«So ist denn alles was ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt, mein eigentliches Element.» – Il diavolo nel *Faust* di Goethe[[1]](#footnote-1)

di

Stefan Nienhaus

Salerno

I

Se vogliamo credere all’aneddoto, per il grande riformatore che ha 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»[[2]](#footnote-2), questi per lui è fisicamente presente e fa parte della sua realtà aumentata. 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 viene più ripristinata.

Coll’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 ne 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 nessuna importanza.[[3]](#footnote-3) Rispetto alla spiegazione razionale del lancio d’inchiostro di Lutero, si trova un esempio proprio negli scritti del romantico inglese Coleridge che, da grande ammiratore 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 e che gli avrebbe procurato seri problemi di digestione i quali, come tutti sanno, possono produrre sogni strani e portare a 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.»[[4]](#footnote-4)

Ecco: «immagine della mente» e «esteriorità apparente».[[5]](#footnote-5)

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 wegbewiesen.»[[6]](#footnote-6) Ovviamente Adam sta dicendo una sciocchezza per deviare verso l’ignoto maligno il sospetto che grava su di lui, ma lo stesso non ha del tutto torto. Perché, per 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 rilegabile 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[[7]](#footnote-7) 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 subire la 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 *Historia von D. Fausten* di Johann Spiess del 1587, un *Volksbuch* che fa parte 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.[[8]](#footnote-8) Albrecht Schöne consta nel suo eccellente commentario: «Per quanto riguarda il soggetto (‘Vicenda e Caratteri’), se ne sono abbondantemente occupati gli studi su Faust, specialmente quelle edizioni critiche ormai datate e interessate a questo tipo di ‘influenze’ e le ricerche storico-tematiche. Ma con ciò non si è fatto un passo avanti nella direzione della comprensione del poema goethiano. Proprio i libri di Faust sono quelli che meno possono far parte di quei ‘subtesti’ così ben assimilati nell’opera da ricavarne un ‘plusvalore intertestuale’.»[[9]](#footnote-9) 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 e ci è giunta una prima versione del 1775 (il frammento del cosiddetto *Urfaust*).[[10]](#footnote-10) 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: questi giovani poeti dello *Sturm und Drang* 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. Le successive elaborazioni portano alla prima pubblicazione di *Faust. Ein Fragment*; soltanto nel 1790, quasi venti anni dopo, nel 1808, a quella di *Faust. Eine Tragödie*, terminato nel 1806 e indicato già esplicitamente come «Der Tragödie. Erster Theil», e, infine, nel 1831, un anno prima della morte dell’autore, con «Der Tragödie. Zweyter Theil» alla conclusione, «Abschluß», come annota Goethe il 21 luglio, «des Hauptgeschäftes»[[11]](#footnote-11) – durante tutto questo arco di tempo che tiene impegnato il poeta per più di un mezzo secolo, man mano, l’importanza del personaggio di Mefistofele cresce sempre di più. E, alla fine, il malvagio spirito sottomesso si è trasformato nel «protagonista segreto»[[12]](#footnote-12) o, secondo Madame de Stael, non tanto segreto: «le diable est le héros de cette pièce»[[13]](#footnote-13).

