

GABRIELE D'ANGELI, *Filemone e Bauci nel Faust*. La riscrittura del mito ovidiano come rovesciamento goethiano

In apertura dell'Atto V del *Faust II* di Goethe compare la mitica coppia ovidiana di Filemone e Bauci la cui storia ci viene raccontata da Ovidio in *Metamorfosi*, VIII, 611-724. Alla fine dell'Atto IV della tragedia goethiana il protagonista è riuscito ad ottenere dall'Imperatore alcune terre, sommerse dalle acque, come feudo, grazie all'aiuto che egli gli ha fornito, forte del sostegno di Mefistofele e di altri demoni, contro le forze dell'Antimperatore. L'Atto V si apre con la scena *Aperta campagna*: le terre date in concessione feudale dall'Imperatore sono state bonificate da Faust, così come era nel suo proposito all'inizio dell'Atto IV. Le dighe hanno allontanato il mare e ormai tutto è dominio del suo signore. Quasi tutto. Sul podere sorge una piccola capanna in cui dimorano due anziani, Filemone e Bauci. Un viandante, tornato dopo molto tempo presso la dimora dei due vecchi, apprende da loro stessi dell'opera del signore, non senza il consueto aiuto diabolico. Ora Faust vuole godere anche di quel misero fazzoletto di terra e rendere 'puro' il suo dominio.

*Il tuo dominio non è puro!
I tigli, la capanna bruna,
la chiesetta cadente, non sono miei.¹*

Perché la necessità di inserire questo mito di ascendenza ovidiana quasi al termine della tragedia, all'inizio dell'ultima metamorfosi terrena di Faust?

Nell'opera di Ovidio, i due rappresentano l'antico valore tradizionale dell'ospitalità che è sacra agli occhi degli dei e che sembra ormai quasi scomparsa. Giove e Mercurio, travestiti da mendicanti, vogliono mettere alla prova gli uomini e non trovano soddisfazione se non

1 *Faust II*, Atto V, vv. 11156-11158. Citiamo qui dall'edizione Mondadori a cura di Franco Fortini, 1970

in Filemone e Bauci, i quali mettono a disposizione di due cenciosi sconosciuti viandanti la loro frugalità. È noto il finale della vicenda: gli dei decidono di coprire la terra con una palude per punire gli uomini malvagi, ma di risparmiare i due anziani che hanno salvato l'antica sacra morale imposta dagli dei e che hanno espresso il desiderio di vivere insieme senza che l'uno provasse il dolore di seppellire l'altro. La loro umile capanna viene trasformata in un tempio e i loro corpi, diversi anni dopo, diventeranno contemporaneamente un tiglio e una quercia.

Il mito rientra in quella categoria di racconti antichi che mettono l'uomo a confronto con le forze della natura, in particolare nella sua lotta fondamentale, decisiva, per strappare la terra alle paludi. Si tratta, dunque, della rappresentazione mitica del rapporto tra uomo e natura, in cui l'umanità non ha sviluppato ancora la tecnologia sufficiente per vincere le forze della natura. In questa lotta, per propiziarsene la riuscita, è necessario riservare uno spazio alla divinità, uno spazio sacro: *sacer*, infatti, è ciò che è separato e dunque puro, intoccabile, dedicato alla divinità.

Sia in Ovidio che in Goethe Filemone e Bauci sono circondati da persone che sono segno dell'allontanamento dal sacro: *impia vicinia* sono nelle *Metamorfosi*, e *gottlos Nachbar*, 'vicino senza Dio', è il signore nel *Faust*. Viceversa, in entrambe le opere i due anziani sono pii, cioè rispettosi del sacro (*pia* è detta Bauci dal poeta di Sulmona) e si affidano alla divinità («[...] inginocchiamoci, / e affidiamoci al vecchio Iddio»²).

