

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

*Annali*  
SEZIONE GERMANICA  
(Nuova serie)

La rivista opera sulla base di un sistema double blind peer review. Dal 1958 pubblica saggi e recensioni, 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, Gabriella Sgambati

*Segreteria:* Angela Iuliano, Luigia Tessitore

*Consulenti esterni:* Wolfgang Haubrichs, 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](mailto:aion.germ@unior.it)

Prezzo del volume € 35,00

ISSN 1124-3724

XXVII

1-2

2017



A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXVII (2017), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# Studi Tedeschi

## Filologia Germanica

### Studi Nordici

### Studi Nederlandesi

PAOLO  
LOFFREDO

PAOLO  
LOFFREDO

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXVII (2017), 1-2

---

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

**Studi Tedeschi**

**Filologia Germanica**

**Studi Nordici**

**Studi Nederlandesi**

**PAOLO**   
**LOFFREDO**



## INDICE

	pag.
ALTERITÀ NELLE LETTERATURE SCANDINAVE	
<i>Premessa</i> di MARIA CRISTINA LOMBARDI	7
ANDREA BERARDINI, <i>The Technological Other in Sam Ghazi's Sängen ur det kinesiska rummet</i>	13
GIACOMO BERNOBI, <i>Re e fuorilegge. La mostruosità di Sverre nella Sverris Saga</i>	27
MASSIMO CIARAVOLO, <i>La narrativa di Marjaneh Bakhtiari tra Malmö e Teheran: multiculturalità e memoria intergenerazionale</i>	41
SILVIA COSIMINI, <i>Gli Islandesi e gli altri: inquilini e nuovi residenti</i>	61
FULVIO FERRARI, <i>Il nobile e la zingara: stereotipi e controsterotipi in Singoalla di Viktor Rydberg</i>	75
ANGELA IULIANO, <i>L'idillio dell'altro: motivi di classe e di genere in una pièce di Stig Larsson</i>	89
MARIA CRISTINA LOMBARDI, <i>L'Altro fuori e dentro i confini: il mondo dei Sami nella letteratura nordica. Dalla Historia Norwegiae all'Iter Lapponicum di Linneo, a Samisk Apollon di Jesper Svenbro</i>	105
SERGIO OSPAZI, <i>L'alterità di Struensee, diverso tra i diversi</i>	127
FRANCESCO SANGRISO, <i>Chi ha paura del lupo cattivo? Banditi e fuorilegge nella Scandinavia medievale</i>	141
CAMILLA STORSKOG, <i>Dikter om ting och människor. Eller: (HT) + (TT) + (TH) + (HH)</i>	155
LUCA TAGLIANETTI, <i>Stregoni, pagani ed esseri soprannaturali: l'alterità dei Sami nei racconti popolari norvegesi</i>	169

	pag.
BRUNO VILLANI, <i>Nature and the Other between Folklore and Asatro</i>	181
ALTRI SAGGI	
STEFAN NIENHAUS, «So ist denn alles was ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt, mein eigentliches Element.» – <i>Il diavolo nel Faust di Goethe</i>	205
PAOLA GHERI, <i>Fantastico, Neofantastico, Surreale: categorie concettuali e modi di scrittura nell'evoluzione della mentalità letteraria moderna. Con esempi di analisi tratti da Die andere Seite di Alfred Kubin</i>	219
CATERINA SARACCO, <i>Come metafore e metonimie creano significato: l'esempio dei composti possessivi nelle antiche lingue germaniche</i>	245
RECENSIONI	
ALESSANDRO COSTAZZA (a cura di), <i>Il romantico nel Classicismo / il classico nel Romanticismo</i> , (Maurizio Pirro)	273
CAROLA HILMES / ILSE NAGELSCHMIDT (a cura di), <i>Christa Wolf-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung</i> , (Rita Svandrlik)	276
RIASSUNTI	285

«SO IST DENN ALLES WAS IHR SÜNDE, ZERSTÖRUNG,  
KURZ DAS BÖSE NENNT, MEIN EIGENTLICHES ELEMENT»

IL DIAVOLO NEL *FAUST* DI GOETHE<sup>1</sup>

di  
Stefan Nienhaus  
Salerno

I

Se vogliamo credere all'aneddoto, per il grande Riformatore che aveva espulso i santi dalla fede cristiana (protestante), il diavolo esisteva davvero: quando, nel suo studio nella Wartburg, Lutero lancia il calamaio verso il «vecchio nemico maligno»<sup>2</sup>, questi per lui è fisicamente presente e fa parte della sua realtà 'allargata'. Fino alla fine dell'Ottocento, vi era ancora a testimonianza la macchia d'inchiostro lasciata sul muro che, per la delusione dei turisti, oggi non si vede più perché non è stata più ripristinata.

