

da: Il Faust di Goethe. Antologia critica,
a cura di Fausto Cercignani e Enrico Ganni,
Milano, LED, 1993

Wilhelm Emrich L'ENIGMA DEL «FAUST II»

(1965)

Una volta conclusa la seconda parte del *Faust*, Goethe prese una decisione insolita: sigillò il manoscritto e si rifiutò di darlo alle stampe; lo si doveva pubblicare solo dopo la sua morte. Nella sua ultima lettera, indirizzata all'amico Wilhelm von Humboldt che lo aveva pregato di fargli leggere il manoscritto, Goethe scrisse: «Senza alcun dubbio sarebbe per me motivo di infinita gioia dedicare e comunicare ai miei stimati amici questi scherzi assai seri, mentre io ancora sono in vita. Ma l'epoca è a tal punto assurda e confusa che mi sono convinto che i miei prolungati onesti sforzi intorno a questo strano edificio otterrebbero scarsa ricompensa, verrebbero sospinti verso la riva, dove andrebbero in rovina come un relitto via via sommerso dalla sabbia del tempo. Il mondo è governato da una dottrina confusa che si associa a un agire confuso».

Il tono di questa ultima missiva di Goethe è insolitamente cupo. Sul mondo governano una dottrina confusa e un agire confuso. Goethe, che già nella seconda parte del *Wilhelm Meister*, ne *Gli anni di peregrinazione*, aveva previsto le trasformazioni sociali e politiche provocate dalla progressiva tecnicizzazione dell'Europa – parla di una lotta all'ultimo sangue che avrebbe coinvolto l'Europa – e che all'epoca vedeva i movimenti rivoluzionari provocati dalla rivoluzione del luglio 1830 in Francia, intuiva che questo mondo nuovo e confuso non avrebbe più saputo penetrare il suo *Faust II*. Questa seconda parte del poema sarebbe stata come un relitto sulla riva, l'impegno profuso in

quello strano edificio non avrebbe trovato ricompensa.

E invero, quell'oscuro presagio si è compiuto. Quando venne pubblicata, dopo la morte di Goethe, la seconda parte suscitò estremo stupore, addirittura asprissime critiche. La prima impressione fu che l'energia creativa del vecchio Goethe si fosse spenta. Il vecchio aveva voluto divertirsi. Era questa la considerazione sul poema che ricorreva con maggiore frequenza. Goethe si era divertito a proporre futilità, astruse allegorie, maschere prive di vita. E la critica delle generazioni successive in fondo ebbe sempre un unico obiettivo: Goethe si era estraniato dalla realtà sociale e politica, rifugiandosi in un mondo fittizio. Proprio nella seconda parte avrebbe dovuto dare forma alla realtà sociale e politica. Dopo che nella prima Mefistofele lo aveva condotto nel cosiddetto piccolo mondo delle tentazioni – nella taverna di Auerbach, nella cucina della strega, nel mondo di Gretchen, nella notte di Valpurga – nella seconda Faust giunge infatti nel Palazzo imperiale, nel mondo dell'alta politica: qui avrebbe dovuto dar prova di sé come uomo d'azione. Questo era l'imperativo enucleato in particolare da F.T. Vischer, il più importante critico del *Faust* del XIX secolo. Nella sua lotta con Satana e con le grandi seduzioni della vita politica, Faust avrebbe dovuto proporsi come moderno combattente per la libertà, schierandosi a favore di ideali politici realizzabili. Poiché vive nel XVI secolo, sostiene F.T. Vischer, avrebbe dovuto partecipare attivamente alla guerra dei contadini, combattere per gli ideali dell'umanesimo, di un Hutten, di un Erasmo, per morire alla fine da martire della libertà, spianando la strada alla vittoria della giustizia sociale e politica. Cosa accadeva invece nella seconda parte del *Faust* goethiano? Nel Palazzo imperiale non si discute e non si cerca soluzione alle questioni politiche autentiche. Anzi, si affronta seriamente la realtà politica, Faust inscena una festa mascherata in cui lui stesso si rende irricognoscibile nella veste di Pluto, il dio della ricchezza, inventa una futile mascherata che peraltro risulta incomprensibile ad ogni lettore medio. Faust diviene spettatore passivo, estraneo, di una festa di corte, senza che vi sia una qualche decisione interiore a favore o contro le beghe politiche

del Palazzo. Le cose non vanno diversamente nella seconda tappa delle seduzioni, nell'incontro fra Faust ed Elena. In questo caso è il mondo della bellezza e dell'arte a sedurre Faust. Ma questo mondo, interiormente è affrontato e superato davvero? No. Dapprima infatti, Faust è condotto in un corteo in fondo incomprensibile di antiche allegorie, di maschere e di figure mitologiche, attraverso la Notte di Valpurga classica, senza che egli prenda posizione in merito a queste figure. Quindi, nell'episodio di Elena vero e proprio, tutto si risolve in apparenza, ancora una volta senza che in Faust emerga una vera decisione o una metamorfosi interiore determinata da Elena. Solo nel quinto atto, strappando la terra al mare e immaginando un futuro popolo libero su libera terra, Faust compie finalmente un positivo intervento di civiltà. Anche questo non è però realizzato in un duro confronto con la realtà, ma solo espresso nei termini di una visione più o meno vincolante.

La critica di Vischer in fondo continua ad agire anche oggi, sia pure con qualche variante. Ancora nel 1933 fu pubblicato un libro sul Faust scritto da Wilhelm Böhm dal titolo: *Faust der Nichtfaustische* [Faust il non-faustiano], in cui si cercava di dimostrare come Faust nella seconda parte in fondo rinnegasse il suo carattere faustiano e fosse ormai del tutto privo della sua originalità grandezza. E persino la grande opera su Goethe di F. Gundolf vede ad esempio nella festa mascherata del primo atto uno dei punti in assoluto più bassi della poesia goethiana, una misera, superficiale concessione al mondo cortese di Weimar e del suo tempo.

È vero che nel frattempo a difesa del *Faust II* si sono levate voci significative che tentano di difendere l'opera dagli attacchi e di spiegarla a partire dallo spirito del poeta stesso. Del resto il lettore non prevenuto ha da sempre avuto accesso diretto a determinate scene della seconda parte. Si pensi al grande monologo iniziale, alla discesa nel mondo delle Madri, alla scena dell'inflazione, ad alcune parti dell'atto di Elena – ad esempio all'episodio di Euforione – o al quinto atto nel suo complesso. Ampie parti dell'opera tuttavia, in particolare la festa in maschera, la notte di

Valpurga classica e anche il terzo e il quarto atto appaiono a tal punto sovraccariche di simboli e allegorie che anche il lettore più attento e aperto si imbatte di continuo in enigmi. Così l'opera nel suo complesso anche oggi resta, sia per il lettore ingenuo, non prevenuto, sia in parte anche per lettori di elevata cultura, un mistero. Una panoramica pubblicata nel 1939 su tutti gli studi sul *Faust II* a partire dal 1900 – complessivamente ben 512 lavori – recava giustamente il titolo: *Der Streit um «Faust II»* [La discussione intorno al *Faust II*]¹. Il che significa – è una constatazione inquietante – che per quanto concerne la seconda parte del maggior poema tedesco siamo ancora a livello di dibattito, in una situazione di non chiarezza. Opinione contro opinione. Valutazioni positive contro valutazioni negative. È quindi necessario chiedersi se sia possibile trovare un via d'accesso interna all'opera; se vi sia la possibilità di risolvere l'enigma del *Faust II*. Possiamo osservare l'opera per così dire con gli occhi di Goethe e così comprendere l'enigma poetico di questo insolito edificio a partire da esso stesso?

Dapprima è necessario mettere in evidenza un dato insolito e raramente considerato: noi tutti siamo abituati ad affrontare la seconda parte a partire dalla prima. Dopo la scommessa di Faust con Mefistofele, ci aspettiamo che Faust anche nella seconda parte venga tentato da Mefistofele, che egli, come chiedeva Vischer, lottando con le tentazioni di Mefistofele, affronti e superi Elena o il mondo dell'alta politica. Sarebbe stato il proseguimento naturale, corrispondente all'impostazione della prima parte; era quanto proponeva ad esempio dal consigliere di corte Schöne quando Goethe era ancora in vita. Il fatto sorprendente è che Goethe si allontana da questo percorso non per fragilità senile, ma intenzionalmente e in piena consapevolezza. All'origine infatti aveva pensato di proseguire l'opera proprio nel senso desiderato da tutti i critici; nel 1825 tuttavia aveva ripudiato tutte le scene (in parte grandiose) già scritte, dando al poema consapevolmente

¹ A.M. KLETT, *Der Streit um Faust II seit 1900*, Jenaer Germanistische Forschungen, 33, Jena 1939.

un carattere del tutto nuovo e diverso. In base ai primi abbozzi ad esempio, il sonno di Faust in un prato all'inizio della seconda parte non avrebbe dovuto essere un sonno dell'«oblio» in cui la sua colpa nei confronti di Gretchen veniva in un certo senso provvisoriamente cancellata e dimenticata; anzi grazie ad esso avrebbero dovuto essere evocate nuove tentazioni: «Cori di spiriti della gloria e del grande gesto» avrebbero dovuto fargli «balenare in simboli evidenti e in leggiadri canti le gioie dell'onore, della gloria, del potere e della sete del potere»². Detto altrimenti, Faust avrebbe dovuto diventare davvero un uomo dell'azione politica attiva. Mefistofele doveva cercare di conquistarlo con nuove tentazioni. Faust doveva opporsi interiormente all'onore, alla gloria, al potere, alla sete di potere, le tentazioni decisive e pericolose della vita politica. Del tutto coerente il progetto del proseguo: Mefistofele raggiunge Faust e gli fornisce una «descrizione divertente ed eccitante della Dieta di Augusta». Ad Augusta, Faust sarebbe dovuto ricadere «nelle astruse speculazioni e negli impegnativi a se stesso del passato». In un grande dialogo con l'Imperatore avrebbe dovuto esigere «obiettivi più alti e maggiori mezzi»³. Doveva presentarsi nelle vesti di riformatore del mondo, annunciare una forma di stato ideale, cercando di imporla presso l'Imperatore. Questi tuttavia, così si legge negli abbozzi, non lo capisce, riferisce tutto a questioni terrene, materiali e sbadiglia annoiato. In questo istante critico sopraggiunge Mefistofele che assume le sembianze di Faust.

