

PAOLO D'ANGELO*

Il *Faust* di Goethe come tragedia filosofica

Che cosa significa considerare il *Faust* di Goethe un'opera filosofica? Che cosa significa leggerlo filosoficamente? Non è affatto detto che, solo perché a leggerlo è un filosofo, il *Faust* venga letto filosoficamente. Nella enorme massa di letteratura critica sul capolavoro di Goethe anche i filosofi, come era prevedibile, hanno fatto la loro parte, ma non è detto che i filosofi abbiano sempre letto filosoficamente il *Faust*. Molto spesso è accaduto che lo abbiano fatto non *en philosophe*, ma come filosofi prestati alla critica letteraria, o come letterati *tout-court*. Gli esempi abbondano. Uno dei primi tentativi di interpretazione complessiva della seconda parte del *Faust* fu compiuto proprio da un filosofo di scuola hegeliana, Christian Hermann Weiße, che già nel 1837 pubblicò uno studio dal titolo *Kritik und Erläuterung des Goetheschen Faust* (*Critica e spiegazione del Faust di Goethe*). E dopo di lui, tanti filosofi si sono cimentati col poema. Friedrich Theodor Vischer, il *Faust* non si limitò a criticarlo (*Goethes Faust, neue Beiträge zur Kritik des Gedichts, Il Faust di Goethe, nuovi contributi alla critica del poema*) ma arrivò anche a parodiarlo (*Faust: der Tragödie dritter Teil treu im Geiste des zweiten Theils des goetheschen Faust gedichtet*, ossia *Faust: terza parte della tragedia fedelmente composta nello spirito della Parte Seconda*), e Heinrich Rickert, il filosofo neokantiano dei 'valori', scrisse nel 1932 una grossa monografia *Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung* (*Il Faust di Goethe. L'unità drammatica del poema*). Negli anni più bui dello stalinismo, a Mosca, György Lukács leggeva il *Faust*, e gli dedicava alcuni saggi. E se indubbiamente, come vedremo, nella lettura di Lukács gli elementi filosofici giocano comunque un ruolo, l'esempio forse più conseguente e chiaro di un'interpretazione

* Università degli Studi Roma Tre

programmaticamente non filosofica, anche se fatta da un filosofo, lo abbiamo in casa nostra, nelle letture goethiane di Benedetto Croce. Il quale, come è noto, negò sempre che il Faust, come del resto altre opere poetiche di Goethe, avesse un contenuto filosofico e andasse letto altrimenti che come un'opera poetica. Una filosofia, e una filosofia profonda, Goethe l'aveva veramente, secondo Croce; ma va trovata piuttosto nelle *Maximen und Reflexionen* che nelle opere di poesia, nelle quali la ricerca di contenuti filosofici rischia di non cogliere quelli artistici e di creare anzi una serie di falsi problemi (primo fra tutti quello della *unità* del Faust che secondo Croce non esiste)¹. Del resto Croce negava la rilevanza *poetica* dei contenuti e delle strutture filosofiche di artisti assai più 'filosofi' di Goethe come Leopardi e persino Dante, e sarebbe stato ben strano che adottasse un diverso metro di giudizio proprio per Goethe, il quale, per parte sua, era il primo a confessare di non possedere "*kein Organ*" per la filosofia (anche se diede formidabili *aperçus* su opere filosofiche del suo tempo, per esempio la *Critica del Giudizio*).

Quando parlo di letture filosofiche del Faust intendo invece indicare proprio quelle letture che, in completa antitesi con la posizione di Croce, hanno teso a trovare nell'opera goethiana una filosofia esplicita, tale da permetterci di leggere il Faust insieme come opera di poesia e opera di pensiero. Anche in questo caso però, possiamo a ben vedere distinguere due grandi tendenze di lettura. Da un lato possiamo collocare quelle letture che ritengono presenti nel Faust veri e propri filosofemi, ovvero problemi e temi filosofici identificabili come tali. Queste interpretazioni colgono nel Faust, ma soprattutto, verrebbe voglia di dire, *in* Faust, cioè nel protagonista, l'emblema o il simbolo di un atteggiamento verso la vita filosoficamente rilevante: esse tendono a fare di Faust una sorta di portatore di una posizione filosofica esemplare. Accenneremo a due soltanto di letture filosofiche di questo tipo, quella di Oswald Spengler e quella di Ernst Bloch. D'altra parte, però, vi sono letture che si spingono ancora oltre e sono convinte che l'intero Faust sia opera poetica e filosofica insieme, ossia che il capolavoro goethiano sia un'opera di filosofia altrettanto che di poesia, o meglio sia un'opera in

¹ Croce (1959a).

cui la poesia è indisciungibile dalla filosofia, si appoggia e fiorisce su di essa. Insomma questi autori sono del parere che non solo Faust possa essere il prototipo di un atteggiamento filosofico, ma che il Faust sia un *poema filosofico* esso stesso. Per questo secondo atteggiamento mi propongo di scegliere tre campioni (anche se, come vedremo, il primo è spurio), tre filosofi che hanno letto filosoficamente il *Faust*. Si tratta di Hegel, di George Santayana e di Gernot Böhme. Già da questa scelta si capisce che le letture filosofiche del *Faust* hanno accompagnato il poema lungo tutto l'arco della sua *Rezeptionsgeschichte*. Con Hegel siamo infatti nei primi decenni dell'Ottocento; Santayana ha scritto la propria interpretazione del *Faust* all'inizio del Novecento, e la ha pubblicata nel 1910 nel volume *Three Philosophical Poets*; Gernot Böhme, infine, è un filosofo contemporaneo, la cui notorietà è crescente in Germania, e che nel 2005 ha pubblicato un volume tutto dedicato al *Faust*, con un titolo che più eloquente non potrebbe essere: *Goethes Faust als philosophischer Text (Il Faust di Goethe come testo filosofico)*. Il fatto che tra ciascuna di queste tre letture filosofiche del Faust intercorra più o meno un secolo è probabilmente la migliore riprova della persistenza della idea del *Faust* come poema filosofico.

