

MARCO RISPOLI

«*Sie ist die erste nicht*»

Note sulla seduzione di Margarete nel Faust di Goethe

Davvero non è la prima, Margarete. Anche senza tenere presenti le leggende di Santa Margherita da Cortona e di Santa Margherita d'Antiochia – martiri della prepotente concupiscenza maschile, con ogni probabilità note a Goethe fin dal tempo della prima stesura del *Faust*¹ – non è difficile trovare precedenti all'azione drammatica che si sviluppa a partire dalla scena *Straße* per concludersi tragicamente al termine della prima parte, la cosiddetta *Gretchenhandlung*. Una ragazza della piccola borghesia viene sedotta e abbandonata da un sedicente cavaliere, viene fatta oggetto dell'ottuso disprezzo della società in cui si trova a vivere, viene quindi indotta ad annegare il figlio avuto da quell'illecita unione, e viene infine condannata a morte. Vista così, la *Gretchenhandlung* appare una vicenda di una banalità pressoché sconcertante nell'orizzonte culturale del Settecento, dove la seduzione di una giovane e innocente borghese da parte di un nobile era stata oggetto di innumerevoli rappresentazioni letterarie (si pensi soltanto a Richardson o a Lessing), ed era peraltro anche antico motivo popolare. Perfino gli aspetti più crudi della tragedia, l'infanticidio e la conseguente condanna a morte, erano tutt'altro che inauditi: certo Gretchen precede, e con ogni probabilità ispira direttamente Evchen², la protagonista del dramma di Heinrich Leopold Wagner *Die Kindermörderin* (1776), così come precede Rosette, *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* nell'omonima poesia (1781) di Gottfried August Bürger.

Gretchen, Evchen e Rosette, e tutte le infanticide presenti nella poesia stürmeriana rimandano d'altronde a casi reali e non infrequenti nella società dell'epoca, il più celebre dei quali – certo non l'unico, se è vero che nel 1780 venne addirittura bandito un concorso per studiare «la migliore maniera di ovviare all'infanticidio senza favorire il libertinaggio»³ – è, proprio per aver ispirato il

¹ Goethe dovrebbe essere venuto a conoscenza delle vite delle due sante grazie al libro di Georg Wicelius (*Chorus Sanctorum Omnium. Zwelf Bücher Historien aller Heiligen Gottes*) che si trovava nella biblioteca del padre. Vedi GAIER (1999, 791).

² Così infatti Goethe ricorderà Leopold Wagner nella sua autobiografia: «Er zeigte sich als ein Strebender, und so war er willkommen. Auch hielt er treulich an mir, und weil ich aus allem, was ich vorhatte, kein Geheimnis machte, so erzählte ich ihm wie andern meine Absicht mit „Faust“, besonders die Katastrophe von Gretchen. Er faßte das Sujet auf, und benutzte es für ein Trauerspiel, „Die Kindesmörderin“. Es war das erstemal, daß mir jemand etwas von meinen Vorsätzen wegschnappte; es verdroß mich, ohne daß ich's ihm nachgetragen hätte. Ich habe dergleichen Gedankenraub und Vorwegnahmen nachher noch oft genug erlebt, und hatte mich, bei meinem Zaudern und Beschwätzen so manches Vorgesetzten und Eingebildeten, nicht mit Recht zu beschweren». GOETHE (1986, vol. X, 11). Il rimando alla cosiddetta *Hamburger Ausgabe*, cui si fa qui riferimento, apparirà d'ora nel testo con la sigla HA, seguita dal numero del volume e della pagina. Per le citazioni dal *Faust*, tratte dalla medesima edizione, ci si limiterà invece a rimandare al numero dei versi.

³ MITTNER (1964, 417).

tragico finale della tragedia di Gretchen, quello di Susanna Margarethe Brandt, condannata a morte per infanticidio a Francoforte nel 1772⁴.

Le sorti di Faust e Margarete non avrebbero ovviamente attirato tanti lettori, se Goethe non fosse riuscito a far passare in secondo piano il carattere convenzionale della vicenda rappresentata, creando una successione di scene che con riconoscimento pressoché unanime vengono indicate come un capolavoro di arte drammatica. Il consenso critico ha così alimentato la tendenza a considerare la tragedia di Gretchen come qualcosa di autonomo, come un «capolavoro nel capolavoro» o come il «solo puro e vero capolavoro dello *Sturm und Drang*»⁵. Una simile lettura monografica trova considerevoli argomenti a favore anche dal punto di vista filologico. La tragedia di Gretchen infatti non è presente nella tradizionale saga di Faust e nelle precedenti elaborazioni letterarie a cui questa era stata sottoposta⁶, e viene quindi a costituire, in questo contesto – ma appunto solo in questo contesto e a patto di trascurare tutta la letteratura sentimentale dell'epoca – un elemento di novità, che secondo alcuni commentatori⁷ non poteva essere integrato senza fatica nella tragedia di Faust. Si tratta inoltre di un episodio composto già nella prima stesura a noi giunta (il cosiddetto *Urfaust*) e con poche, peraltro significative modifiche trasferito poi nella redazione finale, e per questo esso sembra essere assai più vicino alle opere della geniale giovinezza di Goethe – agli inni, al *Clavigo* e naturalmente al *Werther* – che non alla seconda parte della tragedia.

Simili circostanze portano a sfiorare un nodo centrale nel dibattito critico sul *Faust*, quello riguardante l'unità dell'opera. Il problema si riverbera con particolare evidenza nell'episodio di Margarete: da un lato esso può apparire qualcosa di isolato e concluso, dall'altro proprio la tipicità della vicenda rappresentata drammaticamente nella cosiddetta *Gretchenhandlung* è una caratteristica che per via indiretta lega questo episodio alla seconda parte del *Faust*, dove il recupero – talvolta anche al limite della parodia – di figurazioni della tradizione letteraria, biblica e mitologica diviene in modo esplicito un fondamentale principio compositivo.

La *Gretchenhandlung* ha potuto raggiungere lo *status* di originale e geniale capolavoro anche se, o meglio, proprio dal momento che al suo interno la tipicità della vicenda che si va svolgendo, anziché venire dissimulata, viene a più riprese ricordata agli stessi personaggi e al lettore. A svolgere questa funzione è chiamato Mephistopheles. Subito dopo l'incontro di Faust con Margarete egli rimanda il suo assistito alle rappresentazioni letterarie che una situazione simile

⁴ Il giovane Goethe seguì assai da vicino il procedimento giudiziario; per una documentazione sugli atti processuali si veda BIRKNER (1973).

⁵ MITTNER (1964, 397).

⁶ Soltanto nel *Faustbuch* di Johann Nikolaus Pfitzer, del 1674, viene fatto breve cenno alla condanna a morte di un'infanticida, come ricorda SCHMIDT (1999, 157).