Ragiona, fa lo spaccone, tanto che l'Imperatore, fuori di sé dallo stupore, assicura ai signori della corte che a un uomo così profondamente colto avrebbe potuto prestare ascolto per intere settimane senza stancarsi e che doveva riconoscere di non avere mai trovato riunito in un'unica persona, nemmeno nel più saggio dei suoi consiglieri, un tale patrimonio di pensieri, di conoscenza dell'animo umano e di esperienza profonda.⁴

² Paralip. 63, *Weimarer Ausgabe* (WA), I, 15, 2, p. 173 ss.

³ *Ivi*, p. 174.

⁴ Cfr. H.G. GRÄF, *Goethe über seine Dichtungen* (da qui in poi GRÄF) II, 2, Nr. 1188, p. 240 [20.12.1816]; cfr. inoltre WA, I, 15/2, p. 173 ss.

Il carattere del *Faust I* sarebbe quindi stato conservato. Come avviene nella prima parte, Faust si sarebbe fatto promotore di ambiziosi progetti e, come nella prima parte, Mefistofele lo avrebbe deluso, distorcendo e avvilendo ogni suo ideale; disperato, Faust si sarebbe perciò rinchiuso in se stesso. Anche la rievocazione di Elena originariamente era progettata in maniera simile. «Sotto le mentite spoglie di Faust», Mefistofele avrebbe dovuto rievocare gli spiriti, fra cui Elena, mentre sullo sfondo il Faust autentico osservava inorridito questo travisamento dei suoi ideali, svenendo nel tumultuante finale. «Si intuisce qualcosa della duplice essenza [Mefistofele come Faust]. Tutti si sentono a disagio.»⁵

Goethe aveva elaborato questi abbozzi sin dei dettagli. Quando ad esempio Faust vuole recarsi a corte da solo e proibisce al diavolo di ingannare l'imperatore con miserevoli trucchi, Mefistofele risponde:

Geh' hin versuche nur dein Glück!
Und hast du dich recht durch geheuchelt,
So komme matt und lahm zurück.

Der Mensch vernimmt nur was ihm schmeichelt.
Sprich mit dem Frommen von der Tugend Lohn,
Mit Ixion sprich von der Wolke,
Mit Königen vom Ansehn der Person,
Von Freiheit und von Gleichheit mit dem Volke!⁶

Al che Faust risponde:

Auch diesmal imponiert mir nicht
Die tiefe Wut mit der du gern zerstörtest,
Dein Tigerblick, dein mächtiges Gesicht.
So höre denn, wenn du es niemals hörtest:
Die Menschheit hat ein fein Gehör,
Ein reines Wort erregt schöne Taten.

⁵ Paralip. 63, WA cit., p. 175.

⁶ Va pure, tenta la tua sorte! / E quando avrai finito di fingere, / torna debole e fiaccato. / L'uomo ascolta solo le lusinghe. / Con il devoto parla del compenso della virtù, / con l'issione delle nubi, / con i re della stima di cui gode una persona, / con il popolo di libertà ed uguaglianza.

Der Mensch fühlt sein Bedürfnis nur zu sehr
Und läßt sich gern im Ernste raten.
Mit dieser Aussicht trenn ich mich von dir,
Bin bald und triumphierend wieder hier.⁷

Mefistofele:

So gehe denn mit deinen schönen Gaben!
Mich freuts wenn sich ein Tor um andre Toren quält.
Denn Rat denkt jeglicher bei sich zu haben.
Geld fühlt er eher, wenn's ihm fehlt.⁸

Oppure un altro abbozzo, in cui Faust espone i suoi ideali davanti alla corte, e Mefistofele:

Herr Kanzler, protestiert nur nicht
Das was ein Geist in seinem Taumel spricht
Das ist politisch unverfänglich.⁹

Vediamo quindi come la discussione con il mondo politico fosse stata prevista da Goethe. Anche il contrasto fra l'idealismo di Faust e lo scetticismo realistico e disinvolto di Mefistofele avrebbe dovuto avere un seguito. Mefistofele dice a Faust:

Mit diesen Menschen umzugehen,
ist wahrlich keine große Last.
Sie werden dich recht gut verstehen,
wenn du sie nur zum besten hast. [...]
Wenn du was recht verborgen halten willst,
So mußt du's nur vernünftig sagen.¹⁰

⁷ Nemmeno questo volto mi impressiona / la profonda rabbia con la quale distruggi / il tuo sguardo di tigre, il tuo viso vigoroso. / Ascolta allora quanto mai ti fu detto: / l'umanità ha orecchio fine, una parola pura suscita belle azioni. / L'uomo sente sin troppo il suo bisogno / e volentieri accetta seri consigli. / Con questa prospettiva prendo congedo / Presto tornerò, trionfante, al tuo cospetto.

⁸ E allora vai coi tuoi bei doni. / Io son contento se un folle si tormenta per altri folli. / Ciascuno infatti pensa di avere consiglio in abbondanza. / È più facile s'accorga di non aver denaro. (Paralip. 68, WA cit., p. 180 ss.)

⁹ Signor Cancelliere non protesti / ciò che uno spirito dice nel delirio, / politicamente non è insidioso. (Paralip. 69, WA cit., p. 181 ss.)

¹⁰ Trattare con gente simile / davvero non è un peso. / Ti comprenderanno bene / se ti prenderai gioco di loro. / [...] Se vuoi davvero nascondere qualcosa / devi solo dirla con ragionevolezza. (Paralip. 72 e 75, WA cit., p. 181 ss.)

E Faust, conformemente al suo carattere originario, eternamente insoddisfatto, avrebbe dovuto dire:

Jeder Trost ist niederträchtig,
Und Verzweiflung nur ist Pflicht.¹¹

Il fatto sorprendente è che Goethe in piena consapevolezza cancella tutte le scene e gli schizzi già scritti, attribuendo all'opera un carattere del tutto diverso. In una lettera del 4 aprile 1827 a Parigi spiega, senza lasciare adito a dubbi, come la seconda parte del *Faust* sia completamente diversa dalla prima:

Cette seconde partie est complètement différente de la première, soit pour le plan, soit pour l'exécution, soit enfin pour le lieu de la scène, qui est placé dans des régions plus élevées... Vous vous convaincrez vous-même, quand vous le lirez, qu'il ne peut en aucune façon se rattacher à la première partie.¹²

Altrove si afferma che è necessario affrancarsi dal fosco universo di immagini della Prima Parte e trovare accesso a regioni più elevate, a condizioni più nobili.¹³ Il Faust della Prima Parte era infatti un individuo soggettivo, passionale, addirittura barbaro, sempre oscillante fra alti ideali e disperazione. Il Faust della Seconda Parte era invece più puro, più oggettivo, più superiore al mondo, più illustre, più dignitoso. Letteralmente, Goethe scrive di avere voluto in un certo senso cancellare e distruggere con il sonno dell'oblio nelle Alpi, il Faust «individuo soggettivo, in balia della passione» della prima parte per «potere poi accendere da questa morte apparente una nuova vita». ¹⁴ L'individuo Faust scompare, e al suo posto emerge un tipo umano sovraindividuale, atemporale, superiore al mondo, oggettivo. Per questo motivo Goethe, dopo il sonno dell'oblio, non consente più alcuna discussione fra Faust e l'Imperatore: queste sono affidate a Mefi-

¹¹ Ogni consolazione è meschina, / e il dovere solo disperazione. Paralip. 83, WA cit., p. 183.

¹² A Stapfer, 4 aprile 1827; ripresa in Gräff, II, 2, Nr. 1474, p. 389 ss.

¹³ Paralip. 123, WA cit., p. 199.