Ma come è possibile che il diavolo ‘secolarizzato’, il Satana detronizzato, ormai privo del suo ufficio da grande avversario di Dio, ripudiato dal mondo reale e cacciato nel regno fantastico dei sempliciotti di fede, come è possibile che questo personaggio ridicolo possa riconquistare un ruolo centrale nel dramma considerato il più profondo e più significativo della storia letteraria tedesca? La risposta a questa domanda non è semplice e non è soltanto una.[[14]](#footnote-14) La prima causa, però, può essere individuata proprio nella posizione del diavolo come essere culturalmente desueto, inattuale che, a questo punto, come le cose buttate via che hanno perso la loro funzione,[[15]](#footnote-15) è libero da tutto il peso della dogmatica, dal ruolo esistenziale che difficilmente gli permetteva 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 resta consapevole che si tratta di una finzione, ma è disposto anche – nelle parole del già citato Coleridge – ad una «willing suspension of disbelief»[[16]](#footnote-16), 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*. Nella *Zueignung*, una poesia elegiaca in quattro strofe che risale alla ripresa del lavoro al Faust nel 1797,[[17]](#footnote-17) un poeta parla delle difficoltà di fissare di nuovo le «schwankende Gestalten» di tempi lontani, di un lavoro prima ascoltato nell’ormai disperso «freundliche(m) Gedränge», ora ripreso per una «unbekannte(.) Menge»(11)[[18]](#footnote-18) che allude proprio agli attuali lettori o spettatori. Il *Vorspiel auf dem Theater* è invece un primo ’gioco prima del gioco’ (infatti, il testo parla di «Vorspiel»(13), dunque, più di ‘prologo’ un ‘preludio’). In questo testo, che rafforza molto l’effetto di straniamento, parlano un direttore, un poeta e un comico sullo spettacolo che stanno preparando. Mentre il direttore si interessa soprattutto della «Kasse», il poeta fantastica della fama nella «Nachwelt»(16) e il comico spera nel successo presso il pubblico. (Essendo stato direttore del teatro di Weimar, drammaturgo e anche attore, Goethe conosceva bene, per esperienza diretta, tutti e tre ruoli.) Ma alla fine tutte le loro esigenze concordano per presentare al pubblico il meglio e prevale il pragmatismo del 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 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)

E queste ultime parole sono anche l’introduzione immediata al terzo testo introduttivo, il terzo ‘gioco prima del gioco’, che porta, come annunciato, in «cielo» (anche «Der gräuliche Höllenrachen»(448) ci sarà, 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 diavolo si sentono «le didascalie celesti»[[19]](#footnote-19) al successivo agire di Faust – e anche già al suo destino finale. Nella gerarchia divina, della quale Mefistofele comunque fa parte, lui 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, nell’oratorio dei tre arcangeli, della creazione magnifica, come 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 qui si presenta come Satana. Citando letteralmente la traduzione di Lutero,[[20]](#footnote-20) fin nei dettagli dell’accordo tra dio e il diavolo, Goethe si rifà qui al modello biblico, però con variazioni (o forse sono solo precisazioni?) decisive che definiscono le regole del gioco per la tragedia: come il Satana biblico, anche Mefistofele può fare con Faust quello 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 come sembra a quello che Dio da sul trattamento 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.»[[21]](#footnote-21) Nel caso di Giobbe, si sa, questo potere del diavolo riguarda anche il corpo ma non l’anima immortale. Questo vale anche per Faust. E Mefistofele lo capisce pure, ma solo a metà: «Da dank’ ich euch: denn mit den Toten / Hab’ ich mich niemals gern befangen.»(27) Non sente il 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», suo servo e eletto, come tale anche il suo riscatto è prescritto.[[22]](#footnote-22) 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, ci resta solo Mefistofele al quale rimane 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) Nel contesto particolare, quest’affermazione ha la funzione di abbassare drasticamente l’alta retorica della scena aulica barocca, e conferma il 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 Mefisto 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, servono anche come effetto di straniamento per tenere sveglia la consapevolezza di trovarsi di fronte ad un spettacolo teatrale, ad una realtà fittizia.[[23]](#footnote-23)

Al buffone di corte è permesso dire la verità e prendersi gioco di tutti e di tutto, anche di rompere l’aura illusionistica dello spettacolo drammatico stesso. Inoltre, a Mefisto e ai suoi commenti sparsi per tutto il dramma spetta, invece, 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 di 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 Scenen läuft, / So ist das Stück genug verbunden.»(575)[[24]](#footnote-24) Quando si rivolge al pubblico, Mefistofele conserva parecchio della tradizione del teatro di 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 non può essere, però, 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 saperne niente del suo significato.[[25]](#footnote-25) A parte le didascalie che chiariscono al lettore la denominazione, il nome viene espresso soltanto un'unica volta nel dramma. Non per 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 una visione di Margherita giustiziata. Faust lascia il ballo con le streghe proprio quando il diavolo, vedendo Faust perso nello sfrenato godimento erotico, potrebbe sentirsi vicino alla vincita della scommessa. Chiamare un demone con suo nome è il primo passo per avere potere su di lui. Faust lo sa sin dall’inizio dell’incontro con Mefistofele, quando, appunto, al momento dell’apparizione, gli chiede subito seccamente: «Wie nennst du dich?»(64) La risposta viene aggirata, nonostante il fatto che Faust con le sue ipotesi «Fliegengott, Verderber, Lügner» (cioè: Belzebù) dovrebbe esserci arrivato vicino. Mefistofele gli risponde con le celebri formule enigmatiche che, evitando la definizione ‘diavolo‘, 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 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 si accontenta della lunga presentazione: «Ich habe dich jetzt kennen lernen» e la riassume con l’espressione «Des Chaos wunderlicher Sohn»(66). Descrizione 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, dopa la ‘morte’ del Dio personale, non può più presentarsi come personificazione del male. Lui 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».