Con l'Illuminismo la realtà empirica si restringe. Quando Kant dichiara che Dio sarebbe un'idea postulata dalla nostra ragione, necessaria sì per motivi etici come l'idea dell'infinito, ma pur sempre soltanto prodotta dalla ragione umana, per il diavolo non c'è più spazio. Se non in qualche capitolo dedicato alla superstizione e alle credenze popolari, gli illuministi non lo trovano più degno di menzione. Anche nella dogmatica teologica di Schleiermacher non gli è data alcuna importanza<sup>3</sup>. Per quel che riguarda la spiegazione razionale del lancio d'inchiostro di Lutero, si trova un esempio proprio negli scritti del romantico inglese Coleridge che, da grande ammi-

---

<sup>1</sup> Il presente articolo è la rielaborazione di un intervento al convegno *Paradisi perduti. Satana e il demoniaco nelle culture occidentali*, organizzato a Napoli dal Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale", 13-14 dicembre 2017.

<sup>2</sup> Martin Luther, *Eine feste Burg ist unser Gott*. In LUTHER 1923, p. 455sg.

<sup>3</sup> Cfr. POLKE 2007/08, p. 17.

ratore del Riformatore, cerca di risolvere l'imbarazzo con lunghe riflessioni sul cibo, troppo sofisticato e abbondante, offerto al povero monaco nel suo rifugio aristocratico nella Wartburg, che gli avrebbe procurato seri problemi di digestione i quali, come tutti sanno, possono produrre sogni strani e fantasticherie: «Luther should have had a full view of the Room in which he was sitting, of his writing Table and all the Implements of Study, as they really existed, and at the same time a brain-image of the Devil, vivid enough to have acquired apparent *Outness*, and a distance regulated by the proportion of its distinctness to that of the objects really impressed on the outward senses»<sup>4</sup>. Ecco: «immagine della mente» e «esteriorità apparente»<sup>5</sup>.

Eppure, più o meno nello stesso periodo del saggio di Coleridge, Goethe pubblica la prima parte del *Faust* (nel 1808) dove il diavolo ha un ruolo centrale, e in *Der zerbrochene Krug* (del 1811) di Kleist il protagonista, il giudice Adam, addirittura afferma: «Man hat viel beißend abgefaßte Schriften / Die, daß ein Gott sei nicht gestehen wollen; / Jedoch den Teufel hat, soviel ich weiß, / Kein Atheist noch bündig wegbeiwiesen»<sup>6</sup>. Ovviamente, Adam sta dicendo una sciocchezza per deviare verso l'ignoto maligno il sospetto che grava su di lui, ma non ha del tutto torto. Perché, per

<sup>4</sup> COLERIDGE 1802, pp. 122sg.

<sup>5</sup> Le riflessioni di Coleridge a conclusione di queste spiegazioni materialistiche e apparentemente banali, sono in realtà più complesse. La fede di Lutero nel diavolo viene considerata nel contesto di una costruzione psicologica e storica che sarebbe stata necessaria per il successo della Riforma. Per trovare la forza di combattere l'inaudita battaglia contro la Chiesa – corrotta ma sempre potente –, per poter osare d'intraprendere una nuova traduzione in tedesco volgare della Bibbia, Lutero non poteva prendere neanche una parola, metaforicamente, del linguaggio e della rappresentazione del suo nemico e doveva interpretare ogni sua esternazione come azione concreta nella lotta contro il male. La scrittura è in questo senso un atto performativo: «Luther did non *write*, he *acted* Poems.» (*The Friend*, p. 123). Il potere delle immagini poetiche è tale che il suo stesso creatore ne viene posseduto e, nella lotta per la ricerca della parola giusta, il demonio appare in un momento di disperazione e di dubbio sul successo della grande impresa, proprio sulla parete che Lutero stava guardando senza fissare niente di preciso, mentre era alla ricerca di una parola. Lo strumento per la traduzione delle sacre scritture, il calamaio, con uno scatto di rabbia diventa l'arma contro il nemico perfido che contrasta la riuscita del lavoro: «Some weeks after, perhaps, during which interval he had often mused on the incident, undetermined whether to deem it a Visitation of Satan to him in the body or out of the body, he discovers for the first time the dark spot on his Wall, and receives it as a sign and a pledge vouchsafed to him of the Event actually taken place.» (*ibidem*, p. 125).

<sup>6</sup> KLEIST 1977, p. 236.

quanto sia vero che il diavolo è stato espulso dal regno del pensiero filosofico-teologico, in quello della letteratura la sua fortuna continua, anzi per tutto l'Ottocento sembra persino crescere.