La tesi che vogliamo dimostrare è che Goethe abbia operato un rovesciamento del mito ovidiano³. È vero che lo stesso scrittore di Francoforte ha messo in guardia da un puntuale confronto tra il suo episodio e quello narrato da Ovidio, così come riporta Zagari dalle conversazioni di Eckermann con l'autore del *Faust*⁴, ma è pur vero che, come lo stesso Zagari sottolinea,

2 *Faust II*, Atto V, vv. 11141-11142

3 Di simmetrie e antitesi tra l'episodio ovidiano e quello goethiano parla anche Luciano Zagari nel saggio *Faust e la vigna di Naboth. 'Rispecchiamento' allegorico o immagine come categorialità storica?*, in Luciano Zagari-Marino Freschi (a cura di), «Annali di Studi tedeschi», XVIII, 2, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1975, pp. 7-62

4 «Il mio Filemone e Bauci, disse Goethe, non ha nulla a che fare con quella famosa coppia dell'antichità e con la leggenda che ad essa si riconnette. Io ho dato quei nomi alla mia coppia solo per rialzare il tono dei loro caratteri. I personaggi sono simili, simili le condizioni e così la somiglianza dei nomi ha un effetto senz'altro positivo». Zagari (1975), p. 31, n. 25

[...] se, come dice lo stesso Goethe, l'affinità per somiglianza rimane puramente esteriore, c'è fra i due testi una più profonda, drammatica affinità che consiste nella riproposizione – nel Faust – di tutti i temi già presenti in Ovidio, ma mutati di segno⁵.

Nel corso della nostra breve trattazione cercheremo proprio di dimostrare quello che Zagari già aveva osservato. C'è da chiedersi innanzitutto che tipo di tragedia sia il *Faust* se il protagonista, dopo aver venduto l'anima al diavolo, al termine dell'opera, viene salvato e assunto in cielo. In realtà, l'opera dello scrittore tedesco è la tragedia del conflitto tra necessità storica oggettiva e volontà individuale soggettiva. A proposito di ciò è Lukàcs, in polemica col critico Vischer, che coglie l'essenza della tragedia di Faust:

[...] egli [Vischer] non si accorge che proprio la necessità di uno sviluppo conforme alla specie esige che sia varcato il limite di tutto questo mondo. Varcare questo limite è tragico non solo per Margherita, ma per Faust stesso [...]; per il destino della specie invece – senza nessun riguardo alle tragedie individuali – proprio questo passo è necessario. È veramente in tale necessità che si nasconde la tragedia di Faust, una tragedia ben più profonda di quella del semplice rimorso individuale [...].⁶

Ora, se l'opera del tedesco rappresenta la tragedia dell'inarrestabile necessità storica contro le volontà individuali, ecco che tutta l'opera altro non è che una grande allegoria della storia umana, in cui la moderna società capitalistica è il compiuto rovesciamento del mondo antico, dei suoi rapporti di produzione e di proprietà, del suo rapporto con la natura e, quindi, dei suoi valori morali, religiosi e anche estetici. L'antico è un mondo che si è completamente rovesciato nel moderno e pur tuttavia, come afferma Marx, esercita ancora un fascino su di noi⁷. Per questo la coppia Faust-Mefistofele tenta di farci i conti un'ultima volta e definitivamente nell'episodio di Filemone e Bauci. Sempre Lukàcs si esprime in questi termini:

[...] si prenda l'episodio di Filemone e Bauci. Vi troviamo tutti i motivi e tutte le determinazioni essenziali dell'espansione capitalistica, dell'assalto del capitalismo che distrugge l'idillio precapitalistico, e sono sviluppati umanamente, moralmente e poeticamente, senza nessuna attenuazione; e d'altra parte: non è rappresentata la passione o la colpa di un singolo uomo, ma la linea monumentale di una grande necessità storica.⁸

5 Zagari (1975), p. 33, corsivo nostro

6 Lukàcs (1949), p. 250, corsivo dell'autore

7 Cfr. Marx-Engels a cura di Carlo Salinari (1967), p. 55. A tal proposito, in una didascalia di una scena dell'Atto I, Goethe scrive che la mitologia greca «persino sotto maschera moderna non perde né carattere né fascino».