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



(fonte: Goethe 2011, p. 79)

Ma gli uomini continuano a cercare di definire le loro forze negative come qualcosa di sbagliato, di estraneo alla loro essenza: «So ist denn alles was ihr Sünde», continua Mefistofele nella sua autopresentazione, «Zerstörung[[26]](#footnote-26), kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element.» Contro queste semplificazioni umane,[[27]](#footnote-27) in questa scena, Mefistofele si presenta consapevole (troppo consapevole per i motivi del patto ecc., necessari per la dinamica delle vicende del dramma) della sua funzione vitale nell’esistenza degli uomini: soltanto quando «alles, was entsteht / Ist wert daß es zu Grunde geht»(65) e tutte le costruzioni subiscono poi la loro «distruzione», solo finché la «Selige Sehnsucht» con il suo principio dello «Stirb und werde!»[[28]](#footnote-28) regna nella sua anima, l’uomo, cioè Faust, continuerà ad essere insoddisfatto delle sue azioni, ‘wird immer strebend sich bemühn’ e non si riposerà «auf ein(em) Faulbett»(76).[[29]](#footnote-29) Qui, dunque, Mefistofele si autodefinisce proprio quella forza per la quale Faust non potrà mai «zum Augenblicke sagen / Verweile doch! du bist so schön!»(76), quel principio che fa desiderare all’uomo sempre altro e che, alla fine del dramma, farà perdere al diavolo la sua scommessa.[[30]](#footnote-30)

VI

«Faustens Unsterbliches»(459) viene salvato, il suo *Streben* può essere sollevato all’*amor dei intellectualis*, l’amore eterno che, secondo Spinoza, costituisce l’ultimo grado della conoscenza.[[31]](#footnote-31) 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 per poco tempo – il grande avversario di Dio con tanti diavoli servi (nel «gräuliche(n) Höllenrachen»(448), appunto). Ma qui manca proprio la controparte, non c’è più nessun 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 (cioè: Faust) 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 concesso.

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

Doveva 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, non soltanto sulla sua sconfitta, ma – se uno non riesce a credere a tutto quell’apparato gigantesco che «in dem engen Bretterhaus» bisognava mettere in scena per legittimare la sua salvezza – forse pronuncia anche un diverso giudizio finale su Faust. Mefistofele, appunto, esprime parole che Faust, se non fosse stato sempre così pieno di sé – e dunque facilmente ingannabile – avrebbe potuto rivolgere a se stesso, visto che l’ultimo progetto titanico – il più ambizioso, quello 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 Baucis) e più ingannevole (quando lui, in fin di vita, confonde il rumore dei lemuri che gli scavano la fossa, con la costruzione delle dighe per la nuova terra):[[32]](#footnote-32) «Du bist getäuscht in deinen alten Tagen, / Du hasts verdient, es geht dir grimmig schlecht. / Ich habe schimpflich mißgehandelt, / Ein großer Aufwand, schmählich! ist vertan»(454)!

*Bibliografia*

borchmeyer Dieter, *Faust. Goethes verkappte Komödie,* in *Die großen Komödien Europas*, hrsg. v. F. N. Mennemeier, Tübingen 2000, pp. 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), pp. 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), pp. 121-131.

jaeger Michael, *Faust – oder: Das Drama der modernen Existenz*, in *Lebensfluten – Tatensturm*, hrsg. W. Heller, G. Püschel, B. Werche, Weimar 2015, pp. 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*. Göppingen 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), pp. 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), pp. 40-48.

sagarra Eda, *Der christliche Teufel in der Literatur der Moderne als Geburtshelfer 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. Hölter, 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*, a cura di F. Cercignani, Milano 1995, pp. 21-53.