Intanto, cancellato come potente avversario maligno del Dio buono, il diavolo sopravvive come concetto secolarizzato. Il male, non più relegabile al Malvagio metafisico, è sceso sulla terra, non è più esorcizzabile come forza estranea che si è impossessata dell'anima, ma deve essere accettato come parte dell'uomo.

## II

Nella tradizione faustiana<sup>7</sup> il diavolo occupa da sempre un ruolo importante. Nelle versioni della leggenda pochi decenni dopo la morte del Faust storico (avvenuta presumibilmente nel 1540 o '41), il diavolo ha la chiara e circoscritta funzione di tentatore dell'erudito, che deve evidenziare i suoi peccati di cupidigia e di *curiositas* e fargli subire una terribile punizione come esempio educativo. Il diavolo qui è l'ingannatore, traditore e bugiardo, solo *uno* dell'armata demoniaca – o magari anche ingigantito a Satana cristiano e grande avversario di Dio – ma sempre con gli attributi canonici e, dunque, personaggio senza personalità. Nella famosa *Historia von D. Fausten* di Johann Spiess del 1587, *Volksbuch* della letteratura edificante venduta a poco prezzo in occasione delle fiere, ma anche nel dramma elisabettiano di Christopher Marlowe *The Tragical History of Doctor Faustus*, scritto soltanto due anni dopo sulla base del *Volksbuch*, l'indiscusso protagonista è, appunto, Faust con il suo spirito malvagio di onnipotenza, condannato all'inferno come monito per tutti i cristiani della Riforma e Controriforma agli inizi della modernità. Ugualmente ridotto a ruolo di catalizzatore per la malvagità di Faust si presenta Mephostophilis negli spettacoli del teatro di marionette dell'epoca che, pare, abbiano riportato in Germania la trama del Faust usando però il testo di Marlowe. *Volksbuch* e teatro dei pupi restano presenti nella storia culturale per almeno due secoli, fino ai tempi della gioventù di Goethe, che incontra la leggenda la prima volta proprio in uno spettacolo di burattini<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. MAHAL 1972.

<sup>8</sup> Cfr. SCHEITHAUER 1980, p. 21. Nella successione dei più importanti commentari al Faust per uso scolastico si può osservare un crescente allontanamento dai riferimenti alla



Albrecht Schöne constata nel suo eccellente commentario: «Was da stofflich vorgegeben war ('Facta und Chraktere'), hat die an solchen ‚Einflüssen‘ interessierten älteren Kommentarwerke und stoff- oder motivgeschichtlichen Studien zum Faust ausgiebig beschäftigt. Für das Verständnis der Goetheschen Dichtung selbst ist damit wenig gewonnen. Zu den ‚Subtexten‘, die sie so in sich aufgenommen hat, daß sie einen ‚intertextuellen Mehrwert‘ aus ihnen zieht, wird man gerade die Faustbücher kaum zählen können»<sup>9</sup>. Non sono d'accordo: in particolare, il personaggio di Mefistofele conserva a mio parere (e come cercherò di dimostrare nel paragrafo IV) non poco della tradizione popolare, soprattutto del teatro dei burattini.

### III

Inizialmente Goethe si interessa poco del diavolo. Già dal 1768 si occupa della leggenda di Faust fino alla prima versione del 1775, il frammento del cosiddetto *Urfaust*. In questo periodo anche Lessing aveva tentato un dramma su Faust, rimasto però ugualmente incompiuto e pubblicato soltanto dopo la sua morte. Troviamo pure un dramma di Friedrich (Maler) Müller e un romanzo di Maximilian Klinger – giovani poeti dello *Sturm und Drang* che scoprivano nel personaggio di Faust il genio ribelle che vuole rompere le catene delle regole tradizionali, l'individuo rinascimentale che si libera dalle ristrettezze della morale cristiana e cerca da sé nuove risposte sul senso della vita. In questo contesto il povero diavolo può soltanto dare lo spunto e fornire supporto al titanismo di Faust.

Goethe, insoddisfatto del suo progetto, lascia il tutto incompiuto, ma non lo accantona mai definitivamente<sup>10</sup>. Soltanto nel 1831 giunge alla conclusione: «Abschluß», come annota il 21 luglio, «des Hauptgeschäftes»<sup>11</sup>. Durante tutto questo arco di tempo, un lavoro che lo tiene impegnato per

---

tradizione popolare come fonte per la prima parte del dramma. Mentre nel suo capitolo sulla «Geschichte des Faust-Stoffes» (pp. 5-24), Scheithauer dedica ancora ampio spazio (pp. 15-20) al *Volksbuch* e alla tradizione dei *Puppenspiele*, Gaier tocca questo aspetto soltanto 'en passant' (cfr. GAIER 2001-2004, vol. 1, p. 38) e non inserisce nessun riferimento al libro di Spieß nel suo capitolo sulle «intertextuelle Beziehungen» (pp. 209-234); successivamente Schöne (vedi la citazione nel testo) ne nega qualsiasi rilevanza.

