubbio è, ovviamente, quella del diavolo, che completa l'identificazione da parte degli spettatori ma segna anche l'avvio effettivo del racconto interno.

A questo punto il commensale inizia la propria storia, nella quale il ciarlatano propone di donare tutte le ricchezze immaginabili all'alchimista e sta per svelare in cambio di cosa: «Egli aveva

²⁹⁰ Italo Calvino, *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, in Italo Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 2013, p. 18.

²⁹¹ J. W. Goethe, *Faust*, v. 1660.

²⁹² Ivi, vv. 382-3.

²⁹³ I. Calvino, *op. cit.*, p. 19.

riconosciuto nel ciarlatano il vecchio principe d'ogni mescolanza e ambiguità – così come noi ora riconoscevamo nel nostro commensale il dottor Faust. – L'anima! – aveva dunque risposto Mefistofele». ²⁹⁴ I due si rivelano insieme, perché non c'è Faust senza Mefistofele, e riconoscere uno automaticamente permette di identificare l'altro. Segue il Cinque di coppe, che «poteva leggersi tanto come il segreto alchimistico che il Diavolo aveva rivelato a Faust, quanto come un brindisi per concludere il patto, oppure come le campane che coi loro rintocchi mettevano in fuga il visitatore». ²⁹⁵ Ancora una volta Calvino usa elementi del testo goethiano in maniera ambigua: mentre in quel caso il rintocco delle campane era il suono che destava Faust dal tentativo di suicidio subito prima di incontrare Mefistofele, qui è un elemento riferito a Mefistofele stesso, di natura sacra, e per questo in grado di allontanarlo.

Ma il Faust calviniano ancora non ha accettato il patto: «Anima? – poteva aver risposto il nostro Faust. – E se io l'anima non l'avessi? – Ma non era per un'anima individuale che si scomodava, Mefistofele. – Con l'oro costruirai una città, – diceva a Faust. – È l'anima dell'intera città che io voglio in cambio». ²⁹⁶ Questo scambio nasconde vari elementi significativi. Prima di tutto l'evidente variazione rispetto al mito classico, poiché la richiesta di pagare con l'anima di una città, quindi di molte persone, è un'invenzione originale di Calvino. Il passaggio dall'individuale al collettivo si riflette anche nell'appellativo «nostro» riferito a Faust. Non è più un Faust qualunque, neppure il Faust di Calvino o di Goethe, ma quello che appartiene ai commensali, che lo stanno creando in un atto di scrittura collettiva. Questa sfumatura di significato implica anche concepire il mito come costituito da un insieme infinito di varianti, tutte ugualmente valide, da cui un narratore – o in questo caso un gruppo – sceglie la propria versione mentre la crea. È la presa di coscienza che Faust non appartenga più ai suoi autori, che siano Marlowe, Goethe o Mann, ma è del popolo, del pubblico: è veramente diventato un mito. Questo passaggio da personaggio individuale a figura di proprietà collettiva si riflette nella richiesta di Mefistofele, non più un'anima ma una folla di anime. Come se l'aver elevato Faust a vero mito richiedesse anche l'aumento del prezzo da pagare.

²⁹⁴ Ivi, p. 20.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

Faust non ci mette troppo a decidere, soprattutto perché non è la sua anima che dovrebbe impegnare, perciò accetta il patto e riceve da Mefistofele le infinite ricchezze. Con queste crea la città che gli è stata chiesta, che governa e plasma a sua immagine e somiglianza. La carta che rappresenta il suo progetto è la Ruota della fortuna, da cui Calvino descrive così la creazione faustiana: «Le figure umane di varie età che si vedevano spingere la ruota o ruotare con essa erano lì a indicare le folle d'uomini che accorrevano a dar mano al progetto e dedicavano gli anni delle loro vite a far girare quegli ingranaggi giorno e notte».²⁹⁷ Anche questa menzione è un riferimento chiaro al *Faust* goethiano, che nell'ultimo atto vede il protagonista a capo di un feudo, mentre governa folle industriose impegnate nella costruzione di una diga. È interessante notare che Calvino riprende questo scenario come finale del suo breve *Faust* poiché anche quella è un'invenzione goethiana originale. I Faust precedenti sono sempre morti in solitudine, con la compagnia del solo Mefistofele o a volte dei suoi vecchi studenti. Invece, il *Faust* creatore-imprenditore ha grande fortuna nel Novecento, soprattutto dopo i commenti marxiani che avevano permesso di leggerlo in tale veste. Ma Calvino aggiunge un'altra sfumatura. Il Faust goethiano continua a lavorare con Mefistofele accanto, che opera da consigliere e braccio destro, mentre quello calviniano una volta incassato il dono si ribella a Mefistofele e fa sbarrare la città dalle guardie per impedirgli di venire a riscuotere. È un Faust che tenta di sfuggire al patto, che si nega alle sue condizioni, ma anche un Faust che da alchimista si è fatto moderno imprenditore, che riceve i finanziamenti e si rifiuta di restituire tasse e dividendi. A riscuotere non viene il diavolo bensì quella che Calvino identifica in una ninfa dell'acqua, che alle guardie dice che se anche il diavolo venisse teme che «non abbiate anima da dargli».²⁹⁸ Alla fine Faust e i suoi cittadini hanno comunque pagato il prezzo del patto con la loro anima, non consegnandola esplicitamente a Mefistofele, ma perdendola nella ricerca – e difesa – della ricchezza guadagnata tramite i doni infernali.

La sezione successiva del libro, *La taverna dei destini incrociati*, ospita l'altro racconto faustiano, *Due storie in cui ci si cerca e ci si perde*. Anche in questo racconto, che è quasi una variazione ed estensione del precedente, Calvino rilegge Faust come alchimista che baratta la propria anima in cambio di ricchezze infinite. Ma qui la vicenda dell'alchimista è accostata a quella del cavaliere errante per eccellenza, Parsifal. I due sono concepiti, ancor più che nel

²⁹⁷ Ivi, p. 21.

²⁹⁸ Ivi, p. 22.

primo racconto, come miti, archetipi di personaggi, e le caratteristiche delle loro vicende sono prima discusse e poi raccontate. Ciò che li accomuna è la ricerca incessante che conduce all'erranza, e Calvino li paragona così:

L'alchimista è colui che per ottenere gli scambi nella materia cerca di far diventare la sua anima inalterabile e pura come l'oro; ma si dia il caso d'un dottor Faust che inverte la regola dell'alchimista, fa dell'anima un oggetto di scambio e così spera che la natura diventi incorruttibile e non occorra più cercare l'oro perché tutti gli elementi saranno ugualmente preziosi, il mondo è d'oro e l'oro è il mondo.²⁹⁹

A separare le due storie è il fatto che il cavaliere sia costretto a cercare nel mondo ciò che è dentro di sé – il valore, il coraggio – mentre l'alchimista sia costretto a cercare in sé – nella propria arte – ciò che è nel mondo, ossia gli elementi e le loro trasformazioni. Faust trascende i limiti dell'alchimia e prende alla lettera il cercare dentro di sé, offrendo l'anima in cambio del sapere. Un sapere che è ricchezza. Faust non accetta i limiti della natura, né i suoi tempi, per Calvino: «Il dottor Faust s'è stancato di far dipendere dalle lente trasformazioni che avvengono dentro di sé le metamorfosi istantanee dei metalli, dubita della sapienza che s'accumula in una solitaria vita d'Eremita, è deluso dei poteri della sua arte come del cincischiare tra le combinazioni dei tarocchi».³⁰⁰ Faust tenta di sfuggire dai tarocchi, dalle maglie del racconto e dei miti, nei quali però è inevitabilmente costretto. E la sua storia, legata già a quella di Parsifal, viene legata ad altre storie ancora, che compongono il pantheon della modernità:

Faust allo sconosciuto: «E puoi fare anche l'oro, dunque? – questo avrà domandato il dottore, a cui l'altro: – Guarda! – deve aver risposto, facendogli balenare la vista di casseforti traboccanti di lingotti fatti in casa. – E puoi ridarmi la giovinezza? – Ecco che il tentatore gli mostra l'Arcano dell'*Amore*, in cui la storia di Faust si confonde con quella di Don Giovanni Tenorio, certo anch'essa nascosta nel reticolo dei tarocchi.»³⁰¹

Il «reticolo dei tarocchi» diventa così il calderone di miti da cui assemblare i miti, che si intrecciano e si scambiano poiché riusano gli stessi elementi di base. All'inizio di questo studio avevamo citato il saggio di Ian Watt *Miti dell'Individualismo moderno*, che secondo lui erano Faust, Don Giovanni, Don Chisciotte e Robinson Crusoe. In questo racconto Calvino conferma parte della selezione di Watt, inserendo esplicitamente i primi due e sostituendo Don Chisciotte

²⁹⁹ Italo Calvino, *Due storie in cui ci si cerca e ci si perde*, in Italo Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 2013, p. 94.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ivi*, p. 96.

con Parsifal, di cui era certamente un antecedente medievale. Ma non finisce qui l'intreccio mitico che si dipana a partire da Faust. Come sempre l'alchimista nutre sentimenti contrastanti nei confronti dei doni diabolici. Deluso da un lato, perché non sono mai abbastanza, ma esaltato dall'altro, desideroso di vedere fin dove può spingersi la sua fame. Per l'alchimista faustiano non c'è limite alla ricchezza che può accumulare, perciò inizia a trasformare ogni cosa in denaro e in oro, confondendo la sua storia con quella di Re Mida.³⁰² Ogni mitema evoca un nuovo mito, l'erranza ha collegato Faust a Parsifal, la seconda giovinezza a Don Giovanni, la ricchezza a Re Mida. Ma un elemento unisce questi tre miti: il fatto che non ci sia fine al loro desiderio, né alcuna possibilità di soddisfazione. Il cavaliere errante non troverà mai ciò che vuole, Don Giovanni non smetterà mai di cercare nuove donne e Re Mida di trasformare in oro ciò che tocca. Faust è il precipitato di questi miti, è il mito stesso dell'insoddisfazione, che però non guarda a ciò che lascia dietro di sé nella propria ricerca.

Il Faust di Calvino arriva, alla fine della sua storia, alla consapevolezza di quale sia stato il suo errore nel formulare il patto con il diavolo: «Lo sbaglio è stato barattare una sola anima contro un solo metallo. Solo se Faust si compromette con molti diavoli alla volta salverà la sua anima plurale, troverà pagliuzze d'oro in fondo alla materia plastica, vedrà Venere rinascere continuamente sulle rive di Cipro, dissipando le macchie di nafta, la schiuma di detersivo».³⁰³ Faust non si pente di aver stretto il patto, ma di aver proposto lo scambio sbagliato. Il Faust goethiano sapeva che avrebbe vinto la sua scommessa contro il diavolo perché si conosceva a fondo; questo Faust invece crede di poter essere soddisfatto, ma nel suo viaggio, nel suo confondersi con gli altri miti, capisce che una sola fonte di soddisfazione non potrebbe mai appagarlo perché lui non è uno, ma molteplice. È un'anima multipla, composta da tutte le incarnazioni del mito che sono mai state scritte. È intrappolato nel reticolo dei tarocchi, che è l'equivalente per un personaggio di ciò che il labirinto è per l'uomo dal postmodernismo in poi.

L'avventura di Faust terminerà solo quando ogni sua versione scommetterà la propria anima per qualcosa di diverso, così da ottenere tutto il possibile. La spuma di Venere che si fa schiuma di detersivo dimostra quanto viaggino nei secoli questi miti, i cui archetipi sono in Grecia – in Prometeo per Faust – e le realizzazioni nel mondo moderno. Proprio sul tema della riscrittura e

³⁰² Ivi, p. 97.

³⁰³ *Ibid.*

rielaborazione si chiude il racconto: «Non so da quanto tempo (ore o anni) Faust e Parsifal sono intenti a rintracciare i loro itinerari, tarocco dopo tarocco, sul tavolo della taverna. Ma ogni volta che si chinano sulle carte la loro storia si legge in un altro modo, subisce correzioni, varianti, risente degli umori della giornata e del corso dei pensieri, oscilla tra due poli: il tutto e il nulla».³⁰⁴ Calvino in *Due storie in cui ci si cerca e ci si perde* ha racchiuso gran parte di questo studio: non c'è fine alle riscritture perché ogni autore combina i tasselli, i tarocchi, in modi diversi o ne usa di altri, vecchi e nuovi, per produrre risultati ulteriormente inaspettati e imprevedibili. E così Faust e Parsifal impazziscono nel tentativo di capirsi, di analizzarsi, di mettere la parola fine a una vicenda che, per la propria struttura, una fine non può avere.

³⁰⁴ Ivi, p. 99.

2. I Mefistofelici

1868, Arrigo Boito, il primo *Mefistofele*

1875, Arrigo Boito, il secondo *Mefistofele*

1902, Mario Giobbe, *Mefistofele: tragedia in cinque atti*

Nel capitolo precedente abbiamo affrontato un nutrito blocco di testi che avevano al centro della riflessione il patto tra Faust e Mefistofele. Queste riscritture, invece, si concentrano sul secondo personaggio e lo pongono in una posizione di rilievo, o addirittura di protagonismo esplicito, rispetto a Faust. I testi sono solamente tre e si chiamano tutti *Mefistofele*. I primi sono le due versioni del libretto di Arrigo Boito, rispettivamente del 1868 e 1875, la terza è la tragedia di Mario Giobbe. Due precisazioni sono necessarie riguardo ai testi di Boito. Innanzitutto, non sono testi del Novecento – come d'altronde il dialogo leopardiano del capitolo precedente e il racconto di D'Annunzio – ma abbiamo scelto di includerli comunque in questa rassegna perché sono tra quelli paradigmatici nella storia italiana del mito di Faust. In secondo luogo, nonostante i due testi siano teoricamente l'uno la riscrittura dell'altro, abbiamo scelto di considerarli come a sé stanti poiché sono radicalmente diversi, sia nei contenuti che nei concetti, come vedremo nelle pagine seguenti. Il terzo testo, la tragedia in cinque atti di Mario Giobbe, è certamente meno noto di quelli di Boito ed è tramandato ancora oggi grazie soprattutto alla prefazione firmata da Benedetto Croce, tra l'altro una delle prime sistematizzazioni italiane della storia del mito faustiano. Prima di passare ai testi però, analizziamo alcuni aspetti del personaggio di Mefistofele.

Prima di tutto, bisogna ricordare nuovamente che in nessuna scrittura faustiana, fin dalle sue origini storiche quattrocentesche o nei primi testi del Cinquecento, Mefistofele è *il* Diavolo ma sempre *uno* dei diavoli alla corte di Satana, un suo sottoposto, dotato di caratteristiche specifiche. Inizialmente le qualità sono quelle del diavolo specializzato in tentazioni e patti, una sorta di malevolo buffone. Grazie a Goethe però, Mefistofele diventa il vero diavolo della

modernità, un filosofo diabolico, il riflesso oscuro delle tesi illuministe. La sua rilevanza nella storia del diavolo si può evincere dai titoli dei quattro volumi scritti da Jeffrey B. Russell, autore della più estesa ricerca sul tema: *The Devil* (sul mondo antico), *Satan* (sul primo cristianesimo), *Lucifer* (sul medioevo) e *Mephistopheles*, che in italiano è stato tradotto proprio come *Il diavolo nel mondo moderno*. Russell sottolinea come Mefistofele non sia soltanto il diavolo più rappresentativo del mondo moderno, ma una prole stessa della modernità, e con lui il suo nome, infatti:

Il libro di Faust del 1587 è la prima attestazione di questo nome del diavolo. Non è un nome tradizionale giudaico-cristiano o del folklore, bensì un conio nuovo di zecca di un umanista rinascimentale, che ricorre a elementi greci latini e forse ebraici. Poiché si ignorano e l'autore e le sue intenzioni, l'origine del nome è incerta. Le componenti principali sono: mē (non), phōs (luce), philos (amico), tutte greche, che portano al significato di "colui che non è amico della luce": parodia ironica di Lucifero che è "colui che porta la luce".³⁰⁵

Mefistofele sarebbe quindi un diavolo originario dell'Inferno, con nessun collegamento alla radice angelica di Lucifero, ma un ambasciatore dell'oscurità e della distruzione. Altre possibili etimologie sono elencate da Quirino Principe: «*mefastofiles*, "colui che non ama Faust", il che è strano, poiché in fondo l'ossuto compagno regala a Faust attimi di piacere, e che si vuole di più?; *mephez* = "corrotto" + *tophel* = "bugiardo"; persino *mègiste Ofelès*, epiteto di Pan Efialte. [...] Mephitis, la divinità italiana delle fonti sulfuree».³⁰⁶ Se queste etimologie sono ben più fantasiose rispetto a quella riscontrata da Russell, confermano comunque un aspetto fondamentale: l'impossibilità di trovare fonti chiare ed evidenti per l'origine del nome di Mefistofele. Il "nemico della luce" probabilmente è comunque l'etimo più logico per Mefistofele, che in Goethe era «una parte della forza / che vuole sempre il male».³⁰⁷ Nonostante ciò, il Mefistofele delle versioni di Boito e Giobbe si distanzia da quella di Goethe poiché, molto più del suo, lascia le vesti del tentatore e filosofo e indossa quelle del ribelle, quasi del rivoluzionario. Ma il ribelle infernale è un rivoltoso destinato a fallire, perdente in partenza, quindi caratterizzato spesso da un nichilismo assoluto, se non apocalittico. Questo diavolo riprende la lezione miltoniana, la sua versione di Lucifero, unendola alla figura del ribelle romantico, esemplificato dai *Masnadiers* di Schiller. Mario Praz, infatti, sostiene che «il Satana

³⁰⁵ Jeffrey B. Russell, *Il Diavolo nel mondo moderno*, Laterza, Bari, 1988, p. 40.

³⁰⁶ Quirino Principe, *Lo zolfo e l'Italietta*, in *Diabolus in Musica/3. Programma di sala*, Tarcisio Balbo (a cura di), Ufficio Edizioni Ravenna Festival – Grafica Morandi, Fusignano, 2005, p. 40.

³⁰⁷ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1336-7.

miltonico trasfuse il suo fascino sinistro nel tipo tradizionale del bandito generoso»,³⁰⁸ di cui Karl Moor, protagonista dell'opera schilleriana, è l'esempio principale, e viene descritto come «un angelo bandito alla maniera di quelli del Milton». ³⁰⁹ Questo binomio sarà quello che andremo ad approfondire prima di passare ai testi.

Il Romanticismo nasce in seno alla Rivoluzione Francese, quindi le caratteristiche dell'eroe romantico sono naturalmente connesse al tema della ribellione: individualista, geniale, intellettuale, ribelle, contemporaneamente animato da grandi ideali e grandi disillusioni, come quelle che dovranno accettare i sostenitori della Rivoluzione negli anni a venire. Il diavolo, durante la Rivoluzione, diventa eroe, ancor più di quanto non lo fosse in Milton, perché si fa simbolo di chi lotta contro un potere assoluto, invincibile, come quello divino. Ancora di più viene apprezzato, perché nemica dei rivoluzionari era anche la Chiesa, oltre al Re. Come sostiene Russell:

Cristo è Re, ma i re sono malvagi e il re più grande è il malvagio più grande. I rivoluzionari propendevano a vedere in Satana un simbolo della rivolta verso l'ordine ingiusto e la tirannia dell'*ancien régime* e delle sue istituzioni: chiesa, governo e famiglia. [...] Il Diavolo individualista del XIX secolo lottava contro l'ipocrisia e poteva venir esaltato come un santo o un martire.³¹⁰

E ancora:

L'avversione dei romantici nei riguardi della chiesa era ricambiata e gli attacchi della chiesa contro di loro non fecero che rafforzarne la convinzione che il cristianesimo era cattivo e i suoi oppositori buoni. Ne seguiva allora che, se il maggior nemico del cristianesimo tradizionale era Satana, costui doveva essere buono. [...] Nella sua rivolta contro l'autorità ingiusta e repressiva, il Diavolo era un eroe. [...] L'eroe romantico. Un individuo solo contro il mondo, audace, ambizioso, energico, un ribelle che affranca da una società che ostruisce la via del progresso verso la libertà, la bellezza e l'amore. Era nel Satana di Milton che i romantici leggevano queste qualità.³¹¹

E il diavolo che incarna questo ruolo è proprio Mefistofele, seppure non esplicitamente il Mefistofele goethiano. Nonostante il suo personaggio operi costantemente contro l'ordine, è pure cosciente di far parte di un ordine, all'interno del quale ha una funzione specifica: quella

³⁰⁸ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano, 2015, p. 59.

³⁰⁹ Ivi, p. 60.

³¹⁰ J. B. Russel, *op. cit.*, p. 148.

³¹¹ Ivi, p. 153.

di tentare l'uomo con la possibilità del male, al fine di fargli esercitare il suo libero arbitrio e scegliere, si spera, il bene. Per quanto egli persegua e desideri il male, alla fine «opera sempre il bene».³¹² Infatti, Goethe ebbe un rapporto controverso con la Rivoluzione francese, come studiato approfonditamente da Giuliano Baioni nel suo saggio *Classicismo e rivoluzione*. Baioni sottolinea come nella scena Cucina di strega siano presenti molti motivi che richiamano la Rivoluzione, che diventa oggetto dell'ironia della strega e dei suoi strani e inquietanti servitori:

La Rivoluzione era per lui l'espressione della follia irrazionalistica che aveva invaso l'Europa. Il sogno della palingenesi spingeva l'uomo europeo nelle braccia dei demoni e dei falsi profeti, ma i falsi profeti non erano soltanto colore che, come Cagliostro, promettevano il filtro dell'eterna giovinezza, [...] ma anche i fautori della Rivoluzione che con il più cieco entusiasmo annunciavano il ritorno dell'età dell'oro e la rigenerazione dell'umanità.³¹³

Il riferimento alla palingenesi rimanda invece a ciò che Goethe credeva da più giovane, come evidenziato da Renato Saviane nel suo saggio *Vitalismo e nichilismo nel "Faust" di Goethe*. In gioventù Goethe, insieme a Herder, credeva che:

Un nuovo ordine sociale, una nuova umanità possano sorgere non pacificamente attraverso un contatto, ma in seguito a una tempesta chiarificatrice, dopo lo scoppio rivoluzionario delle migliori, ma anche delle peggiori, forze dell'uomo. Il vitalismo panico, pur distruttore e per questo tragico, era inteso soprattutto nelle sue possibilità rigeneratrici, e Goethe avvertiva che solo lo scontro frontale di forze vitali con le strutture sclerotizzate d'una società morente avrebbe potuto portare quel mutamento auspicato, ma solo vagamente auspicato, dalle menti più aperte dell'illuminismo tedesco.³¹⁴

Il Mefistofele incastrato in un sistema ineluttabile, in cui deve operare il male pur sapendo che servirà solo a compiere un bene superiore, è probabilmente frutto proprio di questo cambiamento di prospettiva: da una convinzione giovanile della possibilità di un rinnovamento, o addirittura una palingenesi, a un più sfiduciato timore che dietro alle promesse rivoluzionarie in realtà si possano celare soltanto inganni e illusioni. Il suo Mefistofele diventa quindi un personaggio paradossalmente tragico: a parole un illuminista oscuro, che tutto irride e ridicolizza, nei fatti un grigio funzionario che mette in atto l'eterno gioco tra la corte infernale e quella paradisiaca. E soltanto di gioco si tratta, poiché è scritto che alla fine, ovviamente, Dio

³¹² J. W. Goethe, *Faust*, v. 1336.

³¹³ Giuliano Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1998, p. 127.

³¹⁴ R. Saviane, *op. cit.*, p. 53.

avrà la meglio. Del Romanticismo, il Mefistofele goethiano incarna soprattutto l'aspetto della disillusione, della delusione dopo la sbronza rivoluzionaria. Quelli di Boito e Giobbe invece mettono in mostra l'altra parte della medaglia. Sono sempre personaggi tragici, poiché condannati a perdere, ma sono eroicamente tragici, perché fino all'ultimo non accettano il loro destino. In questo sono quasi più romantici di quello goethiano, e assumono in sé quell'aspetto creativo e produttivo che dovrebbe essere di proprietà di Faust. Potrebbero essere quasi definiti dei Mefistofele faustiani, che promettono l'avvento di un mondo governato dalle forze infernali, soprattutto nelle scene dei sabba. Sempre Russell nota come alla base del diavolo romantico ci sia una congiunzione tra Satana e Prometeo:

Il Prometeo e il Satana della tradizione avevano molto in comune: la ribellione all'autorità divina, l'inevitabile sconfitta e punizione, la condanna ai ceppi eterni. Ma vi era anche una differenza notevole: Prometeo non sfidò gli dei per egoismo e odio ma perché voleva aiutare l'umanità. Mescolando i due eroi si potevano trasferire gli elementi positivi di Prometeo su Satana, sì che il Diavolo potesse anche apparire come un nobile redentore dell'umanità.³¹⁵

Non è un caso che parlando di riscritture faustiane si citi Prometeo, che Dabiezies ha identificato come il mito classico che fa da palinsesto al mito moderno di Faust. Faust, ancora più di Frankenstein, è il moderno Prometeo, in lotta contro l'autorità divina per portare alla luce una nuova umanità: «C'est avec Prométhée que la contamination sera la plus fréquente et la plus profonde. [...] Inspiré par le Prométhée moderne, celui de la révolte ou du progrès, celui qui promet à l'homme le salut par ses propres forces, Faust oublie la dimension morale et la dimension religieuse en même temps que le pacte».³¹⁶ Ma nei testi che stiamo per analizzare il Prometeo non è Faust, bensì Mefistofele, che tenta di liberare l'uomo dal giogo divino e instaurare un nuovo regime, quello infernale.

Il riferimento a Prometeo ci riporta alla questione delle prospettive di lettura. Per come le abbiamo individuate nella prima parte dello studio, la più fruttuosa sarà sicuramente quella superomistica di matrice nietzscheana, che vede nel *Faust* il superamento dell'uomo e la tensione (*Streben*) verso il *l'Übermensch*, che però in questi testi non sarà rappresentato da Faust, ma dalla sua controparte, Mefistofele. Questo elemento aggiunge una nota chiaramente

³¹⁵ J. B. Russell, *op. cit.*, p. 154.

³¹⁶ A. Dabiezies, *Le mythe de Faust*, p. 324: «È con Prometeo che la contaminazione sarà la più frequente e la più profonda. [...] Ispirato al Prometeo moderno, quello della rivolta e del progresso, quello che promette all'uomo la salvezza con le proprie forze, Faust dimentica la dimensione morale e religiosa non appena stringe il patto.»

nichilistica al superuomo, che si eleva sopra la sua specie per distruggerla, un Prometeo ribaltato, oppure colui che distrugge lo status quo per instaurarne uno nuovo, con sé al comando. In questo quadro di riferimento, lo «scatenamento dell'energia antropologica trasformatrice»³¹⁷ diventa la novella portata da Mefistofele ai suoi seguaci nella notte del sabba, mentre li incita a distruggere, ma nella distruzione a cambiare e rinnovare tutto. Sempre con Kaiser, «l'imperativo categorico “tutto deve essere diverso”»³¹⁸ si tinge di un nichilismo apocalittico se pronunciato non dal costruttore Faust ma dal distruttore Mefistofele. Vedremo, quindi, che rapporto leghi il superuomo e il nichilismo all'interno di questi testi, in particolare in *Giobbe*.

2.1 Arrigo Boito, il primo *Mefistofele* (1868)

Prima ancora di iniziare a parlare dell'opera è necessario un chiarimento di ordine metodologico. Il *Mefistofele* è un libretto per un dramma in musica, ma in questa sede ci concentreremo solamente sul testo e sulla sua rielaborazione del mito faustiano, e tralascieremo tutto ciò che riguarda la musica e la messa in scena. D'altronde, la natura stessa del testo permette questa separazione netta. Come nota Emanuele d'Angelo, infatti:

Il primo Mefistofele, infatti, è un'opera manifestamente intellettualistica (non a caso l'autore pubblica il libretto con largo anticipo rispetto allo spettacolo) e quasi del tutto priva, lo si è accennato, di episodi emotivamente coinvolgenti. Boito confidava in emozioni intellettuali, prerogativa di pochi, in stimoli che soddisfano i fruitori cerebrali ma annoiano il grosso del pubblico, e s'infischia delle istanze dei comuni spettatori.³¹⁹

Il testo, quindi, è stato pubblicato in anticipo, secondo l'uso comune, ma con un anticipo particolarmente largo, che denota un interesse privilegiato di Boito nei suoi confronti. Come vedremo, fin dal prologo Boito inserisce ampie sezioni di dialogo colte e metatestuali, che

³¹⁷ G. Kaiser, *op. cit.*, p. 22.

³¹⁸ Ivi, p. 23.

³¹⁹ Emanuele d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Cesari, Firenze, 2010, p. 75.

difficilmente permettevano una resa musicale e teatrale efficace, dando alla dimensione privata e di lettura del testo una posizione più che significativa. La prima alla Scala (3 marzo 1868) è un fiasco completo ed umiliante per il giovane Boito, ancora venticinquenne e responsabile assoluto del naufragio, essendosi improvvisato librettista, compositore e direttore d'orchestra: un'anomalia che certamente non ha aiutato il primo *Mefistofele* a farsi apprezzare dal pubblico milanese.

Come si può notare dalla ricostruzione svolta finora, l'unico altro *Faust* italiano prima di quello boitiano è il dialogo leopardiano, sul cui statuto complesso e necessariamente solo parziale di riscrittura faustiana si è già discusso in precedenza. Tra *Il dialogo di Malambruno e Farfarello* e la messa in scena alla Scala ci furono altri adattamenti faustiani, alcuni minori e altri completamente dimenticati dalla storia letteraria, per cui si può dire senza indugio che il *Mefistofele* di Boito è il primo vero – e soprattutto completo – *Faust* italiano. Un fatto preliminare particolarmente interessante riguarda l'ampiezza delle fonti usate da Boito, che d'Angelo ricostruisce così:

Tra i suoi libri, riguardano l'opera faustiana e sono anteriori al 1868 solo il saggio di Risterlhuber *Faust dans l'histoire et dans la légende*, fonte primaria delle sue cognizioni extra-goethiane, le *Conversations de Goethe recueillies par Eckermann* tradotte da Dèlerot e la *Correspondance entre Goethe et Schiller* [...], uno studio di Caro uscito sulla "Revue des deux mondes" (1865-1866) e il *Faust* tradotto da Maffei (1866) [...]. Accanto al *Faust* in lingua originale, [...] Boito ha sullo scrittoio, a quanto pare, tutte le traduzioni italiane del capolavoro goethiano, ma soprattutto quelle francesi di Blaze e Nerval, nonché quella di Porchat.³²⁰

Questo per quanto riguarda la saggistica e le traduzioni dell'ipotesto goethiano, a cui bisogna aggiungere probabilmente la lettura della versione di Marlowe e sicuramente la conoscenza diretta delle due versioni operistiche più famose in quegli anni, quella di Berlioz del 1846 e quella di Gounod del 1859. Le due opere erano famosissime, tanto che per le riscritture musicali di quegli anni possono quasi essere considerate come ipotesti al pari di quello goethiano e nettamente al di sopra di Marlowe. Paolo Paolini riassume così la posizione che Boito prende nei confronti dei due antecedenti: «Doveva dunque prendere posizione tra il vago e un po'»

³²⁰ Ivi, p. 14.

melenso Gounod e l'acceso e drammaticissimo Berlioz. [...] Berlioz, dunque, come correttivo a Gounod». ³²¹

Ciò che davvero distanzia Boito dai suoi predecessori, molto più che il tono e lo stile, è il fatto che lui decida di adattare tutto il testo goethiano, senza limitarsi alla Prima Parte della Tragedia, che si chiudeva con la morte di Margherita. Sempre Paolini considera questo un fatto eccezionale: «Non era mai successo che un librettista tentasse di trasporre in melodramma l'intera tragedia goethiana nella sua organicità e non soltanto la prima parte "romantica" che si conclude con la morte di Margherita. Boito parte, dunque, dalla constatazione dell'insufficienza dei precedenti tentativi, tutti parziali e disorganici, da parte di musicisti pur insigni». ³²² L'importanza di questa scelta è evidenziata anche da Vincenzo Errante, che sostiene che Boito «comprese che queste scene mirabili [quelle della Prima Parte] [...] non costituiscono tutta la poesia attuata nella Tragedia di Goethe. Ma solamente le prime tappe di essa, protese a ricevere luce, pienezza e profondità di significati in quelle che saranno le ulteriori tappe del dramma soggettivo di Faust». ³²³ Boito ampia sensibilmente il repertorio di scene e vicende faustiane a disposizione dei futuri riscrittori, che sceglievano di basarsi non su fonti saggistiche ma narrative, ma soprattutto dimostra una maggiore conoscenza del senso dell'ipotesto. La Prima Parte è il nucleo veramente romantico e gotico dell'opera. Ambientata interamente in Germania, tra montagne e borghi medievali, ospita il viaggio di Faust e Mefistofele nel "piccolo mondo", ma non è assolutamente sufficiente a trasmettere l'ampiezza di riflessioni e prospettive del testo originale. La Seconda Parte, infatti, che sarà nota al pubblico italiano grazie a Boito, comprende l'avventurarsi dei personaggi nel "grande mondo" del potere, e si muove tra la Corte dell'Imperatore, la Grecia classica e il feudo personale di Faust. Vedremo come Boito ha scelto di adattare una così grande mole di materiale, in quella che d'Angelo ha definito «un'impresa obiettivamente coraggiosa, quasi eroica (se non impossibile)». ³²⁴

L'opera inizia con il Prologo in teatro, una scena molto particolare tratta direttamente dal testo goethiano, tra quelle più frequentemente espunte dalle riscritture. Nell'originale è il primo dei

³²¹ Paolo Paolini, *Sull'elaborazione del "Mefistofele"*, in *Studi di letteratura italiana*, Paolo Paolini, Claudio Milanini, Donato Pirovano (a cura di), Cisalpino, Milano, 2010, p. 238.

³²² Ivi, p. 231.

³²³ V. Errante, *op. cit.*, p. 353.

³²⁴ E. d'Angelo, *op. cit.*, p. 15.

due prologhi, e secondo avantesto, dopo la Dedicata in versi iniziale. Boito omette la Dedicata e passa al Prologo, che mette in scena l'Autore, il Critico e poi lo Spettatore, contro la versione originale che vedeva il Direttore del Teatro, il Poeta e il Comico. Boito rispecchia lo spirito metateatrale del prologo, che anche nell'originale contemplava una discussione in merito alla messa in scena dello spettacolo stesso e il suo contenuto, oltre a uno scontro teorico tra i personaggi, che probabilmente rispecchiava un conflitto interiore di Goethe stesso, che fu autore e direttore del teatro di Weimar dal 1791 al 1817. Diversamente, Boito usa questo prologo per comporre un ideale resoconto delle versioni faustiane, dalle prime cronache alle versioni letterarie, al fine di inserire il proprio testo in una tradizione nobile, prima di passare alla descrizione del contenuto, e all'individuazione degli elementi fondanti del mito: «AUTORE: Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male, è Faust. [...] Come Salomone è il Faust biblico, così Prometeo è il Faust mitologico. Ogni uomo anelante all'ignoto, all'ideale, è Faust».³²⁵ Subito Boito individua gli elementi fondamentali del mito: il conflitto tra scienza e vita, l'esplorazione dei confini tra male e bene, l'avventura nell'ignoto. Particolarmente significativa è l'idea di un Faust "interessato" al bene e al male, curioso di saggiarne le differenze, lui che ha l'anima contesa tra Dio e Mefistofele. Questo posizionamento, esterno ai due concetti, lo rende, fin da subito e nietzscheanamente, "al di là del bene e del male". Rilevante è anche il fatto che, come Faust biblico, Boito scelga Salomone invece che Giobbe, rinunciando al tema della tentazione e preferendo porre Faust in una posizione di potere come quella di un Re. L'Autore poi individua i contenuti delle varie scene dell'opera: «Nel prologo in cielo vedi il sublime, nella notte del sabba romantico vedi l'orrido, nella domenica di Pasqua vedi il reale, nella notte del sabba classico vedi il bello».³²⁶ Una descrizione così dettagliata non ha uguali nell'originale, dove invece troviamo soltanto un invito da parte del Direttore, il quale chiede che l'opera ospiti «il giro intero della creazione / e veloci ma cauti passate / dal Cielo, attraverso la Terra, all'Inferno!».³²⁷ Non è un caso che Boito abbia rielaborato ed esteso questo passaggio, che mette l'accento sulla totalità della tragedia, proprio lui che sarà uno degli unici a scegliere di riscrivere tutto il testo. Al fine di rendere più digeribile l'opera, la frase viene riscritta come spiegazione dei contenuti degli atti. Il dialogo tra i due viene interrotto dallo Spettatore, poco interessato alle loro riflessioni e che invece

³²⁵ Arrigo Boito, *Il primo Mefistofele*, Emanuele d'Angelo (a cura di), Marsilio, Venezia, 2013, p. 60.

³²⁶ Ivi, p. 62.

³²⁷ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 240-2.

pretende di essere intrattenuto: «Teorie, commenti, dimostrazioni; tutte bellissime cose che io non voglio sapere quando assisto ad un'opera d'arte. Datemi delle forti emozioni e allontanate da me la noia».³²⁸ Alla luce del gran fiasco del '68, forse Boito avrebbe dovuto ascoltare di più le parole del suo stesso Spettatore.

Segue il secondo Prologo, quello in Cielo, che vede la scommessa tra Dio e Mefistofele per l'anima di Faust. Il primo elemento di interesse in questo Prologo è che una delle due epigrafi – l'altra è una citazione dalla scena omologa goethiana – è dell'*Apocalisse* di Giovanni, che secondo d'Angelo è «il perno principale della significazione esoterica dell'intera opera».³²⁹ Il riferimento apocalittico all'inizio della scena in Cielo evidenzia come la vicenda faustiana giochi un ruolo fondamentale nella palingenesi cosmica risultante dal conflitto tra Dio e il diavolo, conflitto che sta per prendere la forma della scommessa tra il Signore e Mefistofele. Boito dà grande spazio ai cori in questa scena, mettendo di seguito i serafini, i cherubini e i penitenti. Qui compare Mefistofele, che esprime il suo disdegno nei confronti della ragione e della fiducia illuminista nel progresso. Il dialogo nell'originale recitava: «Vivrebbe un poco meglio, / tu non gli avessi dato qualche lume di cielo. / Lo nomina ragione: e lo usa soltanto / per vivere più bestia di ogni bestia».³³⁰ Boito decide di rendere ancora più duro il giudizio di Mefistofele nei confronti delle pretese umane: «Boriosa polve! Tracotato atòmo! / fantasima dell'uomo! / e tale il fa quell'ebbra illusione / ch'egli chiama Ragione».³³¹ Goethe sottolineava l'inutilità della ragione, che invece di liberare l'uomo lo rende solo più cosciente della propria condizione, e quindi infelice; Boito invece sostiene che la ragione conduca alla follia, la definisce "ebbra", e la accusa di spingere l'uomo a peccare di tracotanza e boria. Subito dopo presenta Faust, che colloca nel solco superumano sopra anticipato: «Egli vorrebbe quasi / trasumanar e nulla scienza al cupo / suo delirio è confine».³³² Il desiderio faustiano di trascendere i limiti umani è accostato a un delirio cupo, a una pazzia. La scommessa è improvvisa, proposta da Mefistofele («Or vuoi farne scommessa?»³³³) e ratificata dal Chorus Mysticus; Dio non interviene mai direttamente, forse perché Boito non voleva correre il rischio

³²⁸ A. Boito, *Il primo Mefistofele*, p. 62.

³²⁹ E. d'Angelo, *op. cit.*, p. 151.

³³⁰ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 283-6.

³³¹ A. Boito, *Il primo Mefistofele*, vv. 39-42.

³³² Ivi, vv. 51-3.

³³³ Ivi, v. 55.

di mettere in scena un attore che lo interpretasse. Dopo una serie di cori angelici, la scena volge al termine, e segue l'Atto Primo.

L'Atto Primo inizia con una scena esterna, la Domenica di Pasqua, saltando quindi il celebre monologo iniziale. Boito sceglie di inserire subito un'altra situazione corale, che si apre con i canti e gli scherzi di studenti e contadini, per poi lasciare spazio a Faust e al suo famiglia Wagner, che fanno in tempo a scambiare poche parole in mezzo ai canti popolari, prima di incontrare Mefistofele nelle vesti di un frate grigio. Goethe, al contrario, lo faceva apparire la prima volta come un cane barbone. Boito stesso nelle sue note al testo commenta così la scelta: «[...] È noto altresì che le vecchie leggende e gli antichi dipinti del Faust mettono il *frate grigio*. Noi [...] abbiamo preferito la forma antica, convinti che l'indole anticattolica del poema di Goethe sarebbe fors'anche, così, maggiormente accentuata».³³⁴ Ecco che emerge l'anima demoniaca del testo: Boito sceglie appositamente di sottolineare la critica al cattolicesimo nella versione goethiana, a volte solo implicita e sottile, e darle rilievo, mostrando un diavolo in vesti religiose, per affermare l'ambiguità delle due sfere.

La seconda parte dell'atto è la scena del Patto, nello studio di Faust, dove Boito sintetizza in alcuni versi la scena della traduzione del Vangelo di Giovanni, eliminando il momento del quasi suicidio di Faust. La scomparsa di questa scena è molto rilevante nella lettura in chiave superomistica del testo. Nel *Faust* di Goethe, Mefistofele appare a un Faust estremamente combattuto: un momento prima voleva morire, poi le campane pasquali lo fanno sentire in comunione con la natura. È un personaggio spezzato in due, insicuro, erratico, aperto alla tentazione diabolica. Quello boitiano è diverso. Poco prima aveva confessato a Wagner di sentirsi dimidiato, citando le famose parole goethiane:

Sventurato! Due anime discerno
che dimorano in me con fato opposto.
L'una s'abbranca al mondo,
alla carne vieta;
e l'altra nel profondo
etere vola,
e squassando la creta,

³³⁴ Ivi, p. 78n.

serenamente all'ideal s'impola.³³⁵

Ma oltre a questa dichiarazione Faust non sembra disperato o in difficoltà, quando Mefistofele lo tenta è nel pieno possesso delle sue facoltà e sceglie attivamente e più liberamente di accettare il patto. Il dialogo tra i due inizia sulla falsa riga di quello originale, fino a quando Faust non gli chiede di dire chiaramente chi è, e Mefistofele si lancia in un monologo che tocca tematiche particolarmente rilevanti:

Son lo spirito che nega
sempre, tutto; l'astro, il fior.
Il mio ghigno e la mia bega
turban gli ozi al Creator,
voglio il nulla e del creato
la ruina universal. [...]
Rido e avvento – questa sillaba:
“No”. [...]
S'or la luce usurpa e afferra
il mio scettro a rebellion,
poco andrà la sua tenzon,
v'è sul sole e sulla terra
distruzion.³³⁶

Non è soltanto «una parte vivente / di quella forza che perpetuamente / pensa il male e fa il bene»,³³⁷ come Boito traduce da Goethe subito prima di questo monologo; è un agente del nichilismo e dell'apocalisse, che chiede esplicitamente la rovina e distruzione del mondo e che rimarca con forza il suo essere uno spirito della negazione, ripetendo quattro volte il citato «No», in un esplicito ribaltamento dei quattro «No» che pronuncia il Malambruno leopardiano. Ma soprattutto è, come si scriveva nell'introduzione a questo capitolo, un diavolo fieramente rivoluzionario, il cui scettro aizza la «rebellion». Dopo la stipula del patto, Boito segue la traccia goethiana, con solo due modifiche minori: al posto della firma col sangue una stretta di mano, che mostra i due personaggi quasi come pari, e le parole esatte del patto-scommessa; all'attimo, invece che fermarsi come nell'originale, il suo Faust chiede di rallentare,³³⁸ implicando che una completa stasi sia impossibile e forse neppure auspicabile.

³³⁵ Ivi, vv. 258-65.

³³⁶ Ivi, vv. 342-7, 351-2, 362-6.

³³⁷ Ivi, vv. 337-9.

³³⁸ Ivi, v. 395.

L'Atto Secondo compie un'ellissi temporale molto significativa e certamente spiazzante per il pubblico. Boito salta le scene che separavano il patto dalla vicenda di Margherita, ossia la Cucina di strega e la Cantina di Auerbach, e riassume l'intero rapporto tra Faust e la fanciulla in un'unica scena, Giardino, dove sono presenti le due coppie: Faust e Margherita da un lato, Mefistofele e Marta, la vicina della giovane, dall'altro. Sorprendentemente, la scena rinuncia a tutto il corteggiamento di Margherita e al suo significato profondo nella vicenda faustiana, passando direttamente al dialogo che condurrà al primo bacio tra i due. Il taglio netto dimostra il parziale disinteresse di Boito nei confronti di questa tragedia nella tragedia, che però non può eliminare completamente perché era anche la parte più nota del poema, su cui tutti i primi adattamenti operistici si erano basati. Ridurla a una scena in questo atto e poi l'Atto Terzo, tutto occupata dalla morte in prigione di Margherita, è sicuramente una scelta significativa e che distanzia Boito dalla tradizione degli adattamenti realizzati fino ad allora.

Il dialogo è molto affine a quello originale e probabilmente è stato selezionato tra i vari scambi con Faust e Margherita poiché ospita la dichiarazione anticattolica più esplicita del poema. Margherita, infatti, gli chiede insistentemente se lui creda in Dio, e riceve una risposta ambigua: «Colma il tuo cuor d'un palpito – ineffabile e vero / e chiama poi quell'estasi – natura! amor! mistero! / vita! Dio! poco importa; – non è che fumo e fola, / a paragon del senso, – il nome e la parola». ³³⁹ Queste parole confondono Margherita, che non le percepisce come troppo differenti da quelle del prete nonostante siano in realtà scandalose, poiché affermano un credo immanente e panenteistico, dove Dio è nelle cose e non sopra di esse. È chiaro come Boito stia costruendo il suo testo mettendo in rilievo l'aspetto antireligioso dell'ipotesto, potenziandolo in certi luoghi, evidenziandolo in altri. La scena si chiude con Faust che le dona il sonnifero con cui dovrà addormentare la madre affinché loro possano incontrarsi in casa, scena che, come nell'originale, non sarà mostrata ma solo riferita.

La seconda sezione dell'atto è la Notte del Sabba, probabilmente la scena più importante dell'opera e centrale nello slittamento del focus da Faust a Mefistofele. Inizia seguendo la traccia originale, pur traducendo i versi molto liberamente, e inserisce alcuni personaggi che compongono una ricca corte infernale intorno a Mefistofele: streghe, stregoni e Lilith, la moglie

³³⁹ Ivi, vv. 463-6.

rifiutata di Adamo. I cori di streghe e stregoni, in particolare, sono totalmente originali e anticipano ciò a cui assisteranno: «Rampiamo, rampiamo – che il tempo ci gabba, / e il ballo perdiamo – del Re Belzebù. / È notte fatale – la notte del sabba, / e il primo che sale – ha un premio di più». ³⁴⁰ L’inserimento delle streghe, e quindi il maggior dettaglio dato alla costruzione del sabba, è molto rilevante nell’ottica del diavolo ribelle. Carlo Ginzburg, nel suo *Storia notturna*, nota come la repressione della stregoneria passasse proprio dal timore che il sabba potesse essere luogo natale per una cospirazione contro lo status quo, e le streghe delle rivoluzionarie: «Stregoni e streghe si situano ai margini della comunità; la loro cospirazione è ancora una volta ispirata da un nemico esterno – il nemico per eccellenza, il diavolo». ³⁴¹ Infatti Ginzburg ricostruisce la storia delle accuse mosse alle streghe, che erano in linea con quelle rivolte ad altri emarginati della società e potenziali cospiratori contro di essa, come ebrei, lebbrosi ed eretici.

L’ascesa, che in Goethe era breve e semplice, qui si fa ardua e pericolosa, e Faust deve aggrapparsi a Mefistofele per non cadere, quindi implicitamente affidarglisi, mentre si avvicinano al ritrovo infernale. Per Virginia Di Martino questo aspetto è molto importante: «L’uomo cammina a stento sul ciglio di un precipizio, simbolo del pericolo che corre la sua anima. Per salvarsi dal vuoto verso cui lo fa vacillare il vento, Faust si aggrappa al mantello di Mefistofele». ³⁴² Quando arrivano in cima inizia il vero sabba, e le note al testo rilevano che «di qui alla fine dell’atto Boito, pur restando nella traccia del *Faust* [...] si serve fondamentalmente di due frammenti goethiani, pubblicati in Blaze (pp. 549-550) e Gazzino (pp. 429-30) e relativi a una progettata apparizione di Mefistofele nella *Walpurgisnacht*». ³⁴³ Anche Fortini nella sua traduzione dedica una nota allo stesso aspetto: «G. aveva immaginato concludersi la “Notte di Valpurga” con l’apparizione di Satana che avrebbe parodiato il Giudizio Finale [...]. Dopo di che il fantasma di Margherita sarebbe stato decapitato». ³⁴⁴ L’anticattolicesimo di Boito e la sua esaltazione del diavolo come potere rivoluzionario e sacrilego è esibito e fiero, anche nelle note di regia: «*Streghe e stregoni inginocchiati in circolo attorno Mefistofele, parodiando le forme*

³⁴⁰ Ivi, vv. 554-7.

