

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Annali
SEZIONE GERMANICA
(Nuova serie)

La rivista opera sulla base di un sistema di peer review. Dal 1958 pubblica saggi, recensioni e Atti di Convegni, in italiano e nelle principali lingue europee, su temi letterari, filologici e linguistici di area germanica, con un ampio spettro di prospettive metodologiche anche di tipo comparatistico e interdisciplinare. La periodicità è di due fascicoli per anno.

Direttore: Giuseppa Zanasi

Redazione: Sergio Corrado, Valentina Di Rosa, Barbara Häußinger, Maria Cristina Lombardi, Valeria Micillo, Elda Morlicchio

Segreteria di redazione: Enza Dammiano, Gabriella Sgambati

Consulenti esterni: Wolfgang Haubrichs, Jan Hendrik Meter, Hans Ulrich Treichel

Corrispondenza e manoscritti devono essere inviati a:
Redazione ANNALI - Sezione Germanica
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»
80138 Napoli - Via Duomo 219
aion.germ@unior.it

Prezzo del volume € 35,00

ISSN 1124-3724

XXV

1-2

2015



A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA

Annali

SEZIONE GERMANICA
N.S. XXV (2015), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Studi Tedeschi

Filologia Germanica

Studi Nordici

Studi Nederlandse



INIZIATIVE EDITORIALI

INIZIATIVE EDITORIALI



Annali

SEZIONE GERMANICA
N.S. XXV (2015), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

Studi Tedeschi

Filologia Germanica

Studi Nordici

Studi Nederlandesi



INIZIATIVE EDITORIALI PAOLOLOFFREDO

INDICE

	pag.
MARINA FOSCHI ALBERT, <i>Zouber: la magia nel Tristan</i> di Gottfried von Strassburg	5
LUCA TAGLIANETTI, <i>Ibsen e le Norske Sagn</i>	27
STEFAN NIENHAUS, « <i>Ich rette sie und sie ist doppelt mein</i> »: <i>Il mito di Elena nell'«elaborazione barbarica» di Goethe</i>	43
WALTER SCHMITZ, <i>Zeug und Zeugnis. Zum semiotischen Wandel der Dingwelt seit 1800</i>	63
LORENZO LICCIARDI, <i>La costruzione della tana o il «pozzo di Babele». Considerazioni su Der Bau di Franz Kafka</i>	105
ALESSANDRA SCHININÀ, <i>Odysseus als Grenzüberschreiter bei Exilautoren/innen aus Österreich</i>	133
ELENA AGAZZI, « <i>Dichten war stets eine Ungeduld der Erkenntnis, ein Vorseilen vor dem Rationalen, ein Wegbereiten</i> ». <i>A proposito della pubblicazione dello Hermann Broch Handbuch (2016).</i>	145
GIOVANNI ROTIROTI, « <i>Partigiano dell'assolutismo erotico</i> »: <i>saggio su alcuni «poemi in prosa» scritti in romeno da Paul Celan</i>	161
ELLI CARRANO, <i>Scrivere e leggere il femminile: Kürzere Tage di Anna Katharina Hahn</i>	199
VALENTINA SCETTINO, <i>Prosogit: a corpus for prosodic studies in German L1 and Italian L2</i>	237
GABRIELLA SGAMBATI, <i>Lexikon der Krise / Lessico della crisi. Eine kontrastive Analyse Deutsch-Italienisch</i>	257

	pag.
BARBARA HÄUßINGER, <i>La didattica del tedesco come lingua straniera nel TFA. Il ruolo del lessico</i>	279
GRAZIA DIAMANTE, <i>Le Poetikvorlesungen nei paesi di lingua tedesca. Un'analisi del genere testuale</i>	297
GIUSI ZANASI, <i>Il 'dibattito Brecht-Lukács'. Dagli anni Trenta agli anni Settanta</i> (per Paolo Chiarini)	327
RIASSUNTI	361

«ICH RETTE SIE UND SIE IST DOPPELT MEIN»:
IL MITO DI ELENA NELLA ‘ELABORAZIONE BARBARICA’
DI GOETHE¹

di
Stefan Nienhaus
Foggia

«Bewundert viel und viel gescholten» (8488)²: così Elena presenta se stessa nel terzo atto del secondo *Faust*, dove Goethe, non ignorando ma trasformando decisamente la tradizione a disposizione, ha cercato di restituire dignità in questa parte del dramma che gli stava particolarmente a cuore. «Helena ist eine meiner ältesten Konzeptionen, gleichzeitig mit Faust, immer nach Einem Sinne, aber immer um und um gebildet»³. Goethe sostiene di essersi confrontato con il personaggio fin dall’inizio, probabilmente negli anni del ritorno a Francoforte, dal 1772 in poi⁴, ma per risolvere il dilemma dell’incontro tra l’ideale della bellezza classica e l’eroe mitico della barbarie moderna, avrà bisogno di un arco di tempo che inizia nel 1788 durante il soggiorno in Italia – dove elabora con l’aiuto dell’amico Carl Philip Moritz la scena del primo incontro tra Elena e Faust – e termina nel 1827, quando questa parte riguardante Elena viene pubblicata come unica anticipazione del *Faust II* prima della sua morte: *Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust*. Dunque una sfilata di fan-

¹ Il presente articolo è la rielaborazione di un intervento fatto al convegno *Tra Passato & Presente*, Foggia, 26-27 maggio 2015.

² Le citazioni dal *Faust I e II* seguono l’edizione GOETHE 2005, e vengono indicate nel testo con il numero del verso secondo la tradizionale numerazione della *Weimarer Ausgabe* (GOETHE 1887-1919).

³ Lettera a Boisserée, 22.10.1826, cit. in GOETHE 2005, vol. 1, p. 761. Cfr. anche la lettera a Wilhelm von Humboldt dello stesso giorno (cit. *ivi*, p. 789): «Es ist eine meiner ältesten Konzeptionen, sie ruht auf der Puppenspiel-Überlieferung, daß Faust den Mephistopheles genötigt, ihm die Helena zum Beilager heranzuschaffen.»

⁴ Cfr. GOETHE 2005, vol. 1, p. 761 e GAIER 2001, p. 264.

tasmi e un intermezzo, per di più nell'edizione definitiva, postuma, annunciato ben due volte: dall'effimera «Geisterbeschwörung» nell'ultima scena del primo atto e poi da un secondo atto che introduce al mondo stregato della classicità con una «Klassische Walpurgisnacht» che apre verso l'apparizione dell'eroina con il motto: «So herrsche denn Eros der alles begonnen!» (8479). Tanta cautela ed esitazione per realizzare, appunto, qualcosa di radicalmente diverso rispetto alle trame molto più semplici offerte dai testi dalla fine del '500 in poi.

