

Le idee contemporanee

FAUST IN ITALIA

È difficile poter dire se gli anni Settanta vedranno un recupero del *Faust* goethiano (e in particolare del personaggio Faust) alla cultura italiana, che non da oggi ha smesso di sentire come propri elementi costitutivi sia l'opera che l'eroe costruiti da Goethe. Non come elementi costitutivi e neanche come fonti di suggerimento in senso più lato; eppure non sarà solo una coincidenza il fatto che nelle edizioni Mondadori siano oggi apparsi contemporaneamente un *Goethe* di Pietro Citati e la versione italiana del *Faust* (con l'originale a fronte) della quale siamo debitori a Franco Fortini. Quello che è opportuno chiedersi è perché si sia avvertita un'esigenza come questa, che cerca di riportare un personaggio letterario nei luoghi fisici e nei centri culturali lungamente studiati e descritti dal suo artefice; a poco meno di due secoli dal viaggio di Goethe in Italia si prepara insomma un'accoglienza italiana a Faust, o meglio si vuol provare se i valori espressi da un tal eroe siano oggi (o nuovamente o per la prima volta) usufruibili oppure in qualunque modo attuali, attuabili. Per saggiare queste possibilità s'impone una decifrazione complessiva del testo, una lettura liberata da schemi e schermi di vario genere, che non credo abbiano influito sulla maniera di leggere del pubblico tedesco, ma certo invece hanno pesato su di noi, deviando la corretta approssimazione a Faust, ad esempio, nel più facile modulo del melodramma alla Gounod o anche nella formula presuntiva di un quasi indifferenziato romanticismo faustiano, una formula che si estende, soddisfacente, almeno da De Sanctis a Croce.

Così è chiaro che se vorremo recuperare un personaggio, renderlo vivo in noi, *per noi* e tra di noi, non potrà più essere *quel* personaggio, la cui vicenda godeva cent'anni or sono di una popolarità assai larga, ovunque: basti rammentare la frequenza con la quale un De Sanctis, anche a proposito di temi di letteratura italiana, faceva ricorso come a punti di riferimento e d'intesa comune ai nomi di Margherita (magari per un confronto con Francesca o con Ermengarda), di Mefistofele, oltre che naturalmente di Fausto. Ma quelle

citazioni adesso è molto se non c'infastidiscono, congiunte come appaiono a immagini scontate, a quel tipo di romanticismo unilaterale che fino dall'adolescenza ci indirizzava verso l'*Urfaust* predisponendoci a minimizzare il *Faust II* come un tentativo cerebrale, affaticato e affaticante, rallentato nella trama e poi gratuito nel finale posticcio. Si capisce allora come, per una specie d'impulso di reazione, Fortini impegni al massimo le proprie facoltà ritmico-interpretative nell'affrontare il *Faust II*: e con successo specifico nella parte dominata da Elena (la parte, all'interno dell'area mitico-ellenica, più esposta ai rischi della fissità, del decorativismo formale); mentre al *Faust II* anche Citati rivolge il meglio della sua capacità penetrativa, dedicandogli oltre due terzi del suo libro. Sembra evidente allora che il nuovo Faust, l'immagine non convenzionale a cui s'intende far posto, da una parte avrà la pretesa di conformarsi (sia pure non come un calco) all'originale, rimontando le barriere schematiche accumulate in troppe generazioni intermedie, ma dall'altra sarà anche una cosa, anzi un'idea, *diversa*, dal momento che aspira — né potrebbe darsi altrimenti — ad istituirsi come *vero* Faust. Il vero che soppianta il vero antecedente, secondo la logica e la ragione progressiva dei tempi: con in più la presunzione, in noi, abbastanza giustificata, di pervenire a un vero di più salda radice critica, a un vero desunto da un'indagine d'insieme che tenga conto della materia nella sua integralità e non s'induca all'arbitrio di confinare nel particolare e nell'accessorio qualche elemento contestuale che non s'accordi con il quadro generale dell'interpretazione. (Così, e torniamo a un nome già fatto in queste note, sentiamo di poter affermare, per esempio, che oggi siamo *obbiettivamente* più in là del De Sanctis, quanto alla valutazione complessiva della poesia leopardiana, se il De Sanctis da ultimo ribadiva su *La ginestra* il suo giudizio di « poesia mediocre », « dove la base poetica è occasionale, il concetto rimane nella sua astrattezza filosofica, e si esprime per via di argomentazioni e di ragionamenti »: dati che vanno tutti a detrimento della postulata « incoscienza e spontaneità dell'artista »).