³⁴¹ Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Adelphi, Milano, 2017, p. 51.

³⁴² Virginia Di Martino, “Lo spirito che nega”, tra il “Faust” di Goethe e il “Mefistofele” di Boito, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*. Atti del convegno di studi Università di Salerno, 15-16 Novembre 2012, Rosa Giulio (a cura di), Liguori, Napoli, 2012, p. 63.

³⁴³ A. Boito, *Il primo Mefistofele*, p. 186n.

³⁴⁴ F. Fortini, *op. cit.*, pp. 1078-9.

del cattolicesimo».³⁴⁵ Subito Mefistofele viene eletto «Re! sul magico / trono di Satàna»,³⁴⁶ distaccandosi dal frammento goethiano che avrebbe invece visto apparire proprio Satana. Boito sceglie di “promuovere” Mefistofele, rendendolo definitivamente il protagonista dell’opera e mostrando quale sia l’estensione del suo potere. Addirittura, il canto prende le forme di un *Miserere* ribaltato, rivolto all’autorità assoluta di Mefistofele, che viene definito «despota / [...] del nostro fato».³⁴⁷ Seduto su un sasso a forma di trono, Mefistofele chiede scettro, clamide e corona, che gli vengono subito forniti. È interessante notare che la clamide, un mantello corto indossato a cavallo, venga usato anche nei rituali della loggia massonica: un ulteriore indizio per una potenziale lettura esoterica dell’opera. Di Martino commenta così la scena:

Mefistofele viene vestito di clamide e adornato di scettro e corona, come in una sorta di investitura regale “dal basso”: il potere viene conferito dai sottoposti, e non da chi ne detiene la fonte. Infine, su richiesta di Mefistofele, al diavolo viene consegnata una sorta di globo imperiale, una sfera di vetro che simboleggia il mondo intero. Il diavolo intona una ballata in cui svela l’inutile affannarsi del pianeta. (vv. 669-78) Nell’inconsistenza del globo di vetro, vuoto (come se anche il mondo non fosse che “fumo e fola”, parola piena d’aria), si oggettiva la vanità del pianeta e della sua danza, del suo agitarsi, dell’insensato alternarsi di sterilità e fecondità.³⁴⁸

Di Martino fa riferimento alla ballata in quattro strofe che canta Mefistofele dopo la sua incoronazione, di cui ecco alcuni versi:

Ecco il mondo,
vuoto e torno,
scende, s’alza,
gira, balza,
fa carole
sotto il sole,
trema, rugge,
dà e distrugge,
ora sterile, or fecondo,
ecco il mondo.
[...] Questa razza
stolta e pazza,
fra le borie,
le baldorie,

³⁴⁵ A. Boito, *Il primo Mefistofele*, p. 97.

³⁴⁶ Ivi, vv. 625-6.

³⁴⁷ Ivi, vv. 641-2.

³⁴⁸ V. Di Martino, *op. cit.*, p. 66.

ride, esulta,
gaia, inulta,
ricca, tronfia,
gonfia, gonfia,
nel fangoso globo immondo
del reo mondo.³⁴⁹

Ancora Di Martino sottolinea come i versi siano totalmente originali, e servano a «meglio caratterizzare il suo Mefistofele, padrone di un mondo senza senso, sfera che fa capriole disordinate».³⁵⁰ È interessante sottolineare la rete di richiami che crea Boito in questi versi: da un lato il recupero dei versi della scena Cucina di Strega (poco prima si era menzionato un pentolone sul quale soffiare), in cui i famigli della strega giocavano con una sfera di vetro raffigurante proprio il globo («Questo è il mondo, / sale e scende / rotola sempre. / E tintinna / come vetro... / Com'è facile / che si rompa! / È vuoto, dentro»³⁵¹); dall'altro il riferimento, seppur velato, al gioco di Ercole e Atlante nell'omonimo dialogo delle *Operette Morali* di Leopardi. Anche i due notavano che il mondo con il quale erano intenti a giocare si era fatto vuoto e leggero, come quello in mano a Mefistofele. Per chiudere la sua ballata con un colpo di teatro, Mefistofele getta il globo a terra e lo distrugge, dando il via a un coro apocalittico: «Riddiamo, riddiamo, che il mondo è caduto! / Riddiamo, riddiamo, che il mondo è perduto! / Sui morti frantumi del globo fatal / s'accenda, s'intrecci la ridda infernal. / Riddiamo per lungo! Riddiamo per tondo! / Riddiam, ch'è venuta la fine del mondo!»³⁵² Il sabba anticipa la fine del mondo che segue la salita al potere di Mefistofele, e non si può non accennare all'ambiguità del termine *riddiamo* e alla sua potenziale affinità a *ridiamo*, la risata del superuomo di fronte alle sorti del mondo. Se da un lato la scena è apocalittica e nichilista, dall'altro può essere letta come il desiderio di distruzione dello status quo del presente: un sistema artistico e culturale nel quale Boito e gli Scapigliati non si rivedevano, e rispetto al quale dovevano comportarsi da diavoli della negazione, come Mefistofele.

Questa scena di distruzione simbolica viene interrotta dall'apparizione di Margherita, che «*si disegna celestialmente nel fondo della diabolica scena*».³⁵³ Gerardo Guccini nota la sostanziale

³⁴⁹ A. Boito, *Il primo Mefistofele*, vv. 669-678, 689-698.

³⁵⁰ V. Di Martino, *op. cit.*, p. 66.

³⁵¹ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 2402-07.

³⁵² A. Boito, *Il primo Mefistofele*, vv. 705-10.

³⁵³ Ivi, p. 100.

differenza rispetto all'ipotesto goethiano: «In Goethe, l'apparizione della fanciulla non ha connotati spettacolari, è un ricordo che assume forma d'immagine e che, riconosciuto, torna a essere ricordo. [...] Nel *Mefistofele*, invece, l'apparizione è oggettiva, plateale, evidente».³⁵⁴ L'apparizione è resa ancora più rilevante poiché arriva alla fine, creando così un ponte tra la scena precedente e l'atto che sta per iniziare, incentrato proprio sulla morte di Margherita. Al contrario, in Goethe era una visione oracolare isolata, perché al sabba seguiva un sogno e alcune scene ulteriori, che quindi la allontanano dall'oggetto profetizzato. Faust viene però distratto da Lilith, che sta vendendo ai riddanti i cocci del globo di vetro, quello che rimane del mondo infranto: «Ciò che è senza senso può sempre essere rivenduto, è sempre possibile far commercio di resti degradati e putrescenti, divorare eternamente l'orrido pasto di forme morte "avanzate"». ³⁵⁵ Questa compravendita è talmente macabra che tutti respingono Lilith, continuando a danzare sopra i «morti frantumi del globo fatal».³⁵⁶ I partecipanti al sabba non se ne fanno nulla del mondo, ci vogliono ballare sopra, lo hanno distrutto e non sono interessati a ricostruirlo. La scena si chiude in un crescendo musicale, con una «*ridda sfrenata. Mefistofele e Faust sono travolti nel turbine della danza*».³⁵⁷

L'Atto Terzo è composto da una sola scena, la Morte di Margherita. L'ellissi stavolta non è radicale: omette solo il Sogno della Notte di Valpurga e due brevi scene in esterno di dialogo tra Faust e Mefistofele, la cui funzione è di anticipare il tentativo di salvataggio di Margherita, imprigionata e condannata a morte. Questa scelta però crea uno squilibrio strutturale rispetto all'ipotesto, perché, chiudendo così quella che lì era la Prima Parte, la rende di tre atti contro i due destinati alla Seconda Parte. Questo è forse l'unico atto in cui Mefistofele è marginale, come d'altronde in Goethe, e la scena viene quasi totalmente lasciata al delirio di Margherita e al tentativo di destarla da parte di Faust. Non ospita quasi nessuna variazione rispetto a Goethe, di cui traduce e adatta fedelmente la scena equivalente, Prigione. L'aspetto più interessante è lo scambio di battute fra Faust e Mefistofele fuori dal cancello della prigione, che è in prosa invece che in versi, una scelta unica nel testo, diversamente da Goethe che invece alternava prosa e verso con frequenza. Boito in una nota giustifica così la scelta: «Alla foga terribile della

³⁵⁴ Gerardo Guccini, *I due "Mefistofele" di Boito*, in William Ashbrook, Gerardo Guccini, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano, 1998, pp. 160-1.

³⁵⁵ V. Di Martino, *op. cit.*, p. 70.

³⁵⁶ A. Boito, *Il primo Mefistofele*, v. 760.

³⁵⁷ Ivi, p. 102.

passione di Faust avrebbe fatto da argine la misura del verso». ³⁵⁸ Fedelmente all'ipotesto, Margherita rimane in prigione, e cade esanime, mentre la voce divina la dichiara salva e Faust e Mefistofele fuggono.

Con il quarto atto inizia l'adattamento della Seconda Parte dell'opera goethiana, che era a sua volta divisa in cinque atti. La prima scena, il Palazzo Imperiale, condensa in poche pagine tutto il primo atto, ossia quasi duemila versi. Qui Mefistofele torna protagonista, stavolta nelle vesti di giullare o buffone. Faust, invece, compare solo alla fine della scena, e inizia a fare conoscenza del "grande mondo". Nonostante la scena sia estremamente sintetica (rispetto all'ipotesto) e molto musicale, con continui cori, controcanti e contrappunti, viene lasciato ampio spazio alla ballata di Mefistofele-buffone. Non è un caso, perché proprio in quanto giullare di corte può irridere l'Imperatore, continuando a costruire il personaggio del ribelle, stavolta ironico, ossia il *trickster*. Mefistofele si improvvisa anche consigliere finanziario e offre una profezia all'Imperatore, ossia che «entro le viscere / di questa terra è l'or!». ³⁵⁹ Sostanziale differenza rispetto all'originale, dove invece Mefistofele diventava l'inventore della cartamoneta. Qui invece, col sostegno dell'astrologo, divina ricchezze sotterranee, la cui promessa, seppure ingannevole, riempie di gioia Imperatore e folla, dando il via a una «*danza sfrenata*» ³⁶⁰ che a tratti ricorda la ridda satanica del secondo atto. Questo coro sostituisce completamente la mascherata che occupa la maggior parte dell'atto nell'ipotesto.

Improvvisamente la scena cambia, e Mefistofele decide di offrire uno spettacolo teatrale all'Imperatore, inscenando il *Rapimento d'Elena*. Così Boito si distanzia radicalmente da Goethe, dove era invece l'Imperatore a incalzare Faust affinché usasse le arti magiche per evocare le ombre di Elena e Paride, obbligandolo a chiedere nuovamente aiuto a Mefistofele. Questa scelta responsabilizza ulteriormente il diavolo, che diventa vero e proprio *deus ex machina* e conduce l'opera facendo sfoggio dei propri poteri. Inoltre, Boito rinuncia, non casualmente, a una scena importantissima dell'originale, ossia la discesa di Faust al Regno delle Madri, una delle poche dove è totalmente solo e riesce a cavarsela con le proprie forze, senza l'aiuto mefistofelico. Interessante è anche la trovata di far oscurare la scena per la

³⁵⁸ Ivi, p. 104n.

³⁵⁹ Ivi, vv. 964-5.

³⁶⁰ Ivi, p. 114.

rappresentazione metateatrale, in linea con la poetica wagneriana del buio in sala. Mefistofele evoca le due ombre, creando scompiglio, e solo a questo punto ricompare Faust, vestito a lutto per la morte di Margherita, destato dalla visione di Elena:

La mansueta immagine
della fanciulla blanda,
che amai là fra le nebbie
d'una perduta landa,
già disvanì, conquiso
m'ha più sublime sguardo,
più fulgurato viso,
e adoro e tremo ed ardo!³⁶¹

Questa strofa segna il distacco tra le due parti dell'opera: la prima gotica e fosca, la seconda sublime e lirica. La rappresentazione si chiude con il rapimento, ma Faust, innamorato di Elena, si lancia sulla sua ombra portata via da Paride causando un'esplosione che oscura la visione e provoca una fuga generale dalla sala. Anche qui Faust è un personaggio marginale, che si getta all'inseguimento di quello che sa essere un inganno, mentre Mefistofele appare in tutta la sua autorità, capace di manipolare con illusioni sia retoriche che magiche l'intera corte, compreso Faust che ormai dovrebbe conoscerlo meglio di chiunque altro.

La seconda scena dell'Atto Quarto opera una breve ellissi, saltando il ritorno di Faust e Mefistofele allo studio del primo, dove avrebbero incontrato Wagner. Boito invece cala direttamente i due protagonisti nella Notte di Valpurga Classica, per risparmiare inutili cambi di scena e concentrarsi su quelle di maggior resa drammatica. È interessante notare come la selezione che ha compiuto sia orientata soprattutto verso le scene corali (le due notti di Valpurga e la corte imperiale) e quelle in cui l'elemento della mascherata, dei ruoli che si cambiano e scambiano, assume una posizione centrale. Nonostante l'interesse di Boito per queste scene la sua versione è necessariamente ridotta, non solo per estensione ma soprattutto nel numero di personaggi. Quella di Goethe vedeva la comparsa di decine di figure tratte dal mito e dalla storia greca, tra cui filosofi come Talete e Anassagora; Boito invece deve condensare il tutto in una serie di cori e fa apparire esplicitamente solo un gruppo di Sfingi e uno di Coretidi, che anticipano il ritorno di Elena.

³⁶¹ Ivi, vv. 1041-8.

Dovendo accostare eventi molto differenti tra di loro e anche di difficile interpretazione, la scena boitiana travalica in quello che in Goethe era il terzo atto della Seconda Parte, di cui adatta solo la fugace storia tra Faust ed Elena in un unico dialogo. Contrariamente alla scena precedente, in questa Mefistofele scompare completamente: annoiato e confuso, lascia il palco a Faust. Il suo incontro con Elena, come in Goethe, rappresenta la scoperta da parte della poesia greca di quella romantica, esemplificata nella rima. Boito, infatti, commenta in nota: «Elena e Faust rappresentano l'arte classica e l'arte romantica congiunte in un glorioso connubio, la bellezza greca e la bellezza alemanna sfolgoranti sotto una stessa aureola; beatificate in un palpito istesso, generanti una poesia ideale, eclettica, nuova e possente». ³⁶² Goethe aveva condensato questa unione nella figura di Euforione, perfetto connubio di cultura greca e tedesca, da molti identificato in Lord Byron. Boito, invece, sceglie di non dare vita a un nuovo personaggio ma di rimanere nel campo dell'invenzione poetica. Questo perché a Boito e agli Scapigliati creare altri personaggi non bastava; in aperta polemica con la cultura del loro tempo, avevano bisogno di un cambio radicale all'interno di un sistema poetico in cui, ormai, non si rispecchiavano più.

Tra il quarto e il quinto atto, Boito inserisce un Intermezzo sinfonico, che sintetizza, quasi interamente in musica, il quarto atto goethiano, dove Faust e Mefistofele tornano in Germania, aiutano l'Imperatore in guerra e ottengono così un feudo. Boito rende questo atto in due sole pagine, dando spazio alle musiche, e sorvolando su quella che probabilmente è la parte meno riuscita dell'intera tragedia goethiana. La scelta di sostituirla con un Intermezzo, e non rappresentarla per intero, va ricondotta anche all'epilogo, molto diverso dall'ipotesto e quasi per niente basato sulle premesse dell'atto precedente.

L'atto finale rielabora le due scene Mezzanotte e Grande cortile, omettendo prima la breve tragedia di Filemone e Bauci e le ultime macchinazioni di Mefistofele, poi le due sequenze Sepoltura e Gole montane. La scena boitiana richiama il palazzo di Faust, la spiaggia di fronte e il feudo che gli è stato concesso, ma si svolge all'interno, con un ritorno alle ambientazioni di Patto, nel primo atto. Quello finale, invece, è una scena unica – Morte di Faust – che lo vede rievocare le sue avventure, anche quelle omesse dall'opera, ormai anziano e intento a fare i

³⁶² Ivi, p. 124n.

conti con la sua vita: «Il real fu dolore / e l'ideal fu sogno».³⁶³ Con questi versi Boito condensa quella che sarà l'esperienza sia della modernità che della Scapigliatura, ossia una profonda tensione verso l'ideale, che però riuscirà soltanto a mostrare con maggior durezza il dolore della realtà. L'epilogo boitiano interiorizza quello goethiano: al posto degli spiriti mette in scena suoni distanti, Faust non si affaccia dal proprio balcone su un popolo operoso e indaffarato ma ricorda fatti del passato. Questa differenza è rilevante nell'interpretazione del finale. Come il Faust goethiano anche questo immagina un futuro in cui i suoi desideri saranno soddisfatti, e solo in quel caso potrebbe dire all'attimo di rallentarsi e lo farebbe dal cuore.³⁶⁴ Ma nell'ipotesto questa immagine era un'anticipazione del futuro, poiché veniva pronunciata di fronte a una gran massa di lavoratori dediti a realizzare un'utopica impresa di terraformazione. L'ironia goethiana rende la scena beffarda: Faust non sa che in realtà i suoi operai sono lemuri al servizio di Mefistofele che gli stanno scavando una fossa monumentale. In Boito, invece, non c'è alcun riferimento all'utopia. Quella faustiana è quindi una speranza tragica poiché senza possibilità di realizzarsi, e mostra soltanto quanto ancora forte sia il suo credere nell'ideale. Si può dire che «il progetto di Faust in Goethe ha significato sociale e politico che in Boito ha solo parzialmente, e solo nella prima versione del melodramma: lavorare per strappare alla natura inospitale uno spazio da abitare e in cui lavorare».³⁶⁵

Subito dopo aver pronunciato la frase fatale, Faust cade e la sua anima non rimane nemmeno per un attimo tra le mani di Mefistofele, ma vola direttamente in cielo, mentre lui alza i pugni e torna all'Inferno. Rispetto all'ipotesto Boito restituisce una scena più rapida, intima e chiusa, elimina l'intervento di Margherita e riduce il ruolo angelico a una strofa di coro: «Dall'eterna armonia dell'universo / nel glauco spazio immerso / emana un verso – di supremo amor».³⁶⁶ I pugni mostrati da Mefistofele sono un'aggiunta boitiana, di carattere opposto rispetto al comportamento del diavolo di Goethe, che invece per un attimo è addirittura attratto dagli angeli che gli tolgono la preda, mostrandosi quindi più docile nei confronti del suo nemico. Si chiude così la prima versione della tragedia di Boito, con un epilogo a tratti deludente e frettoloso, che non rende giustizia alla costruzione dei personaggi svolta fino ad allora. Mefistofele rimane coerente con la sua ribellione al divino, ma stavolta è senza conseguenze, soltanto una posa,

³⁶³ Ivi, vv. 1237-8.

³⁶⁴ Ivi, vv. 1274-7.

³⁶⁵ V. Di Martino, *op. cit.*, p. 124.

³⁶⁶ A. Boito, *Il primo Mefistofele*, vv. 1291-3.

mentre il *Mefistofele*, nel tentativo di seguire fino in fondo l'ipotesto, perde sul finale la propria originalità, imponendo ai suoi protagonisti un copione che non sembra appartenergli fino in fondo. Faust certamente si rivela ancora più malinconico di quello goethiano, perso nei propri ricordi, ma Mefistofele viene ridotto a pedina innocua dopo che era stato eletto a Re degli Inferi nel secondo atto, per poi perdere improvvisamente la propria centralità e autorità negli ultimi due.

2.2 Arrigo Boito, il secondo *Mefistofele* (1875)

Il fiasco del '68 alla Scala fu clamoroso, un trauma per Boito, che impiegò vari anni a rimettersi al lavoro sul testo e la musica. Riuscì finalmente a portare in scena il suo secondo *Mefistofele* soltanto nel 1875, al Teatro Comunale di Bologna, affidando la direzione a Emilio Usiglio. La nuova versione era alleggerita e semplificata, privata delle parti più complesse e generalmente più orientata al coinvolgimento del pubblico. Inoltre, rinunciando al ruolo di direttore d'orchestra, che nella prima versione aveva riservato per sé, già librettista e compositore, Boito fece una concessione sicuramente gradita al pubblico che aveva mal digerito la scelta fatta alla Scala. Lo spettacolo del '75 fu un successo e, secondo De Michelis, «tramite la fortuna del suo secondo *Mefistofele*, Faust entra ufficialmente nella tradizione letteraria italiana, permettendo così a questa di accedere a sua volta, dopo secoli d'isolamento, alla letteratura occidentale, da protagonista».³⁶⁷ Un altro fattore che fece gradire di più l'opera fu sicuramente l'alleggerimento dell'aspetto rivoltoso e anticattolico. Guccini differenzia infatti così le due versioni: «La seconda versione del *Mefistofele*, tanto accattivante e pia quanto la prima era stata scapigliata e anticlericale».³⁶⁸ Quindi una versione che guarda più al pubblico che alle intenzioni originali del suo autore. Risultano eliminati soprattutto quegli apparati testuali che male si integravano all'opera teatrale, come il verbosissimo e metatestuale Prologo in Teatro e le note al testo,

³⁶⁷ I. De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia*, p. 154.

³⁶⁸ G. Guccini, *op. cit.*, p. 152.

spesso luogo di riflessione critica e teorica sul mito faustiano. Ancora Guccini commenta così il lavoro di sottrazione fatto da Boito:

Niente di questa congerie di indicazioni resta nella versione definitiva, dove note, allusioni e brani concettuali risultano sistematicamente stralciati quasi che Boito, una volta maturata la convinzione che solo gli eventi sensibili risultassero scenicamente efficaci, avesse intenzionalmente rimosso tutte le parti che facevano del primo *Mefistofele* un'opera a più livelli, progettata in modo da sollecitare negli spettatori originali percorsi induttivi e predisposta a mutare a seconda delle angolazioni percettive.³⁶⁹

L'opera inizia con il Prologo in Cielo, e quindi la scommessa per l'anima di Faust. La scena è identica a quella originale, occupata quasi interamente dai cori delle falangi celesti e dei cherubini. Anche l'Atto Primo mantiene la stessa divisione, con le due scene Campagna e Studio. La prima non mostra differenze rispetto alla versione del '68, ma i due testi iniziano ad allontanarsi nella scena del patto. Qui, infatti, Faust torna al proprio studio, turbato dalla visione del frate grigio, si avvicina al Vangelo e si mette a leggere: «Anelo al bene, verso l'evangelio / mi sento attratto e l'apro e in pii commenti / l'eterno testo a meditar m'accingo».³⁷⁰ Dopodiché si ripresenta il frate che rivela di essere Mefistofele. È quindi totalmente diversa la funzione del vangelo: nei due ipotesti (Goethe e il Boito del '68, si intende) Faust si avvicinava al testo con approccio critico, filosofico, e solo poi in cerca di conforto. Non ricavava massime di vita, ma rifletteva sulla traduzione – e poi quasi sostituzione – adatta per il *lògos* divino. Goethe sceglieva «*die Tat*»,³⁷¹ che Fortini traduce con «*l'Azione*» e Boito nella sua prima versione con il «Fatto», corredando la scelta di una corposa nota esplicativa. Nulla di tutto questo nel '75: Faust anela il bene, è attratto e vuole lasciarsi andare a pii commenti. Mefistofele, quindi, interrompe un momento di candida innocenza. Il resto della scena continua invariato, con le strofe di Mefistofele dedicate alla negazione e al desiderio distruttivo, fino al momento delle parole del patto: Boito stavolta torna alla versione più classica, con «*Arrestati! Sei bello!*»³⁷² al posto del «rallenta» della precedente edizione. La scelta non dovrebbe stupire più di tanto, soprattutto perché riporta Boito a Goethe, ma è rilevante all'interno di una riscrittura chiaramente orientata a rendere meno “cattivi” i personaggi. Già abbiamo visto un Faust stranamente pio leggere il Vangelo, adesso la sua ricerca sembra prendere in considerazione la

³⁶⁹ Ivi, p. 167.

³⁷⁰ Arrigo Boito, *Mefistofele*, in Arrigo Boito, *Opere*, Mario Lavagetto (a cura di), Garzanti, Milano, 1979, p. 172.

³⁷¹ J. W. Goethe, *Faust*, v. 1237.

³⁷² A. Boito, *Mefistofele*, p. 175.

stasi come possibile, mentre era ben più di rottura la versione precedente. “Rallenta”, infatti, escludeva totalmente l’immobilità, e portava Faust a scommettere la propria anima non sulla fine della propria ricerca ma sul suo attenuarsi.

Il secondo atto presenta nuovamente la divisione tra Giardino, che condensa la storia d’amore con Margherita, e la Valpurga. La prima parte è identica, con la sola riduzione di alcuni degli scambi, d’altronde superflui, tra Mefistofele e Marta. Nella Valpurga invece emergono alcune differenze: è ridotto il numero di personaggi che accompagnano l’ascesa al monte della coppia protagonista, lo scambio di strofe tra streghe e stregoni diventa uno solo, e più rapidamente si arriva all’incoronazione infernale di Mefistofele. La scena è uguale, allo stesso modo la sua ballata con il globo di vetro in mano, che anche qui viene scagliato per terra. Ciò che cambia è il contesto e la sua descrizione: scompare ogni riferimento alla parodia del cristianesimo, al *Miserere* ribaltato, al posto delle varie ridde sfrenate Boito inserisce una «breve danza di Streghe».³⁷³ Cambia anche la chiusura della scena. L’apparizione di Margherita viene notata da tutti, tanto che per un momento addirittura «cessa la ridda, tutti rimangono immobili contemplando la visione».³⁷⁴ Non è più un miraggio di Faust, ma una visione ancora più oggettiva, che ferma le danze, certamente non indemoniate come quelle del ‘68, e solo per un momento sembra inserirsi nel solco del frammento goethiano espunto, dove pure il fantasma di Margherita si mostrava a tutti e veniva poi sacrificato. Ma qui nulla di simile, perché la visione scompare e riprende la ridda che chiude la scena. Nel complesso bisogna notare come la caratterizzazione dei personaggi sia quasi identica, le battute a loro assegnate rimangono le stesse, ma il contesto è significativamente depotenziato: sono ridotti i personaggi e le loro interazioni, non c’è più Lilith che vende i frammenti del mondo distrutto e nemmeno la parodia satanica dei rituali cattolici. Questo contesto ammorbidito risulta anche in un alleggerimento dei personaggi stessi, soprattutto di Mefistofele, che così appare il Re di una congrega non particolarmente spaventosa.

Il terzo atto, come nel ‘68, si compone soltanto della scena Morte di Margherita, che si apre sulla canzone funebre di lei, e poi procede con Faust e Mefistofele che rapidamente irrompono nella sua cella. Subito una prima differenza: Boito elimina i versi in cui Faust maledice

³⁷³ Ivi, p. 184.

³⁷⁴ Ivi, p. 186.

Mefistofele e gli addossa la responsabilità della sua morte. Una scelta non particolarmente significativa – d'altronde anche in Goethe questi versi erano in un'altra scena – che però restituisce un Faust più docile, che si accontenta di ricevere le chiavi della prigione per salvare la ragazza e non osa ribellarsi a Mefistofele. Il dialogo segue la versione precedente, tranne per l'aggiunta di un'aria, *Lontano, lontano, lontano*, cantata a due voci da Faust e Margherita, dal tono languido e melodrammatico. L'aria ebbe grande successo e fu tra le preferite del pubblico, proprio per la sua dolcezza romantica quasi smielata. L'ultima novità dell'atto è nelle righe conclusive, dove Boito inserisce un verso di Faust («O, strazio!»³⁷⁵) tra la voce di Mefistofele che dichiara Margherita condannata e la voce dall'alto che al contrario la salva. Questo inserimento è originale sia rispetto alla versione del '68 che a quella di Goethe, e serve a mantenere il tono melodrammatico descritto anche sopra.

L'Atto Quarto è radicalmente differente rispetto alla prima versione. Prima di tutto Boito elimina completamente la scena nel Palazzo Imperiale; il Sabba classico, quindi, diventa l'unica dell'atto, e anche qui notiamo delle differenze. Elena è presente fin dall'inizio e viene eliminato l'ingresso di Faust e Mefistofele in dialogo con le Sfingi e le Coretidi. L'atto quindi si concentra quasi interamente sull'incontro tra Elena e Faust, l'insegnamento della rima e lo sbocciare del loro amore. Questa scelta cambia sensibilmente lo sviluppo dei due personaggi. Ridimensiona parecchio la centralità di Mefistofele, che in questo atto già nel '68 era presente da protagonista assoluto nella prima scena e invece scompariva nella seconda. Mettendo qui in scena solo la seconda lo si priva totalmente del suo ultimo momento di gloria, bloccandone il percorso all'incoronazione nel sabba romantico, ultima scena in cui è stato centrale prima dell'epilogo. Viene indebolita anche la figura di Faust, che rinnega Margherita nell'istante in cui incontra Elena, mentre nella prima versione questo avveniva solo dopo averla vista in entrambe le scene. Vestito da cavaliere del XV secolo, Faust riverisce Elena e inizia il corteggiamento, che velocemente arriva alla fusione delle due poesie e alla dichiarazione d'amore. La scomparsa della prima scena e l'accorciamento della seconda minano sensibilmente il ruolo di Mefistofele e la sua pretesa di protagonismo. Centrale solo nella Notte di Valpurga, una scena di un atto, il diavolo è coprotagonista o quasi assente in tutte le altre, contro la prima versione dove era protagonista assoluto in ben due scene, coprotagonista nelle altre e le sue assenze erano relegate quasi unicamente alla seconda parte del Sabba classico.

³⁷⁵ Ivi, p. 194.

Con il proseguire del testo continuano anche le differenze rispetto all'originale. Non è casuale, se consideriamo che il Sabba classico e la Morte di Faust, compreso anche l'Intermezzo sinfonico, erano le scene più deboli dell'opera. È difficile dire se la nuova versione le abbia migliorate, ma quanto meno si capisce facilmente perché Boito abbia voluto tornarci sopra. Per prima cosa elimina l'Intermezzo, e con lui ogni riferimento alla conquista del feudo da parte di Faust e alla sua partecipazione alle guerre di successione. In questo modo, Boito rimuove dalla vicenda ogni elemento riconducibile al "grande mondo", visto che il Sabba classico emerge soltanto come una riedizione arcaica del primo. Inoltre è anche diverso lo scenario dell'Epilogo, che non è più il palazzo di Faust, ma è il «laboratorio di Faust, come nel primo atto, ma qua e là diroccato dal tempo».³⁷⁶ Guccini commenta così la scelta di Boito: «L'Epilogo, quasi del tutto nuovo rispetto alla prima versione, evidenzia alcuni procedimenti della drammaturgia boitiana, [...] l'impressione che l'opera di concludesse con il proprio riepilogo».³⁷⁷ Il ritorno nello studio del primo atto è originale anche rispetto a Goethe, il cui Faust non vi si reca mai se non prima del Sabba classico, e riporta alla lezione di Marlowe.

Come nella versione precedente, il dialogo tra Faust e Mefistofele inizia con i versi sull'ideale e il reale, per poi cambiare radicalmente poco dopo: Faust inizia a immaginare la sua utopia sociale, che però da una dimensione politica, come l'aveva nel '68 e in Goethe, passa immediatamente a una religiosa. Mefistofele in un primo momento lo asseconda, sperando che l'utopia porti Faust a pronunciare le parole fatali. Quando appaiono le Falangi celesti, però, la visione si trasforma in una manifestazione reale, che conduce Faust al pentimento e a scacciare il diavolo: «Temi il cielo! Baluardo m'è il Vangelo! / Padre nostro, m'allontana dal demonio mio beffardo. / Dio d'amore e di perdon! Fuggi! Fuggi, o tu Satana!».³⁷⁸ Il Vangelo, che nella descrizione della scena era posato sul leggio come nella versione del '68 a richiamare la traduzione del primo atto, stavolta diventa un'arma contro il diavolo, a cui lui può soltanto rispondere: «Torci il guardo! Torci il guardo!».³⁷⁹ Mefistofele capisce troppo tardi, addirittura lo spinge verso la visione dando così inizio alla propria sconfitta, fino al punto in cui Faust pronuncia appositamente le parole del patto sapendo di essersi pentito: «Vieni, Ideal! vieni,

³⁷⁶ Ivi, p. 202.

³⁷⁷ G. Guccini, *op. cit.*, p. 163.

³⁷⁸ A. Boito, *Mefistofele*, p. 205.

³⁷⁹ *Ibid.*

Morte! / Santo *attimo fuggente*, / *arrestati, sei bello!* / A me l'eternità!».³⁸⁰ Faust chiama a sé la Morte perché sa che sta per essere salvato, ribaltando in maniera originale il finale classico. È un quasi suicidio il suo, ma soprattutto è un'umiliazione profonda per Mefistofele, poiché usa contro di lui le parole che invece avrebbero dovuto garantirgli la vittoria.

L'atto e l'opera si concludono riusando i versi del '68, da cui però viene espunto il riferimento ai pugni alzati di Mefistofele, il quale, alquanto docilmente, accetta la sconfitta e sotto una pioggia di rose e raggi celesti sprofonda all'inferno. Da un punto di vista contenutistico, il finale è piuttosto deludente: Faust abbandona il percorso compiuto fino ad allora cercando un ritorno alla religione, mentre Mefistofele perde la scommessa senza opporsi. Di Martino commenta che «allontanando Mefistofele, Faust si presenta a Dio come peccatore supplice, che torna infine al Vero, al Bello, al Buono, rinnegando la tentazione e colui che la incarna».³⁸¹ Risulta invece molto più interessante se lo si considera da un punto di vista musicale e scenico. Come spiega Guccini:

In quest'ultimo quadro, Mefistofele scruta e commenta il percorso morale di Faust come nella scena del Sabba, dispiega il mantello magico come nel finale dell'Atto I, grida "Torci il guardo" come aveva fatto durante l'apparizione di Margherita e porta le dita alle labbra come nella ballata dell'Atto I. Inoltre, risuonano la melodia del Sabba classico e, soprattutto, i cori delle Falangi angeliche che ripetono i versi chiave del poema boitiano ("Dall'eterna armonia dell'Universo / nel glauco spazio immenso / emana un verso di supremo amor").³⁸²

Il finale rappresenta un ritorno completo all'inizio del testo, con citazioni musicali e testuali di momenti del primo e secondo atto. La scelta vuole manifestare, su tutti i piani, la salvezza di Faust, che, come un nastro che si riavvolge, si salva annullando tutto ciò che era successo fino ad allora e cancellando così ogni suo peccato.

2.3 Mario Giobbe, *Mefistofele: tragedia in cinque atti* (1902)

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ V. Di Martino, *op. cit.*, p. 129.

³⁸² G. Guccini, *op. cit.*, p. 163.

Rappresentato per la prima volta a Milano la sera del 26 giugno 1902, il *Mefistofele* di Mario Giobbe segna l'ingresso definitivo del mito nel ventesimo secolo. La scelta del titolo – e quindi del protagonista dell'opera – dimostra l'influenza di Boito sulla storia del mito in Italia. Come nota De Michelis, «L'importanza di Boito come modello di adattamento del mito faustiano si manifesta negli anni successivi in prima analisi nella scelta da parte di altri autori di intitolare le proprie riscritture faustiane a Mefistofele».³⁸³ Il testo di Giobbe è corredato da una prefazione di Benedetto Croce, una delle prime sistematizzazioni della riflessione sul mito faustiano in Italia dopo quella di Vittorio Imbriani nel suo *Un capolavoro sbagliato*, che pure Croce menziona nel suo testo.

Croce si trova a dover giustificare le scelte di Giobbe, che andavano in direzioni narrative molto differenti rispetto a quelle di Boito e dei precedenti adattatori, soprattutto Berlioz e Gounod, e la prima questione che affronta è la tensione tra adattamento e riduzione. Mentre le prime riscritture si occupavano solo della prima parte della tragedia, Boito cambia le carte in tavola e affronta l'opera nel suo insieme. Giobbe, seguendo questa linea, fa un ulteriore passo indietro e scrive un testo in cui la tragedia di Margherita coincide con tutta la vicenda. Croce commenta che «ricavare un lavoro letterario dal *Fausto* sembra dunque che non si possa se non traducendolo integralmente, o, se ragioni di opportunità teatrale vi si oppongono, riducendolo, col farne, si dice, una sintesi, che comprenda in iscorcio tutte le sue parti».³⁸⁴ La sintesi è quindi necessaria per ragioni teatrali, quasi a dire che Boito con la sua esagerazione non ha tenuto conto delle necessità del palco. Inoltre, l'arte sta nel riuscire a dare una visione d'insieme anche solo tramite la prima parte. Ma Giobbe, oltre a selezionare una vicenda tra le tante, cambia anche profondamente il carattere dei due protagonisti. Scelta che Croce supporta, affermando che «vi sono tanti Fausti e Mefistofele e Wagner quanti artisti li hanno elaborati, mettendovi ciascuno (se era artista davvero) qualcosa di diverso e proprio».³⁸⁵ Una frase che fissa due punti interessanti: prima di tutto il mito è costituito da pochi elementi invarianti – quasi solo i nomi dei personaggi – e principalmente da varianti, tante quanti sono gli artisti; in secondo luogo,

³⁸³ I. De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia*, p. 154.

³⁸⁴ Benedetto Croce, *Prefazione*, in Mario Giobbe, *Mefistofele: tragedia in cinque atti*, Luigi Pierro Editore, Napoli, 1902, p. 6.

³⁸⁵ *Ibid.*

artista è solo chi è in grado di personalizzare e rinnovare il mito stesso. Implicitamente, quindi, Croce attribuisce questo ruolo a Giobbe proprio perché è stato capace di modificare la storia, per poi chiudere la sua prefazione tornando sul tema delle variazioni e dei tagli, due elementi che si giustificano a vicenda:

Il Giobbe, autore di questo nuovo *Mefistofele*, aveva il diritto di plasmare secondo un proprio sentimento la materia del *Fausto* [...]; così non gli si poteva ragionevolmente imporre, nel tentativo di riduzione del *Fausto* goethiano, di fare un riassunto di tutta la tela delle due parti, o anche di quella sola della prima parte, perché e le due parti, e la stessa prima parte, non costituiscono nel loro insieme organismi artistici, ai quali non si possa toccare senza disfarli; e sono anzi una raccolta di pagine e gruppi di pagine slegati, che invitano alla scelta.³⁸⁶

Il *Faust* di Goethe è un *pastiche* di materiale eterogeneo, quasi una teoria di potenziali adattamenti, o *spin-off*, da cui l'artista ha il dovere di scegliere, e Giobbe ha così compiuto le sue scelte: «Da una parte ha ritagliato dal primo Fausto il solo episodio di Margherita, e dall'altra ha svolto una sua idea artistica di Mefistofele, che, accennata negli atti precedenti e specie nel quarto, si afferma nel quinto, per quale egli ha adoperato alcuni particolari delle ultime scene del dramma del Marlowe».³⁸⁷ Questi sono dunque gli elementi su cui anche noi rifletteremo: la scelta di concentrare la riscrittura sull'episodio d'amore e lo sviluppo dell'idea artistica di Mefistofele.

L'incipit del primo atto, chiamato Il sogno, è particolare e forse spiazzante per il pubblico, e dimostra da subito la libertà con cui Giobbe gestisce il materiale. Faust sente delle voci celesti, forse delle allucinazioni, e risponde così: «Voci chiare del Cielo che parlate e cantate, / che volete da me? Perché mi cercate? / parlate per coloro, cantate per coloro / che ancora possono intendervi, celesti voci d'oro!».³⁸⁸ Il riferimento alle voci richiama l'ipotesto, quando Faust è nel suo studio e, poco prima che appaia Mefistofele, sentendo le campane pasquali ha un momento di gioia. Qui il senso della scena è totalmente ribaltato: come si capisce subito dopo, Faust ha già incontrato Mefistofele e stretto il patto, quindi le voci angeliche cantano per un uomo condannato all'inferno, instillando in lui fin da subito il dubbio e il rimorso.

³⁸⁶ Ivi, p. 13.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ Ivi, p. 23.

Subito dopo avviene l'incontro con Margherita che segue direttamente l'ipotesto, con la richiesta di Faust che la fanciulla gli venga consegnata direttamente da Mefistofele, il quale deve però ricusarsi poiché «quella è troppo innocente».³⁸⁹ Al che Faust sbotta, e quasi rimpiange la sua scelta, insultando Mefistofele e maledicendo il poco che sembra poter ottenere in cambio della sua anima: «Dammi la mia virtù, / dammi la mia virtù ch'io trafficai nel patto! [...] E per ciò maledetto / avrei tutte le cose / di cui l'anima fa / suo pabolo suo spasimo e sua felicità?». ³⁹⁰ A cosa serve il diavolo se non è neanche in grado di procurargli una fanciulla? Mefistofele risponde in maniera sorprendente, reclamando il valore dei suoi doni: «Ma dei vani frantumi / del mondo che abolisti / un novo mondo non ricostruisti? [...] Chi ti sgomba da li occhi tutt'i veli? A sé stessa / chi, chi restituì l'anima tua perplessa? / per chi ridi la scienza, per chi ridi / tutti gl'i idoli infidi?». ³⁹¹ Ecco chi è il Mefistofele di Boito. De Michelis lo descrive sostenendo che «il novello Mefistofele non è più quello di un secolo prima, pure negatore, ma invece si fa assertore di una nuova verità radicata nella capacità nietzscheana di ridere della vita, finanche nella sua tragicità, dei suoi dolori, di continuare a volerla vivere e rivivere così com'è, senza cercare consolazioni metafisiche». ³⁹² Questo Mefistofele ha i tratti di un mentore che dona i suoi poteri a Faust affinché possa superare l'umano facendo riferimento a un immaginario non casuale: il mondo in frantumi, da ricostruire, i veli sugli occhi, lo scherno della scienza e degli idoli. Tutti riferimenti alla filosofia nietzscheana e ancor prima irrazionalistica, condensati nel personaggio di Mefistofele.

Il dialogo tra i due continua con riferimenti ad altri eventi dell'antefatto, ossia la già avvenuta storia d'amore tra Faust ed Elena, che qui precede quella con Margherita, e poi il ricordo delle parole del patto: «Un frutto non marcito prima ancora che caduto / io ti chiesi! Io ti chiesi: – *“Fa ch'io dica al minuto: / Fermati tu sei bello!”*». ³⁹³ L'incontro con Margherita segue da vicino l'ipotesto, con la prima scena a quattro tra Faust, Margherita, Mefistofele e Marta, la vicina di casa. Eppure, l'atto si chiude in modo totalmente originale, con Mefistofele che svislisce il desiderio di Faust, il quale invece si crede un titano:

³⁸⁹ Ivi, p. 25.

³⁹⁰ Ivi, pp. 26-7.

³⁹¹ Ivi, p. 27.

³⁹² I. De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia*, p. 165.

³⁹³ M. Giobbe, *Mefistofele*, p. 28.

FAUST: Non può questa tua mano / del mio petto comprimere gl'impeti, misurare / gl'impeti!
Tu non puoi me da me separare! / Non puoi sottrarmi il fiore del fior di una carezza, / la gioia
de la gioia, l'ebrezza de l'ebrezza! [...]
MEFISTOFELE: No! ... Io voglio t'esalti codesto sogno, io vo' / t'abbacini! ... codesto tuo sogno
io te lo do!³⁹⁴

Questo scambio è molto interessante per la caratterizzazione dei due personaggi, poiché emerge un vero rapporto di maestro e allievo, molto più che nella versione goethiana. Questo Faust sembra veramente un illuso, o quanto meno incapace di valutare realisticamente i fatti: dice che i suoi impeti sono incontenibili mentre sfrutta le arti infernali per concupire una giovane paesana. Mefistofele è scontento, quasi frustrato, e sembra una liberazione la sua risposta con cui lo esorta a non comprimere le sue voglie, ad assecondare i suoi desideri, ma soprattutto a seguire sogni ben più grandi di una ragazzina alla quale non è neppure in grado di fare del male. Poco prima, infatti, aveva chiesto a Faust che almeno le mostrasse l'orrore della vita e le dicesse che «il sogno, che il piacere / son mendaci e fallaci, / sono nebbie leggere, / guizzi fatui, faville! / Dille che la beltà / fuggitiva non sa / tener la sua promessa!».³⁹⁵ Gli sta chiedendo di farle apparire il vero, come a Silvia, nella speranza che cada di fronte a esso, ma Faust sembra sinceramente innamorato. Il primo atto si chiude su questa situazione di contrasto tra i due personaggi.

Il secondo atto, chiamato La seduzione, ripercorre e in parte estende la storia tra Faust e Margherita. È focalizzato soprattutto sulla riscrittura di Giardino, la seconda scena a quattro, che ospita la dichiarazione religiosa di Faust, altro punto centrale della vicenda. Anche qui, come in Boito e nell'ipotesto, Faust elabora una forma di fede immanente:

E questa forza che / a te mi avvince e il palpito del tuo core non è / un mistero? Il mistero / eterno? – empine il tuo core, donagli intero / il core, e se ti fa / paga, chiamalo come tu vuoi: felicità, / natura, amore, Dio! Chiamalo come / tu vuoi, come tu vuoi! ... Io non conosco il nome! / [...] Non son che veli... / [...] Nebbie che appannano l'azzurrità dei cieli!³⁹⁶

L'aggiunta di Giobbe è il riferimento al nome di Dio come un velo, o una nebbia, che appanna la grandezza del concetto. In Boito e Goethe, Faust dichiarava solo di non avere interesse per il

³⁹⁴ Ivi, p. 44.

³⁹⁵ Ivi, p. 41.

³⁹⁶ Ivi, p. 55.

nome specifico della divinità, mentre qui afferma che è l'esistenza stessa del nome ad oscurare la grandezza che c'è dietro, implicitamente accusando Dio e mostrando di aver appreso qualcosa da Mefistofele. Ma Faust continua, non pago, e sembra voler compiere tutto ciò che gli è stato detto alla fine dell'atto precedente: «Non temere! Non contenere il tuo segreto /anelito! Dissetati come io mi disseto!».³⁹⁷ L'allievo si fa maestro per qualcuno che è ancora più indietro di lui. Faust sta chiaramente provando a portare Margherita sulla sua stessa via, invitandola ad accettare e soddisfare i propri desideri.

Una richiesta del genere non ha precedenti nella storia del loro rapporto, e rende ulteriormente potente il dramma della fanciulla, che nella scena successiva è sola e intona le due famose canzoni del Re di Tule e della pace perduta. I versi «la tua pace è finita, / povero cor malato, / non la ritrovi più, / non la troverai più! [...] Potessi aprire / le braccia ed in tenaci / nodi tenerlo, e stringerlo e morire / sotto i suoi baci!».³⁹⁸ sono ancora più significativi adesso che Margherita è stata così veementemente spronata a inseguire i suoi desideri, e ancora più tragici perché lo spettatore sa già come andrà a finire. Faust ha infatti iniziato il processo di modernizzazione della fanciulla, la fine della sua pace segna l'ingresso nel mondo dell'irrequietudine, ma questo percorso non si concluderà mai, perché la realizzazione dei sogni della modernità non è destinato ai poveri e agli innocenti. Faust e Mefistofele tornano a fine atto; il primo, pieno d'amore e di buoni sentimenti, invoca così la luna: «Benedetto / sia tu, raggio di luna, che discendi / in questo santuario! ... E tu al cor mio t'apprendi / in fiamma d'amor che nutri di speranza l'ardore! / Tutto prendimi il petto!».³⁹⁹ L'invocazione alla luna è un riuso molto particolare di un passaggio del monologo d'apertura della versione goethiana, dove però la luna era cercata in un momento di profonda malinconia, dai toni profondamente leopardiani: «Oh tu guardassi, luce di plenilunio, / per l'ultima volta al mio dolore / tu che a mezzanotte ho attesa / tante volte a questo leggio». ⁴⁰⁰ Qui invece il significato è rovesciato: Faust sostiene addirittura di trovarsi in un santuario, e la luna è cercata per rischiarare la sua anima piena d'amore. Nuovamente l'atto termina su un distacco dagli insegnamenti di Mefistofele, che in questa scena è stato marginale e in silenziosa attesa.

³⁹⁷ Ivi, p. 56.

³⁹⁸ Ivi, p. 62.

³⁹⁹ Ivi, p. 70.

⁴⁰⁰ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 386-9.