I. PROLOGO

Nella tradizione tardo-rinascimentale o prebarocca la comparsa di «Elena di Grecia» ha principalmente due funzioni. La prima serve semplicemente a confermare la fama di Faust come illustre e venerato erudito umanista che suscita l'ammirazione dei suoi colleghi accademici. Nella *Tragedie of Doctor Faustus* di Christopher Marlowe la scena viene infatti introdotta così:

Master Doctor Faustus, dopo la nostra disputa sulla beltà delle donne, su chi sia stata la più bella del mondo, abbiamo concluso tra noi che Elena di Grecia fu la donna più bella che sia mai vissuta. E perciò, maestro, se voi foste così generoso da mostrarci quella donna incomparabile, quella maestà che tutto il mondo ammira, ve ne saremmo infinitamente riconoscenti⁵.

Con l'aiuto di Mefistofele Faust soddisfa questo desiderio colto e distaccato, i dotti «universitari» hanno «visto l'orgoglio della natura e l'unico esempio della perfezione (...). E per questa apparizione beata Faust sia felice e lodato per sempre»⁶.

La stessa scena si trova nella *Historia von D. Johann Fausten*, il *Volksbuch* del 1587. Qui però, di fronte alle magie di Faust, il pubblico è meno composto e noioso, qui si tratta di studenti turbati dal «gar frechen und bübischen Gesicht» di Elena e, dopo che Faust ha soddisfatto la loro ulteriore richiesta di fornire, in forma di ritratto, qualcosa che resti dell'apparizione del fantasma:

⁵ MARLOWE 1992, p. 151.

⁶ *Ibidem*.

als sie zu Betth kommen / haben sie vor der Gestalt und Form / so sie sichtbarlich gesehen / nicht schlaffen können / hierauß dann zusehen ist / daß der Teuffel oft die Menschen in Lieb entzündt und verblendt / daß man ins Hurren Leben geräth / und hernacher nit leichtlich widerumb herauß zubringen ist⁷.

Proprio la trasformazione dell'interesse intellettuale per l'ideale della bellezza in cupidigia e lussuria determina la seconda funzione della presenza di Elena nella leggenda di Faust. Marlowe consacra il ruolo di Elena come demone femminile per eccellenza che serve a Mefistofele per trascinare Faust, nella cui anima combattono fino all'ultimo «l'inferno» e «la grazia»⁸, verso la condanna eterna. Vacillando tra la fedeltà giurata a Lucifero e la disperazione della coscienza risvegliata dal rimprovero di un «*old man*», Faust viene non solo fermato dal commettere il suicidio come ultimo atto di condanna all'inferno, ma persino indotto a chiedere «misericordia». Basta poi solo la violenta riapparizione di Mefistofele perché – con un repentino cambiamento scarsamente motivato e tipico del dramma di Marlowe – si pente subito del tradimento confermando «col mio sangue il voto fatto a Lucifero». Per fargli dimenticare il «brutto vecchio», Mefistofele deve però procurargli un rimedio forte: «Solo una cosa ti chiedo, servo fedele, per saziare la smania del mio cuore, fammi avere per amante quella divina Elena che ho visto: le sue braccia tenere soffocheranno i pensieri che mi dissuadano dal voto, mi terranno stretto a Lucifero»⁹.

Anche nella versione del teatro di marionette, che molto probabilmente prende spunto da Marlowe e diffonde la leggenda in tutte le piazze d'Europa (e rappresenta anche il primo impatto di Goethe ragazzo con Faust), Elena è l'ultimo, efficace inganno del diavolo per distrarre Faust dal pentimento. Il diavolo, che curiosamente è costretto a dire sempre la verità al suo padrone, è messo alle strette dalla domanda di Faust se possa ancora trovare la via del ritorno alla fede in Dio. Mentre Mefistofele scappa via urlando, Faust, trionfante, si inginocchia davanti alla Madonna: «Dank dir, Mutter des Heilands! Ich bin erlöst, bin gerettet! O ich kann wieder beten, kann weinen, der Quell der Reue ist nicht versiegt»¹⁰. Ma

⁷ FÜSSEL / KREUTZER 1988, p. 98.

⁸ Cfr. MARLOWE 1992, p. 153.

⁹ *Ivi*, p. 155.

¹⁰ SIMROCK 1846, p. 85.

Mefistofele sa dove trovare l'aiuto per riportare Faust al suo destino di condanna eterna:

MEFISTOFELES: Faust, lasst ab, es hilft euch nichts. Es ist zu spät, ihr habt den geschworen, zu dem ihr betet. Wollt ihr noch selig werden, ihr könnt es nur durch die Liebe. (...)

FAUST: Lass mich beten.

MEFISTOFELES: Ihr verschmäht sie? So führ ich sie zurück und nie wieder gibt der Hades diesen Schatz heraus, nie wieder sieht die Sonne das reinste Bild der Schönheit.

FAUST: Nun, ansehen kann ich sie ja wohl. *Blickt um und steht auf.* Welches Ebenmaß, welche Vollkommenheit, welcher Liebreiz! (...) Solch ein Weib, welch ein Glück! (...) Gieb, gieb! (...) MEFISTOFELES: Erst musst du den noch einmal abschwören, zu dem du gebetet hast.

FAUST: Ich schwör ihn ab auf ewig. Mit diesem Schatz im Arm trotz ich Ihm und dir. Gieb!¹¹

Ma quella che poi abbraccia nell'alcova si rivela una «höllische Schlange» con un «ekler Pestbrodem»¹². Quindi: «Fauste, Fauste! Praepara te ad mortem!»¹³ e la povera Elena ridotta a serpente!

Meno brutta e diabolica è la fine di Elena nel *Volksbuch* dove un Faust, ormai senza speranza di redenzione e perso completamente nelle «Fleisches Lüsten», si ricorda della bella donna che aveva fatto apparire agli studenti, costringe Mefistofele a riportarla e si innamora con tale impeto che riesce a produrre 'l'effetto Pigmalione' conferendo al fantasma vita in carne e ossa, facendola diventare la sua amante, il suo «Schlaffweib»¹⁴. Elena resta incinta e partorisce un figlio, Iustum Faustum, col quale, dopo la morte di Faust, scompare nel nulla. Comunque nel *Volksbuch* Elena è ridotta a figura muta introdotta soltanto come oggetto destinato a soddisfare le passioni di Faust e completare così il suo cammino verso la perdizione.

¹¹ *Ivi*, p. 86 s.