¹⁴ Gespräche, IV, p. 329.

stofele. Dopo il sonno Faust anzi compare, iriconoscibile, mascherato da Pluto nel bel mezzo di una festa mascherata. A proposito di questo Pluto si dice: «Er hat nichts weiter zu erstreben, / Wo's irgendetwas fehlte, späht sein Blick» (vv. 5556-57)¹⁵; Faust, l'individuo eternamente proteso, «non ha più bisogno di nulla». Siamo di fronte a una metamorfosi completa, addirittura a un rovesciamento di tutto il carattere di Faust. Solo se si comprende questa straordinaria metamorfosi, che è stata sottovalutata da quasi tutta la critica, è possibile comprendere appieno il dietro front compiuto da Goethe all'inizio della seconda parte. Faust non ha più bisogno di nulla. È «Pluto», detto altrimenti è interiormente così ricco e in sé compiuto, da non avere più bisogno dello *Streben* soggettivamente passionale, eternamente insoddisfatto. È uno spirito superiore al mondo, che dall'alto osserva tutto l'agire politico della corte: «rivolge lo sguardo ove manchi qualcosa»; è colui che scruta, soccorre, salva ovunque vi siano errori e manchevolezze. Inoltre egli perde ogni tratto soggettivo, interessato, individuale. Si trasforma in tipo. Della sua figura si dice che è «offen», [aperta] e in fondo non descrivibile poiché egli riunisce in sé in termini atemporali tutte le figure umane [v. 5562]. Diviene sovraindividuale, e Goethe descrive, con una formulazione divertente, la sua faccia tonda da cui emana un senso di salute fresca ed equilibrata, un volto in cui è cancellato ogni tratto passionale, caratteristico, personale, istintuale:

Doch das gesunde Mondgesicht,
Ein voller Mund, erblühte Wangen,
Die unterm Schmuck des Turbans prangen,
Im Faltenkleid ein reich Behagen!
Was soll ich von dem Anstand sagen?
Als Herrscher scheint er mir bekannt.
(vv. 5563-68)¹⁶

¹⁵ Non ha più bisogno di nulla, rivolge / lo sguardo ove manchi qualcosa.

¹⁶ «Ma il volto è sano come una luna piena, / le labbra piene, le gote floride, / che brillano sotto il turbante adorno. / Un grande agio nella veste a pieghe! / Del suo contegno cosa posso dire? / Crede di riconoscere un sovrano. / Per le traduzioni

Nella seconda parte Faust, per ben due volte, è fatto oggetto della grazia del sonno rigeneratore. E nel secondo atto, mentre è alla ricerca di Elena, è invitato per la terza volta a coricarsi:

Am besten geschäh dir,
Du legtest dich nieder,
Erholtest im Kühlen
Ermüdete Glieder,
Genössest der immer
Dich meidenden Ruh;
Wir säuseln, wir rieseln,
Wir flüstem dir zu.

(vv. 7263-70) 17

Il Faust un tempo irrequieto, impetuoso, titanico, attivo, ora dorme. È partecipe della forza organica, lenitiva, ricostituente del sonno. Così Goethe, mosso dall'esigenza di polarità, di intierezza dell'uomo, ha equilibrato i tratti unilaterali del primo Faust facendo di lui un tipo universale. È un tratto che anche oggi viene di norma trascurato quando si parla del cosiddetto uomo faustiano e delle sventure di questo individuo unilateralmente attivo, faustiano. Goethe stesso ha superato e appianato queste unilateralità attraverso la posizione passiva, di organico abbandono alla natura e al sonno che contraddistingue Faust nella seconda parte. Significativo è inoltre il fatto che ci troviamo di fronte alla caratterizzazione di una maschera. Il vecchio carattere di Faust non è modificato in se stesso. «Zum höchsten Dasein immerfort zu streben» [Tendere senza requie a più alta esistenza; v. 4685] dice Faust nel monologo introduttivo; e nel quinto atto lo *Streben*, l'eterna insoddisfazione, è nuovamente in primo piano, ad esempio nella scena di Faust e della Cura. Faust del resto alla fine del primo atto torna ad un comportamento passionale nei confronti di Elena, il cui superamento avviene solo al terzo atto, dove egli affronta

riportate in nota ci si è attenuti, salvo lievi modifiche, all'edizione curata da Fortini (Milano, Mondadori, 1970). N.d.C.]

¹⁷ Il meglio sarebbe / che tu ti stendessi, / che tu ristorassi nel fresco / le stanche tue membra, la pace / godendo che sempre ti sfugge. / Frusciamo, fluiamo / a te in un sussurro.

Elena nuovamente da distaccato amante e sovrano dopo avere sconfitto in sé la passione, simboleggiata dalla sottomissione di Linceo. La maschera di Pluto è per così dire l'obiettivo massimo che l'uomo Faust non ha raggiunto, ma che egli rappresenta come immagine specularmente per raggiungere un superiore equilibrio. In questo modo non si sopprime, ma anzi si crea l'unità del poema, che infatti non è data da un'agire e da un'identità lineare dei personaggi, bensì da quella legge di «polarità e intensificazione» sulla quale è strutturato anche il rapporto fra la prima e la seconda parte del poema.

Non il solo Faust tuttavia, bensì tutta l'ambientazione, l'atmosfera e l'azione del dramma vengono modificate in tal senso, innalzate verso l'oggettivo, verso la spassionatezza, verso la luce, come dice Goethe. A dominare il dramma non sono più, come nella prima parte, i dialoghi al contempo filosofici e passionali, ma l'esistenza in sé. Entrano in scena e sono svelati i cosiddetti «fenomeni primigeni» della vita, le eterne manifestazioni primigenie dell'esistenza, che sfilano davanti a noi sotto forma di maschere e spettacoli d'opera. Nel primo atto, quando sembra divampare l'incendio, è lo stesso Faust-Pluto a mettersi alla testa del corteo mascherato ponendosi come distaccato sovrano. Non discute più con l'Imperatore i problemi dello stato, ma fa sfilare davanti ai nostri occhi stupiti le leggi eterne e ricorrenti della vita di ogni stato e di ogni società. Più oltre illustreremo dettagliatamente con quanta completezza e sensatezza siano rappresentati questi fenomeni primigeni. Per il momento ci limitiamo a rendere permeabile la mente agli aspetti fondamentalmente nuovi della Seconda Parte.

Poiché è l'esistenza stessa con le sue leggi eterne a esserci presentata, anche a Mefistofele viene attribuita una funzione diversa. Goethe ha attentamente cancellato tutti gli spunti che potrebbero far pensare che Mefistofele voglia tentare Faust. Almeno nei primi tre atti questo non avviene mai. Persino Elena non rappresenta più — come vedremo in seguito — una tentazione: al contrario essa rappresenta una forma superiore dell'esistenza, rappresenta tutto ciò che vi è di bello, di artistico, di poetico nella

sua espressione più pura. In Elena si riunisce quanto il poeta Goethe ha amato e venerato nell'arte antica. Faust deve essere condotto a Elena in senso positivo. Elena non è più una seduttrice. Per questo Faust, nella maschera di Pluto, già nel primo atto diventa un «poeta» che è «guidato» dal genio stesso della poesia, dall'Adolescente Auriga. In alcune varianti, Goethe definisce Faust-Pluto apertamente un poeta, e nel testo è lo stesso Faust a definire amato figlio il genio della poesia. Faust è quindi il padre della poesia; non è difficile spiegare perché Goethe abbia usato questo nome, Adolescente Auriga¹⁸: il poeta ha infatti in varie occasioni affermato che il Genio della Poesia (o altri demoni superiori o spiriti buoni), lo avevano felicemente guidato e diretto in una determinata occasione. Detto altrimenti, Faust e l'Adolescente Auriga personificano in questa sede l'esistenza poetica e il livello di coscienza dello stesso Goethe, tutta la ricchezza poetica che lo spirito e l'amore schiudono all'uomo.

E di Mefistofele allora che ne è? Si è conservato uno strano abbozzo del 1800 relativo all'atto di Elena, in cui Mefistofele nella valle del Reno compare come serva egizia di Elena, alla quale rivolge le seguenti parole:

Und das heilige Menschenrecht
Gilt dem Herren als dem Knecht
Brauch nichts mehr nach euch zu fragen
Darf der Frau ein Schnippchen schlagen
Bin dir längst nicht mehr verkauft
Ich bin Christin bin getauft.¹⁹

Strano. Mefistofele che si definisce cristiana, che parla di un diritto umano che lo autorizzerebbe a negare ubbidienza a Elena. Inoltre è egizia. Quale significato attribuire alla scena? Il passo in fondo è chiaro. Mefistofele difende tutto ciò che non è antico,

¹⁸ Nell'originale *Knabe Lemker*, ossia alla lettera «fanciullo guida»; da qui le successive considerazioni dell'autore. [N.d.C.]

¹⁹ «E la sacra legge dell'uomo / vale per il signore come per il servo / sul vostro conto ormai so tutto / alla signora posso giocare un tiro / da tempo ormai non sono più tua / sono cristiana e battezzata». (Paralip. 84, WA cit., p. 184).

che è contrario all'antico, tutto ciò che è opposto all'universo di bellezza e di arte di Elena. L'Egitto, ossia il mondo *prima* dell'antichità. Il cristianesimo, il mondo *dopo* l'antichità. E il mondo moderno, le idee della rivoluzione francese, dei sacri diritti umani, che all'epoca, intorno al 1800, erano per Goethe di estrema attualità. Il vero antagonista di Elena diventa quindi Mefistofele, mentre Faust, come sappiamo, deve essere condotto verso Elena. Coerentemente si modifica del tutto il carattere di Mefistofele. Quando Goethe intorno al 1825 iniziò a dare nuova forma a questo episodio e più in generale alla seconda parte (che portò a compimento negli anni successivi), il «mondo moderno» per lui non era più la rivoluzione francese, bensì il romanticismo che egli all'epoca considerava criticamente. Mefistofele adesso difende quindi l'universo del sentimento romantico e la moderna, intima interiorità contro la plastica bellezza classica, oggettiva, architettonica dell'antichità. Per questo Mefistofele nel terzo atto esalta la musica del sentimento del romanticismo, contro il coro dell'antichità:

Höret allerliebste Klänge! [...]
 Euer Götter alt Gemenge,
Laßt es hin! es ist vorbei.
Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.
(vv. 9679; 9681-86)²⁰