⁷ Vedi ad esempio ARENS (1982, 257), secondo cui la *Gretchen-Dichtung* «machte gerade durch ihren Umfang ihre Integrierung in ein sinnvolles F.-Drama unmöglich, wenn dieses nicht ungeheure Dimensionen annehmen sollte».

aveva trovato nella letteratura romanza, suggerendogli di agire in conformità a esse – «Wie's lehret manche welsche Geschicht'» (2652) – là dove il riferimento, ancor prima che al *Decamerone* di Boccaccio o alla letteratura del rinascimento italiano, è probabilmente rivolto alla cultura del rococò francese che Goethe incontrò nei suoi anni giovanili⁸. Mephistopheles sottolinea poi ancora più chiaramente la banalità della vicenda in corso, quando commenta con Marthe, la vicina di Margarete, il giocoso manifestarsi della reciproca inclinazione tra Faust e Margarete – «Das ist der Lauf der Welt» (3204) – e quando, nella scena *Trüber Tag, Feld*, si fa beffe dell'indignazione di Faust per la sorte di Gretchen, dicendo «Sie ist die erste nicht» (HA 3, 137).

Demistificare ogni pretesa di originalità e di eccezionalità, ponendo l'accento sul carattere trito e insignificante delle umane vicissitudini diventerà poi, nella seconda parte della tragedia, una delle occupazioni predilette di Mephistopheles: pronto a canzonare la spocchia del Baccalaureus e a distruggere le illusioni di chi si illude di essere originale – «Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken / Das nicht die Vorwelt schon gedacht?» (6809s.) – e capace di ricollegare la brama di possesso di Faust nel V atto a un antichissimo precedente: «Auch hier geschieht, was längst schon geschah, / Denn Naboths Weinberg war schon da» (11286s.)⁹.

Con questo e altri puntuali rimandi a un precedente biblico o mitologico l'azione drammatica si arricchisce di una risonanza universale che è caratteristica soprattutto nella seconda parte della tragedia; al contempo essa rischia però di perdere il proprio significato particolare, scadendo a riedizione del sempre uguale, in conformità alla mefistofelica sentenza secondo cui «Wer lange lebt, hat viel erfahren, / Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn» (6861s.). Un possibile elemento di continuità tra le due parti del *Faust* andrà quindi ricercato proprio nell'atteggiamento di Mephistopheles; né può stupire una simile circostanza, se si tiene presente che proprio Mephistopheles all'interno della tragedia rappresenta – certo in forme perverse, e in contrasto con Faust che appare un «eroe della dimenticanza» – l'istanza della memoria, contribuendo in modo decisivo alla continuità dell'azione drammatica¹⁰.

Anche se per lui «non può accadere al mondo nulla di nuovo», Mephistopheles non manca di incitare alla ricerca della novità. «Verleg' Sie sich auf Neuigkeiten! / Nur Neuigkeiten ziehn uns an» (4112s.), suggerisce infatti alla Trödelhexe, e a Faust chiede:

Wie kann es euch in die Länge freuen?

⁸ A Boccaccio fa riferimento Albrecht Schöne nel suo commento all'edizione del Deutscher Klassiker Verlag (GOETHE 1985ss., sez. I, vol. VII/2, 290). GAIER (1999, 334) rimanda alle «novelle erotiche sorte nel solco del *Decamerone*». ARENS (1982, 263) rinvia alla letteratura francese e italiana e in particolare alle novelle del rinascimento italiano.

⁹ Sul significato del precedente biblico della vigna di Naboth nel contesto del *Faust*, e più in generale sul significato del recupero di *topoi* letterari e di figurazioni archetipe in quest'opera, vedi ZAGARI (1976).

¹⁰ ZAGARI (1999, 446ss.). Sul tema della memoria e dell'oblio in Faust vedi anche WEINRICH (1997, 154-60).

Es ist wohl gut daß man es einmal probiert,
Dann aber wieder zu was Neuen!

3253-5

Nel suo essere al contempo il demone del sempre uguale e il demone del nuovo, Mephistopheles rimanda a un aspetto caratteristico della modernità. In essa la ricerca della novità è continuamente frustrata dall'esperienza del sempre uguale e quindi dalla noia, che a sua volta è lo stimolo che spinge alla ricerca del nuovo, in un circolo vizioso potenzialmente infinito. Se il *Faust*, e più in generale la maturità di Goethe, possono essere intesi come il tentativo di rappresentare e di esorcizzare il «mefistofelico»¹¹, quest'opera sarà quindi anche il tentativo di superare il circolo vizioso che incatena l'uomo alla ricerca del nuovo e all'esperienza del sempre uguale.

Uscire da questo circolo vizioso comporta, sul piano letterario, l'abbandono di ogni pretesa di assoluta originalità e il riconoscimento del carattere costante delle figurazioni letterarie, senza tuttavia che questo conduca a un rassegnato manierismo. Si tratterà piuttosto di rivitalizzare forme e motivi della tradizione, riuscendo nell'impresa di presentarli al lettore come qualcosa che appaia in veste di novità pur affondando profonde radici negli archetipi umani, come qualcosa che possa così essere al contempo particolare e universale. Sarà il Goethe più maturo che riconoscerà, in conformità a questo principio, il carattere velleitario di chi aspira a dire l'inaudito:

Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers: er hat alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müßte! Genau besehen, sind die Produktionen eines solchen Originalgenies meistens Reminiszenzen; wer Erfahrung hat, wird sie meist einzeln nachweisen können.

HA 12, 480

Riconoscendo l'impossibilità di comporre qualcosa di assolutamente nuovo da parte degli autori moderni, era insomma possibile garantire alla poesia un significato che andasse al di là delle diverse epoche e delle diverse individualità. Ciò comportava una profonda revisione di quel principio dell'originalità geniale che pure era stato al centro dell'estetica dello *Sturm und Drang*:

Die originalsten Autoren der neusten Zeit sind es nicht deswegen, weil sie etwas Neues hervorbringen, sondern allein weil sie fähig sind, dergleichen Dinge zu sagen, als wenn sie vorher niemals wären gesagt gewesen.

HA 8, 486

¹¹ BAIONI (1996, 322).

Se dunque l'originalità del poeta moderno non risiede nell'invenzione dell'inaudito, ma nella capacità di trattare *topoi* letterari come se questi non fossero tali, la tragedia di Gretchen, tematizzando il rapporto dell'opera con i suoi precedenti, anticipa fin dalla sua giovanile prima stesura questo approdo del Goethe più maturo. In questo senso, le parole di Mephistopheles finiscono per esaltare la maestria dell'autore, mettendo in rilievo la sua capacità di trattare una vicenda di per sé assai convenzionale in modo tale da far dimenticare al lettore la sua stessa convenzionalità. A ragione è stato osservato che proprio con la figura di Mephistopheles Goethe ha inserito un elemento di clamorosa novità nella letteratura del secondo Settecento europeo; questa novità non si esprime soltanto in un pessimismo che al contempo si fa beffe delle grazie rococò e degli eroismi del sublime¹², ma anche nella sua tendenza a evidenziare, a dispetto di ogni pretesa autenticità geniale, il ciclico carattere delle umane vicissitudini.