8 Lukàcs (1949), p. 349

Lo stesso Mefistofele, come artefice del rovesciamento, in quanto trasfigurazione allegorica del progresso (sarebbe meglio dire del processo storico), in una scena del *Palazzo Imperiale*, appare sotto la maschera di Zoilo-Tersite, ossia sotto la doppia identità del fustigatore dei due valori fondanti della civiltà antica che va rovesciata. Zoilo infatti, retore greco del III secolo a. C., è il critico di Omero, il quale è incarnazione della bellezza classica, e Tersite è il personaggio dell'*Iliade* (II, 212) calunniatore dell'eroismo classico. Ad un certo punto questo personaggio afferma:

*In alto quel che è giù, in basso quel che è su,
dritto quello che è storto, storto quello che è dritto:
soltanto questo mi fa pro.
E così fosse in tutto il mondo.*⁹

È il programma integrale del rovesciatore Mefistofele che giungerà a compimento proprio nella scena di Filemone e Bauci.

Ma la sopravvivenza e la riproposizione dell'antico nell'opera di Goethe è persistente e, in particolare nel *Faust II*, rappresenta motivo di confronto continuo. Nell'opera, ad esempio, i piani temporali tra antichità e contemporaneità si confondono continuamente proprio a causa del loro rapporto dialettico, come nella *Notte di Valpurga classica* o nella scena del *Palazzo Imperiale (Ampia sala)*. Questi confronti col mondo classico partono innanzitutto come mascherata, poi come evocazione spettrale, segue come tentativo di conciliazione (con l'amore tra Faust ed Elena, il cui frutto, Euforione, muore sull'altare della moderna lotta per la libertà nazionale) e terminano con la sopraffazione del moderno sull'antico, proprio nell'episodio di Filemone e Bauci. Infatti, sia nella *Notte di Valpurga classica* che nella scena del *Palazzo Imperiale – Ampia sala* compaiono i personaggi dell'antichità classica e della mitologia greca, ma in queste scene i personaggi storici e mitologici sono prima delle maschere, poi pure manifestazioni: essi sono dei fantasmi¹⁰. Il confronto tra antico e moderno appare ancora superficiale: l'antico è pensato ed evocato come un fantasma delle glorie passate.

9 *Faust II*, Atto I, vv. 5467-5470

10 Nella *Notte di Valpurga classica* le parole *gespenster*, *geistern*, *geisternacht*, ecc. sono parole-chiave ricorrenti.

Va notato anche che esiste un parallelismo e un rovesciamento interno tra la scena del *Palazzo Imperiale* e quella dei due vecchi ovidiani. In entrambe le occasioni la rappresentazione termina con un incendio. Nel primo caso esso è frutto di magia, nel secondo, invece, è una vera e propria devastazione dovuta alle fiamme appiccate dal diavolo e dai suoi bravacci. È questo elemento del fuoco che ci fornisce un'ulteriore chiave interpretativa delle due scene e quindi dei rispettivi valori allegorici. Nella scena del *Palazzo Imperiale* il fuoco è una farsa, proprio come il corteo di maschere mitologiche; in Filemone e Bauci, il fuoco è una tragedia che mette fine a un mondo, che pone fine all'idillio precapitalistico, ai vecchi rapporti di proprietà, all'antichità tutta. È una vera e propria ecpirosi purificatrice, perché rende puro, appunto, il dominio di Faust.

Tornando al confronto tra Ovidio e Goethe, come in ogni rovesciamento, vi sono anche dei punti di contatto, come abbiamo visto. Un importante elemento di continuità, sebbene mutato di segno, è quello acquatico. In Ovidio la capanna dei due sorge su una «*tellus habitabilis olim*», e solo in seguito viene circondata dalle acque che gli dei hanno deciso di inviare, tanto che «*nunc celebres mergis fulicisque palustribus undae*» e «*stagnum est*»¹¹, mentre nella tragedia goethiana le terre intorno alla capanna di Filemone e Bauci all'inizio sono sommerse dal mare e solo grazie al volere del signore e all'opera mefistofelica vengono bonificate.