Ma parlando di Faust, anziché « del » *Faust*, in Italia, compiamo noi stessi una scelta che forse non siamo in grado di motivare subito razionalmente. Perché il personaggio continua a premerci più dell'opera che materialmente lo contiene (pur ammettendo che la nostra sia un'attenzione diversamente orientata, che nulla serba della premura monocorde e monolitica attestata dai lettori del secondo Ottocento)? Penso intanto che a provocare il rientro di Faust tra di noi, se il rientro avverrà, sia una delle malattie storiche filtrate nel Novecento, quella che ci tocca direttamente e potrebbe dilagare nei suoi ultimi tre decenni, propagatavi da germi che respiriamo non proprio da oggi. Il male torna ad essere, in fondo, quello di una, non richiesta e non opportuna, solitudine a cui il modello faustiano offre non certo una terapia ma piuttosto una articolata enunciazione di cause e di effetti che ne caratterizzano il fenomeno. Ma come e fino a che punto abbiamo, ora, bisogno di Faust? Il grafico della sua esistenza presso Goethe, che procede fra empiria e visione e sotto il segno solenne, ma tutto sommato semplice, dell'utopia, è un grafico esemplare, se terremo

conto delle fasi per cui da uno stato di solitudine iniziale, che si mostra « pura » sulla pagina (con tutto il fuoco e le scorie alle spalle dell'opera, nella fornace oscura della preistoria ovvero, riferita a Goethe, della prepoesia) si passa attraverso i tentativi di società, di rapporti inediti che il protagonista (o il suo genio in lui, per lui) organizza secondo un ritmo che tende sempre più all'assoluto: sicché anche l'amore per Elena, che innalzava a vertici assoluti quello provato per Margherita nell'*Urfaust*, appare vinto — in una progressione non solo temporale — dalla religione del lavoro costruttivo, culmine ansioso e supremo del personaggio Faust.

È questa, a uno sguardo complessivo, la storia d'una solitudine: però drammatica (non per niente esiste un sottotitolo dell'opera: *Eine Tragödie*), non inerte e autosufficiente, ossia condannata senza scampo, com'è per la specie di solitudine che piomba sulle nostre presenti facoltà d'esperienza, finendo per negarci, in senso proprio, l'esperienza medesima. Storia dunque, nel caso di Faust, di una solitudine avventurosa, aperta con lo stesso aprirsi del libro: nel punto in cui matura la crisi di una fede scientifica e razionale e quando tuttavia la scommessa (con Mefistofele) che dà il via alla trama viva del dramma s'impone su di un piano che non è affatto irrazionale ma è piuttosto quello di una ragione sublimata, che ordina ad un fine di conoscenza nuova, piena e crescente, le potenze di un sapere alchemico altrimenti vano, illusivo. E di tutto ciò, che cosa arriva oggi a impegnarci? Ogni atteggiamento critico, ogni inflessione di lettura risponde a un'istanza dell'epoca, si sa, e meglio che mai si direbbe che viene a denunciare un *desiderium*, una carenza specifica del tempo. Allora, per chiudere qui, provvisoriamente, un interrogativo lasciato in sospenso, la prevalente passione che portiamo al protagonista, rispetto al *Faust* come azione scenica complessiva, è proprio la spia d'una carenza, di una malattia aggravata dai malposti fondamenti di quest'era neoscientifica: carenza di centralità, dimodoché il ricondurre l'attenzione sul personaggio significa l'urgenza di un punto di riferimento sicuro, centrale, che ci salvasci dalla dispersione, dagli sprechi centrifughi. Dicendo questo, potrebbe toccarci il nome di neoromantici, poiché l'invasione del personaggio *Faust*, come liberandosi da una veste troppo stretta e spessa, cominciò giusto a rivelarsi fin dalla generazione postgoethiana; però gioca in nostro favore la consapevolezza che l'exasperazione solipsistica dell'eroe, propria dell'età del secondo romanticismo, è ben altra cosa dalla richiesta che è in noi. Se ci sta a cuore la resurrezione di un principio avventuroso da elevare a modello d'un presente impoetico e invariabile, l'avventura che ricerchiamo in un gruppetto di « sacri » testi (per sconciarli, anche, non appena dimostrino l'assenza di questo carattere) è una condizione continua, che pertiene alla sfera volitiva e coscienziale del personaggio ma direi anche a quella naturale, biologica. Se in partenza si potrà consentire nella considerazione dell'avventura come strappo da una non-vita, come scarto da un'avventura falsa e muta, da una pratica astratta (ed è allora che batte con tempestività la tentazione ed entra in campo Mefistofele), da quell'istante in poi il principio avventuroso potrà persino far a meno di autoproclamarsi, giacché gradualmente si inserisce nella natura del personaggio,