Assai più problematico diventa il significato di quei rimandi mefistofelici per il personaggio di Faust, quando cioè dalla poetologia si passa sul piano dell'esperienza umana. Se per il poeta il pericolo da evitare è la frustrazione per non aver saputo realizzare una fuorviante pretesa di originalità, per l'uomo il pericolo è la malinconia depressiva. Il monotono ripetersi delle umane vicissitudini appare a Goethe una delle maggiori cause del *tedium vitae* e una delle principali spinte al suicidio, come ricorderà nella sua autobiografia, menzionando il caso di un inglese che si impiccò per non dover ripetere quotidianamente l'atto di vestirsi e spogliarsi (HA 9, 578). La ripetizione dei gesti quotidiani e la ciclica alternanza delle stagioni, del giorno e della notte, potevano infatti essere accettati come principi ordinatori solo da un'umanità che si riconoscesse ancora nei ritmi della natura – da quell'umanità che, come afferma Werther, nel vedere «le foglie cadere non pensa a nulla se non all'inverno che arriva» (HA 6, 17) – e non più dall'uomo moderno che ormai si è allontanato dall'ordine naturale e nella ripetizione vede soltanto una fonte di noia.

Particolarmente grave è poi, secondo Goethe, quando anche l'amore rivela il suo carattere iterativo:

Nichts aber veranlaßt mehr diesen Überdruß, als die Wiederkehr der Liebe. Die erste Liebe, sagt man mit Recht, sei die einzige: denn in der zweiten und durch die zweite geht schon der höchste Sinn der Liebe verloren. Der Begriff des Ewigen und Unendlichen, der sie eigentlich hebt und trägt, ist zerstört, sie erscheint vergänglich wie alles Wiederkehrende.

HA 9, 578

¹² Vedi BAIONI (1996, 321).

Lo smarrimento che coglie l'uomo moderno nell'osservare come anche l'amore sia un'esperienza ripetibile e pertanto caduca verrà superato da Goethe anche grazie ai suoi studi di morfologia. Nello sviluppo ciclico degli organismi vegetali, culminante nel momento della fioritura in cui giunge a maturazione la polarità dei principî sessuali, sarà infatti possibile al Goethe classico della *Metamorphose der Pflanzen* vedere il simbolo di un'esperienza amorosa che pur nel suo ciclico ritorno assume carattere eterno nell'istante dell'unione dei due sessi¹³.

Questa felice risoluzione del problema rimane però del tutto estranea a Faust, che sarà invece portato a cercare di affermare il valore eterno del proprio amore in virtù della sua intensità, del suo carattere nuovo ed eccezionale. In questa prospettiva andrà ad esempio collocata l'insistenza con cui Faust sottolinea l'ineffabilità del proprio sentimento, non riconducibile a parole e nomi che sono «Schall und Rauch» (3457). Se la *Gretchenhandlung* è anche la tragedia dell'incomunicabilità dell'amore¹⁴, lo è perché in Faust emerge uno dei tratti caratteristici della sensibilità moderna, dilaniata tra l'esigenza di esprimere i propri sentimenti e quella «scoperta dell'incomunicabilità» della passione amorosa che viene fatta proprio nel Settecento¹⁵, quando si afferma la consapevolezza che ogni espressione sentimentale non può che essere inadeguata, perché avviene attraverso formule ormai logore da un uso secolare. A questo proposito è significativo rilevare come Faust non dichiarare mai in forme dirette il proprio amore: egli non dice mai «ti amo», non fa mai uso di quella formula del desiderio trita e convenzionale che, nel suo essere quindi immodificabile, rende vana ogni pretesa di originalità. E così, mentre Margarete se ne serve con naturalezza («von Herzen lieb' ich dich!» [3206]), Faust dichiara il suo amore usando la terza persona («Er liebt dich!» [3186]).

Quanto sia difficile evitare di ricadere nei convenzionali codici della seduzione appare chiaro fin dal principio dell'episodio, quando Faust si comporta come un tipico seduttore del rococò¹⁶:

Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,

Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?

2605s.

Rivolgendosi a Margarete con l'appellativo altrimenti riservato in quell'epoca alle giovani dell'aristocrazia, *Fräulein*, invece di usare il più acconcio *Jungfer*, Faust fa balenare all'orizzonte della ragazza della piccola borghesia il miraggio dell'ascesa sociale¹⁷, mettendo allo stesso tempo in

¹³ Vedi BAIONI (1984).

¹⁴ JEBING (1995, 85).

¹⁵ LUHMANN (1982, 153-61).

¹⁶ Al proposito vedi, tra gli altri, REQUADT (1972, 219).

¹⁷ Vedi GAIER (1999, 330s.).

evidenza la distanza sociale esistente tra sé e Margarete, secondo uno schema tipico delle vicende di seduzione settecentesche¹⁸. Le parole di Faust rimandano addirittura alla figura letteraria più celebre in fatto di seduzione, esse rimandano cioè al modo in cui, in termini più diretti e meno allusivi, e tuttavia piuttosto simili, il *Dom Juan* di Molière si rivolgeva a Charlotte:

Quoi! une personne comme vous serait la femme d'un simple paysan! Non, non, c'est profaner tant de beautés, et vous n'êtes pas née pour demeurer dans un village. Vous méritez, sans doute, une meilleure fortune (Molière [1962, 293]).

La seduzione di Margarete procederà anche in seguito con aperti riferimenti a Don Giovanni, in particolare nel corso della scena *Garten*, costruita con costante riferimento alla seconda scena del secondo atto del dramma di Molière¹⁹. Simili rimandi sono evidenti ad esempio quando Faust bacia la sua mano:

MARGARETE: Inkommodiert Euch nicht! Wie Könnt Ihr sie nur küssen?
Sie ist so garstig, ist so rauh!

3081s.

In modo simile aveva reagito Charlotte, in imbarazzo per le proprie mani che erano «nere come non so cosa», senza che questo potesse rappresentare un problema per Don Giovanni:

DOM JUAN: Ah! que dites-vous? Elles sont les plus belles du monde; souffrez que je les baise, je vous prie.

CHARLOTTE: Monsieur, c'est trop d'honneur que vous me faites; et si j'avais su ça tantôt, je n'aurais pas manqué de les laver avec du son.

Molière (1962, 293).

Il tema dell'affinità tra Faust e Don Giovanni ha una lunga tradizione; una leggenda, ricordata con scetticismo da Hans Mayer (1979, 102), vedrebbe addirittura questi due «miti dell'individualismo moderno»²⁰ occupare all'inferno due celle contigue. Una simile supposizione non può evidentemente basarsi sul *Faust* di Goethe, al termine del quale il protagonista viene assunto in cielo; tuttavia proprio nel *Faust* di Goethe, nel corso della *Gretchenhandlung*, tale

¹⁸ Particolare attenzione al conflitto sociale che si dipana nel corso della *Gretchenhandlung* è stata prestata nel fondamentale saggio dedicato a quest'opera da LUKÁCS (1953).