Abbiamo detto che nell'opera ovidiana gli dei rappresentano le forze incontrollabili della natura e lo spazio salvato diventa *sacer*, cioè spazio purificato, separato, riservato al culto e lì, infatti, sorgerà un tempio e i due diventeranno *sacerdotes*, custodi del *sacer*, lo spazio intoccabile, salvato grazie alla *pietas* dei due dalla furia distruttrice degli dei. Nella tragedia goethiana, invece, la forza sovranaturale è allegoria non delle forze della natura che atterriscono gli uomini, i quali vi si sottomettono piamente, ma è, al contrario, la 'diabolica' razionale capacità umana di controllo sulla natura: è la capacità dell'uomo di invertire i processi naturali e di dominarli. Annota Fortini nell'edizione Mondadori del *Faust* che Goethe «ebbe presenti certamente gli olandesi con la loro lotta secolare contro le onde e

11 *Metamorfosi*, VIII, vv. 624-625, corsivo nostro. Citiamo qui dall'edizione BUR a cura di Giovanna Faranda Villa, 1994

Federico il Grande con le sue imprese di bonifica»¹². Le terre tedesche e olandesi vengono strappate all'acqua poiché, non solo le tecniche moderne lo permettono, ma perché lo sviluppo delle forze produttive necessitano di tali opere.

È anche piuttosto significativo che la scelta di Goethe per la rappresentazione di questa ennesima azione di Faust sia ricaduta sulla bonifica. Non è solo la ripresa del mito ovidiano *mutato di segno*, ma è anche tipico di un mutamento significativo per il sorgere di una nuova società.

*Drenaggi, prosciugamenti dalle alluvioni causati dai grandi fiumi, dighe, canalizzazioni e irrigazioni si riscontrano già da millenni prima di Cristo negli antichi stati egiziano, caldeo e cinese. Non vi è dubbio quindi che, senza esagerare, si possa attribuire alla bonifica nonché all'agricoltura in generale uno stretto legame col sorgere ed il fiorire di quasi tutte le civiltà e quindi, in parte, anche della nostra.*¹³

Questo è valido, dunque tanto per le antiche civiltà, quanto per la moderna età capitalistica. Non è un caso, infatti, che moltissime civiltà antiche colleghino la loro nascita o rinascita dopo un'alluvione. Solo che l'antico celebra la lotta (spesso disastrosa e infruttuosa) dell'uomo contro le forze della natura e contro le acque cui strappa la terra con il mito e riserva alla natura stessa uno spazio di culto, un luogo sacro, per propiziarsela; il moderno è in grado di dominare la natura, rompe e travolge lo spazio del sacro e questa capacità e questa forza si trasfigurano in forza magica e diabolica.

Tuttavia, la mentalità borghese tenta di rappresentare il processo di sviluppo storico come alieno e trascendente, quindi diabolico e non come immanente e concreto nello sviluppo delle sue forze produttive. Se comprendesse questo processo e lo rappresentasse per quello che è, comprenderebbe la sua natura transitoria e, ammettendone la storicità, dovrebbe accettarne anche la fine e la propria tragedia¹⁴. Per questo l'insistito ricorso all'allegoria nel Faust: e correttamente di allegoria si deve parlare, sebbene Goethe privilegi teoricamente il simbolo. Ma questo è «segno della sua intelligenza storica: del suo aver

12 Fortini (1970), p. 1112, n. 1 di p. 979

13 Milani (1975), pp. 57-58

14 L'uomo Faust non può che sottomettersi alla sua stessa rappresentazione della storia e del progresso, mostrando concretamente come funziona la dialettica servo-padrone che Hegel aveva dimostrato nella *Fenomenologia dello Spirito*. Mefistofele, in quanto progresso storico, in quanto marcia dell'uomo verso una nuova società, domina Faust in quanto uomo borghese: egli l'ha evocato come potenza demoniaca, come suo servo, ma dialetticamente il demone evocato lo domina come potenza autonoma, come suo signore.

capito che l'allegoria è *la figura poetica della modernità*. E più esattamente: della modernità *capitalistica*»¹⁵.