<sup>9</sup> GOETHE 2005, vol. 2, p. 185.

<sup>10</sup> Sulle fasi di stesura cfr. GAIER 2001-2004, vol. 1, pp. 264-268.

<sup>11</sup> GOETHE 1903, p. 112.

più di mezzo secolo, l'importanza del personaggio di Mefistofele cresce sempre di più. E alla fine il malvagio spirito sottomesso si trasforma nel «protagonista segreto»<sup>12</sup> o, secondo Madame de Stael, non tanto segreto: «le diable est le héros de cette pièce»<sup>13</sup>.

Ma come è possibile che il diavolo 'secolarizzato', il Satana detronizzato, ormai privo del suo ufficio di grande avversario di Dio, ripudiato dal mondo reale e cacciato nel regno fantastico dei credenti sempliciotti, come è possibile che questo personaggio ridicolo possa riconquistare un ruolo centrale nel dramma che viene considerato il più profondo e più significativo della storia letteraria tedesca? La risposta a questa domanda non è semplice e non è soltanto una<sup>14</sup>. La prima causa, però, può essere individuata proprio nella posizione del diavolo come essere culturalmente desueto, inattuale che, come le cose buttate via che hanno perso la loro funzione<sup>15</sup>, è ormai libero da tutto il peso della dogmatica, dal ruolo esistenziale che difficilmente poteva permettergli di apparire come uno dei tanti altri personaggi drammatici. Il diavolo (e anche Dio) può apparire ed agire come figura sul palcoscenico solo quando nella realtà ha perso il suo potere. E, viceversa, il diavolo (e anche Dio) diventa credibile come personaggio solo quando il pubblico mantiene la consapevolezza che si tratta di una finzione, ma è disposto anche – nelle parole del già citato Coleridge – ad una «willing suspension of disbelief»<sup>16</sup>, a sospendere volontariamente la sua incredulità finché non cala il sipario e finisce il gioco poetico.

#### IV

Da considerare, con ragione, predecessore del 'teatro epico' di Brecht, per giungere ad un *Verfremdungseffekt* Goethe ha posto ben tre testi prima dell'inizio del dramma vero e proprio: la *Zueignung*, il *Vorspiel auf dem Theater* e il *Prolog im Himmel*. Il *Vorspiel auf dem Theater* è un primo

<sup>12</sup> HUBER 2007/08, p. 121.

<sup>13</sup> MADAME DE STAEL 1890, p. 295.

<sup>14</sup> Tra la letteratura critica sconfinata vorrei citare qui soltanto i contributi più recenti di SAGARRA 2003 e KELLER 2009.

<sup>15</sup> Il personaggio del diavolo sarebbe da aggiungere all'elenco degli oggetti individuati come elemento strutturale del «desueto» da Francesco Orlando, cfr. ORLANDO 1993.

<sup>16</sup> COLERIDGE 2000, p. 314.

‘gioco prima del gioco’ – per l’appunto un «Vorspiel»<sup>17</sup>, un preludio più che un ‘prologo’ – che rafforza molto l’effetto di straniamento, con il direttore che invita sempre ad abbondare: «Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen; / Und jeder geht zufrieden aus dem Haus, / Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!» (17), e invita anche ad usare tutti i mezzi che il teatro d’illusione può offrire: «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» (21).

Queste ultime parole sono anche l’introduzione immediata al terzo testo introduttivo, altro ‘gioco prima del gioco’ che, come annunciato, porta in «cielo» (ci sarà anche «Der gräuliche Höllenrachen» (448), ma per vederlo il pubblico dovrà pazientare fino alla fine del dramma). Qui appaiono come personaggi Dio, gli angeli e anche Mefistofele. Si tratta di un vero ‘prologo’ nel senso che, da una sorta di palcoscenico superiore, introduce il pubblico nella tragedia. Nel dialogo tra Dio e il diavolo si sentono «le didascalie celesti»<sup>18</sup> sulla successiva vicenda di Faust e anche sul suo destino finale. Nella gerarchia divina della quale comunque fa parte, Mefistofele ha il ruolo del buffone, dello «Schalk» (28), ma è chiaramente lui che comanda sulla terra; il Signore si accosta soltanto di tanto in tanto per chiedergli «wie alles sich bei uns befinde» (26). Perciò, dopo le lodi iniziali della creazione nell’oratorio dei tre arcangeli, da bravo vassallo che deve fare rapporto al suo signore sulla situazione del feudo a lui affidato, prende subito la parola contrastando le armonie celesti e lamentandosi della miseria umana: «Ein wenig besser würd’ er leben, / Hätt’st du ihm nicht den Schein des Himmelslicht gegeben; / Er nennt’s Vernunft und braucht’s allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein» (26).