¹² *Ivi*, p. 88. Si potrebbe pensare ad una sopravvivenza della tradizione medievale di Melusine che pure si trasforma in serpente oppure in «Meerwunder» (mostro marino), ma la versione di Thüring von Ringoltingen che si trova nelle varie edizioni dei *Volkbücher*, non contiene nessun'accento negativo presentando, invece, Melusine come una fata profondamente cristiana di indiscutibile virtù (cfr. ROLOFF 2000, qui: p. 167 sg.).

¹³ *Ivi*, p. 90.

¹⁴ FÜSSEL / KREUTZER 1988, p. 110.

II. ELENA TRA I BARBARI NEL *FAUST* DI GOETHE

Il primo, ambiguo avvicinamento di Goethe al mito di Elena fa ancora riferimento a questa tradizione tardo-cinquecentesca. Condotta da Mefistofele alla «Hexenküche» dove dovrà bere una pozione magica per ringiovanirsi (e aprirsi ai piaceri vitali finora negati all'erudito), Faust scopre in uno «Zauberspiegel»:

Das schönste Bild von einem Weibe
Ist's möglich, ist das Weib so schön?
Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmel sehn? [...]
Weh mir! Ich werde schier verrückt. (2436-2439; 2456)

E alla fine della scena non vorrebbe staccarsi da quell'immagine, ma Mefistofele lo calma: «Nein! Nein! Du sollst das Muster aller Frauen / Nun bald leibhaftig vor dir seh'n.» (2601sg.) Poi, senza farsi sentire da Faust e rivolto soltanto al pubblico, il diavolo chiarisce ironicamente come intende soddisfare il desiderio di Faust interpretandolo come pura concupiscenza: «Du siehst, mit diesem Trank im Leibe / Bald Helenen in jedem Weibe.» (2603s.)

Qui c'è una chiave di lettura per tutta la cosiddetta 'tragedia d'amore' nel *Faust I*: Margherita, la semplice fanciulla borghese, funge da sostituta di Elena; Faust è vittima di un inganno molto più diabolico e crudele rispetto alla tradizione di Marlowe o del *Volksbuch*. Rappresentare la più bella donna ridotta a giocattolo della lussuria dell'eroe barbaro si addice non alla vera Elena mitica, ma ad un essere ingenuo e facilmente raggiabile che scambia il desiderio di Faust con vero amore pagandone alla fine le conseguenze sulla propria pelle. Anche se alcuni dialoghi tra Margherita e Faust contengono picchi di grande tenerezza, il testo non lascia dubbi sulle pulsioni del seduttore: «Hör», così si rivolge Faust bruscamente a Mefistofele dopo il primo fuggitivo incontro con Margherita, «du mußt mir die Dirne schaffen!» (2619), e poi: «Wenn nicht das süße junge Blut / Heut' Nacht in meinen Armen ruht / So sind wir um Mitternacht geschieden» (2637s.).

Con la tragedia di Margherita nel primo *Faust*, Goethe elabora e supera tutta la tradizione delle precedenti apparizioni di Elena tra i barbari: sempre mero oggetto della cupidigia di Faust, una volta consumato in pieno il

piacere sessuale, pure quest'Elena sostituta ha esaurito il suo ruolo nel percorso dell'eroe. Ma proprio perché Margherita è soltanto un fallace surrogato, lei – come madre di un figlio di Faust che non può nascere da quest'incontro impari, e diventata folle infanticida – può essere salvata ritirandosi dalla scena non come vittima innocente della irresistibile seduzione del galantuomo diabolico, ma come donna consapevole dei propri misfatti, commessi tuttavia in nome di un vero amore – cosa che, secondo Goethe, le basta per aver fiducia nella giustizia divina.

Nel 1808 Goethe ha fermato la storia qui: a questo punto, quando Faust fugge verso nuove avventure insieme a Mefistofele allontanandosi dal carcere dove Margherita aspetta il patibolo, per la maggior parte del pubblico le vicende di Faust sono concluse per sempre, visto che la seconda parte del *Faust* non viene quasi mai rappresentata e già la semplice mole e la complessità dell'opera l'ha esclusa persino dai programmi dei licei classici tedeschi. Solo circa vent'anni dopo la pubblicazione di quel *Faust* che piaceva tanto e aveva anche pienamente soddisfatto i romantici, Goethe presenta una prosecuzione, cioè il già nominato futuro terzo atto. Pochi altri frammenti, come le prime tre scene del primo atto, vengono pubblicati, ma in realtà la maggior parte delle vicende del *Faust II* erano nella mente di Goethe già da molto tempo. Nel 1816, quando sta perdendo la fiducia nel completamento dell'opera, pensa di inserire un riassunto della trama non ancora elaborata nell'autobiografia *Dichtung und Wahrheit* (il fatto che poi quel brano non venne pubblicato testimonia la speranza ritrovata di finire il *Faust*), facendo risalire quest'abbozzo per la prosecuzione addirittura ai primi tempi di Weimar nel 1775¹⁵. Per la prima ed effimera apparizione di Elena intende usare la tradizione popolare di Faust nella veste di mago (qui ancora con la variante che, nell'azione magica, Mefistofele si doveva sostituire a Faust). La celebre scena dell'invocazione del fantasma di Elena non si deve svolgere tra eruditi e studenti, bensì nel contesto mondano della corte imperiale dove il pubblico non aspira a conoscenze, ma vuole essere esclusivamente divertito:

«Der Abend kommt heran, ein magisches Theater erbaut sich von selbst. Es erscheint die Gestalt der Helena. Die Bemerkungen der Damen über diese Schönheit der Schönheiten beleben die übrigens fürchterliche Scene: Paris tritt

¹⁵ Cfr. GOETHE 2005, vol. 1, p. 786.

hervor und diesem ergehts von Seiten der Männer, wie es jener von Seiten der Frauen ergangen. Der verkappte Faust giebt beiden Theilen recht und es entwickelt sich eine sehr heitere Scene. (...) Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden. Der wirkliche Faust (...) liegt im Hintergrunde ohnmächtig»¹⁶.

Soltanto nel 1830 Goethe chiarirà l'oscuro accenno alle «strane situazioni» che portano all'improvvisa scomparsa del teatro magico e provocano lo svenimento di Faust. Nella stesura finale il mago (ora il 'vero Faust' e non più Mefistofele mascherato da Faust) non resta affatto distaccato e imparziale rispetto al pubblico che a sua volta (come già previsto nel riassunto) ha subito dimenticato che si tratta solo di uno spettacolo e, preso da una forte attrazione erotica, si divide nei partiti femminili e maschili pro o contro Elena e pro o contro Paride. Nonostante il fatto che lui stesso sia fautore dell'apparizione illusionistica, e ignorando anche le ripetute ammonizioni di Mefistofele a non perdere il controllo da regista dello spettacolo, persino Faust confonde gioco e realtà e diventa vittima dell'abbagliante bellezza dell'evocazione¹⁷. Probabilmente, all'inizio Goethe aveva in mente soltanto l'inserimento della scena nella forma semplice delle fonti popolari. Ora, invece, l'importante riferimento di Faust alla prima e vaga apparizione della donna più bella nella cucina della strega, nella prima parte del dramma, serve a sottolineare la marcata differenza tra la storia dell'erudito e quella ben più ambiziosa e complessa del protagonista nel *Faust II*: «Die Wohlgestalt die mich voreinst entzückte, / In Zauberspiegelung beglückte, / War nur ein Schaumbild solcher Schöne!» (6495-6497).