Mefistofele, il cinico, il beffeggiatore della prima parte, ora all'improvviso parla in termini elogiativi dell'interiorità della formazione del cuore romantica. All'antichità contrappone la musica affettiva e le modalità del sentire della poesia moderna. In particolare si rivolge contro l'antico politeismo. Nell'accezione di Goethe e del suo tempo romantica era tutta la poesia e tutta l'arte

²⁰ Ascoltate i più amabili suoni, / [...] Dite addio alla pletera antica / dei vostri dèi, / sono passati. / Più nessuno vi vuole comprendere, / a mete più alte aspiriamo. / Perché dal cuore deve venire / quel che sui cuori vuole agire.

dopo l'antichità, quindi tutta l'arte dalle migrazioni medioevali sino al presente. Ritroviamo questa concezione in Friedrich Schlegel come nell'estetica di Hegel. Attraverso il cristianesimo e la sua tendenza all'aldilà, questa arte avrebbe subito un forte processo verso l'interiorizzazione e la spiritualizzazione. Nell'atto di Elena, Goethe si propone di conciliare l'arte cristiana moderna e quella dell'antichità grazie all'incontro di Faust ed Elena. È questo il motivo per cui a Mefistofele, rappresentante della poesia moderna, sono stati attribuiti importanti tratti positivi. È vero che egli rimane vincolato al mondo ostile all'antichità. Nell'antica maschera della Forciade tuttavia egli si accosta al mondo greco e segue l'invito della Driade, l'antica ninfa dei boschi, di non volgere più l'animo alla patria, al settentrione tedesco del Brocken, e di venerare invece la grandezza e la originalità del mondo antico che si rivela a lui nella grandiosa mostruosità delle Forciadi. Così egli può rendere omaggio a Elena mosso da autentico pathos:

Tritt hervor aus flüchtigen Wolken, hohe Sonne dieses
Tags, [...]

Stehst du nun in deiner Großheit, deiner Schöne vor
uns da [...]

(vv. 8909 e 8917) ²¹

Ed è addirittura con le seguenti parole che alla scomparsa di Elena esorta Faust a conservare il suo velo:

Die Göttin ist nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist! [...]

hebe dich empor:

Es trägt dich über alles Gemeine rasch

Am Äther hin, solange du dauern kannst.

(vv. 9949-53) ²²

In Mefistofele è avvenuta una stupefacente metamorfosi, una

²¹ Dalle nubi in fuga sorgi, sole augusto di questo oggi [...] / Sta la tua maestà dinanzi a noi, sta la tua bellezza.

²² Non è più la dea che hai perduta / ma è così divina. [...] / [...] levati su in alto. / Ti porterà veloce sopra quanto è volgare, / verso l'etere finché potrai resistere.

metamorfosi che non è meno sorprendente di quella di Faust. Proprio Mefistofele accenna al fatto che Faust debba innalzarsi sopra quanto è qualunque e trattenere quanto vi è di divino in Elena. In termini assai simili si presenta già nel secondo atto, nella «Notte di Valpurga classica», dove si trasforma in un moralista prude, modernamente cristiano contro la svergognata nudità del mondo antico che a suo dire si dovrebbe:

[...] mit neustem Sinn bemeistern
und mannigfaltig modisch überkleistern.

(vv. 7088-89) ²³

Nella maschera della Forciade rappresenta il genio romantico, addirittura la nuova scultura romantica, «der neusten Tage kühnsten Meißel» [lo scalpello più ardito dei nuovi giorni, grazie alla quale dovrebbe essere in grado di resistere da parigiro accanto a Elena nel tempio dell'arte dell'antichità, realizzando in questo la conciliazione fra antichità e modernità: «Mit Gott und Göttin laßt uns dann gefallen, zu stehn in heiligen Tempelhallen» ²⁴.

E nel terzo atto egli indossa costantemente le vesti del moralista che ricorda a Elena le sue colpe e critica la sua esistenza immorale. Il suo ruolo di tentatore di Faust, persino la scommessa che ha fatto con lui, sembrano totalmente dimenticate. Nei termini più evidenti, al culmine del terzo atto, al momento dell'incontro fra Faust ed Elena, quando Faust gode dell'«istante» e lo esalta:

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück;

Die Gegenwart allein -

Ist unser Glück. [...]

Dasein ist Pflicht, und wärs ein Augenblick.

(vv. 9381-82; 9418) ²⁵

In questo godimento dell'istante, Faust ha in fondo già perso

²³ [...] dirigere al gusto attuale, / metterle addosso un po' di straccetti alla moda.

²⁴ Con dio e dea lasciateci quindi / sostare nelle sacre sale del tempo.

²⁵ La mente non più avanti, né indietro guarderà, / ma il presente soltanto / è la felicità. / [...] Esistere è dovere, anche durasse un attimo.

la scommessa. E Mefistofele cosa fa? Invece di sfruttare l'istante per catturare Faust e legarlo definitivamente a sé, «disturba» questo attimo di alto amore sensuale e spirituale entrando all'improvviso in scena con le seguenti parole:

Buchstabiert in Liebesfibeln
Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
Müßig liebelt fort im Grübeln,
Doch dazu ist keine Zeit.
Fühlt ihr nicht ein dumpfes Wettern?
Hört nur die Trompete schmettern [...] (vv. 9419-24) ²⁶

Della scommessa non si fa parola. Per quale motivo? Perché a Goethe stavano ormai a cuore questioni del tutto diverse, l'estrinsecazione pura, senza secondi fini, di fenomeni primigeni quali la bellezza, l'arte, la natura, la storia, l'esistenza stessa. Questa infiltratura di tutti i fenomeni primigeni dell'esistenza comprende lo stesso Mefistofele. Egli è una manifestazione parziale di fenomeni primigeni. E solo negli ultimi due atti, e in particolare nel quinto, si ripropone il tema della prima parte, il problema della scommessa e l'originaria caratterizzazione di Faust e Mefistofele.

Risulta ora possibile affrontare quanto vi è di fondamentale nuovo soprattutto nei primi tre atti, ossia nella parte più complessa del poema, quella che pone maggiori problemi di comprensione al lettore. E possiamo chiederci in che modo Goethe in essi abbia dato forma ai fenomeni primigeni dell'esistenza.

Goethe stesso considerava i primi tre atti come un'unità interina. Scrisse dapprima il terzo, quello di Elena, il culmine del dramma, e definì i primi due dei «precedenti» ²⁷ al terzo, ossia prelude necessari all'apparizione di Elena.

²⁶ Compitate l'alfabeto dell'amore, / scherzate su amoroze sottigliezze, / vi amate, oziosamente / sottillizzando: ma non è il momento. / Non sentite un sordo rimbombo? / Non udite gli squilli di tromba?

²⁷ Paralip. 157, WA cit., p. 224.

Considerava Elena la quintessenza della bellezza e dell'arte, ma anche il simbolo delle energie creative, produttive dell'uomo, della cultura sovratemporale, classica. L'interrogativo che lo occupava era: in che modo l'uomo nei torbidi e nelle sventure della storia può ritrovare il cammino verso un grande esito creativo, verso una cultura classica? Goethe vuole indicare tutti percorsi che vi conducono, e allo stesso tempo tutti quelli che da essa invece allontanano, impedendo una grande creazione sovratemporale.

Il primo atto spiega il percorso che conduce a Elena dall'esterno. Alla Corte imperiale si evoca Elena. L'interrogativo qui è: in che modo si può giungere a una cultura sovratemporale e creativa all'interno della società umana e del mondo politico? Questo tentativo compiuto dall'esterno fallisce. L'evocazione di Elena nel Palazzo imperiale finisce in catastrofe.

Il secondo atto indica il percorso che conduce a Elena dall'interno. È il percorso organico-naturale, genetico. Si tenta di accedere a Elena a partire dalle sue stesse origini. E questo tentativo riesce.

Cerchiamo di seguire entrambi i percorsi. Il primo atto, che rappresenta il cammino a Elena dall'esterno, verte intorno al seguente interrogativo: su quali presupposti e su quale fenomeno primigenio poggia la società umana, e in che modo in essa diventano possibili l'attività creativa, la bellezza e l'arte? La festa, in cui Faust appare mascherato da poeta e da Pluto, mostra i precedenti, socialmente alla moda, dell'arte.

Mögen bunte Phantasien
Für des Tages Mode blühen

(vv. 5144-45) ²⁸

si dice a questo proposito. Il problema della «moda» ha sempre suscitato l'interesse di Goethe che la considerava un importante precedente dell'arte. In termini molto enigmatici il problema si ricollegava alla natura della donna in cui Goethe scorgeva fasi

²⁸ Variegated fantasia / per la moda d'oggi spuntino.

preparative e possibilità educative per l'artista, nel quale la donna sviluppa la sensibilità per quelle forme belle, per quel gusto, quella misura e quel decoro, che Goethe ha sempre considerato importanti precedenti di un'arte autentica, compiuta; precedenti esclusivamente sociali, tuttavia, non intrinseci alla sua natura. In questo senso vanno intese le parole delle fioraie:

Niedlich sind wir anzuschauen,
Gärtnerinnen und galant;
Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt.