Nel dialogo che segue tra Dio e Mefistofele, Faust appare come un moderno Giobbe, di conseguenza Mefistofele si presenta qui come Satana. Citando letteralmente la traduzione di Lutero<sup>19</sup>, fin nei dettagli dell’accordo tra Dio e il diavolo, Goethe si rifà al modello biblico, però con variazioni (o forse solo precisazioni?) decisive che definiscono le regole del gioco per la tragedia: come il Satana biblico, anche Mefistofele può fare con Faust quel

<sup>17</sup> GOETHE 2005, vol. 1, p. 13. Le citazioni del testo che seguono saranno indicate col numero della pagina in parentesi.

<sup>18</sup> GOETHE 2005, vol. 2, p. 162.

<sup>19</sup> Cfr. GAIER 2001-2004, vol. 2, p. 303-305.

che vuole: «So lang' er auf der Erde lebt, / So lange sei dir's nicht verboten. / Es irrt der Mensch so lang' er strebt» (27). In realtà, questo permesso è molto più simile di quanto sembri a quello che Dio concede nei confronti di Giobbe quando dice: «Der HERR sprach zum Satan: Siehe, alles, was er hat, sei in deiner Hand; nur an ihn selbst lege deine Hand nicht» (Hiob 1:12).

Nel caso di Giobbe, si sa, il potere del diavolo riguarda anche il corpo, ma non l'anima immortale. Questo vale anche per Faust. E Mefistofele lo capisce, anche se solo a metà: «Da dank' ich euch: denn mit den Toten / Hab' ich mich niemals gern befangen» (27); non si rende conto del tranello che sin da qui renderà inutili tutte le sue fatiche per corrompere l'anima di Faust: Faust è riconosciuto da Dio come suo «Knecht» ed eletto, e in quanto tale anche il suo riscatto è prescritto<sup>20</sup>. Pare paradossale, ma il suo errare è proprio 'la via retta', oppure, come dice il popolare e proverbiale canto degli angeli alle fine del dramma: «Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen» (459).

Alla fine del *Prolog*, quando il cielo, tutto quel palcoscenico superiore, si chiude, resta solo Mefistofele al quale spetta l'ultima parola: «Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern, / Und hüte mich mit ihm zu brechen / Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen» (28). In questo particolare contesto, la sua affermazione ha la funzione di abbattere drasticamente l'alta retorica della scena aulica barocca, e conferma il suo ruolo di buffone di corte. Allo stesso tempo, come primo esempio di tanti che seguiranno nel dramma, questo rivolgersi *ad spectatores* fa capire subito il compito specifico di Mefistofele come mediatore tra le vicende rappresentate e il pubblico. Di solito, le sue sentenze secche forniscono un'interpretazione razionale, ironica e spesso nettamente cinica delle vicende oppure degli alti ed entusiastici discorsi di Faust, e quasi sempre riconducono il lettore/spettatore al disinganno e alla disillusione, dunque mirano anche a un effetto di straniamento per tenere desta la consapevolezza che ci si trova di fronte ad un spettacolo teatrale, ad una realtà fittizia<sup>21</sup>.

Al buffone di corte è permesso dire la verità e prendersi gioco di tutti e di tutto, anche di rompere l'aura illusionistica dello stesso spettacolo dram-

<sup>20</sup> Dieter Borchmeyer parla, a ragione, di una «commedia camuffata»: la fine non tragica in questa «tragedia» è prescritta sin dall'inizio (cfr. BORCHMEYER 2000).

<sup>21</sup> Cfr. KELLER 2009, p. 343.

matico. Inoltre, a Mefistofele e ai suoi commenti sparsi per tutto il dramma spetta anche la funzione di garantire una coerenza al testo che, specialmente nella seconda parte della tragedia, si presenta in atti poco o per niente collegati tra loro. In uno dei paralipomeni al *Faust*, Goethe lo fa dire al Comico in modo molto chiaro e drastico: «Und wenn der Narr durch alle Szenen läuft, / So ist das Stück genug verbunden» (575)<sup>22</sup>.

Quando si rivolge al pubblico, Mefistofele conserva parecchio della tradizione del teatro delle marionette aumentandone l'efficacia performativa e creando un continuo contatto diretto con gli spettatori, coinvolgendoli nelle vicende rappresentate e chiedendo il loro contributo per lo sviluppo dell'azione.