Già l'immagine di donna nello specchio magico aveva scosso Faust profondamente, di fronte al fantasma di Elena la sua reazione passionale giunge al delirio: «Du bist's der ich die Regung aller Kraft, / Den Inbegriff der Leidenschaft, / Dir Neigung, Lieb, Anbetung, Wahnsinn zolle» (6498-6500). Attraverso la forte presenza di segnali di ironia, assegnati naturalmente ai commenti di Mefistofele, il testo presenta un Faust impazzito, vittima dell'effetto Pigmalione, che si illude di poter prendere il posto del fantasma di Paride e diventare lui stesso il personaggio principale della scena intito-

¹⁶ *Ivi*, p. 594 s.

¹⁷ La reazione impassibile è riservata, invece, solo a Mefistofele: «Das wär' sie denn! Vor dieser hätt' ich Ruh; / Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.» (6479s.)

lata dall'astrologo «Raub der Helena» (6548). Elena doveva essere rapita, non più da Paride nello spettacolo storico, ma strappata via dal mito e portata da Faust nella realtà attuale:

Hier faß ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
 Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
 Das Doppelreich, das große, sich bereiten.
 So fern sie war, wie kann sie näher sein.
 Ich rette sie und sie ist doppelt mein. (6553-6557)

Nonostante – dopo lo spettacolare finale della scena con esplosione, sparizione dei fantasmi e svenimento di Faust – risulti pienamente condivisibile il giudizio di Mefistofele secondo cui l'eroe si sia comportato da «folle» ridicolo, tuttavia l'insensata azione violenta conferisce alla tradizionale scena dell'evocazione del fantasma di Elena il nuovo accento sull'irrefrenabile desiderio di Faust di unire il suo mondo con quello antico, di fondare il «Doppelreich» (6555).

Ci vorranno, però, ancora molta strada e molti versi prima di arrivare a questa realizzazione dell'illusione – qui il paradosso è d'obbligo! Alla fine del primo atto Faust sviene di nuovo, e questa volta non gode della forza rigeneratrice del sonno come all'inizio del *Faust II*, che vedeva l'eroe rinato in modo molto più radicale rispetto al ringiovanimento all'inizio della storia, cancellando cioè qualsiasi senso di colpa e trasformandolo in un carattere pieno di voglia di fare, di agire, «zum höchsten Dasein immerfort zu streben» (4685). Ora, invece, è «paralysiert» (6568), preso dal sogno fortemente erotico dell'atto di procreazione di Elena nell'unione di Leda con il cigno, e il suo risveglio lo riporta immediatamente all'esperienza traumatica subita. Prende coscienza soltanto quando tocca la terra della «Klassische Walpurgisnacht»: per lui l'evocazione magica di Elena si realizza ora in una nuova realtà, diretta emanazione del mito della Grecia antica, una nuova realtà dove sono sospese le categorie di spazio e tempo. Senza percepire il mondo che gli sta intorno e senza nemmeno dire il nome che tutti devono sapere, chiede soltanto: «Wo ist sie?» (7056), dov'è finita Elena alla fine dello spettacolo magico, lei che per Faust continua ad essere un'apparizione che doveva aprire la porta verso una vera materializzazione dell'eroina antica nella realtà moderna? Una volta orientatosi e individuato quel mondo che esisteva finora solo nella ristrettezza della sua erudizione ammuffita, Faust capisce subito che in questo luogo utopico potrà realiz-

zarsi effettivamente il desiderio del barbaro moderno di unirsi alla bellezza ideale antica: «Hier! Durch ein Wunder, hier in Griechenland!» (7074).

Il «miracolo», si capisce, è quello della poesia o, più precisamente, quello del palcoscenico e, non a caso, proprio prima del passaggio a queste scene del secondo atto, il personaggio di Mefistofele si volge esplicitamente «ad Spectatores» (didascalia dopo 7002) dando così un segnale antiillusionistico con versi che però, allo stesso tempo, chiedono quasi scusa ai lettori/spettatori per la varietà eccessiva dei personaggi che saranno rappresentati nelle scene successive del carnevale antico e che richiederanno una notevole capacità immaginativa del pubblico: «Am Ende hängen wir doch ab / Von Kreaturen die wir machten.» (7003sg) Questo vale, appunto, per i personaggi (Wagner ha creato Homunculus che ora acquista indipendenza e persino gli dà ordini), per l'autore (Goethe che ha inventato il tutto ma, una volta creati i suoi personaggi, deve mantenersi fedele alle loro caratteristiche) e, infine, per il pubblico (che deve riuscire a conferire vita immaginativa alle parole del testo). La forza ritrovata di Faust, poi, è sempre quella dell'infatuazione; non può tornare alla ragione se vuole trovare la «più alta esistenza» nell'incontro con Elena, o, nella solita analisi disincantata di Mefistofele: «Unseliger! Verführt / zu schwergelöstem Liebesbande! / Wen Helena paralysiert / Der kommt so leicht nicht zu Verstande»¹⁸ (6666-6569).

La Grecia mitica dove Faust conduce la sua ricerca di Elena non è affatto quella del Neoclassicismo di Winckelmann, idealizzata come «nobile semplicità e quieta grandezza»; qui invece si incontrano soprattutto mostruosità, sia tra personaggi minacciosi (che escludono completamente gli dei dell'Olimpo) sia nella natura indomabile (che allude, tra l'altro, allo choc del terremoto di Lisbona del 1755)¹⁹. I principi dell'armonia e della bellez-

¹⁸ Anche a Chirone (cfr. 7446s.) Faust sembra tra gli spiriti «verrückt», e gli raccomanda di farsi curare da Esculapio. «Verrückt», parola che rimanda al Faust di fronte all'immagine nello specchio magico (2456), vuol dire alla lettera 'spostato' nel senso di impazzito, ma ha anche un accento su 'fuori dal comune' che spiega il successivo «als Mensch entzückt» = «in estasi come uomo», il che gli conferisce la qualità di poeta, cioè – come gli conferma Manto – di un uomo destinato a volere l'impossibile: Faust diventa il secondo Orfeo che sarà in grado di convincere Persefone a liberare Elena (vedi nel testo più avanti).