Cominciamo da Hegel. Nell'*Estetica*, cioè nelle *Vorlesungen über Aesthetik* pubblicate da Heinrich Gustav Hotho dopo la morte del filosofo, il *Faust* è citato una sola volta, nelle ultime pagine, nell'ambito di un confronto tra la tragedia antica e quella moderna, e relativamente alla natura degli scopi che i caratteri tragici perseguono come loro contenuto. Leggiamo il passo:

Di contro a questa particolarizzazione e soggettività, i fini, a loro volta, da una parte possono estendersi alla universalità ed ampiezza comprensiva del contenuto, dall'altra sono concepiti ed effettuati come in se stessi sostanziali. Rispetto alla prima di queste due eventualità, voglio solo ricordare la *tragedia filosofica assoluta*, il *Faust* di Goethe, in cui da un lato l'insoddisfazione per la scienza, dall'altro la vitalità della vita mondana e del godimento terreno, e in generale la mediazione tragicamente ricercata del sapere e dello sforzo soggettivi con l'assoluto nella sua essenza e nella sua apparenza, ci danno una vastità di

contenuto, quale nessun altro poeta drammatico ha osato abbracciare in un'unica opera².

Si tratta, come si vede, di una caratterizzazione estremamente impegnativa. Essa sembra qualificare il *Faust* come opera letteraria e filosofica insieme, come poema filosofico o meglio, *ad verbum*, come *tragedia filosofica*, con ciò anticipando le analoghe definizioni del *Faust* come opera filosofica che abbiamo ricordato e di cui ci occuperemo. Ma una simile caratterizzazione suona sorprendente in Hegel, per un doppio ordine di motivi. Da un lato, essa lascia supporre che per Hegel la poesia possa esprimere adeguatamente contenuti filosofici elevati, cioè che possa darsi un'arte filosofica; dall'altro, induce a credere che ciò sia possibile non in epoche passate della storia (magari con Dante), ma proprio nel presente, nell'epoca in cui Hegel scriveva. In un colpo solo, due capisaldi del pensiero di Hegel sull'arte: la presenza di tre momenti *diversi* rappresentati da arte, religione, filosofia e l'impossibilità per l'arte di dare ancora, nel mondo contemporaneo, espressione ai supremi contenuti dello spirito attraverso la poesia, risulterebbero messi in crisi. Hegel contraddirebbe insieme la articolazione triadica dello spirito assoluto (Arte religione filosofia e rapporto dialettico tra di esse) e la celeberrima tesi della morte dell'arte nella società borghese moderna.

Non è poco, anzi è sorprendente. Ma prima di lanciarsi su di un tema che si annuncia succulento, è bene avvertire immediatamente che è lecito nutrire parecchi dubbi sul fatto che una caratterizzazione tanto suggestiva (neppure solo tragedia filosofica, la tragedia filosofica assoluta, *absolute philosophische Tragödie*) sia veramente di Hegel e rispecchi il suo pensiero. Hegel, come è noto, non ha mai scritto un'estetica: il libro che leggiamo sotto tale nome è frutto della rielaborazione che Hotho ha compiuto a partire dai quaderni di appunti che gli uditori delle lezioni berlinesi di Hegel, e dunque nella fattispecie, dei quattro corsi di estetica da lui tenuti (1821, 1823, 1826 e 1828-29)³. Ebbene: oggi che disponiamo della edizione di alcuni di

² Hegel (1972), p. 1367.

³ Per la storia dell'edizione Hotho dell'*Estetica* e per i corsi di estetica tenuti da Hegel mi sia consentito rinviare all'*Introduzione* a Hegel (2000), pp. V-XXXVI.

questi quaderni, e possiamo quindi farci un'idea più precisa di ciò che Hegel professava nei suoi corsi, sappiamo che in nessuno di essi si trova l'espressione *absolute philosophische Tragödie* in riferimento al *Faust*. Nel corso del 1821 e in quello del 1823, anzi, il *Faust* non è neppure nominato. Ma, a pensarci bene, persino la citazione che abbiamo fatto dalla edizione Hotho è sostanzialmente un *hapax*. Sebbene infatti nell'*Estetica* Goethe sia citato circa cento volte, quello che abbiamo riportato è l'unico riferimento al *Faust*. se si esclude un accenno del tutto laterale alla strega Baubo.

Data la particolarissima *Entstehungsgeschichte* dell'*Estetica* hegeliana, tutto ciò non basta ancora per escludere in modo categorico che la qualificazione di *absolute philosophische Tragödie* sia stata effettivamente utilizzata da Hegel. Ma, come hanno dimostrato con dovizia di argomentazioni filologiche e filosofiche A. Gethmann-Siefert e B. Stemmrich-Köhler in un saggio esauriente⁴, tutto lascia pensare che Hegel non l'abbia mai formulata, e che essa non rispecchi affatto il suo pensiero. Il *Faust*, per Hegel, non giustifica l'attributo di *filosofica* assegnato alla sua poesia: non è un poema o una tragedia filosofica.