Se il secondo atto era stato occupato dall'amore tra Faust e Margherita, il terzo ne segue la fine, si chiama infatti l'Abbandono. La prima scena è una fusione di due diversi momenti goethiani, Alla Fontana e Bastione, che vengono spostati in chiesa con l'aggiunta di Faust e Mefistofele intenti a spiare il dialogo tra Margherita e Lisa, un'amica. Il dramma della giovane si sta compiendo: Lisa le racconta di un'altra ragazza che è rimasta incinta dopo un amore clandestino e ora è rinnegata da tutti, preparandola alla fine che farà. Subito dopo a Margherita appare l'immagine della Mater Dolorosa, ed è costretta a confrontarsi con la sua sorte: «Sola rimango, / io piango, io piango, io piango, / sospesa sull'abisso!».⁴⁰¹ A questo punto Mefistofele torna alla carica, esorta Faust a realizzare il suo *Streben*, a lasciare la ragazza per aspirare a più alte vette, e gli impone una nuova lezione nietzscheana:

Rotto de la bocca il suggello! / Finito il sogno! ... Or mostra che sapevi sognare / e non solo annaspere nel voto e brancolare / come ogni bruto sa! – Ne l'anima non dona / custodisci il tuo sogno col più puro aroma! [...] Era questa la vita / possente, innumerevole? ... Questa era l'ambita / gioja? – riabbracciare continuamente tra / due braccia indissolubili la stessa voluttà? / A che dunque tal pompa? – l'ultimo degli schiavi / può sognare il magnifico sogno che tu sognavi!⁴⁰²

Mefistofele torna a irridere il desiderio di Faust, che si addice all'ultimo degli schiavi, e gli chiede di mostrargli di aver imparato qualcosa, se abbia scommesso la sua anima solo per un paio di braccia o se voglia di più. Faust, ancora molto indietro nei suoi studi di superomismo, si sente in colpa, si vergogna, cerca pentimento. Mefistofele è sconvolto, e lo attacca direttamente, lo esorta ad andare via, in una sequenza originale e senza paragoni nelle precedenti riscritture, dove semmai era Faust ad aggredire il compagno e questi a irretirlo, ma mai insultarlo: «Stolto! Perché ti penti e perché ti vergogni? / perché una dolce donna non è il sogno de' sogni? / Perché mai ti vergogni e perché mai ti penti? / Perché non son due braccia vincoli sufficienti, / e una troppo piccola particella di mondo / si riflette nel raggio di un grande occhio profondo?». ⁴⁰³ Qui Mefistofele rivela l'ipocrisia faustiana: di cosa si sta realmente pentendo? Della sorte che ha inflitto a Margherita o del fatto che non l'amasse abbastanza da rinunciare alle tentazioni che Mefistofele gli ha offerto? D'altronde il diavolo non l'ha mai costretto a fare nulla, è sempre stato lui a decidere di seguirlo, e qui il senso di colpa per la sua

⁴⁰¹ M. Giobbe, *Mefistofele*, p. 80.

⁴⁰² Ivi, pp. 85-6.

⁴⁰³ Ivi, pp. 86-7.

voluttà è messo completamente a nudo. L'atto si conclude con l'uccisione di Valentino, il fratello di Margherita, che prima di morire svela pubblicamente le azioni della sorella esponendola allo scandalo. Faust e Mefistofele sfruttano la situazione di scompiglio per andarsene e Mefistofele annuncia di volere portare Faust alla Notte di Valpurga, tra l'ultimo di aprile e il primo di maggio: «Nella notte di maggio / rechiamole cantando il felice messaggio». ⁴⁰⁴ La scena non sarà rappresentata, il che risulta singolare perché, confrontando il testo con i due *Mefistofele* di Boito, risulta evidente il suo enorme potenziale demoniaco. Giobbe vi rinuncia in favore di una tragedia basata quasi unicamente su dialoghi filosofici serrati e occasionalmente lirici, in cui taglia le scene corali e delinea il suo Mefistofele come un diavolo sorprendentemente umano, che non ha bisogno del sabba per dimostrare il proprio stato di *Übermensch*.

Il quarto atto, La morte di Margherita, è interamente basato sulle ultime scene della Prima Parte goethiana, Carcere e la sua premessa. Si apre all'esterno, con Faust che richiama la profezia tragica a cui ha assistito durante il sabba: «Questo era il simulacro, l'idolo vano questo, / la tragica figura chiusa a la luce, chiusa / a la vita? Questa era la testa di Medusa?». ⁴⁰⁵ Il riferimento alla testa di Medusa è tratto direttamente dai versi di Goethe, dove Mefistofele definisce così il fantasma che mostra a Faust la fine che farà Margherita. Giobbe, dando per scontato che lo spettatore conosca questa scena celebre, sceglie di eliminarla per concentrarsi sulle dinamiche tra i due personaggi. Mefistofele, stufo dei rimpianti di Faust, lo attacca nuovamente, ribaltando di senso un altro dialogo goethiano. Nell'ipotesto era Faust il furioso, e Mefistofele rispondeva soltanto sarcasticamente, da provocatore. Qui invece si scaglia contro l'allievo inadempiente e con l'occasione anche contro Dio:

Non è la prima, e non sarà l'ultima! [...] Io sogghigno e son l'Odio, Ei punisce ed è Amore! / Chi di noi colpì questa? ... Chi di noi colpirà / tante, dopo di lei? [...] L'abisso ti dà / le vertigini, e pretendevi di volare? [...] La voce che t'esorta e t'accusa / è quella stessa voce che l'ha chiusa / colà dentro! [...] Ell'era vittima devota a quella voce! / Ma tu no! Ma tu no! Tu volesti levare / contro la voce iniqua la tua voce, e gridare / la nuova parola / che non mente, che non illude, non consola / di singhiozzi! Vorresti mover l'ultima guerra / a le nuvole! Tu volesti su la terra / finito il regno de la favola omicida, / finito il regno de la favola che grida / la menzogna del bene e del male!⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Ivi, p. 89.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 99.

⁴⁰⁶ Ivi, pp. 101-3

Il Mefistofele di Giobbe interpola varie citazioni dirette dall'ipotesto, come «non è la prima»⁴⁰⁷ e «vuoi volare e soffri di vertigini?»⁴⁰⁸ che Goethe scrive in prosa per dare ritmo al dialogo, e che in Giobbe diventano un unico monologo, violento e adirato, da parte di Mefistofele. L'accusa all'ipocrisia di Faust si unisce all'invocazione anticattolica, poiché sarà la morale cattolica a uccidere Margherita, non le azioni del diavolo. Lo stesso Dio che dopo questa giovane ne ucciderà tante altre ma sarà comunque amato e riverito. A questo punto, il diavolo prova a riportare Faust dalla sua parte, ricordandogli perché ha stipulato il patto, per elevarsi sopra la voce di Dio e farne terminare il regno. Il monologo si chiude enfaticamente sulla citazione nietzscheana più evidente, ossia la fine della menzogna del bene e del male, che richiama proprio il titolo del saggio del 1886. Questo è l'ultimo grande insegnamento di Mefistofele al suo allievo, velato di fallimento e frustrazione, destinato a cadere nel vuoto. Faust, infatti, si ostina a voler salvare Margherita ed espiare le proprie colpe, per cui Mefistofele sbuffando gli dà le chiavi della cella, quasi gettando la spugna: «e tu va! ... Compi dunque l'inutile viltà, / piangi tutto il tuo pianto e disperati, va!...»⁴⁰⁹ Qui il corso di superomismo impartito da Mefistofele sembra finire in un sorprendente fallimento. Il Faust di Giobbe è certamente il più debole e recalcitrante dei Faust di questi anni, posto per sua sfortuna di fronte a uno dei Mefistofele più esuberanti che si siano per ora visti. La scena continua con un calco fedele della sequenza Carcere originale, ma riserva una sorpresa: alla fuga dei due non si sente la voce dall'alto che salva Margherita, ma soltanto quella di Mefistofele che la dichiara condannata. Questa versione del finale richiama quella dell'*Urfaust*, la prima versione del testo goethiano, dove Margherita non veniva salvata, e sicuramente è più in linea con l'intento di Giobbe, deciso a rendere Mefistofele con la sua nuova filosofia il vero eroe della storia.

L'atto finale dell'opera, La Dannazione, compie una significativa ellissi temporale, mettendo in scena un Faust anziano, tornato dopo tante peregrinazioni al suo studio. Lo scenario è assolutamente originale rispetto a Goethe; riprende invece il finale della versione di Marlowe e in parte quella boitiana, soprattutto nella sua seconda stesura. Troviamo un Faust redento, che si è messo alle spalle le avventure diaboliche, circondato dai suoi studenti, intenti ad ascoltarne i racconti. Uno di questi fa riferimento a quando provò a «frenar il folle volo / del ribelle

⁴⁰⁷ J. W. Goethe, *Faust*, p. 399.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 401.

⁴⁰⁹ M. Giobbe, *Mefistofele*, p. 105.

pensiero».⁴¹⁰ Un chiaro rimando all'Ulisse dantesco, che implica che Faust si è pentito e ha insegnato ai suoi studenti la dottrina cattolica, rifiutando le ribellioni del passato. La conversazione viene interrotta dall'apparizione di un uomo non meglio identificato, il Vecchio, che si preoccupa per l'anima di Faust e le sue tribolazioni. Gli dice che lui trema nel profondo, scatenando però una reazione d'orgoglio: «Io corsi audace per accòr nel mio petto / ogni alito del mondo! / L'abisso più profondo / cercai, m'inerpicai sul vertice più eretto / senza tremar già mai! Osai, volli, ebbi tutto; ne la mia vita fu / di mille vite il flutto».⁴¹¹ I versi si riferiscono alle avventure non rappresentate di Faust lungo un arco di anni molto ampio, seguendo stavolta un ipotesto chiaramente marlowano. Dopo questo moto d'orgoglio, Faust sembra improvvisamente malato, morente e ammette: «Vide il mio sogno il mondo come un pomo maturo / offerto a la mia mano tesa».⁴¹² Torna l'immagine del sogno e del frutto da cogliere, ossia la filosofia di Mefistofele, che Faust sembra aver rinnegato seppure non fino in fondo.

Solo a questo punto compare Mefistofele, e lui e il Vecchio si contendono l'anima di Faust, in un ultimo tentativo di conversione al superomismo infernale. Mefistofele dice di essere stato il «maestro»⁴¹³ di Faust, confermando che anche il personaggio era cosciente del suo ruolo rispetto a Faust. Nonostante ciò, irride l'allievo in cerca di pentimento: «Costui volle il destino / d'un gigante dal polso, dal petto adamantino, / e, argomento di riso e di ribrezzo, or viene / a chiedere il servaggio... dategli le catene! / ch'egli le baci!».⁴¹⁴ A questo punto Mefistofele si lascia andare alla sua ultima lezione di filosofia:

Che importa se il viaggio / si compia? È nel salire indomito il coraggio! / Che importa non raggiungere il supremo fastigio, / se si cade su l'erta dove non è vestigio? / Forte chi giunga in vetta, forte chi cada solo! / Sorridendo a la sua caduta come a un volo! / Solo col suo dolore, solo col suo peccato, / [...] solo, e con occhi d'aquila contemplando l'abisso!⁴¹⁵

Oltre a tornare immagini nietzscheane, come l'aquila e l'abisso, con questo discorso il personaggio del ribelle luciferino si compie interamente: ciò che conta è tentare, ribellarsi nonostante tutto, anche quando si ha la certezza di essere destinati a fallire.

⁴¹⁰ Ivi, p. 119.

⁴¹¹ Ivi, p. 122.

⁴¹² Ivi, p. 125.

⁴¹³ Ivi, p. 127.

⁴¹⁴ Ivi, p. 129.

⁴¹⁵ Ivi, p. 130.

La lezione è inutile poiché il Vecchio spinge Faust sulla via del pentimento, e lui trova la forza di rispondere un'ultima volta al maestro rifiutato, accettando la propria sconfitta e di non essere riuscito a incarnare l'ideale di ribellione per il quale aveva stretto il patto: «Io non ho vinto! ... ma guarda! ... io so cadere / anzi che ridiscendere tra la folla a giacere. / [...] Non cado io sopra un'erta fuori d'ogni vestigio, / [...] solo e con occhi fissi contemplando l'abisso?». ⁴¹⁶ Faust menziona di nuovo l'abisso, che stavolta però sembra essere quello infernale nel quale la sua anima è destinata a finire. A questo punto decide, in maniera assolutamente originale e inedita, di porre fine alla sua vita, prendendo un'ampolla da uno scaffale e bevendone il veleno. Nuovamente, quindi, Giobbe prende una scena goethiana e la rielabora, ribaltandola di senso. In questo caso, si tratta di un altro momento della sequenza iniziale nello studio di Faust, dove lui prendeva una fiala e, un attimo prima di berla, veniva ridestato dalle campane pasquali. In Goethe serviva a dimostrare come Faust, al momento dell'incontro con Mefistofele, fosse al punto più basso del suo percorso; qui, invece, Giobbe recupera un momento cruciale e porta Faust al suicidio. Una scelta ambigua e in contraddizione con la ricerca di redenzione affermata poco prima, dal momento che nella morale cattolica il suicidio condanna l'anima all'inferno.

Faust muore senza aver mai pronunciato le parole del patto, ma nessuna voce dell'alto ne annuncia la salvezza. È un finale estremamente innovativo, poiché l'intera discussione su quello del *Faust* goethiano ruotava proprio attorno alla salvezza della sua anima, mentre qui non c'è alcun indizio che possa far capire cosa le succeda. Nonostante Faust non abbia perso la scommessa, se la sua salvezza non viene annunciata – come non era stata annunciata quella di Margherita – è probabilmente condannato. D'altronde, ha stretto un patto con il diavolo e si è poi suicidato. Ciò che succede subito dopo la morte di Faust è estremamente rilevante, e ci aiuta a fare luce su questo aspetto. Mefistofele lascia solennemente lo studio, con il fare di chi ha reso chiaro il proprio punto, e dice al Vecchio: «Chiudigli prima gli occhi! ... Componigli l'anelo / volto! ... Dirai ch'è morto fiso guardando il cielo! / Dirai quel che vorrai! ... io ti cedo la mia / preda! ... [...] Altri verrà che giunga! ... or chiama gli studenti, / chiama i servi e le femmine, povero vecchio e menti!». ⁴¹⁷ Mefistofele sa di aver vinto. Eppure, data la sua condizione di eterno perdente, non ha bisogno di affermare il suo trionfo, e può tranquillamente

⁴¹⁶ Ivi, p. 132.

⁴¹⁷ Ivi, pp. 133-4.

accettare che il Vecchio sparga la notizia che il dottor Faust, redento, ha trovato la salvezza nei suoi ultimi attimi. Mefistofele non otterrà mai una vittoria definitiva, ma nonostante questo continuerà a ribellarsi, godendo di successi ormai quasi più filosofici che reali.

Bisogna ora tirare le somme e analizzare i commenti a questi tre testi. Come si è visto, i due *Mefistofele* di Boito possono essere interpretati come opere differenti, soprattutto in sede di riflessione sul tema mefistofelico. Mettere al centro questo personaggio apre a due interpretazioni, differenti ma strettamente intrecciate: il diavolo ribelle, di ispirazione miltoniana, e il filosofo del superuomo, di ispirazione nietzscheniana. Due versioni che hanno punti di contatto in funzione di un nemico contro cui lottare e ribellarsi – che sia direttamente Dio o la sua morale – ma perché sono portatrici di un certo nichilismo apocalittico, secondo cui dalla vittoria del diavolo non ci si potrebbe aspettare altro che distruzione. Il diavolo ribelle più potente e spaventoso è senza dubbio quello boitano del '68. La sua caratterizzazione è demoniaca e anticattolica in ogni frase, soprattutto grazie all'attenta costruzione del contesto intorno a lui, come nel sabba, e delle note di regia e di commento, come quelle relative al *Miserere* o al frate grigio. Questo Mefistofele sa incarnare tutte le facce di un particolare diavolo rinascimentale, dal buffone che irride i potenti al Satana eletto nella Notte di Valpurga. Inoltre, è un abile incantatore, come mostrato al Palazzo Imperiale, capace soprattutto di istigare alla ridda non solo le streghe ma l'intera corte. Anche di fronte al furto dell'anima che gli spettava reagisce ribellandosi, nonostante Boito, alla fine, non gli conceda alcun successo.

Ben differente è il secondo Mefistofele boitano. Ridimensionato sia nel ruolo che nelle battute, ma soprattutto nel contesto intorno a lui e nelle conseguenze delle sue azioni. Viene smorzato il sabba e rimossa la scena a corte, riportando quindi al centro del testo Faust, che lo rinnega esplicitamente e si converte in punto di morte, negandogli anche efficacia retorica. Ne risulta un Mefistofele debole, che non meriterebbe neppure il suo nome come titolo dell'opera. Dalla parte totalmente opposta di questo spettro infernale c'è il diavolo di Giobbe. Questo non può neanche essere definito un diavolo vero e proprio, dal momento che non mette mai in mostra le proprie arti e poteri; piuttosto, è un filosofo, una reincarnazione di Nietzsche. È veramente un "maestro" che tenta inutilmente di spronare un allievo pigro e riluttante. Un personaggio che nonostante non usi la magia risulta potente, imperioso, sprezzante della legge divina ed estremamente convincente nei suoi sermoni anticattolici. Giobbe ha il merito di aver

rappresentato un filosofo accattivante, con il quale è possibile empatizzare dai cui monologhi, peraltro molto riusciti drammaticamente, è facile essere convinti. La scena finale, dove accetta che si racconti una storia di Faust differente da quella che lui sa essere vera, sembra quasi un commento all'intera storia del mito, che è sempre stato narrato/riportato dalla parte dei "buoni", che hanno manipolato la realtà per i loro fini. Questo *Mefistofele*, oltre ad avere il diavolo come protagonista assoluto, è forse anche il primo a essere costruito interamente dal suo punto di vista.

Un discorso ben diverso riguarda invece i tre Faust. Il primo, quello di Boito del '68, appare come un personaggio neutro, un comprimario, una buona spalla per un protagonista decisamente ingombrante. Raramente si oppone a Mefistofele, che segue quasi più partecipe delle avventure da questi avviate che protagonista. Unica nota di merito al suo faustismo decisamente perduto è il fatto che accetti immediatamente il patto, utilizzando peraltro "rallenta" al posto di "fermati" per riferirsi all'attimo. Il *Faust* del '75 a malapena merita di essere chiamato tale, tanto si dimostra pio e naturalmente tendente al bene. Addirittura pronuncia di proposito le parole al patto (qui "arrestati") poiché è certo che sarà salvato. Un Faust così sicuro della salvezza è tanto originale quanto deludente, decisamente immemore del disinteresse nei confronti dell'anima in favore della vita terrestre che aveva da sempre caratterizzato il personaggio. Il Faust di Giobbe segue la stessa via, ma lo fa coscientemente. Giobbe decide di mettere in scena un chiaro rapporto di maestro e allievo, dove lo studente è particolarmente indolente rispetto agli insegnamenti, e si ribella in continuazione, incapace di tendere alle vette che il suo maestro immagina per lui. Fin dalle prime scene sembra rimpiangere la scelta compiuta, e sente ancora le voci angeliche che torneranno poi nel finale. L'unica variazione da questo spartito è la dichiarazione antireligiosa rivolta a Margherita, con addirittura il tentativo di convincerla a modernizzarsi, una scena estremamente innovativa e sorprendente visto il personaggio. È anche un Faust illuso, che si considera un titano, e alla fine rievoca imprese (mai mostrate) a cui è difficile credere, visto il suo comportamento nei quattro atti precedenti l'epilogo. La conversione finale, in rottura con la traccia goethiana, si ricollega a quella di Marlowe e risulta coerente con il personaggio delineato, ben costruito fin dall'inizio. È un Faust non faustiano, per citare il titolo del saggio di Wilhelm Bohm, ma comunque strutturato su più livelli, e che apre le porte ai Faust novecenteschi, decisamente meno titani e più inetti.

3. I destrutturati

1914, Dino Campana, *Canti Orfici*

1939, Tommaso Landolfi, *La pietra lunare*

1968, Enrico Bellati, *Il fidanzato cattolico*

Questo gruppo di testi non è accomunato da una teoria critica particolare, forme testuali o l'attenzione a uno specifico personaggio. Ciò che avvicina le opere di Campana, Landolfi e Bellati è proprio il loro essere differenti e non riconducibili a un unico filone di riscritture o rielaborazioni. La definizione di *Faust* "destrutturati" indugia sull'aspetto narrativo e d'intreccio, poiché all'interno di questi testi il canovaccio classico e ricorrente del mito di Faust si interrompe. Sono opere in cui anche se il nome di Faust o di Mefistofele non comparisse, o comparisse una sola volta, la materia faustiana rimarrebbe comunque uno dei testi che operano all'interno del testo in maniera decisiva e fondamentale. Ciò che le rende dei *Faust* è proprio il fatto che la presenza faustiana fornisce al lettore delle chiavi di lettura privilegiate.

Vedremo quindi il modo in cui lo studio delle emergenze faustiane nei *Canti Orfici* di Campana e nella sua corrispondenza privata arricchisca di significati alcuni passaggi del suo poema; come lo studio delle fonti goethiane, di due scene in particolare, sia il punto di partenza per il primo romanzo di Landolfi; e come il mito di Faust e la riflessione critica e teorica su di esso sia il centro tematico del romanzo di Bellati. Lo studio di questi *Faust* non restituirà delle strutture chiare e ordinate che ricostruiscono l'ipotesto. Al contrario, dimostrerà come il mito nel Novecento inizi a produrre significato anche se estratto dal suo testo di riferimento. Ci permetterà inoltre di esaminare altre evoluzioni di Faust da titano ottocentesco a personaggio in linea con i protagonisti del Novecento.

3.1 Dino Campana, *Canti Orfici* (1914)

La presenza faustiana nell'opera di Campana si riscontra prevalentemente nella prima parte dei *Canti Orfici*, ossia *La Notte*, e in maniera minore nei *Notturni*. Una serie di elementi, alcuni più espliciti di altri, attiva il mito faustiano nel testo. Come vedremo, i *Canti* non diventeranno un *Faust* a tutti gli effetti, piuttosto un «piccolo Faust», come dirà lo stesso Campana. Un testo, quindi, dove Faust e il suo mito sono usati per generare significati e simbolismi; un testo nel testo, che ne espande i confini.

Innanzitutto, è necessario soffermarsi sul titolo completo dei *Canti*, ossia *Canti Orfici. Die Tragödie des letzten Germanen in Italien* (La tragedia dell'ultimo germano in Italia). Definendosi “ultimo tedesco in Italia”, Campana dà adito all'identificazione dell'autore con personaggi tratti dalla cultura germanica e, soprattutto, stabilisce un parallelo con l'opera goethiana, il cui titolo completo è *Faust. Eine Tragödie* (Una tragedia). Campana, come Goethe, sceglie di sottolineare l'elemento tragico della propria opera, ponendo un riferimento implicito al *Faust* addirittura nel titolo. Secondo Marco Antonio Bazzocchi, si tratta di un «sottotitolo bizzarro, legato senza dubbio alla volontà di presentarsi come ultimo rappresentante di una stirpe scomparsa, quasi per sottolineare il proprio sforzo titanico». ⁴¹⁸ Nonostante Campana faccia riferimento al *Faust* fin dal titolo, non esiste accordo nella critica sul ruolo del mito nei *Canti*. Bazzocchi e Gianni Turchetta, ad esempio, riportano due opinioni totalmente discordi: per il primo, le presenze del personaggio di Faust sono «meno episodiche di quanto può sembrare nell'ideazione del poemetto e dell'intero libro», ⁴¹⁹ mentre per il secondo sono «sporadiche e tutto sommato secondarie identificazioni del personaggio-poeta con Faust». ⁴²⁰ Tenendo a mente questa radicale differenza di opinioni, tenteremo di mettere ordine nella materia e sostenere l'importanza del personaggio di Faust nel testo. In aggiunta, oltre ad allinearci a una tradizione critica, approfondiremo il ruolo di Faust nel testo di Campana per capire entro che limiti i *Canti Orfici* siano una riscrittura faustiana.

⁴¹⁸ Marco Antonio Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Manni, Lecce, 2003, p. 27.

⁴¹⁹ Ivi, p. 40.

⁴²⁰ Gianni Turchetta, *Dino Campana e la vertigine della modernità*, in *Trent'anni per Dino Campana*, Mirna Gentilini (a cura di), Edizione Centro Studi campaniani, Marradi, 2019, p. 105.

La prima emergenza nel testo è nella sezione 14 della *Notte*, che si apre con il celebre verso «Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti». ⁴²¹ Fino a questo momento, l'io lirico non si era ancora mai nominato, e quella di Faust è l'unica “maschera” dotata di nome che indossa. Le prime tredici sezioni sono occupate dall'io, dalla sua ombra, che lo accompagna e agisce indipendentemente – soprattutto schernendolo («rividi la mia ombra che mi derideva nel fondo»⁴²²) – e dall'io «che ero stato»,⁴²³ un'altra ombra dell'io, o piuttosto, un suo fantasma. Questa triade – io, ombra e io passato – ricalca efficacemente il sistema dei personaggi del primo *Faust*, dove sono presenti Faust (l'io), Mefistofele (la sua ombra, secondo l'interpretazione psicoanalitica junghiana) e Faust giovane (che appare in varie vesti, tra cui quella di Wagner, ossia l'allievo di Faust, quella dello studente che viene ingannato da Mefistofele, e infine quella di Faust stesso che si sottopone a un rituale di ringiovanimento prima di iniziare i suoi viaggi). Il Faust di Campana appare come un personaggio del passato, tramite il quale identifica e interpreta il periodo bolognese della sua giovinezza. Per Ceragioli, «è una sezione, questa, di grande significato perché reca l'autoritratto spirituale di Campana giovane, che qui, e qui soltanto, chiama se [sic] stesso Faust». ⁴²⁴ Questa apparizione può essere anche considerata una «metamorfosi dell'io», ⁴²⁵ portando il ruolo faustiano al livello dell'identificazione autobiografica. Il Faust di Campana è problematico, assorto, ossessionato dai propri tormenti e soprattutto notturno: «Faust alzava gli occhi ai comignoli delle case che nella luce della luna sembravano punti interrogativi e restava pensieroso allo strisciare dei loro passi che si attenuavano». ⁴²⁶ La notte, e con essa la luce lunare, è il momento dell'interrogazione di sé, come nel monologo d'apertura del *Faust* goethiano («Oh tu guardassi, luce di plenilunio, / per l'ultima volta al mio dolore»⁴²⁷), ma è anche un momento di ritrazione, timoroso e pensieroso, dalla vita, che si manifesta soltanto nel rumore dei passi delle ragazze di Bologna.

⁴²¹ Dino Campana, *Canti Orfici*, Rizzoli, Milano, 1989, p. 93.

⁴²² Ivi, p. 86.

⁴²³ Ivi, p. 84.

⁴²⁴ Fiorenza Ceragioli, *Introduzione*, in Dino Campana, *Canti Orfici*, Rizzoli, Milano, 1989, p. 261.

⁴²⁵ Piero Cudini, *Un'idea di Campana. Percorsi e forme de "La Notte"*, in *Materiali per Dino Campana*, Piero Cudini (a cura di), Pacini Fazzi, Lucca, 1986, p. 91.

⁴²⁶ D. Campana, *La notte*, p. 94.

⁴²⁷ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 386-87.

Come il Faust goethiano, anche quello di Campana deve lasciare la città per superare il proprio tormento esistenziale. Con la fuga da Bologna, Campana non smette di fare riferimento al *Faust*, e tracce della tragedia goethiana continuano ad apparire nella stessa sezione. Faust-Campana scala le Alpi, così come il Faust di Goethe ascende al Monte Brocken, nella scena Notte di Valpurga, che sarà fondamentale per interpretare la funzione faustiana tra *La Notte* e i *Notturni*. Sulle Alpi incontra «i laghi estatici dell'oblio»,⁴²⁸ immagine che richiama non solo Dante ma anche Goethe, poiché Faust durante il suo viaggio deve lavarsi nelle acque del fiume Lete. Infine, la sezione si conclude con l'apparizione di una figura i cui tratti potrebbero ricordare quelli di Margherita: «Una fanciulla nel torrente lavava, lavava e cantava nelle nevi delle bianche Alpi. Si volse, mi accolse, nella notte mi amò».⁴²⁹ Per Ceragioli la fanciulla è quasi uno spirito, o una ninfa montana: «L'incontro si carica di significato simbolico, quasi come se ella fosse una figura delle leggende alpine».⁴³⁰ Diversamente, qui sosteneremo che la fanciulla porti con sé varie eco della Margherita goethiana, racchiuse brevemente nelle due frasi citate. Infatti, uno dei momenti principali dove compare il personaggio di Margherita nel poema goethiano è la scena Alla fontana, mentre lava i panni nel torrente e riflette sul suo disperato amore per Faust. La scena segue di poco La stanza di Gretchen, caratterizzata dal canto, azione che Margherita spesso compie per dare voce e forma ai propri sentimenti, affidandosi al sapere popolare e collettivo. Il fatto che Campana abbia deciso di inserire queste scene nella sezione esplicitamente faustiana dei suoi *Canti* ci spinge a pensare che volesse indicare una parentela rilevante tra le due opere.

Le più importanti presenze faustiane in Campana, tuttavia, sono testimoniate da fonti al di fuori della sua opera poetica. Tra queste, la più rilevante è una lettera a Binazzi inviata da Castel Pulci l'11 aprile 1930, in cui Campana, riferendosi al proprio libro, sostiene che «il mio ideale sarebbe stato di completarlo formandone un *piccolo Faust* con accordi di situazioni e di scorcio».⁴³¹ Queste parole non vanno intese come espressione del desiderio di realizzare una riscrittura compiuta e ordinata del testo goethiano, piuttosto come la volontà di rilevare un'affinità profonda tra le due opere, una gemellanza spirituale. Alberto Casadei, parlando sia

⁴²⁸ D. Campana, *La notte*, p. 95.

⁴²⁹ Ivi, pp. 95-6.

⁴³⁰ F. Ceragioli, *op. cit.*, p. 266.

⁴³¹ Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1978, p. 144.

di questo riferimento che del richiamo nel titolo, sostiene che indichino «la volontà di Campana di trarre spunto per il suo “libro” dal più grande esempio di mito moderno, per ritradurlo nella vicenda poetica di un “io” che tenta di scoprire (come Faust) “l’anima vivente delle cose”». ⁴³² Nonostante non riproponga la struttura tragica e teatrale dell’opera goethiana, il personaggio di Faust non compie soltanto un’apparizione estemporanea, ma diventa una vera funzione produttrice di significato all’interno del testo. Nel suo piccolo *Faust* l’immagine originale viene «“aggiornata” nell’ambientazione, nella valenza mitica: Faust mito di bellezza e di eterna giovinezza; ma anche, a ben guardare, mito destinato a decadere: Faust ora è solo un ricordo». ⁴³³

Campana entra in confronto diretto con il testo di Goethe in una lettera a Sibilla Aleramo del 2 settembre 1917, contenente un paragrafo intitolato *Letteratura*, dove traduce di suo pugno alcuni passaggi della Notte di Valpurga. Campana inizia dal momento in cui a Faust compare, probabilmente a causa di incantamenti e allucinazioni, una «fantasia», un’immagine «senza vita» di una fanciulla che gli ricorda Margherita, e che si mostra con il collo adornato di una striscia rossa, presagio della tragica fine della ragazza, che sarà condannata a morte. ⁴³⁴ Queste immagini torneranno nei *Notturmi*, e in particolare nel primo componimento, il più celebre, *La Chimera*. Anche il viso della chimera «appare», ⁴³⁵ come il fantasma di Margherita nella Notte di Valpurga. Anch’essa è «pallida», ⁴³⁶ ma soprattutto è una «fanciulla esangue, / segnato di linea di sangue / nel cerchio delle labbra sinuose». ⁴³⁷ D’altronde, la chimera e Margherita hanno una funzione molto simile all’interno dei rispettivi testi, quella – chimerica per eccellenza – di indicare un sogno irrealizzabile. E ancora, Ramat nota che “chimera” è un anagramma quasi perfetto di “America,” quindi «il Sogno allora è sogno (anche) del Nuovo Mondo». ⁴³⁸ Allo stesso modo, Margherita nel *Faust* rappresenta la possibilità di un mondo diverso da quello moderno, un mondo antico e innocente che a Faust, ormai, è precluso per sempre. Il Nuovo

⁴³² Alberto Casadei, *Il metodo della pazzia: sulla riscrittura dei “Canti orfici”*, in *Materiali per Dino Campana*, Piero Cudini (a cura di), Pacini Fazzi, Lucca, 1986, p. 19.

⁴³³ P. Cudini, *op. cit.*, p. 92.

⁴³⁴ Beatrice Stasi, *Sul carteggio tra Sibilla Aleramo e Dino Campana*, in *Materiali per Dino Campana*, Piero Cudini (a cura di), Pacini Fazzi, Lucca, 1986, p. 153.

⁴³⁵ D. Campana, *La chimera*, v. 2.

⁴³⁶ Ivi, v. 1.

⁴³⁷ Ivi, vv. 12-4.

⁴³⁸ Silvio Ramat, *Qualche nota per “La Chimera”*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, Anna Rosa Gentilini (a cura di), Il Mulino, Roma, 1999, p. 38.

Mondo, che sia situato nel presente o nel passato, rappresenta la ricerca e il desiderio di rinnovamento, di cui l'America è stata il grande simbolo novecentesco.

La Notte di Valpurga inizia con l'ascensione di Faust e Mefistofele al Monte Brocken, tema già presente nella sezione faustiana della *Notte*, la 14: «E giunsi là fino dove le nevi delle Alpi mi sbarravano il cammino»,⁴³⁹ e ritorna come tema principale nella *Verna*, una delle sezioni successive del libro. Nel trattare l'ascensione, Campana si ispira a quelli che Ceragioli definisce i suoi «due padri spirituali»:⁴⁴⁰ Dante e Goethe. Ma se in Dante l'ascensione è allegoria di un'iniziazione positiva, “luminosa” e religiosa, in Goethe, e poi in Campana, il topos viene ribaltato, diventa una catabasi verso l'alto, quindi iniziazione ai culti oscuri e infernali. È in questa scena che Faust abbandona definitivamente ogni forma di morale religiosa e accetta il diavolo come nuovo principio di conoscenza: «Ma vorrei essere lassù. Vedo l'incendio / e le ruote del fumo. / Verso il Maligno si pigiano in folla. / Chissà quanti enigmi lassù si risolvono».⁴⁴¹ Faust deve completare la sua ascesa al Maligno, dove potrà vedere la risoluzione degli «enigmi» ed essere definitivamente iniziato. Questa iniziazione non potrebbe però avere luogo se non in un contesto di festa. Il racconto di Campana avviene per la maggior parte durante una festa serale dai tratti carnevaleschi. Naturalmente, lo stesso vale per la Notte di Valpurga, una festa talmente sregolata e delirante che addirittura Mefistofele ha bisogno di ritrarsi un momento: «Qui, professore, attaccati! E ora su, un balzo solo / e via da questa folla! / È troppo scatenata, anche per i miei pari».⁴⁴² Nonostante l'esitazione iniziale, Faust e Mefistofele si gettano presto nella mischia e godono dei piaceri che essa offre: «Qui si balla, si chiacchiera, si cucina, si beve, / si fa all'amore. Dimmi un po' che c'è di meglio».⁴⁴³ Allo stesso modo, anche Campana è combattuto tra partecipazione alla vita e ritiro in sé. Infatti vaga, entra nel bordello timidamente, senza partecipare. Solo il calare della notte gli permette di abbandonare i suoi dubbi e concedersi al piacere: «Venne la notte e fu compita la conquista dell'ancella».⁴⁴⁴ È chiaro anche qui il senso iniziatico della conquista dell'ancella, poiché l'atto

⁴³⁹ D. Campana, *La notte*, p. 95.

⁴⁴⁰ F. Ceragioli, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁴¹ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 4037-40.

⁴⁴² Ivi, vv. 4026-8.

⁴⁴³ Ivi, vv. 4058-9.

⁴⁴⁴ D. Campana, *La notte*, p. 88.

amoroso è mediato dalla presenza della Ruffiana, chiamata «sacerdotessa»⁴⁴⁵ nella sezione precedente.

Subito dopo l'inizio della partecipazione ai balli di Faust e Mefistofele avviene l'incontro con il fantasma di Margherita, commentato precedentemente e tradotto da Campana, che porta Faust al proprio limite, dopo il quale, dantescamente, sviene. Durante lo svenimento viene raccontato il Sogno della Notte di Valpurga, ovvero Le nozze d'oro di Oberon e Titania (Intermezzo). La scena è la conclusione del sabba, una mascherata oscura e criptica che presenta decine di personaggi che completano la dissoluzione di ogni norma e senso, prima del ritorno alla normalità e la fine della festa. Per Baioni rappresenta «la stoltezza e la follia della cultura del suo tempo [di Goethe], [...] espressione del bestiale e demonico caos della *Walpurgisnacht*».⁴⁴⁶ In quest'ottica il procedimento narrativo della *Notte* appare simile a quello di Goethe. Alla conquista dell'ancella – quindi la partecipazione ai misteri – segue un crescendo di allucinazioni e visioni, a partire dalla sezione faustiana e proseguendo nelle successive, aperte dalle eloquenti parole «ma quale incubo gravava ancora su tutta la mia giovinezza?»⁴⁴⁷ e «allora figurazioni di un'antichissima libera vita [...]. Rividi un'antica immagine, una forma scheletrica vivente per la forza misteriosa di un mito barbaro, gli occhi gorgi cangianti vividi di linfe oscure, nella tortura del sogno scoprire il corpo vulcanizzato...».⁴⁴⁸ La seconda citazione, che apre la sezione 16, l'ultima prima della conclusione della *Notte*, porta a compimento il percorso di iniziazione ai culti oscuri, dove sogno, incubo e visione si confondono sempre più, come caratteristico del carnevale e della sua versione “nera”, il sabba. La sezione, infatti, si chiude su toni da rito satanico di morte e resurrezione: «La matrona mi aveva preso: il mio sangue tiepido era certo bevuto dalla terra [...]. A un tratto la fanciulla liberata esalò la sua giovinezza [...], l'ombra delle selvagge nell'ombra».⁴⁴⁹ Il corpo del poeta viene smembrato e il suo sangue bevuto, affinché possano risorgere sia lui che la fanciulla, immagine della poesia conquistata tramite i misteri orfici, mentre delle figure simili alle Menadi ballano nelle tenebre. L'immaginario è molto simile a quello del sabba goethiano, ancora più a quello della parte espunta, e anche in

⁴⁴⁵ Ivi, p. 87.

⁴⁴⁶ G. Baioni, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁴⁷ D. Campana, *La notte*, p. 96.

⁴⁴⁸ Ivi, pp. 96-7.

⁴⁴⁹ Ivi, pp. 97-8.

Campana all'inizio del rituale segue la mascherata, che si conclude a iniziazione avvenuta e raggiunta.

Questi gli elementi del primo *Faust* destrutturato: una commistione di dichiarazioni esplicite – nel testo e fuori – e richiami impliciti o tematici. Tutti utilizzati con l'obiettivo di costruire un testo faustiano all'interno del testo originario, e amplificarne la portata. In particolare, nel contesto "orfico" di Campana, l'autore si è servito di Faust per attivare una simbologia mitica di grande valore letterario, che gli ha permesso di diffondere e potenziare il percorso iniziatico e misterico del suo io lirico.

3.2 Tommaso Landolfi, *La pietra lunare* (1939)

La pietra lunare, pubblicato nel 1939, è il primo romanzo di Landolfi e anche il primo dei due testi di quest'autore che commenteremo nella nostra rassegna. Avremmo potuto trarre materiale da gran parte della sua opera, all'interno della quale si riscontra un «fenomeno di disseminazione di meteoriti faustiani che si possono ritrovare in tante opere di Landolfi, e talvolta una sorta di sciame cosmico di frammenti e pulviscoli magari non più riconoscibili». ⁴⁵⁰ Tuttavia, non potendo catturare questo sciame per intero ci limiteremo a due testi: *La pietra lunare* e *Faust 67*, un romanzo e un testo teatrale. Li abbiamo scelti perché sono quelli in cui più esplicitamente Landolfi riusa e maneggia il materiale faustiano, e soprattutto in cui si può tracciare un percorso, un cambiamento, nell'approccio al mito.

Secondo Ida De Michelis, con questo romanzo Landolfi «fa entrare nel Novecento italiano il personaggio di Faust. Landolfi con questo testo, secondo Zanzotto, opera una "vera e propria rifondazione di miti"». ⁴⁵¹ Quello che delinea De Michelis non è un ingresso cronologico,

⁴⁵⁰ Maria Fancelli, *Faust 67: un Don Giovanni bastonato*, in *Gli "altrove" di Tommaso Landolfi*, Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini (a cura di), Bulzoni, Roma, 2004, p. 14.

⁴⁵¹ Ida De Michelis, *Goethe nell'opera di Tommaso Landolfi*, «Cultura Tedesca», XXI, 2002, p. 51.

ovviamente, ma concettuale. Siamo di fronte a un testo che scompone il mito originario, ne prende le componenti rilevanti nel mondo contemporaneo e le assembla in un corpo nuovo. Dichiararsi o meno d'accordo con questa affermazione richiederebbe una riflessione sul rapporto tra Otto e Novecento, e un'idea chiara di cosa li distingua. Come abbiamo già osservato nei testi precedentemente commentati e antecedenti a questo, è già emerso un forte aspetto del Faust di inizio Novecento: quello demoniaco e nietzscheano del superamento dell'umano. Ma forse questa si può ritenere un'eredità ottocentesca, e possiamo dare ragione a De Michelis nel momento in cui *La pietra lunare* non mette in scena un Faust che si erge sopra gli uomini, piuttosto un uomo che scopre cosa c'è oltre l'umano: l'animale, il bestiale, il notturno e lunare. Smette di guardare davanti a sé e inizia a rivolgere lo sguardo sotto e intorno. Questo è sicuramente un segno distintivo, che traccia una linea di demarcazione tra il Novecento che ancora guarda all'Ottocento e quello che invece cerca una propria dimensione autonoma. Al contrario però, non possiamo essere completamente d'accordo nel ritenere che questo sia l'unico testo con cui Faust varca le soglie del Novecento; piuttosto, va inserito nel solco – già tracciato da Campana – del misterico, occulto e dell'iniziatico, che compariva anche nelle descrizioni (e nelle scenografie) dei sabba di Boito e Giobbe.

Se Campana già aveva usato Faust per approfondire l'aspetto di iniziazione al mistero orfico, anche Landolfi sceglie dalla materia faustiana quei personaggi e situazioni che gli permettono di scrivere un racconto esoterico e, nuovamente, d'iniziazione. Mauro della Ferrara conferma così questa lettura: «*La pietra lunare* si strutturerebbe insomma come percorso iniziatico verso un nuovo status marcatamente “esoterico”». ⁴⁵² Più che un ingresso del mito di Faust nel Novecento, si potrebbe parlare di Landolfi come l'autore che conferma l'esistenza di una linea esoterica faustiana nel suo secolo. Sempre Ferrara individua così alcuni dei punti che saranno centrali nella nostra analisi:

Non a caso fu letta [*La pietra lunare*] con attenzione da Cesare Pavese, che nel suo diario parla del “motivo del caprone” come preistorico “nesso tra l'uomo e il naturale-ferino”. Analogamente, nella *Pietra lunare* i tre poli, uomo, natura, divinità, sono congiunti nel mito, che è al contempo segno da decifrare e porta di passaggio a un mondo alternativo, mito universale e mito personale. ⁴⁵³

⁴⁵² Mauro della Ferrara, *Landolfi e il mondo esoterico*, in *Gli “altrove” di Tommaso Landolfi*, Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini (a cura di), Bulzoni, Roma, 2004, p. 146.

⁴⁵³ *Ibid.*

Tra i temi che affronteremo, quindi, ci sarà innanzitutto quello del mito come iniziazione, strutturato nel triangolo uomo-natura-divinità; e poi, le due sequenze del *Faust* di Goethe, ossia la Notte di Valpurga, nuovamente, e quella della discesa alle Madri, commentata già nella sezione sulle letture di Freud e Jung.

Il romanzo racconta di Giovancarlo, uno studente, che torna nella casa di famiglia in un piccolo paese di provincia. Qui incontra la giovane Gurù, una bella ragazza dagli strani ma sensuali comportamenti, che ha una particolarità: al posto delle gambe, ha delle zampe caprine. Giovancarlo è sconvolto, soprattutto perché sembra essere l'unico a vederle. A questo primo incontro ne seguiranno altri, e i due inizieranno una relazione. Giovancarlo avrà da subito a che fare con le stranezze della ragazza, capace di mettere in crisi la normalità piccolo borghese e conformista del paesino, finché scoprirà che Gurù è una capra mannara, una ragazza che nelle notti di luna piena diventa una creatura ibrida tra donna e capra. Il centro tematico del romanzo è però la seconda metà, dove Gurù conduce Giovancarlo a un sabba sulle montagne e comincia il vero viaggio iniziatico, che si concluderà con l'incontro con le Madri e l'iniziazione di Giovancarlo ai misteri lunari. Oreste Macrì riassume così il rapporto tra Giovancarlo e Gurù sotto l'egida del tema di nostro interesse, l'iniziazione:

Diciamo subito che il “fantastico itinerario” di Giovancarlo attraverso il paese [...] e gli Appennini fino a Serracapriola e nelle viscere del monte Faggeto, è voluto e guidato da Gurù, maestra e educatrice dell'uomo civile e superficiale con atto d'amore gratuito; [...] la forma civile le serve solo di transito e persuasione verso il discendente, il quale debba introiettare l'inconscio secolare e profondo del suo paese e della sua famiglia, ossia dell'umanità. Trattasi, pertanto, di un viaggio d'iniziazione di Giovancarlo alla sua patria e madre stratificate nei secoli, discesa agli inferi e finale visione celeste-lunare al limite dell'alba.⁴⁵⁴

Gurù è quindi la nuova Mefistofele, mentore di Giovancarlo, che officia l'iniziazione attraverso un'ascensione verso il basso, che è insieme scalata della montagna (recuperando la Valpurga) e discesa agli inferi (usando le Madri), unendo nuovamente ascensione e discesa come in Boito e Campana. Gurù fin dalla sua prima apparizione si mostra a Giovancarlo come quella che è, ossia una creatura ibrida, tra donna e capra. Ma Giovancarlo è l'unico a vedere i piedi caprini

⁴⁵⁴ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore, poeta, critico, artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze, 1990, pp. 61-2.

della ragazza: è stato quindi scelto da lei, eletto. Piedi caprini che sono ovviamente un attributo diabolico medievale, sul quale già il Mefistofele goethiano ironizzava: «E quanto al piede, che non posso farne a meno, / mi sarebbe di danno fra la gente: / ormai da anni, come tanti giovanotti, / porto le polpe finte».⁴⁵⁵ Gurù è uno spirito della natura, e come tale viene descritta: ha «due occhi neri, dilatati e selvaggi, [che] lo guardavano fissamente»,⁴⁵⁶ poi dice di venire «dalla montagna» ed è capace di esercitare «la suggestione di quello sguardo selvaggio».⁴⁵⁷ Subito dopo compaiono le zampe:

In luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano sbucare due piedi forcuti di capra, di linea elegante, a vero dire, eppure stecchiti e ritirati sotto la seggiola. E il curioso era che queste zampe, a guardarci bene, parevano la logica continuazione di quelle cosce affusolate; né alcuni lunghi ciuffi di pelame ruvido bastavano a stabile un'ideale soluzione fra l'agile corpo e le sue mostruose appendici.⁴⁵⁸

La particolarità di questo personaggio, quindi, è la capacità di rendere naturale e logica l'ibridazione di due elementi che dovrebbero essere separati, e proprio questa posizione di soglia le conferisce dei poteri quasi magici, uno sguardo selvaggio capace di esercitare una suggestione.

Dopo questo primo incontro il romanzo segue uno sviluppo abbastanza lineare: i due iniziano a frequentarsi, conoscersi, si sviluppa un interesse reciproco e Giovancarlo comincia a comprendere la natura di Gurù. La parte che ci interessa di più però è la seconda, quella veramente faustiana. Giovancarlo si fa convincere a seguire Gurù sulle montagne in una notte di luna piena. Qui gli sarà mostrata una comunità di creature tratte dal grande repertorio della narrativa gotica: fantasmi, non morti, ibridi animaleschi, mostri e aberrazioni. Giovancarlo si lascerà completamente guidare all'interno dei riti di queste creature, in una lunga sequenza che chiaramente ricorda la Notte di Valpurga. È interessante che Landolfi, subito prima dei momenti più esplicitamente fantastici, inserisca questa affermazione: «Bisogna dire che già da qualche tempo Giovancarlo non era più sicuro di ciò che vedeva o sentiva, né dunque lo fu poi, ricordando, d'aver visto».⁴⁵⁹ Le percezioni di Giovancarlo sono alterate, incerte, già confuse

⁴⁵⁵ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 2499-502.

