
Le diavolerie della modernità

{La *Walpurgisnacht*}

Eckermann nota che secondo Goethe la Notte romantica di Valpurga era monarchica, poiché in essa il diavolo è il capo assoluto, mentre quella classica era repubblicana, perché tutti si trovano sullo stesso piano senza una subordinazione gerarchica (p. 358).

J.M. Cooper sottolineava il punto fondamentale della trattazione della *Walpurgisnacht* nel *Faust* di Goethe: il sabba diventa un qualcosa che coinvolge tutta la cultura di un'epoca e non più un semplice fatto di credenza popolare. Ricordava come secondo Stefan Zweig tutto l'*Ulisse* di Joyce facesse l'effetto di una gigantesca Notte di Valpurga. È quindi la cultura che celebra in piena autonomia la sua folle notte delle streghe: «After him [Goethe], the nineteenth century viewed the Walpurgis Night not just as a folk legend about a Witches' Sabbath atop the Brocken, but as a broad topic richly invested with potential for historical, social, political, moral, and artistic commentary.» (p. 74).

Ma il Sabba classico ha una funzione molto particolare nell'insieme: deve permettere a Faust di trovare Elena. Infatti, a differenza del sabba romantico, che mostrava Faust indifferente a quello che aveva attorno, tanto che a un certo punto lo aveva paragonato a una fiera, in quello classico egli è sempre teso allo scopo: la ricerca di Elena. A sancire la differenza si nota come nel sabba romantico Faust non raggiunga la metà, cioè la sommità del Brocken, a differenza di quanto avviene in quello classico.

Ma proprio qui sta la questione. Elena non è infatti la vera Elena, ma è qualcosa di diverso. Una figura fatta apparire grazie a un gioco di prestigio in grande stile. Ella stessa è conscia di questa diversità. Il tutto è orchestrato da Mefistofele e si può a ragione parlare di "orchestrare" poiché il cul-

mine dell'episodio di Elena doveva avere un accompagnamento musicale, che, secondo Eckermann, si sarebbe dovuto proporre a Rossini. Abbiamo così un personaggio che organizza una rappresentazione a favore di Faust. Il luogo dove la rappresentazione viene allestita è poi di grande importanza, poiché è ciò che favorisce tutta la storia.

{Il palazzo}

Nella seconda parte del *Faust* incontriamo Mefistofele che si è introdotto di nascosto nel palazzo dell'Imperatore in qualità di buffone, dopo che ha tolto di mezzo quello allora in carica. L'abilità di Mefistofele in quel palazzo è segnalata in due occasioni: la ricetta di avvalersi dei tesori nascosti custoditi nel sottosuolo per sfuggire alle disastrose condizioni finanziarie in cui versa l'Impero, la grande festa del carnevale, con l'incendio della barba dell'Imperatore e l'intervento salvifico di Faust. Mefistofele rivela adesso un modo di agire completamente diverso rispetto alla prima parte. Certo anche nella prima egli tendeva inganni e approfittava delle occasioni, ma qui c'è qualcosa di maggiormente complesso, che riguarda il rapporto tra il personaggio e l'ambiente.

La prima parte del *Faust* è stesa secondo i dettami di quello stile che gli studiosi hanno definito *Sturm und Drang*. Nel teatro si manifesta con una tensione verso il dramma di Shakespeare, le cui modalità principali vengono riprese. La prima parte consta di venticinque scene. Ogni scena è fortemente caratterizzata. L'ambientazione, quando la scena non si svolge nello studio di Faust, è spesso in esterni. È l'esterno di un paese tedesco, una strada, una campagna, dove Faust e Mefistofele si incontrano e si scambiano le novità, o stabiliscono il da farsi in quello che costituisce il perno della prima parte, cioè la vicenda di Margherita. In sostanza la scena è nel vuoto. Nel primo atto della seconda parte la scena è invece collocata nel palazzo imperiale. La differenza tra le due realtà è sottolineata dalla breve scena iniziale, *Luogo ameno*, con il risveglio di Faust e la constatazione di un modo diverso di affrontare la natura, non più direttamente ma attraverso l'interposizione di uno schermo, quindi indirettamente. È quanto i vari spettacoli realizzano con le loro macchine.

Il *Faust* è l'opera e la sintesi di due momenti creativi che intervengono nel corso dell'attività poetica di Goethe: il momento che precede il viaggio in Italia (*Faust I*); il momento che segue e accompagna il viaggio in Italia (*Faust II*). È lì che il *Faust* viene di nuovo scoperto e ripensato. Ma questa attività di scoprire deve scoprire la confusione tra Grecia classica e Roma (che nasconde la confusione tra "Roma classica" e Italia).

Mefistofele è qui il Signore di un palazzo rinascimentale e in quell'ambiente egli si trova a proprio agio. È il suo ambiente.