E visto che siamo con tutta probabilità di fronte ad un equivoco testuale propiziato dal diverso atteggiamento verso il capolavoro goethiano proprio degli allievi di Hegel non varrebbe la pena di insistere su questo punto, se il parallelo tra Goethe ed Hegel, e in particolare tra il *Faust* e la *Fenomenologia dello Spirito* non fosse divenuto un tema ricorrente nelle interpretazioni che hanno teso a sottolineare gli aspetti filosofici del poema goethiano. Li troviamo infatti nelle letture del *Faust* compiute da filosofi famosi, come Lukács e Bloch. Ad insistere sull'affinità profonda tra la prima grande opera filosofica di Hegel e il poema goethiano è in particolare quest'ultimo, sia in un saggio espressamente dedicato al tema⁵, sia in alcuni capitoli del *Principio Speranza*. Qui Bloch scrive:

Il dialettico viaggio cosmico di Faust ha un solo parallelo in queste sue incessanti correzioni: la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. Faust

⁴ Gethmann-Siefert, Stemmrich-Köhler (1983), pp. 22-63.

⁵ Bloch (1961), pp. 155 ss.

muta col suo mondo, il mondo muta col suo Faust, una prova e un'essenzializzazione in sempre nuovi strati, finché l'io e l'altro possano essere puramente consoni⁶.

E spiega:

la dinamica di Faust è quanto mai prossima a quella della *Fenomenologia dello Spirito* hegeliana. Il movimento della coscienza inquieta attraverso quella mobile galleria che è il mondo [...] : questa impetuosa storia del lavoro e della cultura fra soggetto e oggetto collega Faust e la *Fenomenologia*⁷.

Che cosa è infatti la *Fenomenologia*, che Hegel pubblicò nel 1807, un anno prima della edizione della Prima Parte del *Faust*? Essa è, insieme, *scienza dell'esperienza della coscienza e fenomenologia dello spirito*: tiene unite, in modo che potrebbe apparire artificioso ma che spesso è straordinariamente produttivo, l'esposizione dello sviluppo delle varie tappe attraverso le quali si evolve la coscienza del singolo (dalla certezza sensibile alla ragione), e quella dei momenti salienti dello svolgersi della civiltà, dalla antichità greco-romana, al cristianesimo, alla Rivoluzione Francese. Potremmo dire che anche nella *Fenomenologia*, come nel *Faust*, ci sono un "piccolo mondo" e un "gran mondo", e c'è il passaggio dal primo al secondo. Ma per Bloch l'analogia è molto più stringente. Infatti il senso ultimo dello sviluppo fenomenologico consiste nel *togliere* l'alterità del mondo, la sua estraneità rispetto alla coscienza. L'uomo scopre che il mondo e la storia sono il suo mondo, è lui che li ha prodotti, sì che può dire *tantae molis erat se ipsam cognoscere mentem*. Ma lo stesso accade con l'agire di Faust:

È un'intenzione estremamente affine a questa, quella che attraversa la vicenda di Faust e allarga il proprio sé a quello dell'umanità. E questo soggetto vuol essere affine a ogni forza itinerante nelle cose, e anche allo spirito della terra: il motore di tutto il mondo è Faust, e Faust si sviluppa in tutte le forme di questo motore universale. Il viaggio va

⁶ Bloch (1994), vol. III, p. 1176.

⁷ Ivi, p. 1179.

dall'insufficiente, che ha eternamente sete, all'evento, che mette fine all'alienazione.

O, ancora più chiaramente:

Lo scaglionamento dell'io in rapporto col non-io di volta in volta dato, che con esso si media, è il riflesso di una condotta del mondo. Il poema di Goethe contiene implicitamente tale scaglionamento, la *Fenomenologia* ce l'ha esplicitamente, in ordinata costruzione⁸.

Ma chi è Faust per Ernst Bloch? È il migliore esempio dell'uomo utopico, dell'individuo sempre alla ricerca del nuovo, «la figura maestra dell'irrequietezza», l'«incondizionatezza al tempo stesso intensiva ed estensiva». Faust è una «figura originale dell'oltrepassamento», è colui che cerca di afferrare l'infinito nell'unico modo che sia concesso all'uomo, che è un essere limitato, ossia percorrendo il finito da tutti i lati. Bloch simpatizza con l'inesausta brama di Faust, col suo non essere mai pago, e soprattutto con la sua sete di conoscenza e di sempre nuova esperienza. Faust è come Prometeo, come Don Giovanni, se in quest'ultimo l'impulso alla conquista amorosa è anche impulso alla conoscenza, al sempre nuovo, all'imprevisto. Faust, anzi, unisce i due *Triebe*, quello alla seduzione e quello al sapere, in un'unica figura, come ha intuito Grabbe quando ha unito Don Giovanni e Faust in un unico dramma.

L'affinità del *Faust* e della *Fenomenologia* è sostenuta anche da Lukács, che cita in proposito i versi di *Stanza da studio II*:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Ihr wohl und Weh auf meinen Busen häufen
Und so mein eigen selbst zu ihrem Selbst erweitern
Und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern!⁹

⁸ Ivi, pp. 1180-1181

⁹ «Voglio godere, nel mio intimo io, ciò che la sorte ha concesso a tutta l'umanità; afferrare col mio spiritole cose più alte, le cose più profonde, raccogliere entro il mio petto il bene ed il male dell'umanità, ed ampliare il mio proprio io entro quello di lei, e, come lei, alla fine andare in rovina» (trad. it. di G.V. Amoretti).