¹⁹ Cfr. OSTERKAMP 2007, p. 18: «Die Leser Goethes stehen () vor dem irritierenden Befund, daß der späte Goethe zwar einerseits in seinem Verhältnis zu den bildenden Kün-

za appaiono smascherati come l'inganno delle gallerie delle copie in gesso. Al contrario del diavolo nordico che, «verdriesslich» (didascalia dopo 7214) e «wie verschüchtert» (dopo 7224), si rende conto che la cultura classica ha partorito stregonerie orribili, superiori a quelle del suo mondo gotico, Faust si muove tra questi fantasmi spaventosi con la serena sicurezza dell'erudito che conosce benissimo anche questa faccia dell'antichità:

«Wie wunderbar! Das Anschauen tut mir Genüge,
 Im Widerwärtigen große tüchtige Züge. (...)
Auf Sphinxen bezüglich
 Vor solchen hat einst Ödipus gestanden;
Auf Sirenen bezügl.
 Vor solchen krümmte sich Ulyß in häßlichen Banden;
Auf Ameisen bez.
 Von solchen war der höchst Schatz gespart:
Auf Greife bez.
 Von diesen treu und ohne Fehl bewahrt.
 Vom frischen Geiste fühl' ich mich durchdrungen,
 Gestalten groß, groß die Erinnerungen. (7182-7190)

Goethe affida a uno dei più celebri personaggi ibridi, al centauro Chirone, le parole che chiariscono il superamento della statuaria bellezza neoclassica in un concetto di bellezza che include quello di «Anmut», aggiungendovi così un elemento dinamico e passionale. Quando Faust interroga il centauro per avere informazioni su Elena indicandola con l'etichetta di «schönste(.) Frau» (7397), nella risposta di Chirone la sterilità dell'immagine ferma si trasforma in azione vitale:

Was!... Frauen-Schönheit will nichts heißen,
 Ist gar zu oft ein starres Bild;
 Nur solch ein Wesen kann ich preisen
 Das froh und lebenslustig quillt.
 Das Schöne bleibt sich selber selig;
 Die Anmut macht unwiderstehlich,
 Wie Helena, da ich sie trug. (7398-7405)

sten unbeeinträchtigt ein Klassizist geblieben ist, andererseits als Dichter aber mit *Faust II*, dessen zweiter und dritter Akt bildmächtige Evokationen der Antike darstellen, das poetische Hauptwerk des ästhetischen Historismus geschrieben und so den Konflikt zwischen Idealisierung und Entidealisierung der Antike im Zusammenspiel der Künste ausgetragen hat.»

In questo caso la grazia si mostra attraverso una carezza e il tono di voce: «Da sprang sie ab und streichelte / Die feuchte Mähne, schmeichelte / Und dankte lieblich-klug und selbstbewußt, / Wie war sie reizend! jung, des Alten Lust!» (7422-7425). Anche Faust, cavalcando Chirone, sente la groppa del centauro come un feticcio che, per il suo «einziges Begehren» (7412), gli deve promettere ben altro: «Bin ich nicht schon verwirrt genug, / Und solch' ein Sitz muß mich beglücken!» (7408).

Le parole di Chirone respingono il concetto di bellezza a favore di quello dinamizzato della grazia²⁰ – seguendo in questo la distinzione di Friedrich Schiller che definiva la grazia come il bello del movimento²¹ – e possono essere lette come contrapposizione all'estetica di Kant, poiché respingono il «piacere senza interesse» a favore del piacere pieno di affetto, simpatetico. Il bello non dovrebbe essere privato dell'aspetto vitale e ridotto all'impassibile sentimento estetico, così come viene formulato, invece, con radicale nettezza nella versione dell'estetica kantiana dallo stesso Schiller: «Una vivente bellezza femminile ovviamente ci piacerà quanto una altrettanto bella dipinta, e anche un po' di più; ma nella misura in cui la prima ci piace più dell'altra non ci piace più come apparenza autonoma, non piace più al puro sentimento estetico, al quale può piacere anche il vivente, ma solo come fenomeno, anche il reale, ma solo come idea»²². L'esclamazione di Chirone: «Was... !», rafforzata dai puntini di sospensione, sembra corrispondere proprio a quelle frasi: invece di neutralizzare la vita e la realtà trasformandole in apparizione estetica e in idea, si tratta, al contrario, di conferire vitalità all'idea estetica e di riagganciare il concetto del bello alla terra, e cioè di accettare e rinforzare, in luogo di un piacere estetico ridotto alla ragione, la percezione affettiva²³. Proprio nel trattamento del mito antico Goethe mostra la sua piena condivisione del progetto romantico dell'avvicinamento dell'arte alla vita e della vita all'arte, pur rimanendo sempre consapevole dei rischi che questa operazione comporta,

²⁰ Cfr. il bel saggio di Camilla Miglio che individua in questo concetto la chiave di lettura per l'intero terzo atto (MIGLIO 2014).

²¹ Cfr. SCHILLER 2010.

²² SCHILLER 2009, p. 84.

²³ Cfr. SCHADEWALDT 1963, p. 171s.: «Für die Auffassung Goethes vom Schönen ist es äußerst bezeichnend, daß er die Anmut nicht wie die Kunstlehre der Aufklärung und etwa auch Schiller in Gegensatz zur Schönheit gestellt hat, sondern als die Integrierung des Schönen ansah. Und Anmut wieder ist Lebendigkeit, ist Leben».

poiché è realizzabile soltanto nei limiti del momento felice ed espone l'artista a una minaccia mortale nell'estremo caso della totale determinazione artistica della vita (in proposito si vedano dopo le osservazioni sul personaggio di Byron-Euforione).

Nella fantasia bramosa di Faust, stimolata dal racconto di Chirone, la visione di Elena non si limita al pallido ideale estetico di bellezza, ma acquisisce sempre più colore e, quindi, sembra anche sempre più raggiungibile:

Und sollt ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,
 Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?
 Das ewige Wesen, Göttern ebenbürtig,
 So groß als zart, so hehr als liebenswürdig?
 Du sahst sie einst, heut hab' ich sie gesehn,
 So schön wie reizend, wie ersehnt so schön,
 Nun ist mein Sinn, mein Wesen streng umfängen,
 Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen. (7438-7445)

«Verrückt» e «entzückt» (7446)²⁴, Faust, da nuovo Orfeo, è pronto a riscattare Elena dagli Inferi²⁵ e a rendere con ciò possibili le vicende del terzo atto nel quale incontra finalmente l'originale, cioè la 'vera' Elena di Sparta. Come già accennato, anche in questo caso si tratta di uno '*Spiel im Spiel*'²⁶, dichiarato esplicitamente come «fantasmagoria» che, secondo l'e-

²⁴ Vedi nota 18.