Ciò che segue è il tempo di festa in un palazzo rinascimentale, le rappresentazioni sceniche che porteranno alla formazione dei vari tipi di teatro musicale. La prima rappresentazione scenica che troviamo è quella del car-

nevale, tramite la quale Faust potrà ufficialmente introdurre Faust alla corte dell'Imperatore. Segue l'evocazione di Elena, spettacolo che l'Imperatore ha commissionato ai suoi intrattenitori ufficiali: Faust e Mefistofele. L'evocazione di Elena comprende due momenti: l'oscuro corridoio del palazzo, dove Faust incontra Mefistofele per informarlo della richiesta dell'Imperatore, e la grande sala dove lo spettacolo ha luogo. Nella prima parte della tragedia gli incontri tra Faust e Mefistofele avevano luogo in luoghi neutri, "una strada", dove Faust e Mefistofele si scambiavano le battute teatrali. Perché il linguaggio del teatro è sempre ciò che si svolge nel vuoto. Adesso la localizzazione delle battute teatrali cambia: Faust trascina Mefistofele in quello che potrebbe essere la derivazione oscura di un corridoio, e gli comunica quanto ritiene sia suo compito. Mefistofele è infastidito dall'essere stato portato via da una delle sale luminose del palazzo per finire, in quella "galleria oscura". È ormai il palazzo rinascimentale del potere italo-semita a determinare l'azione attraverso i personaggi.

È così una struttura che si precisa: cittadina germanica nella prima parte, palazzo rinascimentale all'inizio della seconda parte, città con i giardini alla francese alla fine della seconda. Notte classica di Valpurga (atto secondo), dove Faust potrà "realmente" incontrare Elena e tirarla fuori.

Nella evocazione di Elena nel primo atto Faust aveva soltanto sottratto alle Madri una immagine di Elena. Aveva preso con sé un gioco di immagini nel laboratorio delle immagini primordiali e lo aveva rimesso in moto come spettacolo da ammirare nella grande Sala del palazzo rinascimentale. Lo spettacolo, per quanto realistico, era come avvolto in una bolla che lo proteggeva da ciò che era ad esso esterno, e quando Faust cerca di entrare nello spettacolo, allo scopo di modificarlo, impedendo cioè la realizzazione del mitologico ratto di Elena, l'incanto svanisce, la bolla scoppia.

La scena è lineare: Faust è tornato dal Regno delle Madri col tripode e lo spettacolo comincia. Mefistofele è nella buca del suggeritore e suggerisce le battute, poiché è lui l'organizzatore dello spettacolo. I cortigiani descrivono ciò che avviene sulla scena. Il luogo si trasforma: c'è un tempio classico. Entra Paride, poi Elena. Al di fuori della bolla Faust è turbato dalla bellezza di Elena. Paride fa l'atto di rapire Elena. Faust lo vuole impedire e, nonostante i richiami di Mefistofele (che è ben cosciente del carattere imm modificabile dello spettacolo), afferra Elena e rivolge contro Paride la chiave che lo ha guidato nel livido regno delle immagini. Tumulto. Faust cade per terra. Mefistofele se lo carica sulle spalle e lo porta via.

Di segno opposto è invece l'incontro tra Faust ed Elena nel terzo atto, dopo la Notte di Valpurga classica, quindi dopo che Faust è riuscito a incontrare Elena – anche se il momento dell'incontro non viene presentato nella tragedia. Faust è adesso un grande signore feudale germanico. Abita in un fantasioso castello medioevale che sorge a poca distanza dal palazzo di Menelao a Sparta, dove Elena è atterrata. L'incontro di Faust ed Elena è adesso qui un qualcosa che può avvenire e che porta frutti: è l'incontro tra la poesia classica e quella germanica, che ha come risultato la sfrenatezza

dionisiaca del romanticismo.

Per gran parte di questa scena, a partire da Euforione, agli attori dovevano essere sostituiti dei cantanti e lo spettacolo doveva somigliare a un'opera secondo lo stile di Meyerbeer o di Rossini. È il momento in cui Mefistofele-Forcide annuncia un nuovo tipo di poesia: non più quella classica, ma quella romantica. Il romanticismo ha qui aspetto dionisiaco. Un qualcosa di sfrenato e geniale, che viene anche sintetizzato nella figura di Byron. Viene però in mente anche il dionisiaco della *Nascita della tragedia*, che affidava proprio alla musica il *messaggio* della nuova arte. Notare anche che il melodramma si inserisce nel quadro del "palazzo", cioè dello spettacolo scenico orchestrato da Mefistofele, avviato con il primo atto. Dal carnevale alla pirateria, passando per le varie rappresentazioni sceniche, Mefistofele ha lì la sua attività di allestitore di spettacoli. Ma l'importanza di Mefistofele viene evidenziata considerando che Elena stessa è uno spettro. A differenza di Margherita e nonostante il suo interagire con i vari personaggi della scena, Elena è soltanto apparenza e illusione. E così anche il matrimonio che sancisce l'unione tra la poesia greca classica e quella germanica, dando come risultato un romanticismo hegeliano, immune da malattia, è quindi un gioco di vuota critica destinato a finire presto. Elena infatti dovrà ritornare nel suo mondo di ombre, proprio richiamata da ciò che, unendosi con Faust, ella stessa aveva creato: la voce del figlio.