(vv. 5104-07) ²⁹

Nella discussione fra i fiori naturali e quelli artificiali, si accenna inoltre alla tendenza dell'arte della moda di imitare la natura e in questo modo di ammanierarla. Tuttavia si accenna anche ad un altro problema più importante: i fiori artificiali «blühen fort das ganze Jahr» [foriscono tutto l'anno]: detto altrimenti, a differenza dei fiori naturali, hanno in loro una durata senza tempo. La prima scena della festa mascherata culmina nell'importante considerazione che nell'arte è possibile trovare tutto nello stesso momento: «Knospe, Blätter, Blume, Frucht» [bocci, foglie, fiori, frutto, v. 5177]. Mentre nella natura ogni cosa si sussegue nel tempo, l'arte ha la facoltà di raccogliere tutte le fasi evolutive e di rendere così in un certo senso percettibile il «fenomeno primigenio» delle piante, tutte le fasi della loro evoluzione in una fissità senza tempo:

Alle Blüten müssen vergehn, daß Früchte beglücken;
Blüten und Frucht zugleich gebet ihr Musen allein. ³⁰

dice una poesia di Goethe. Si aggiunga che Goethe sul gradino più alto colloca quell'artista che non rappresenta semplicemente la natura, ma la plasma in maniera così organica e necessaria come la natura stessa; detto altrimenti, quello che ha carpito alla

²⁹ Noi fioraie ci rimirano / per la grazia e per il garbo; / perché in donna è la natura / molto prossima all'arte.

³⁰ Ogni fioritura deve passare, perché i frutti diano gioia; / fiori e frutti insieme, date voi Muse soltanto. (Cfr. J.W. GOETHE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1989, p. 511).

natura la sua legge formativa. — Dopo la scena introduttiva, in cui arte e società sono state messe a confronto nel loro rapporto esteriore, ora viene delineata, con allegorie appena accennate, la struttura interna della società umana: i taglialegna creano le pre-messe per tutta la civiltà. Sono loro a disboscare le foreste vergini, a creare spazio, a costruire case. Rappresentano l'elemento primigenio, concreto del lavoro. Appaiono poi i Pulcinella che «Aalgleich schlüpfen» [anguilleggiano]: essi costituiscono il tramite per i traffici; seguono i Parassiti, che si prendono sempre il meglio. L'Ebbro e il Coro conclusivo rappresentano il culmine del lavoro: la festa conviviale. Segue poi, in posizione antitetica, la Poesia, con particolare riguardo per le forme poetiche legate alla moda, oggi diremmo i tanti «ismi» della poesia, le tendenze alla moda come naturalismo, classicismo, romanticismo etc. L'ultima parola in questo contesto spetta al Satirico, l'unico in grado di comprendere e di stigmatizzare beffardamente la fragilità dovuta alla dipendenza dal sociale, di questo tipo di poesia. Si prosegue quindi con la struttura interna della società. Le Grazie rappresentano le forme primigenie di ogni commercio, di ogni rapporto sociale: dare, ricevere, ringraziare. Su queste tre forme di comportamento poggia ogni vita economica così come ogni rapporto sociale fra gli esseri umani. Le Parche governano le fila delle singole vite affinché non si mescolino nei rapporti fra gli esseri umani. A questo punto, nelle figure delle «Furie», compaiono i seccatori autentici di ogni vita professionale e sociale: la maldicenza, la diffamazione, la calunnia e la sete di vendetta. La scena culmina con l'arrivo della «Göttin aller Tätigkeiten» [Dea di ogni attività, v. 5456]. La sua presenza sta a dimostrare come sia possibile giungere a un'attività autenticamente creativa nell'ambito della società. All'interno della società, l'essere umano attivo è sempre lacerato fra la paura e la speranza: il suo agire è avvelenato dalla paura della diffamazione e della calunnia, dell'invidia degli altri, ma è minacciato anche dalla speranza in un miglioramento, dalla troppa fiducia. Paura e speranza, sono quindi fra le maggiori nemiche dell'uomo. Solo la prudenza è in grado di controllarle e fissarle, affinché non combinino guai. Ma è minacciata anche

l'opera ormai compiuta: sotto la maschera di Zoilo-Tersite, Mefistofele minimizza e scredita l'impresa positiva.

In questa parte si descrivono dunque i presupposti, le condizioni e i limiti esteriori in cui *in ogni epoca* e in *tutte le società* umane – che si tratti della cerchia ristretta del villaggio, o di una città, di una cerchia professionale o di un governo – agisce l'uomo. Dopo questo prologo è proposto il tema vero e proprio: compare il genio in persona, l'Adolescente Auriga, l'unico in grado di condurre davvero Faust da Elena. Nella società irrompe qualcosa di inaspettato, di magico-meraviglioso, di superiore:

Wie von magischer Laterne,

Schnaubt heran mit Sturmgewalt.

Platz gemacht! Mich schaudert!

(vv. 5518-20)³¹

Un fremito sacro pervade l'Araldo, quando questi spiriti vengono portati attraverso la folla sul loro carro, senza tuttavia, essendo entità eterne e incorporee, fendere la folla stessa. Questo Adolescente Auriga che conduce il poeta Faust-Pluto è, come si è detto, il genio della poesia stessa. Ha una grande rassomiglianza con la Mignon del Wilhelm Meister, dove Mignon è appunto il genio della poesia. Al pari di Mignon, l'Adolescente Auriga è metà ragazzo, metà ragazza. «Man könnte dich ein Mädchen schelten» [Un maligno direbbe che sei una fanciulla; v. 5548]. Al pari di Mignon ha in sé qualcosa di enigmatico-notturno. «Questo è l'enigma», è la prima frase di Philine quando presenta Mignon a Wilhelm. «Erfinde dir des Rätsels heitres Wort» [Trova la lieta chiave dell'enigma; v. 5542] dice di se stesso l'Adolescente Auriga. Come Wilhelm, in una scena sconvolgente e solenne, adotta Mignon, così Faust, in un linguaggio di forte commozione religiosa, definisce l'Adolescente Auriga suo amato figlio. All'origine, l'Adolescente Auriga si chiamava Euforione, era quindi identico al figlio di Faust ed Elena del terzo atto. Nel manoscritto tuttavia Goethe

³¹ Come per lanterna magica [...] / Avanza con soffio di turbine. / Fate largo! Io tremo!

cancellò il nome e vi appose la dicitura Adolescente Auriga, ma solo per il motivo esteriore che al pubblico non si poteva presentare nel primo atto un personaggio che nasce solo nel terzo. Nell'intimo tuttavia i due personaggi sono identici. Rappresentano il genio senza tempo e sempre presente della poesia. E anche Euforione ha alcuni tratti di Mignon. Come quest'ultima, spinta da un insaziabile impulso verso l'infinito, l'eterno, ha la tendenza a scalare monti e cime e ad arrampicarsi su alberi e tetti, così anche Euforione salta sempre più in alto, vola addirittura verso l'infinito, sino a quando non precipita. E come Euforione dalle grotte recupera e diffonde l'oro incandescente come segno della genialità, così anche l'Adolescente Auriga da una misteriosa cassa prende l'oro incandescente per distribuirlo alla gente, che lo afferra con avidità: nell'oro la gente vede però solo la ricchezza materiale e per questo prende fuoco. Solo su alcuni le fiammelle – la genialità poetica – si fermano e continuano ad ardere. Anche l'Adolescente Auriga è quindi a disagio in questa confusa società umana, in questo avido arraffare la felicità esteriore. Torna a rifugiarsi nella solitudine, il solo ambito dove può agire e respirare il genio autentico della poesia.

Ha ora inizio quella che forse è la scena più grandiosa, inquietante e profonda di tutta la festa mascherata: Faust traccia un cerchio intorno alla cassa misteriosa onde proteggerla dall'avidità della massa. L'Imperatore tuttavia, mascherato da Pan, da simbolo di tutto il mondo, non rispetta il cerchio e affonda la mano nella cassa incandescente, nella quale sono visibili fra l'altro corone, catene, anelli, simboli dunque dell'autorità statale. In quel preciso istante prende fuoco. A causa dell'avidità per l'oro, il mondo universo e tutta la sua corte rischia di bruciare; poi il poeta Faust-Pluto spegne l'incendio.

Questa scena poggia su correlazioni profonde. Già in molte opere precedenti di Goethe, infatti, l'oro liquido e incandescente era stato simbolo della più alta energia vitale e creativa, di ogni bene, ma anche di ogni male della terra. Dall'oro faceva addirittura derivare il sorgere del Bene e del Male. Questo prezioso, nobile metallo, si dice, può assumere ogni sembianza. Già nella

Fiaba del 1794, nell'oro Goethe ha simboleggiato quella misteriosa energia spirituale e d'amore, che se utilizzata correttamente può portare alla rinascita del mondo e alla liberazione delle energie creative. Negli abbozzi incompiuti alla «Notte di Valpurga» sul Brocken della prima parte Goethe descrive una dieta gigantesca, infernale, in cui tutto il mondo, i re, i ministri, gli scrittori, gli uomini e le donne rendono omaggio a Satana. Il diavolo li seduce con l'oro incandescente che appare in due forme: da un lato come avidità, come mammona, nella cui aurea vampa splende in maniera sinistra tutta la montagna, e dall'altro come desiderio di amore sessuale, di immortalità terrena grazie alla procreazione biologica. L'oro rappresenta l'elementare energia vitale e d'amore dell'uomo, che inizialmente non è né buona né malvagia. Se l'uomo vuole solo possedere questa energia, se la vuole degradare in funzione del suo godimento, allora essa diviene la fonte di ogni male, dell'avidità di denaro e della sessualità egoistica, gli elementi autentici del male. Se invece l'uomo la usa con serenità e naturalezza, in una tensione disinteressata verso il divino, allora si trasforma in fonte di ogni genialità, del bello, del buono, nell'autentica energia creativa. Nella mani dell'Adolescente Auroga quest'oro è quindi l'energia creativa stessa. Nelle mani di Mefistofele invece, che qui nella festa mascherata appare – in contrapposizione con Pluto, il poeta altruista, interiormente ricco e prodigo – nelle vesti dell'Avaro che vuole possedere ogni cosa, diviene simbolo di bassa sessualità. Da Avaro, Mefistofele svilisce questa massima energia spirituale e d'amore, la trascina verso il basso, verso il male. In termini corrispondenti l'Imperatore, travestito da Pan, provoca la catastrofe universale, il crollo di ogni vita nello stato e nella società a causa della sua avidità per il denaro, per le corone, le catene, gli anelli, ossia per il potere. Al contempo tuttavia il contatto dell'Imperatore con l'oro liquido, con questa energia da cui ha origine ogni forma di vita, non era solo negativo, ma anche positivo. Egli ha potuto intuire le leggi elementari e le basi segrete della vita politica. Nella scena successiva alla Festa mascherata, l'Imperatore accenna a un fatto molto strano: racconta infatti come nel momento in cui era stato avvolto

dalle fiamme, si fosse trovato agli inferi, nel regno di Pluto; e qui egli stesso era il principe e il signore del fuoco.