## V

Chi fa accordi con il Signore, però, non può essere solo un semplice Arlecchino, un povero diavolo. Già il nome, Mefistofele, resta un enigma. Goethe stesso, che l'ha adottato dal «Mephostofiles» del *Volksbuch*, giurava di non sapere niente del suo significato<sup>23</sup>. A parte le didascalie che chiariscono al lettore la denominazione, il nome viene pronunciato soltanto un'unica volta nel dramma. Non a caso, Faust chiama il suo compagno col nome abbreviato «Mephisto» (179) quando riesce a staccarsi dall'orgia della «Walpurgisnacht» e a risvegliare la sua coscienza attraverso la visione di Margherita. Faust lascia il ballo con le streghe proprio quando il diavolo, vedendolo perso nello sfrenato godimento erotico, potrebbe sentirsi vicino a vincere la sua scommessa.

Chiamare un demone con il suo nome è un primo passo per avere potere su di lui. Faust lo sa sin dall'inizio dell'incontro con Mefistofele, quando, al momento dell'apparizione, gli chiede appunto subito seccamente: «Wie nennst du dich?» (64). La risposta viene aggirata, nonostante Faust con le sue ipotesi – «Fliegengott, Verderber, Lügner» (cioè: Belzebù) – le arrivi vicino. Mefistofele risponde con le celebri formule enigmatiche che dovrebbero svelare la sua natura come forza, come spirito: «Ein Teil von jener Kraft / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (64); «der Geist, der stets verneint»; «Ich bin ein Teil des Teils, der Anfangs alles war, / Ein Teil

<sup>22</sup> Cfr. GOETHE 2005, vol. 2, p. 49.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, p. 167.

der Finsternis, die sich das Licht gebar, / Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, Den Raum ihr streitig macht» (65).

Faust appare soddisfatto dalla lunga presentazione: «Ich habe dich jetzt kennen lernen», e la riassume nell'espressione «Des Chaos wunderlicher Sohn» (66) – definizione che Mefistofele stesso adotta nella seconda parte del dramma, quando, nelle scene della «Walpurgisnacht», si maschera da Forcide: «Da steh' ich schon / Des Chaos vielgeliebter Sohn!» (519). Mefistofele parla qui proprio come diavolo secolarizzato che, dopo la 'morte' del Dio personale, non può più presentarsi come personificazione del male. È il diavolo moderno, consapevole della propria fine: quando la strega lo chiama «Junker Satan», reagisce indignato: «Den Namen, Weib, verbitt' ich mir! (...) Er ist schon lang in's Fabelbuch geschrieben» (107).

Ma anche dopo aver bandito il Malvagio dalla realtà come fantasma fiabesco, il principio del male non può essere tuttavia cancellato, perciò Mefistofele continua: «Allein die Menschen sind nichts besser dran, / Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben» (107). Il diavolo sopravvive nelle azioni degli uomini, e sotto questo aspetto Mefistofele è una parte di Faust; lo illustra perfettamente Delacroix disegnando il diavolo quasi come sosia di Faust o viceversa:



(fonte: GOETHE 2011, p. 79)

Ma gli uomini continuano a cercare di definire le loro pulsioni più oscure come qualcosa di malfatto, di estraneo alla loro essenza: «So ist denn alles was ihr Sünde», continua Mefistofele nella sua autopresentazione, «Zerstörung<sup>24</sup>, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element» (65). Contro tali semplificazioni umane<sup>25</sup>, in questa scena Mefistofele si presenta consapevole (sin troppo consapevole per i motivi del patto, necessari per la dinamica delle vicende del dramma) della sua funzione vitale nell'esistenza degli uomini: soltanto quando tutte le costruzioni subiscono poi la loro *distruzione* – «alles, was entsteht / Ist wert daß es zu Grunde geht» (65) – e solo finché la «Selige Sehnsucht» con il principio dello «Stirb und werde!»<sup>26</sup> regna nella sua anima, Faust, e cioè l'uomo, continuerà ad essere insoddisfatto delle sue azioni, «wird immer strebend sich bemühen» e non potrà riposare «auf ein(em) Faulbett» (76)<sup>27</sup>. Qui, dunque, Mefistofele si autodefinisce proprio come quella forza per la quale Faust non potrà mai «zum Augenblicke sagen / Verweile doch! du bist so schön!» (76), come quel principio che fa desiderare all'uomo sempre qualcos'altro e che, alla fine del dramma, farà perdere al diavolo la sua scommessa<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Un'eco di questa auto-definizione 'nichilista' si trova nel romanzo *Abdallah* del giovane Tieck, dove il demone Mondal propone a Omar un patto, però molto diverso da quello fra Faust e Mefistofele: «Die Menschen haben von ihrem Gotte jenen Trieb, alles zu ordnen und in ein Ganzes zu bringen, meine Freude ist Zerstörung. (...) Kannst du deine angeborne Menschheit bis auf die letzte schwächste Ahndung ablegen und mir voll Vertrauen die Hand reichen, kann ein heiserer Mißklang dir eben so viel Freude geben, als jener Wohlklang dort unten, verlierst du nichts an jenem Gott dort oben, so bist du mein!» (TIECK 1991, p. 340) Cfr. ZAGARI 1995, p. 30.