⁴⁵⁶ Tommaso Landolfi, *La pietra lunare*, Adelphi, Milano, 1995, p. 21.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 22.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 23.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 127.

come quelle di Faust quando inizia a prendere parte alla ridda satanica. Ed ecco comparire la folla della Valpurga:

Al di là dei fuochi, contro l'oriente donde l'ombra minacciava, parve al giovane di vedere affollarsi torme di strane creature. [...] Di esse l'una sembrava recare su spalle umane una gran testa di lupo, un'altra, in vista di spropositato uccello, mostrava fra le ali chiuse, come fra i lembi d'un manto, un tenero corpo femminile, un'altra ancora protendeva muso e barbizzo caprini, dalla testa d'una quarta, non si vedeva se umana o bestiale, spuntavano lunghe corna ramificate oscillanti e timide... e grugni rostri grifi becchi proboscidi zoccoli zampe velli zanne insieme a membra umane, bianche più aduste pelose, a poppe di donna, a nerbuti sessi maschili. [...] Infine fecero la loro comparsa le gurù, o veranie che fossero; più ardite, esse saltarono a piè pari i fuochi. [...] [Una gurù] osservò con curiosità Giovancarlo, [...] giunse fino a passargli un dito intorno alle labbra e palpargli la stoffa dei pantaloni, voleva rendersi conto di che razza d'uomo fosse.⁴⁶⁰

Le «torme di strane creature» incontrate da Giovancarlo differiscono da quelle goethiane, che sono tratte dal repertorio gotico e mettono in scena streghe, scheletri e fantasmi vari. Landolfi opta per un bestiario variegato e incentrato sull'ibrido e la metamorfosi: è impossibile capire se le creature siano più umane o bestiali, ognuna presenta pezzi di animali differenti mischiati tra loro che anticipano la venuta delle veranie, le donne mannare. Come già detto, la Notte di Valpurga è la messa in scena di una grande discesa nell'inconscio. Per Goethe, quello del suo protagonista era popolato di esseri spettrali e fantasmatici, di maschere e creature del folklore germanico, mentre Landolfi dipinge l'interiorità di Giovancarlo in maniera molto differente. Le figure ibride e metamorfiche ricordano sicuramente le maschere e l'instabilità di quelle goethiane, ma accentuano il loro carattere voluttuoso e inafferrabile. L'Es landolfiano prende la forma di creature umane e animali insieme, mediazioni squilibrate del lavoro che deve fare l'Io per tenere insieme i pezzi della propria identità.

Di nuovo, l'eros e la tentazione sessuale sono uno strumento per includere il protagonista nel consorzio: come Faust che appena arrivato al sabba inizia a ballare con una giovane strega,⁴⁶¹ anche qui una verania testa la mascolinità di Giovancarlo. La folla di strane creature serve soprattutto ad anticipare la venuta delle Madri, il cuore dell'iniziazione di Giovancarlo. Se la Valpurga è la discesa nell'inconscio personale, le Madri sono invece la discesa nell'inconscio

⁴⁶⁰ Ivi, pp. 128-31.

⁴⁶¹ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 4128-35.

collettivo. Compaiono nella Seconda Parte del *Faust* di Goethe, ma Landolfi ne fa un utilizzo molto particolare. Prima di tutto, al contrario di Goethe, viene descritta la loro forma, le azioni, sono quindi effettivamente messe in scena. Goethe aveva mantenuto la reticenza sull'incontro tra Faust e le Madri. Come commentato nel capitolo sulla psicoanalisi faustiana, non è l'intero Io a scendere alle Madri, ma la sua Ombra, la parte legata alla libido e all'inconscio: «Avvolte dalle immagini di tutte le creature / non ti vedono. Vedono solo ombre».⁴⁶² Alle Madri non interessa l'Io intero, ma ciò che giace al suo centro, nel profondo, ed è così che l'individuo gli appare. Anche a Giovancarolo, durante il loro esame, «parve di divenire trasparente, come le altre creature sulla bocca del Fosso, come una spoglia di cicala».⁴⁶³ Lo sguardo delle Madri riduce Giovancarolo alla sua ombra, lo spettralizza, e lo riporta a una dimensione animale, rendendolo una «spoglia di cicala».

Macri riassume così le ispirazioni nascoste nelle Madri landolfiane, di origine goethiana e non:

A Giovancarolo appare la Trinità Femminile, forse le tre Dee lunari (Selene, Ecate, Artemide) o le tre Moire figlie della Notte. [...] Considerando altri testi landolfiani, si può pensare a un'eco del Faust goethiano: streghe della Notte di Valpurga, l'Eterno Femminino, la discesa alle Madri (II, 1), dove c'è parecchio dell'arsenale di Landolfi: i non-nati del mondo materno, il vuoto eterno, i regni delle Immagini fuori dello spazio e del tempo in contrasto con le immagini di vita.⁴⁶⁴

Un mix di elementi, quindi, che rielabora tre grandi temi goethiani qui commentati, e le figure mitiche che presumibilmente ispirarono lo stesso Goethe, a cui vanno aggiunte le tre Norne della tradizione nordica, madri (a loro volta) delle tre streghe di *Macbeth*. Il primo aspetto che emerge nella descrizione landolfiana delle Madri è la loro immobilità: «Giovancarolo, condotto per mano da Gurù senza rumore, scorse subito, anche prima d'accostarsi, tre forme severe. [...] Erano tre donne di vario atteggiamento, due di fianco una di fronte, immobili d'orrida immobilità; l'orrore era forse, appunto, solo nella loro immobilità».⁴⁶⁵ La non naturalezza delle Madri sta nel loro essere statuarie e quindi imperscrutabili, incomprensibili. Il secondo elemento che Landolfi descrive è lo sguardo, sul quale poi si concentrerà tutto il resoconto. «Di tutte e tre gli occhi assorti, argentati come canapa, guardavano alla luna. Non c'era altro, e

⁴⁶² Ivi, vv. 6290-1.

⁴⁶³ T. Landolfi, *La pietra lunare*, p. 137.

⁴⁶⁴ O. Macri, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁶⁵ T. Landolfi, *La pietra lunare*, p. 134.

questo bastava, insieme alle labbra serrate. Guardandole, subito si capiva erano le Madri. Tutte le creature nel fosso s'impietrarono come loro, come l'acqua i giunchi e il vapore di stagno».⁴⁶⁶ Oltre all'immobilità e agli occhi, lunari, delle Madri non c'è altro da descrivere, questo basta a capire chi sono. L'eccezionalità delle figure emerge anche nel potere del loro sguardo, capace di immobilizzare l'acqua e il vapore. Pure gli altri astanti, già iniziati alle Madri, rimangono comunque impietriti, come la prima volta.

A questo punto è il turno di Giovancarło, per il quale il sabba sembra essere stato organizzato, e comincia una lunga descrizione degli effetti magici e misteriosi dello sguardo delle Madri sul giovane e della conseguente ammissione di Giovancarło al cenacolo notturno:

Un irresistibile gelo lo penetrava torcendolo rovesciandolo dentro colla sua mano di ferro. Lo sguardo possedeva in grado massimo la mirifica qualità di cui le nenie di Gurù serbavano solo un pallido riflesso. [...] Esse potevano piegarlo deformarlo torcerlo in tutti i sensi, reggendo d'ogni suo nervo l'invisibile prolungamento, farlo danzare e tremare. [...] Gli pareva che con corpi di donna fiorenti incarnati lionati egli fondesse sé stesso come cera con cera: e altre bizzarre cose. [...] Egli beveva la pioggia, gli aliti delle donne, il loro sangue colle sue mani e il loro ventre, traeva dalle loro viscere placente e viluppi di carne sanguinolenta; e dappertutto c'era del rosso e un odore zolfigno. E adesso c'era un'immensa gioia, pazza, come un mugglio esalato da un petto di bronzo...⁴⁶⁷

L'esame delle Madri è quindi una rivelazione dell'interiorità di Giovancarło, che viene fatto a pezzi e ricomposto con corpi di donne e bestie, rendendo anche lui un ibrido, una creatura mannara come le veranie. Giovancarło accetta, o almeno non può rifiutare, questa trasformazione, e completa la sua iniziazione – sempre più infernale, dall'«odore zolfigno» – addirittura sotto una pioggia di sangue, in mezzo a corpi e viscere. Il sabba, fusione della Valpurga e della discesa alle Madri, si conclude nell'esaltazione, nella gioia delirante a cui il protagonista si lascia completamente andare. Rispetto a Goethe, Landolfi mostra molto di più. Proprio nelle reticenze del primo trova lo spazio in cui inserire la sua riscrittura. Oltre alle Madri, anche la fine del sabba viene descritta con abbondanza di dettagli. In Goethe, la Notte di Valpurga si concludeva con Faust che cadeva preda di un'allucinazione, il Sogno della Notte di Valpurga, una riscrittura shakespeariana. Landolfi invece la racconta tutta, fino alla fine e al sorgere del giorno.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 135.

⁴⁶⁷ Ivi, pp. 137-8.

Il romanzo si conclude con Giovancarlo e Gurù che, lontani dalle Madri e dal sabba, si concedono finalmente un po' di riposo. «Si sedettero, lontano, sopra un masso, fra il muschio; Gurù imprese allora una delle sue nenie. [...] Per la prima volta il giovane ne intese le parole». ⁴⁶⁸ Giovancarlo è stato davvero iniziato, perché finalmente può comprendere il canto di Gurù, che fino a quel momento per lui era soltanto una “nenia”, incomprensibile e lamentosa. Nelle parole di Gurù scopre anche a cosa è stato iniziato:

Udite o spiriti celesti
e voi cimenti dell'inferno
e voi signori dei crepuscoli
[...] potenze oscure delle cime! [...]
Ti servirò serenamente [luna]
[...] Io giuro, o madre dei tormenti!
dei morti il sangue suggerò
e dei dormienti in purità.
[...] E avvenga il regno della notte. ⁴⁶⁹

Un *Venga il tuo regno* notturno, diabolico, incentrato sul dolore e l'oscurità. Giovancarlo è diventato un adepto della notte e degli inferi, senza aver compreso esattamente a cosa andava incontro, ma avendolo accettato senza obiettare.

La pietra lunare è un testo che esemplifica il concetto di “riscrittura destrutturata”. Non è presente un canovaccio riconducibile a quello originale o un'esplicitazione dei personaggi che ne richiami le funzioni e i ruoli. Piuttosto sono chiari i riferimenti e le letture, il riuso creativo dei materiali e l'esplorazione di simboli, significati e, soprattutto in questo caso, zone d'ombra. Landolfi, usando prevalentemente due scene, la Notte di Valpurga e la discesa alle Madri, colloca il suo testo in un solco molto chiaro, quello delle riscritture psicoanalitiche. In particolare, accostando due scene così simili, riprende l'idea che le due parti del *Faust* goethiano siano una l'esplorazione dell'inconscio personale e l'altra di quello collettivo. Così la prima parte della *Pietra lunare* mostra Giovancarlo alle prese con l'emergere di un inconscio individuale, che inizia a mischiare le carte e a confondere i confini, e la seconda, con l'esame delle Madri, lo vede immerso nel collettivo con l'ammissione al culto lunare.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 139.

⁴⁶⁹ Ivi, pp. 139-41.

Landolfi mostra chiaramente il volto del nuovo Faust: un ragazzo qualunque, che segue la sua Mefistofele non per desideri titanici ma solo per un innamoramento fugace. Dopo la nenia conclusiva di Gurù, Giovancarlo torna in città, per riprendere gli studi, incerto se ciò che ha vissuto sia stato reale o meno. Il Faust novecentesco è così incapace di prendere coscienza della sua esperienza sovranaturale che la mette in dubbio, quasi la dimentica, la relega al ricordo confuso. L'iniziazione, quindi, si perde nel vuoto: per quanto Giovancarlo ora sia un adepto della luna non sarà mai un "praticante". Gurù, invece, offre un'interessante evoluzione al personaggio di Mefistofele. Non è più immaginabile il diavolo, seppur modernizzato, del *Faust* goethiano. Altri autori sceglieranno la via del diavolo socializzato, inserito nelle strutture culturali ed economiche moderne, mentre Landolfi devia in modo assolutamente originale. Il suo diavolo diventa una ragazzina, una capra mannara, neanche lontanamente una signora degli inferi, ma soltanto una guida. Il testo, completamente immerso nel fantastico, utilizza l'ibrido e il "lunare" come principali repertori d'immaginario; così facendo, Landolfi non solo recupera il notturno di Campana, ma prepara il mito di Faust all'esplosione del fantastico nel secondo Novecento e alla contemporaneità.

3.3 Enrico Bellati, *Il fidanzato cattolico* (1968)

Se per *La pietra lunare* di Landolfi la psicanalisi è stata un approccio critico particolarmente calzante, con Bellati diventa tema e contesto del racconto stesso. *Il fidanzato cattolico*, edito da Mursia nel 1968, è un romanzo di cui rimangono pochissime tracce e ancora meno commenti, critici o meno, fuorché un articolo del giugno dello stesso anno pubblicato sul Corriere della Sera. L'assenza di risonanza critica di questo testo non sorprende: è un romanzo oscuro, complesso e dall'architettura testuale in bilico tra il moderno e l'antico. Ma è fondamentale ai fini di questo studio.

Anche stavolta ci troviamo di fronte a una riscrittura faustiana imprevedibile e discontinua, all'interno della quale i riferimenti al mito, e in particolare alla versione goethiana, sono plurimi, spesso con citazioni dirette e a volte metatestuali, ma inseriti in un contesto profondamente trasfigurato. Del fatto che il testo fosse una riscrittura intenzionale e allo stesso tempo originale doveva esserne cosciente anche l'editore, poiché la fascetta promozionale recitava: «La trasformazione di Faust da alchimista a psicotecnico d'azienda. Una storia d'amore non sentimentale». Anche solo in queste due frasi compaiono vari elementi di nostro interesse. Prima di tutto è rilevante notare come il testo, nonostante non rechi il nome di Faust e Mefistofele in copertina, sia comunque definito una «trasformazione» di Faust. Il personaggio, da alchimista, diventa così «psicotecnico d'azienda», psicologo aziendale. L'articolo sul Corriere della Sera definisce Bellati proprio un «cugino dello psicotecnico», cioè di Ottiero Ottieri, il più sottile rapsodo della letteratura di «fabbrica» o di «industria». Nel calarlo in questa particolare dimensione, Bellati accetta di dover adattare un personaggio *larger than life* alla realtà contemporanea, inserendolo in un contesto aziendale, nel quale però si muove da comprimario, ossia come lavoratore dell'azienda, ma come psicologo dei suoi dipendenti. È interessante anche l'idea della storia d'amore non sentimentale, perché richiama l'amore di Faust per Margherita, non vissuto come un sentimento da coltivare ma soltanto come un'esperienza da fare e superare il più velocemente possibile per passare subito a quella successiva.

Fin dall'epigrafe de *Il fidanzato cattolico* emerge un citazionismo non esplicitato dell'ipotesto: «È priva di significato ogni teoria non posta in pratica». ⁴⁷⁰ La frase richiama molto chiaramente la sentenza mefistofelica per cui «è grigia, caro amico, qualunque teoria. / verde è l'albero d'oro della vita». ⁴⁷¹ Il protagonista del romanzo è Fausto, psicologo aziendale, completamente assorto nelle sue riflessioni di filosofia e psicologia, e incapace di agire. Il Mefistofele della vicenda è G., un collega di Fausto, cinico e nichilista, che irride le convinzioni dell'amico e che gli presenta R., una giovane ragazza con cui Fausto inizia un ambiguo rapporto di terapia e corteggiamento; la loro relazione è però frenata dal fatto che R. è fidanzata con un altro uomo, appunto, il fidanzato cattolico del titolo.

⁴⁷⁰ Enrico Bellati, *Il fidanzato cattolico*, Mursia, Milano, 1968, p. 7.

⁴⁷¹ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 2038-9.

Fin dall'inizio vengono presentati i caratteri dei due protagonisti e gli elementi che ci permettono di identificarli con la coppia Faust-Mefistofele. Fausto, che parla in prima persona in quanto autore dei quaderni che compongono il romanzo, dice di sé: «Vorrei conoscere l'uomo con metodo scientifico, con il metro della ragione, – ma ciò che è umano non mi ascolta».⁴⁷² Fausto, come il Faust originale, si colloca subito nel reame delle scienze, della ragione, della riduzione del mondo alla comprensione umana ed empirica, ma già ne intravede i limiti; se in Goethe questi erano rappresentati dall'incapacità di queste dottrine di raggiungere il centro occulto dell'universo, da Fausto sono rappresentati da sé stesso. Dal non riuscire a essere ascoltato, o forse ad ascoltare ciò che è veramente umano. Si tratta di un elemento significativo per la ricostruzione del Faust novecentesco: i suoi limiti non sono negli strumenti, ma – una volta che l'esistenza è stata ricondotta interamente all'umano – diventa lui stesso il limite invalicabile. Fausto presenta così il suo interesse scientifico:

Ascolta, il fine della mia ricerca è umano: è un obiettivo, cioè, scientifico-spirituale. Forse non è impossibile: io cerco qualcosa che è perfettamente reale. Ecco il mio scopo: trovare nel particolare storico e reale un'anima psicologicamente bella. E analizzarla, e contemplare nelle sue strutture l'impronta della semplicità della natura, e contemplandola esclamare: sei bella, resta così per sempre, a prova e immagine della limpida, assoluta e necessaria verità.⁴⁷³

La sua ricerca «scientifico-spirituale» dell'anima bella (la *schöne Seele* schilleriana, che Goethe criticava pur essendone interessato) lo riconduce al contesto culturale e filosofico nel quale si è formato Goethe stesso, e traccia le condizioni della nuova scommessa faustiana. Fausto non vuole più cogliere l'attimo, ma vuole trovare un'anima immune alla modernità, all'artificiale, «psicologicamente bella», che possa restituirgli l'immagine del disegno della natura. È tramite l'osservazione, e lo studio quasi laboratoriale, di quest'anima che Fausto può cogliere il centro segreto dell'universo. Quest'anima sarebbe «perfettamente reale», di conseguenza rendendo irreali, forse poiché artificiale o quasi virtuale, tutto il resto, il mondo in cui viviamo. E allora Fausto non chiederà all'attimo di fermarsi, ma a lei di non cambiare, di rifiutare il diktat del cambiamento assoluto e continuo della modernità. La sua ricerca si trasforma in sfida, quando G. decide di trovare quest'anima bella e “fornirgliela”: «Ma accetto la tua sfida: dammi tempo,

⁴⁷² E. Bellati, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷³ Ivi, p. 32.

e, in nome della scienza, offrirò la ragazza che tu brami alla tua scientifico-spiritual concupiscenza». ⁴⁷⁴

Con questa frase di G. che trasforma la ricerca individuale in sfida, possiamo introdurre anche il suo personaggio. Prima di tutto è evidente come i termini della scommessa, per quanto più impliciti, siano molto simili a quelli goethiani. Fornendo a Fausto la ragazza perfetta, G. intende dimostrare la fallacia del suo ragionamento. Perché ciò che in apparenza è un'anima perfetta, bella, una volta messa sotto osservazione si rivelerà un'anima normale, come tutte le altre. Il contatto con Fausto la corromperà e la farà uscire dal suo stato di natura, come avvenne per Margherita con Faust. Ecco come il protagonista descrive G.:

C'è in lui qualche cosa di troppo individualista, di solitario, quasi un magnetico alone di freddezza disumana. I suoi invariati e lugubri abiti neri (e, in ufficio, l'inconsueta e scientifica divisa del camice bianco); la magrezza allucinata della sua figura, i solchi delle rughe in un volto lungo, ossuto e logoro, ma di età indefinibile; la barba riccia e un po' caprina, biforcuta secondo una foggia ebraica o orientale; [...] Anche quel claudicare sul piede sinistro (che egli autoironizza affibbiandosi nomignoli impietosi come "il ballerino", "il damerino", "il bel cavaliere"), gli conferisce una maligna agilità che ben si lega a tutto il suo comportamento beffardo, a un atteggiamento mentale che, sotto la maschera di un razionalismo ironico, è un rigido contrappunto di sarcasmo, di freddezza e cinismo sdegnosi, di ostentata indifferenza e disamore per i rapporti della sfera umana. ⁴⁷⁵

La descrizione richiama perfettamente il Mefistofele goethiano ma in una versione aggiornata, col camice da laboratorio e senza piede caprino, comunque claudicante e dalla barba caprina. Anche il suo profilo psicologico richiama per intero quello di un diavolo: freddo, cinico, senza alcun amore per le relazioni umane e forse per gli umani in generale. G. dice di essere disinteressato alla ricerca dell'anima bella, lui al contrario è in cerca dell'orrendo, del malvagio: «Io, forse per curiosità scientifica, bramerei schematizzare anche l'abnorme, la dissoluzione, il male. Sono privo, lo ammetto, dell'organo morale. Ma tu, rigonfio di ideali, bada, da solo non sei in grado di salvarti». ⁴⁷⁶ L'interesse scientifico di G. riguarda la dissoluzione, ed è proprio questa che vuole ottenere dall'anima bella che fornisce a Fausto.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 34.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 19.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 39.

A questo punto fa la sua comparsa R., la nuova Margherita. Come nel *Faust* goethiano, vengono presentati prima i due personaggi e stabiliti i limiti del loro rapporto e della sfida, e solo in un secondo momento compare la fanciulla. Subito prima del suo ingresso in scena, c'è un'apparizione che folgora Fausto, e lo "predisporre" all'incontro. Nella tragedia di Goethe, Faust vede l'immagine misteriosa nello specchio della cucina della strega di una ragazza bellissima, di cui prontamente si innamora. La visione di Fausto, invece, è decisamente più terrena: «Un giorno in cui ero più stanco e avvilito del solito [...] mi colpì l'immagine di una ragazza riflessa nella vetrina di un negozio».⁴⁷⁷ Non più mezzi misteriosi ma la vetrina di un negozio. Una scelta perfettamente calata nel contesto del consumismo e che tornerà più avanti, nei testi degli autori legati al Gruppo 63, in cui la visione verrà addirittura messa in edicola, tra le pagine dei giornalotti. G. descrive la ragazza a Fausto come «uno spettacolo di banalità, [...] una ragazza di spiccata femminilità, ha un fidanzato che non la feconda» e caratterizzata da una forte «gelosia per la madre».⁴⁷⁸ G., oltre a manifestare un certo disprezzo nei confronti della ragazza, usa tutto il lessico e i riferimenti tipici del mondo della psicanalisi, come l'attenzione ai rapporti con i genitori e alla sessualità.

Il vero nome della ragazza, Rosangela, viene svelato molto dopo. Colpisce nella sua associazione con la Margherita goethiana, perché mette insieme il nome di un fiore e il carattere angelico e divino della ragazza. Il famoso fidanzato cattolico di Rosangela, che quindi non vuole avere con lei rapporti sessuali fino al matrimonio, si chiama Valentino, stavolta usando un elemento dell'ipotesto in chiave molto particolare. In Goethe, Valentino è il fratello di Margherita, ucciso da Faust e Mefistofele, e che denuncia la sorella e il suo rapporto al di fuori del matrimonio, portandola alla condanna e alla pazzia. Bellati mantiene le caratteristiche del personaggio, profondamente cristiano e attento ai dettami della vita religiosa, ma lo trasforma nel suo fidanzato. Mettendo insieme testo e ipotesto prende forma una sorta di incesto, o forse Bellati sta esplicitando qualcosa che credeva fosse già presente – seppur celato – in Goethe? D'altronde l'incesto è uno dei grandi temi della psicanalisi e la critica psicanalitica applicata alla letteratura si è sempre concentrata sullo svelare aspetti nascosti e taciuti all'interno di opere classiche. Così la stessa Rosangela descrive il suo rapporto con Valentino: «È pazzesco, perché io lo vorrei, lo desidero: però quando mi è vicino è come se fosse mio fratello. Mi piace

⁴⁷⁷ Ivi, p. 30.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 36.

chiamarlo: Valentino, – perché è il santo degli innamorati». ⁴⁷⁹ Il desiderio che prova è soltanto teorico, cade di fronte alla realtà. Il divario tra realtà e pensiero è già presagio di un'anima non perfettamente naturale; tuttavia, questo desiderio quasi fraterno di Rosangela viene interpretato da Fausto come un'ulteriore conferma della sua purezza.

Il fidanzato cattolico, essendo un romanzo sulla psicanalisi e la terapia, è composto quasi completamente da dialoghi e riflessioni. In questa struttura, e vista l'importanza della questione religiosa, si inserisce perfettamente il dialogo sulla fede di Faust che in Goethe il protagonista e Margherita hanno nel giardino di lei. Qui Faust non risponde alle continue richieste di rassicurazioni sulle sue buone intenzioni, teorizzando una fede panteista e panenteista, che Margherita, confusa, trova a tratti compatibile con le parole del suo prete, seppur diversa («Lo dice press'a poco anche il curato. / Ma con parole un po' diverse»⁴⁸⁰). Fausto riporta quindi un dialogo con R. che è un'evidente variazione sul tema: «In un colloquio sulla religione, R. mi chiede se non ho sgomento a pensare il mondo in forma materialistica. Le rispondo di sì. Mi chiede perché. Perché prima di Marx e Freud, ho studiato San Tommaso». ⁴⁸¹ R. è meno sprovveduta di Margherita, infatti riesce a dare forma al pensiero di Fausto, una visione del mondo materialistica sulla quale campeggiano come figure principali Marx e Freud, che, come abbiamo visto, hanno avuto una grande influenza sulle riflessioni sul mito di Faust. Ma anche Fausto è enigmatico almeno quanto il suo predecessore, perché mentre accetta di avere una visione del mondo materialista sostiene anche di aver avuto in San Tommaso un mentore prima dei pensatori moderni. Si crea così un cortocircuito culturale, in cui San Tommaso diventa antecedente di quei pensatori che hanno così profondamente attaccato le istituzioni religiose.

Mentre prosegue il corteggiamento della fanciulla da parte di Fausto, che presto comincia a vederla anche fuori dal lavoro e con la quale inizia una relazione adultera, si accumulano un gran numero di citazioni faustiane dirette e riferimenti a Goethe stesso. L'autore viene menzionato in due passaggi sul tema amoroso: «Da fanciullo, come molte donne (lo scopersi dopo) non sfuggivo al fascino dell'uomo biondo. Anche Goethe ne parla»⁴⁸² e «la meccanica dell'amore in Goethe: incontriamo, ahimè, troppo tardi la donna del nostro destino; e lei, ahimè,

⁴⁷⁹ Ivi, p. 67.

⁴⁸⁰ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 3460-1.

⁴⁸¹ E. Bellati, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁸² Ivi, p. 86.

ci incontra troppo presto».⁴⁸³ Nessuno dei due passaggi è strettamente fondamentale allo sviluppo del testo, appaiono in forma di riflessioni episodiche e fulminanti, come molte, utili soprattutto e rinforzare il legame tra il romanzo e la materia di partenza. La seconda però è interessante perché, richiamando l'amore tra Faust e Margherita insieme a tanti altri amori tragici goethiani, anticipa la fine sfortunata del rapporto tra Fausto e R. La citazione quasi diretta invece compare in una frase che G. rivolge a Fausto: «Vuoi volare e poi patisci di vertigini?»⁴⁸⁴ La frase è identica a quella goethiana già commentata in precedenza, e sottolinea l'incapacità di portare a termine la missione da parte dei Faust. In particolare, qui G. critica l'atteggiamento prudente di Fausto, che servirebbe a non contaminare la ragazza, mentre lui, mefistofelicamente, vorrebbe vedere il suo Faust pienamente coinvolto nella passione distruttrice con R.

Altri passaggi del romanzo invece entrano in dialogo con le interpretazioni del *Faust*. Due in particolare affrontano la questione del rapporto tra individuo e genere umano, centrale nella lettura dell'opera fatta da Lukács: «E in questo trovo il mio punto di attrito con lo storicismo marxista: nel mio voler ricondurre, almeno in parte, il problema storico del progresso e della evoluzione sociale all'interno della coscienza individuale»⁴⁸⁵ e poi «ne parlo con G. Naturalmente si esalta parlando dei misteriosi poteri dell'intelligenza, e di come l'intelligenza sia più forte, e perciò esemplare, quanto più è individualistica e disdegnosa dei rapporti umani».⁴⁸⁶ Il primo passaggio sorprende proprio perché contraddice Lukács, che non si curava particolarmente della coscienza individuale, inserita sempre in un più ampio contesto di lotta per il progresso. Era grazie a questa lettura del ruolo dell'individuo che i crimini di Faust potevano essere giustificati in vista di un avanzamento della società. G., invece, sembra essere più vicino a Lukács, poiché per compiere quelle imprese tragiche ma necessarie che fanno progredire il genere umano serve un'intelligenza «individualistica e disdegnosa dei rapporti umani». Il romanzo si prefigura sempre di più come un interessante esempio di riscrittura in cui compaiono elementi originali, riusi e riflessioni sullo stesso mito che rielabora.

⁴⁸³ Ivi, p. 147.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 108.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 93.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 125.

L'amore tra Fausto e Rosangela procede come il suo Mefistofele aveva immaginato: lei cambia, diventa insofferente, si annoia, lui non riesce a soddisfarla, e alla fine torna dal suo fidanzato cattolico. Il paradigma faustiano è ribaltato con violenza: è lei ad abbandonare lui, non viceversa. Accade ciò che in Goethe era stato troncato dalla serie di tragedie, composta dalla morte della madre di Margherita, di Valentino e poi dalla prigionia per infanticidio. La nuova Margherita ha appreso lo scetticismo, l'inquietudine e conosciuto il piacere, non è più una fanciulla innocente e può andare oltre il suo mentore. Fausto, invece, dimostra di non avere quella capacità di agire e scuotersi dal solo riflettere, per cui viene "superato". L'azione diventa infatti un tema su cui ragiona: «Mi chiedo se l'uomo moderno ha le carte in regola per sorridere dell'azionismo appassionato dell'ingenuo uomo ottocentesco. Mi domando cioè chi dei due sia più realista, nel dinamismo della vita, – che non può essere, è ovvio, solo contemplazione mentale. Per quanto acuta. Per quanto scaltrita». ⁴⁸⁷ Con questa domanda Fausto ha esemplificato il contrasto tra Faust dell'Ottocento e Faust del Novecento: può il secondo, immerso nella società di massa dove ogni azione sembra impossibile, ridere dell'agire del primo? D'altronde Fausto si fa sfuggire Rosangela, mentre Faust, pur perdendo Margherita, fa un figlio con Elena di Troia, vince guerre e fonda stati. La riduzione dell'uomo al pensiero annulla la capacità creatrice, quasi annulla Faust stesso.

In questo contesto si allentano anche i rapporti tra Fausto e G.: «G. oggi mi ha detto "tu e il tuo inseparabile taccuino". Oppure "tu e il tuo infernale taccuino"? Inseparabile o infernale? Il concetto è diverso, e non chiaro. G. non lo capisco più. Mi ispira diffidenza». ⁴⁸⁸ Fausto è diventato tutt'uno con il suo taccuino, che si è trasformato in uno strumento infernale, il suo pensare che lo lega e gli impedisce l'azione. Rilevante è anche la diffidenza che prova nei confronti del suo Mefistofele, caratteristica che in Goethe apparteneva invece a Margherita. Sembra che si siano quasi scambiati i ruoli e che a Fausto ora spetti la passività, prima attribuita alla ragazza. Il finale, con Fausto che ormai ha perso sia Rosangela che G., testimonia proprio la perdita di centralità del protagonista. A conclusione del decimo e ultimo quaderno, Fausto scrive: «Alla fine rimane l'inazione». ⁴⁸⁹ La frase sembra quasi un ribaltamento di quel «In principio era l'Azione» che traduce il Faust goethiano e costituisce il suo Vangelo personale. Il

⁴⁸⁷ Ivi, p. 205.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 229.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 253.

Fausto di Bellati è condannato all'inazione dai suoi fallimenti. Il decimo quaderno è seguito da una serie di testi di appendice molto particolari: una "Prefazione posta come epilogo", un "Testamentum et finis",⁴⁹⁰ ossia tre pagine di monologo che sono una riscrittura del monologo iniziale del Faust goethiano nel suo studio, e una poesia in latino⁴⁹¹ che richiama sempre Goethe e la visione conclusiva nella scena Gola Montana. Questo finale sorprendente sembra voler istituire una circolarità, un legame tra l'inizio e la fine del testo da cui il romanzo è tratto. Questo, oltre a confermare la filiazione goethiana anche in chiusura, potrebbe essere un modo per dimostrare come il protagonista, nonostante le differenze con i Faust titanici ottocenteschi, sia comunque "chiuso": legato testualmente alla sua dimensione di mito e, appunto, personaggio.

⁴⁹⁰ Ivi, pp. 287-8.

⁴⁹¹ Ivi, pp. 290-1.

4. Il Gruppo 63

1976, Giorgio Celli, *Le tentazioni del professor Faust*

1984, Elio Pagliarani, *Il Faust di Copenaghen*

1985, Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*

1988, Giuliano Scabia, *Fantastica visione*

Il quarto gruppo di *Faust* è l'unico a essere accomunato non da un tema o un aspetto specifico, ma dai suoi autori: tutti e quattro furono membri del Gruppo 63. Le loro attività occuparono ufficialmente gli anni Sessanta, ma i membri continuarono a scrivere anche dopo, chi restando fedele alla linea di ricerca collettiva e chi allontanandosene. Ciò che stupisce, e che giustifica l'unione di questi testi sotto l'egida degli autori e non dei contenuti, è che tutti e quattro scrissero dei *Faust* nell'arco di dodici anni e tutti almeno quasi un decennio dopo la fine dell'esperienza del Gruppo. Ma forse non è un caso che inizino tutti e quattro a lavorare sul mito di Faust durante gli anni Settanta, perché proprio nel 1970 viene pubblicata la traduzione fortiniana del *Faust* goethiano per Mondadori. Fortini era in aperta polemica e opposizione con le proposte della neoavanguardia, per cui la sua traduzione avrebbe potuto tagliar fuori gli autori del Gruppo 63 da ogni possibilità di confronto con l'opera goethiana. Invece, i quattro autori che tratteremo scelsero di affrontare questo testo, ormai sotto l'egida del duo Cases-Fortini, e di appropriarsene profondamente. Vedremo come le loro riscritture non saranno solo del *Faust*, ma anche del *Faust* di Fortini, le cui parole saranno modificate, storpiate e rinnovate, soprattutto da Pagliarani e Sanguineti. Questo aspetto evidenzia una doppia traiettoria della loro azione: da un lato quella rivolta al mito e alla sua lunga durata, dall'altro quella del confronto con la contemporaneità e chi la compone, in questo caso un autore e traduttore affermato come Fortini.

Inoltre, non risulta che ci siano altri miti e storie con cui addirittura quattro membri del Gruppo si siano confrontati. Vedremo come gli autori si atterrano a una lettura critica del mito, filtrato attraverso la lente marxista, che d'altronde era uno dei fondamenti teorici della loro ricerca. La

coincidenza di questi aspetti porta a chiedersi: «Why did both Celli and Pagliarani, completely independently of one another (although roughly at the same time), decide to rewrite Faust? This question becomes even more interesting if we remember that Sanguineti wrote his own *Travestimento*, which was performed and published in 1985». ⁴⁹² Fondamentale è sottolineare il perché di questa convergenza, che nella domanda appena citata non menziona Scabia, l'unico dei quattro a fare una riscrittura “destrutturata”, senza il nome di Faust nel titolo.

Gianluca Rizzo solleva un'altra questione interessante sulla scelta del mito di Faust da parte di questi autori: «Sanguineti and his fellow avant-garde poets: they all thought theatre could help reduce the “tyranny of the I”». ⁴⁹³ Risulta quanto meno ironico che proprio il mito di Faust diventi centrale nei loro lavori teatrali, un mito che ruota attorno all'io e al suo desiderio di sconfinare oltre i propri limiti. Forse però, l'approccio critico e marxista con cui vi si approcciano, dimostra che Faust è stato scelto per poter essere ribaltato, per poter contestare il dominio del suo io travolgente. L'aspetto della critica, soprattutto politica, tocca tutti i testi in modi differenti. Viene sempre messo al centro il sapere come forma di potere, e il modo in cui il potere stabilito si appropria del sapere per i suoi scopi. Ad esempio,

[Celli and Pagliarani] were also concerned about the systematic control and manipulation exercised by the established political power over scientific research. One of the most insidious and effective ways in which this control is exercised leverages the presumed neutrality of scientific inquiry, which is portrayed as essentially apolitical. [...] Both Celli and Pagliarani focus on this precise issue in their *Fausts*. ⁴⁹⁴

Un simile discorso si può fare anche per Sanguineti e Scabia, dove il sapere è sempre politicizzato e controllato, se non esplicitamente inquinato e corrotto, come vedremo. Questo

⁴⁹² Gianluca Rizzo, *Poetry on Stage: The Theatre of the Italian Neo-Avant-Garde*, University of Toronto Press, Toronto, 2020, p. 291: «Perché sia Celli che Pagliarani, in maniera completamente indipendente l'uno dall'altro (seppure negli stessi anni), decisero di riscrivere *Faust*? La questione diventa ancora più interessante se ricordiamo che anche Sanguineti scrisse un suo *Travestimento*, che fu messo in scena e pubblicato nel 1985.»

⁴⁹³ Ivi, p. 71: «Sanguineti e i suoi compagni poeti avanguardisti credevano che il teatro potesse aiutare nel ridurre la “tirannia dell'io”».

⁴⁹⁴ Ivi, p. 294: «[Celli e Pagliarani] erano anche preoccupati del controllo sistematico e della manipolazione esercitata dal potere politico stabilito sulla ricerca scientifica. Uno dei più insidiosi ed efficaci modi attraverso cui questo controllo viene esercitato fa leva sulla presunta neutralità della ricerca scientifica, che è dipinta come essenzialmente apolitica. Sia Celli che Pagliarani si concentrano su questo aspetto nei loro *Faust*.»

aspetto sottolinea anche due importanti ritorni: da un lato, la lettura marxista del mito; dall'altro, Faust come scienziato, una versione evidentemente aggiornata dell'alchimista cinquecentesco.

4.1 Giorgio Celli, *Le tentazioni del professor Faust* (1976)

Giorgio Celli è uno delle figure più particolari del Gruppo 63, di cui è stato membro attivo nonostante non fosse né un letterato né un filosofo. Era un etologo ed entomologo, materie che insegnava all'Università di Bologna, dove ha diretto l'Istituto di Entomologia Guido Grandi e ha poi contribuito alla creazione del BioLab di Cesena, la prima biofabbrica in Italia di insetti utili all'agricoltura. È stato ecologista, attivista, parlamentare con i Verdi, ma anche scrittore di romanzi, saggi, drammi; conduttore e autore televisivo, dove ha raccontato l'etologia al pubblico di massa. Ha scritto saggi insieme a Umberto Eco e un gran numero di testi (sia romanzi che studi scientifici o divulgativi) sui gatti e la loro vita. Occorre quindi domandarsi come una riscrittura faustiana si inserisca in un curriculum così variegato.

Celli, nel 1976, pubblica *Le tentazioni del professor Faust*, una riscrittura esplicitamente ecologica del mito di Faust, dramma cui antepone un'introduzione chiamata *Scienza è potenza* in cui spiega alcune delle ragioni dietro la sua operazione. La scelta di trasporre il mito di Faust in un contesto ecologico è particolare, d'altronde è abbastanza semplice immaginare Faust come perfetto modello dell'*anthropos* dell'Antropocene: colui che lo causa. Il desiderio di Faust è da subito quello di scoprire il segreto del mondo, piegare la natura ai suoi scopi e catturarne l'energia. Quando ottiene un feudo, nell'ultima parte della tragedia, costruisce un'immensa diga, plasmando la terra secondo il suo volere. È potenzialmente un personaggio perfetto per l'Antropocene e il racconto climatico, ma in quanto suo *villain*. Celli invece ribalta questa idea e trasforma Faust in un ambientalista, un attivista dedito alla causa ecologica.

Nella sua introduzione, Celli dimostra di avere molto chiara la contraddizione possibile che abbiamo appena evidenziato:

Il mito faustiano della conoscenza nasconde, nel suo centro vorticoso, un altro mito, quello prometeico, che celebra, attraverso la tecnologia, l'uso del "fuoco", la trasformazione del sapere in potere. [...] Questo dramma, che si ispira alla recente controversia ecologica, alla cosiddetta "sfida ambientale", vuole calare il mito di Faust nella realtà contemporanea, facendo di Faust un professore di tossicologia di una immaginaria università europea.⁴⁹⁵

Celli parte dal presupposto che il mito faustiano riguardi il potere umano sulla natura, ma sceglie di far indossare a Faust i panni dell'ecologista, conscio che «per l'uomo di scienza non c'è mai stata, fin dall'inizio, né salvezza, né scelta, e che è sempre stato dalla "parte della notte", in un cooperazione, in parte inconscia, in parte volutamente "dimenticata"». ⁴⁹⁶ Allo scienziato è preclusa ogni possibilità di scegliere da che parte stare o di migliorare il mondo con le sue invenzioni: è una creatura notturna, condannata a creare cose che saranno piegate e distorte contro il suo volere. La "parte della notte" richiama l'Ombra junghiana, soprattutto nel sottolineare come la natura oscura dello scienziato sia spesso dimenticata. Questo commento di Celli sembra anticipare un ribaltamento finale del dramma, in cui la "parte della notte" tornerà a minare le buone intenzioni di questo inedito Faust ecologista.

La struttura del testo richiama in molti passaggi quella goethiana, attualizzandone le ambientazioni, come vedremo anche in *Sanguineti*. Al Prologo in Cielo si sostituisce un Prologo nel Grattacielo, così descritto: «Il grattacielo della Supernova, società per azioni a responsabilità limitata, centro mondiale della praxeologia e della rivoluzione cibernetica, tessuto connettivo dell'economia occidentale, sismografo dei mutamenti dei turbamenti sociologici planetari». ⁴⁹⁷ Dio diventa il Praxeologo massimo, direttore della Supernova, che sostituisce il Paradiso, e il coro degli angeli è rimpiazzato dal coro dei tecnologi. Oltre a una certa ironia, è evidente la laicizzazione del dramma. Ma questo prologo presenta ulteriori ribaltamenti rispetto alle condizioni di partenza: a Dio si è sostituito un individuo malvagio e senza scrupoli, un capitalista spietato che vuole massimizzare il suo profitto. Se in Goethe Dio era buono e convinto della natura pia di Faust, questo invece è convinto della sua malvagità.

⁴⁹⁵ Giorgio Celli, *Le tentazioni del professor Faust*, in Giorgio Celli, *Da Borgia a Faust: le tentazioni del potere*, Aspasia, Bologna, 1997, p. 7.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 11.

Il coro dei tecnologi riassume così l'etica della Supernova: «Noi trasformiamo il sapere in potere, la libertà della scienza in obbedienza».⁴⁹⁸ Al rapporto tra scienza e potere che Celli attribuiva a Faust nell'introduzione, si aggiunge un altro livello: l'autorità, il controllo quasi dittatoriale. Al coro risponde il Praxeologo Massimo, Dio: «Agli scienziati il dubbio, ai tecnologi la certezza. La scienza è una lunga esitazione che io trasformo, ogni giorno, in azione. [...] La civiltà ha un prezzo! Il progresso ha un prezzo! [...] La vita, anche la vita ha un prezzo! È un'ipoteca accesa dalla morte!».⁴⁹⁹ Il Praxeologo sembra il vero Faust, anche il richiamo all'azione non è casuale, visto che in Goethe Faust traduceva “Azione” al posto del “Verbo” come principio del Vangelo di Giovanni. Che tutto abbia un prezzo invece sembra una dichiarazione d'intenti da vero cattivo dell'Antropocene, e anticipa l'ingresso in scena di Mefistofele. Se in Goethe il diavolo era opposto a Dio nonostante finisse sempre per operarne il volere, qui questo aspetto del loro rapporto è esplicitato: Mefis è un servitore, braccio destro del Praxeologo, che si presenta quasi come un Caronte esperto nel mostrare la malvagità degli uomini: «Chi non viene sempre corrotto, alla fine, dalle proprie illusioni? Gli uomini inseguono, ostinati, un'ombra. L'attraversano, in corsa, senza accorgersene. E io li aspetto, al di là, sull'orlo dell'abisso, per... rassicurarli».⁵⁰⁰ A lui il Praxeologo chiede di far desistere Faust nel suo attivismo, volto a criticare l'HT, un pesticida prodotto dalla Supernova, di cui Faust sta denunciando gli effetti devastanti. In quegli anni la questione dei pesticidi era ancora centrale nel dibattito ambientalista, soprattutto dopo la pubblicazione di *Primavera silenziosa* di Rachel Carson nel 1962 negli Stati Uniti e l'anno dopo in Italia, che aveva raccontato al mondo gli orrori del DDT. Se in Goethe Dio e Mefistofele scommettevano sulla natura dell'anima di Faust e il secondo provava a tentarlo, qui invece tra Mefis e il suo mandante c'è un accordo esplicito. Non vi sono dubbi sul fatto che l'anima di Faust nasconda un lato malvagio, si tratta piuttosto di capire come rivelarlo, e Mefis si presenta come catalizzatore di questo processo.

Svolto il Prologo inizia il vero dramma, che, come da tradizione, comincia nello studio di Faust, diventato un laboratorio a Vittenberga. Come abbiamo visto Wittenberg è un luogo fondamentale, dove si dice abbia studiato Faust e dove successivamente studierà anche Amleto. Nel laboratorio si tengono i festeggiamenti per il suo compleanno, con tutti i membri della

⁴⁹⁸ Ivi, p. 12.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 14.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 18.

facoltà, durante il quale il professore si lascia andare a un monologo malinconico simile a quello goethiano ma in chiave ecologica: «Il vento non va mai solo. Porta foglie, semi, pollini, batteri, voci lontane, epidemie, ricordi, fantasmi...»⁵⁰¹ Invece che parlare alla luna si rivolge al vento, che connette popoli, memorie e luoghi, nel bene e nel male. Mentre Faust recita il proprio monologo, Mefis si sostituisce al suo assistente, in un gioco di doppi e scambi che richiama le scene di Mefistofele con Wagner e gli studenti di Faust. Una volta rimasto solo, Mefis inizia la tentazione, aiutato da Elena, una “pin-up da rivista”. Il riuso di Elena come modella è un altro elemento che tornerà, e che già avevamo intravisto ne *Il fidanzato cattolico*. Insieme confrontano Faust, obbligandolo ad ammettere di essere sceso a compromessi con il potere, primo fra tutti aver fatto assumere il suo assistente come professore manipolando i risultati del concorso.⁵⁰² L’obiettivo di Mefis è quello di mostrare a Faust come non sia veramente il difensore della verità che crede di essere quando rivela gli effetti mortali dell’HT.

Al primo scontro ne segue un secondo, in cui Elena prende il comando e spinge Faust in una regressione verso l’infanzia. Questo momento serve a svelare la vera natura di Faust, o piuttosto la sua natura doppia, ed è molto simile a una seduta psicanalitica, seppur grottesca e quasi lisergica. La sequenza occupa due scene, Notte. Luogo impreciso e oscuro e Il gioco della strega.⁵⁰³ Il richiamo alle scene goethiane è chiaro: Notte era anche la scena del primo monologo di Faust e Il gioco della strega richiama Cucina di strega, dove Mefistofele faceva ringiovanire Faust da una strega usando una pozione. Nel suo ricordo Faust rievoca la madre, impersonata ancora da Elena, travestita da strega, prima provocante e poi severa ma materna. Tornato bambino ricorda un’infanzia ambivalente, tra giochi innocenti ed episodi di crudeltà sugli animali. Così Celli sfrutta tutto il repertorio dell’ambiguità psicanalitica, dove sono presenti gli opposti e l’ombra è sempre vicina all’io. La dimensione infantile è spesso assente nelle riscritture faustiane, e anche in Goethe compare solo nella scena in cui il suono delle campane pasquali lo fa sentire improvvisamente bambino e pieno di vita. In questo caso invece è usata per portare alla luce la doppia natura di Faust, simile alle due anime goethiane nel suo petto, e per far emergere l’ombra, la “parte della notte” che a breve sostituirà il paladino della verità.

⁵⁰¹ Ivi, p. 27.

⁵⁰² Ivi, pp. 33-8.

⁵⁰³ Ivi, pp. 39-49.