Durch fernem Raum gewundener Feuersäulen
Sah ich bewegt der Völker lange Zeilen.
(vv. 5997-98) ³²

Tutti i popoli gli rendevano omaggio. Egli si colloca al centro della storia umana. Colui quindi che domina questa energia primigenia della vita, questo oro fluido, che ad esso non soggiace, ma anzi gli resiste e lo utilizza altruisticamente in maniera corretta, riesce a sconfiggere anche tutta la vita statale e politica negativa, e anzi a occupare una posizione positivamente sovrana, serena e superiore nell'esistenza terrena. Nel proseguio infatti si descrive che l'Imperatore potrebbe divenire in maniera analoga signore dell'aria, dell'acqua e della terra, signore di tutti e quattro gli elementi, di tutto il cosmo terrestre se egli osasse gettarsi nella mischia sacrificando se stesso, affrontare senza timore queste forze primigenie:

Gehorsam Feuer hast du nun erprobt,
Wirf dich ins Meer, wo es am wildsten tobt [...]
Da spielen farbig-goldbeschuppte Drachen,
Der Haifisch klafft: du lachst ihm in den Rachen.
(vv. 6005-06; 6017-18) ³³

Con un simbolismo di grande pregnanza, Goethe ha qui dato forma alla morte e alla rinascita, alla catastrofe e al rinnovamento della vita terrena, a quelle che sono le tensioni estreme della vita.

Non si è quindi sottratto alla discussione con il cosiddetto gran mondo, il mondo politico, ma l'ha proiettata verso una sfera infinitamente più profonda, sovratemporale. Si interroga sulla fonte primigenia, sull'origine di ogni male, delle catastrofi e della

³² Tra colonnati di fuoco vedevo lontani / lunghi cortei di popoli in cammino.
³³ Hai provato che il fuoco ti obbedisce; / tuffati ora in mare, dove più infuria in tempesta. / [...] Draghi di dorate scaglie giocano, / schiude lo squale le fauci: gli ridi sui denti.

guerra: «Doch bringen wir das Gold zutag» [Però l'oro portiamo alla luce] dicono gli gnomi

[...] damit man stehlen und kuppeln mag,
Nicht Eisen fehle dem stolzen Mann,
Der allgemeinen Mord ersann.
Und wer die drei Gebot veracht',
Sich auch nichts aus dem andern macht.
Das alles ist nicht unsre Schuld;
Drum habt so fort, wie wir, Geduld!
(vv. 5856-63)³⁴

Goethe vuole rappresentare simbolicamente le cause più profonde ed eterne di tutte le guerre.

La scena seguente rende ancora più esplicita ogni cosa. All'Imperatore, Mefistofele non dà oro vero, bensì, in luogo dei tesori della terra, la carta moneta. Si descrive una moderna inflazione, una grande truffa economica. Ciò che è autentico è sostituito da qualcosa di apparente. In questo Goethe scorgeva il male autentico della vita economica e statale moderna.

Come Goethe in questi versi riconduce la vita sociale e politica agli eterni fenomeni primigeni, così ora fa riemergere Elena dall'eternità stessa per tramite di Faust. Faust scende nel mondo delle Madri, che vivono in un ambito atemporale e aspaziale, e presso la quali si trovano le eterne immagini primigenie di tutte le cose, quindi anche Elena. L'accesso alle Madri è reso possibile da una chiave d'oro incandescente, quindi nuovamente dall'elemento che simboleggia la massima energia vitale e spirituale.

Ancora una volta tuttavia la bramosia di possesso impedisce la conquista autentica di Elena. Quando Faust cerca di abbracciarla appassionatamente, avviene la catastrofe. C'è un'esplosione, gli spiriti svaporano, Faust sviene. Ogni tentativo di trasportare il bello direttamente dall'eternità alla sfera terrena è destinato a

³⁴ [...] perché si possa rubare e corrompere / né manchi ferro ferro a quel feroce / che ebbe la guerra a immaginare. / Chi i tre comandamenti spregia / certo degli altri ne fa senza. / Colpa nostra non è, tutto questo; / e perciò, come noi, continuate ad avere pazienza.

fallire. Inoltre Goethe spiega come la bellezza e l'arte nella vita esclusivamente sociale debbano necessariamente essere equivocate. Tutti si propongono solo di far scendere l'arte al loro livello, anziché innalzarsi faticosamente verso di essa in un aspro confronto. Così gli uomini vogliono solo possedere Elena, e le donne possedere Paride. Ancora non si è trovato un accesso autentico all'arte.

Dopo la catastrofe del primo atto, si ha il cammino interiore, organico, di Faust verso Elena. Il secondo atto è l'atto del divenire, della nascita di Elena. Già nella prima scena, Faust nella sua stanza sogna il concepimento e la nascita di Elena. Indissolubilmente legata a questa circostanza è la nascita dell'elemento creativo, geniale. Goethe si è posto il seguente interrogativo: come nasce il geniale? Attraverso quale percorso diviene il geniale? Come può trasformarsi in energia creativa vitale? Per questo motivo, Goethe, nel personaggio dell'enigmatico Homunculus che ha molti tratti dell'Adolescente Auriga e di Euforione, davanti ai nostri occhi fa creare, fa nascere il genio stesso, che osserva e interpreta la nascita di Elena. Anche Homunculus è metà fanciullo, metà fanciulla, è una fiamma luminosa. Lo stesso Goethe lo definì un genio, un demone creativo, con un'inclinazione al bello. Questa volta tuttavia egli non raggiunge Faust per così dire dall'aria, nella quale successivamente svanirà. Il problema che si pone invece è: in che modo può nascere questo genio, in che modo può inserirsi nella vita reale e agire creativamente? Questo problema coinvolge tutto il secondo atto che si apre con la generazione apparentemente artificiale dell'Homunculus nel lambiccio e si conclude con la sua autentica nascita organica nelle acque dell'Egeo grazie all'infrangersi del lambiccio contro il carro della Dea dell'amore e il fondersi della fiamma dello spirito con gli elementi vitali.

Nella stanza gotica di Faust, l'Homunculus nasce artificialmente solo a metà. È un essere esclusivamente spirituale, incorporeo. Si potrebbe dire: puro ingegno senza nesso con la vita; negli abbozzi appare come un erudito, una specie di calendario universale, che conosce tutta la storia del mondo da Adamo al pre-

sente e che durante il viaggio aereo verso la Grecia, con grande stupore di Faust e Mefistofele recita a memoria tutti i fatti della storia. È dunque uno spirito puramente artificiale senza forza vitale creativa.

Er ist, wie ich von ihm vernommen,
 Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen:
 Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,
 Doch gar zu sehr am Greiflich-Tüchtighaften.
 Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht;
 Doch wär er gern zunächst verkörperlicht.
 Du bist ein wahrer Jungfernsohn:
 Eh du sein solltest, bist du schon!

(vv. 8247-54) ³⁵

Il paradosso dello spirito che già è nell'eternità, ma che concretamente ancora deve essere creato, se si vuole che sia possibile una creazione artistica davvero compiuta, è proposto in un simbolismo di grande pregnanza. Anche da questo punto di vista, Homunculus assomiglia a Mignon, a proposito della quale si dice: «Laßt mich scheinen, bis ich werde» [Chiò appaia così, finché sarò me stessa] ³⁶; anche Mignon del resto era nata in maniera innaturale. Si tratta del grande interrogativo, che fu sempre al centro della riflessione goethiana, di come lo spirituale, l'idea potesse assumere *forma* viva, agente, artistica. Come ha spiegato Wilhelm Herzt ³⁷, la nascita di Elena e quella di questo genio sono in fondo la stessa cosa. Goethe cancellò quindi consapevolmente, ritenendola superflua, la scena in cui Faust preleva Elena nell'ade, quando, a conclusione del secondo atto, ebbe descritto la nascita completa dell'Homunculus, quando ebbe concluso l'atto con il trionfale inno al Dio Eros e al fuoco, all'acqua, all'aria e alla terra, ai quattro elementi da cui nasce la vita.