<sup>25</sup> Cfr. CATALANO 2014, p. 246: «Virtuoso delle parole e amante del paradosso, il Mefistofele goetheano si serve della sua destrezza espressiva per dimostrare il relativismo interno a ogni enunciato: il male è tale, come afferma, solo dal punto di vista degli uomini che così vogliono intenderlo.»

<sup>26</sup> GOETHE 2010, vol. 1, pp. 24sg.

<sup>27</sup> Sulla persistenza del motivo dello *Streben* nel primo Romanticismo vedi, per esempio, nello *Sternbald* di Tieck (TIECK 1994, p. 79): «Viele suchen schon gar nicht mehr, und diese sind die Unglücklichsten, denn sie haben die Kunst zu leben verlernt, da das Leben darin besteht, immer wieder zu hoffen, immer zu suchen, der Augenblick, wo wir dies aufgeben, sollte der Augenblick unsers Todes sein» (cfr. GEULEN 1968, p. 289).

<sup>28</sup> Compiendo così quello che, nel *Prolog im Himmel*, Dio aveva già stabilito assegnandogli il ruolo di «Geselle(.)» dell'uomo che, per salvarlo dalla sua inclinazione alla «unbedingte Ruh», «reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen»(28).

## VI

«Faustens Unsterbliches» (459) viene salvato, il suo *Streben* può essere elevato all'*amor dei intellectualis*, all'amore eterno che, secondo Spinoza, costituisce l'ultimo grado della conoscenza<sup>29</sup>. Grazie all'intervento degli angeli che spargono «Rosen, aus den Händen / Liebend-heiliger Büßerinnen» (459), la sua anima viene strappata a Mefistofele che nelle prime scene di questa parte finale del dramma riappare di nuovo – anche se solo brevemente – come il grande avversario di Dio con tanti diavoli servi, per l'appunto nel «gräuliche(n) Höllenrachen» (448). Ma qui manca proprio la controparte, non c'è più alcun Dio, appare invece soltanto «das Ewig-Weibliche» nelle figure della Madonna, Dea o «MATER GLORIOSA». Quest'ultima si rivolge allo spirito di Margherita: «Komm! Hebe dich zu höhern Sphären, / Wenn er dich ahnet folgt er nach» (464); l'anima di Faust può essere salvata, non con le proprie forze, non attraverso le azioni, ma soltanto se riesce ad accogliere l'amore che gli è stato concesso.

In tutto questo barocco spettacolo celeste delle scene finali nelle «Bergschluchten» (456-464), dove Goethe usa l'immaginario cattolico per rappresentare idee che seguono chiaramente il pensiero di Spinoza, in questa realtà trascendentale per Mefistofele, ovviamente, non c'è più spazio.

Avrebbe dovuto scomparire prima, ridotto di nuovo a 'povero diavolo' bastonato che però, da vecchio buffone saggio, con le sue ultime parole dice magari un'ultima verità, e non soltanto sulla sua sconfitta; se non si riesce a credere a tutto quell'apparato gigantesco che «in dem engen Bretterhaus» bisognava mettere in scena per legittimare la salvezza di Faust, forse esprime anche un diverso giudizio finale su di lui. Faust non ha compiuto alcuna azione senza la collaborazione del diavolo e l'ultima, la più titanica, viene eseguita letteralmente alla cieca su delega dal suo alter ego. Il giudizio che Mefistofele dà apparentemente soltanto su se stesso, sull'esito della scommessa persa già in partenza, suona ridondante se non inteso come modo indiretto (ma a dir il vero, poco velato!) di formulare un verdetto finale sulle azioni che Faust ha compiuto servendosi di lui. Mefistofele, appunto, pronuncia parole che Faust, se non fosse stato sempre così pieno di sé, e dunque facilmente ingannabile, avrebbe potuto rivolgere a se stesso, visto che il suo ultimo progetto titanico – il più ambizioso, quello

<sup>29</sup> Cfr. RESTETZKI 2016.



che avrebbe dovuto innalzarlo al livello del Creatore costruendo il «freie(n) Grund» per un «freie(s) Volk» (446) – per lui, ormai stravecchio e cieco, risulta l'azione più disastrosa, più criminale (con l'uccisione di Filemone e Bauci) e più ingannevole (quando, in fin di vita, confonde il rumore dei lemuri che gli scavano la fossa con la costruzione delle dighe per la nuova terra)<sup>30</sup>: «Du bist getäuscht in deinen alten Tagen, / Du hast verdient, es geht dir grimmig schlecht. / Ich habe schimpflich mißgehandelt, / Ein großer Aufwand, schmählich! ist vertan» (454).