Come in Goethe, la regressione infantile dura solo un momento e Faust viene richiamato a sé da un annuncio all'altoparlante. Per riaversi, recita un monologo dove riepiloga i problemi ecologici dell'HT:

I problemi della fame nel mondo non possono giustificare l'immissione nella biosfera di molecole chimiche, che, pur salvando dalle infestazioni degli animali dannosi una frazione indiscutibilmente rilevante di prodotto, pongono le premesse, entrando irreversibilmente nel gioco delle catene alimentari, nei cicli fondamentali del metabolismo planetario, per il verificarsi, nel prossimo futuro, di una catastrofe ecologica su larga scala.⁵⁰⁴

A questo breve ritorno a sé stesso segue il momento del primo vero incontro tra Faust e Mefis, nella scena La grande tentazione. Anche questa successione degli eventi richiama fedelmente la struttura goethiana, in cui alle campane pasquali seguiva la scena del patto. È sorprendente vedere come in un testo che parte da un esplicito ribaltamento del mito ci sia una ripetizione quasi pedissequa, seppur mascherata, di intere sezioni dell'ipotesto. Mefis qui prova a convincere Faust che in realtà ha sempre collaborato con la Supernova, e che una sua scoperta di gioventù sia la base dell'HT. Mefis vuole che Faust accetti ciò che ha già fatto, abbracci la "parte della notte": «Deve riconoscersi nelle sue opere. Marciare con noi verso la grande umanità futura. Gli scienziati senza speranza non prevedono, provocano la fine del mondo».⁵⁰⁵ Se il conflitto tra i due personaggi in Goethe riguardava la natura finita o meno dello slancio umano, qui invece riguarda la posizione della nostra specie rispetto alle altre. L'HT fa strage di insetti e topi, quindi è giusto difendere animali dannosi per gli interessi umani a scapito di quegli stessi interessi? Si tratta di violenza di specie, che Mefis giustifica alla luce dell'evoluzione umana e della selezione naturale, piegando Darwin ai suoi scopi. Giunge così al cuore della sua argomentazione infernale, dove sta conducendo anche Faust:

MEFIS: (*Lentamente, lucidamente*) L'uomo è chiamato a migliorare l'opera di Dio. A completare la creazione. Il destino dell'uomo è al di là dell'uomo.

FAUST: Miglioreremo insieme!

MEFIS: Provo pietà per loro, per tutti loro; pietà per i deboli, i tarati, gli inetti! Ma devono sparire! [...] Ho dovuto consacrarmi all'odio dell'uomo per amore dell'uomo. Oggi posso sembrare un assassino, un mostro, ma il futuro rivelerà l'altra mia faccia, segreta, la mia

⁵⁰⁴ Ivi, p. 50.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 66.

tormentata e crudele... santità! [...] Il Partenone giustifica la tratta degli schiavi, la penicillina ci assolve per tutti i pellerossa sterminati. Siamo i più forti, i più saggi...

FAUST: (*timidamente*) I più atti!⁵⁰⁶

Da notare qui, oltre alla piega quasi nazista che prende il discorso di Mefis, è il ribaltamento dei ruoli rispetto alla dinamica classica. In Goethe, è Faust che prova a convincere Mefistofele che lo spirito umano non possa essere soddisfatto, mentre l'altro aspetta pazientemente che gli eventi gli diano ragione; qui, invece, Mefis prova attivamente a far cambiare idea a Faust, che si fa condurre e convincere. Il darwinismo sociale di Mefis vira rapidamente sul razzismo: «La razza bianca è delegata dal destino della sua superiorità biologica a correggere gli errori della creazione. Il suo bisturi risanatore è l'HT».⁵⁰⁷ Il dramma, che nelle sue prime scene aveva un impianto fortemente psicanalitico, con le varie regressioni infantili, le mascherate e i confronti con i traumi passati, cambia radicalmente. Mefis diventa un superuomo, un titano del nazismo, quasi vicino alle posizioni del transumanesimo, ed è evidente l'ironia di Celli nel dipingere questo nuovo personaggio:

Ora puoi capire, in tutta la sua vastità, il progetto storico della Supernova! Trasformare l'umanità, con il suo grano e il suo loglio, in un immenso laboratorio sperimentale, perché il grano si moltiplichi e il loglio venga consegnato al fuoco purificatore della morte, perché alla fine (*con voce bassa, come recitando una preghiera*) compaia l'uomo nuovo, l'uomo al di là dell'uomo, che starà a noi come noi alla scimmia, l'uomo che ciascuno di noi ha sognato di essere, quella figura a nostra immagine che noi, oggi, crediamo e chiamiamo Dio.⁵⁰⁸

Mefis incarna improvvisamente la necessità storica della supremazia umana, pronta a distruggere natura e ambiente per la propria affermazione. Una missione quasi sacra, una preghiera, in cui Celli mostra come gli scienziati siano condannati in partenza, ma mette anche in ridicolo le pretese rivoluzionarie di alcuni di essi. Il Mefistofele nazista è ovviamente un'invenzione celliana, che però può essere letta come un giudizio storico sul mito: forse, l'unica evoluzione giunta a compimento del percorso di Faust è il nazionalsocialismo con il suo delirio tragico. Faust si fa convincere, abbindolare dal potere, e balla un valzer con il Praxeologo

⁵⁰⁶ Ivi, pp. 68-9.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 70.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 71.

che simbolizza la loro riconciliazione.⁵⁰⁹ Al lettore viene detto che è tutto un inganno, utile solo a far cambiare idea al protagonista.

Il dramma si chiude con la scena Epilogo nel giardino, che modifica la chiusura celeste del *Faust* goethiano e lo ambienta in un paradiso terrestre, dove Faust è ormai convertito al volere della Supernova, ignaro di essere stato raggirato. Ormai è nemico della natura, tornato a incarnare il campione dell'uomo moderno che afferma il trionfo antropocentrico. Decide di fare proseliti e, convinto che l'HT non uccida gli ariani e i puri di cuore, fa mangiare una mela irrorata di veleno ai suoi colleghi di facoltà. Questi muoiono tutti e Mefis per ognuno di loro adduce delle scuse: chi era ebreo da parte di madre, chi omosessuale, chi artista. Faust, certo di essere perfetto, mangia la mela e muore. Il dramma si conclude con il Praxeologo che esulta: «C'è cascato!! (*Scoppiano tutti in una lunga, omerica, irrefrenabile risata*)».⁵¹⁰ Dove l'ipotesto finiva con Dio che prende con sé l'anima di Faust sottraendola a Mefistofele, qui i due collaborano e lasciano che Faust da solo si tolga la vita per consegnarsi alla nuova e inaspettata alleanza tra Dio e diavolo. La mela avvelenata è un richiamo all'albero della conoscenza, menzionato da Mefistofele all'inizio della tragedia goethiana, qui usato da Celli per confermare la sua teoria che la conoscenza scientifica sia una condanna a cui non si può sfuggire.

Nonostante l'ambientazione profondamente rinnovata, dal *Faust* di Celli emergono vari elementi significativi. Primo fra tutti, l'originalità con cui ha riusato scene e sequenze dell'ipotesto; e poi la capacità di muovere una critica profonda all'uomo faustiano calandone l'ideologia e lo spirito nel contesto novecentesco, con grande lungimiranza rispetto a quello che solo oggi è diventato un problema epocale e manifesto dell'intera società.

4.2 Elio Pagliarani, *Il Faust di Copenaghen* (1984)

⁵⁰⁹ Ivi, p. 73.

⁵¹⁰ Ivi, p. 80.

Con *Il Faust di Copenaghen* di Elio Pagliarani ci muoviamo su un terreno molto simile a quello di Celli. Anche qui siamo di fronte a una riscrittura attualizzata che gioca in maniera sapiente e originale con gli elementi dell'ipotesi; anche stavolta l'ambientazione è scientifica, ma si passa dall'ecologia alla fisica; viene nuovamente affrontato il titanismo novecentesco, incarnato dai fisici della scuola di Copenaghen, in seno alla quale sono state elaborate molte delle teorie su cui poi si è basato il Progetto Manhattan e l'invenzione della bomba atomica. Se i *Faust* novecenteschi avevano visto una trasformazione dell'intellettuale faustiano dal superuomo all'inetto, i testi di Celli e Pagliarani evidenziano un'altra – e più attuale – metamorfosi: il nuovo Faust non è più un filosofo ma uno scienziato, meglio ancora se fisico.

Al testo del *Faust di Copenaghen* è stata anteposta una nota utile a ricostruirne la particolare storia. Questa informa che: «Nel 1932 all'Istituto Bohr venne allestita dagli allievi più giovani una parodia del Faust di Goethe, rimasta poi leggendaria come *Il Faust di Copenaghen*. Qui il personaggio di Gretchen, Margherita, diviene il misterioso neutrino mentre i fisici Ehrenfest, Pauli e Chadwick diventano rispettivamente Faust, Mefistofele e Wagner».⁵¹¹ Pagliarani ha quindi riscoperto, tradotto e curato il testo originale, ma ha aggiunto dei suoi contributi all'inizio e alla fine dell'opera, tratti direttamente dalla sua ricerca poetica già incentrata durante gli anni del Gruppo 63 sull'incontro tra poesia e scienza, come nel caso di *Lezione di fisica* del 1968.

La prima scena aggiunta da Pagliarani è un prologo ispirato al Prologo in Teatro di Goethe, probabilmente la scena del suo *Faust* meno ripresa, dal primo *Mefistofele* di Boito in poi. Con un approccio estremamente metateatrale, che anticipa i testi del capitolo successivo, chiarisce la dinamica dei personaggi:

REGISTA: Abbiate pazienza, ma questa nostra faccenda si qualifica subito come teatro al cubo o, temo, all'ennesima potenza... teatro nel teatro nel teatro... mi spiego subito: nel *Faust di Copenaghen* i personaggi principali hanno una doppia rappresentazione convenzionale: chi rappresenta Faust in realtà (nella realtà scenica) rappresenta il fisico olandese Paul Ehrenfest che fa la parte di Faust e la convenzione è che tutti lo sanno.⁵¹²

⁵¹¹ Elio Pagliarani, *Il Faust di Copenaghen*, in Elio Pagliarani, *Tutto il teatro*, Gianluca Rizzo (a cura di), Marsilio, Venezia, 2013, p. 133.

⁵¹² Ivi, p. 149.

La frase pronunciata dal Regista serve ad aumentare ancora di più gradi di metateatralità: storicizzando il testo che stanno mettendo in scena, gli attori interpretano gli allievi della scuola di Copenaghen, che interpretano i loro maestri, che interpretano Faust, Mefistofele e gli altri. La scena ricorda molto i prologhi pirandelliani, in particolare *Sei personaggi in cerca d'autore*, e troveremo un simile tono anche nel secondo – e profondamente pirandelliano – *Faust* di Landolfi. Se il Regista si preoccupa di spiegare il rapporto tra attori e personaggi sui vari livelli, il Drammaturgo invece illustra le loro motivazioni, sempre tenendo a mente i diversi piani del testo: «Ciò che muove questo Faust, l'azione del nostro dramma è data appunto dal fatto che Mefistofele, cioè Pauli, cerca di convincere Faust, cioè Ehrenfest (che notoriamente era molto scettico sulle scoperte di Pauli), che Gretchen è la sua anima gemella, cerca cioè di rifilargli il neutrino». ⁵¹³ Quindi i fisici protagonisti sono Wolfgang Pauli e Paul Ehrenfest, due dei fondatori della meccanica quantistica. A Margherita non corrisponde nessuna attrice, probabilmente perché le donne erano a malapena ammesse in questi circoli, e la protagonista femminile della tragedia diventa il neutrino, una particella subatomica, ma soprattutto una chimera della fisica di quegli anni, a lungo ipotizzata da Pauli e poi da Fermi, e scoperta ufficialmente solo nel 1956. Completano il quadro gli attori, che danno le loro interpretazioni dei personaggi che interpreteranno. Il tema dell'opera viene chiarito proprio in uno scambio tra un attore e il Drammaturgo: «ATTORE 3: Si comportavano come dei superuomini. – DRAMMATURGO: Erano dei superuomini». ⁵¹⁴ Questi fisici, sull'orlo di terribili ma rivoluzionarie scoperte, potrebbero essere i superuomini a cui Faust ha sempre aspirato.

Prima di cedere la parola al testo originale, Pagliarani introduce un altro livello di metateatralità facendo apparire Fausta Segrè, figlia di uno dei fisici che lavorò al progetto Manhattan, eredità scientifica della scuola di Copenaghen. Fausta entra in scena e si annuncia: «Sono Fausta Segrè, la figlia di Emilio, nata a casella postale militare sedici-sessantré, cioè Los Alamos, nel '43. Insegno Italiano all'Università della California. Mi hanno chiesto un contributo alla traduzione del *Faust di Copenaghen*». ⁵¹⁵ Il suo personaggio non tornerà quasi più nel testo, ma ha la funzione di testimoniare l'importanza ricoperta dalle scoperte di questi fisici e il loro lascito. Inoltre, è quanto meno ironica l'omonimia tra lei e Faust.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 152.

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 154.

La struttura del resto dell'opera è molto complessa, poiché a questo prologo in due scene segue il vero testo del *Faust di Copenaghen*, diviso in due tempi. Questi due tempi sono divisi a loro volte in scene con un titolo e comprendono un altro prologo e il finale. Ai due tempi segue una terza parte di stile neoavanguardista, scritta nuovamente da Pagliarani. L'aggiunta di una terza parte è la differenza più sensibile rispetto alla struttura di Goethe, la cui eccentricità (due prologhi, due parti, la prima in atto unico e la seconda in cinque atti) era stata quasi rispettata.

Il Primo Tempo, quindi il testo originale tradotto da Pagliarani e Segrè, comincia con un prologo, simile a quello goethiano, dove compaiono Mefistofele, interpretato da Pauli, e Dio, nelle fattezze di Niels Bohr, il vero padre della meccanica quantistica e figura centrale, quasi sacra, della scuola di Copenaghen. Bohr e Pauli discutono del neutrino, finché non entra Faust, interpretato da Ehrenfest, che era noto per essere scettico delle teorie di Pauli. Bohr dà quindi mandato a Pauli di convertire Faust alla fisica quantistica, sancendo così la nascita ufficiale della disciplina.⁵¹⁶ La scena si sposta nello studio di Faust, dove Ehrenfest recita il classico monologo d'apertura, aggiornato con i problemi della fisica contemporanea: «E ho studiato ahimè Valenza chimica, Teoria dei Gruppi, del Campo elettrico, della Trasformazione che Sophus Lie enunciò nel milleottocentonovantatré. Ho studiato a fondo con ardore, eppure ecco qua ne capisco meno di prima. [...] Tutti i dubbi mi assillano, e scrupoli anche; ho paura di Pauli come del diavolo».⁵¹⁷ La situazione è la stessa del Faust goethiano: gli studi, per quanto ampi, non hanno dato nessuna certezza. Nel suo caso, però, si aggiunge un elemento: la paura verso Pauli, l'ansia che le sue teorie possano rivelarsi corrette sconfessando le basi della fisica classica. Saltate le altre scene iniziali, il dramma passa direttamente alla tentazione di Mefistofele, che riempie Faust di teoria, da lui prontamente rifiutata. Faust sfida Mefistofele a convincerlo, a trovare questa teoria che possa spiegare il tutto, e pronuncia una nuova versione delle parole del patto, estremamente simili a quelle goethiane: «Tu non mi sedurrai, per quanto dolci siano le tue parole. Se mai dovessi dire: “fermati!”, a una teoria, “sei bella!”, allora potresti avvolgermi in catene, al mio annientamento potrei acconsentire, e tu avresti via libera ben felice di nascondermi e io a morire».⁵¹⁸ Il patto è lo stesso e anche il suo oggetto è molto simile. Il

⁵¹⁶ Ivi, pp. 166-7.

⁵¹⁷ Ivi, p. 168.

⁵¹⁸ Ivi, p. 169.

rifiuto di credere a una teoria sulla quale soffermarsi a vita richiama profondamente il rifiuto del Faust goethiano di credere che lo spirito umano possa mai considerarsi soddisfatto.

Pagliarani, prima che cominci l'avventura di Faust e Mefistofele, interrompe nuovamente il racconto con un intervento esterno al testo originale, portando in scena il neutrino-Gretchen. Come la Margherita goethiana, il neutrino canta e si vota interamente a Faust: «La mia massa è zero, la mia carica pure. Tu sei il mio eroe, io sono Neutrino. Sono il tuo destino e la tua chiave».⁵¹⁹ Dopo aver detto queste parole esce di scena, per poi rientrare ripetendo il discorso iniziale di Fausta Segrè. Pagliarani trasforma un personaggio che nell'originale degli anni Trenta era secondario in una figura nuovamente primaria e soprattutto dai caratteri metatestuali, perché rappresenta sia il neutrino che una persona reale. Questo suo particolare statuto le permette di commentare il dramma da dentro, sapere cosa succederà e inserire nel testo materiali esterni. Poco dopo, infatti, Gretchen-Neutrino-Segrè si trova sola in scena e dice: «Giusto il tempo prima della scena dell'osteria di Ann Arbor – Auerbach Keller – New Mexico, giusto il tempo di recitare lezione di fisica».⁵²⁰ Si riferisce alla scena che segue nel dramma, versione nordamericana della cantina di Auerbach del *Faust* di Goethe, una delle prime avventure guidate da Mefistofele e quasi mai presente nelle riscritture. Prima della scena, Gretchen recita *Lezione di Fisica*, un poema a tema scientifico di Pagliarani. Nella cantina viene ripreso il tono corale e confusionario, colmo di allusioni, della tragedia. Qui Pagliarani sovrappone al testo originale il suo: dove nel primo i personaggi discutevano delle equivalenze tra i fisici e le figure goethiane, nelle aggiunte le corrispondenze sono tra i giovani fisici e gli attori contemporanei. Viene quindi ripreso un'altra volta il tema dei quattro livelli teatrali su cui si articola il dramma. Faust compare solo alla fine della scena e scambia due battute particolarmente significative con Margherita: «FAUST: Che cosa mi trattiene? Guarda, ti prendo la mano e ti sbriciolo! – GRETCHEN: Faust, Faust, temo un disastro!».⁵²¹ L'allusione è chiara: la scoperta del neutrino da parte dei fisici di Copenaghen prepara la fissione dell'atomo e l'invenzione della bomba atomica. Su questa visione fugace, che richiama le varie premonizioni concesse a Faust nel corso della tragedia goethiana, si chiude il primo tempo dell'opera di Pagliarani.

⁵¹⁹ Ivi, p. 170.

⁵²⁰ Ivi, p. 173.

⁵²¹ *Ibid.*

Il secondo tempo si apre esplicitando il pericolo atomico su cui si era chiuso il primo, con nuove parti inserite da Pagliarani. La scena, chiamata Pausa con bombe, è un intermezzo dove uno schermo presente in sala mostra le immagini della bomba alternate a pubblicità della Birra Carlsberg, che finanziava l'Istituto di Copenaghen. La commistione tra il pericolo della scienza e il capitalismo richiama quanto analizzato nel testo precedente, ma anche le riflessioni marxiste che vedevano nel diavolo il portatore in terra del capitalismo, immaginato come un'invenzione infernale. A questo punto tornano in scena Dio e Mefistofele, che si rendono conto che mostrando l'esplosione atomica si sono spinti troppo avanti cronologicamente:

SIGNORE: Pauli, Pauli

MEFISTOFELE: Cos'è successo?

SIGNORE: Pauli – forse siamo andati – troppo avanti!

MEFISTOFELE: Dove?

SIGNORE: Non so. Per esempio nella storia di Faust

MEFISTOFELE: Oppure siamo troppo indietro.

SIGNORE: Nella storia di Faust?

MEFISTOFELE: Oppure siamo troppo avanti in

SIGNORE: Quell'altra storia, vuoi dire

MEFISTOFELE: Sì, Signore, volevo dire, Signore... (*esitazioni, perplessità*).⁵²²

Il dramma, quindi, viene “riavvolto” per poi ricominciare in modo diverso, in una versione ben più simile a quella goethiana, con Faust in abiti tradizionali che recita il monologo come tradotto da Fortini. Anche questa è un'irruzione di Pagliarani sul testo originale, che sembra riflettere il rimorso degli scienziati del Progetto Manhattan che avrebbero voluto riavvolgere le loro scoperte per evitare l'invenzione della bomba atomica. La vicenda non si svolge in maniera lineare, poiché Faust viene subito interrotto da Wagner e Gretchen, indignata per l'atteggiamento ritroso di Faust che ancora non si decide a scoprire il neutrino. Faust viene accerchiato da Gretchen, Mefistofele e il Signore, che continuano a tessere le lodi della scuola danese e incitarlo a compiere il passo decisivo nella sua ricerca:

GRETCHEN: Basta così; che vergognosa ignobile eccetera cosa paura ti coglie a un tratto, Superuomo?

SIGNORE: A Copenaghen (*entrando*) erano dei veri e propri superuomini i fisici teorici

MEFISTOFELE: A quel tempo

⁵²² Ivi, p. 179.

SIGNORE: A Copenaghen
MEFISTOFELE: E anche altrove
SIGNORE: Era tutto un fermento
MEFISTOFELE: Un'autentica cucina delle streghe.⁵²³

I ruoli continuano a cambiare, ed è evidente come siano maschere che i personaggi possono prendere e lasciare liberamente, utili solo a condurre Faust in tentazione. Infatti, in questa scena, pur rappresentando sé stessa, Gretchen riprende le parole dello Spirito della Terra in Goethe, la prima entità che Faust riusciva a convocare e che lo scherniva per le ambizioni smisurate rispetto al suo animo. Mefistofele, invece, che in Goethe non sarebbe stato ancora presente, qui menziona la «cucina delle streghe», riferendosi alla scena della tragedia in cui Faust viene ringiovanito magicamente. Se prima era stata Gretchen ad avere il ruolo di personaggio metateatrale interno al dramma, qui torna a ricoprirlo Mefistofele, che monta a suo piacimento le scene, dimostrando di conoscere sia la versione “danese” che quella goethiana del mito. Il suo montaggio culmina nel passaggio radicale tra le scene, senza che vi siano interruzioni reali o cambiamenti sul palco. Così dallo Studio di Faust si passa a Strada, dove lui corteggia Gretchen-Neutrino, e poi improvvisamente al climax dell'opera, la Notte di Valpurga Teoretica Quantistica. Come la Valpurga goethiana, è un'immensa mascherata, piena di personaggi, allegorie e allusioni, che qui prendono la forma di scienziati (non soltanto fisici) e personificazioni di concetti. Appaiono così Landau, Dirac, Darwin, Gamow, ma anche il Monopolo, il Segno Falso, lo Spin del Fotone, l'Invariante di Gauge, la Costante di Struttura Fine, l'Energia negativa e la Singolarità.⁵²⁴

In questo tripudio della fisica e delle sue scoperte si compie il percorso di Faust-Ehrenfest, che finalmente accetta il neutrino, viene acclamato dalla stampa e dai colleghi e, trionfante, esclama: «A questa meraviglia lasciatemi dire: “attimo fermati, sei bello!” La traccia dei miei giorni terrestri resterà tra i Grandi negli annali del Quarto Stato. Nel presentimento di una tale felicità, godo intero il mio attimo supremo! (*Muore e il suo corpo è portato via dalla Stampa*)».⁵²⁵ La conclusione è simile a quella goethiana, con Faust che di fronte alla sua grande opera ormai conclusa si lascia andare alla soddisfazione. Ma se la questione centrale lì era l'ultima incomprensione tra Faust e Mefistofele, qui invece Faust accetta completamente

⁵²³ Ivi, p. 180.

⁵²⁴ Ivi, pp. 184-5.

⁵²⁵ Ivi, p. 186.

l'attimo e si dichiara veramente felice, tanto che muore e la Stampa porta via il suo corpo. La scena ricorda, per rimanere in tema, il trionfo mediatico concesso a Oppenheimer da anziano, dopo che era stato messo da parte e dimenticato a causa dei suoi dubbi sulla bomba atomica e i suoi utilizzi. Anche qui, di fronte a tutto il mondo della fisica, Faust viene celebrato e i presentimenti tragici della prima parte del testo sembrano scomparire.

La scoperta del neutrino, però, non sarà quella fondamentale e veramente epocale; infatti, dopo la morte di Faust c'è un'altra scena: Finale – Apoteosi del vero neutrone. Qui l'allievo di Faust, Wagner, è interpretato da James Chadwick, premio Nobel nel 1935, che scoprì il neutrone e firmò il rapporto MAUD, che avviò le ricerche sulla bomba atomica e diresse la sezione inglese del Progetto Manhattan. Anche in Goethe l'allievo superava il maestro e compiva un miracolo alchemico creando un Homunculus. Se nel suo *Faust* questa scoperta era provvisoria e veniva superata dallo slancio – all'inizio mitico e poi sociale – di Faust, stavolta Wagner lo supera in tutto e per tutto. L'avvento del neutrone è commentato dal Coro mistico, ripreso direttamente da Goethe, che canta: «Eterna Neutralità, portaci con te!». ⁵²⁶ All'Eterno Femminino si sostituisce la Neutralità, un principio di equilibrio che potrebbe essere applicato a molti campi: tra i generi, se messo in contrasto con quello goethiano; di neutralità della scienza; tra le potenze, se lo si colloca durante la Guerra Fredda. Ma in qualunque modo lo si veda, sembra una frase quanto meno beffarda visto che quella scoperta porterà all'utilizzo della bomba atomica.

La Terza parte del dramma è una conclusione aggiunta da Pagliarani, durante la quale gli attori sono tutti in scena e recitano un particolare collage di brani: estratti della Notte di Valpurga tradotta da Fortini, ⁵²⁷ un'altra lettura di *Lezione di fisica*, ⁵²⁸ *Paterson* di William Carlos Williams ⁵²⁹ e *La Bomba* di Gregory Corso tradotto da Fernanda Pivano e letta al ritmo di un «boogie-woogie». ⁵³⁰ Questo insieme di testi, montati freneticamente e senza introduzioni o mediazioni esterne, richiama la natura stessa del testo: ripresa da un originale, quello danese, e poi riscritta da Pagliarani. Entrambe le versioni sono poi in dialogo da un lato con l'originale

⁵²⁶ Ivi, p. 187.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Ivi, p. 190.

⁵²⁹ Ivi, pp. 191-2.

⁵³⁰ Ivi, pp. 192-5.

di Goethe e le sue traduzioni italiane (in particolare quella fortiniana), e dall'altro con gli eventi storici e scientifici accaduti dopo la messa in scena a Copenaghen.

Il Faust di Copenaghen si apre a un ampio numero di letture. Prima di tutto bisogna sottolineare che, nonostante gli anni che separano la scrittura del testo dall'esperienza del Gruppo 63, questo ne riprenda molte caratteristiche: la scrittura avanguardistica, il collage, le citazioni tra il colto e il popolare, la compresenza di forme e media, le critiche al sistema capitalistico. In secondo luogo, è una dimostrazione di come il mito di Faust fosse ancora fertile, capace di essere usato in modi molto diversi tra di loro: il *divertissement* scientifico dei ragazzi della scuola di Copenaghen e la sperimentazione teatrale e testuale di Pagliarani. La figura stessa di Faust continua a evolvere: se nell'Ottocento e primo Novecento erano stati più interessanti gli aspetti del filosofo e pensatore o quelli legati all'esoterismo, ecco tornare il suo lato scientifico, prima ecologista in Celli e ora fisico. E infine, è assolutamente necessario notare come il titanismo, che sembrava scomparso e sostituito dall'inefficienza tipica del secolo, qui torna prepotentemente e tragicamente, con l'individuazione del suo nuovo campo: la fisica atomica. Sia per Pagliarani che per Celli la lettura della figura di Faust predominante è quella sul suo superomismo, e quindi la riflessione su come si possa, o se si debba, superare i limiti dell'umano. Entrambi gli autori sembrano ribaltare l'approccio classico di questo tipo di riscritture: i loro Faust riescono a ottenere un potere immenso che finiscono però per usare a fini di male, e in entrambi i casi vengono, nonostante questo potere, superati e sconfitti. Il Faust di Celli perché era stato ingannato fin dall'inizio, quello di Pagliarani perché il suo Wagner compie una scoperta veramente decisiva, ma tragica. A questa lettura viene accostato, in Pagliarani, un forte sostrato marxista, tipico del Gruppo 63, che evidenzia le connivenze tra il capitale e le più nefaste scoperte del nostro secolo.

4.3 Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento* (1985)

Giungiamo adesso a uno dei testi più noti di questo studio, *Faust. Un travestimento* di Edoardo Sanguineti, del 1985. Ci troviamo davanti alla riscrittura più diretta tra quelle fatte dagli autori del Gruppo 63 che dopo questa esperienza riscrivono il *Faust*. Quasi traducendo l'originale, Sanguineti dialoga con Goethe verso su verso, ed è tra i quattro quello che probabilmente rispetta di più alcuni caratteri stilistici del gruppo: la parodia colta, la commistione dei generi, dei linguaggi e lo straniamento.

Le presenze goethiane, e faustiane, in Sanguineti sono talmente diffuse e capillari che è difficile darne conto con ordine. Alcune delle più evidenti sono in *K*, nel *Giuoco dell'oca* e in *A-ronne*, dove emergono alcuni riusi del monologo iniziale di Faust. Esplorare Goethe e Faust nel resto dell'opera di Sanguineti ci porterebbe fuori strada, perciò si rimanda all'appendice al *Travestimento* di Pieter de Meijer e al saggio *Una sfida costante: Goethe e Faust nella creazione letteraria di Edoardo Sanguineti* di Mirco Michelin, che approfondiscono nel dettaglio il legame tra i due autori. A noi basti partire dal presupposto che quando Sanguineti riscrive il *Faust* non opera su un testo che ha letto o un mito che conosce, ma su un'opera che ha studiato, esaminato, citato ampiamente e su un autore che ha già da molti anni incorporato consapevolmente o meno nella sua poesia. Il confronto diretto assume quindi l'aspetto di un incontro a lungo atteso e, in qualche modo, risolutivo, come sostiene Niva Lorenzini nella sua introduzione al testo: «Se è vero che il *Faust* costituisce per la parola di Sanguineti, per la sua iniziazione infernale, una sorta di impercettibile filo rosso, che si dipana di testo in testo, il travestimento dell'85 rappresenta insomma una resa dei conti decisiva».⁵³¹

Prima di entrare nel dettaglio dell'opera bisogna analizzare un dettaglio fondamentale: il “travestimento” del titolo. Per Sanguineti, che si era già confrontato con un travestimento ariostesco e poi si sarebbe occupato di Dante, l'espressione non è affatto neutra, e non coincide soltanto con riscrittura, parodia o traduzione, ma è un insieme di tutto ciò. L'importanza del termine è dimostrata dal grande numero di studi su Sanguineti che si concentra proprio sul travestimento; ne passeremo in rassegna alcuni per capire come questo particolare atto modifichi il rapporto con il materiale faustiano. Lorenzini sottolinea l'aspetto molteplice del travestimento e il suo obiettivo rispetto all'ipotesto: «Raggiungere lo straniamento

⁵³¹ Niva Lorenzini, *Introduzione. Il “Faust” di Sanguineti: la parola all'inferno*, in Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Niva Lorenzini (a cura di), Carocci, Roma, 2003, p. 34.

dall'originale, nella consapevolezza del carattere saturo raggiunto dalla citazione nella modernità. Né traduzione né semplice parodia vuole essere il nuovo testo, che si propone piuttosto come “ricreazione”». ⁵³² La citazione è ormai svuotata di senso, un gioco erudito o un esercizio postmodernista, quindi ha senso soltanto se “ricrea” il testo e attiva un dialogo tra le due versioni, facendo sentire il lettore della nuova “straniato” dall'originale. Lo stesso Sanguineti usa questo termine nella *Notizia* posta alla fine del testo: «Questo *Faust* “travestito” è un *Faust* “straniato”». ⁵³³ Si noti che l'opera non viene definita straniante, cioè in grado di causare questo effetto, ma *straniata*: allontanata con effetto distorcente dalla versione goethiana. Lo straniamento viene vissuto prima di tutto dal testo stesso.

Gabriele Becheri invece commenta così la forma del travestimento: «Translation, modernization, parody: a disguise is all this and a lot more, meaning that these different procedures do not occur all at the same time and with the same intensity; but they are often put together like a puzzle and are never present in a continuous way». ⁵³⁴ L'aspetto interessante evidenziato da Becheri è che tutti questi approcci siano modi del testo, che quindi hanno importanza maggiore in alcune parti e minore in altre, oppure scompaiono completamente. Viene menzionata anche la modernizzazione, uno degli elementi fondamentali dell'opera. Per certi versi, infatti, il travestimento è una traduzione attualizzante: calando l'ipotesto in un'attualità criticata e messa in discussione, si prefigura come una «modalità di rappresentazione parodica della realtà contemporanea». ⁵³⁵ Attualizzare un testo di inizio Ottocento vuol dire ovviamente abbassarlo di tono, quindi: «Normalizzazione, si diceva, abbassamento dell'originale. Ma soprattutto attualizzazione nei modi, ancora, dello straniamento e della deformazione linguistica, come si conviene ai riti e ai miti, alle omologazioni e ai gesti clonati di una società massmediale». ⁵³⁶ Lorenzini sottolinea come normalizzando il Romanticismo titanico di Goethe e rendendolo quotidiano, quasi grezzo, Sanguineti stia mostrando la ritualità massmediale dei suoi giorni. Torna quindi il Faust inetto,

⁵³² Ivi, p. 11.

⁵³³ Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Niva Lorenzini (a cura di), Carocci, Roma, 2003, p. 125.

⁵³⁴ Gabriele Becheri, *The Faustian Disguise of Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi*, in *International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation*, Lorna Fitzsimmons (a cura di), Bloomsbury Publishing, Londra, 2008, p. 233: «Traduzione, modernizzazione, parodia: un travestimento è questo e molto altro, nel senso che tutti questi processi non accadono contemporaneamente e con la stessa intensità. Sono invece spesso messi insieme come un puzzle e non sono mai presenti in maniera continuativa.»

⁵³⁵ Gilda Policastro, *Faust*, in *Sanguineti*, Gilda Policastro (a cura di), Palumbo, Palermo, 2009, p. 80.

⁵³⁶ N. Lorenzini, *op. cit.*, p. 28.

massificato. Mimmo Cangiano evidenzia l'aspetto politico del travestimento, capace secondo di lui di svelare gli ordini ideologici sia del testo originale che del tempo in cui viene riscritto:

Travestirsi è un atto prammatico, corrisponde a una lettura “attualizzante” del passato tesa a portare il testo al di fuori dell'illeggibilità armonica che il continuum storico determina, fino (sempre con Benjamin) a farlo deflagrare, decostruendo così con lui la storia stessa (la storia dei vincitori), e costituendo, in tal modo, l'oggetto storico per la prima volta (costituendolo, cioè, per la prima volta come storico), per forza di critica, cioè per contestazione ideologica e, formalmente, per deturpamento e sabotaggio.⁵³⁷

Il testo viene estrapolato dal continuum storico per essere osservato, storicizzato e messo a confronto con la sua nuova veste, al fine di rivelare la cultura che lo riscrive. È chiaro da queste letture e dai cenni precedenti come l'aspetto politico, e in particolare la lettura marxista del *Faust*, siano al centro del lavoro di Sanguineti.

Affrontata la questione del travestimento, ora dobbiamo capire di che *Faust* si tratti. Per Lorenzini è:

Un *Faust* imborghesito, oltre che marionettistico, che esaspera a piacere, con felicità inventiva, i caratteri del *Puppenspiel*, tra effetti melodrammatici e farseschi, in un profluvio di parole eccedenti di gran lunga il testo originale piegato, con tecnica accumulativa, a impersonare – come scrive l'autore per occasione diversa ma non lontana – un “tragico striptease dell'ideologico”». ⁵³⁸

Un *Faust* borghese, che non si può più distinguere dalla massa e diventa una farsa, riprendendo la frase di Marx per cui la storia si ripete sempre due volte «la prima volta come tragedia, la seconda come farsa». ⁵³⁹ In primis, quindi, siamo di fronte a un'ideologia spogliata dei suoi orpelli e un Faust privato del suo titanismo. La critica nota anche come le citazioni goethiane – di cui è intrisa l'intera opera di Sanguineti – non siano le uniche presenti nel testo, che ospita riferimenti anche ad altri autori a lui cari. Evidente è il leopardismo del monologo notturno

⁵³⁷ Mimmo Cangiano, *Il chierico dietro la maschera. Il travestimento come ritorno della Storia nel teatro di Sanguineti*, in Gianluca Rizzo (a cura di), *On the Fringe of the Neoavantgarde*, Agincourt Press, New York, 2017, p. 222.

⁵³⁸ N. Lorenzini, *op. cit.*, pp. 12-3.

⁵³⁹ Karl Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Edizioni Lotta Comunista, Milano, 2010, p. 25.

iniziale, d'altronde già presente nel corrispettivo originale, quando Faust si rivolge alla luna. Sanguineti, però, aumenta il volume di queste citazioni:

Oltre a una traduzione “straniata” di Goethe, trovano spazio frammenti testuali di Leopardi, Pascoli, persino del *Novissimum testamentum* dello stesso Sanguineti, resi strumenti di un “linguaggio parlato” e di un “parlar basso”, ma anche dei veri e propri stravolgimenti di frammenti dal gusto palazzesco e futurista insieme e dei termini plurilinguistici, che assumono sempre più la forma del cliché.⁵⁴⁰

Quindi un testo che attualizza l'ipotesto e lo contamina con riferimenti di ogni tipo, letterari (Leopardi, Pascoli, Sanguineti stesso) ma anche popolari (canzoni pop, pubblicità e televisione), «in assoluta libertà creativa, lasciando spazio al divertissement linguistico, tra contaminazioni e citazioni di ogni sorta».⁵⁴¹ Sanguineti crea così un'opera frammentaria, che richiama la natura caotica dell'originale e addirittura lo avvicina di più all'*Urfaust*, la prima stesura goethiana che presentava cambi di scena e d'ambientazione radicali e improvvisi, spesso neppure spiegati.

Veniamo al testo. La struttura è molto semplice, ed evita le complicazioni sia dell'ipotesto che di alcune delle riscritture più elaborate, come quella di Pagliarani. Il *Travestimento* si articola in due tempi divisi in scene nominate, senza alcun prologo o epilogo. La separazione della materia è netta: il primo tempo è sul patto con Mefistofele, il secondo sul corteggiamento di Margherita. L'impressione è che Sanguineti, anche nelle scene di traduzione più attualizzanti e dissacranti, voglia andare dritto al cuore della tragedia di Goethe, togliendo tutto ciò che possa offuscarne l'evidenza e l'immediatezza (come i due prologhi, per questo eliminati). L'azione comincia nello studio di Faust, come nell'opera goethiana, con la scena intitolata Notte e il monologo, ovviamente in versione attualizzata, sugli studi di Faust e la sua delusione. L'intento dell'autore è chiaro fin da subito: «Ahimè, ahimè! Ho studiato la psicologia dell'età evolutiva, / la sociologia delle comunicazioni di massa, / la bibliografia e biblioteconomia, / la semiotica, la semantica, / [...] la micro e la macrofisica, la meta e la patafisica, / da cima a fondo, con

⁵⁴⁰ Mirco Michelon, *Una sfida costante. Goethe e Faust nella creazione letteraria di Edoardo Sanguineti*, in *Il tempo e lo spazio nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti dell'VIII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 16-17 settembre 2016, Elena Pirvu (a cura di), Franco Cesati Editore, Firenze, 2018, p. 535.

⁵⁴¹ N. Lorenzini, *op. cit.*, p. 19.

tanto zelo! E adesso, eccomi qui, povero idiota, e furbo come prima». ⁵⁴² Le materie sono quelle del moderno curriculum universitario e il tono è abbassato, ironico. Consapevole che il travestimento sia un atto politico, inoltre, Sanguineti non può non inserire un'allusione temporale, che collochi con precisione il suo *Faust*: «E sarà dal '77 – ma che dico io mai – sarà dal '68, ecco, / che me lo meno, con i miei studenti». ⁵⁴³ Il '68 e il '77, le due date storiche della contestazione, e il riferimento al lavoro e agli studenti dà l'idea di un Faust opposto al sapere ufficiale, come lo era quello goethiano, un intellettuale critico e dissidente.

Sempre nell'ottica di attualizzare il testo, viene completamente eliminata la sfera divina ed esoterica, e infatti il personaggio di Mefistofele viene notevolmente ridimensionato. Faust non si dà più alla magia ma alle scienze d'avanguardia, e torna anche la fisica quantistica: «Cerco invano di trovare / che cos'è che può legare, / strutturato, il mondo, qui. / E dominerò, un giorno, le radici ultimissime / dell'energia e della materia, / e tutti quanti i quanta: / e non starò più a riciclarli, almeno / questa eterna immondizia di parole!». ⁵⁴⁴ Nonostante l'apparente allontanamento dall'originale in vista di un'attualizzazione che alla magia preferisce la politica o l'ironia, alcuni passaggi dell'opera mostrano una grande fedeltà all'ipotesto. Così si chiude il citato passaggio “leopardiano”, una sezione del monologo dove Faust, improvvisamente malinconico, si rivolge alla luna: «Io vagherei con gli spiriti alati, / tra le alpestri caverne, e sopra i prati: / disinquinarmi dal sapere umano! / un bagno di rugiada, e sono sano!». ⁵⁴⁵ Oltre al tema – sia faustiano che leopardiano – della possibilità di ricominciare, perdere la propria natura di intellettuale e vivere finalmente in comunione con la natura, l'aspetto forse più rilevante di questo passaggio è il cambio di tono. Dove necessario, infatti, Sanguineti sceglie di mantenere quello lirico dell'originale e di avvicinarsi alla traduzione, mostrando così le infinite e complesse sfaccettature di cui è composta la sua riscrittura.

Il monologo di Faust si interrompe, come nell'originale, con l'ingresso in scena di Wagner, che Sanguineti usa per introdurre un altro aspetto del suo travestimento, ossia la metateatralità, già molto presente in Pagliarani. Ascoltando Faust declamare, Wagner dice: «Ma sta' a pensare che

⁵⁴² E. Sanguineti, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 52.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 53.

il maestro mio / si è messo a recitare il vecchio Faust»,⁵⁴⁶ trasformando così il *Faust* di Goethe in un'altra delle opere citabili nel travestimento. Il repertorio culturale alto è tra quelli più sfruttati da Faust e, quando entrerà in scena, Mefistofele. Il primo parla del suo «élan vital»,⁵⁴⁷ che sostituisce lo *Streben*, e poco dopo definisce l'uomo una «macchina desiderante»,⁵⁴⁸ citando Deleuze e Guattari. Questi riferimenti sono sempre inseriti in un contesto ironico e spesso alternati a espressioni o riferimenti alla cultura pop. Faust commenta così la trasformazione di Mefistofele da cane a diavolo: «Mi sembra già King Kong / con i suoi occhi ardenti, con le sue zanne orrende! / [...] In primis et ante omnia, per affrontarmi questo ultracorpo, / io mi adopero il mio tetrascongiuro elementare». ⁵⁴⁹ Una rapidissima sequenza che parte da King Kong, sfiora il latino, di nuovo il cinema con *L'invasione degli ultracorpi* per poi approdare, ironicamente, al *tetrapharmakos*.

Annunciato come un'orrida bestia, compare Mefistofele, che avvia subito con Faust un dialogo sul ruolo dell'individuo e il suo desiderio nella società. Faust parla come il suo omonimo goethiano, mantenendo quindi un tono molto simile all'originale. Mefistofele invece adotta un linguaggio più ironico, quasi parodico, con cui introduce un altro elemento alla riscrittura, stavolta in chiave marxista. Nell'opporsi all'idea che Mefistofele fosse il vero capitalista all'interno del mito, il suo discorso si prefigura come una presa in giro dello stesso linguaggio che utilizza:

Mica ti devi, per questo, massificarti, omologarti, ecc. ecc. / E io? Mica sono uno della classe dominante, io. / [...] Prima noi ci esploriamo il minimondo, e poi il maximondo – / e poi, il finimondo: / perché il privato è il politico, il dovere è il piacere, / l'utile è il dilettevole, il volere è il potere, ecc. ecc. / corso accelerato, di corsa, si parte! / [...] Il sottoproletariato non se lo fiuta, il diavolo, / nemmeno quando te li prende per il collo.⁵⁵⁰

La presenza diffusa di «ecc. ecc.», la critica al sottoproletariato, i discorsi che si attorcigliano su loro stessi sono elementi ironici e con un intento apertamente parodico nei confronti di una certa critica marxista e la sua ampollosità.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 54.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 59.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 64.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 60.

⁵⁵⁰ Ivi, pp. 62, 66, 71.

La scena procede verso il suo punto focale, rappresentato dal momento del patto e la sua formulazione, che Sanguineti sceglie di riportare similmente a Goethe, con un'aggiunta:

E se tu mi puoi darmi la mia illusione, che tu mi incanti, / che io mi posso piacermi, a me stesso, io stesso, / e se tu mi puoi, con il mio piacermi, sedurmi, / sarà quello, per me, l'ultimo mio giorno [...] E se un giorno, a un certo punto, io dico: / – Fermati, attimo, che sei così bello, tu! – / allora tu mi puoi mettermi le tue manette, a me, / che allora, per me, è proprio fatta finita.⁵⁵¹

L'autore pone l'accento sul ritorno ossessivo dell'«io», il «me», i riflessivi, che sottolineano l'aspetto individualista ed egoistico della ricerca di Faust. A lui non interessano il proletariato, le masse, la lotta di classe, inserite nel discorso dalla retorica marxista di Mefistofele, ma solo sé stesso e la propria sorte. Questa flessione sull'io è accentuata anche dal «tu» con cui invece si rivolge all'attimo, l'oggetto inseguito, che diventa così una controparte: l'unico «tu» realmente significativo per un «io» completamente incentrato su di sé.

Il primo tempo del *Travestimento* si chiude con due scene riprese e quasi tradotte direttamente da Goethe, ossia Taverna, che adatta la Cantina di Auerbach, e Cucina di Strega. La prima è identica nel suo svolgimento all'ipotesto, di cui aggiorna il linguaggio senza introdurre altre variazioni rilevanti. Nella seconda invece Sanguineti inserisce un elemento onomatopeico, usato dai famigli della strega durante la filastrocca sul mondo come fosse una palla: «Il mondo è terracotta, / si spacca, e fa la botta: / bùm bùm, bùm bùm, kràk kràk, / e pàta e patatràc».⁵⁵² In Goethe il riferimento era agli sconvolgimenti della Rivoluzione Francese e le guerre napoleoniche, mentre qui ricorda il dialogo leopardiano di Ercole e Atlante o la ridda satanica di Boito, dove il mondo veniva fatto a pezzi e i suoi resti venduti da Lilith. Di fronte a questa sfera sull'orlo della fine, pronta a rompersi, Mefistofele riprende la sua critica marxista, stavolta indirizzata alla massificazione del postmodernismo, quasi anticipando Frederic Jameson: «La civiltà postmoderna, che ci fa l'omogeneizzazione, / alle masse, ci ha contagiato anche il diavolo, pure. / [...] Chiamami il cavaliere del lavoro, che così mi va bene».⁵⁵³ Qui Mefistofele, parlando di sé, tocca un punto centrale del faustismo novecentesco. Ma non è solo il diavolo a essere scomparso, ridotto a un «cavaliere del lavoro», laddove in Goethe era un vero cavaliere, addirittura un barone. La massificazione ha colpito anche la figura di Faust, che ha perso la

⁵⁵¹ Ivi, p. 64.

⁵⁵² Ivi, p. 80.

⁵⁵³ Ivi, pp. 82-3.

centralità e l'individualismo che la caratterizzava nel secolo precedente. Ormai, nel Novecento, chiunque può dirsi un piccolo Faust in potenza, e di conseguenza nessuno lo è veramente.

Se il primo tempo era dedicato all'incontro tra Faust e Mefistofele, ma soprattutto a ciò che avveniva prima, e alla stipula del patto, il secondo tempo ruota intorno alla seduzione di Margherita. Come molte altre riscritture, e come l'*Urfaust*, l'opera termina con la morte di lei. Anche questo tempo segue con una certa attenzione la struttura goethiana e inizia con la scena Strada dove Faust e Mefistofele, camminando, incontrano Margherita. Dalle parole con cui Faust la presenta emerge immediatamente che della fanciulla angelica e innocente non è rimasto nulla: Margherita, che qui diventa Greta, è definita «cappuccetto rosa shocking» e poi una «bella puttarella».⁵⁵⁴ Agli occhi di Faust è un oggetto, da degradare e possedere, a cui non deve essere tributato alcun rispetto. Nella scena successiva, Sera, da questo linguaggio volgare si passa al melodrammatico, con una traduzione dell'originale che esaspera l'elemento melenso della scena. Ma quando Faust è nuovamente solo torna il tono svilente di poco prima: «O Natura, Natura, qui, con i molli sogni, / educasti quella sua candida angelicità: / e qui si è sviluppata, la pupattolina, / con le sue puppine che ci scoppiano, a lei, di calda vita: / e qui, sopra un'impalcatura di venerabile innocenza, qui si è fabbricata quella sua silhouette benedetta!».⁵⁵⁵ Compiono i riferimenti all'angelicità e alla sfera divina che sembrano avere un intento ironico, che non concede a Greta alcuna forma di tragicità; anche quando è sola, la canzone che in Goethe era del Re di Tule qui diventa di «Tuletule»,⁵⁵⁶ con un raddoppiamento che ne smorza evidentemente il pathos.

Il corteggiamento segue l'ipotesto, con la scena Giardino dove Faust esalta la bellezza e l'intelligenza innocente e pura di Greta, da cui però non ci si deve far ingannare: «Ma, mia cara, quella che la chiamano l'intelligenza, guarda, / è tante volte erudizione, specializzazione: è un'alienazione».⁵⁵⁷ Il Faust goethiano lodava sinceramente l'intelligenza di Margherita, nella quale vedeva un ideale di semplicità privo delle impasse razionaliste che fiaccavano il suo spirito. In Sanguineti, invece, Faust inganna Margherita e infatti utilizza il termine

⁵⁵⁴ Ivi, p. 89.