A proposito di questo atteggiamento da parte della borghesia moderna, di allontanare da sé qualsiasi responsabilità, Franco Moretti conia l'espressione 'retorica dell'innocenza', la cui invenzione è attribuita proprio a Goethe¹⁶. Faust afferma inizialmente di volere uno scambio con i due vecchi e ce lo rivela Filemone: «Eppure nella nuova terra / ci ha *offerto* un bel potere»¹⁷. Poco dopo, quando l'ansia di dominio di Faust, che da nobile feudale diventa moderno capitalista, si fa più rapace, il protagonista afferma: «[...] ho vergogna di me: quei vecchi, là, dovrebbero andarsene»¹⁸. Tuttavia Faust, dopo aver dato l'ordine di sgombero della capanna e dopo aver ricevuto da Mefistofele ragguagli sulla tragedia avvenuta (i vecchi e il viandante, «poche storie, / li abbiamo levati di mezzo alla svelta»¹⁹ e la foresta è stata data alle fiamme) esclama: «Volevo scambio io, non rapina!»²⁰. La forma innocente dello scambio si metamorfizza, nell'era dell'ascesa capitalista, in tragica rapina, anche se non lo si vuole. La necessità oggettiva travalica, travolge e rovescia la volontà soggettiva. Ed ecco che i due termini di 'scambio' e 'rapina' vengono posti in modo antitetico all'inizio (*Tausch*) e alla fine del verso (*Raub*), quasi ad affermare, anche visivamente, questa retorica dell'innocenza che anche poco prima si era espressa in questi termini:

*[...] A me rimorde in cuore
quella precipitosa impresa.
Ma se il fitto di tigli è distrutto
e sono orridi carboni i tronchi
si alzerà presto un belvedere
che guardi verso l'infinito.*²¹

Il rimorso si esaurisce nello spazio di un verso, per poi dare spazio all'ansia di godimento e di dominio del nuovo padrone.

15 Moretti (1994), p. 74, (corsivi dell'autore)

16 Moretti (1994), p. 24

17 *Faust II*, Atto V, vv. 11135-11136, corsivo nostro

18 *Faust II*, Atto V, vv. 11238-11239

19 *Faust II*, Atto V, v. 11361

20 *Faust II*, Atto V, v. 11371

21 *Faust II*, Atto V, vv. 11340-11345

Ecco dunque che, nel nuovo mondo, non vi è più spazio per il sacro. Filemone e Bauci, così come nell'opera ovidiana, sono ancora pii, si affidano alla divinità. Ma nell'opera antica questo è un vantaggio per gli uomini, anzi è l'unico modo di essere per gli uomini soggiogati dalla natura; nel moderno quadro capitalistico il vantaggio si muta in tragedia e il distruttore «è un uomo senza Dio, gli fanno gola / la [...] capanna, i [...] tigli»²².

D'altra parte Marx aveva affermato:

È possibile la concezione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della famiglia greca e perciò dell' [arte] greca, con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e il telegrafo? Che ne è di Vulcano a petto di Roberts & Co., di Giove di fronte al parafulmine, di Ermete di fronte al Crédit mobilier? Ogni mitologia vince, domina e plasma le forze della natura nell'immaginazione e mediante l'immaginazione: essa svanisce quindi quando si giunge al dominio effettivo su quelle forze.²³

E dunque che ne è ormai di Filemone e Bauci? Non servono più, perché non serve più ciò che essi rappresentano. La mitologia svanisce perché Faust ha vinto le forze della natura costruendo delle modernissime dighe. Se da un lato il mancato dominio sulla natura permette ancora uno spazio alla sacralità, dall'altro il pieno dominio su di essa comporta la fine del sacro. La necessità storica del capitalismo travolge tutto, cancella le vestigia non solo dei rapporti feudali (Faust si trasforma rapidamente da feudatario a mercante), ma anche del mondo antico e della sua sacralità, della sua morale. Se gli dei del mondo antico (ovvero le incontrollabili forze della natura) risparmiano i pii che vi si sottomettono in modo che sia possibile ancora tracciare la linea che delimita il *sacer*, il mondo moderno non salva niente e nessuno, travolge tutto e non è più possibile tracciare alcuna linea di confine. Dice Faust:

*Là, per vedere lontano, vorrei
costruirmi un palco fra i rami,
aprire ampio corso allo sguardo
per vedere tutto quello che ho fatto io,
per dominare con un solo sguardo
il capolavoro dello spirito umano
che con il proprio ingegno ha creato
questa distesa abitabile ai popoli.²⁴*

22 *Faust II*, Atto V, vv. 11131-11132

23 Marx-Engels a cura di Salinari (1967), p. 53-54

24 *Faust II*, Atto V, vv. 11242-11250

In Ovidio gli dei sono ancora in grado di punire gli empi, esiste una linea di demarcazione tra *pietas* ed empietà, tra sacro e profano e gli empi hanno la punizione che meritano.