¹⁹ Vedi GAIER (1999, 380ss.).

²⁰ Sul carattere mitico delle due figure vedi WATT (1996).

affinità risultò però a tratti così esibita, da offendere le aspettative di alcuni lettori, cui parve inverosimile vedere l'umbratile e disperato uomo di scienza tedesco trasformarsi in un frivolo seduttore, che parla e agisce come «ein Franzos» (2645). Così il professor Heinrich Luden, a colloquio con Goethe il 19 agosto 1806, non poteva intendere la trasformazione di Faust se non come l'effetto della pozione magica da lui bevuta nella cucina della strega: «um den alten Pedanten einen Galan zu machen [...], war die Hexenküche notwendig» (Goethe [1889-96, vol. II, 77]).

In realtà, Faust non diventa in modo stabile e coerente un frivolo seduttore rococò, né il suo comportamento può essere considerato identico a quello di Don Giovanni. Dove si presentano delle affinità vi sono necessariamente anche differenze, e così è anche tra Faust e quel Don Giovanni che, in un'epigonale rielaborazione drammatica di Christian Dietrich Grabbe, sarà il suo rivale. Le analogie nel gesto della seduzione finiscono anzi per evidenziare le diversità tra i due personaggi, come osserverà Søren Kierkegaard, affermando che, se Faust per alcuni versi può essere considerato «una riproduzione di Don Giovanni, [...] proprio il fatto di essere una riproduzione lo rende, anche in quello stadio della vita in cui lo si può definire un Don Giovanni, essenzialmente diverso da questi» (Kierkegaard [1977, 100]). Trovandosi nella condizione di imitare un altro personaggio, Faust non riesce ad attingere all'erotica immediatezza di Don Giovanni, come osserva ancora Kierkegaard:

La sua anima dubbiosa non trova nulla su cui poter riposare, e ora egli coglie l'amore non perché vi creda, ma perché questo ha un momento di presente in cui c'è un istante di riposo, e un'aspirazione che distrae e devia l'attenzione dalla nullità del dubbio. La sua passione non ha perciò la *Heiterkeit* che distingue un Don Giovanni. Il suo volto non è sorridente, la sua fronte non è senza nubi, e la gioia non è sua compagna.

Kierkegaard (1977, 100s.)

Per molti versi anche il *Dom Juan* di Molière (e così anche il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte, che Kierkegaard ha qui in mente e che però, per ovvi motivi cronologici, non poteva essere noto a Goethe quando ideò la *Gretchenhandlung*) rappresenta uno stadio piuttosto avanzato nell'evoluzione di questo personaggio, che si era fatto più complesso, acquistando coscienza di sé e perdendo progressivamente la gioia beffarda che caratterizzava ancora il *Burlador de Sevilla*²¹. Se tuttavia in Faust ogni traccia di sensuale genialità scompare, ciò è dovuto anche alla sua fuga da quella serialità erotica che è tratto distintivo di Don Giovanni: in Faust si impone anzi il bisogno di

²¹ Vedi al proposito MACCHIA (1978², 25ss.).

sfuggire alla ripetizione del sempre uguale e quindi anche il bisogno di affermare la novità assoluta del proprio sentire.

La ricerca di un sentire autentico e inaudito conduce Faust a cercare di allontanarsi dai più consueti codici di comportamento erotico. Si tratta di un tentativo per molti versi vano, e tanto più pernicioso, dal momento che esso passa attraverso la scomparsa della dimensione della memoria e la conseguente dissoluzione del principio di identità personale. Un simile fenomeno, evidente nella seconda parte del *Faust*, inizia a operare già qui, consentendo al personaggio di diversificarsi dallo stereotipo del seduttore, ma impedendogli l'affermazione duratura di un desiderio e di una volontà: perché Faust non trova alcun luogo dove «la sua anima possa riposare» e non può avere nemmeno «sette ore di quiete» (2642). È questo che per sua stessa ammissione gli impedisce di sedurre Margarete senza l'aiuto del diavolo: e le sette ore di quiete non vanno tanto intese come la pausa da qualche improbabile occupazione che lo terrebbe impegnato²², ma soltanto come la condizione affinché si affermi un sentimento e una volontà in modo stabile, affinché Faust possa trovare coerenza nella successione delle proprie sensazioni. Faust ha allora bisogno di Mephistopheles non tanto o non soltanto per trovare illecito accesso nella stanza di Margarete e per omaggiarla di preziosi monili. Coerentemente al principio che vede in Faust un eroe della dimenticanza e in Mephistopheles invece uno sviluppo ipertrofico della memoria, la funzione di quest'ultimo è quella di riportare il suo assistito al desiderio da questi concepito nel momento in cui ha incontrato Margarete. La presenza di Mephistopheles è fondamentale nell'economia di questa particolarissima azione drammatica, perché egli si impegna più volte a dare coerenza al comportamento di Faust, che proprio per il suo carattere instabile si sente «ein Spiel von jedem Druck der Luft» (2724). È grazie all'intervento di Mephistopheles che Faust porterà a compimento il proprio desiderio, senza disperdersi nelle tentazioni regressive innescate dalla visita alla camera di Gretchen o nella contemplazione dell'armonia della natura nella scena *Wald und Höhle*. In altre parole, la funzione che Mephistopheles svolge all'interno della *Gretchenhandlung* potrebbe venire riassunta nelle parole che egli rivolgerà a Faust nel primo atto della seconda parte: «So faßt Euch doch und fallt nicht aus der Rolle!» (6501).

Già nella prima scena, infatti, Faust si allontana dallo stereotipo del seduttore nella brutalità con cui pretende di possedere subito la giovane Margarete («Hör, du mußt mir die Dirne schaffen» [2619]). Faust appare qui molto distante da quelle convenzioni amorose influenzate dalla cultura del rococò, di cui il giovane Goethe fece esperienza nel suo soggiorno a Lipsia e di cui è possibile trovare una testimonianza poetica nei due racconti in versi intitolati *Kunst, die Spröden zu fangen*:

²² Stupisce, a tal proposito, vedere alcuni commentatori (per esempio ARENS [1982, 263]) almanaccare su quale possa essere l'occupazione che non concede requie a Faust.

in essi l'arte della seduzione consiste nel saper dissimulare la propria passione, nella capacità di attendere senza fretta. A questa dimensione vorrebbe ricondurlo Mephistopheles, ricordandogli che le gioie più grandi non vengono dall'impulso a godere nell'immediato, ma da un'attesa consumata in mille preparativi:

Was hilft so grade zu genießen?
Die Freud' ist lange nicht so groß,
Als wenn Ihr erst herauf, herum,
Durch allerlei Brimborium,
Das Püppchen geknetet und zugericht't
Wie es lehret manche welsche Geschicht'

2647-2652

Rigettando siffatte leziosità («Hab' Appetit auch ohne das» [2653]), Faust partecipa per alcuni versi alla polemica stürmeriana contro la perversione dei costumi in nome di un sentire autentico e geniale. Tuttavia il suo sentimento è una brama di possesso che – almeno così come essa si manifesta qui – non ha più nulla di sublime e l'intera scena diviene così anche un'occasione di polemica con il titanismo dello *Sturm und Drang*, che qui appare significativamente vicino a un irrefrenabile edonismo²³. La ricerca del nuovo e dell'autentico si traduce infatti in una fretta smaniosa, caratteristica di quella sensibilità moderna che Goethe altrove definirà «velociferina» (HA 8, 289). In questa prima scena Faust appare così indemoniato da concedere a quel povero diavolo di Mefistofele il lusso di tenere una bella lezione di morale, invitandolo al rispetto delle leggi. Alla luce di simili circostanze è davvero difficile sostenere, come pure vorrebbero alcuni commentatori²⁴, che Mephistopheles corrompa Faust nel corso della *Gretchenhandlung*. Mephistopheles non ha alcun bisogno di corrompere Faust perché fin dal principio ogni presunta sensibilità geniale appare in lui degradata a un appetito che non potrà mai trovare soddisfazione e al massimo potrà intrecciarsi a una passiva contemplazione sentimentale.

Quando Faust rimane solo nella camera di Margarete, il suo atteggiamento conosce infatti un altro radicale mutamento. Se nella scena precedente egli aveva affermato di voler possedere subito Margarete, alla ricerca di un piacere che non ammetteva di venire differito, ora egli invoca su di sé le pene d'amore che sorgono nell'attesa e si nutrono della speranza: «Ergreif mein Herz, du süße Liebespein, / vom Tau der Hoffnung schmachend lebst!» (2689s.). La dimensione della speranza

²³ Sulla demistificazione della retorica genialistica dello *Sturm und Drang* nell'*Urfaust* e poi nel primo *Faust* vedi ancora BAIONI (1996, 314ss.) e JEBING (1995, 85).

²⁴ Vedi per esempio Erich Trunz nel suo commento alla *Hamburger Ausgabe* (HA 3, 551) e ARENS (1982, 285).

gli rimarrà invero in buona sostanza preclusa, almeno nel corso di questo episodio. Non solo perché Faust, oltre alla pazienza e a molte altre cose, aveva maledetto proprio la speranza nel corso dello sfogo nichilistico pronunciato nella scena *Studierzimmer* («Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben, / Und Fluch vor allem der Geduld!» [1605-6]), ma anche perché, come il ricordo, anche la speranza presuppone la capacità di conferire ordine per mezzo della memoria alle proprie esperienze, e non può non rimanere estranea a chi, come Faust, vive nell'attimo. All'impellenza del desiderio fa comunque posto una idealizzante venerazione. L'interno lindo e modesto dell'appartamento di Margarete suggerisce a Faust un monologo in cui l'amore si alimenta di uno sguardo 'sentimentalmente' rivolto verso l'irrecuperabile armonia del tempo che fu²⁵:

Wie atmet rings Gefühl der Stille,
Der Ordnung, der Zufriedenheit!
In dieser Armut welche Fülle!
In diesem Kerker welche Seligkeit!
Er wirft sich auf den ledernen Sessel am Bette.
O nimm mich auf, der du die Vorwelt schon
Bei Freud' und Schmerz im offenen Arm empfangen!
Wie oft, ach! hat an diesem Väterthron
Schon eine Schar von Kindern rings gehangen!
Vielleicht hat, dankbar für den heil'gen Christ,
Mein Liebchen hier, mit vollen Kinderwangen,
Dem Ahnherrn fromm die welke Hand geküßt.
Ich fühl', o Mädchen, deinen Geist
Der Füll' und Ordnung um mich säuseln
2691-2706

La camera di Margarete appare a Faust come un santuario perché è un luogo che rappresenta l'opposto della sua esistenza senza requie e senza limiti: è un «carcere», e per questo ovviamente Faust non potrà sentirvisi a proprio agio né mai pensare di potersene rinchiudere. Proprio per questo gli diventa però possibile proiettarvi quella «serenità» altrimenti vanamente agognata. La limitatezza di questo spazio, all'interno del quale Faust immagina stilizzate scene da una vita che non conosce la moderna irrequietezza ma soltanto il regolare susseguirsi delle generazioni, appare come un ideale riparo all'oscillazione perenne tra desideri e piaceri. La commozione provata in quel luogo – fondata sulla mistificazione di una realtà che a Margarete e a chiunque vi soggiorni non può

²⁵ Sul carattere schillerianamente sentimentale dei monologhi del primo *Faust* vedi CETTI MARINONI (1997).

che apparire profondamente diversa – permette allora a Faust di placare i propri appetiti erotici, nobilitandone la natura con le «dolci pene d'amore» (2689). Anche in questo caso, però, a Faust non è dato attingere a un sentire autentico e assoluto. La stereotipa galanteria del primo incontro cede qui il posto a un sentimentalismo tutt'altro che inedito: le sue parole sembrano infatti rifarsi a quei codici sentimentali che avevano trovato una paradigmatica espressione nella *Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau. Nella scena è infatti possibile rilevare significative consonanze con la lettera in cui Saint-Preux paragona la camera di Julie a un «santuario» dove ogni cosa è ricolma dello spirito dell'amata²⁶.

Nelle prime due scene Faust è dunque portato a ripercorrere i codici sentimentali del tempo, senza ovviamente riuscire a trovare soddisfazione in alcuno di essi. Così, se da un lato nella scena *Straße* al primo approccio galante faceva seguito l'affermazione di un desiderio impellente e incapace di sottostare ai tempi e alle regole della seduzione, nella scena *Abend* l'adorazione dei luoghi in cui vive l'amata non è l'occasione, come invece era stata per Saint-Preux, per affermare la propria «costanza» e per considerarsi «il più fedele e il più felice degli uomini»²⁷. Per Faust la visita clandestina nella camera di Margarete conduce piuttosto allo sconforto. L'idealizzante contemplazione lo porta a riflettere sulla propria estraneità a quel mondo e sulla propria incostanza, per cui anche il più nobile «sogno d'amore» si rivela fin da principio come il mutevole «gioco» di un animo esposto all'influsso esterno:

Armsel' ger Faust! Ich kenne dich nicht mehr.
Umgibt mich hier ein Zauberduft?
Mich drang's, so grade zu genießen,
Und fühle mich in Liebesträum zerfließen!
Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?