Ma il discorso di Lukács non si limita a rilevare una corrispondenza di intonazione tra le due opere, una vicinanza spirituale che continua ad apparirci suggestiva pur se risulta impossibile articolarla in una relazione più stringente e circostanziata. Appesantito dall'ideologia, come non poteva non accadere vista la situazione in cui questi saggi goethiani furono composti, egli vorrebbe radicare le consonanze tra *Fenomenologia* e *Faust* in un presunto progressivo avvicinamento di Goethe al pensiero dialettico. Sotto la spinta degli avvenimenti storici del suo tempo, Goethe si sarebbe sempre più staccato dalla cultura filosofica settecentesca e avrebbe «consapevolmente aderito alla nuova filosofia dialettica tedesca»¹⁰. Goethe attraverserebbe Kant, Schiller, Schelling arrivando infine a rivelare «notevoli affinità con la dialettica oggettiva di Hegel»¹¹.

Sono forzature che si spiegano con la necessità che Lukács aveva di rendere la propria lettura compatibile con i dogmi del marxismo in età staliniana; e, provenendo da un formidabile conoscitore della cultura tedesca, ci dispongono ad accettare con indulgenza forzature di natura e origine completamente diverse.

Prendiamo il secondo esempio di lettura filosofica del *Faust* al quale abbiamo fatto riferimento. Si tratta del saggio sul *Faust* scritto da George Santayana nei primi anni del Novecento. Santayana è una figura singolare: nato in Spagna, educato in America, abbandonò anzitempo una promettente carriera accademica ad Harvard e visse tra Europa ed America, da libero scrittore, finendo per stabilirsi in Italia, a Roma. Isolato dalla seconda guerra mondiale, trascorse i suoi ultimi anni ospite delle suore di Santo Stefano Rotondo – e Wallace Stevens dedicò a questo malinconico crepuscolo una superba poesia, *To an old Philosopher in Rome*. A poco più di trent'anni Santayana aveva pubblicato un'opera di estetica che si legge ancora con interesse, *The Sense of Beauty*, e continuò a interessarsi di letteratura e di poesia per tutta la vita. Dopo la laurea aveva trascorso due anni di perfezionamento a Berlino, studiando con Paulsen, Lasson e Simmel, e anche se le fonti della sua ispirazione filosofica vanno cercate

¹⁰ Lukács (2006), p. 28.

¹¹ Ivi, p. 30.

lontano dalla filosofia tedesca, con la cultura germanica ebbe sempre familiarità. Non stupisce quindi che abbia dedicato un saggio al *Faust* di Goethe, mentre ci può legittimamente sorprendere la cornice in cui inserì tale lettura. Essa appare in un volume intitolato *Three Philosophical Poets*, nel quale i poeti filosofici di cui si tratta sono, accanto a Goethe, Lucrezio e Dante. Questo accostamento ci lascia immediatamente perplessi. Nessuno, credo, contesterebbe all'autore del *De rerum natura* e della *Commedia* la qualifica di poeta-filosofo; ma proprio il confronto con questi due grandi poeti rende difficile accettare l'inserzione nella triade del nome di Goethe. Lucrezio e Dante sono infatti stati poeti-filosofi nel senso più pieno della parola, e direi persino tecnicamente, nel senso che i loro poemi sono anche l'esposizione di due grandi filosofie, la dottrina epicurea e la filosofia cristiana della scolastica. Ma è sufficiente tentare di applicare lo stesso metro a Goethe per capire subito che non si può certo trovare una filosofia *altrui* della quale egli si faccia espositore: con tutta la migliore volontà, risulta impossibile fare il nome che giocherebbe, nel caso suo, il ruolo di Epicuro o di Tommaso. In qualche modo, Santayana stesso ne è consapevole, quando riconosce che Goethe è poeta-filosofo in un senso ben diverso da quello in cui lo sono Dante e Lucrezio; a tratti, egli sembra persino convenire sul fatto che l'unica filosofia che Goethe abbia esposto nel *Faust* non è la filosofia di qualcun altro, ma la propria («Faust became the poetical autobiography and the philosophical testament of Goethe», scrive)¹². Eppure egli non rinuncia a dare un senso forte alla sua qualificazione, né a ben vedere potrebbe rinunciarvi senza lasciar cadere l'accostamento a Dante e Lucrezio.

Ora, qual è la filosofia che troveremmo nel *Faust*, e di cui anzi il *Faust* rappresenterebbe una esposizione, se non sistematica, comunque significativa? Tutte le volte che, messo alle strette, Santayana non può evitare di dare una risposta, essa suona così: la filosofia di Goethe è la filosofia del Romanticismo, e il *Faust* è l'espressione genuina della filosofia romantica. Non è neppure il caso di obiettare che Goethe ebbe quasi sempre rapporti conflittuali con i protagonisti della *Romantik*, perché certo la filosofia romantica che

¹² Santayana (1953), p. 138.