*"Di" que "sumus, meritasque luet vicinia poenas
inpia" dixerunt; "vobis immunibus huius
esse mali dabitur [...]."*²⁵

Filemone e Bauci saranno «immuni huius mali», dalla palude che avanzerà e sommergerà i *vicinia inpia*. Nel Faust, invece, è l'*inpius*, è il *gottlos* che trionferà inarrestabile e i due non verranno risparmiati. Spazio per il sacro non ve ne è più, ma solo per gli affari, per la proprietà e il godimento individuale, privato. Al massimo, quella che si istituisce è una nuova forma di magia, un nuovo feticismo e una nuova sacralità: quella della merce. Il rapporto con il divino e il sacro si annulla e lo stesso Faust, poco prima della salvezza finale, avverte questa disperazione, nonostante la 'retorica dell'innocenza'. Nelle parole di Engels:

*Quando Carlyle, citando Ben Jonson, dice che l'uomo ha perduto la sua anima e comincia ora a sentirne la mancanza, l'espressione giusta per dir questo sarebbe la seguente: l'uomo ha perduto nella religione la sua stessa essenza, ha alienato la propria umanità, e ora, dopo che la religione è stata scossa dal progresso della storia, sente la propria vuotezza e inconsistenza.*²⁶

Va notato anche che, come abbiamo visto all'inizio, Faust lamenta la mancanza di purezza (*nicht rein*) del suo dominio (*Hochbesitz*). La proprietà non è pura perchè i due vecchietti occupano una piccola porzione di terreno e rendono, dunque, impure le sue proprietà. Ma quello che in tedesco è *rein* (*puro*), in latino è *sacer*²⁷, in quanto appartenente al dio. Se nella narrazione ovidiana *sacer* è ciò che è stato salvato dalle acque e separato dal resto, ciò che resta inviolato, non toccato, nella tragedia goethiana la purezza va conquistata e affermata spazzando via tutto, violando la piccola proprietà della coppia ovidiana. Viene affermato un nuovo tipo di purezza e dunque un nuovo tipo di sacralità, che è il dominio assoluto, la proprietà integrale.

25 «"Siamo dei" dissero. "I vostri empi vicini pagheranno la pena che si sono meritati, ma voi vi salverete.» *Metamorfosi*, VIII, vv. 689-691

26 Engels in Lukàcs (1964), p.117, corsivo nostro.

27 Almeno nell'accezione che ne dà Varrone Reatino nel *De re rustica*. Per una trattazione più ampia sull'etimologia e l'evoluzione del termine *sacer* si rimanda a Morani (1981), pp.30-46 e Romaniello (2002), pp.65-76

Tutto questo è frutto del controllo sulla natura: non potranno più le acque della palude invadere le terre; anzi, il lavoro dell'uomo spinge indietro le acque del mare, sebbene ad un alto prezzo: «Ci deve esser voluto sangue di vittime umane»²⁸. Qui Goethe sembra quasi richiamare alla memoria antiche pratiche magiche che prevedevano sacrifici (*sacrum facio*) per purificare una costruzione e propiziarsi una divinità; ma qui il sacrificio è per il diavolo, poiché il dominio sulla natura è opera sua. È infatti grazie a Mefistofele, su volere di Faust, che la diga è stata costruita e le terre strappate al mare. Di nuovo un allontanamento tramite la retorica dell'innocenza. Il diavolo di Goethe rappresenta allegoricamente le inarrestabili forze storiche che spingono verso il progresso e permette il passaggio dal mondo feudale al mondo capitalistico. Mefistofele è l'inventore del diabolico denaro²⁹ (un'altra allegoria, in quanto, per Marx, il denaro non è che reificazione di un'astrazione) e nello stesso Atto V, al ritorno da un viaggio per affari, è riuscito a trasformare due navi in venti navi.