⁵⁵⁵ Ivi, p. 93.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 95.

⁵⁵⁷ Ivi, p. 98.

«alienazione», tipico del linguaggio marxista e quindi di Mefistofele; adottando le parole del suo diavolo, Faust stesso diventa tentatore e seduttore.

Dopo questa scena, Sanguineti opera alcuni tagli rispetto a Goethe e accelera il corso degli eventi. Viene saltata la scena Bosco e Caverna, la prima dove Faust esprimeva dei dubbi sul rapporto con Margherita e le sue azioni. Si passa direttamente a Stanza di Greta, tradotta esasperando l'aspetto erotico dell'originale. Laddove infatti Margherita cantava che il proprio petto o cuore erano attratti, come magneticamente, da Faust, Sanguineti sottolinea la natura sessuale del rapporto tra Faust e Greta, aggiungendo una sfumatura persino grottesca: «Le zinne mie si stanno, / tutte, su lui, puntate: / me le sogno schiacciate / contro il suo petto, sì».⁵⁵⁸ Viene saltata anche la seconda scena nel Giardino, dove Faust esprimeva il suo credo panteistico; si conferma la scelta di Sanguineti di eliminare tutte le parti che riguardano il contatto tra Faust e la natura o il divino, e limitare il suo travestimento alla dimensione terrestre.

Dopo la scena Bar, che adatta Alla Fontana, si passa al duello tra Faust, Mefistofele e Valentino, il fratello di Greta. Come in Goethe, si intuisce che tra queste scene è passato del tempo e che la frequentazione tra Faust e Greta è ormai un fatto pubblico. La scena inizia con un'anticipazione del finale del dramma: «E il borsello con l'erba, le polverine assortite, / le belle siringhe? Dal mio astro non vado, a mani vuote».⁵⁵⁹ Il riferimento è al sonnifero che Faust darà a Greta affinché addormenti la madre durante un loro incontro, e il cui dosaggio errato finirà per ucciderla. In tutta questa parte del dramma, Sanguineti non dà spazio a Greta né profondità al suo personaggio, ma preferisce concentrarsi sui deliri egocentrici di Faust. Sceglie infatti di eliminare anche Duomo, la scena in cui Margherita era tormentata dalle sue colpe durante la preghiera, una delle più tragiche della prima parte del *Faust* goethiano.

Segue l'adattamento della Notte di Valpurga, che in questa versione diventa un nightclub. Anche qui la componente esoterica è notevolmente ridotta, e di conseguenza lo spazio riservato alla figura di Mefistofele. Dal ritrovo delle streghe a lui dedicato, infatti, la Valpurga si trasforma in una normale serata in discoteca: «Guarda, le lucine multicolori! / qui ci sta un club, allegro e raccolto: / in pochi, non si sta mai soli: si balla, si chiacchiera, si cucina, si beve: e si

⁵⁵⁸ Ivi, p. 104.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 107.

ama. / Prova a dirmi, tu, dove puoi trovarti di meglio».⁵⁶⁰ La scena si svolge esplicitamente sul Brocken nella notte di Santa Valpurga, ma dentro «un club, allegro e raccolto»;⁵⁶¹ non è presente l'ascesa, né i cori o la mascherata finale. Compaiono solo una ballerina vecchia, una giovane e un siparista. Con le due ballerine si alternano Faust e Mefistofele prima della visione del corpo decapitato di Greta. Assente è anche il Sogno della Notte di Valpurga, sostituito dal Siparista che annuncia uno spettacolo che però non viene mostrato né raccontato.⁵⁶² Sanguineti mette in scena un *Faust* laico, dove tutto ciò che è al di fuori della sfera umana viene attivamente eliminato; un Faust che parla con il linguaggio della nostra cultura, sia alta che bassa (e bassissima) di cui, più che un titano capace di trascenderla, dimostra di essere un perfetto rappresentante.

Il dramma si conclude con la scena Carcere, come da tradizione. Qui Sanguineti traduce Goethe in modo quasi letterale, dando poco spazio in più a Greta-Margherita e accentuando il tono melodrammatico dei suoi monologhi. Ancora una volta, la differenza più significativa rispetto all'ipotesto è l'assenza dell'intervento divino. Come anticipato, il dramma si conclude sulla condanna da parte di Mefistofele: («È andata. / Avanti, via con me!»⁵⁶³). Questo finale mette in luce un dettaglio particolarmente significativo: nel condannare Greta, Sanguineti è più vicino alla prima versione della tragedia, l'*Urfaust*, che al *Faust*. Una scelta singolare che rappresenta un'eccezione assoluta all'interno del panorama delle riscritture italiane, fino ad allora poco interessate a questa fonte goethiana alternativa.

4.4 Giuliano Scabia, *Fantastica visione* (1988)

Fantastica visione di Giuliano Scabia, del 1988, si colloca a metà tra questi *Faust* e quelli destrutturati. Il testo, per sua natura, in effetti rientra in quest'ultima categoria; ma dal momento

⁵⁶⁰ Ivi, pp. 111-2.

⁵⁶¹ Ivi, p. 111.

⁵⁶² Ivi, p. 114.

⁵⁶³ Ivi, p. 121.

che l'autore fu parte attiva e fondamentale, soprattutto per quanto riguarda l'attività teatrale, del Gruppo 63, ci è sembrato più opportuno accostarlo a Sanguineti, Celli e Pagliarani. Tra questi autori Scabia fu tra quelli che si occuparono di più di teatro e gli dedicò non soltanto la sua ricerca creativa, ma anche l'insegnamento. Dal '72 infatti insegnò al DAMS di Bologna, dove fece spesso lavorare i suoi studenti sul *Faust* di Goethe.⁵⁶⁴ Marco Belpoliti definisce così il teatro di Scabia:

Il teatro di Scabia è, sin dal suo inizio, un teatro sciamanico e insieme un teatro politico, volto a indagare le ragioni profonde della socialità, a ricercare i fondamenti del linguaggio comune tra gli uomini, senza escludere a priori le radici cosmiche e persino "religiose" della socialità umana. [...] Come mostrerà all'inizio degli anni Ottanta uno scritto di Gianni Celati, dedicato a *Fantastica visione*, il teatro di Scabia è infatti un teatro mitico.⁵⁶⁵

«Mitico» è la parola che ci interessa. Scabia, infatti, cala in un contesto quotidiano e riconoscibile un racconto mitico, misterioso, a metà tra il religioso e l'esoterico, che utilizza in maniera molto creativa ma profonda la materia faustiana. Il contesto è quello di un piccolo paese, in crisi a causa di una carestia del bestiame, in cui uno alla volta iniziano a morire gli abitanti. Presto si scopre che il colpevole è un macellaio, sempre perfettamente rifornito nonostante l'epidemia poiché oltre a uccidere le persone ne vende la carne. Figura centrale del dramma, incarna alcuni aspetti di Faust e altri di Mefistofele, e intorno a lui ruotano vari abitanti del paese, tra cui la Madre (la sua amante) e il Garzone (l'aiutante, un Faust in minore, o piuttosto un Wagner).

Per quanto il mito di Faust svolga una funzione fondamentale all'interno di quest'opera, *Fantastica visione* non può essere ritenuta solamente una sua riscrittura: parlarne in questi termini sarebbe limitante per la quantità di direzioni e spunti che Scabia tratta. Piuttosto, è una traccia importantissima e nascosta nel testo, che fornisce al lettore edotto una chiave interpretativa ulteriore. È quindi, tornando a Brunel, uno di quei testi che funzionano nel testo. Il primo livello su cui Scabia stabilisce un dialogo con la materia faustiana, in particolare la versione goethiana, è quello strutturale. Ripropone parte dell'avantesto goethiano ridotto a un solo prologo che però chiama, significativamente, Prologo in Cielo. La scena ci interessa perché

⁵⁶⁴ Per un inquadramento generale dell'opera di Scabia si consulti il recente volume di Massimo Marino, *Il poeta d'oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, La Casa Usher, Firenze, 2022.

⁵⁶⁵ Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010, p. 305.

è una sintesi dei due prologhi goethiani: il primo, di natura metateatrale, ospitava un dialogo tra il Direttore del Teatro, il Comico e un Poeta; il secondo invece era ambientato in Paradiso e presentava la scommessa tra Dio e Mefistofele riguardo l'anima di Faust. Scabia, con un escamotage, riesce a unire queste due dimensioni ambientando il suo prologo in Cielo, nello spazio cosmico, e popolandolo di una Compagnia che, vagabonda, torna sulla Terra dopo aver assistito a uno spettacolo astrale. Superato il prologo, Scabia struttura la sua opera in maniera indipendente. Per questo motivo, come per i *Faust* "destrutturati", la nostra analisi non seguirà più l'ordine delle scene, ma gli aspetti tematici rilevanti.

Prima di tutto bisogna analizzare nel dettaglio i personaggi e le loro equivalenze faustiane in Scabia. L'identificazione più forte è quella tra il Macellaio e Mefistofele, che diventa quindi protagonista dell'opera, in ossequio alla tradizione delle riscritture faustiane che privilegiano la figura diabolica, come Boito e Giobbe. L'opera è corredata da note con cui Scabia chiarisce l'ambiguità dei personaggi, e aiuta il lettore a districarsi tra le innumerevoli maschere e identità che assumono. La nota alla prima scena, nella quale il Macellaio viene chiamato con molti nomi diversi, informa che: «Fra i nomi emerge improvviso quello di Luciano. E non è fra i lettori o spettatori moderni chi non veda il rapporto con *lux* (se ne accorge anche la Madre) e con Lucifero».⁵⁶⁶ Quindi una delle tante maschere del Macellaio è quella del diavolo, un diavolo in terra, e le indicazioni di Scabia continuano a confermarlo, tanto che le note a una scena successiva ci dicono che «qui si svela per la prima volta essere il bancone nient'altro che la mascherata bocca (o entrata) dell'Inferno».⁵⁶⁷ La macelleria diventa un portale per l'Inferno a cui il Macellaio fa la guardia. Alla coppia Macellaio-Diavolo si aggiunge nelle scene III e V un'altra maschera, quella del Matto. Infatti, mentre il bancone si rivela essere la bocca dell'Inferno, il Macellaio inizia cerimoniosamente a indossare le corna da diavolo, creando quell'unione diavolo-*trickster* che tipicamente caratterizza la figura di Mefistofele.

Chiarita l'identificazione diabolica, manca però un Faust, che in Scabia assume le vesti del Garzone apprendista della macelleria. Una scena poco successiva, la VIII, è particolarmente significativa in questo senso. Il Garzone e il Macellaio sono dietro al bancone, e si parla della successione del Garzone, che esplicitamente dice: «Il contratto di lavoro è buono, padrone. [...]

⁵⁶⁶ Giuliano Scabia, *Fantastica visione*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 19.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 37.

È un patto che abbiamo firmato insieme». ⁵⁶⁸ La menzione del patto cala definitivamente il racconto nel palinsesto faustiano, e la conferma che non si tratti di un patto qualunque è data dalla successiva nota di regia: «Inquietante è quanto accade nella scena ottava. Vi si fa infatti per la prima volta menzione del patto, o contratto, tra padrone e servo, macellaio e garzone. Il dialogo con la madre (Elena? Margherita?) serve qui da copertura al bagliore improvviso che l'idea del patto infernale getta sulla sbigottita umanità». ⁵⁶⁹ Scabia esplicita la materia faustiana attraverso i nomi di Elena e Margherita, le due amanti di Faust, che però non compaiono mai direttamente nel testo. Allo stesso tempo, cambia profondamente il rapporto tra i due personaggi principali. In Goethe, Mefistofele era un insegnante che tentava di mostrare a Faust piaceri in grado di sedare il suo desiderio illimitato, ma quest'ultimo rifiutava il suo ruolo e lo vedeva piuttosto come un fornitore di potere e risorse per le sue avventure. In *Fantastica visione*, Faust non solo è apprendista del Macellaio-Mefistofele, ma addirittura è un servo, quasi una sua proprietà. E il Macellaio rivendica questo stato della loro relazione, dicendogli: «Sei ancora apprendista». ⁵⁷⁰ Non c'è dubbio che il suo percorso di apprendimento debba continuare, e che presto potrà aiutarlo nei delitti.

Come il *Faust* goethiano, anche quello di Scabia è diviso in due sezioni, separate da una scena chiamata Intermezzo del teatro vagante, ovvero Farsa della Morte e dell'Imperatore. ⁵⁷¹ È tipico di Scabia lavorare su più livelli teatrali contemporaneamente, tecnica che usa più volte nel corso dell'opera. In questo intermezzo i personaggi assumono nuove maschere: il Macellaio quella dell'Imperatore, la Madre (che Scabia ha associato a Elena e Margherita) della Morte, il Garzone del Servo Angelo. L'opposizione tra Imperatore e Servo angelo sembra confermare l'identificazione di questa coppia con Faust e Mefistofele: il Macellaio detiene il potere assoluto e il Garzone ne è il servo, ma un servo angelico, che quasi prefigura un suo ruolo salvifico, forse di rifiuto dell'opera diabolica del suo padrone. Inoltre, l'espedito della mascherata sembra richiamare anche lo svolgimento della Notte di Valpurga, con la sua processione di maschere e personaggi.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 49.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 53.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 49.

⁵⁷¹ Ivi, pp. 67-73.

Come abbiamo visto, il mito di Faust opera in *Fantastica visione* in forme differenti: a livello strutturale, tematico, nei personaggi e nelle note di Scabia stesso. In alcuni casi l'autore sceglie di essere ancora più esplicito, con passaggi di testo che riusano direttamente citazioni celebri del *Faust* goethiano. Due in particolare verranno analizzate, e sono entrambe frasi pronunciate dal Garzone, che così diventa lo strumento testuale votato all'affioramento della materia faustiana. Sentendosi perseguitato dagli spiriti, il Garzone dirà: «Sono le voci – sono sempre più frequenti – restano nell'aria».⁵⁷² È evidente il riferimento alla celebre frase di Faust, usata anche da Freud come epigrafe di *Psicopatologia della vita quotidiana*: «È ora così densa di quei fantasmi, l'aria, / che nessuno sa più come evitarli».⁵⁷³ Faust pronuncia questa frase ormai anziano, solo nel suo palazzo, perseguitato dagli spiriti che rappresentano i suoi errori e le sue colpe; allo stesso modo Freud la usa per rappresentare poeticamente lo stato di assedio in cui il passato ci costringe quotidianamente. Lo stesso avviene nel dramma: gli abitanti del paese e il Garzone sono convinti che gli spiriti li perseguitino, mentre il Macellaio, vero artefice degli omicidi, sa che si tratta solo di una paranoia collettiva.

La citazione più esplicita di tutte giunge poco dopo, mentre il Garzone e il Macellaio sono a caccia e il primo pronuncia le parole famose del patto, quelle che in Goethe avrebbero dovuto condannare Faust alla dannazione: «O fermati, padrone, un attimo: quanto sei bello».⁵⁷⁴ Se in quel caso a fermarsi doveva essere l'attimo, e non Mefistofele, qui il Garzone desidera che sia proprio il padrone a fermarsi, quasi in un momento di adorazione. La frase sembra preparare la conclusione dell'apprendistato del Garzone, ma un attimo dopo il giovane Faust rivela di vedere ancora gli spiriti: non è ancora pronto a farsi carico degli omicidi, e la sua iniziazione deve essere rimandata. È un momento fondamentale, che dimostra come il rapporto tra Faust e Mefistofele sia sempre destinato al fallimento, alla rottura, qualunque sia l'equilibrio dei poteri e la natura del loro patto. Scabia commenta così in nota: «Il rito di caccia al quale siamo chiamati ad assistere è anche la cerimonia preparatoria per l'investitura del Garzone nel ruolo definitivo di macellaio. [...] Siamo sicuri che in tale contesto anche Christopher Marlowe avrebbe rimandato di qualche scena l'ultima notte di Faustus».⁵⁷⁵ Il Garzone non saprà più

⁵⁷² Ivi, p. 78.

⁵⁷³ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 11410-1.

⁵⁷⁴ G. Scabia, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 94.

redimersi, tanto che nel finale verrà ucciso dal Macellaio,⁵⁷⁶ che con questa azione sancisce l'impossibilità di qualsiasi successione e il suo trionfo assoluto. Per celebrarlo si veste da re, impugna lo scettro, mentre l'ultimo abitante del paese ancora vivo, il Vigile, lo chiama «signor Belzabè». ⁵⁷⁷ La vittoria del diavolo si distacca fortemente dal testo goethiano. L'unico momento di trionfo a lui dedicato era un passaggio della Notte di Valpurga, poi espunto dal testo ma riutilizzato frequentemente nelle versioni in cui Mefistofele è il protagonista. Scabia, con il suo Macellaio-Re, capovolge i ruoli e stravolge il finale; così facendo, oltre a portare avanti l'evoluzione del mito faustiano, inserisce la sua opera anche nel filone dei *Faust* "mefistofelici".

Tra i quattro testi appartenenti agli autori del Gruppo 63, *Fantastica visione* è certamente quello che più si discosta da una riscrittura canonica del mito. Tuttavia, riesce a rielaborarne gli elementi fondamentali in maniera creativa e originale e sotto aspetti differenti. Scabia fa sua la materia faustiana sia dal punto di vista strutturale, ad esempio riproponendo il Prologo e l'Intermezzo, che sul piano dei personaggi. Non soltanto, inserisce anche citazioni esplicite nel testo e nelle note, dove inserisce il suo dramma nella linea di Goethe, ma anche in quella di Marlowe, rendendo *Fantastica visione* un'opera difficile da catalogare e che troverebbe una collocazione soddisfacente in almeno tre dei possibili filoni individuati in questa ricerca.

⁵⁷⁶ Ivi, p. 123.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 126.

5. I Metateatrali

1934, Adriano Grande, *Faust non è morto*

1938, Enrico Thovez, *La trilogia di Tristano*

1969, Tommaso Landolfi, *Faust 67*

1990, Roberto Tessari, *Faust-Rapsodia*

La categoria di “metateatralità” nasce con il teatro nel teatro, di cui l’*Amleto* di Shakespeare è un esempio celebre (e che tornerà in questa analisi), per poi evolvere nel Novecento e diventare, da Pirandello in poi, una forma del teatro.⁵⁷⁸ Nella sua evoluzione il “metateatro” «ingloba dentro di sé il “teatro nel teatro”: è il testo che parla di sé stesso».⁵⁷⁹ Un teatro, quindi, che da un lato si mette in scena, dall’altro si commenta, prende coscienza di sé come espressione artistica e fa di questa riflessione una nuova tipologia di espressione artistica. Una duplicità presente fin da Shakespeare, dove «c’è la messinscena finalizzata alla verifica del protagonista in merito all’uccisione del padre che risulta tutta interna al testo, funzionale ad esso e c’è la riflessione che, sempre Amleto, avvia sulla poetica recitativa, sul come muoversi, parlare, agire sul palcoscenico, riflessione esterna all’azione ma utile ad un confronto con le tecniche spettacolari di allora».⁵⁸⁰ Se il mito è un testo che opera nel testo, allora il teatro diventa un linguaggio che opera nel teatro stesso: la coincidenza delle due modalità, non a caso infatti, risulterà fruttuosa per lo sviluppo del mito di Faust.

Nel nostro caso, il metateatro si svilupperà soprattutto come messa in scena di personaggi del mito (di Faust e non solo) trattati esplicitamente come tali. Questo gruppo di testi, non a caso

⁵⁷⁸ Per un approfondimento critico del tema si vedano i volumi: Lionel Abel, *Metateatro. Una nuova interpretazione dell’arte drammatica*, Rizzoli, Milano, 1965 (1963); Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII siècle*, Droz, Genève, 1981; Maria Gabriella Cambiagli, *Teatro e metateatro in Italia tra Barocco e Novecento*, CUEM, Milano, 2012.

⁵⁷⁹ Angela Guidotti, *Metateatro nel Novecento: teoria e prassi dell’ultimo Pirandello*, in *Tra Venezia e Saturno. Storia, drammaturgia e poesia in Paolo Pappa*, Roberto Cuppone (a cura di), Titivillus, Pisa, 2017, p. 252.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

posti alla fine dello studio, segna la trasformazione di Faust da mito a personaggio, a funzione narrativa da usare, interpretare e commentare insieme ad altri suoi simili: Amleto, Don Giovanni, Don Chisciotte e non solo, i protagonisti della mitologia moderna, dei miti letterari. Se il Novecento ci dice che diventare Faust è impossibile, il metateatro offre una via d'uscita, un'altra occasione: interpretarlo. Faust verrà recitato o sarà lui stesso regista, riportando così nel teatro lo slancio creativo e produttivo che fino all'Ottocento lo aveva caratterizzato.

5.1 Adriano Grande, *Faust non è morto* (1934)

Quando il poeta genovese Adriano Grande pubblica il suo *Faust non è morto* non compie soltanto un passaggio rapido e improvviso dalla poesia al teatro, ma dà il via a un'importante corrente di riscritture faustiane in Italia. Nel '34 erano disponibili al pubblico soprattutto riduzioni e adattamenti che si concentravano sulla Prima Parte della tragedia e tralasciavano sia le ultime avventure di Faust e Mefistofele che la conclusione della loro vicenda con la morte e successiva redenzione di Faust. Adriano Grande compie la coraggiosa operazione di scrivere un seguito al *Faust* goethiano, che aggiunge un'altra vicenda dopo la sua conclusione.

Il testo è diviso in tre atti. Nel primo, chiamato Riviviscenze, Grande collega la sua opera a quella goethiana e avvia il dramma, in cui inserisce un gran numero di personaggi estrapolati dalla tradizione teatrale moderna. La prima scena, ambientata nello studio di Faust, lo mostra differente rispetto alla sua vita precedente: «Siamo nel laboratorio di Faust. [...] L'arredamento di un simile luogo non può essere che eterogeneo: composto dei più strani mobili medioevali e dei più pratici tra i moderni. [...] Sulla mensola del camino, accanto a una clepsidra e a un mappamondo, c'è l'altoparlante e il telaio di un apparecchio radio». ⁵⁸¹ Lo sfasamento temporale, la compresenza di passato e presente, fa da contraltare alla ripresa del personaggio, al tentativo di rinnovarlo in un mondo che nel frattempo è avanzato. Vengono presentati nuovamente i personaggi: Mefistofele, qui detto Mephy, è imprigionato nella forma di un cane

⁵⁸¹ Adriano Grande, *Faust non è morto. Passatempo teatrale*, Edizioni "Circoli", Roma, 1934, p. 11.

lupo, Faust è ormai vecchissimo e macilento, Wagner invece «è vestito in abito moderno, un poco sordido e un poco pretensioso [sic]». ⁵⁸² Faust ha superato in potere Mefistofele e l'ha così dominato: «Come t'ho detto, ognuno di noi ha in sé il proprio Demonio che lo comanda e suggerisce: tutto sta nel riuscire a individuarlo, nel trovare in che cosa ha più potenza. È più facile, poi, poco alla volta, escluderlo dai propri affari». ⁵⁸³ In questa lettura Mefistofele diventa quasi un *dáimon*, lo spirito che accompagna ognuno di noi e ne riflette la natura e le inclinazioni. Conoscerlo vuol dire poterlo controllare e sottomettere al proprio volere. Questa interpretazione del suo rapporto con Mefistofele non può non ricordare le letture psicanalitiche, che leggono la risoluzione drammatica del loro rapporto come il fallimento da parte di Faust di accettare Mefistofele come sua Ombra. In questo caso, invece, Faust avrebbe dominato la propria Ombra, riducendola al suo comando.

A Wagner, Faust fornisce anche una spiegazione di come sia tornato in vita: l'anima di cui Mefistofele ha tentato di appropriarsi gli è stata restituita da Dio, che l'ha rivendicata come bene di sua appartenenza che non è concesso né al diavolo di sottrarre né agli esseri umani di vendere. Il corpo, secondo questa logica, è solo un supporto messo a disposizione dell'anima: «Questa forma esteriore che mi chiude non è che sottilissima crosta che mi son tenuta del mio corpo per potervi dagli occhi speculare il mondo». ⁵⁸⁴ Grande riprende pedissequamente il finale goethiano, sfruttando quello che quasi si potrebbe definire un tecnicismo, come d'altronde aveva fatto anche Mefistofele, per dare nuova linfa al racconto. Tornato al mondo, Faust ha ricreato anche Wagner, il quale adesso fa il consulente per un drammaturgo, del quale Faust dice: «Dev'essere un bizzarro individuo, della specie di quel Wolfango, così mi pare si chiamasse, che ha narrato la mia storia falsandola parecchio». ⁵⁸⁵ Grande inizia così a inserire il tema metateatrale nella sua opera. Il racconto si radica su quello goethiano, che qui diventa la testimonianza di qualcosa realmente accaduto, di cui Goethe è solo il cronista, per giunta in malafede.

Svolta la premessa, inizia l'azione del dramma, con un interessante ribaltamento di ruoli. Essendo un cane lupo, Mefistofele non può svolgere la sua funzione di diavolo, tuttavia

⁵⁸² Ivi, p. 12.

⁵⁸³ Ivi, p. 13.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 14.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 17.

fondamentale all'interno del mito. Questo ruolo viene prontamente ricoperto da Faust, che a sua volta propone un patto a Wagner, offrendogli dei poteri magici in cambio del suo aiuto in un'impresa. Faust racconta di aver dato vita a personaggi del teatro moderno e averli convocati nel suo studio, con l'intenzione di svelargli la loro vera natura:

Detto tra noi, io sono convinto che, in fondo, le creature che più vivono e, sia pure d'una vita riflessa e attraverso l'animo altrui, sono proprio queste: e che, tra le vere, vivon davvero solo quelle che han consegnato o consegnano alla storia una qualche loro grandezza di pensiero o di azione. [...] Io ho mandato per il mondo diverse di tali creature, tra vere e fantastiche, di quelle che per alcun loro merito o demerito più mi riuscivano interessanti. [...] Ho disposto, perciò, che qui convergano tra breve tutti, affinché io possa colorarli della loro vera coscienza. [...] A vestir le une e le altre in forma umana m'aiuta Mephy, il cane. Nottetempo, egli mi porta dei neonati che per me rapisce: e io insufflo codeste essenze in quei corpiccioli.⁵⁸⁶

Sul dettaglio macabro di Mephy che fornisce neonati nei quali innestare queste nuove vite, si struttura la trovata metateatrale di Grande: mettere dei personaggi letterari che vengono riconosciuti come tali, quindi come figure immaginarie, a confronto con un altro personaggio letterario che invece si crede d'essere reale, e nella cui finzione il *Faust* di Goethe è una cronaca con troppe licenze d'autore. La scelta dei personaggi non è casuale: compariranno, in sequenza, Don Chisciotte e Sancio Panza, Elena, Don Giovanni e Leporello, Amleto e Polonio, e Pangloss, il tutore di Candide nell'opera omonima di Voltaire. Quest'ultimo però sfuggirà a Faust, lasciando sulla scena le tre coppie (che richiamano lo schema Faust-Mefistofele o Faust-Wagner) ed Elena (da sola in quanto oggetto desiderato per eccellenza, dall'epica greca al mito di Faust). I personaggi sono tratti dalla mitologia moderna, nessuno di loro è classico o antico e tutti appartengono allo stesso periodo di Faust. Sarà proprio Ian Watt, nel 1996, a sceglierli come rappresentanti del mito dell'individualismo moderno, sostituendo però Robinson Crusoe ad Amleto. Con quest'opera, quindi, Grande delinea un pantheon del mito moderno, dove vengono accostati personaggi dalle caratteristiche simili a cui viene data nuova linfa al fine di trasportarli nel nuovo secolo.

Dalla seconda scena in poi, uno alla volta i personaggi appaiono nello studio di Faust, il quale, aiutato da Wagner e Mephy, li sottopone a un'operazione di risveglio, per farli uscire dalle maschere di uomini comuni che avevano indossato e farli diventare nuovamente figure teatrali:

⁵⁸⁶ Ivi, pp. 18-20.

Aiutato da Wagner li trascina entrambi dietro al telaio sul quale questi ha alzato lo schermo; poi va alla macchina di proiezione e la fa agire. Sullo schermo appaiono, dapprima, come in trasparenza, le immagini dei due quali sono; poi le loro figure si uniscono e confondono sino a formare un grosso uovo nero sotto cui nasce un lingueggiare di fiamme rosse che a poco a poco lo coprono. Diradandosi le fiamme riappaiono le due figure; ma stavolta nei loro costumi da favola.⁵⁸⁷

La metatetralità ha spazio anche qui: i personaggi devono tornare a essere quelli del mito, non possono più comportarsi da persone, condizione che sono costretti ad abbandonare tramite un rito sospeso tra il tecnologico e l'esoterico. È interessante l'accostamento della proiezione filmica, che sottolinea la loro natura finzionale, e l'uovo nero, che invece sembra anticipare una nascita oscura, votata al male o sotto il segno della magia nera. Dopo Don Chisciotte e Sancio Panza, compare Elena, seguita da Don Giovanni e Leporello. A Don Giovanni, Faust dice: «Per ragioni di lontana rassomiglianza mi sei forse tra i più cari, quantunque, nell'amare l'amore, tu ti sia compiaciuto troppo degli equivoci».⁵⁸⁸ Qui Grande sta quasi facendo mitocritica, accostando i personaggi per le loro caratteristiche e sottolineandone le differenze. Il gruppo è completato dalla coppia Amleto-Polonio. Amleto e Faust hanno uno scambio di battute che conferma la tendenza di Grande a riflettere esplicitamente sul materiale mitologico che utilizza:

AMLETO: Non si sa ancora di preciso se vale la pena di vivere. Per mio conto, poi, sono troppo impegnato a decidere se mi convenga vivere dentro di me o fuori di me, per occuparmi diversamente...

FAUST: Questo dimostra che meglio ancora di Faust tu puoi servire di commento a quest'epoca.⁵⁸⁹

Amleto non prenderà mai parte all'azione, ma commenterà soltanto, creando un interessante sistema dove Faust è il motore dell'azione, Amleto il suo commentatore, Elena l'oggetto amato e gli altri, infine, i veri personaggi, attivamente alla ricerca di qualcosa.

Il secondo atto, chiamato Il ginnasio dell'amore, si svolge nella Casa Dorata, ossia una «bisca e una casa di tè di gran lusso».⁵⁹⁰ Qui l'azione è interamente rimessa ai personaggi evocati da

⁵⁸⁷ Ivi, p. 27.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 33.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 37.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 45.

Faust, in particolare è centrata sul corteggiamento di Elena da parte di Don Giovanni e sul tentativo di Don Chisciotte di comprendere il proprio ruolo. Il tutto viene raccontato da Amleto, interessato a capire la natura umana. Così Elena, Amleto e Don Giovanni si comportano in linea con i loro corrispettivi originali: la prima viene desiderata, il secondo, pieno di dubbi, osserva e il terzo corteggia. Don Chisciotte invece è investito dal suo ruolo di mito, di personaggio esemplare e sceglie di spezzare la narrazione e di agire sul mondo, provare a cambiarlo:

Noi dobbiamo mutare la faccia e lo spirito del mondo: mutare i costumi, mutare i pensieri e gli atti delle genti. [...] C'è una nave della Repubblica che qui il Presidente, valendosi del suo potere, ha fatto preparare per noi. Già su di essa alcuni seguaci ci attendono: salperemo con questi e con i nuovi verso una questa e verde isola oceanica. Là, nel silenzio, lungi dalla decrepita civiltà che dobbiamo abbattere, noi rifonderemo il nostro spirito: e prepareremo il nucleo della civiltà futura.⁵⁹¹

Don Chisciotte si sente un nuovo Messia, pronto ad abbattere la società presente e a costruirne una nuova. Anche in questo *Faust* emerge il sentimento nietzscheano del Superuomo, che Don Chisciotte sembra ereditare dal Faust anziano di questa versione. Il primo tentativo di conversione al suo culto è rivolto ai giocatori del casinò: «Bisogna abolire le leggi, abolire la morale corrente, le correnti religioni; abolire il danaro, gli odierni ordinamenti; abolire la famiglia com'è oggi: abolire le case, abolire le macchine, abolire i vestiti, abolire le scuole, abolire le prigioni, abolire le caserme! Poi, rifare tutto, daccapo».⁵⁹² Don Chisciotte sembra davvero parlare con Nietzsche: abbattere ogni cosa per ricreare tutto un'altra volta, abolendo ogni forma di legame, sacro o meno, stavolta usando le parole del Marx commentato da Berman.

I personaggi e un gruppo di convertiti seguono Don Chisciotte nel suo proposito. Grazie a un'ingente quantità di denaro rubata da Sancio Panza, che nella vita precedente era il Presidente nella nazione dove è ambientato il dramma, i fedeli possono trasferirsi a vivere su un'isola idilliaca, dalla quale rifondare la società. Inizia così l'Atto III, chiamato L'Isola Sperimentale. Torna il topos del paradiso in Terra, che anche nella Seconda Parte del *Faust* goethiano aveva fatto la sua comparsa, con il breve ma tragico episodio di Filemone e Bauci. L'atto si apre con un lungo dialogo tra i fedeli dell'isola, che discutono sulla giusta società che dovrebbe esservi

⁵⁹¹ Ivi, pp. 68-9.

⁵⁹² Ivi, p. 74.

creata e quale posto possa avervi la poesia e se debba averne uno.⁵⁹³ L'idillio si rompe presto, perché il governo vuole recuperare i soldi rubati e minaccia di muovere guerra all'isola. Inoltre, Wagner e Leporello tradiscono Don Chisciotte, aiutati da Pangloss e dal Drammaturgo, lo scrittore per il quale lavora Wagner, il quale torna in scena in modo imprevisto: decide infatti di tradire Faust e far fallire il suo piano per avere la sua libertà e usurpare il potere del maestro. Si ripete la dinamica conflittuale tra coloro che hanno stipulato il patto.

L'Epilogo, intitolato Cura di Vecchiaia, comincia mentre l'isola è sotto assedio e Don Chisciotte rifiuta di arrendersi. Pangloss, insieme agli altri traditori, riesce a somministrare un siero a tutti i personaggi,⁵⁹⁴ che causa un improvviso invecchiamento. Dice di aver fatto loro delle «iniezioni di vecchiaia: il miglior siero scoperto sinora per combattere le monomanie e le megalomanie»⁵⁹⁵ e si offre di ospitarli nella sua casa di cura affinché guariscano. Pangloss inserisce così una nuova possibile lettura del dramma: il delirio che affligge i personaggi in realtà non appartiene a loro ma a individui megalomani e fuori controllo. Fallito il suo ultimo piano, torna in scena Faust, che interrompe l'incantesimo facendo scomparire i personaggi. Rimangono soltanto il Drammaturgo, Wagner, Leporello, Sancio e Amleto il quale, ancora nel ruolo di commentatore del dramma, prova a tirare le fila della storia:

La vicenda cui avete assistito non fu un dramma, ma il progetto, l'intenzione di un dramma: un giuoco tra gente del mestiere. Noi, che vi abbiamo preso parte, la consideriamo un poco come un "vaudeville" morale. [...] Bisogna non aver paura della letteratura, caro Drammaturgo: è necessario tornare ai miti e tornare allo spettacolo, se si vuole che il teatro abbia ancora una ragione di vita. Noi esaltammo, con le nostre figure, caratteri e vicende fondamentali dello spirito umano.⁵⁹⁶

Attraverso le parole di Amleto, Grande comunica al pubblico la ragione per cui ha scritto questo peculiare seguito del *Faust* di Goethe: dare nuova vita ai miti, in particolare quelli moderni, per rendere nuovamente il teatro un'arte capace di raccontare le vicende dello spirito umano. La scelta dei miti moderni riguarda la volontà di agire proprio sulla società contemporanea, di cui l'autore comprende sia la grandezza che i limiti, come d'altronde per i suoi personaggi. Nella conclusione del dramma, Faust torna a essere il *deus ex-machina* del dramma e rivela il motivo

⁵⁹³ Ivi, pp. 84-90.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 129.

⁵⁹⁵ Ivi, p. 140.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 141.

per cui ha scelto di mantenere in vita proprio questi personaggi. Ognuno di loro ha una punizione da scontare: Wagner la sua invidia, Leporello la furbizia, Sancio la viltà dell'uomo comune, Amleto perché incarna il dubbio ed è il segretario dell'autore, il Drammaturgo il suo egotismo.⁵⁹⁷

Faust non è morto di Adriano Grande apre quest'ultimo di gruppo si riscrittture faustiane introducendo due elementi di novità: la ripresa del racconto e la sua continuazione, e il riuso dei personaggi dei miti letterari moderni in chiave metateatrale. Questi due aspetti creano un'interessante sinergia. Esplicitare che Faust, Amleto, Don Giovanni e Don Chisciotte compongano un particolare pantheon, quello moderno e laico, vuol dire individuare caratteristiche specifiche della cultura contemporanea, in particolare, come dirà poi Watt, tutto ciò che ruota intorno all'individualismo. Continuare l'intreccio di Goethe, inoltre, significa fissarlo ancora di più come tale, come materiale da usare esplicitamente accanto ad altri, simili per temi e natura dei personaggi.

5.2 Enrico Thovez, *La trilogia di Tristano* (1938)

Con Enrico Thovez ci occupiamo di una delle più interessanti – e meno note – riscritture del mito di Faust. Thovez, come Goethe d'altronde, lavorò a questo testo per gran parte della sua vita, a fasi alterne e discontinue, senza mai riuscire a portarlo a compimento. Le parti pubblicate in vita difficilmente possono essere ritenute definitive o complete, lui stesso ne era cosciente, infatti, in una nota di apertura al testo dice: «Ragioni estranee all'arte mi inducono a pubblicare come frammenti queste scene staccate di un poema drammatico. Altri l'ha fatto e il suo augusto esempio possa essermi di giustificazione e di attenuante. Frammenti sono questi di un'opera virtualmente compiuta: *Tristano – scene di un poema drammatico*».⁵⁹⁸ Ovviamente «l'augusto esempio» è quello di Goethe stesso, che pubblicò il suo *Faust* in due parti separate da molti

⁵⁹⁷ Ivi, p. 143.

⁵⁹⁸ Enrico Thovez, *Scritti inediti*, Treves, Milano, 1938, p. 30.

anni, e nel mezzo i frammenti della tragedia di Elena come anticipo alla seconda parte. Parlare del *Faust* di Thovez è complesso a causa della natura disordinata e caotica del suo processo di scrittura, che però un'altra volta lo avvicina all'ipotesto, che Goethe famosamente definiva "un'opera barbara". È complesso addirittura capire il titolo da usare per riferirsi a quest'opera: nei suoi appunti e nelle note, Thovez parla prima di *Nuovo Faust*, poi di *Trilogia di Tristano*, titolo con cui furono pubblicate le scene, ma nella nota indica che queste debbano in futuro confluire in un, mai concluso, *Tristano – scene di un poema drammatico*. A questo titolo finale non si può associare nessun testo definitivo, se non una «virtuale» ricomposizione delle scene pubblicate con l'aggiunta di quelle presenti nelle appendici del volume *Scritti Inediti*. D'altronde la stessa scelta della parola «scene» condanna questo *Faust* a una natura frammentaria e inconclusa. Molto interessante è invece l'espressione *poema drammatico*, perché è la stessa usata da Byron per il suo *Manfred*, probabilmente la prima riscrittura della tragedia goethiana.

Si riscontra, inoltre, un'ambiguità nell'utilizzo dei nomi Faust e Tristano, poiché nelle scene a volte i due si scambiano e addirittura confondono, probabilmente a testimonianza di uno stato non finale della stesura del testo, ma forse anche per un'indecisione che l'autore non fu in grado di sciogliere. La scelta del nome Tristano aumenta l'elenco di fonti – e miti – associati al suo *Faust*: da un lato il Tristano dell'operetta leopardiana, dall'altro il ciclo di Tristano e Isotta. Gli *Scritti inediti*, curati da Valeria Lupo, presentano, oltre alle scene pubblicate, anche una serie di disegni, appendici e altri materiali preparatori, necessari per una comprensione completa del testo "virtuale". I "disegni" aumentano soltanto la confusione dei titoli. In sette disegni, schemi in realtà, ne compaiono tre: nell'ordine *Piccolo Faust*, *Mio Faust*, *Nuovo Faust*. Solo nel sesto disegno viene usato per la prima volta il nome di Tristano al posto di quello di Faust, che diventerà il titolo dell'opera in uno stadio ancora successivo dell'elaborazione del testo. L'elemento rilevante è la scelta dell'aggettivo sempre accostato al nome di Faust. Si comincia da "piccolo", plausibilmente un Faust minore, poi "mio", a dimostrazione di aver preso possesso della materia al punto da poter definire la terza versione come un "nuovo" Faust, un mito rinnovato. In quest'ottica assume ulteriormente senso il passaggio successivo, una versione ancora solo abbozzata e schematizzata, dal titolo *La Trilogia di Tristano. Poema tragico*. Qui Faust scompare, sostituito da Tristano, e viene anche violato il modello delle due parti, che lascia il posto alla trilogia. Il "poema tragico", infine, anticipa la citazione byroniana,

ma riprende ancora Goethe, che aveva definito il suo *Faust* come *Eine Tragödie*. Pur non essendo definitivo, quindi, questo titolo si prefigura come la tappa conclusiva di un percorso, durante il quale Thovez ha elaborato, fatto proprio e soprattutto rinnovato il materiale a sua disposizione.

Il disegno più interessante è il quinto, tratto da una lettera datata 18 luglio 1900, dove Thovez esplicita l'impianto, chiaro e definito, della sua riscrittura: «Ho rifatto il piano del *Nuovo Faust* (titolo provvisorio). Il primo atto (o parte) rappresenterà la lotta dell'individuo contro l'infinito. Il secondo, la lotta contro il dolore, specie il male fisico. Il terzo, l'individuo alle prese con la realtà. Il quarto, l'amore offerto e il dissidio fra la legge morale e l'istinto del godimento. Il quinto, la salvezza e la redenzione nell'arte». ⁵⁹⁹ Pur essendo molto diverso dall'ordine goethiano, questo disegno evidenzia alcune corrispondenze. Il primo atto, ad esempio, richiama l'inizio del suo *Faust*, anche se già il secondo non trova un corrispettivo. Il terzo, l'incontro con la realtà, allude all'inizio della Seconda Parte della tragedia, mentre il quarto torna indietro, alla vicenda di Margherita. Il quinto atto, come il secondo, sembra essere completamente originale. La redenzione nell'arte è assolutamente assente in Goethe, sembra piuttosto un lascito del decadentismo, del simbolismo, o di alcuni passaggi delle filosofie di Schopenhauer e Nietzsche. Anche la malattia fisica non ha posto nei *Faust* classici, dove la strega ringiovanisce il protagonista a inizio avventura, bandendo ogni malanno attraverso la magia nera.

Vediamo ora il testo – ciò che Thovez ha completato – e soprattutto come si colloca nella categoria dei *Faust* metateatrali. La prima scena, Il bosco, recupera la passeggiata di Faust e Wagner per il paese durante la Domenica di Pasqua, spesso eliminata nelle riscritture. I personaggi, però, sono originali: compaiono, infatti, Tristano e due amici, Marco e Fauno. Tristano, come esplicitato nel titolo, è il nuovo Faust, ma non è chiaro, almeno non fin da subito, a chi corrispondano gli altri due personaggi. Si può immaginare che siano versioni di Wagner, l'allievo di Faust, e di Mefistofele. Sono soprattutto Tristano e Marco a esporre le proprie visioni del mondo in questa scena. Il primo ricorda così la sua giovinezza: «Ero vissuto in una solitudine assoluta. Non conoscevo la vita che tramite i poeti. Il primo contatto con la realtà è stato spaventoso». ⁶⁰⁰ Tristano è un Faust molto più giovane, uno studente universitario che

⁵⁹⁹ Ivi, pp. 12-3.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 33.

quindi non può interrogarsi sul senso della sua vita come fa il Faust, ormai cinquantenne, di Goethe. Piuttosto, ripensa alla sua infanzia o adolescenza, il periodo della formazione, vissuto da recluso e che lo ha reso un inetto, incapace di confrontarsi con la vita reale. Marco risponde alle sue riflessioni tentando di ancorarlo alla realtà, da cui è già stato deluso: «Io temo che il tuo ardore ti trascini al di là delle possibilità umane, ti apparecchi delle delusioni terribili. [...] Tu disprezzi troppo la vita reale, tu vorresti che fosse alta e pura come il tuo sogno».⁶⁰¹ Per adesso siamo in un limbo, a metà tra il Faust dell'Ottocento e quello del Novecento. C'è il tema dell'ardore che supera la vita, del desiderio irraggiungibile e del contrasto tra sogno e realtà; ma c'è anche il giovane inetto, spaventato dal mondo e incapace di affrontarlo veramente.

La seconda scena vede Tristano nella sua «Stanza di meditazione», una variazione rispetto allo studio classico; diverso è anche il suo monologo che, seppur modellato su quello della scena Notte di Goethe, ne aggiorna i riferimenti culturali e teorici. Qui vengono gettate le basi di un utilizzo del mito interno alla riscrittura, con il richiamo esplicito al personaggio di Faust, del quale Tristano sente di essere un successore:

Ah questo nome che mi posero certo per un capriccio senza presentimenti, come mi pesa e mi esalta nello stesso tempo! La sorte che vi è legata sembra ammonirmi segretamente a non presumere delle mie forze, a non tentare le vie dell'inconoscibile. E pure come il vecchio dottore nel suo studio anch'io anelo a conoscere la legge della vita, anch'io ardo di immedesimarmi colla stessa natura.⁶⁰²

Tristano fa propria la figura di Faust, per creare un effetto di ambiguità riguardo al suo vero nome o, forse, straniare il lettore rispetto alla natura del personaggio. Riferirsi al “vecchio” dottor Faust significa conoscerne la sorte ed essere intenzionato a non ripeterne gli errori, e infatti Tristano rifiuta l'occultismo e la magia nera: «Il mondo degli spiriti si è chiuso, ma la natura non è perciò meno misteriosa».⁶⁰³ Questo passaggio traccia una cesura netta tra Goethe e Thovez, quasi tra Goethe e il Novecento: il suo mondo gotico e magico è chiuso, lontano dalla sensibilità moderna. A differenza di altri *Faust* laici, come quello sanguinetiano, Thovez non considera inutile l'aspetto sovrannaturale: il mondo degli spiriti, seppure ormai chiuso, esiste ancora. Il motivo per cui sceglie di eliminarlo è semplicemente che gli esseri umani hanno perso

⁶⁰¹ Ivi, p. 34.

⁶⁰² Ivi, p. 37.

⁶⁰³ Ivi, p. 38.

la capacità di consultarlo. È a loro che bisogna imputare la colpa, e infatti il monologo procede scagliandosi proprio contro l'antropocentrismo: «L'errore antropocentrico non può reggere alla luce della scienza più che non abbia retto il geocentrico dinanzi ai primi sinceri scrutatori del cielo». ⁶⁰⁴ Tristano non cerca nuovi modi per superare i limiti umani, si affida agli strumenti del suo tempo come la scienza e il raziocino, ma rifiuta invece l'antropocentrismo, l'idea che l'uomo da solo possa trovare la spiegazione ai misteri dell'universo. In uno slancio ottimistico si rivolge alla luna, ribaltando l'invocazione malinconica del Faust goethiano, ed esplicita il riferimento principale della sua filosofia: «Oh, sfondare aprire, illuminare! Abbattere senza timore le vecchie rocche della tradizione, [...] Distruggere per rinnovare!». ⁶⁰⁵ Il richiamo a Nietzsche, qui evidente, sarà centrale in tutto il testo.

Nella terza scena la confusione nominale continua: nel testo il protagonista è chiamato Faust ma nelle note Thovez si riferisce a lui come Tristano. L'ambiguità si riflette anche nella narrazione: Faust diventa l'allievo di un importante professore, ribaltando la dinamica classica con Wagner. Questo Faust è più giovane, è uno studente, sarà lui – solo per poche scene – il Wagner di un altro Faust. Il professore, infatti, si esprime con parole goethiane: «In ogni tempo il problema dell'origine del cosmo ha affaticato le menti umane. [...] Ed ogni uomo ed ogni età hanno cercato di svelare a modo proprio il mistero». ⁶⁰⁶ Torna il problema del mistero che lega insieme ogni cosa, che l'uomo faustiano sente il dovere di svelare. La critica alla religione è un altro aspetto importante della cultura del professore: «Le preghiere degli uomini sono una malattia della volontà, come le loro credenze sono una malattia dell'intelligenza». ⁶⁰⁷ Non è casuale il riferimento alla volontà in un testo così profondamente nietzscheano, che sembra ricostruire una genealogia della morale. Le conversazioni con il professore turbano Faust, che nella scena successiva torna nel suo studio e fa un altro monologo simile ai notturni goethiani, dal tono profondamente inquieto e disilluso: «Non è degno di un uomo non comprendere in sé tutto il conosciuto per giungere per ogni via sull'abisso dell'inconoscibile. [...] Ah! Dalla fonte stessa del godimento [i libri] sorge pure l'inquietudine. [...] Tratto dall'ardore della mia mente, io passo continuamente dall'uno all'altro, continuamente avido di sapere e non mai sazio». ⁶⁰⁸

⁶⁰⁴ Ivi, p. 41.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 49.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 53.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 56.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 65.