In questo modo tuttavia il tema del secondo atto nel suo

³⁵ È venuto, così m'ha detto, al mondo / solo a metà, cosa stranissima. / Di qualità intellettuali certo / non manca; ma fin troppo di attitudini concrete. / Finora solo il vetro gli dà peso / e ormai vorrebbe, e presto, prendere corpo.

³⁶ GOETHE, *Tutte le poesie* cit., p. 677.

³⁷ W. HERZT, *Natur und Geist in Goethes Faust*, Frankfurt a.M. 1931.

complesso risulta proiettato, dall'interno, verso dimensioni straordinarie, incommensurabili: a Goethe in fondo non interessa l'Elemento storico, ma la creazione dell'Essente, ossia la rappresentazione delle fonti e delle origini ultime della creazione. E in effetti in questo atto è rappresentata, in una profusione apparentemente sconcertante di figure e avvenimenti mitologici, la nascita della terra, della vita, degli Dei, della storia e delle sue ricorrenti guerre, dell'arte etc.: ovviamente non la nascita reale, bensì la simbolicità del suo segno. L'interrogativo centrale di questa immane sfida poetica è come sulla terra possa continuamente rinascere qualcosa di grande, di eterno.

Non è possibile presentare in questa sede tutti i percorsi e tutti i significati di questo poema meravigliosamente compiuto. Ci limiteremo quindi a evidenziare i temi più significativi. Al centro della «Notte di Valpurga classica» è posto il grande terremoto di origine vulcanica, simbolo di tutte le ribellioni, guerre e lotte di parte dell'uomo. I torbidi politici sono i veri elementi di turbamento di ogni struttura organica e di ogni evoluzione autenticamente creativa, e per questo devono essere superati. In seguito a questo terremoto viene scagliato fuori quell'oro misterioso che provoca una feroce lotta fra i Pigmei e le Gru, ossia fra democratici e aristocratici. Già nel romanzo *Die Reise der Söhne Megaprazons* [Il viaggio dei figli di Megaprazon], scritto da Goethe negli anni della rivoluzione francese e rimasto allo stato di frammento, i Pigmei e le Gru simboleggiano i democratici e gli aristocratici. Componendo la «Notte di Valpurga classica», Goethe rilesse e annotò a matita il «Frammento». Questa lotta di parte, da Goethe considerata un fenomeno primigenio che costantemente si ripresenta nella storia, è presente in numerosi passi della «Notte di Valpurga classica». Resta sullo sfondo nella battaglia di Farsalo fra il dittatore Cesare e Pompeo, esponente dell'antica libertà che viene evocata nella parte introduttiva: è una sorta di lotta primigenia, che si protrae poi nel medioevo fra Guelfi e Ghibellini e riemerge nella rivoluzione francese. Anzi, persino la disputa fra classicismo e romanticismo, anch'essa presente in tutta la «Notte di Valpurga classica», per Goethe è in fondo solo una ripresa di

quello che considera un'insensata lotta di parte. Ancora nel quarto atto si afferma:

Zuletzt, bei allen Teufelsfesten,
Wirkt der Parteihaß doch zum besten.
Bis in den allerletzten Graus,
Schallt wider-widerwärtig panisch,
Mitunter grell und scharf satanisch,
Erschreckend in das Tal hinaus.

(vv. 10777-82) ³⁸

Un meteorite che piomba all'improvviso dal cielo interrompe bruscamente questa disputa di parte e distrugge amici e nemici. Nell'immagine del meteorite, Goethe ha più volte rappresentato gli avvenimenti demoniaci, come ad esempio Napoleone. Con una ribellione «dal basso e dall'alto» si mette quindi tutto in discussione. Eppure – e questo definisce assai bene la posizione goethiana – un tale sovvertimento e una tale inquietudine storico-politica non sono che inganno e apparenza. «Sei ruhig, es war nur gedacht» [Calma, era solo nel pensiero; v. 7946], dice Taletè. Essi non hanno alcuna autentica realtà creativa. È una confusione insensata e ripugnante, come del resto per Goethe tutte le lotte della storia sono perturbazioni più o meno folli – basate sul fanatismo, la prepotenza e la barbarie – di quell'energia naturale e spirituale che è sempre uguale e si estrinseca organicamente.

Il ritrovamento di Elena avviene in maniera diversa. Durante i torbidi, Faust è esortato a dormire sul fiume Peneio. Attraversando tutte le fasi, tutte le metamorfosi dall'elementare all'umano sino al divino, egli trova il percorso organico-naturale che conduce a Elena. L'oro invece che aveva scatenato il dissidio, viene nascosto in mare e ricondotto alla sua origine puramente divina. In questa festa del mare al termine dell'atto, il tempo si ferma: «Mond im Zenith verharrend» [Luna immobile allo zenith; v. 8034] è l'indicazione di scena. La storia trattiene il respiro. Ora

³⁸ Va il fracasso in lungo e in largo / e come in tutte le feste del diavolo / è l'odio di parte che rende, alla fine, / i più splendidi effetti, i supremi spaventati. / Di qua, di là, un urlo panico, / ora acuto ora secco, satanico: / e la valle trema d'orrore.

può prorompere l'eterno. Mentre in superficie i millenni passavano fra guerre eterne, la Dea dell'amore e della bellezza in misteriose grotte conservava in eterno il Bello e il Grande che ora si tratta di riconquistare. E questo avviene attraverso la fusione del divino e dell'elementare. Le sirene, in cui divino ed elementare si fondono con particolare purezza, chiamano gli Dei, i Cabiri di Samotraccia, nei quali Goethe rappresenta la nascita progressiva del divino. Poi il divino compare in forma umana nelle statue greche. Anche queste tuttavia devono essere fuse per lasciare spazio alle eterne trasformazioni e creazioni sulla terra. Quando ad apparire è la stessa Dea dell'amore e della bellezza, il genio Homunculus infrange la fiata in cui si trova. Lo Spirito si fonde con la vita. Grazie all'incontro costantemente rinnovato del divino con l'umano, sulla terra ora si formerà una catena infinita di nascite e rinascite creative. È questo il senso del secondo atto. Solo ora può apparire Elena, la figura della bellezza e dell'arte stessa. Ora è nato ciò che è autenticamente grande.

Il terzo atto propone quindi l'incontro fra Faust ed Elena. Anche questo incontro ha un significato più ampio. In che modo è possibile, nell'Europa moderna, una rinascita, una nuova classicità? È questo l'interrogativo del terzo atto. Elena viene condotta nel mondo cristiano, in un castello gotico. Grazie all'incontro con Faust, nasce la poesia moderna. Elena inventa la musicalità della rima, che la poesia antica com'è noto non conosceva, e viene introdotta nell'interiorità più profonda della poesia cristiana. Con la nascita di Euforione nasce anche l'opera, espressione della musica del sentimento romantica. È superato il politeismo greco. Popoli settentrionali prendono possesso della Grecia, ma non nel senso di conquiste belliche:

Zur Laube wandeln sich die Thronen:
Arkadisch frei sei unser Glück!

(vv. 9572-73) ³⁹

³⁹ Si mutano in pergole i troni. E per noi sia felice / l'arcade libertà!

L'uomo, che è consapevole di essere pervaso dal Dio supremo, è rinato. È tornato nella pura origine dell'esistenza, pur vivendo nei torbidi del presente. Così questo atto, che in una fulminea sequenza simbolica riassume 3000 anni di evoluzione europea, rappresenta una conciliazione della civiltà antica e cristiana. Siamo di fronte alla rappresentazione del classicismo goethiano, in cui cristianesimo e antichità si sono meravigliosamente fusi. Goethe tuttavia sa che anche questa classicità non è niente di rigido, di unico. Si dissolverà e dovrà lasciare il posto ad una nuova metamorfosi creativa. Per questo il terzo atto sfocia nell'esclusione di tutti gli elementi su cui poggiava questa massimale espressione della classicità. La fiamma geniale di Euforione torna a salire al cielo, all'eterno. Lascia indietro le vesti, ossia le forme stilistiche esteriori della poesia, dalle quali sorgono nuove scuole poetiche:

Die Flamme freilich ist verschwunden,
Doch ist mir um die Welt nicht leid.
Hier bleibt genug, Poeten einzuweißen,
Zu stiften Gild- und Handwerksneid,
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg ich wenigstens das Kleid.

(vv. 9956-61) ⁴⁰

Detto altrimenti, la veste, le forme esteriori della poesia in epoche successive verranno imitate e daranno luogo a nuove tendenze artistiche. Elena invece, il Bello, resta nell'ade come personalità immortale. L'individualità, il nome si conservano. La personalità del Bello è diventata immortale. Gli elementi naturali invece, di cui ogni cosa è costituita, sono impersonali. Essi tornano alla natura. Corifea a questo proposito dice:

Wer keinen Namen sich erwarb noch Edles will,
Gehört den Elementen an: so fahret hin!
Mit meiner Königin zu sein, verlangt mich heiß;

⁴⁰ Certo, la fiamma s'è svanita / ma per il mondo non mi rincresce. / C'è quanto basta a sacrare poeti / qui, a fornire spunti a gelosie / di gruppo o di mestiere. E se non posso / conferire l'ingegno, / presterò almeno l'abito.

Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrht uns die Person.
(vv. 9981-84) ⁴¹

Goethe simboleggia il ritorno delle fanciulle alla natura attraverso la loro metamorfosi negli elementi fuoco, acqua, aria e terra, quegli stessi elementi da cui, a conclusione del secondo atto, era nata la bellezza. In occasione della festa della vendemmia si produce un baccannale. Il caos torna ad avere il sopravvento:

Gespaltne Klauen treten alle Sitte nieder,
Alle Sinne wirbeln taumlilig, gräßlich übertäubt das Ohr.
(vv. 10034-35) ⁴²

La forma classica è distrutta. Il dramma di Elena si chiude con la speranza della rinascita: «Denn um neuen Most zu bergen, leert man rasch den alten Schlauch» [Ché il vecchio otre in fretta vuotano per far luogo al mosto nuovo; v. 10038]. Oppure alla morte di Euforione:

Doch erfrischt neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt.
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt.
(vv. 9935-38) ⁴³

Siamo quindi di fronte a un grande ciclo. In termini atemporalmente tipici sono tracciate, da ogni possibile punto di vista, la nascita e la fine di una civiltà classica, e descritte le possibilità della nascita, a partire da quegli stessi elementi, di un nuovo classicismo.

L'interrogativo circa l'enigma del *Faust II* ottiene così globalmente risposta. I due atti successivi sono spiegabili a partire da loro stessi. Essi affrontano le questioni estreme della fede, gli interrogativi circa la sopravvivenza dell'uomo dopo la morte, l'in-

⁴¹ Chi fama non si acquista né mira a mete nobili / appartiene agli elementi; e dunque andate! / Con la regina mia ardo di ritrovarmi. / Non solo merito ma anche fedeltà / a noi preserva la persona.

⁴² Biforcute unghie calpestanto ogni resto di ritegno, / trema e turbina ogni senso, un urlo feroce assorda.

⁴³ Ma nuovi cantici intonate, / non più di sconfitta. Perché / ritornerà a crearli quella terra / che sempre li creò.

terrogativo circa la redenzione. Goethe ha cercato di risolverli in un senso universale, a tal punto universale che risulta difficile o impossibile riassumerli. Elementi cristiani e umanistici sono indissolubilmente connessi. L'incessante *Streben* dell'uomo ottiene ricompensa anche quando non ha saputo evitare colpe ed errori profondi. Parlare di fiducia nella forza creativa e buona dell'uomo è un tratto umanistico. Goethe tuttavia sottolinea esplicitamente anche i limiti della forza umana. L'uomo non può mai redimere se stesso. Egli necessita della grazia e dell'amore dall'alto. E questo è un elemento cristiano. Perciò il dramma sfocia correntemente in simboli e processi di salvazione cristiani. Non è questa la sede per analizzare nel dettaglio la singolare miscela di elementi cattolici, protestanti e umanistici in Goethe. Basterà dire che in Goethe l'Occidente è espressione di una sintesi di quasi tutte le tendenze religiose, filosofiche e culturali che in tale fertile unitarietà e compiutezza non si era praticamente mai verificata in passato e non si verificò più in seguito.

Giungiamo così all'interrogativo di fondo: quale significato ha il *Faust II* per il nostro presente? Dovrebbe essere chiaro che Goethe non ha eluso gli interrogativi e le catastrofi politici, ma che egli ha cercato di determinarli e di affrontarli a partire dai loro presupposti fondamentali. Goethe ha indagato l'origine stessa del Male, ha osservato con grande realismo la società umana, con le sue crisi economiche etc. Si pensi solo alla rappresentazione dell'inflazione nel primo atto. E nel quinto, quando Faust con il suo intervento civilizzatore in riva al mare, annientando Filemone e Bauci, annienta un'umanità pura, vicina a Dio, è descritta in tutto il suo orrore la forza distruttiva, contraria all'uomo della tecnica:

Menschenopfer mußten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual;
Meerab flossen Feuergluten,
Morgens war es ein Kanal.

(vv. 11127-30) ⁴⁴

⁴⁴ Dovettero versare sangue umano, / di notte risuonavano i lamenti; / verso

Goethe tuttavia ha dato forma anche al rovesciamento del processo dialettico. Il genio potrà nascere e diventare creativo solo uscendo da se stesso, solo infrangendo, «mosso da pulsioni d'amore», la sua fiala artificiale; solo se è capace di sacrificarsi incondizionatamente, di concedersi alle immani potenze dell'esistenza, agli elementi, di affrontarli, anche rischiando la morte, di dissolversi in essi. Goethe lo ha descritto con precisione in *Pandora* dove Prometeo nel suo incessante attivismo con la sola forza di volontà non ha mai accesso al divino perché insiste troppo su se stesso, sulla propria energia umana, e dove anche il fratello Epimeteo nonostante la sua spiritualità, il nostalgico lavoro d'artista, non giunge mai al divino perché troppo prigioniero di se stesso. Solo i bambini Filero e Epimeleia, che osano affidarsi incondizionatamente alla morte e agli elementi, che osano sacrificare se stessi, ottengono la benedizione divina:

Aus den Fluten schreiet Phileros her,
Aus den Flammen tritt Epimeleia; [...]
So, vereint in Liebe, doppelt herrlich,
Nehmen sie die Welt auf. Gleich vom Himmel
Senket Wort und Tat sich segnend nieder,
Gabe senkt sich, ungeahnet vormals [...]
Merke:

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.
Groß beginnt ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren! ⁴⁵

Tutte le catastrofi, tutto il male del mondo nasce dal fatto che l'uomo rende finita quella fiamma divina che brucia in lui, e che

il mare colate incandescenti, / e al mattino là c'era un canale.

⁴⁵ «Dai flutti emerge Filero, / dalle fiamme Epimeleia; [...] / Così, uniti nell'amore, doppiamente meravigliosi, / accolgono il mondo. Subito dal cielo / scendono benedicienti atto e parola, / scende il dono, inatteso dapprima. [...] Ricorda: ciò che è auspicabile, voi in basso lo sentite; / ciò che va dato, quelli in alto lo sanno. / In grande esordite voi Titani; ma condurre / al bene eterno, al bello eterno / è opera degli Dei; lasciateli operare!», *Pandora*, vv. 1053 ss. e vv. 1081 ss.

Goethe ha rappresentato nel simbolo dell'oro incandescente; mosso dall'egoismo e dall'avidità, egli la vuole possedere in funzione di un utilitarismo empirico. Ogni sventura è originata allora dal denaro e dalla trasformazione dell'amore divino in pura bramosia di possesso. Il Male tuttavia può transmutarsi in Bene se l'uomo è in grado di dare se stesso in serena libertà, consapevole di quella capacità di amare, che agisce in lui come fiamma divina, come spirito. Allora gli sarà promessa la rinascita, anzi – come all'Impegnatore dopo il trucco dell'incendio – un vero, autentico dominio sugli elementi che in precedenza minacciavano di distruggerlo.

Il *Faust II* cela in sé anche una critica ai nostri scrittori e poeti. Essi non potranno mai innalzarsi a una poesia critica nei confronti del loro tempo, a una poesia sovratemporale quindi, se non cercano di realizzare nella loro coscienza quelle verità cui Goethe dà forma in quest'opera. Perché una critica poetica che, esclusivamente mettendosi sulle tracce delle contraddizioni del suo oggetto, si lascia irretire dallo stesso, deve a ragione respingere come menzognera ogni «scorciatoia» ed essere preda della disperazione al pari di Faust, l'«individuo interessato, preda della passione»: «Und Verzweiflung nur ist Pflicht» [E solo la disperazione è dovere]. Ad una critica poetica autenticamente «radicale» essa può tuttavia giungere solo se spinge i suoi interrogativi e le sue forme di raffigurazione sino alle «radici» della violenza, dell'amore e dello spirito. Solo una coscienza a tal punto superiore, può, affrontando senza timore i fenomeni primigeni della realtà umana, infrangere il circolo vizioso del nostro pensiero ormai votato all'empiria, e ritrasformare la distruttiva fiamma dell'oro – per la quale ancora oggi si combatte – nella fiamma pura dell'amore e dello spirito. Allora il nostro agire ritroverà il cammino verso una nuova creazione: come afferma lo stesso Goethe nel gennaio del 1800, in quel passo del *Palaëthron und Neoterpe* [Paleofrone e Neoterpe] che sembra rivolgersi direttamente a noi contemporanei:

Ihr Bürger, merket auf mein wahres Wort!
Die Tätigkeit ist's, was den Menschen glücklich macht;
Die, erst das Gute schaffend, bald ein Übel selbst

Durch göttlich wirkende Gewalt in Gutes kehrt.
Drum auf bei Zeiten morgens! ja, und fändet ihr
Was gestern ihr gebaut, schon wieder eingestürzt,
Am Eisen gleich nur frisch die Trümmer aufgeräumt!
Und neuen Plan eronnen, Mittel neu erdacht!
So werdet ihr, und wenn aus ihren Fugen selbst
Die Welt geschoben in sich selbst zertrümmerte,
Sie wieder bauen, einer Ewigkeit zur Lust!⁴⁶

⁴⁶ «O cittadini, prestate orecchio alla mia verità / È l'agire che rende felice l'uomo, / che, creando il Bene, ben presto il Male stesso, / grazie a intervento che pare divino, in Bene trasforma. / Perciò alzarsi presto il mattino! e se dovete trovare / distrutto quanto solo ieri avete edificato / come formiche subito eliminate le macerie! / E pensate a un nuovo progetto, a nuovi strumenti! / Così, anche se fosse il mondo stesso / a uscire di squadra e a crollare in se stesso, / lo ricostruirete, per la gioia dell'eternità!» (*Palaëthron und Neoterpe*, vv. 178 ss).