L'atto quarto aggiunge una nuova componente alla trama di Mefistofele. Il pensiero di Faust non riguarda più la nuova poesia e il castello feudale, ma la terra. Precisamente la terra che giace nascosta sotto il mare, la terra da *strappare* al mare. Il pensiero si fa dunque cartografico e a Mefistofele spetta il compito di renderlo possibile, dopo che proprio Mefistofele, con l'invenzione della cartamoneta, aveva dematerializzato la terra.

Lo spettacolo che Mefistofele adesso mette in scena è la battaglia. Ed egli vi gioca il ruolo del dio germanico supremo della battaglia: Wotan, che con l'avvento del cristianesimo era stato declassato a presenza diabolica. Come Wotan egli ha due corvi che gli recano le notizie sull'andamento dello scontro, e lo scontro egli lo controlla grazie al suo potere di irretire magicamente l'esercito nemico, di fargli vedere quello che non c'è, di suggestionarlo magicamente decretandone la sconfitta e scatenando nelle file nemiche tre guerrieri magici, ben conosciuti dal folklore. Come Wotan è dunque il detentore di una magia guerriera, atta a rendere inefficace la potenza reale del nemico.

L'atto quinto determina il passaggio definitivo del sogno di Faust, cioè il passaggio alla visione della città. Non più semplice spazio strappato al mare, ma spazio dove una città può sorgere in quanto spazio reso abitabile per l'uomo, città operosa dove l'uomo può vivere liberamente e pericolosamente. La ricchezza della città è garantita dall'attività piratesca di Mefistofele.

{La dialettica dell'illuminismo}

A questo punto, sui binari tracciati per l'andare e venire delle macchine per gli spettacoli nel palazzo rinascimentale, non c'è che la fine veloce. Che è l'accelerazione dei temi nella consuetudine del ritmo – o della sua mancanza. E la decadenza delle marionette. Faust è ormai vecchio e preso di mira dalla Cura, che lo acceca; un cavillo ne provoca la morte. Mefistofele cambia di nuovo ruolo, dovendo solo stare attento a che l'anima di Faust non gli sfugga. Per lui infatti, spettro del Medioevo, si tratta sempre e solo di "anima". Le ultime due scene del *Faust* (*Sepoltura*, *Gole montane*) rappresentano – insieme – l'ultimo spettacolo di questa serie di spettacoli nello spettacolo. Solo non più orchestrato da Mefistofele, ma spettacolo secondo la forma che egli ha contribuito a creare in quella bolla di mondo che adesso è il mondo dello spettacolo – e che, al culmine della possibilità delle macchine, da lui voluto e creato, gli si rivolta contro – beffandolo. È qualcosa come una rivolta delle macchine (e insieme l'anticipazione del senso di possibilità di queste nuove piccole letterature) contro il loro creatore che dimostra che il gioco, ormai, gli è sfuggito di mano.

Nei progetti di Mefistofele si trattava a quel punto di acchiappare l'anima di Faust, portarla all'inferno e chiuderla lì per sempre. Cosa comporta invece l'altro spettacolo di cui ormai si tratta? Non è questione di "anima", tantomeno della convenzione di una fine irrimediabile. Goethe stesso dichiara a Eckermann di aver usato lo scenario cristiano solo come scorciatoia per rappresentare ciò che aveva in mente. «D'altronde ammetterò che la scena conclusiva, in cui l'anima salvata sale al Cielo, era molto difficile da scrivere e che, in quella sfera del sovrasensibile di cui si riesce a malapena ad avere un'idea, mi sarei molto facilmente potuto perdere nel vago, se non avessi conferito alle mie intenzioni poetiche una forma stabile, capace di limitarle per il meglio grazie a figure e immagini della Chiesa cristiana delineate con precisione».» (p. 392).