Tristano traccia l'equivalenza tra sapere e inquietudine, come aveva già fatto Faust ma soprattutto Manfred, il *Faust* più apprezzato da Nietzsche. Anche il riferimento all'abisso rievoca la massima nietzscheana, ma qui è utilizzato per mostrare agli esseri umani la profondità della loro ignoranza. Tristano riporta lunghi brani di letture, probabilmente Cartesio e Darwin,⁶⁰⁹ che collocano il suo approccio alla conoscenza nella logica e nella scienza, che però non sembrano dare alcun sollievo ai suoi dubbi: «Ah! In questo istante d'affanno la severa indagine della scienza mi ripugna. Io ho bisogno del puro conforto della poesia».⁶¹⁰

La quinta scena è in totale opposizione alle precedenti. Si svolge in un bordello e richiama elementi della Cantina di Auerbach e della Notte di Valpurga, poiché viene esplicitamente detto che avviene durante il Carnevale. Si introduce così il ribaltamento, il rovesciamento dell'ordine e dei legami tra le cose. Oltre a Tristano sono presenti il Posato, Ariel il Poeta idealista, l'Impulsivo, il Debole e una serie di ragazze. Una di queste farà dei riferimenti poetici che le frutteranno il nome di Elena. Questo riuso di figure faustiane come Elena e Ariel, e di altre nominate solo attraverso una loro caratteristica evidenzia l'intento metateatrale di Thovez, che si concretizza attraverso uno straniamento dei personaggi classici e l'inserimento di altri che sono soltanto maschere teatrali, ruoli. Proprio due di queste maschere hanno uno scambio di battute rilevante. Il Debole, riferendosi alle unghie lunghe del Poeta, gli dice: «Anche nel mondo moderno il diavolo si riconosce dalle unghie».⁶¹¹ Se qualche scena prima abbiamo potuto tracciare una corrispondenza tra il Fauno e Mefistofele, qui è chiaro che sia il Poeta a ricoprirne il ruolo. Nel bordello sembra esserci una presenza diabolica, seppure di incerta attribuzione, tanto che Faust dice: «Andiamo via? Non senti che caldo, che tanfo! Mi sento soffocare!».⁶¹² La frase è la stessa usata in Goethe da Margherita dopo che Mefistofele si è intrufolato nella sua stanza. Fino ad ora, quindi, il *Faust* di Thovez gioca con i ruoli canonici scambiandoli continuamente: Faust diventa Tristano che usa le battute di Margherita, Mefistofele è prima il Fauno e poi il Poeta. I personaggi del mito diventano maschere che possono essere indossate – contemporaneamente e non – da più personaggi.

⁶⁰⁹ Ivi, pp. 67-9.

⁶¹⁰ Ivi, p. 70.

⁶¹¹ Ivi, p. 75.

⁶¹² Ivi, p. 76.

Alla serata del bordello segue la sesta scena, una lezione universitaria di un importante professore, cui Tristano e i suoi amici assistono. Il tema è «l'importanza della psicologia positiva nello studio del fenomeno estetico».⁶¹³ Si intende quindi anatomizzare il genio, l'arte, mettendo in dialogo la scienza razionale con l'estetica, ossia i due poli sui quali si sta interrogando Tristano. Il professore ridimensiona il ruolo e il potere dell'arte riconducendola al corpo, a sua volta studiabile nelle sue parti attraverso le scienze mediche. Fa una serie di riferimenti a Nietzsche, che, come abbiamo visto, è l'autore più frequentemente citato: prima afferma la necessità che la scienza sia «al di là del bene e del male» e poi si chiede «siamo stati forse noi a inventare il Superuomo?». ⁶¹⁴ A questo punto inizia a parlare del genio non artistico ma umano e politico, capace di influenzare i popoli nel loro percorso, aggiungendo un altro tema a quello nietzscheano, stavolta di stampo socialista:

I veri genii, i genii dell'intelligenza sono il grande stato maggiore dell'esercito umano nella sua lotta per l'esistenza. Gli pseudo-geni artistici sono soltanto la banda musicale che accompagna la marcia. [...] Il genio, o Signori, non può sottrarsi alla grande tendenza socializzatrice a cui inclinano tutte le manifestazioni umane di questo scorcio di secolo (*Bravo! Bene! Grida di "viva il socialismo"!*).⁶¹⁵

L'arte è ancillare all'azione dell'uomo, non può sfuggire al socialismo e alla sua ridefinizione della società, che toccherà sia il genio artistico che il ben più importante "vero genio". Il socialismo, quindi, è il punto d'arrivo del Novecento, ed è grazie a esso che l'individualismo faustiano verrà annullato e reso funzionale alla società. Il professore così non solo nega la fuga nell'arte che Tristano sperava di poter attuare all'inizio del dramma, ma anche la possibilità di un ritorno ai Faust dell'Ottocento, capaci di plasmare la società attraverso il loro genio. Con questa scena viene rappresentato il passaggio dai *Faust* nietzscheani a quelli marxisti, dove il loro operato è diluito nella società di massa e dal suo *Streben* altrettanto massificato.

Alla lezione del professore segue una scena non numerata, chiamata La crisi, dove Tristano mette in dubbio la possibilità che l'arte possa risolvere i suoi problemi: «Ho chiesto alla scienza ed alla filosofia una risposta: ho cercato nei libri degli scienziati e dei pensatori. L'arte. Era il pensiero più caro, la forza animatrice della mia vita, ma può l'arte da sola darmi ragione della

⁶¹³ Ivi, pp. 82-6.

⁶¹⁴ Ivi, p. 86.

⁶¹⁵ Ivi, pp. 87-90.

mia esistenza?». ⁶¹⁶ Per ora questo Faust viene delineato più in reazione agli altri personaggi, alle loro parole e suggerimenti, che in base alle proprie convinzioni. Nella Prima Parte del *Faust* di Goethe questi seguiva Mefistofele, ma rifiutava profondamente le sue teorie e rimaneva fermo nella sua posizione. Tristano invece mette in discussione l'arte come ragione di vita fin da subito, dopo il monologo del professore.

A questo momento riflessivo segue la scena VII, un dialogo sulla fede tra Tristano e Mariano, uno dei suoi amici. Nonostante il nome, Mariano non si fa difensore della fede cattolica, anzi, predica uno spiritualismo sincretico, che Tristano rifiuta in quanto ancora meno razionale del cristianesimo. La battuta più interessante del dialogo la pronuncia però Fauno, fuori scena, in risposta alla professione di fede in cui Mariano afferma che Dio sia luce: «Perché deve essere luce? Potrebbe essere tenebra. La tenebra è più profonda della luce. E forse più antica». ⁶¹⁷ Asserendo un principio divino oscuro, Fauno si aggiudica definitivamente il ruolo di Mefistofele in questo *Faust*. La sua visione non prevede due forze contrapposte, ma un ribaltamento in cui il vero Dio è il diavolo e il Dio di luce è semmai l'antagonista. La frase citata potrebbe ricordare un'opera teatrale di Goethe, *Satiro ovvero il Diavolo silvano divinizzato*, del 1774. Nel dramma un satiro dei boschi, esplicitamente associato al diavolo, viene idolatrato da una folla di fedeli, mentre annuncia una religione oscura basata sul Caos e il desiderio: «Poi dal Caos scaturì la Prima Cosa, / una possente luce aprì la notte, / penetrò a fondo tutte le creature, / un'onda si gonfiò di desiderio». ⁶¹⁸ Nella scelta di Thovez di rendere Fauno il suo Mefistofele potrebbe esserci una ripresa di quest'opera giovanile di Goethe, che in alcuni tratti sembra anticipare anche Nietzsche stesso.

La scena più rilevante prima della conclusione dell'opera è sicuramente la XII, La Fiera della vanità (Carnevale). Dopo che Tristano è stato a lungo immobilizzato nei suoi dubbi, tra scienza, arte e religione, irrompe il Carnevale, già anticipato nella scena al bordello ma che qui esplose in tutta la sua forza. Sono presenti Tristano, Marco e Fauno, sempre più identificati con il trio delle prime scene goethiane: Faust, Wagner e Mefistofele. Il gruppo assiste a una processione in maschera, che richiama evidentemente la Valpurga. La Fiera della Vanità è la scena più lunga

⁶¹⁶ Ivi, p. 94.

⁶¹⁷ Ivi, p. 102.

⁶¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Teatro*, Einaudi, Torino, 1973, p. 35.

dell'opera e ha una struttura molto semplice: uno dopo l'altro compaiono dei personaggi, di cui vengono esplicitate le maschere e descritte le figure, che fanno delle professioni d'ideali a cui seguono i commenti di Fauno, puntualmente sarcastici e denigratori. Del Filosofo della forza, ad esempio, Fauno dice che «predica l'ebbrezza dionisiaca ed un bicchiere di vino gli dà terribili bruciori di stomaco»,⁶¹⁹ o dello Scettico che quelli come lui «credono di avere una maschera e non è che la loro vera figura». ⁶²⁰ La particolarità di questi attacchi che Fauno lancia contro ogni filosofia, arrivando alla fine a negarle tutte e qualificandosi come vero Spirito della negazione, è che i più feroci sono proprio contro le filosofie più vicine alla sua, almeno a livello teorico. Probabilmente perché affermare una filosofia negativa è quasi una contraddizione in termini, che scatena l'ironia feroce di Fauno. L'unico che Fauno sembra rispettare è l'Anarchico, di cui dice: «È un pazzo, ma forse è l'unico sincero». ⁶²¹

Una volta conquistato il centro della scena, Fauno decide che è ora di presentarsi e rivendicare il proprio ruolo: «Io incarno lo spirito della terra. Sono il campione ed il vendicatore della terra e dei suoi beni». ⁶²² Forse galvanizzato dal ruolo di protagonista, sceglie anche lui di indossare una maschera che rispecchi la sua filosofia, ossia quella dello Spirito della Terra, la prima entità evocata dal Faust goethiano (da cui però veniva rifiutato perché troppo debole e chiamato, ironicamente, Superuomo). In una sua nota, Thovez presenta così la sua idea di diavolo: «Nel mio poema il diavolo di Faust deve essere incarnato nell'essere materialista, senza scrupoli, cinico ed allegro, gaudente, rappresentante delle forze primitive della materia, degli istinti bruti, che sono i più forti ed indistruttibili». ⁶²³ La descrizione combacia perfettamente con Fauno: uno spirito selvaggio e naturale ma anche un filosofo della negazione, sarcastico e ironico, come d'altronde Mefistofele. La scena si conclude con una serie di maschere "fantastiche" come ninfe, gnomi e satiri, e figure antiche, tra cui Elena. Anche queste, provenienti quasi direttamente dalle due Valpurghe goethiane, vengono prese in giro da Fauno, in un continuo botta e risposta che occupa quasi tutta la scena. Il Carnevale di Thovez, così, riprende della Valpurga la centralità del diavolo e la mascherata con il suo immenso numero di personaggi,

⁶¹⁹ E. Thovez, *op. cit.*, p. 108.

⁶²⁰ Ivi, p. 113.

⁶²¹ Ivi, p. 112.

⁶²² Ivi, p. 119.

⁶²³ Ivi, p. 24.

ma rinuncia quasi completamente all'aspetto più demoniaco e a mostrare la partecipazione di Tristano, che rimane silenzioso e in disparte per tutta la scena.

Alla mascherata di Carnevale segue, improvvisamente, la scena tredicesima e finale: La legge della vita, Conclusione, Il sermone della montagna. La conclusione repentina è sintomo di uno stato non definitivo dell'opera, che avrebbe avuto bisogno di qualche altra connessione tra questa scena e quelle precedenti. Così come lo sono i tre titoli, di cui il terzo è ripreso esplicitamente da *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche. La natura citazionistica di quest'opera, in cui figure di altri testi diventano personaggi e maschere, è evidente fin da subito: la scena inizia infatti con Mariano e Tristano attorno al cadavere di Zarathustra. La sua morte, pianta anche dalla Maddalena in un angolo, sembra mostrare a Tristano l'impossibilità di dare un senso alla vita: «Vi ostinate a credere che la vita avesse una legge, chiara, fissa, rettilinea e che essa fosse nascosta con cura gelosa e quasi maligna agli occhi umani dietro qualche misterioso velo [...] Ma la vita non ha scopo, cioè non ha che lo scopo di essere vita». ⁶²⁴ Tristano, cresciuto nel solco di Faust e Nietzsche, di fronte alla morte del profeta sembra quasi prenderne il ruolo e diventarne il successore, trovando così finalmente la sua direzione. Gli uomini, divisi tra un istinto animale e un desiderio transumano, sono per lui incapaci di tendere verso uno solo di questi due poli o raggiungerli definitivamente: «Non si accorgono che l'altalena è forzata ed eterna, che durerà finché durerà la vita, perché l'uomo tenderà sempre a divenire più che uomo e sarà sempre obbligato a rientrare per brev'ora nella sua pelle di belva». ⁶²⁵

Tristano rivendica lo *Streben* umano, ma più che ritenerlo impossibile da placare, come faceva il Faust goethiano, considera gli esseri umani fisicamente incapaci di raggiungere gli obiettivi che si pongono. In questa sua lotta è anche in balia del destino, che dispone di lui come vuole: «Il suo cammino è senza fine: almeno finché le forze cosmiche, nel loro fatale andare rispondenti a nuove condizioni di temperatura e di ambiente, non lo annienteranno per creare qualche altra specie diversa». ⁶²⁶ La sfida degli esseri umani all'universo può finire solo con il loro annientamento, quando il cosmo sceglierà di attribuire la centralità di cui godono a un'altra specie. Di fronte a questo pessimismo senza fondo, cosa rimane? «Gli rimane la bellezza del

⁶²⁴ Ivi, pp. 139-40.

⁶²⁵ Ivi, p. 143.

⁶²⁶ Ivi, pp. 146-7.

mondo e la poesia tragica del suo destino, del dramma del suo spirito e della sua carne. [...] La vita è degna di essere vissuta perché nella sua tormentosa vicenda vi è una grandezza eroica, perché da quel contrasto una grande anima è capace di trarre un'armonia che lo esalta». ⁶²⁷ L'arte, il racconto della sfida degli uomini al destino, la possibilità di scrivere la tragedia di Faust diventa la sua redenzione, di cui Tristano si fa portavoce.

Il nuovo Faust o *La trilogia di Tristano* è un'opera di cui è difficile tirare le somme, soprattutto perché è evidente che lo stesso Thovez non ci fosse ancora riuscito. Ma ci si può soffermare su alcuni aspetti. Prima di tutto è interessante l'utilizzo che Thovez fa del materiale faustiano e della sua lettura nietzscheana. Sia le figure del mito di Faust che lo Zarathustra di Nietzsche ridiventano personaggi in questo dramma, che li mette in scena, a volte direttamente, altre come maschere da indossare oppure solo come fatti del passato cui fare riferimento. Il mito è quindi trattato esplicitamente come tale, un insieme di fonti da cui trarre nuove storie. Inoltre, è interessante il rapporto con Nietzsche. Da un lato è assolutamente fondamentale il suo filtro al mito, e tutti i personaggi fanno costante riferimento alla sua filosofia. Dall'altro, invece, il suo Faust titanico è messo in discussione, sia dal professore socialista che da Tristano stesso, incapace di incarnarlo e che accetta di poter solamente cantare le gesta degli uomini ma rinuncia alla possibilità di realizzarne i desideri sovrumani. Per concludere, il nuovo Mefistofele, Fauno, è un'interessante rilettura del diavolo goethiano, che per rinnovarsi usa la figura dello spirito silvano, ingannevole e cangiante, che lo rende ancora di più un maestro dell'ironia e della negazione.

5.3 Tommaso Landolfi, *Faust 67* (1969)

Con *Faust 67* di Tommaso Landolfi affrontiamo un caso unico in questa ricerca, ossia il secondo testo di un singolo autore (non considerando i due racconti di Calvino inseriti nella stessa raccolta). Il dramma viene pubblicato trent'anni dopo *La pietra lunare*, e dimostra come

⁶²⁷ Ivi, pp. 147-8.

la materia faustiana sia rimasta presente nelle ricerche e riflessioni landolfiane a lungo, confermando quella che Maria Fancelli aveva definito una «disseminazione di meteoriti faustiani»⁶²⁸ nelle sue opere. Se con il suo primo romanzo Landolfi aveva, secondo De Michelis, portato culturalmente Faust nel Novecento, con questo dramma lo rilancia nella seconda metà del secolo: «Il *Faust* di Landolfi va certamente pensato nel contesto dei tardi anni Sessanta, quando la critica italiana più accreditata si accingeva a rilanciare appieno il poema goethiano e buttava sul piatto del dibattito culturale tutto il peso di un classico della letteratura universale».⁶²⁹ *Faust 67* apre una nuova stagione faustiana: tutti i testi analizzati si erano fermati con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, e il mito aveva tardato a tornare sulla scena. Lo fa con Landolfi, che sarà poi seguito da molti degli altri testi già commentati. Ma non soltanto: nel 1970 usciranno *Goethe* di Pietro Citati, che si concentrerà sul *Meister* e sulla Seconda Parte del *Faust*, e la traduzione fortiniana della tragedia, quella che ancora oggi è l'edizione di riferimento. Landolfi apre al ritorno di Faust nel panorama letterario italiano.

Per riportare un personaggio del genere sulla scena serviva un'opera monumentale, oppure, al contrario, un dramma "in negativo", che facesse tabula rasa di ogni convinzione e ideologia. Landolfi sceglie di scrivere un *Faust* che invece di sostenere la volontà faustiana assume per certa la scomparsa di ogni potenzialità affermativa e si identifica totalmente nella negazione. Protagonista di questo *Faust* è Nessuno, un personaggio svuotato di identità che, pirandellianamente, chiede a un Regista di dargliene una. È evidente sia il riferimento al teatro nel teatro di *Sei personaggi in cerca d'autore* che al Nessuno di Ulisse nella grotta di Polifemo. Secondo Teresa Spignoli:

La progressiva metamorfosi di Ulisse in Nessuno, si accompagna ad un analogo depotenziamento che coinvolge l'altro emblema della conoscenza, Faust. Nel *Faust 67* il mito viene innanzitutto sottoposto ad un processo di desacralizzazione: non solo Margherita si trasforma in una lavandaia, ma il suo ritorno alla vita, dopo la catalessi, si inserisce nel prosaico orizzonte borghese, dove ciò che conta è la rata dell'aspirapolvere da pagare.⁶³⁰

⁶²⁸ M. Fancelli, *op. cit.*, p. 14.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Teresa Spignoli, *Metamorfosi di Nessuno*, in *Il Teatro di Tommaso Landolfi*, Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), Bulzoni, Roma, 2010, p. 151.

Faust ha perso la sua identità di titano ed è un uomo qualunque, o anche meno, è Nessuno, inserito nel contesto piccolo borghese, con i suoi pensieri futili e le vuote preoccupazioni. Anche De Michelis conferma questo depotenziamento della materia faustiana: «Landolfi, partendo da questo Faust romantico [quello di Nietzsche nella *Nascita della tragedia*], salvato da una semplice ragazza come Margherita, lo spoglia ulteriormente di certezze e verità: unica volontà positiva è quella di avere una, qualsivoglia, identità».⁶³¹ La missione conoscitiva di Faust e Ulisse è fallita, e Nessuno si riduce all'obiettivo minimo di conoscere sé stesso e mettersi in scena. Per ridare spazio e centralità a Faust, Landolfi usa il dramma di Pirandello come struttura portante, quasi un cavallo di Troia letterario. Per Franco Cordelli «Se i *Sei personaggi* sono la pietra angolare della prima metà del secolo, il *Faust 67* di Landolfi, dal punto di vista della drammaturgia, rimarrà il testo capitale della seconda metà. [...] Mille trame vengono tentate, mille piste; e puntualmente vengono tutte abbandonate. È quanto fece anche Calvino dieci anni più tardi – e si gridò al miracolo».⁶³²

Landolfi gioca sapientemente con le aspettative del lettore esperto, avvicinandosi e allontanandosi in continuazione dalla fonte faustiana. All'inizio sembra volerne ricalcare la struttura, usando un complesso apparato testuale, costituito da un "Avamprologo o proprologo" in versi e un "Prologo, che si dissolve nei quadri suddetti". Il doppio prologo richiama i due prologhi goethiani, così come la compresenza di versi e prosa. L'Avamprologo è occupato da un monologo di Nessuno, che contraddice la funzione dei prologhi goethiani di creare il contesto intorno a Faust, senza che egli comparisse in nessuno dei due. Nessuno si definisce attraverso la negazione: «Sono un vuoto, una lacuna, / sono una dimenticanza, / di colui che tutto volle. [...] Detto in modo giù per su definitivo, / sono un uomo negativo».⁶³³ Questa identificazione negativa crea un immediato cortocircuito nel sistema dei personaggi: è sempre stato Mefistofele quello che nega, che opera il male, che dice "No". Landolfi, invece, unisce Mefistofele e Faust, aprendo a due possibili letture: o non c'è più spazio per il diavolo nel mondo moderno, o non c'è più spazio per Faust. In ogni caso, qualcosa si è perso. Maria Antonietta Grignani definisce così l'eroe protagonista: «Il landolfiano è un eroe moderno e nichilista, non colui che patisce i limiti della conoscenza, tra tensione eroica e sete di

⁶³¹ I. De Michelis, *Goethe nell'opera di Tommaso Landolfi*, p. 52.

⁶³² Franco Cordelli, *Quel suo diavolo d'avanguardia*, in *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, Andrea Cortellessa (a cura di), Aragno Editore, Milano, 2009, p. 170.

⁶³³ Tommaso Landolfi, *Faust 67*, Vallecchi, Firenze, 1969, pp. 13-4.

avventura». ⁶³⁴ Nel Prologo continua l'ambiguità nell'identificare Nessuno. Dopo che si è presentato attraverso un monologo così decisamente nichilista, il protagonista bussa alla porta degli attori, e gli vengono attribuiti ironicamente una serie di elementi diabolici. Uno degli attori dice «Chi diavolo sarà a quest'ora?»;⁶³⁵ inoltre, devono essere loro a invitarlo a entrare,⁶³⁶ così come il Mefistofele goethiano non poteva entrare di sua volontà,⁶³⁷ suggerendo che il diavolo, come il vampiro, possa tentare solo chi è già predisposto.

Di fronte alla compagnia teatrale, Nessuno rivela di stare cercando un Regista, ed esplicita la somiglianza della sua situazione con quella pirandelliana.⁶³⁸ La grande differenza tra i due drammi è che i personaggi di Pirandello avevano un'immensa carica vitale, quasi eccessiva, mentre a lui è proprio quella che manca: una vita che desidera vivere. Per Grignani «si tratta di un pirandellismo depressivo, niente affatto occultato e governato dal demone della parodia».⁶³⁹ Landolfi, quindi, avrebbe scritto un *Faust* parodia dei *Sei personaggi*, ibridando due opere e cambiando entrambe di segno. Nessuno e il Regista iniziano a chiarire la natura del loro possibile rapporto:

REGISTA: Lei in sostanza vorrebbe che noi, colla nostra esperienza, le proponessimo una realtà, e sia pure fantastica, una forma di realtà nella quale lei potesse, come dice, riconoscersi. Ho ben capito? [...]

NESSUNO: Ma il male è che io non ho rifiutato nulla, e, o meglio perché, nulla ho accettato; altrimenti non sarei qui.⁶⁴⁰

Così il Regista e la compagnia accettano la sfida e iniziano a mettere in scena una serie di quadri che, uno dopo l'altro, Nessuno rifiuterà, poiché incapace di rivedersi nei personaggi. La serialità dei quadri che gli vengono proposti richiama sicuramente la struttura del primo *Faust* goethiano, dove Mefistofele conduceva Faust da un'avventura all'altra alternando luoghi e scenari. Il primo personaggio inscenato dagli attori è quello del Despota, un potente che ascolta

⁶³⁴ Maria Antonietta Grignani, "Faust 67" o della coazione a ripetere, in *Il Teatro di Tommaso Landolfi*, Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), Bulzoni, Roma, 2010, p. 133.

⁶³⁵ T. Landolfi, *Faust 67*, p. 19.

⁶³⁶ Ivi, p. 20.

⁶³⁷ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1530-3.

⁶³⁸ T. Landolfi, *Faust 67*, pp. 23-4.

⁶³⁹ M. A. Grignani, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁴⁰ T. Landolfi, *Faust 67*, pp. 26-9.

le preghiere dei suoi sudditi e le rifiuta, insultandoli.⁶⁴¹ Nessuno, però, non è interessato al potere: «La vostra scena immagino voglia rappresentare una situazione di potere; potere anzi sfrenato, quale può essere ambito soltanto in sogni ignominiosi, epperò in certo modo puro ed esemplare... ma il male è che codesta roba non mi alletta per nulla».⁶⁴² Il potere non ha nessuna attrattiva per un individuo che rifiuta ogni cosa. E infatti scarterà anche il personaggio successivo, un giocatore d'azzardo in grado di percepire dell'oltretomba una voce che gli suggerisce le giocate da fare, grazie alla quale accumula un'immensa ricchezza.⁶⁴³ La dinamica inizia ad assomigliare a quella faustiana, con l'uomo mortale che acquisisce ricchezze e poteri grazie ai suggerimenti diabolici. Ma Nessuno rifiuta ogni cosa, e scatena così la frustrazione del Regista: «Questi uomini vuoti son più esigenti di quelli pieni».⁶⁴⁴

Il terzo quadro è quello di uno scrittore,⁶⁴⁵ a detta del Critico teatrale, «la più veemente, attendibile, e positiva requisitoria contro [...] tutto!».⁶⁴⁶ Nessuno declina anche questa scena, poiché ciò che lo scrittore ottiene – successo, gloria e onori – che gli è «alien[o] quanto tutto il resto».⁶⁴⁷ L'ultimo quadro, il quarto, viene interrotto immediatamente, prima ancora che si sviluppi.⁶⁴⁸ È dedicato a un giovane scapolo, che Nessuno rifiuta per il «grossolano e gratuito dongiovannismo».⁶⁴⁹ La citazione al dongiovannismo è interessante perché mette, come in Adriano Grande, il mito di Don Giovanni accanto a quello di Faust. Ma Nessuno scarta entrambi, addirittura si scaglia contro la selezione di personaggi fatta dal Regista: «Qui si sta scivolando verso un repertorio di volgari sogni proibiti... corruzione di minorenni addirittura: a tanto siamo arrivati!».⁶⁵⁰ Convinto che l'esperimento non stia andando da nessuna parte, Nessuno decide di mettersi in scena da solo, affermando che l'esistenza è priva di ogni disegno e progettualità: «Dimentichi che non si può vivere se non a caso. [...] Non si può che fingere di vivere».⁶⁵¹

⁶⁴¹ Ivi, pp. 33-45.

⁶⁴² Ivi, p. 45.

⁶⁴³ Ivi, pp. 46-65.

⁶⁴⁴ Ivi, p. 66.

⁶⁴⁵ Ivi, pp. 66-8.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 74.

⁶⁴⁷ Ivi, p. 78.

⁶⁴⁸ Ivi, pp. 79-84.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 84.

⁶⁵⁰ Ivi, p. 85.

⁶⁵¹ Ivi, p. 103.

Nessuno, che era stato spettatore e commentatore, come il Fauno di Thovez durante la processione di Carnevale, ora si prende la scena e diventa finalmente protagonista, seppur negando che esista una direzione alla sua scelta o al suo ruolo: «Ma poi poco importa dove si arrivi; in realtà non si arriva da nessuna parte, ovvero è sempre la medesima storia».⁶⁵² Ogni versione del racconto, forse anche del racconto del mito di Faust, fa parte di un'unica storia, quindi la si può affrontare da ogni lato, poiché emergerà sempre la stessa verità. Così Nessuno sceglie di tornare all'ultimo quadro, quello che aveva rifiutato più di tutti: «Torniamo, immagino, e come a ribadire la vanità d'ogni possibile evasione, torniamo alla cameretta da scapolo del personaggio figurato o ipotizzato, e magari alla lavandaina... D'altra parte, bisognerà prima o poi introdurre la dimensione temporale».⁶⁵³ La "lavandaina", una giovane lavandaia minorenni, era il personaggio insidiato dallo scapolo, un chiaro riferimento – critico – alla vicenda di Margherita. Entrando nel personaggio dello scapolo, Nessuno porta all'apice il suo nichilismo e la convinzione che non esista alcuna libertà per l'essere umano: «Forse che siamo noi a scegliere il nostro destino, o non è esso per contro a scegliere noi ed a lasciare che ce la sbrighiamo bene o male, anzi sempre male, colle eventuali interpretazioni di esso medesimo?».⁶⁵⁴

Dopo tanto monologare, il Regista chiede che venga inserita un'azione drammatica nella sua interpretazione, e Nessuno risponde: «Come fosse possibile una qualsiasi azione!».⁶⁵⁵ Con questa affermazione Landolfi nega definitivamente Faust stesso, che nel tradurre il Vangelo di Giovanni diceva che «in Principio era l'Azione!».⁶⁵⁶ Anche Fancelli individua nel rifiuto all'azione l'apporto più rilevante di Landolfi al mito faustiano: «Non c'è dubbio che l'operazione più evidente, più ovvia e più attesa è stata la distruzione dello *Streben*, del principio faustiano per eccellenza e della tensione etica, della sete inesausta dell'avventura. L'eroe dell'oltrepassamento del limite passa in rassegna le proprie sconfitte e la sua sola salvezza è la

⁶⁵² Ivi, p. 107.

⁶⁵³ Ivi, p. 114.

⁶⁵⁴ Ivi, p. 127.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ J. W. Goethe, *Faust*, v. 1237.

rinuncia all'azione».⁶⁵⁷ L'Epilogo infatti dimostrerà che sarà proprio questo ultimo rifiuto, rivolto all'azione, a salvare Nessuno.

Quando il Regista chiede che si giunga a una conclusione, Nessuno nega anche questa possibilità: «Non vorrei si credesse che le cose debbano accadere per qualche necessità: accadono e basta; o non accadono».⁶⁵⁸ L'uomo è inserito nel flusso delle cose, da cui non può discernere un senso o una teleologia. Alla fine, decide di cedere al desiderio del Regista e dà il via all'Epilogo, nel quale dichiara il fallimento della sua operazione teatrale: «Anche il mio personale esperimento drammatico è fallito; ed io in questa sequela d'inconcludenze non mi ravviso neppure un poco, ossia non ravviso un qualunque me nel me ivi provvisoriamente agente».⁶⁵⁹ Tutti gli altri personaggi in scena, il Regista e persino il pubblico tentano di obbligare Nessuno a parlare, ma lui rifiuta finché dal fondo della scena non emerge una Voce Celeste: «Nessuno si salverà! [...] Preciso: il signor Nessuno. E seguito, o dicasi riprendo: NESSUNO SI SALVERÀ PERCHÉ NON ACCETTÒ MAI DI ESSERE QUALCUNO!»⁶⁶⁰ Landolfi richiama i finali di entrambe le parti del *Faust* goethiano, ma soprattutto la Prima, dove una Voce sanciva la salvezza di Margherita. La sua negazione assoluta lo ha salvato, distinguendolo dagli altri personaggi, rendendolo quasi mitologico nel suo rifiuto, assente in chiunque altro. All'Epilogo segue un Eventuale postepilogo o epiepilogo, dove Nessuno recita, come nel Prologo, una poesia, nella quale mette in dubbio oltre che la possibilità di agire, anche quella di dare un nome alle cose: «Ma il vero fatto, non vi spiaccia, / lo dico senza dire il come, / è ch'io non so, per quanto faccia, / a questi e quelli dare un nome».⁶⁶¹ La chiusura, con un doppio epilogo di cui il secondo in versi, è perfettamente speculare all'apertura del dramma, che ribadisce aggiungendo ancora un'altra negazione. Landolfi sembra chiudere un cerchio e poi riaprirlo aumentandolo d'intensità, quasi precludendo a un seguito del testo in cui Nessuno possa continuare la sua operazione di distruzione e negazione.

Faust 67 è una riscrittura faustiana che, come si è visto, non segue minimamente il canovaccio goethiano. La sua struttura potrebbe essere accostata anche al gruppo dei “destrutturati”, ma la

⁶⁵⁷ Maria Fancelli, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁵⁸ T. Landolfi, *Faust 67*, p. 143.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 168.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 172.

⁶⁶¹ Ivi, p. 174.

centralità del teatro, fino quasi alla parodia di Pirandello, la collocano necessariamente insieme a Grande, Thovez e, come vedremo, Tessari. Le somiglianze con Goethe sono poche e nascoste nelle maglie del testo, tanto che Oreste Macrì ha addirittura sostenuto che «del *Faust* goethiano c'è solo il nome nel titolo, segno di discrezione, se non di vergogna per una soluzione non paradisiaca». ⁶⁶² Crediamo di dover dissentire da questa affermazione, che limita la riflessione landolfiana sul mito ai suoi elementi più immediati e nega la profondità alla quale corre la vena faustiana dell'autore. Le somiglianze evidenti e le riprese dirette che possono essere individuate sono: il sistema di avantesti (richiamato dagli epiloghi); il monologo iniziale di Nessuno che riprende quello della scena Notte; la serialità dei quadri scenici che evoca le prime avventure di Faust e Mefistofele; il Despota del primo quadro che assomiglia al Faust della Seconda Parte della tragedia; il corteggiamento dello scapolo alla lavandaia che richiama Margherita; la Voce Celeste del finale. Tutti elementi che danno l'impressione di non essere casuali proprio perché sono nascosti – al contrario del titolo, unica citazione così tanto esplicita – e anzi, sembrano invitare il lettore a un approfondimento del testo e dei suoi riferimenti.

La più grande differenza tra le versioni classiche del mito e questa è, ovviamente, la rinuncia di Landolfi alla coppia di personaggi principali. Per Fancelli, «l'apparato satanico è del tutto scomparso e nel mondo moderno anche il Tentatore non ha più molto da fare». ⁶⁶³ Del diavolo non c'è traccia esplicita, come di riferimenti al mondo sovranaturale, se non fosse per la Voce Celeste alla fine. Paradossalmente, sono più gli elementi mefistofelici a comparire in Nessuno che quelli faustiani: di Faust c'è l'esatto ribaltamento, la negazione di tutto ciò che lo costituisce, rappresentata dal rifiuto categorico di Mefistofele. Nelle versioni di inizio Novecento che davano più spazio al diavolo, questa negazione era sempre volta alla distruzione dell'ordine costituito per creare qualcosa di nuovo. Anche in Goethe il suo agire per il male finiva sempre per creare il bene. Qui, invece, la negazione riguarda la possibilità stessa di agire, creare, quasi di esistere. È come se, unendo Faust e Mefistofele, la negazione “creativa” del secondo sia diventata, attraverso lo *Streben* inesauribile del primo, assoluta e capace di portare soltanto all'oblio. *Faust 67* occupa così un posto quasi contraddittorio nella storia faustiana del Novecento: da un lato dà nuova linfa al mito e apre a molte riscritture che si succederanno nei

⁶⁶² O. Macrì, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁶³ M. Fancelli, *op. cit.*, p. 105.

decenni successivi; dall'altro riporta Faust in scena e lo rende ambasciatore di una terribile notizia: che nel mondo in cui Landolfi scrive non c'è più posto né per lui né per Mefistofele.

5.4 Roberto Tessari, *Faust-Rapsodia. Studi e variazioni sulle macerie del mito di Faust* (1990)

Con l'approdo agli anni Novanta si chiude questo studio, nel segno di *Faust-Rapsodia* di Roberto Tessari, una riscrittura che pone molti dei temi affrontati attraverso questi ultimi testi accanto a un'attenzione profonda alla lettura psicanalitica del mito di Faust. Tessari, professore di drammaturgia, mette in scena un *Faust* complesso e stratificato, fin dal sottotitolo: *Studi e variazioni sulle macerie del mito di Faust*. L'autore quindi parte dal presupposto che il mito abbia smesso di essere fecondo, che ne rimangano solo le macerie, sulle quali effettua studi e riflessioni che approdano al dramma partendo dalla teoria. Esplicita quindi la dimensione esterna alla finzione, e inserisce nel testo – già dal titolo – un livello metateatrale.

Del mito di Faust rimangono solo le macerie, si è detto. E infatti *Faust-Rapsodia* è ambientato in un ospedale psichiatrico, dove sono rinchiusi i personaggi. Il Faust di Tessari è il Conte Lenau, realmente autore nel 1836 di un suo *Faust*, che però qui è impazzito e crede di essere il protagonista del suo dramma. L'azione si svolge durante una notte di Carnevale, suggerendo già che al centro del testo ci sarà il ribaltamento continuo di ogni ordine dato, soprattutto tra realtà e finzione. L'opera semplifica la struttura goethiana e si compone di un Prologo, L'ultima cena di Faust, e quindici quadri. Il titolo del prologo cita sia gli eventi evangelici che il dipinto di Leonardo e mostra come i riferimenti a diversi racconti e opere saranno una costante del dramma, così come nei testi precedenti, in particolare in Grande e Thovez. Il Mefistofele di Tessari è il Pastore Martensenn, un «teologo zoppo che assomiglia a Mefistofele».⁶⁶⁴ Il suo ruolo è subito esplicitato dall'autore. Martensen però *somiglia* a Mefistofele, non lo è: ancora una volta ci troviamo nel filone di *Faust* privi di un'effettiva dimensione sovranaturale. Lenau,

⁶⁶⁴ Roberto Tessari, *Faust-Rapsodia. Studi e variazioni sulle macerie del mito di Faust*, ETS, Pisa, 1990, p. 10.

nonostante sia presentato come un malato psichiatrico, sembra rendersi conto di doversi mettere alla ricerca di sé stesso, e in ciò verrà accompagnato dal Pastore:

LENAU: Seguirò la strada verso il centro del mio essere.

PASTORE MARTENSEN: (*ubriaco*) E io sarò la lampada che illumina i tuoi passi. Prova un po' a gridare una bella bestemmia, fuori dalla finestra...⁶⁶⁵

Questo Faust, poiché impazzito, non può cercare la strada che lo conduca al segreto delle cose, come il Faust goethiano, ma deve accontentarsi di quella che lo riconduca al centro di sé stesso, e in quest'avventura sarà accompagnato da un Mefistofele teologo e ubriaccone. Il Faust di fine Novecento ha definitivamente rinunciato al titanismo, si è rinchiuso in sé (ed è stato rinchiuso in un luogo dove l'unica preoccupazione possibile è proprio il sé). Martensen identifica così la causa della sua malattia: «Il mio Faust è malato per il troppo pensare».⁶⁶⁶ Il pensiero, che già era la malattia dell'uomo dell'Ottocento, stavolta diventa una condanna, a cui Faust non sa più contrapporre l'azione.

Lenau passa le sue giornate a leggere i passi del vero *Faust* di Lenau, non identificandosi più con l'autore ma con il protagonista. Il quadro terzo del dramma, Una terapia, ci mostra Martensen e il Direttore, una versione laica del Dio del Prologo in Cielo goethiano, intenti a discutere della malattia di Lenau e alla ricerca di una cura:

MARTENSEN: Diagnosi?

DIRETTORE: Una forma di schizofrenia. La sua mente va in altalena tra l'io e il personaggio. All'io, comunque, ci torna poco di frequente. [...]

MARTENSEN: Fargli vivere fino in fondo (e con un certo ordine...) la finzione come se fosse verità. Perché impari che le "verità" che ora crede di vivere – e di far vivere – sono del tutto vacue.⁶⁶⁷

Il Direttore e Martensen decidono di permettere a Lenau di mettere in scena il suo delirio, di farglielo vivere fino in fondo così che possa realizzare, una volta concluso il suo *Faust*, che era tutto una finzione e tornare alla realtà. C'è quindi ancora una volta il teatro nel teatro, che nonostante l'ambientazione psichiatrica, assumerà forme molto simili a quelle di Grande.

⁶⁶⁵ Ivi, p. 12.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 13.

⁶⁶⁷ Ivi, pp. 19-20.

Il quarto quadro, Passerella, mette in scena l'inizio del dramma di Lenau, e mostra i cinque pazienti che lui ha già convinto di essere personaggi del suo *Faust*. Questi, ora lasciati liberi di vivere a pieno il nuovo livello di follia indotta da Lenau, appaiono completamente calati nelle loro vesti, che sono: il Creatore del mondo, Margherita, Ofelia, Wagner ed Elena.⁶⁶⁸ Il Creatore del mondo potrebbe essere un doppio del Direttore, quindi un equivalente – matto – del Dio goethiano. Margherita, Wagner ed Elena sono tradizionali personaggi faustiani, mentre Ofelia è chiaramente un'intrusa, sulla falsa riga del ruolo di erede dato ad Amleto dal Faust di Grande. Da questo quadro in poi, il dramma diventa un complesso telaio di citazioni goethiane inserite nel contesto straniante dell'ospedale psichiatrico, una versione corrotta e impazzita dell'ipotesto. Il quinto quadro, In Manicomio, mostra i personaggi interagire tra di loro rimanendo sempre nella parte, anche grazie all'aiuto di Martensen e dei suoi assistenti che dirigono il dramma da fuori, replicando le scene dell'originale. La paziente Numero 2, Margherita, canta la canzone del Re di Tule e riceve dall'assistente di Martensen il cofanetto con le gioie che in Goethe le viene dato da Mefistofele per conto di Faust. Ma in questa versione dove ogni cosa è mostrata nella sua veste più inquietante, Margherita, specchiandosi, vede lo stesso presagio di morte che appare a Faust nella Notte di Valpurga: «Ha il collo così bello, e si adorna solo di un cordoncino rosso. (*Abbandona lo specchio e, come gli altri folli, si prepara a ricevere la cena*) ... un cordoncino rosso, stretto come il taglio di un coltello...».⁶⁶⁹ Interpolando la scena a casa di Margherita e la visione di Faust durante il sabba, Tessari anticipa la fine tragica della ragazza, e suggerisce che fosse condannata a morte fin dall'inizio.

Il quadro sesto, Introibo, introduce Ofelia, la paziente Numero 3, che Lenau racconta di aver conosciuto durante uno spettacolo in cui lei interpretava proprio Ofelia e lui Amleto. Al tempo la ragazza fu vittima di un delirio quasi pirandelliano, in cui impazzì credendo di essere il suo personaggio e si rifiutò di abbandonarlo. Per questo ora è l'unica figura esterna al mito di Faust. Ironicamente, Tessari sottolinea come Lenau, al contrario di Ofelia, in quell'occasione fosse ben conscio di interpretare Amleto, mentre non si può dire lo stesso nel caso di Faust. Di nuovo, quindi, i due personaggi sono accostati, e non a caso, visto come la pazzia fosse un tema rilevante nell'*Amleto* shakespeariano. Lenau però cede alle lusinghe di lei e torna a interpretare

⁶⁶⁸ Ivi, pp. 21-2.

⁶⁶⁹ Ivi, p. 25.

Amleto, quasi uscendo da *Faust* ed entrando in un'altra opera, e propone a Ofelia di coronare il loro amore: «Amiamoci! ... Generiamo una colonia di piccoli pazzi: da far piombare di colpo tra i sani, per sgomentarli!».⁶⁷⁰ Ofelia, invece, una volta che il loro amore si compie, si rende conto che la sua storia sta finendo e deve abbandonare il personaggio per tornare all'io:

NUMERO 3: Il ruolo volge alla fine, ma l'io resta. Esse vanno a seppellire il ruolo. Ecco... evado dal teatro... posso deporre il nome che mi hanno imposto... era nelle cantine, l'io... che ti dicevo? C'è, l'io!

LENAU: Nulla c'è...

NUMERO 3: È là... È là. Dietro le quinte... aspetta la sua entrata...⁶⁷¹

Ofelia, recitando il suo ruolo fino alla fine, riesce a tornare al suo io sepolto in cantina, così come potrebbe fare Faust-Lenau se riuscisse a giungere alla fine del suo dramma, che ancora pare lontana, tanto che nega l'esistenza stessa dell'io. L'avvicinamento all'io, creduto impossibile, richiama evidentemente l'accostarsi all'attimo perfetto del *Faust* goethiano.

I quadri successivi mostrano Lenau sempre più calato nel suo ruolo di Faust, affatto guarito, tanto che nel settimo parafrasa una delle più famose frasi della versione goethiana: «Grigia, amico, è la teoria: d'oro, l'albero fremente della vita». ⁶⁷² Faust si imbatte in Margherita, la paziente Numero 2, soltanto al decimo quadro, Ancora Margherita. Il loro, però, è un incontro negato: nell'istante in cui si vedono compaiono le altre donne che la prendono e la incarcerano, trasportando il dramma direttamente all'atto finale della loro storia d'amore. Martensen offre a Lenau un compendio della loro storia, nella speranza forse di turbarlo e scuoterlo dal suo delirio:

LENAU: Cosa vogliono quelle due streghe?

MARTENSEN: Salvarti dalla banalità. Offrendoti un dono raro: il frutto che, mentre stai per coglierlo, d'improvviso... marcisce. Per riassumere: era pure... la volevi... l'hai avuta con l'inganno... per colpa tua, ha ucciso sua madre, e il bambino che aveva avuto da te... l'hanno condannata a morte...

LENAU: Salvala... salvala! O guai a te.

MARTENSEN: Chi sarebbe stato a rovinarla, io o tu?⁶⁷³

⁶⁷⁰ Ivi, p. 28.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² Ivi, p. 32.

⁶⁷³ Ivi, pp. 38-9.

Martensen cita il Mefistofele goethiano, stavolta dando un nuovo senso alle sue parole: vuoi recitare la parte di Faust e non hai il coraggio di accettare i suoi errori e le tragedie da lui causate? Subito dopo queste parole viene recitata la morte di Margherita, qui priva di ogni forma di salvezza.

Con il quadro undicesimo, Il Sabba, entriamo nella parte finale dell'opera, dove aumenta l'intensità delle scene nel tentativo di destare Lenau dal suo delirio. Il sabba è ovviamente basato sulla Notte di Valpurga, e vede Lenau ballare con Ofelia in veste di «strega giovane e sexy».⁶⁷⁴ I due vengono interrotti dall'irruzione in scena del cadavere di Margherita, vestita da sposa e con il collo tagliato. Nonostante la visione terrorizzante, Lenau la corteggia, ma lei risponde solo con un centone di espressioni goethiane senza alcuna coerenza, che si chiudono sulla ripetizione delirante della frase «bella non sono e neppure dama».⁶⁷⁵ La paziente numero 2, che interpretava Margherita, non è quindi guarita con la fine della storia del suo personaggio, al contrario, è più pazza di prima e adesso ne recita una versione ancora più spaventosa e folle.

Dopo il fallimento delle storie con Ofelia e Margherita, nel quadro tredicesimo, Nozze Sacre, Faust-Lenau corteggia anche Elena, la quale però lo abbandona all'altare, lasciandogli in mano soltanto il velo da sposa, con un'immagine che ricorda il velo di Maya e il suo potere di offuscare la percezione della realtà: «MARTENSEN: Che ti dicevo? Ora hai finalmente in mano qualcosa delle tue amate verità. Certo, non è molto quello che l'immagine ti ha regalato... il suo velo! Ma i cavalieri autentici sanno onorare anche il più piccolo pegno d'amore...».⁶⁷⁶ Lenau viene beffato, perché nonostante sia riuscito a strappare il velo, l'immagine vola via. Continua, quindi, l'impossibilità di giungere a ciò che si nasconde sotto la maschera, la finzione: i personaggi non riescono a evadere dai loro ruoli e la realtà, anche quando viene – letteralmente – svelata, continua a sfuggire alla vista.

Dopo quest'ennesimo fallimento, nel quadro quindicesimo, Sogno e risveglio, Lenau si uccide con l'aiuto di Martensen. La dinamica della morte richiama quella goethiana, ma stupisce in questo contesto, dove sembrava che Martensen volesse aiutare Lenau a guarire. In realtà,

⁶⁷⁴ Ivi, p. 42.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ Ivi, p. 50.

quindi, nella sua complicità non c'era alcun desiderio terapeutico ma solo quello di vedere fin dove si spingesse la follia di Lenau. Di fronte al cadavere, Martensen riassume così l'accaduto: «Povero bambino sciocco, non sei mai stato tanto lontano dalla verità che cercavi come quando hai creduto di fondere in una sola notte te stesso e il mondo... (*compono le mani del morto a preghiera*) Dormi. Ora sarà lei, la verità, a venirti vicino. Sta' tranquillo: ti terrà ben stretto...». ⁶⁷⁷ Con quest'ultima frase Martensen si qualifica come un Mefistofele quasi più crudele dell'originale, perché certo fin dall'inizio che per lui non ci sarebbe stata alcuna speranza, e che l'unica verità che gli uomini possono trovare è nella morte. Il dramma si chiude con il paziente che interpreta il Creatore del mondo che legge le ultime frasi dal *Faust* scritto da Lenau: «Chi esce all'alba, e cammina per quella strada, può ancora scorgere il dottor Faust: è alla finestra. Guarda lontano nella notte. Dà un ultimo sguardo. E chiude le imposte». ⁶⁷⁸ Faust è diventato un fantasma, destinato a vagare per sempre nei corridoi dell'ospedale.