²⁵ Così nel prospetto del 1826 (GOETHE 2005, vol. 1, p. 634 sg. = P123B): «Chiron () empfiehlt seinen Schützling der sinnigen wohlndenken Manto, des Tiresias Tochter. Diese eröffnet ihm, daß der Weg zum Orkus sich eben aufthun werde, zur Stunde wo ehemals so viele große Seelen hinabgestiegen. Es ereignet sich und, begünstigt von dem horoskopischen Augenblick steigen sie sämtlich hinunter und treten vor Proserpinas Thron. Dieser Abstieg, das große Bild des ewigen Hoflagers giebt zu gränzenlosen Incidenzen Gelegenheit, so wie der präsentirte Faust, als zweiter Orpheus gut aufgenommen, Vortrag und Bitte aber etwas seltsam gefunden wird.»

²⁶ Cfr. SCHADEWALDT 1963, p. 195: «Denn alles ist irgendwie auch wieder wie ein aufgeführtes Spiel, das schließlich mit dem Todessturz des Sohnes, dem die Mutter in den Tod folgt, gräßlich zerreißt.» Anche MATTENKLOTT (in WITTE - PONZI 1999, p. 176) annota: «Der gesamte dritte Akt mithin, die Achse des *Zweiten Faust*, noch um eine Ebene abgehoben von allem übrigen, ist luftig und von ungewissem Realitätsgrad.» Cfr. anche OSTERKAMP 2007, p. 42 s.: «Das Griechenideal besaß um 1830, als Goethe den zweiten Teil des Faust schrieb, nur noch den Realitätsstatus eines hermetisch von den Wirklichkeitsforderungen der Zeit abgegrenzten künstlichen Paradieses; in der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts übte

stetica della lanterna magica²⁷, richiede l'accettazione della finzione portata agli estremi, che permette ogni libertà negli spostamenti e nelle trasformazioni di personaggi e cronaca esasperando le raccomandazioni del Direttore nel «Vorspiel auf dem Theater» del primo *Faust*: «So schreitet in dem engen Bretterhaus / Den ganzen Kreis der Schöpfung aus, / Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle / Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.» (239-242)

Goethe osa finalmente rapire Elena dal contesto antico e portarla nel mondo dei barbari, tranquillizzato sulla forzatura di questa operazione proprio dall'amico Schiller: «Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des ganzen auferlegt wird, kann den höheren Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders spezifizieren und für ein anderes Seelenvermögen zubereiten»²⁸.

Prima di far finire Elena tra le braccia di Faust viene inserita, come ulteriore elemento preparatorio, la scena dell'arrivo di Elena al palazzo di Menelao a Sparta. Goethe decide di far partire l'audace contaminazione di luoghi e tempi dal contesto antico, senza 'importare' semplicemente l'eroina, ma lasciando scontrare le culture dell'antico e del moderno sullo stesso fantasmagorico suolo antico. Originariamente, questa scelta doveva trovare un'ulteriore motivazione – inserita nelle informazioni sulle «Antecedenzen» per la pubblicazione separata dell'*Intermezzo* – nelle condizioni imposte da Persefone per concedere la liberazione di Elena dall'Ade: Elena doveva «auf den Boden von Sparta zurückkehren, um, als wahrhaft lebendig, dort in einem vorgebildeten Hause des Menelas aufzutreten, wo denn dem neuen Werber überlassen bleibe inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und sich ihre Gunst erwerben könne»²⁹.

Elena subisce la minaccia di essere sacrificata dal marito per convincersi a fuggire nel castello gotico costruito nelle vicinanze di Sparta e, soprattutto-

dagegen die Sorge ihre ‚grimmige Gewalt‘ (.). Aber im inneren Bereich der Kunst erwächst aus dem Traum von der Wiederkehr der höchsten Schönheit immerhin eines: das unerhörte Sprachwunder des Helenaaktes, in dem sich die Sehnsucht nach der Wiederkehr der Antike mit der Einsicht in die Unmöglichkeit ihrer Wiederherstellung verbindet».

²⁷ Cfr. l'excurus di Albrecht Schöne sulla lanterna magica in GOETHE 2005, vol. 2, pp. 479-484.

²⁸ Lettera di Schiller a Goethe del 13.9.1800, cit. in GOETHE 2005, vol. 1, p. 780s. Cfr. CATALANO 2014, p. 260s.

²⁹ GOETHE 2005, vol. 1, p. 644.

to, deve trovarsi prima di fronte al suo «Widerdämon» (9072), a Mefistofele nella veste di Forcide che, come maschera mitica dell'estrema bruttezza e immagine del male, ha il compito di portarla alla disperazione estrema predisponendola a cercare salvezza nell'ignoto del padrone straniero. Forcide la tortura con il lungo elenco tragico della sua storia mitica che, culminando nell'accenno al connubio post mortem con Achille, provoca la crisi d'identità («Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol» 8881) e lo svenimento. Rinvenuta, come Faust, è rinata, si ritrova di nuovo «in der Mitte» (didascalia dopo 8908), cioè al centro della scena e finalmente pronta per l'azione del grande salto nel mondo moderno.

Il «cielo» per Faust (e per il suo autore) significa l'unione con Elena, non più come nella tradizione figura ridotta esclusivamente a passivo oggetto del desiderio, cosa che lei per prima vuole lasciarsi alle spalle: «Wehe mir!» esclama in occasione del primo incontro con Faust quando deve giudicare il destino del custode della torre del castello, che avrebbe dovuto annunciare in tempo il suo arrivo ma, abbagliato dalla sua bellezza, era venuto meno ai suoi doveri:

Wehe mir! Welch streng Geschick
 Verfolgt mich, überall der Männer Busen
 So zu betören, daß sie weder sich
 Noch sonst ein Würdiges verschonten. Raubend jetzt,
 Verführend, fechtend, hin und her entrückend;
 Halbgötter, Helden, Götter, ja Dämonen,
 Sie führten mich im Irren her und hin (9247-9252).