---

<sup>30</sup> Questo disastro finale dello *Streben* di Faust, della sua perenne insoddisfazione rispetto al presente e alle cose ottenute, considerato per secoli (e pure nell'*Erbediskurs* della RDT che volle vedere rispecchiata la società socialista nella formula del '*freien Volk auf freiem Grund*') come simbolo positivo della modernità del *Faustischen Geist*, viene interpretato oggi prevalentemente – per esempio nel nuovo allestimento della mostra permanente del Goethemuseum di Weimar – come anticipazione profetica dei disastri della società industriale e capitalista (cfr. JAEGER 2015).

*Bibliografia*

- BORCHMEYER Dieter, *Faust. Goethes verkaufte Komödie*, in *Die großen Komödien Europas*, hrsg. v. F. N. Mennemeier, Tübingen 2000, 199-226.
- CATALANO Gabriella, *Goethe*, Roma 2014.
- COLERIDGE Samuel T., *The Friend; Series of Essays*, London 1812.
- COLERIDGE Samuel T., *The Major Works*, edited by H. J. Jackson, Oxford 2000.
- GAIER Ulrich *Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang Goethe: Faust*. 2 voll., Stuttgart 2001-2004.
- GEULEN Hans, *Zeit und Allegorie im Erzählvorgang von Ludwig Tiecks «Franz Sternbalds Wanderungen»*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift» 18(1968), 281-298.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Werke*. Sophien-Ausgabe. III. Abteilung, vol. 13: *Tagebücher 1831-1832*, Weimar 1903.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Faust*, hrsg. v. A. Schöne, 2 voll., vol. 1: Texte; vol. 2: Kommentare, Frankfurt a. M. 2005.
- GOETHE Johann Wolfgang, *West-östlicher Divan*, hrsg. v. H. Birus, 2 voll., Frankfurt a. M. 2010.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust. Eine Tragödie. Illustriert von Eugène Delacroix*, Darmstadt 2011.
- HUBER Peter, *Die Originalität der Goetheschen Teufelsfigur*, in «Faust-Jahrbuch» 3(2007/08), 121-131.
- JAEGER Michael, *Faust – oder: Das Drama der modernen Existenz*, in *Lebensfluten – Tatensturm*, hrsg. W. Heller, G. Püschel, B. Werche, Weimar 2015, 35-43.
- KELLER Jost, *Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben. Die Säkularisierung des Teufels in der Literatur um 1800*, Duisburg 2009.
- KLEIST Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. H. Sembdner, 6. Aufl. München 1977.
- LUTHER Martin, *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Abt. I, vol. 35, hrsg. v. O. Brenner et al., Weimar 1923.
- MADAME DE STAEL, *De l'Allemagne*, Nouvelle Édition, Charpentier, Paris 1890.
- MAHAL Günther, *Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*. Göttingen 1972.
- ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1993.
- POLKE Christian, *Welchen Sinn hat es heute (noch) vom Teufel zu reden?* In «Faust-Jahrbuch» 3(2007/08), 13-28.
- RESTETZKI Philipp, «*der Schlüssel zu Faust Rettung*». «*Streben*» und «*Liebe*» als spinozistische Motive in den «*Faust*»-Szenen «*Prolog im Himmel*» und «*Bergschluchten*», in «*Goethe-Jahrbuch*» 133(2016), 40-48.
- SAGARRA Eda, *Der christliche Teufel in der Literatur der Moderne als Geburtshel-*

- fer und Opfer der Aufklärung*, in *Aufklärungen: zur Literaturgeschichte der Moderne*, hrsg. v. W. Frick et al., Tübingen 2003.
- TIECK Ludwig, *Schriften in zwölf Bänden*, vol 1: *Schriften 1789-1794*, hrsg. v. A. Hölder, Frankfurt a. M. 1991.
- TIECK Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen*, hrsg. v. A. Anger, Stuttgart 1994.
- ZAGARI Luciano, *Il male nella letteratura dell'età di Goethe*, in «*Studia theodisca II*», 1995, 21-53.