Ora, abbiamo detto anche che il rovesciamento operato dall'era capitalistica nei confronti dell'antico non è solo un rovesciamento dei rapporti di produzione, ma anche dei valori morali ed estetici. Se le premesse del presente articolo sono vere, allora possiamo anche ipotizzare che l'episodio di Filemone e Bauci sia anche una riflessione e una presa di posizione di Goethe e del suo tempo nei confronti del modo poetico antico e del classicismo³⁰.

Già Lukàcs aveva sottolineato come il classicismo tedesco avesse in Goethe un carattere problematico, che lo stesso scrittore di Francoforte aveva ben chiaro. In Germania il classicismo è solo un 'intermezzo', un ponte tra il realismo illuminista e il grande realismo ottocentesco e ha un termine storico preciso: il 1806, anno della Battaglia di Jena, quando la

28 *Faust II*, Atto V, vv. 11127

29 Anzi, il denaro è «lo sterco del diavolo», nel famoso lavoro di Le Goff

30 Anche Fortini, in una nota all'Atto III (p.1102, n. 1 di p. 751), commenta come segue: «L'atto terzo è stato pubblicato nel 1827, prima di tutto il secondo *Faust*. I vv. 8483-8802 sono stati scritti nel 1800 e sono quindi i primi di tutta la seconda parte della tragedia. La struttura di questo atto – si dice – è quella di un dramma greco. La presenza di un Coro, le forme metriche, i modi sintattici (Elena parla, ad esempio, in trimetri giambici) sono apertamente ispirati agli esempi greci. Ma, mentre questi modelli sono tenuti presenti nel primo terzo dell'atto con uno scrupolo che può sembrare archeologico, il secondo terzo – che vede l'incontro di *Faust germanico* e di *Elena greca* – è, anche stilisticamente e metricamente, *la contrapposizione e la difficile fusione di due momenti della storia e della cultura*; e l'ultimo terzo («Arcadia»), con la vita e la morte di Euforione, la scomparsa di Elena e la dissoluzione delle coretidi, si va sempre più allontanando dal modello greco e si avvicina piuttosto allo stile della «Grande Opera» musicale romantica», corsivo nostro.

Rivoluzione francese e i suoi principi vengono esportati in terra tedesca e la Prussia viene sbaragliata dall'esercito napoleonico. La composizione del Faust attraversa questi due periodi, il classicista e il moderno: anzi il termine di composizione della prima parte del Faust coincide quasi esattamente con questa data, mentre la seconda parte è già proiettata al di là del cruciale 1806. Dunque l'episodio di Filemone e Bauci, oltre a riempirsi di contenuti storici e sociali, contiene anche, naturalmente, una riflessione estetica ed è, a nostro giudizio, un'allegoria di questa nuova teorizzazione immediatamente tramutata in prassi artistica.

Né si tratta di un caso. Il fondamento sociale e psicologico del Classicismo tedesco è la rivoluzione francese e la nuova situazione mondiale da essa istituita. Ma questo fondamento favorisce il Classicismo tedesco solo finché gli scrittori tedeschi sono in grado di comportarsi di fronte ad esso come spettatori che non vi hanno parte diretta. Per la stessa ragione, in Francia e in Inghilterra, il grande realismo del primo Ottocento ha inizio solo quando gli scrittori – Scott, Balzac, Stendhal – possono guardare retrospettivamente, con l'occhio della storia, al periodo rivoluzionario ormai concluso. Non appena la situazione mondiale esige dal popolo tedesco delle decisioni – e ciò accade dopo il 1806 – è finita la posizione classico-contemplativa degli scrittori.³¹

La seduzione di Elena, il fascino che il classico esercita ancora sul moderno, l'impossibile conciliazione³² devono lasciare il posto all'efferatezza di Faust nei confronti di ciò che resta del classico. Non più la contemplazione, ma l'azione.

Tornando ad Ovidio e al tema metamorfico, possiamo affermare, concludendo che se è ancora possibile una trasformazione nel mondo moderno è solo quella del capitale che si accresce e delle merci in scambio. Se è ancora possibile una religione, è quella degli affari. Se è ancora possibile un sacro, è quello della proprietà integrale. Se vi è ancora un dio è quello uno e trino di «guerra, commercio, pirateria»³³.