2720-4

Incapace di un desiderio che si affermi in modo duraturo, conscio di essere in balia di ogni alito di vento, Faust è afferrato dalla tentazione di fuggire per non più fare ritorno («Fort! Ich kehre nimmermehr!» [2730]). E tuttavia anche questa risoluzione non avrà che una breve durata, dal momento che la sgomenta venerazione di Faust è complementare alla sua brama, e nell'oscillazione tra questi due momenti vi è per molti versi il vano tentativo di conferire una qualche durata a un sentimento che si consumerebbe immediatamente nell'istante del piacere.

²⁶ ROUSSEAU (1964, 146). Alle consonanze con questo modello letterario rimanda tra gli altri GAIER (1999, 346). Più in generale, sul significato di Rousseau per Goethe, vedi SBARRA (2006, 144-78).

²⁷ ROUSSEAU (1964, 146).

Il contrasto che si viene a creare tra le prime due scene della *Gretchenhandlung* documenta allora l'incapacità di accettare le convenzioni erotico-sentimentali del tempo da parte di Faust; proprio questo suo ambivalente atteggiamento finisce però per ricalcare una consuetudine assai diffusa, riproducendo in modo esasperato quella «separazione della sensualità dalla moralità, che» – come osserva Goethe in *Dichtung und Wahrheit* – «nel complesso mondo civilizzato divide l'amore dal desiderio», provocando «un eccesso che non può portare nulla di buono» (HA 9, 579). La separazione tra amore e desiderio si traduce in Faust nell'instabilità del suo modo di guardare a Margarete, che talora appare come mero oggetto di desiderio («Püppchen» 2651) e talora come idealizzato oggetto di venerazione («Engel» 3476, 3494).

Nel momento in cui una simile scissione diventa manifesta, la partita appare irrimediabilmente compromessa: fin da principio svanisce per Faust la possibilità di smentire la cinica saggezza di Mephistopheles, stringendo Gretchen in un abbraccio amoroso capace di sottrarlo alla ricerca del nuovo e alla scoperta del sempre uguale. Se il desiderio spinge Faust ad avvicinarsi a Gretchen, il suo «sogno d'amore» lo spinge paradossalmente ad allontanarsene, e anche quando, nella scena *Wald und Höhle*, Faust cerca riparo a questo suo altalenante sentire nella contemplazione della natura, egli non riesce a liberarsi dalla mefistofelica visione delle cose, secondo cui la possibilità di amare si riduce all'effimero «Vergnügen / Sich etwas vorzulügen» (3297s.).

La coscienza del carattere effimero e quindi necessariamente ingannevole del proprio amore getta allora una luce ambigua sulle parole con cui Faust cerca di affermare l'eternità del sentimento per Margarete:

O schaudre nicht! Laß diesen Blick,
Laß diesen Händedruck dir sagen,
Was unaussprechlich ist:
Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß!
Ewig! Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende! Kein Ende.

3188-94

Le argomentazioni con cui Faust vince le resistenze di Margarete non possono che essere lette come una rassicurazione ipocrita, dove il tema dell'ineffabilità del sentire è degradato a strumento di seduzione. Anche perché Faust pronuncia queste parole dopo che nella scena precedente non ha

saputo opporre nulla al principio mefistofelico secondo cui l'amore e la sua pretesa d'eternità non sono che una miserabile menzogna:

MEPHISTOPHELES: Gut und schön
Dann wird von ewiger Treu' und Liebe,
Von einzig überallmächtigen Triebe –
Wird das auch so von Herzen gehn?
FAUST: Laß das! Es wird! – Wenn ich empfinde,
Für das Gefühl, für das Gewühl
Nach Namen suche, keinen finde,
Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife,
Nach allen höchsten Worten greife,
Und diese Glut, von der ich brenne,
Unendlich, ewig, ewig nenne,
Ist das ein teuflisch Lügenspiel?
MEPHISTOPHELES: Ich hab doch recht!

3055-3067

L'insistenza con cui Faust afferma, contro ogni evidenza, il valore eterno del proprio amore non è però finalizzata soltanto a vincere le resistenze di Margarete. Per Faust si tratta anche e soprattutto di ingannare se stesso, provando a restaurare quell'eternità dell'amore che è andata perduta con la scoperta che anche l'amore è qualcosa di ripetibile, nel suo duplice manifestarsi come etereo sentimento e come basso appetito. In questo senso vanno anche letti i celebri versi con cui Faust cerca di rispondere alla domanda che Gretchen gli pone nella scena *Marthens Garten* (vv. 3431-58): incapace di raggiungere la dimensione della durata, Faust cerca rifugio nell'ipotesi di un amore che diventerebbe eterno grazie all'ineffabile intensità del sentimento che si concentra in un istante. Questa, che ad alcuni commentatori è apparsa come una professione di fede panteistica, appare un tentativo ipocrita e disperato di negare quella dinamica caratteristica dell'edonismo consumistico che si è già ampiamente affermata nel modo di agire di Faust²⁸.

Anche nel momento in cui Faust evoca l'idea di un amore eterno, la caducità del sentimento gli si impone infatti come una incombente minaccia. Ipotizzare la fine del proprio amore significa per lui conoscere la «disperazione» («Ihr Ende würde Verzweiflung sein»). Constatata la caducità del proprio sentimento significa cioè intuirne il carattere ripetitivo e significherà anche ritornare, dopo una vana parentesi di vitalismo, a quel presupposto nichilistico che si era manifestato nella

²⁸ Vedi al proposito le opportune critiche rivolte alla tradizionale lettura di quel passo in chiave eroicamente panteistica da BAIONI (1996, 320s.).

maledizione pronunciata dopo l'incontro con Mephistopheles nella scena *Studierzimmer*²⁹, quando Faust aveva «distrutto il bel mondo», dichiarando la vanità, tra le altre cose, anche degli abbracci amorosi (v. 1604). Così, al termine della *Gretchenhandlung*, mentre Margarete è rinchiusa in carcere, Faust non è riuscito a modificare in modo sostanziale la sua concezione dell'amore. Nel sentimento di Margarete egli non può allora riconoscere il primo empirico manifestarsi di quel principio femminile che poi sarà necessario alla sua salvazione, ma soltanto una dolce illusione: «Und ihr Verbrechen war ein guter Wahn!» (4408).

Sarebbe d'altra parte inverosimile se proprio Faust fosse riuscito a spezzare il circolo vizioso dell'uomo moderno, la perenne oscillazione tra desideri e piaceri, all'interno della quale l'amore può essere solo caduco inganno. La sua indole è infatti in tutto analoga a quella moderna, come affermerà il suo autore nel 1826:

Fausts Charakter [...] stellt einen Mann dar, welcher in den allgemeinen Erdenstrahlen sich ungeduldig und unbehaglich fühlend den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt.

Diese Gesinnung ist der modernen so analog, daß mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrängt fanden.