Santayana attribuisce a Goethe non è né quella di Schelling, né quella di Friedrich Schlegel o di Solger o di Schleiermacher, i veri filosofi del Romanticismo tedesco, dato che in realtà la filosofia romantica di cui discorre Santayana è qualcosa di molto vago, e che egli non si sforza neppure troppo di precisare. «To have an ideal to strive for, and never to be satisfied, is itself the salvation of man» è quasi tutto quel che otteniamo quando cerchiamo una formula che circoscriva il 'romanticismo' di Faust¹³, e il resto sono piccole variazioni di questa formula piuttosto banale anche se non inesatta, e per di più 'romantica' solo in un senso alquanto generico. Santayana scrive per esempio: «The last ambition of Faust's is as romantic as the others. He feels the prompting towards political art, as he has felt the prompting towards love and beauty»; oppure «Faust has maintained his enthusiasm for a stormy, difficult, and endless life. He has been true to his romantic philosophy»¹⁴. Ma questo romanticismo filosoficamente è qualcosa di ben indeterminato, se più volte veniamo rimandati addirittura alla filosofia di Spinoza come a sua fonte: «The secret of what is serious in the moral of Faust is to be looked for in Spinoza – the source of what is serious in the Philosophy of Goethe»¹⁵. Ora, questa notazione è tutt'altro che inesatta, visto l'influsso che Spinoza e lo spinozismo diffuso nella filosofia tedesca dell'epoca hanno avuto su Goethe; ma, ad essere coerenti, essa dovrebbe portare a relativizzare il 'romanticismo' goethiano piuttosto che essere offerta come prova di esso. Sebbene Santayana concluda «Faust ends on the same philosophical level on which it began – the level of romanticism»¹⁶, egli non riesce mai a dare vera consistenza alla filosofia romantica che attribuisce a Faust, e che resta solo un altro nome per quella che di solito indichiamo come morale faustiana («Zum höchsten Dasein immer fortzustreben» «tendere sempre verso un'esistenza superiore»; «Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern

¹³ Ivi, p. 145.

¹⁴ Ivi, p. 164.

¹⁵ Ivi, p. 170. E cfr. quanto Santayana scrive a p. 175: «The first scene of the second Part, for instance, is better, poetically and philosophically, than the last. It shows a deeper sense for the realities of nature and soul, and it is more sincere. Goethe there is interpreting nature with Spinoza».

¹⁶ Ivi, p. 174.

muß» «Solo colui che deve conquistarle ogni giorno si merita la libertà e la vita»). La qualifica di “poema filosofico” assegnata al *Faust*, non riesce *a fortiori* ad uscirne veramente motivata, e la diversità rispetto a poemi autenticamente filosofici come quello lucreziano non può che risaltare.

Anche l'ultimo autore di cui ci occuperemo, Gernot Böhme, insiste sul *Faust* come poema filosofico, e lo fa, come abbiamo ricordato all'inizio, fin dal titolo del saggio che ha dedicato al tema, *Goethes Faust als philosophischer Text*. Prima di concludere questa breve carrellata di letture filosofiche del poema goethiano scorrendo di quest'ultima, recente lettura filosofica del *Faust*, è necessario però almeno un breve accenno ad un altro lettore del poema goethiano che ne ha enucleato contenuti filosofici. Sto parlando di Oswald Spengler, che nel *Tramonto dell'Occidente* individua nel personaggio Faust uno dei simboli in cui si riassume la contrapposizione tra le grandi civiltà della storia. Spengler distingue infatti tra un'anima *apollinea*, un'anima *faustiana* e un'anima *magica*¹⁷. La prima è quella che ha dato vita alla civiltà greco-romana, la terza è quella caratteristica della civiltà araba, mentre *faustiana* è per Spengler la civiltà occidentale moderna. Le culture apollinee cercano la forma, il limite, l'equilibrio; l'anima faustiana cerca l'oltrepassamento, il movimento, lo slancio. Una statua greca è apollinea, mentre una fuga di Bach può valere come simbolo del faustismo. Ma faustiani sono anche (lasciamo che a parlare sia Spengler) «il dogma cattolico-protestante, le grandi dinastie del periodo barocco, il destino di Lear»¹⁸, ma pure, e questo è molto caratteristico, la dinamica di Galilei di contro alla fisica statica dei Greci e il calcolo infinitesimale di contro alla geometria euclidea. Insomma, la civiltà occidentale moderna è faustiana perché è inquieta, in perenne ricerca di progresso, di espansione, di dominio sulla natura. Il suo campo d'azione è virtualmente infinito, laddove l'anima apollinea cerca sempre il contorno che racchiude, determina, one un confine. Faustiana è allora quella civiltà che non riconosce termine al proprio sviluppo, che porta inciso fin dal suo sorgere l'imperativo di andare *più in là*. Non per nulla è la civiltà delle esplorazioni

¹⁷ Spengler (1978), pp. 277 e ss.

¹⁸ Ivi, vol. I, p. 278.

geografiche (e poi spaziali), dello sviluppo senza limiti, dello sfruttamento intensivo della terra.

Questa caratterizzazione dello spirito faustiano sembra fatta apposta per venire incontro alle critiche che il pensiero ecologico ha elaborato al modello di sviluppo tecnico-industriale, a partire almeno dagli anni sessanta del Novecento. Infatti, se c'è un fondo comune alle molte tendenze dell'ecologismo, esso sembra proprio essere la denuncia dell'ideale della crescita illimitata, il rifiuto della convinzione che lo sviluppo non abbia confini, la crescita possa essere inarrestabile, e lo sfruttamento delle risorse naturali possa andare avanti indisturbato. L'ecologismo è un pensiero del *limite*, la civiltà tecnico-industriale è guidata invece dall'imperativo dell'espansione incessante. Inoltre la tecnica è invasiva, aggressiva, non rispettosa dei processi naturali. Che cosa potrebbe simboleggiarla meglio del progetto faustiano di strappare la terra al mare, di respingere i flutti dietro possenti dighe per conquistare terra coltivabile, descritto nel Quinto atto della Parte Seconda, e quali parole sintetizzarla meglio di quelle proferite da Faust:

*Herrschaft gewinn ich, Eigentum! Die Tat ist alles, nichts der Ruhm*¹⁹.