Anche Faust ne è immediatamente colpito e si dichiara suo vassallo: «Zu deinen Füßen laß mich, frei und treu, / Dich Herrin anerkennen, die so gleich / Auftretend sich Besitz und Thron erwarb» (9270-9272). Siamo ben lontani dal «du mußt mir die Dirne schaffen»! Nel breve idillio utopico della «fantasmagoria», Elena e Faust si incontrano alla pari, anzi sarà lei a invitarlo: «herauf / An meine Seite komm! Der leere Platz / Beruft den Herrn und sichert mir den meinen» (9357s.). E la loro prima unione è puramente poetica: cultura antica e cultura medioevale-moderna si fondono nella combinazione dell'antico metro con la rima; il combaciare delle parole fa scattare la gioia dell'unione fisica:

FAUST: Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück
 Die Gegenwart allein –

ELENA: Ist unser Glück.

FAUST: Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer gibt sie?

ELENA: Meine Hand (9381-9384).

La magia ha funzionato, il mito si è materializzato: «Ich fühle mich so fern und doch so nah» – dice Elena ancora un po' esitante ma già piena di gioia – «Und sage nur zu gern: da bin ich! Da!» (9411sg.). Si sentono quasi i respiri eccitati dell'autore che ha investito buona parte della sua vita creativa per portarla qui, nel suo mondo moderno, quando Faust rassicura l'eroina: «Durchgrüble nicht das einzigste Geschick / Dasein ist Pflicht und wärs ein Augenblick» (9417s.).

A differenza di Schiller, Goethe, che pure vedeva l'arte antica come modello, non si era mai rassegnato a considerarla irraggiungibile per i moderni. La sua ambizione fu sempre di realizzare una vera contaminazione tra antico e moderno, senza prendere banalmente la forma classica per riempirla di contenuti attuali. Nell'unione tra Faust e Elena l'antico «esiste» nel moderno, anche se dovesse durare solo «un attimo».

Comunque, per vivere quest'«attimo», Elena e Faust devono ritirarsi ancora di più da qualsiasi ancoramento nella storia e rifugiarsi nell'asilo primordiale di «Felsenhöhlen» e «Lauben» remote dell'Arcadia (9574-10038). Anche da questo «idyllischem Liebespaare» (9587) nasce un figlio, non un altro Iustum Faustum, ma – e qui serve una breve parentesi sulla principale fonte di Goethe per la mitologia antica – Euforione, espressione dalla massima realizzazione dell'unione e seme della sua fine: la felicità della «köstlich Drei» porta Faust alla semplicità e purezza del linguaggio dei trovatori 'Du bist min, ich bin din': «Ich bin dein und du bist mein; / Und so stehen wir verbunden, / Dürft es doch nicht anders sein!» (9704-9706). Il personaggio di Euforione è frutto di una tipica contaminazione goethiana di antico e moderno: dal sempre consultato *Gründliches mythologisches Lexikon* di Benjamin Hederich (il *Reallexikon* di Pauly-Wissowa dell'epoca), Goethe conosceva quella variante secondaria secondo la quale Elena (anche in questo caso dopo la sua morte) avrebbe avuto da Achille un figlio di nome, appunto, Euforione; Faust si affianca così al mitico eroe antico. Ma per poter dare corpo a questo personaggio, Goethe afferma di aver avuto bisogno della vicenda biografica di un autore che da un lato stimava molto e in cui, dall'altro, vedeva consumarsi proprio il rischio del-

la mancanza di saldatura realistica dello spirito romantico: era Lord Byron, con la sua tragica fine durante un disperato tentativo di partecipare alla rivolta dei greci contro l'impero ottomano. Euforione, che saltellando continuamente ha poco contatto con la terra, natura irrequieta e in preda a sentimenti contrastanti, in cerca di «Ruhm» (9874), non può accontentarsi della quieta gioia nella limitatezza che unisce i suoi genitori. Al loro richiamo: «Sind denn wir / Gar nichts dir? / Ist der holde Bund ein Traum?» (9880-9882) lui non può dare ascolto. Il volo troppo alto che avrebbe dovuto portarlo in mezzo alla battaglia per condividere «Sorg' und Not» (9894) gli procura soltanto la fine di Icaro – come Byron che, prima di poter diventare combattente per la libertà, morì di febbre a Missolongi. L'esistenza effimera della loro creazione chiude l'attimo felice di Faust e Elena. Le ultime parole spettano a lei:

Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
 Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
 Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band,
 Betrauernd beide, sag ich schmerzlich Lebewohl!
 Und werfe mich noch einmal in die Arme dir. (9939-9943)

III. EPILOGO

A Faust restano velo e vestito di Elena che si dissolvono «in Wolken» (didascalia dopo 9954) e gli serviranno per volare magicamente verso gli ultimi atti del suo percorso. Ma che cosa resta del *Faust* di Goethe e del suo ambizioso connubio di antico e moderno? Tra i contemporanei prevalgono reazioni di incomprensione, irritazione e addirittura derisione. Nascono tante parodie. La più feroce è senz'altro quella di Heinrich Heine.

Il suo «Tanzpoem» *Der Doktor Faust* – scritto originariamente come descrizione scenica di un balletto per una rappresentazione a Londra che non fu mai realizzata – viene stampato nel 1852, vent'anni dopo la morte di Goethe e dopo la pubblicazione del *Faust II*. Nell'introduzione al testo, Heine presenta l'opera come un ritorno alle origini popolari del mito di Faust, soprattutto alla tradizione del teatro di marionette, che Goethe avrebbe tradito nella versione definitiva del 1808, mentre la precedente «Fragment-Ausgabe» del 1790 l'avrebbe ancora rispettata: «diese entbehrt noch die der Sakontola (sic!) entnommene Einleitung und einen dem Hiob nachgebilde-

ten Prolog, sie weicht noch nicht ab von der schlichten Puppenspielform»³⁰. Effettivamente, il libretto di Heine si orienta soprattutto sul testo di Marlowe e sulla ricostruzione delle trame del teatro di marionette di Simrock, pubblicata pochi anni prima. Ma che si tratti in verità anzitutto di un attacco al mito di Elena nel secondo *Faust* di Goethe si evince subito dai versi del motto che Heine, nello stesso anno della pubblicazione del libretto, inserisce con il titolo *Helena* nella terza edizione dei *Neue Gedichte*³¹:

Du hast mich beschworen aus dem Grab
Durch deinen Zauberswillen,
Belebtest mich mit Wollustglut –
Jetzt kannst du die Glut nicht stillen.

Preß deinen Mund an meinen Mund,
Der Menschen Odem ist göttlich!
Ich trinke deine Seele aus,
Die Toten sind unersättlich³².