HA 3, 444

Quando Faust viene visto come il rappresentante dell'umanità moderna, non si può tuttavia dimenticare come egli sia in realtà il rappresentante di un'umanità soltanto maschile. Il principio maschile, nelle teorie dell'epoca di Goethe, in Wilhelm von Humboldt e in Schiller, era infatti caratterizzato proprio dall'energia e dallo *Streben* e trovava un elemento complementare nel principio femminile caratterizzato invece dalla ricettività e dalla costanza, dalla «Beharrlichkeit» (Humboldt [1963, vol. I, 292]).

Non a caso il carattere di Margarete – che agli occhi di Faust è semplice proiezione volta a dare un attimo di requie alla sua insoddisfazione – ha un suo coerente sviluppo che ne fa qualcosa di assai diverso e per molti versi opposto al protagonista. L'intera *Gretchenhandlung* si sviluppa a tal punto da diventare l'episodio principale della prima parte dell'opera non già perché Faust abbia qualcosa da contrapporre a Mephistopheles – ché, come si è detto, fin da principio le sue speranze in questo senso appaiono vane – ma per permettere a Margarete di assurgere pienamente al ruolo di

²⁹ Sulla polarità di vitalismo e nichilismo nel *Faust* si veda SAVIANE (1992).

antagonista rispetto al disperato cinismo che domina i due personaggi maschili. Se infatti per Faust l'eternità dell'amore può darsi solo nell'attimo, per Margarete essa si dà nel vincolo amoroso che lega gli amanti fino alla morte, nella figura leggendaria di un re che è «*treu bis an das Grab*» (2760). E se Faust è un «eroe della dimenticanza», costretto a cercare nell'oblio il rifugio dall'assillante cinismo di Mephistopheles, per Margarete ogni esperienza «*straripa oltre l'attimo e subito si fa memoria e spessore vivente d'immagine*» (Zagari [1999, 458]).

La polarità tra i due personaggi assume dunque un carattere affatto diverso rispetto a quella contrapposizione tra inquietudine moderna e idillica serenità del tempo ormai passato, che era emersa nel corso della visita di Faust all'appartamento di Gretchen. Margarete infatti non si limita, se non forse all'inizio, a essere rappresentante di un'umanità premoderna e per questo beata. Nell'incontro con Faust, Margarete viene a contatto con il lusso moderno e con la pulsione erotica, e la sua innocenza viene per alcuni versi profanata. Ma il frutto di questo incontro non è la perdizione, e Margarete non è contagiata dall'ansiosa irrequietezza moderna. Le perversioni della modernità vengono da lei in un certo senso metabolizzate e inserite in un contesto dove non appaiono più tali. Di qui discende una serie di tragici eventi, ma questi diventano per Margarete anche un'occasione di crescita umana, grazie a cui le è possibile trascendere gli angusti confini del proprio idillio, rubando letteralmente la scena a Faust. In lei il desiderio sensuale non è disperato erotismo, ma pulsione che non si perde nell'istante e rimane cosa naturale e buona anche quando un intero mondo sostiene ottusamente il contrario:

Wie konnt' ich sonst so tapfer schmälern,
Wenn tät ein armes Mägdlein fehlen!
Wie konnt' ich über andrer Sünden
Nicht Worte gnug der Zunge finden!
Wie schien mir's schwarz, und schwärzt's noch gar,
Mir's immer doch nicht schwarz gnug war,
Und segnet' mich und tat so groß,
Und bin nun selbst der Sünde bloß!
Doch - alles, was dazu mich trieb,
Gott! war so gut! ach war so lieb!

3577-86

Riconoscendo con stupore che qualcosa di «così buono» e «così caro» possa essere fonte del male, Margarete mostra la via di un'umanità nuova, capace di conciliare la passione sensuale con la dimensione eterna dell'amore e capace di crescere oltre i limiti del proprio carcere senza rinnegare

la continuità delle generazioni e la tradizione: l'ultima preghiera rivolta all'amato riguarda infatti la disposizione delle tombe che dovranno accogliere lei accanto alla madre, al fratello e al figlio (4521-9). Margarete rimane certo schiacciata nello scontro tra le norme del suo mondo e le inquietudini del moderno, ma nella sua integrità umana si può trovare, seppure in forme tragicamente perdenti, una via d'uscita, per nulla regressiva, alla disperazione Faust.

Le vicende di cui è protagonista Margarete costituiscono senza alcun dubbio un gravissimo capo d'accusa nei confronti di Faust, e tuttavia proprio lo sviluppo conosciuto da questo personaggio femminile impone una certa cautela nell'interpretare la *Gretchenhandlung* soltanto come la condanna di un libertino, il cui comportamento è tanto più colpevole nel momento in cui si rivela incapace non solo di accettare ma anche di intuire la nuova dimensione a cui approda la persona da lui sedotta, e si rivela incapace quindi di elevarsi, là dove forse pure ne avrebbe l'opportunità, al di sopra della propria disperata inquietudine. Una simile lettura appare sì coerente, ma non deve far perdere di vista un elemento fondamentale della tragedia di Gretchen, che poi è a fondamento della sua tragicità: il dispiegarsi di quell'elemento dell'eterno femminile che alla fine sarà salvifico per Faust avviene e può avvenire soltanto dopo l'intervento distruttivo della sua irrequieta individualità. Senza l'egocentrico *Streben* di Faust non si sarebbe affermata quella perfezione nella finitezza rappresentata da Margarete. Tra la disperata ricerca di Faust e la nobile umanità di Margarete esiste un rapporto di necessaria complementarità che non può non rimandare alla già ricordata teoria dei rapporti tra i due sessi che si sviluppa nel classicismo tedesco.

In modo analogo, sarà opportuno resistere alla pur assai legittima e fondata tentazione di leggere il *Faust* esclusivamente in chiave antifaustiana, come una sorta di satira rivolta alla moderna umanità. Ovviamente il *Faust* pullula di elementi satirici e Goethe non ha fatto nulla per nascondere la perversione insita nello *Streben* del protagonista, elemento che da solo davvero non porterebbe ad alcuna salvazione. Ma il *Faust* non si limita a formulare una critica dell'inesausta insoddisfazione del suo protagonista e non è solo mefistofelica satira sulla condizione dell'uomo moderno. Se così fosse allora davvero non avrebbe avuto senso prolungare così a lungo quest'opera, e sarebbe stato più opportuno dichiarare fin da principio la vanità delle umane pretese, come farà per esempio, nelle forme tradizionali della poesia satirica, Leopardi, che, partendo da presupposti non a caso radicalmente diversi da quelli di Goethe, racchiuderà nello spazio di una pagina alcune suggestioni faustiane, nel *Dialogo di Malambruno e Farfarello*:

FARFARELLO: In fine, che mi comandi?

MALAMBRUNO: Fammi felice per un momento di tempo.

FARFARELLO: Non posso.

MALAMBRUNO: Come non puoi?

FARFARELLO: Ti giuro in coscienza che non posso.

MALAMBRUNO: In coscienza di demonio da bene.

FARFARELLO: Sì certo. Fa conto che vi sia de' diavoli da bene come v'è degli uomini.