Non per nulla il rinvio a Faust come simbolo dell'aggressività, della mancanza di scrupoli e della cecità propria della tecno-scienza contemporanea è divenuto, nella letteratura orientata verso tematiche ecologiche, un vero luogo comune. Gli esempi sono così tanti che non si finirebbe più di segnalarli²⁰, ma uno che può sintetizzarli è il volume di Geminello Alvi *Le seduzioni economiche di Faust*, pubblicato nel 1989, un curioso impasto di Spengler e Heidegger, in cui il carattere della civiltà moderna viene individuato proprio nella aspirazione al dominio e allo sfruttamento della natura, e il limite

¹⁹ «Conquisterò potere, possesso. L'azione è tutto, la gloria è nulla» (*Faust*, Parte Seconda, Atto Quarto, *Alta Montagna*).

²⁰ Ne cito due soltanto: Bonesio (2001), pp. 41-42, e Guastini (2007), p. 415.

dell'economia nel non avere limiti, nel basarsi sul falso presupposto di una crescita infinita: il tutto riassunto appunto nell'ideale faustiano²¹.

È utile tenere presente l'interpretazione spengleriana del *Faust* accostandosi alla lettura che ne ha fatto Böhme, perché quest'ultima può essere vista come una sorta di rovesciamento dell'altra. Ma innanzi tutto è bene considerare che fra tutte quelle che abbiamo passato in rassegna l'interpretazione di Böhme è probabilmente la più radicale nel considerare il *Faust* un poema filosofico. Böhme prende avvio dalla difficoltà di ascrivere il *Faust* ad un genere, dall'annoso dibattito se esso sia un *Theaterstück* o un *Lesedrama* per proporre di considerarlo piuttosto un *poema didascalico*, un *Lehrgedicht*, e per accostarlo al *De rerum natura* di Lucrezio (come si vede torna qui un'idea che avevamo già visto in Santayana). Si tratterebbe più precisamente di un poema didascalico che si è venuto sovrapponendo alla forma drammatica iniziale, fino al punto di rendere problematica l'unità dell'opera²², e farebbe del *Faust* un'opera che si inserisce nella serie dei lavori 'pedagogici' di Goethe, dal ciclo di *Wilhelm Meister* alle *Maximen und Reflexionen* agli scritti di scienza naturale. Ma quali dottrine avrebbe esposto Goethe nel suo poema? Essenzialmente, la sua filosofia intesa come teoria del conoscere, riassumibile nell'idea che per conoscere il mondo ci si deve affidare ad esso, vivendolo. Ma Böhme pensa anche che sia possibile individuare nelle singole parti del *Faust* anche esposizioni più circostanziate delle teorie filosofiche di Goethe: il suo fenomenismo (*Am farbigem Abglanz haben wir das Leben...*)²³, la sua dottrina della metamorfosi, la sua diffidenza verso la storia e la sua dottrina del carattere erotico della poesia.

Goethe è stato un critico del metodo sperimentale galileiano-newtoniano, che concepisce la natura in guisa di un imputato che si deve costringere a rivelare i suoi segreti. Non per nulla, mentre non riuscì mai ad entrare in sintonia con il Kant della *Critica della Ragion Pura* (dove si trova appunto l'immagine dello scienziato che interroga

²¹ Alvi (1989). Mi permetto di rinviare alla recensione che ne scrissi su *Itinerari*, 1989.

²² Böhme (2005), p. 17.

²³ «Possediamo la vita in colorati riflessi» (*Faust*, Seconda parte, Atto Primo, *Ridente contrada*).

la natura come un giudice), egli simpatizzò subito con la *Critica del Giudizio*, e in particolare con il progetto di unire alla considerazione estetica della natura quella teleologica. Goethe ha reagito alla matematizzazione moderna dell'indagine sulla natura andando in cerca di una scienza che salvasse le qualità e le parvenze sensibili dei fenomeni. Faust è il ricercatore che vuole superare l'estraneità dello scienziato nei confronti del mondo che studia; ma se la via della conoscenza tradizionale fallisce perché non riesce a cogliere la totalità, anche l'approccio esistenziale faustiano manca il suo scopo perché viene concepito come attacco violento al mondo, come aggressione alla natura che punta ad asservirla. Böhme compie un'analisi complessiva del *Faust* per mostrare come in esso abbiano trovato posto le frequentazioni alchemiche di Goethe, la sua opposizione ad una scienza che si ostina a cercare l'essenza della natura *dietro* i fenomeni, le sue teorie geologiche (con la disputa tra Nettunismo e Vulcanismo simboleggiata dal contrasto tra Talete e Anassagora); discute i rapporti tra la biologia tipologica di Goethe e la sua teoria dell'evoluzione; analizza le idee di Goethe sulla economia, la società e la storia così come esse si trasfondono nel *Faust*.