1. Il presente articolo è la rielaborazione di un intervento fatto al convegno *Paradisi perduti. Satana e il demoniaco nelle culture occidentali*, Napoli, 13-14 dicembre 2017. [↑](#footnote-ref-1)
2. Da: Martin Luther, *Eine feste Burg ist unser Gott*. In Luther 1923, p. 455sg. [↑](#footnote-ref-2)
3. Cfr. Polke 2007/08, p. 17. [↑](#footnote-ref-3)
4. Coleridge 1802, pp. 122sg. [↑](#footnote-ref-4)
5. Le riflessioni di Coleridge a conclusione di queste spiegazioni materialistiche e banali, sono in realtà più complesse. Il credere di Lutero nel diavolo viene considerato a questo punto 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, grazie ad 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) [↑](#footnote-ref-5)
6. Kleist 1977, p. 236. [↑](#footnote-ref-6)
7. Cfr. Mahal 1972. [↑](#footnote-ref-7)
8. 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 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), poi Schöne (vedi la citazione nel testo) ne nega qualsiasi rilevanza. [↑](#footnote-ref-8)
9. Goethe 2005, vol. 2, p. 185. [↑](#footnote-ref-9)
10. Sulle fasi di stesura cfr. Gaier 2001-2004, vol. 1, pp. 264-268. [↑](#footnote-ref-10)
11. goethe 1903, p. 112. [↑](#footnote-ref-11)
12. huber 2007/08, p.121. [↑](#footnote-ref-12)
13. madame de stael 1890, p. 295. [↑](#footnote-ref-13)
14. Tra la critica sconfinata vorrei citare qui soltanto i contributi più recenti di sagarra 2003 e keller 2009. [↑](#footnote-ref-14)
15. Il personaggio del diavolo sarebbe da aggiungere all’elenco degli oggetti nell’individuazione dell’elemento strutturale del «desueto» di Francesco Orlando, cfr. orlando 1993. [↑](#footnote-ref-15)
16. coleridge 2000, p. 314. [↑](#footnote-ref-16)
17. Cfr. il commentario di Albrecht Schöne in goethe 2005, vol. 2, pp. 149-154. [↑](#footnote-ref-17)
18. Citazioni nel testo da: goethe 2005, vol. 1. [↑](#footnote-ref-18)
19. goethe 2005, vol. 2, p. 162. [↑](#footnote-ref-19)
20. Cfr. Gaier 2001-2004, vol. 2, p. 303-305. [↑](#footnote-ref-20)
21. Hiob 1: 12. [↑](#footnote-ref-21)
22. Dieter Borchmeyer parla, di ragione, di una “commedia camuffata”: la fine non tragica in questa “tragedia” è prescritta sin dall’inizio (cfr. borchmeyer 2000). [↑](#footnote-ref-22)
23. Cfr. Keller 2009, p. 343. [↑](#footnote-ref-23)
24. Cfr. goethe 2005, vol. 2, p. 49. [↑](#footnote-ref-24)
25. Cfr. goethe 2005, vol. 2, p. 167. [↑](#footnote-ref-25)
26. Un eco di questa auto-definizione ‘nichilista’ si trova nel romanzo *Abdallah* del giovane Tieck dove il demonio Mondal propone a Omar un patto però molto diverso da quello fra Faust e Mefisto: «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. [↑](#footnote-ref-26)
27. 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 vogliano intenderlo.» [↑](#footnote-ref-27)
28. goethe 2010, vol. 1, pp. 24sg. [↑](#footnote-ref-28)
29. 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). [↑](#footnote-ref-29)
30. 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 verso la «unbedingte Ruh», «reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen»(28). [↑](#footnote-ref-30)
31. Cfr. restetzki 2016. [↑](#footnote-ref-31)
32. Questo disastro finale dello *Streben* di Faust, dell’essere sempre insoddisfatto del presente e dell’ottenuto, per secoli (e pure nel *Erbediskurs* della Rft che volle vedere rispecchiata la società socialista nella formula del ‘*freien Volk auf freiem Grund*’) simbolo positivo della modernità del *Faustischen Geist*, viene interpretato oggi – come, per esempio, nel nuovo allestimento della mostra permanente del Goethemuseum di Weimar – prevalentemente come anticipazione profetica dei disastri della società industriale e capitalista (cfr. Jaeger 2015). [↑](#footnote-ref-32)