MALAMBRUNO: Ma tu fa' conto che io t'appicco qui per la coda a una di queste travi, se tu non mi ubbidisci subito senza più parole.

FARFARELLO: Tu mi puoi meglio ammazzare, che non io contentarti di quello che tu domandi.

MALAMBRUNO: Dunque ritorna tu col mal anno, e venga Belzebù in persona.

FARFARELLO: Se anco viene Belzebù con tutta la Giudecca e tutte le Bolge, non potrà farti felice né te né altri della tua specie, più che abbia potuto io.

MALAMBRUNO: Né anche per un momento solo?

FARFARELLO: Tanto è possibile per un momento, anzi per la metà di un momento, e per la millesima parte; quanto per tutta la vita (Leopardi [1988, vol. II, 39])

L'operetta morale si conclude con la considerazione che «assolutamente parlando, il non vivere è sempre meglio del vivere», a cui Farfarello replica: «Dunque se ti pare di darmi l'anima prima del tempo, io sono qui pronto per portarmela» (Leopardi [1988, vol. II, 40]). Se la si è citata è stato per mostrare la distanza del *Faust* di Goethe, nel suo complesso, da un intento satirico, poiché non di una satira si tratta, ma di una tragedia. Per comprendere perché quest'opera sia, nonostante il finale, una tragedia, è opportuno tenere presente, tra le altre cose, che la dimensione positiva incarnata da Margarete non si è sviluppata da sé: le è stata necessaria la disperata e distruttiva inquietezza di Faust. Senza quest'egocentrico titanismo, che a Goethe non poteva non apparire perverso, non vi sarebbero gli inganni, i soprusi e le distruzioni a cui lo spettatore assiste nel Faust, ma non sorgerebbe nemmeno l'amore di Margarete. Nella tragedia amorosa di Gretchen trova dunque rappresentazione il rapporto necessariamente complementare che esiste tra il bene e il male, che si danno l'uno a partire dall'altro, e che sono impensabili singolarmente, come già era implicito nella celebre definizione che Mephistopheles dava di sé, presentandosi come parte di una forza «Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (1336), e come Goethe d'altronde aveva osservato già nel saggio *Zum Shakespeares-Tag*, affermando che «quel che chiamiamo il male è solo l'altra faccia del bene, ed è necessario alla sua esistenza» (HA 12, 227).

Lo *Streben* va dunque pensato in relazione all'eterno femminile, che fa la sua prima comparsa nel corso della *Gretchenhandlung* e che rappresenterà poi l'unico elemento in grado di chiudere la spirale potenzialmente infinita dell'esperienza di Faust, conferendo a questa un limite che è anche un fine e un senso e ponendo termine a un testo che altrimenti potrebbe essere un «cumulo infinito di addendi» (Zagari [1999, 459]). Non per questo Goethe intese esaltare o anche

soltanto cercare una qualche attenuante nei confronti di un cieco e distruttivo attivismo; piuttosto si tratta di guardare all'esistenza dell'uomo riconoscendovi i limiti e la malvagità, riconoscendone la tragicità, senza indulgenza e senza tuttavia giungere a osservare, con Mephistopheles, che «drum besser wär's, daß nichts entstünde» (1341) e quindi, come vorrebbe Malambruno, «non vivere è sempre meglio di vivere».

Marco Rispoli

Università di Udine

Dipartimento di Lingue e Lett. Germaniche e Romanze

Via Mantica, 3

I – 33100 Udine

marco.rispoli@uniud.it

Riferimenti bibliografici

Fonti

Goethe, J.W. (1985ss.) *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. A cura di D. Borchmeyer et al. Frankfurt a. M.. Deutscher Klassiker Verlag.

Goethe, J.W. (1986) *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. A cura di E. Trunz. München. DTV.

Kierkegaard, S. (1977) *Enten-Eller*. Vol. II. A cura di A. Cortese. Milano. Adelphi. Vol. II.

Leopardi, G. (1988) *Poesie e prose*. Vol. II. A cura di R. Damiani e M. A. Rigoni. Milano. Mondadori.

Molière (1962) *Œuvres complètes*. Paris. Seuil.

Rousseau, J.-J. (1964) *Œuvres complètes*. Vol. II. A cura di B. Gagnebin e M. Raymond. Paris. Gallimard.

Critica

Arens, H. (1982) *Kommentar zu Goethes Faust I*. Heidelberg. Winter.

Baioni, G. (1984) Appunti sulla "Urpflanze". In *Annali di Ca' Foscari*. 23/2. 15-27.

Baioni, G. (1996) *Il giovane Goethe*. Torino. Einaudi.

Birkner, S. (1973) *Das Leben und Sterben der Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt. Nach den Prozeßakten dargestellt*. Frankfurt a. M. Insel.

Cetti Marinoni, B. (1997) „Das ist die Welt“. Spunti allegorici e prospettiva utopica nel primo Faust. In *Cultura Tedesca*. 7. 41-75.

Gaier, U. (a cura di) (1999) *Johann Wolfgang Goethe, Faust-Dichtungen*. Stuttgart. Reclam. 3 voll.

Humboldt, W. (1963) *Werke in fünf Bänden*. A cura di A. Flitner e K. Giel. Darmstadt. Wiss. Buchgesellschaft.

Jeßing, B. (1995) *Johann Wolfgang Goethe*. Stuttgart-Weimar. Metzler.

Luhmann, N. (1982) *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

Macchia, G. (1978²) *Vita avventure e morte di Don Giovanni*. Torino. Einaudi.

Mayer, H. (1979) *Doktor Faust und Don Juan*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.

Mittner, L. (1964) *Storia della letteratura tedesca*. Vol. II. *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*. Torino. Einaudi.

Lukács, G. (1953) Die Gretchen-Tragödie. In Id., *Goethe und seine Zeit*. Berlin. Aufbau. 225-40.

Requadt, P. (1972) *Goethes 'Faust I'. Leitmotivik und Architektur*. München. Fink.

Saviane, R. (1992) *Vitalismo e nichilismo nel 'Faust' di Goethe*. Firenze. Olschki.

Sbarra, S. (2006) *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell'età di Goethe*. Roma. Carocci.

Schmidt, J. (1999) *Goethes Faust*. München. Beck.

Watt, I.P. (1996) *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge. Cambridge University Press.

Weinrich, H. (1997) *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München. Beck.

Zagari, L. (1976) Faust e la vigna di Naboth. In Chiarini, P. (a cura di) *Filologia e critica. Studi in onore di Vittorio Santoli*. Roma. Bulzoni. 351-93.

Zagari, L. (1999) Il *Faust*. Le due parti della tragedia alla luce del 'Chorus Mysticus' finale. In Herlin, M., Reale, M. (a cura di) *Storia, filosofia e letteratura. Studi in onore di Gennaro Sasso*. Napoli. Bibliopolis. 437-82.