Piuttosto che seguirlo in queste analisi, concentriamoci, per concludere, sulla lettura di due episodi emblematici: la creazione dell'*Homunculus* e il progetto di prosciugamento del mare. La prima, che troviamo nella scena del *Laboratorio* e nella *Notte classica di Valpurga* si preannuncia una ghiotta occasione. *Es wird ein Mensch gemacht*: il sogno alchemico e paracelsiano della fabbricazione dell'essere umano sembra anticipare una quantità di questioni attualissime: la manipolazione genetica e le tecniche di fecondazione in vitro; la clonazione e la produzione artificiale di tessuti, e insomma tutti quei casi in cui la tecnica sembra sostituirsi alle capacità produttive e creative della natura che avremmo ritenuto fino a pochissimo tempo fa irriproducibili. Di fronte a tutto ciò, Böhme ha facile gioco nel ricordarci che *Homunculus* è una creazione di Wagner, del pedante Wagner e non di Faust, e che Wagner nella sua opera è assistito da Mefistofele: la creazione artificiale dell'uomo è qualcosa di diabolico. Wagner, e non Faust è il sostenitore dell'idea che l'uomo è veramente uomo quando si emancipa dalla natura e produce

artificialmente la vita. Ma che vita è quella di Homunculus? Creatura artificiale, deve vivere artificialmente: il contatto con la materia lo potrebbe danneggiare. L'artificiale, chiosa Böhme, ha bisogno di uno spazio protetto (Goethe: *Was künstlich ist, verlangt geschlossenen Raum*, «ciò che artificiale richiede un ambiente chiuso»), un ammonimento che il nostro interprete si affretta a trasferire agli OGM che, per la loro origine in laboratorio, non potrebbero senza rischi essere trasferiti nella campagna aperta.

L'altro episodio su cui la lettura di Böhme si sofferma a lungo è il colossale progetto di prosciugamento delle acque del mare intrapreso da Faust con l'aiuto di Mefistofele. Qui si esplica appieno la sete di dominazione tecnica della natura: l'intervento umano viene concepito come *violenza* sulle cose, e la stessa colossaltà dell'impresa testimonia il suo carattere manipolativo, totalmente irrispettoso delle leggi della natura. Si tratta infatti di invertirle, di rovesciarle con la forza fino al punto di realizzare il massimo della innaturalità, fino a strappare la terra ai flutti e convertire il deserto equoreo in terra ferace, sulla quale l'uomo possa stabilirsi. Ma, ed ecco la *pointe* dell'interpretazione di Böhme, quello che in realtà Goethe metterebbe in scena è la *critica* delle ambizioni tecnico-trasformatrici di Faust, il tracollo del suo progetto di dominazione della natura attraverso la forza. Goethe – argomenta Böhme – è in realtà critico verso ogni procedimento che pretenda di dispiegarsi attraverso la violenza. È critico nei confronti del sovvertimento violento dei rapporti sociali, per esempio verso la Rivoluzione Francese, ma non è meno critico verso l'altra rivoluzione della modernità, quella tecnico-industriale. Che gli condanni gli sforzi di Faust è chiaro a suo parere fin dal fatto che li dipinge senza veli come sete di *dominio* e di *possesso*, che può realizzarsi solo attraverso lo sfruttamento di una forza-lavoro che è fatta di servi e non di uomini liberi. L'episodio di Filemone e Bauci all'inizio del Quinto Atto, quando i due pacifici vecchietti che con la semplice presenza della loro umile capanna disturbano i sogni di possesso totale di Faust vengono fatti sloggiare con la forza, e finiscono uccisi per l'imperizia dei tre bravacci incaricati di spostarli nel nuovo podere che Faust ha loro destinato, mostrerebbe in piena luce il carattere intimamente delittuoso dei grandi progetti di Faust.

Comprendiamo allora dove sta la novità della interpretazione di Böhme: Faust è sì espressione della volontà di asservimento tecnico della natura proprio della civiltà industriale, ma se il *personaggio* incarna la volontà della tecnica di procedere oltre ogni limite, il *poeta* non parteggia per lui, ma anzi lo critica esplicitamente:

Faust si muove contro la Natura in guisa tale, che non ci può essere nessuna prospettiva di creare una società libera. Egli si pone di contro alla natura in modo violento, e questo significa in un modo nel quale, alla fin fine, l'uomo deve soccombere. Oggigiorno formuleremmo tutto ciò nel modo seguente: il progetto di dominio della natura è destinato a naufragare. *Manifestamente, questa è anche l'opinione di Goethe*²⁴.

In qualche modo, Böhme viene addirittura a ribaltare le interpretazioni correnti di *Faust* come simbolo dell'anima occidentale sempre alla ricerca di nuovi traguardi e sempre pronta ad oltrepassare i propri limiti, quelle interpretazioni che tanto spazio hanno avuto a partire da Spengler. Nel *Faust* Goethe addirittura pronosticherebbe la catastrofe inevitabile del progetto baconiano di dominio tecnico della natura²⁵.

Un simile rovesciamento è difficile da accettare, e non solo perché contrasta con un'immagine del *Faust* che sta alla base di tante riprese e utilizzazione simboliche del personaggio. Pensare che Goethe condanni l'attivismo di Faust può riuscire difficile se si pensa che l'ultima impresa alla quale si accinge è il suo modo di reagire agli incantesimi paralizzanti della *Sorge*, di quella Cura che o ha accecato; e che il vagheggiamento dell'opera compiuta fa prorompere Faust nel suo ultimo, esaltato monologo:

*Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
der täglich sie erobern muss! Und so verbringt, umringen von Gefahr,
hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.*

²⁴ Ivi, p. 164.

²⁵ Cfr. ivi, p. 168: «Si può affermare che Goethe nel proprio *Faust* abbia pronosticato il fallimento del programma formulato da Francesco Bacone nella sua utopia Nuova Atlantide e che perciò ha fatto da guida allo sviluppo dell'età moderna: e cioè che si possano migliorare i rapporti umani attraverso il dominio della natura».