Ma che cosa significa dunque la scena finale del *Faust*, nel momento in cui è chiaro che non si tratta di "anima"? Goethe specifica nelle *Conversazioni* come l'addobbo cristiano sia solo una scorciatoia: se Mefistofele era il genio della modernità che si sentiva avanzare sulle ruote chiosose della tecnica, se la seconda parte del Faust si contrapponeva alla prima come parte classico-greco-romana-rinascimentale contro la parte germanica della prima, allora la scena ha uno statuto del tutto diverso. Mefistofele come pirata non mira solo a svolgere un ruolo sulla scena, ma può disporre di un capitale fino ad allora nascosto. Agisce cioè fuori scena. Dove l'immagine del mondo si sviluppa; e, parlando di palazzi, si rappresenta, si dipinge, e anche si mette in scena. Il palazzo rinascimentale del primo atto, del resto, aveva sempre puzzato di *Italian job*...

Se Goethe alla fine della sua opera avesse avuto dei dubbi su ciò che noi definiamo adesso Classicismo di Weimar e ne avesse, in un lampo di cecità, scorto le inadeguatezze su cui si era fondato, e ne avesse consegnato al

Faust, sua ultima opera, l'ibrida natura di ritrattazione profonda? Se con questa scena Goethe avesse voluto mettere in dubbio quanto raggiunto con i cinque atti della seconda parte della tragedia? O in gran parte della sua opera? Se avesse voluto accantonare l'apporto del diavolo, cioè le feste chiassose nel palazzo rinascimentale e il matrimonio hegeliano tra poesia classica greca e poesia germanica? Se questi dubbi fossero infine consegnati alla figura meno appariscente tra tutte quelle che affollano il *Faust*? Cioè la figura di Gretchen, che si collega alla comunità germanica del villaggio, del piccolo paese, e che adesso accoglie la parte immortale di Faust, cioè la parte non toccata dalla diavoleria "rinascimentale-moderna" dell'italiano Mefistofele, allo scopo di prepararla a una nuova fase... attraverso una purificazione? La figura di Gretchen si carica di un nuovo aspetto o sospensione di un nuovo aspetto, cioè di un sospetto. Nella fine del *Prologo in Cielo* Dio aveva mostrato una strana simpatia nei confronti di Mefistofele: «Fra tutti gli spiriti che negano, quello / che mi dà meno fastidio è l'Ironico.» (p. 27); Margherita ne aveva invece provato una istintiva repulsione (come dimostra la scena *Il giardino di Marta*). Ma quel particolare del *Prologo in Cielo* rivela molto. Che cosa rivela? Rivela l'abitudine di fare teatro, che è la scatola magica, la scatola che contiene infinite scatole. Cioè l'arte truffaldina del teatro, che arriva da un'altra parte. E da un'altra razza. Se Dio e Mefistofele fossero simili perché creature della stessa razza, e pronte a giocare al tavolo dello stesso gioco, cioè sulle tavole del gioco degli spettacoli concatenati sulla base di una scommessa, e Margherita fosse invece la creatura di un'altra razza, che rifugge il teatro, in quanto luogo della presa in giro, compiendo però (in quanto ella stessa contaminata, indirettamente, dal teatro) il suo ruolo alla fine del teatro, cioè al di là del teatro, in quanto luogo estraneo al quale ella non appartiene?

Riassunto: quello che unisce Dio e Mefistofele è l'abitudine di fare teatro. E l'abitudine delle scommesse. È un piacere che puzza. Il piacere di guardare quello che succede sul palchetto che essi stessi hanno imparato ad allestire per i loro piccoli e sporchi piaceri. Dio e Mefistofele puzzano non solo di razza sporca, ma anche di vecchiume scenico e di macchine ammuffite. Dio e Mefistofele sono qualcosa di autenticamente semita che si trovano a pieno loro agio nel luminoso palazzo rinascimentale degli oscuri Italiani. Dove le macchine vengono messe a nuovo e fatte sfilare a tempo da Mefistofele. Ma poi qualcosa va storto. E il merito è di Margherita.

Così il messaggio del *Faust* cambierebbe completamente. È solo per questa sua particolarità che Margherita può vanificare la complessa messa in scena di Mefistofele e consegnarci la pesante domanda fondamentale di un *Faust* ripensato: "se dunque Goethe, alla fine della sua vita, avesse rinnegato la propria adesione al classicismo greco-romano?"

Nonostante l'impossibilità di una risposta esaustiva, cala invece una lieve sfumatura autunnale sulle parole che Goethe, stando al resoconto di Eckermann, avrebbe pronunciato dopo avere completato il *Faust*, aprendosi a uno smarrimento senza alcuna uscita: «L'aver raggiunto questo suo obietti-

vo, così a lungo perseguito, rese Goethe l'uomo più felice del mondo. “La vita che mi resta, – disse – la considero ormai come un puro dono, e adesso in fondo mi è completamente indifferente se farò ancora qualcosa e che cosa farò”.» (p. 392).

Riferimenti:

Johann Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, Einaudi, Torino 2008.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano 1990.

John Michael Cooper, *Mendelssohn, Goethe and the Walpurgis Night*, University of Rochester Press, Rochester 2007.