Elena come vampiro³³ che succhia la vitalità di Faust; dunque il dramma di Goethe, secondo Heine, sarebbe clamorosamente fallito proprio nella sua parte più ambiziosa, nel tentativo di riportare al presente il personaggio mitico dell'antichità. Nel quarto atto della storia narrata da Heine, il breve idillio tra Faust e Elena viene cancellato dalla gelosia di una duchessa strega invaghita di lui. L'esorcismo nero fa sgretolare i fantasmi dell'antichità senza che essi se ne rendano conto:

die Königin Helena sitzt als eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in einem weißen Laken zur Seite des Faust; die tanzenden Frauenzimmer sind ebenfalls nur noch knöcherne Gespenster, gehüllt in weiße Tücher, die über den Kopf hängend nur bis auf die dünnen Lenden reichen, wie man die Lamien³⁴ darstellt, und in dieser Gestalt setzen sie ihre heiteren Tanzposituren und Ronden fort, als wäre gar nichts passiert, und sie scheinen die ganze Umwandlung durchaus nicht bemerkt zu haben³⁵.

³⁰ HEINE 1976, vol. 11, p. 355.

³¹ Cfr. HEINE 1976, vol. 7, p. 409.

³² HEINE 1976, vol. 11, p. 357.

³³ È evidente il riferimento alla figura del vampiro femminile nella *Braut von Korinth* dello stesso Goethe.

³⁴ Heine ha ripreso il motivo dalla *Klassische Walpurgisnacht* in *Faust II* (cfr. 7692-7790).

³⁵ HEINE 1976, vol. 11, pp. 368 s. Sembra che Heine, di proposito, abbia voluto pren-

Per Heine il mito antico deve rimanere depresso nell'ossario della storia, la veste che resta al Faust di Goethe è per lui soltanto il sudario che copre pietosamente il cadavere³⁶.

Ma nemmeno l'attacco feroce di Heine è riuscito a tenere chiusa una volta per tutte la via di ritorno dall'Ade e, anche se c'è voluto quasi un secolo e mezzo per fare riscoprire l'opera al di fuori degli 'addetti ai lavori' della filologia³⁷, pure la seconda parte del *Faust* è tornata con grande forza, è stata riconsegnata al pubblico tedesco nella celebre messa in scena di Peter Stein in occasione dell'Expo di Hannover nel 2000 con un favoloso Bruno Ganz nel ruolo del protagonista o, ancora di recente a Berlino, presso il teatro che era stato di Brecht, con una divertente versione, in forma di musical pop, di Robert Wilson. Due progetti radicalmente contrapposti: il primo osa proporre tutti i versi dell'opera senza cancellarne neanche uno, il secondo riduce la prima e la seconda parte agli stessi tempi tagliando radicalmente e presentando soprattutto il *Faust II* quasi soltanto cantato. Goethe si sarebbe senz'altro sentito lusingato dall'omaggio tendenzialmente sacrale di Stein ma, da vecchio *Theatermeister* che non aveva nessuno scrupolo ad intervenire brutalmente anche sulle proprie ope-

dere alla lettera il paragone con cui Goethe stesso spiegava all'amico Zelter le fatiche dell'elaborazione tarda di un materiale presente nella sua mente già dagli anni giovanili: «Es ist keine Kleinigkeit, das, was man im zwanzigsten Jahre konzipiert hat, im 82. außer sich darzustellen und ein solches inneres Knochengeripp mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden, auch wohl dem fertig Hingestellten noch einige Mantelfalten umzuschlagen, damit alles zusammen ein offenbares Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergetze und ihnen zu schaffen mache» (Lettera di Goethe a Zelter, 1 giugno 1931, in GOETHE 1988, vol. 4, p. 424 s.).

³⁶ Forse più riuscita di quella di Heine è la parodia pubblicata nel 1862 (seconda edizione 1886) da Friedrich Theodor Vischer: *Faust. Der Tragödie dritter Teil*. Qui Elena si presenta di nuovo ad un Faust che si dimostra ormai completamente disinteressato a lei. Quando Elena ricorda che Faust = Goethe avrebbe rappresentato in lei «die Vereinigung entzweiter Kunstprinzipien»: «Du warst der Inhalt, das romantische Prinzip, / Ich aber das antike, war die schöne Form», Faust non vuole più saperne: «Im Anfang schien mir's nett, doch die arkadsche Feier, / Gesteh' ich's nur, sie war langweilig ungeheuer» (VISCHER 1978, p. 52). In generale, però, l'attacco satirico è rivolto non tanto all'opera stessa quanto alla già allora estesa filologia faustiana che, secondo Vischer, dimenticava gli aspetti anche giocosi ed ironici del *Faust*: «Goethe dort oben lacht, / Des labor improbus, / Wenn euch der Zahn erkracht / Über der harten Nuß!» (VISCHER 1978, p. 42).

³⁷ Per gli studi sul *Faust II* cfr. FRESCHI 1999, p. 214 s.

re per renderle più adatte alle esigenze del palcoscenico e al gusto del pubblico, non avrebbe affatto disprezzato la trasformazione in teatro pop, visto che lui stesso si era sempre immaginato larga parte del *Faust II* alla maniera di un *Singspiel*, come un misto di canto e recitazione.

Bibliografia

- CATALANO Gabriella, *Goethe*, Roma 2014.
- FRESCHI Marino, *Goethe. L'insidia della modernità*, Roma 1999.
- FÜSSEL Stephan - KREUTZER Hans Joachim (Hrsg.), *Historia von D. Johann Fausten*. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe, Stuttgart 1988.
- GAIER Ulrich, *Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart 2001.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Briefe*, hrsg. v. di K.R. Mandelkow, 6 voll., München 1988.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Faust*, hrsg. v. di A. Schöne, 2 voll., Frankfurt a. M. 2005.
- HEINE Heinrich, *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. v. di K. Briegleb, München, Wien 1976.
- MARLOWE Christopher, *Il Dottor Faust*, a cura di N. D'Agostino, Milano 1992.
- MIGLIO Camilla, *Goethe traduce la «grazia» di Elena: luce, suono, bellezza in movimento*, in «Scienze dell'Antichità», 20 / 3 (2014), pp. 71-98
- OSTERKAMP Ernst, *Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes*, Basel 2007.
- ROLOFF Hans-Gert (Hrsg.), *Thüring von Ringoltingen: Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587)*. Stuttgart 2000.
- SCHADEWALDT Wolfgang, *Goestudien*. Zürich, Stuttgart 1963.
- SCHILLER Friedrich, *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, 2° ed., Palermo 2009.
- SCHILLER Friedrich, *Grazia e dignità*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Milano 2010.
- SIMROCK Karl (Hrsg.), *Doctor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen*. Frankfurt a. M. 1846.
- VISCHER Friedrich Theodor, *Faust. Der Tragödie dritter Teil*, hrsg. v. F. Martini, Stuttgart 1978.
- WITTE Bernd - PONZI Mauro (Hrsg.), *Goethes Rückblick auf die Antike*, Berlin 1999.