*Solch ein Gewimmel möchte ich sehen,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen!*²⁶

Né ci è possibile dimenticare che è proprio questo spettacolo di lavoro e di lotta con la natura che fa dire alla fine a Faust la fatidica frase e gli fa esclamare: «Fermati, attimo, sei bello!», perdendo e vincendo così la scommessa col diavolo. Böhme, che naturalmente lo sa, è costretto ad una lambiccata e contorta spiegazione del valore della esclamazione faustiana per poter salvare la propria interpretazione.

Non si tratta, del resto, solo di una frase. Se Böhme avesse ragione, sarebbe tutta la morale faustiana della ricerca incessante, del continuo oltrepassamento, di una felicità che consiste solo nell'avanzare verso nuove mete, tutto il suo valore di *immer strebend* che dovremmo rigettare come non goethiano. *Zum höchsten dasein immer fortzustreben* sarebbe la divisa del personaggio, ma in nessun modo quella del poeta. È, francamente, qualcosa che non crediamo possibile. Per amore della propria tesi Böhme si è spinto troppo avanti. Ma questo è ancora, forse, la conseguenza dell'aver voluto vedere, nel *Faust*, l'espressione di una compiuta filosofia. E come Amleto ammoniva che in terra ci sono più cose di quante la filosofia se ne immagini, così a tutti i filosofi che hanno creduto di vedere nel *Faust* una dottrina filosofica dovremmo ricordare che nel poema di Goethe ci sono più cose, e forse anche più filosofie, di quella che di volta in volta vi hanno scorto, e che spesso era soltanto la *loro* filosofia.

Bibliografia

- Alvi, G. (1989), *Le seduzioni economiche di Faust*, Adelphi, Milano.
Bloch, E. (1961), "Das Faustmotiv der Phänomenologie des Geistes", *Hegel-Studien*, I.
Bloch, E. (1994), *Il principio speranza*, trad. it. a cura di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano.

²⁶ «Questa è l'ultima conclusione della sapienza: merita la libertà e la vita unicamente colui che le deve conquistare ogni giorno! Così, circondati dai pericoli, trascorreranno qui il bambino, l'adulto, il vecchio i loro anni operosi. Un tale brulichio di vita, vedere! Vivere son un popolo libero su di un libero suolo!» (*Faust*, Seconda Parte, Quinto Atto, *Grande cortile antistante un palazzo*).

- Böhme, G. (2005), *Goethes Faust als philosophischer Gedicht*, Die Graue Edition, Kusterdingen.
- Bonesio, L. (2001), *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano.
- Croce, B. (1959a), *La filosofica e i pensieri sparsi del Goethe*, in Id. (1959b), pp. 205-218.
- Croce, B. (1959b), *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Parte Seconda, Bari, Laterza.
- Gethmann-Siefert, A.; Stemmrich-Köhler, B. (1983), "Faust: die 'absolute philosophische Tragödie' und die 'gesellschaftliche Artigkeit' des West-östlichen Divan", *Hegel-Studien*, XVIII, pp. 22-63.
- Goethe, J.W. (2013), *Faust*, trad. it. a cura di G. Manacorda, BUR, Milano.
- Guastini, D. (2007), *Per una filosofia ecologica*, in Guastini, Della Seta (2007),
- Guastini, D.; Della Seta, R. (2007), *Dizionario del pensiero ecologico*, Carocci, Roma.
- Hegel, G.W.F. (1972), *Estetica*, trad. it. a cura di N. Merker, N. Vaccaro, Einaudi, Torino.
- Hegel, G.W.F. (2000), *Lezioni di Estetica. Corso del 1823*, traduzione e introduzione di P. d'Angelo, Laterza, Roma-Bari.
- Lukács, G. (2006), *Studi sul 'Faust'*, trad. it. a cura di A. Casalegno, SE, Milano.
- Santayana, G. (1953), *Three Philosophical Poets. Lucretius Dante Goethe*, Doubleday & Company, Collana Doubleday Anchor Books, New York.
- Spengler, O. (1978), *Il tramonto dell'Occidente*, trad. it. a cura di J. Evola, 2 voll., Longanesi, Milano

Abstract

Many philosophers, both in Nineteenth Century and in Twentieth Century have discussed Goethe's masterpiece *Faust*. But not all their interpretations are philosophical interpretations of the Drama. Christian Hermann Weiße and Friedrich Theodor Vischer, as well as Heinrich Rickert and Benedetto Croce read the Tragedy as a literary work. In reading the Poem they acted not *qua* philosophers, but *qua*

literary critics. The present essay discusses a another type of reading of the Drama, i.e. the interpretations which regard the Text as a philosophical Work and not only as a literary product. Apparently, Hegel was the first who spoke of Goethe's Faust in terms of *die absolute philosophische Tragödie*, the absolute philosophical Tragedy. Indeed, it was probably Hegel's student, H. Hotho, who first used this definition. This circumstance did not prevent Ernst Bloch from regarding *Faust* as a literary transposition of Hegel's dialectic. George Santayana, on the contrary, has regarded Goethe's Drama as the illustration of the philosophy of Romanticism, while recently and quite surprisingly Gernot Böhme has seen in the Drama an ironic confutation of the smoothed human pretense of annihilating Nature through Technique.

Keywords: Faust, Goethe, Tragedy, Drama, Philosophy