Con *Faust-Rapsodia*, Tessari scrive un *Faust* capace di tenere insieme molti dei filoni descritti finora. Prima di tutto viene ridimensionato il titanismo di Faust, ora diventato addirittura un paziente di un ospedale psichiatrico. Vengono poi eliminati tutti gli elementi sovranaturali del dramma: scompaiono diavoli, creature magiche e figure divine. Come già detto, Tessari si inserisce nel filone del metateatro, con Faust che diventa un personaggio da recitare e, in particolare, un personaggio della mitologia moderna accostato ai suoi simili, come Amleto. Oltre a riprendere le riflessioni già avviate da Adriano Grande, *Faust-Rapsodia* gioca molto liberamente con la versione goethiana, seguendo grosso modo una struttura (monologo iniziale, patto, storia d'amore, sabba, morte), ma anticipando e posticipando frasi e momenti senza alcuna remora, in un montaggio sfrenato che ricorda i *Faust* "destrutturati" o quello di Sanguineti. Neppure la scelta del contesto è casuale: ambientando il suo *Faust* in un ospedale psichiatrico, Tessari sembra portare all'estremo quel filone psicanalitico da sempre presente nel mito. Questo tema, che inizialmente emergeva solo nelle letture critiche, comincia a concretizzarsi già in Bellati, che per il suo *Fidanzato cattolico* sceglie due psicanalisti come personaggi. È qui che si inserisce Tessari, determinato a completare il discorso già avviato da altri, quando decide di condannare Faust alla pazzia e rendere Mefistofele un pastore blasfemo e crudele. Ed è proprio su di lui, e sui suoi studi sulle macerie del mito di Faust che si conclude

⁶⁷⁷ Ivi, pp. 54-5.

⁶⁷⁸ Ivi, p. 56.

questa rassegna: su un Faust suicida e folle, forse una rappresentazione plausibile e verosimile della fine del suo percorso.

Conclusioni

«Sono io forse un Dio?» Fine di Faust e Mefistofele

I ventuno testi trattati in questa storia faustiana non rappresentano la totalità delle riscritture del Novecento in Italia, ma ne offrono un quadro esaustivo. Varie sono state lasciate fuori, alcune note (come *La figlia di Ghita* di Pascoli e *Sfaust* di Testori), altre meno (come le tante riduzioni di inizio Novecento⁶⁷⁹). Come già detto, affrontarle tutte sarebbe stato impossibile e poco funzionale allo svolgimento di un'analisi approfondita e accurata. Selezionarne una parte ci ha permesso invece di studiare nel dettaglio l'evoluzione di specifici aspetti del mito, di cui adesso tenteremo di trarre le conclusioni attraversando, per l'ultima volta, i gruppi e le prospettive di ricerca. Per farlo, il mito verrà ridotto alle sue costanti più profonde: l'evoluzione dei due protagonisti e del contesto intorno a loro.

1. «E mi è chiaro che nulla possiamo conoscere!» L'evoluzione di Faust

Faust, tra i due, è quello che ha seguito la strada meno prevedibile. Almeno nella metà delle riscritture è evidentemente incapace di compiere la sua missione. Il Faust del Novecento si trova senza gli strumenti non solo per vincere la scommessa contro Mefistofele, ma anche solo per affermarsi individualmente. Un Faust minimo, sottotono, a volte inequivocabilmente inetto. D'altronde, se il titano era una delle figure centrali dell'Ottocento romantico, l'inetto è quella del Novecento con le sue disillusioni. Più che un cambio di rotta improvviso, tuttavia, questo ripiegamento va inteso come l'evoluzione di uno dei – tanti – lati del suo carattere. Anche i Faust ottocenteschi conoscevano il dubbio, la malinconia, l'incertezza; addirittura quello goethiano esita e mette continuamente in dubbio le sue azioni. Da sempre un personaggio

⁶⁷⁹ Per una rassegna esaustiva di queste riscritture si rimanda nuovamente a Ida De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia. Percorsi di ricezione di un mito moderno*, Viella, Roma, 2017.

duplice, titano da un lato ma anche esitante, che Ladislao Mittner giustifica così: «Credendosi titano, non sa piegarsi a quelle “tiranniche” esigenze che la realtà della vita non può non imporre anche a lui: donde il suo eterno, tormentoso oscillare fra momenti di esaltazione e di depressione». ⁶⁸⁰ Una duplicità che porterà Wilhelm Bohm, nel suo saggio *Faust der Nichtfaustische* del 1933, a spingersi oltre arrivando a mettere in dubbio la sua stessa natura, stravolgerla, teorizzarne la non autenticità: non più un titano – seppur dubbioso – ma un individuo incapace di affrontare le sue ambizioni; paradossalmente, un Faust *non faustiano* e incapace di raggiungere l’ideale che lui stesso aveva delineato. Mittner riassume così la teoria di Bohm: «Il *Faust* è infatti, dal principio alla fine, tragedia non tanto del fallimento titanico, quanto dell’impotenza titanica». ⁶⁸¹

Questo duplice sviluppo è particolarmente rilevante. Da una parte, infatti, impedisce a Faust di evolversi nella direzione che lui stesso aveva sperato, dall’altra rende centrale quella che in Goethe era solo una delle caratteristiche di una figura contraddittoria e sfaccettata. Per Orvieto,

C’è anche una malinconia moderna, altra metamorfosi del faustismo: quando la malinconia si cronicizza in uno stato permanente, depressivo, di scetticismo gnoseologico e di malessere esistenziale che non deriva né da Dio, né da una scelta umana: allora non ci sono più salvatori, né Dio, morto da tempo, né tanto meno Satana, defunto da poco. Disastroso, e qui sta la vera variante novecentesca, l’annientamento di Satana, di quella potenza antitetica a Dio che nell’Ottocento poteva ancora trasformare lo spleen faustiano in “volontà di potenza”. ⁶⁸²

Orvieto coglie un fattore che certamente influenza il ripiegamento dei *Faust* novecenteschi: la scomparsa della dimensione divina, che sia rappresentata da Dio o da Satana, su cui torneremo tra poco. Per ora ci limitiamo a notare come i Faust più deboli e inetti, tendenzialmente, siano quelli calati in contesti privi del sovrannaturale e accompagnati da un Mefistofele troppo esuberante o sopra le righe. E come, di conseguenza, Faust possa a essere sé stesso solo con una presenza divina che lo salvi alla fine – nonostante i suoi errori – e un diavolo che riesca a spronarlo senza metterlo in secondo piano.

⁶⁸⁰ Ladislao Mittner, *Ambivalenze romantiche. Studi sul Romanticismo tedesco*, D’Anna, Messina, 1954, p. 284.

⁶⁸¹ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, vol. II, Einaudi, Torino, 1971, p. 381.

⁶⁸² P. Orvieto, *op. cit.*, p. 226.

Un perfetto esempio d'inefficienza è il Faust di Svevo, ormai anziano e che non ha mai compiuto le avventure della sua controparte goethiana. Anche il suo rapporto con Mefistofele è pressoché nullo: il diavolo non vuole più avere a che fare con lui e a Faust rimane solo evocarlo in sogno, in una proiezione mentale che è destinata a rimanere inespressa. Questo modello verrà riproposto, e portato ancora più all'estremo, dal Faust-Nessuno di *Faust 67* di Landolfi. Se quello di Svevo non riusciva a essere sé stesso, a immaginare un Mefistofele che lo ritenesse degno delle sue attenzioni, il personaggio landolfiano è persino incapace di essere *qualcuno*. Deve rinunciare all'identità, reale o fittizia, all'azione, a tutto. Deve annullarsi, scomparire, diventare Nessuno; solo così, finalmente, può trovare salvezza e riscatto.

Altri due Faust deboli, anche se non a questi livelli, e privi della dimensione divina, sono quelli di Enrico Bellati e Edoardo Sanguineti. Il loro rapporto con la fonte goethiana è agli antipodi: Bellati scrive un romanzo su uno psicanalista dove la presenza del *Faust* è sparpagliata, nascosta e usata come scheletro della vicenda, da un lato, e chiave interpretativa dall'altro; Sanguineti, invece, si impegna in una riscrittura meticolosa, dove ogni frase dell'originale trova il suo corrispettivo, seppur straniato. Proprio nella diversità dei loro approcci, tuttavia, si incontrano i due Faust. Questi personaggi non possono essere definiti inetti in senso stretto, poiché non rinunciano all'azione; semplicemente, non riescono a ricavarne nulla. Entrambi i testi sono incentrati sull'amore tra Faust e Margherita, che però nessuno dei due riesce a coronare o sfruttare per cambiare, crescere. Sia Bellati che Sanguineti si concentrano sui deliri dei loro Faust, sul loro egocentrismo e sull'incapacità di uscire dai recinti tracciati dalle loro menti. L'ego, che in Goethe era una condanna ma anche uno sprone, qui è solo un freno che gli dà grandi ambizioni – o illusioni – ma li priva dei mezzi per raggiungerle.

Meritano un discorso a parte, invece, i Faust adombrati dai loro Mefistofele. L'inizio del Novecento era stato segnato da un ritorno dell'elemento diabolico all'interno del mito, che poi si perderà progressivamente nel corso del secolo, come tutta la dimensione divina. Questa tendenza è inaugurata da Arrigo Boito nel suo *Mefistofele*, dove Faust diventa quasi una spalla, e poi riproposta dal suo primo epigono, Mario Giobbe. Il titolo della sua tragedia è ancora *Mefistofele*, e anche qui Faust è sicuramente il meno faustiano dei due, con un ribaltamento dei ruoli che caratterizza entrambe le opere. Nella tragedia goethiana le avventure venivano inizialmente dettate da Mefistofele, ma dalla vicenda con Margherita in poi era Faust a

condurre. In Boito e Giobbe, invece, Mefistofele non solo guida Faust nelle sue vicende (di cui è sempre, esplicitamente, protagonista) ma prova anche a suggerirgli il modo giusto in cui viverle. Diventa un vero e proprio maestro, e Faust il suo allievo. Da titano a discente, il protagonista goethiano è qui relegato a una posizione marginale; proprio lui, che riteneva di non aver nulla da imparare da Mefistofele e anzi, stipulava la scommessa per dimostrare di aver ragione, è ora costretto a ricredersi e ascoltare pazientemente i sermoni diabolici.

Ancora meno faustiani sono i protagonisti de *La pietra lunare* di Landolfi e *Fantastica visione* di Scabia, rispettivamente Giovancarlo e il Garzone. Questi Faust sono più che altro osservatori, e non agiscono mai direttamente. Il primo viene portato al sabba da Gurù, una capra mannara che gli fa da Mefistofele, mentre il secondo accompagna un diabolico Macellaio nella sua caccia. Entrambi vengono sottoposti a un'iniziazione – di successo quella di Giovancarlo, fallimentare nel caso del Garzone – ma nessuno dei due compie imprese che li qualificano come Faust. L'iniziazione di Giovancarlo consiste nell'essere guardato dalle Madri, un'azione di per sé passiva e priva di alcun coinvolgimento. Nonostante si concluda con successo, Giovancarlo torna ai suoi studi e dimentica, come fosse un sogno, la notte del sabba. Al Garzone, invece, non è concesso neanche il ruolo di passivo osservatore: giudicato indegno dell'iniziazione, viene ucciso dal Macellaio prima ancora di poterla tentare.

Un gruppo ristretto di testi segue una direzione completamente opposta, che rivela un lato faustiano spesso adombrato dai suoi *exploit* di mago e negromante: lo scienziato. Viene infatti ripreso il Faust prima del patto, lo studioso di alchimia, medicina e astrologia. Una scelta per esplorare nuove vie possibili per l'accordo tra sapere scientifico e sapere umanistico, e indagare quale spazio possa occupare un intellettuale a tutto tondo nella società contemporanea. Così, ad esempio, Calvino nei suoi due racconti all'interno del *Castello dei destini incrociati* descrive Faust come un alchimista, mentre Celli e Pagliarani lo rendono uno scienziato moderno: un ecologo il primo, un fisico il secondo.

La riscoperta di questo aspetto del personaggio, soprattutto nei casi di Pagliarani e Celli, chiude definitivamente la stagione del Faust titano, seppure in maniera diversa e quasi paradossale rispetto ai Faust inetti dei paragrafi precedenti. La scienza, in particolare la fisica delle particelle di cui si occupa il Faust di Pagliarani, è probabilmente l'unico ambito rimasto oggi nel quale

l'uomo possa sfidare la natura e le sue leggi. Ma questa sfida parte da un presupposto: che le leggi della natura possano essere scoperte, non cambiate. Inserendo Faust in una dinamica scientifica, quindi profondamente realistica e logica, gli autori riprendono il desiderio goethiano di scoprire «il mondo, che cos'è / che lo connette nell'intimo»,⁶⁸³ ma rinunciano alla sua scelta di rivolgersi al sovrannaturale. In Goethe, il ricorso alla magia serviva per arrivare prima alla scoperta tanto agognata, e soprattutto per permettere a Faust di cambiare la propria sorte, avere in sé un potere e un sapere che nessun umano avrebbe mai potuto ottenere. Il Faust di Pagliarani e i suoi colleghi alla scuola di Copenaghen sono ciò che di più simile a un dio può diventare un essere umano, ma non potranno mai superare i limiti che la biologia ha imposto all'uomo e la natura al suo agire.

Nessuno di questi Faust, tuttavia, rinuncia a cambiare il mondo. Alcuni, come quello di Celli, tentano addirittura di salvarlo per poi plasmarlo a propria immagine e somiglianza. La differenza sostanziale con i corrispettivi ottocenteschi, però, è che le azioni di questi personaggi avvengono sempre all'interno di un orizzonte scientifico, ben circoscritto e, di conseguenza, limitato. Il titano del secolo precedente pretendeva di creare la realtà usando solo la sua volontà, mentre lo scienziato del Novecento può studiarne le leggi e sfruttarle a proprio vantaggio, ma non uscire dai loro confini. Così il ritorno del Faust scienziato dà nuovo vigore alle sue aspirazioni, ma pone loro il limite della scienza e del sapere umanamente ottenibile. Se da un lato questo sviluppo del personaggio è opposto ai Faust inetti, dall'altro condivide con loro il posizionamento all'interno di una sfera d'azione soltanto umana.

2. «Sono lo spirito che sempre dice no». L'evoluzione di Mefistofele

Il compagno di Faust ha un'evoluzione ovviamente collegata alla sua. Le nuove vesti di Mefistofele risentono prima di tutto del generale ridimensionamento della sfera divina e sovrannaturale. Nei moltissimi testi in cui viene compiuta questa scelta, perde i suoi poteri, non

⁶⁸³ J. W. Goethe, *Faust*, vv. 382-3.

li usa oppure non lo caratterizzano in alcun modo. Più che alla natura di diavolo, è ricondotto al suo ruolo di intellettuale dissidente e ribelle, in aperto contrasto col mondo. In alcuni casi perde il suo nome, come in Bellati o Thovez, o parti di esso, con riduzioni dall'effetto grottesco come il Mefis di Celli o il Mephy di Grande. In quest'ultimo viene addirittura trasformato in un cane in catene, un ruolo ancora più umiliante di quello di un gregario qualunque. In altri è un diavolo qualunque o *il* Diavolo stesso, come in D'Annunzio e Buzzati. Nei casi più fortunati mantiene la sua centralità ma è impersonato da figure particolari, come la Gurù di Landolfi o il Macellaio di Scabia.

Se molte riscritture scelgono di accantonare o ridimensionare pesantemente la figura di Mefistofele, altre ribaltano questa dinamica dando il via a una corrente espressamente diabolica. A partire da Boito, infatti, una delle vene faustiane in Italia è incentrata proprio su Mefistofele e può essere divisa in due rami: quello sovranaturale e quello realistico. L'opera di Boito segue il primo e mette in scena un diavolo potente e sfrenato, addirittura incoronato Re durante il suo sabba.

Landolfi e Scabia, già accostati per la riscrittura del personaggio di Faust, collocano i loro testi all'interno della cornice del fantastico, facendo ampio ricorso ai suoi stilemi (come l'esitazione tra realtà e fantasia) e figure (fantasmi e mostri). Scabia opta per una soluzione parzialmente realistica, poiché gli omicidi del suo dramma vengono spiegati senza ricorso al fantastico, ma molti elementi del testo contribuiscono comunque all'atmosfera sovranaturale: i deliri e le allucinazioni diffuse degli abitanti del paese; il bancone della macelleria descritto come la porta dell'inferno; la statura diabolica del Macellaio; la portata apocalittica del testo, che si conclude con il paese svuotato dei suoi abitanti. Il Macellaio è quindi un vero e proprio demone, degno erede del Mefistofele di Boito. Ne *La pietra lunare*, invece, non è tanto La Gurù a essere mostruosa – nonostante sia una capra mannara – quanto il contesto in cui si muove. Il sabba occupa quasi la metà del romanzo, e mette in scena battaglie tra fantasmi, torme di creature ripugnanti e le Madri rappresentate come divinità lunari e infernali.

I Mefistofele di Giobbe e Thovez rappresentano una mediazione tra la via sovranaturale e quella realistica. L'elemento magico, minimo in Giobbe e assente in Thovez, è più che altro un'allusione, un mistero che avvolge le vicende senza impattarle direttamente. Un esempio è il

finale dell'opera di Thovez, dove i personaggi si trovano improvvisamente al cospetto del cadavere di Zarathustra, dove è presente anche Maddalena. Una scena non strettamente fantastica, ma in cui il realismo è quanto meno piegato alle intenzioni autoriali.

Questi Mefistofele, inoltre, sono i più nietzscheani dello studio, dediti interamente alla distruzione degli idoli del pensiero e al tentativo di istigare i loro Faust alla ribellione. L'evoluzione di Mefistofele in portavoce di Nietzsche segna, ancora una volta, un'interessante inversione di ruoli: stando all'ipotesto goethiano, infatti, il personaggio più adatto a incarnare la parola del filosofo sembra essere Faust, non il diavolo. Ma in questi testi, nessun Faust può dirsi realmente faustiano. E allora ben venga scambiare i loro posti, ideali, vesti, addirittura parole, e rendere Mefistofele il portavoce di bisogni che, forse, Faust non riesce più a incarnare. Come quello, tecnicamente faustiano ma espresso dal diavolo, del poemetto di Graf, ossia che ogni cosa cambi in continuazione.

Completamente privi di aspetti sovranaturali sono invece i Mefistofele di Bellati e Tessari. Il diavolo umanizzato del primo è G., uno psicanalista, quello del secondo il Pastore Martensen. Nonostante il pastore non sia un terapeuta di professione, anche lui si occupa di psicoterapia e cura dell'individuo, tanto che opera all'interno dell'ospedale psichiatrico dove è ricoverato il suo Faust. Entrambi, pur avendo come missione quella di guarire le turbe psichiche degli individui, sono chiaramente più interessati alle loro malattie e ad osservarne il decorso. Sia G. che Martensen mettono i rispettivi Faust in situazioni dannose per vedere come ne usciranno e cosa succederà. Sono personaggi che di mefistofelico hanno sicuramente l'approccio al mondo, privo di ogni forma di fede, positività o amore. Anche loro sono profondamente nietzscheani, dediti alla critica e alla decostruzione di ogni sapere dato per scontato.

Il percorso di Mefistofele è certamente più frastagliato di quello di Faust. Le cause sono soprattutto due, tra loro opposte: da un lato la centralità riservata al diavolo nella prima grande riscrittura faustiana, quella di Boito; dall'altro la scomparsa della magia e del divino nella cultura del Novecento. Per quest'ultimo motivo, la sorte più spesso riservata al diavolo è un'umanizzazione che porta all'estremo quel suo ruolo di illuminista oscuro, di critico di ogni certezza, e alla fine di vero personaggio nietzscheano. Sono pochi i casi nei quali invece rimane

uno spazio vitale e originale per la sfera sovranaturale, e limitati agli autori del fantastico, quindi Landolfi e Scabia.

3. «Ogni cosa che passa / è solo una figura». L'evoluzione del contesto

Come visto, l'evoluzione dei due protagonisti è ovviamente intrecciata, e spesso ciò che accade a Faust influenza Mefistofele e viceversa. Allo stesso modo, le scelte degli autori riguardo i personaggi modificano il contesto di tutta l'opera, data la loro inevitabile centralità. La perdita d'importanza della sfera divina, ad esempio, si riflette anche sull'ambientazione dei testi, da cui scompaiono le scene magiche o più spiccatamente non realistiche. Non è un caso che di una sequenza come la Notte di Valpurga Classica non ci sia quasi traccia in tutto il Novecento, così come il primo sabba, quello gotico: tra le scene più celebri dell'opera goethiana, risultano però difficili da adattare in un mondo ormai privo di magia. Mentre la prima scompare quasi completamente, il sabba in alcune opere viene menzionato (è il caso di Giobbe); tuttavia, più spesso ne esce stravolto o trasformato in qualcosa di mondano, come il Carnevale in Campana e Thovez o, addirittura, un nightclub in Sanguineti.

Anche i peregrinaggi della coppia cambiano destinazioni: niente più città gotiche tedesche, corti imperiali e antica Grecia. Subentrano studi universitari, laboratori scientifici, salotti borghesi, aziende e ospedali psichiatrici. Di conseguenza, anche il patto deve cambiare faccia. Spesso la scommessa rimane ma perde d'importanza la punizione rivolta a Faust, perché Mefistofele non è un vero diavolo e non c'è più alcun inferno. La riflessione sullo spirito umano c'è, ma l'affermazione dello *Streben* contro ogni limite sociale e storico è impensabile. Piuttosto, l'incontro dei due personaggi afferma il bisogno di scendere a compromessi con la realtà, comprenderla e accettarla, come fa lo psicologo di Bellati nei suoi studi sull'anima bella.

Su questi compromessi aleggia però un generale pessimismo, una sfiducia nei confronti dell'essere umano e della sua sorte, tanto che i Faust di Giobbe, Graf e Tessari arrivano ad

accettare e desiderare la morte. Goethe faceva intervenire Dio e gli angeli pur di salvare l'anima di Faust, dimostrando che nonostante tutto deve essere dato un giudizio positivo sulla sorte umana perché un progresso, anche se incomprensibile, esiste comunque. Tutto questo scompare nel Novecento. I nuovi Faust riescono a occuparsi soltanto della loro personale crescita e non hanno alcun interesse per la trasformazione del mondo. Addirittura il secondo Faust di Landolfi rinuncia non solo alla vita attiva, ma anche all'identità, trovando la soluzione al problema di esistere nel non esistere, come aveva quasi fatto il Malambruno di Leopardi. E anche quelli che ci provano, come i Faust di Grande e Celli, raramente vanno incontro a un lieto fine.

Il dominio del reale è rifiutato soltanto da un gruppo ristretto di autori che ancora dà valore al lato magico, o fantastico, del mito. C'è chi lo fa in maniera minore ma comunque rilevante ai fini della storia, come quasi tutti gli autori del gruppo sul patto, tra cui D'Annunzio, Calvino e Buzzati. Abbiamo già visto invece il ruolo centrale dato al fantastico da parte di Scabia e Landolfi, ma anche Grande ne fa un uso importante, oltretutto riuscendo a spaziare tra i suoi diversi registri: c'è la magia, il gotico, l'avventura e un'apertura quasi verso il fantascientifico. Una varietà di generi che si avvicina a quella goethiana, che pure riusciva a saltare tra diverse modalità del racconto di scena in scena.

A fare da ponte tra questi due approcci così differenti sono alcuni testi che affrontano il mito con un tono ironico, persino parodico. D'Annunzio lo utilizza esplicitamente nei confronti di alcune costanti del mito, così come poi farà anche Sanguineti, ridicolizzando sia i desideri di Faust che il cinismo di Mefistofele. Nel ridicolo finisce anche l'ecologo di Celli, alla cui morte grottesca segue un ancor più assurdo ballo tra le sue versioni di Dio e Mefistofele. Anche il secondo Landolfi, con la sua tragedia dell'individuo, suona a tratti come una parodia dei drammi esistenziali di Faust. La presenza di questa vena ironica sembra evidenziare che se non è più possibile per il titano diventare tale, allora lo si può prendere in giro, o indossarne la maschera, trasformandolo in un ruolo come un altro, seguendo l'approccio dei vari *Faust* metateatrali. Questi, da parte loro, mostrano come forse si sia esaurita la vitalità di Faust-persona e sia giunto il tempo di Faust-personaggio.

Ora che anche le evoluzioni del contesto sono state chiarite, rimane soltanto un'ultima questione, di natura cronologica. La selezione di testi qui proposta tenta di coprire il più

possibile l'arco del Novecento, spaziando tra le tante e diverse esperienze letterarie che si sono susseguite durante il secolo. Ma da questa scelta è emerso che le riscritture non sono distribuite in maniera altrettanto omogenea nel corso del tempo. Come ci si poteva aspettare, i primi tre decenni del Novecento ospitano un ampio numero di testi. Probabilmente il mito, essendo arrivato in Italia tardivamente e negli anni dell'esplosione di edizioni e traduzioni, ha stimolato la curiosità di autori che ancora non erano potuti entrare in contatto con l'opera di Goethe. Un secondo periodo densamente popolato è quello che va dagli anni Sessanta ai Novanta, ossia fino alla conclusione dello studio. Un trentennio che ha volti completamente diversi tra di loro: la contestazione, gli anni di piombo, il boom economico e il disimpegno. Anni di profondi cambiamenti, di contraddizioni insanabili, che ricordano profondamente quelli in cui Goethe lavorò al suo di *Faust*. Gli anni in cui si formò la cultura moderna, con i suoi simboli e personaggi, come commentato da Berman.

Tra il 1939 in cui Landolfi pubblica *La pietra lunare* e il 1966 in cui esce *La giacca stregata* di Buzzati non sono stati pubblicati testi che abbiano inciso particolarmente sulla storia che abbiamo delineato. Si configura quindi un parziale iato nel mito di Faust in Italia, della durata di ben 27 anni. È una tendenza riscontrata da De Michelis: «I momenti di maggiore interesse creativo per questo tema hanno coinciso con la prima metà del secolo, per scemare decisamente fino agli Sessanta e riprendere nell'ultimo terzo del secolo fino ai giorni nostri».⁶⁸⁴ Gli anni di "interruzione" sono quelli della Seconda Guerra Mondiale, della nascita della Repubblica e della lenta ripresa del dopoguerra. Culturalmente è il periodo del Neorealismo, un genere in cui Faust non avrebbe mai trovato spazio. Tuttavia, è lecito domandarsi come mai non ci siano stati autori in grado di dare continuità creativa al mito in questo periodo. Non sono decenni in cui Faust scompare dalla scena culturale italiana, al contrario. Sono i decenni delle grandi traduzioni di Errante, Allason e Amoretti; nel 1963 Fortini inizia la sua traduzione per i Meridiani Mondadori; negli stessi anni viene ripubblicata la traduzione di Scavini e scritta la celebre introduzione di Cases alla tragedia goethiana. Faust è presente nella cultura italiana ma soltanto come oggetto di studio o di traduzione, è un tema su cui riflettere, su cui tornare per aggiornarlo e calarlo nella realtà contemporanea. Ma smette di essere uno stimolo produttivo, alla creazione ed elaborazione di nuove opere. Come mai c'è, in questi decenni centrali del

⁶⁸⁴ I. De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia*, p. 29.

secolo, un passaggio così radicale dalle riscritture alle traduzioni (e riedizioni)? Cosa cambia nell'interesse degli autori e degli intellettuali nei confronti di questo mito?

Ovviamente a questa domanda non può esserci una sola risposta. Speriamo però di aver ricostruito, nell'arco di tutto lo studio, un percorso che possa permettere di ragionare sulle alterne fortune e i molteplici percorsi del mito di Faust nella letteratura italiana. Se una risposta univoca non si può dare, però, un suggerimento si potrebbe comunque elaborare, ed è che il nazifascismo è stato la tragedia di uno spirito faustiano incapace di porsi dei limiti, di trovare la propria bussola morale. L'intera società era pervasa da un delirio della volontà di potenza che tentava di plasmare daccapo il mondo intero. Forse, immersi in queste terribili pagine di storia, gli autori che avrebbero potuto scrivere dei *Faust* non ne hanno sentito il bisogno perché la sua tragedia era messa in scena davanti ai loro occhi. Rimaneva soltanto la possibilità di tornare sulle sfortune del Faust di Goethe, tradurle, ripubblicarle, ragionarci sopra un'altra volta, perché non era stato fatto abbastanza. Dovettero quindi aspettare gli anni Sessanta perché il mito potesse un'altra volta essere fonte di interrogativi e risposte, e non soltanto lo specchio nero di un paese in macerie.

I FAUST

Christopher Marlowe, *Il dottor Faust*, Mondadori, Milano, 1983 (1592).

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, tr. Franco Fortini, Mondadori, Milano, 1970 (1832).

Giacomo Leopardi, *Dialogo di Malambruno e Farfarello*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e Prose*, vol. II, Rolando Damiani (a cura di), Mondadori, Milano, 2009 (1827).

Arrigo Boito, *Il primo Mefistofele*, Emanuele d'Angelo (a cura di), Marsilio, Venezia, 2013 (1868).

Arrigo Boito, *Mefistofele*, in Arrigo Boito, *Opere*, Mario Lavagetto (a cura di), Garzanti, Milano, 1979 (1875).

Gabriele D'Annunzio, *L'origine degli zolfanelli*, in Gabriele D'Annunzio, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992 (1886).

Mario Giobbe, *Mefistofele: tragedia in cinque atti*, Luigi Pierro Editore, Napoli, 1902.

Arturo Graf, *La morte di Fausto*, in Arturo Graf, *Poemetti drammatici*, Nuova Antologia, Roma, 1913.

Dino Campana, *Canti orfici*, Rizzoli, Milano, 1989 (1914).

Italo Svevo, *L'ora di Mefistofele*, in Italo Svevo, *Il vegliardo*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1987 (1928).

Adriano Grande, *Faust non è morto. Passatempo teatrale*, Edizioni "Circoli", Roma, 1934.

Enrico Thovez, *La trilogia di Tristano*, in Enrico Thovez, *Scritti inediti*, Treves, Milano, 1938.

Tommaso Landolfi, *La pietra lunare*, Adelphi, Milano, 1995 (1939).

Dino Buzzati, *La giacca stregata*, in Dino Buzzati, *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Mondadori, Milano, 2016 (1966).

Enrico Bellati, *Il fidanzato cattolico*, Mursia, Milano, 1968.

Tommaso Landolfi, *Faust 67*, Vallecchi, Firenze, 1969.

Italo Calvino, *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, in Italo Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 2013 (1973).

Italo Calvino, *Due storie in cui ci si cerca e ci si perde*, in Italo Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 2013 (1973).

Giorgio Celli, *Le tentazioni del professor Faust*, in Giorgio Celli, *Da Borgia a Faust: le tentazioni del potere*, Aspasia, Bologna, 1997 (1976).

Elio Pagliarani, *Il Faust di Copenaghen*, in Elio Pagliarani, *Tutto il teatro*, Gianluca Rizzo (a cura di), Marsilio, Venezia, 2013 (1984).

Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Niva Lorenzini (a cura di), Carocci, Roma, 2003 (1985).

Giuliano Scabia, *Fantastica visione*, Feltrinelli, Milano, 1988.

Roberto Tessari, *Faust-Rapsodia. Studi e variazioni sulle macerie del mito di Faust*, ETS, Pisa, 1990.

BIBLIOGRAFIA

Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, Oxford University Press, Oxford, 1999 (1907).

Clara Allasia, I "Poemetti drammatici": un travestimento?, in *Il volto di Medusa. Arturo Graf e il tramonto del Positivismo*, Clara Allasia, Laura Nay (a cura di), Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2014, pp. 171-185.

Adolf G. Altenberg, *La storica figura del Doctor Faust e il motivo nella letteratura europea*, Marzorati, Milano, 1960.

Frederick Amrine, *The Unconscious of Nature: Analyzing Disenchantment in "Faust I"*, «Goethe Yearbook», XVII, 2010, pp. 117-132.

Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002 (1968).

Giuliano Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1998 (1969).

Enea Balmas, *Immagini di Faust nel Romanticismo francese*, Schena, Fasano, 1989.

Marco Antonio Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Manni, Lecce, 2003.

Gabriele Becheri, *The Faustian Disguise of Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi*, in *International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation*, Lorna Fitzsimmons (a cura di), Bloomsbury Publishing, Londra, 2008, pp. 231-43.

Peter Beilharz, 'All that is solid' ... Maelstrom and Modernity in Zygmunt Bauman, Marshall Berman (and the ones in between: Marx, Trotsky, Faust and Spengler), «Revue internationale de philosophie», 277, III, 2016, pp. 291-304.

Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010 (2001).

Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna, 1985 (1982).

Paolo Luca Bernardini, *L'erranza diabolica. Nota su Faust e Assuero letti da Arturo Graf*, in «Quaderni di Minerva», VII, 2020, pp. 183-194.

Geneviève Bianquis, *Faust à travers quatre siècles*, Aubier-Montaigne, Parigi, 1955.

Paul Bishop, *The Dionysian Self: C. G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche*, De Gruyter, New York, 1995.

Wilhelm Böhm, *Faust der Nichtfaustische*, Niemeyer, Tubinga, 1933.

Giuseppe Antonio Borgese, *Mefistofele. Con un discorso sulla personalità di Goethe*, La Rinascita, Firenze, 1911.

Pierre Brunel, *Mitocritica*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2015 (1992).

Pierre Brunel (a cura di), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Monaco, 1988.

Eliza Marian Butler, *The Fortunes of Faust*, Cambridge University Press, Cambridge, 1952.

Lord G. G. Byron, *Manfred*, in Lord. G. G. Byron, *The Major Works*, OUP Oxford, Oxford, 2008.

Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1978.

Fabio A. Camilletti, Martina Piperno, *L'antico e il moderno*, in *Leopardi*, Franco D'Intino, Massimo Natale (a cura di), Carocci, Roma, 2018, pp. 257-81.

Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano, 1958 (1953).

Mimmo Cangiano, *Il chierico dietro la maschera. Il travestimento come ritorno della Storia nel teatro di Sanguineti*, in Gianluca Rizzo (a cura di), *On the Fringe of the Neoavantgarde*, Agincourt Press, New York, 2017, pp. 218-32.

Alberto Casadei, *Il metodo della pazzia: sulla riscrittura dei "Canti orfici"*, in *Materiali per Dino Campana*, Piero Cudini (a cura di), Pacini Fazzi, Lucca, 1986, pp. 7-36.

Cesare Cases, *Laboratorio Faust*, Roberto Venuti, Michele Sisto (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2019.

Cesare Cases, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Einaudi, Torino, 1985.

Fiorenza Ceragioli, *Introduzione*, in Dino Campana, *Canti orfici*, Rizzoli, Milano, 1989, pp. 7-51.

Antonio Colia, *D'Annunzio, Nietzsche e il Superuomo*, «Rivista di Studi Crociani», LXXII, 4, 1981, pp. 375-395.

Franco Cordelli, *Quel suo diavolo d'avanguardia*, in *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, Andrea Cortellessa (a cura di), Aragno Editore, Milano, 2009, pp. 169-70.

Benedetto Croce, *Prefazione*, in Mario Giobbe, *Mefistofele: tragedia in cinque atti*, Luigi Pierro Editore, Napoli, 1902, pp. 5-13.

Piero Cudini, *Un'idea di Campana. Percorsi e forme de "La Notte"*, in *Materiali per Dino Campana*, Piero Cudini (a cura di), Pacini Fazzi, Lucca, 1986, pp. 63-108.

Alfonso D'Agostino, *Gli antenati di Faust. Il patto col demonio nella letteratura medievale*, Mimesis, Milano, 2016.

Emanuele d'Angelo, *Rivolta pazza*, in Arrigo Boito, *Il primo Mefistofele*, Emanuele d'Angelo (a cura di), Marsilio, Venezia, 2013, pp. 7-49.

Emanuele d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Cesari, Firenze, 2010.

Franco D'Intino, *La caduta e il ritorno*, Quodlibet, Macerata, 2019.

Franco D'Intino, *Il monaco indiavolato: lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi*, in *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, pp. 467-512.

André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Armand Colin, Paris, 1973.

André Dabezies, *Des mythes primitifs aux mythes littéraires*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel (a cura di), Éditions du Rocher, Monaco, 1988, pp. 1177-86.

Rolando Damiani, *Commento e note*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e Prose*, vol. II, Rolando Damiani (a cura di), Mondadori, Milano, 2009.

Ida De Michelis, *Goethe nell'opera di Tommaso Landolfi*, «Cultura Tedesca», XXI, 2002, pp. 47-56.

Ida De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia: percorsi di ricezione di un mito moderno*, Viella, Roma, 2017.

Ida De Michelis, *Da Dante a Faust. La modernità letteraria seconda Francesco De Sanctis*, «Scaffale Aperto», I, 2018, pp. 159-68.

Paola Del Zoppo, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Artemide, Roma, 2009.

Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1958.

Charles Dédéyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Lettres modernes, Parigi, 1955.

Roberto Deidier, *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*, Carocci, Roma, 2001.

Giulia Dell'Aquila, *La critica tematica*, «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XLI, 1, 2012, pp. 117-136.

Virginia Di Martino, "Lo spirito che nega", tra il "Faust" di Goethe e il "Mefistofele" di Boito, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*. Atti del convegno di studi Università di Salerno, 15-16 novembre 2012, Rosa Giulio (a cura di), Liguori, Napoli, 2012, pp. 555-569.

Virginia Di Martino, *Tra cielo e inferno: Arrigo Boito e il mito di Faust*, ETS, Pisa, 2016.

Edward E. Edinger, *Goethe's "Faust": Notes for a Jungian Commentary*, Inner City Books, Toronto, 1990.

Mircea Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano, 1986 (1957).

Vincenzo Errante, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1951.

Julius Evola, *Spengler e il tramonto dell'Occidente*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1981.

Maria Fancelli, *Faust 67: un Don Giovanni bastonato*, in *Gli "altrove" di Tommaso Landolfi*, Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini (a cura di), Bulzoni, Roma, 2004, pp. 9-19.

Mauro della Ferrara, *Landolfi e il mondo esoterico*, in *Gli "altrove" di Tommaso Landolfi*, Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini (a cura di), Bulzoni, Roma, 2004, pp. 143-9.

Harold Fisch, *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1988 (1984).

Ian Forbes, *Marx and Nietzsche on the Individual*, in *Nietzsche and Modern German Thought*, Keith Ansell-Pearson (a cura di), Routledge, London, 1991, pp. 143-64.

Franco Fortini, *Note*, in Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano, 1970 (1832).

Marino Freschi, *Goethe. L'insidia della modernità*, Donzelli, Roma, 1999.

Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977.

Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino, 1977.

Mario Fubini, *Prosa e poesia nelle "Operette morali" e nei "Pensieri" di Giacomo Leopardi*, in Giacomo Leopardi, *Operette morali seguite da una scelta dei "Pensieri". Studio introduttivo e commento di Mario Fubini*, Loescher, Torino, 1966, pp. 1-46.

Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena, 2012 (1998).

Francesco Gagliardi, *Il tramonto di Faust. Oswald Spengler fra Goethe e Nietzsche*, Aguaplano, Perugia, 2015.

Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Adelphi, Milano, 2017 (1989).

Johann Wolfgang von Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Johann Wolfgang von Goethe, *Teatro*, Einaudi, Torino, 1973.

Arturo Graf, *Il Diavolo*, Fratelli Treves, Milano, 1889.

Maria Antonietta Grignani, *"Faust 67" o della coazione a ripetere*, in *Il Teatro di Tommaso Landolfi*, Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), Bulzoni, Roma, 2010, pp. 131-42.

Gerardo Guccini, *I due "Mefistofele" di Boito*, in William Ashbrook, Gerardo Guccini, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano, 1998, pp. 147-261.

Angela Guidotti, *Metateatro nel Novecento: teoria e prassi dell'ultimo Pirandello*, in *Tra Venezia e Saturno. Storia, drammaturgia e poesia in Paolo Puppa*, Roberto Cuppone (a cura di), Titivillus, Pisa, 2017, pp. 251-262.

Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma, 1987 (1985).

Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1973 (1968).

Carl Gustav Jung, *Lo "Zarathustra" di Nietzsche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

Srećko Jurišić, *D'Annunzio e il mito moderno: la riscrittura del mito di Faust*, «Critica Letteraria», CXLIV, 2009, pp. 441-454.

Gerhard Kaiser, *Faust o il destino della modernità*, Guerini e Associati, Milano, 1998 (1994).

Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova, 1986 (1979).

Joseph P. Lawrence, *Goethe's "Faust" as the Tragedy of Modernity*, in *Tragedy and the Tragic in German Literature, Art, and Thought*, Stephen D. Dowden, Thomas P. Quinn (a cura di), Camden House, New York, 2014, pp. 40-64.

Massimo Lenzi, *Ombre di una ribalta – fra metrica e immagine... note scenico-drammaturgiche in margine al "Faust-Rapsodia" di Roberto Tessari*, in Roberto Tessari, *Faust-Rapsodia. Studi e variazioni sulle macerie del mito di Faust*, ETS, Pisa, 1990, pp. 57-139.

Agostino Lombardo, *L'Eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello*, Donzelli, Roma, 1996.

Niva Lorenzini, *Introduzione. Il "Faust" di Sanguineti: la parola all'inferno*, in Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Niva Lorenzini (a cura di), Carocci, Roma, 2003, pp. 7-47.

Karl Löwith, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Einaudi, Torino, 1949 (1941).

Karl Löwith, *Il nichilismo europeo. Considerazioni sugli antefatti spirituali della guerra europea*, Laterza, Roma, 1999.

Michael Löwy, Robert Sayre, *Rivolta e malinconia. Il Romanticismo contro la modernità*, Neri Pozza, Vicenza, 2017.

György Lukács, *Studi sul "Faust"*, Aesthetica, Milano, 2013 (1940).

Valeria Lupo, *Prefazione*, in Enrico Thovez, *Scritti inediti*, Treves, Milano, 1938.

Giorgio Luti, *Il monologo interiore in Pirandello e Svevo*, in Id., *L'ora di Mefistofele. Studi sveviani vecchi e nuovi (1960-1987)*, La Nuova Italia, Firenze, 1990, pp. 185-200.

Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore, poeta, critico, artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze, 1990.

Rosalba Maletta, *Freud/Faust. Appunti per una Kulturarbeit*, in *Studia Faustiana*, Marco Castellari, Marina Cometta (a cura di), Mimesis, Milano, 2012, pp. 67-83.

Massimo Marino, *Il poeta d'oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, La Casa Usher, Firenze, 2022.

Karl Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Edizioni Lotta Comunista, Milano, 2010 (1852).

Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino, 1975 (1932).

Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Einaudi, Torino, 2014 (1848).

Karl Miller, *Doubles: Studies in Literary History*, Oxford University Press, Oxford, 1987.

Pieter de Meijer, *Goethe, Faust e Sanguineti*, in Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Niva Lorenzini (a cura di), Carocci, Roma, 2003, pp. 127-140.

Mirco Michelon, *Una sfida costante. Goethe e Faust nella creazione letteraria di Edoardo Sanguineti*, in *Il tempo e lo spazio nella lingua e nella letteratura italiana. Atti dell'VIII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 16-17 settembre 2016*, Elena Pîrvu (a cura di), Franco Cesati Editore, Firenze, 2018, pp. 529-35.

Ladislao Mittner, *Ambivalenze romantiche. Studi sul Romanticismo tedesco*, D'Anna, Messina, 1954.

Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, vol. II, Einaudi, Torino, 1971.

Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, vol. III, Einaudi, Torino, 1971.

Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Einaudi, Torino, 2003 (1994).

Hans-Peter Müller, *La condotta della vita (Lebensführung): da Goethe a Max Weber*, «Studi di Sociologia», LIV, 1, 2016, pp. 17-32.

Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1977.

Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Volume VI, Tomo I*, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (a cura di), Adelphi, Milano, 1973.

Paolo Orvieto, *Il mito di Faust. L'uomo, Dio, il Diavolo*, Salerno, Roma, 2006.

Paolo Orvieto, Mario Ajazzi Mancini, *L'ombra e il doppio*, in Paolo Orvieto, Mario Ajazzi Mancini, *Tra Jung e Freud. Psicoanalisi, letteratura e fantasia*, Le Lettere, Firenze, 1991, pp. 132-9.

Paolo Paolini, *Sull'elaborazione del "Mefistofele"*, in *Studi di letteratura italiana*, Paolo Paolini, Claudio Milanini, Donato Pirovano (a cura di), Cisalpino, Milano, 2010, pp. 229-246.

Luciano Parinetto, *Faust e Marx. Metafore alchemiche e critica dell'economia politica. Satura inconclusiva non scientifica*, Antonio Pellicani Editore, Roma, 1989.

Pierluigi Pellini, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», LIIX, 2008, pp. 61-84.

Francesco Piga, *Il mito del superuomo in Nietzsche e D'Annunzio*, Vallecchi, Firenze, 1979.

Gilda Policastro, *Faust*, in *Sanguineti*, Gilda Policastro (a cura di), Palumbo, Palermo, 2009, pp. 79-82.

Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano, 2015 (1930).

Quirino Principe, *Lo zolfo e l'Italietta*, in *Diabolus in Musica/3. Programma di sala*, Tarcisio Balbo (a cura di), Ufficio Edizioni Ravenna Festival – Grafica Morandi, Fusignano, 2005.

Sabine Prokhoris, *The Witch's Kitchen: Freud, Faust, and the Transference*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1995.

Silvio Ramat, *Qualche nota per "La Chimera"*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, Anna Rosa Gentilini (a cura di), Il Mulino, Roma, 1999, pp. 21-38.

Otto Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, SE, Milano, 2001 (1925).

Gianluca Rizzo, *Poetry on Stage: The Theatre of the Italian Neo-Avant-Garde*, University of Toronto Press, Toronto, 2020.

Francesco Roat, *Desiderare invano. Il mito di Faust in Goethe e altrove*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2015.

Jeffrey B. Russell, *Il Diavolo nel mondo moderno*, Laterza, Bari, 1988 (1986).

Sara Teresa Russo, *Il nome fra "lapsus" e visioni oniriche: "La rigenerazione" di Italo Svevo*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XVI, 2014, pp. 345-355.

Giovanni Sampaolo, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e "Le affinità elettive"*, Carocci, Roma, 1999.

Renato Saviane, *Vitalismo e nichilismo nel "Faust" di Goethe*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1992.

Philippe Sellier, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, «Littérature», LV, 1984, pp. 112-126.

Michele Sisto, *Traiettorie*, Quodlibet, Macerata, 2019.

Oswald Spengler, *Il Tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Longanesi, Milano, 1957 (1918).

Teresa Spignoli, *Metamorfosi di Nessuno*, in *Il teatro di Tommaso Landolfi*, Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), Bulzoni, Roma, 2010, pp. 143-60.

Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Vol. 1, Garnier – Flammarion, Paris, 1968 (1810).

Beatrice Stasi, *Sul carteggio tra Sibilla Aleramo e Dino Campana*, in *Materiali per Dino Campana*, Piero Cudini (a cura di), Pacini Fazzi, Lucca, 1986, pp. 147-60.

Luigi Tacconelli (a cura di), *La figura di Faust nel Volksbuch tedesco del 1587*, «Rivista Letteraria», 1, 1984.

Roberto Tessari, *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Paravia, Torino, 1975.

David S. Thatcher, *Nietzsche and Byron*, «Nietzsche-Studien», III, 1, 2016, pp. 130-151.

Mario Trevi, Augusto Romano, *Studi sull'ombra*, Marsilio Editore, Venezia, 1990 (1975).

Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Minard, Parigi, 1965.

Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1981.

Gianni Turchetta, *Cultura di Dino Campana e significati dei "Canti Orfici"*, «Comunità», CLXXXVIII, 1985, pp. 359-417.

Gianni Turchetta, *Dino Campana e la vertigine della modernità*, in *Trent'anni per Dino Campana*, Mirna Gentilini (a cura di), Edizione Centro Studi campaniani, Marradi, 2019, pp. 101-10.

Gianni Turchetta, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana, poeta*, Bompiani, Milano, 2020.

Franco Vazzoler, *Edoardo Sanguineti fra scrittura teatrale e teoria: traduzioni e travestimenti*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XIX, 1, 2017, pp. 197-205.

Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Donzelli, Roma, 1998 (1996).

Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna, 2004.

Joseph Westfall, *Zarathustra's Germanity: Luther, Goethe, Nietzsche*, «Journal of Nietzsche Studies», XXVII, 2004, pp. 42-63.

Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Carocci, Roma, 2013.

Daniele Zapparelli, *Il triste valzer di Mefistofele*, Edimond, Città di Castello, 2009.