L'estremo rovesciamento del mito è che le acque degli dei ovidiani che tutto ricoprono, salvando Filemone e Bauci, diventano le fiamme mefistofeliche che li distruggono.

31 Lukàcs (1956), pp.40-41. A riprova di ciò, sono illuminanti due versi pronunciati da Faust stesso nell'Atto IV, vv. 10187-10188, a conclusione del sogno di conciliazione col mondo classico tragicamente perso alla fine dell'Atto III. «Voglio avere dominio, possesso. / L'azione è tutto. La gloria è nulla». La fase sognante contemplativa, che guarda al classico, seppure come fantasma, è conclusa. Ora è il tempo dell'azione. La gloria (antica) è nulla. Lo avevano detto anche le sirene nell'Atto II, nella *Notte di Valpurga classica*, ai vv. 8212-8215: «Per splendida che sia / è degli antichi eroi / in declino la gloria» (corsivi nostri).

32 «La nostra dolce unione è un sogno?», dicono Elena e Faust, insieme. *Faust II*, v. 9883 (corsivo nostro).

33 *Faust II*, Atto V, vv. 11187

Gabriele D'Angeli
gabrieledangeli@gmail.com

Bibliografia

Testi

Faust

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Mondadori, Milano, 1970

Metamorfosi

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Giovanna Faranda Villa, Rizzoli, Milano, 1994

Riferimenti bibliografici

Lukàcs (1949)

György Lukàcs, *Goethe e il suo tempo*, Mondadori, Milano, 1949

Lukàcs (1956)

György Lukàcs, *Breve storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1956

Lukàcs (1964)

György Lukàcs, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1964

Milani (1975)

Francesco Milani, *Alcuni aspetti della bonifica nel Faust di Goethe*, in «Rivista di storia dell'agricoltura», anno XV, n. 2, agosto 1975, Accademia Economico-Agraria dei Georgofili, Parenti, Firenze, 1975, reperibile all'indirizzo internet <<http://rsa.storiaagricoltura.it/scheda.asp?IDF=56&IDS=1&IDP=1>>

Morani (1981)

Moreno Morani, *Lat. «sacer» e il rapporto uomo-dio nel lessico religioso latino*, in «Aevum», anno LV, pp. 30-46, 1981, reperibile all'indirizzo internet <<http://www.rivistazetesis.it/sacer.htm>>

Moretti (1994)

Franco Moretti. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994

Romaniello (2002)

Giuseppe Romaniello, *Etimologia di «sacer», «sanctus» e «profanus»*, in *Dalla tenebra alla luce semantica: nei segreti della glottologia*, Sovera Edizioni, Roma, 2002, pp. 65-76

Marx-Engels a cura di Salinari (1967)

Karl Marx-Friedrich Engels, a cura di Carlo Salinari, *Scritti sull'arte*, Laterza, Roma-Bari, 1967

Zagari (1975)

Luciano Zagari-Marino Freschi (a cura di), Luciano Zagari, *Faust e la vigna di Naboth. 'Rispecchiamento' allegorico o immagine come categorialità storica?*, in «Annali di Studi tedeschi», XVIII, n. 2, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1975

Per l'analisi dell'episodio di Filemone e Bauci e i rapporti tra Goethe e il Classicismo, oltre ai testi citati, si vedano anche:

Giuliano Baioni, *Classicismo e rivoluzione: Goethe e la Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1998

Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, Gallimard, Parigi, 1959, pp. 220-223

The present article intends to verify the hypothesis according to which Goethe reversed the Ovidian myth of Philemon and Baucis, recovering its essential aspects while changing its sign. The focus of the question is the erasing of the sacred space in the modern capitalistic era, whereas that

space was still preserved in the precapitalistic idyll. Moreover, the myth of Philemon and Baucis represents not only the reversal of the ancient relations of production, but also a reversal of moral and aesthetic values.

Parole-chiave: Filemone e Bauci; Faust; sacro; capitalismo; antichità