collima col senso stesso della sua dinamica, che non conosce soluzione di continuità. Così la continuità del personaggio, in un simile orientamento, risponde alla nostra idea-guida di centralità, laddove la passione dei lettori immediatamente dopo Goethe fu rischiosamente decentrata, sbilanciata all'orlo di una disarmonia, di una frattura che separava la bontà del protagonista dalle presunte colpe dell'opera, giudicata come una greve struttura portante: struttura da abbattere, se si voleva capire il messaggio di Faust. Al contrario, noi sosteniamo che nessuno, a lettura ultimata, dovrà credere d'aver ritrovato il « suo » Faust, puro e autentico, con l'atto quinto (quando *Sorge*, la Cura, « si insinua dal foro della chiave », affronta Faust in uno dei più forti scorci della tragedia e infine gli soffia sul viso, accendendolo), di là da pause e vuoti drammatici lunghi o irritanti. Perché la centralità di Faust è perpetua, e le sue prove sono coordinate dal filo dell'eroismo, che tiene ben oltre il limite dell'*Urfaust* né limita la sua costanza euritmica al particolare più palese, quello della corrispondenza tra i due finali (nel *Faust I* la salvezza di Margherita, annunciata da una voce dall'alto; nel *Faust II* la salvezza del protagonista, ancora esclamata *in excelsis*). La nostra accettazione globale di Faust come esempio attivo non può che risiedere, dipendendone, nell'opinione (per niente anacronistica) che la sua unitarietà sia la risultante di una somma di contraddizioni: ora strettamente interne al personaggio, ora tendenti a farlo scontrare con la struttura « ingrata » dell'opera. Ed è magari in ciò, in una simile varietà contraddittoria, la massima probabilità che imbattendoci nel *Faust* noi siamo disposti a riconoscere nel suo autore non tanto un classico, che brilla di una sicura luce atemporale, quanto semmai un precursore dei nostri stessi intricati problemi (un po' come diceva Contini a proposito di Dante e della *Commedia*).

L'avventura faustiana, a osservarla da una distanza che ha escluso ogni polemica, si esplica anche in questi scontri con la forza di un'indeformabile struttura; gli « scorni » di Faust offrono sempre, a rivalsa, una liceità d'interpretazione in chiave eroica, e ciò resta vero anche per una delle sezioni più lente e discusse del dramma, quella che ha per centro Elena. In uno degli *Appunti per un saggio su Goethe* (del 1951: ora ne *Il senso degli altri*), Tecchi notava come nell'anima goethiana abitassero insieme, « senza urtarsi », « Tre mondi, tre strutture diverse; il mondo classico e pagano di Roma antica; l'arte medioevale e cristiana del mondo germanico; e il respiro immenso e misterioso dell'Oriente »; di fatto, il colore ellenistico della Tindaride quale appare nel terzo atto del *Faust II*, grazie alla fusione implicita di più « mondi » in lei, è in grado di riscattarsi a poco a poco, ma senza esitazioni, dall'Elena tipizzata lungo un'ampia tradizione erudita certo ben presente alla mente di Goethe. Una *Sorge* che serpeggia anche dentro di lei l'ha fatta uscire, impensierita, dalla bolla illusoria in cui primamente era apparsa, evocata per virtù d'incantesimo assieme a Paride; e nello stesso momento di questa decisiva liberazione drammatica (ovvero immissione attiva nel dramma di Faust), Elena abbandona il posto tenuto a lungo nei cataloghi tradizionali, non può più riposare, per esempio, nel ruolo di *mulier clara* assegnatole dal Boccaccio (col numero d'ordine xxxvii), il quale raccoglie ed espone sulla bellezza di lei

la notizia della grande difficoltà incontrata da Zeusi nel ritrarne le divine fattezze (e il Boccaccio commenta: *Nec ego miror: quis enim picture vel statue pinniculo aut celo potuerit inscribere letitiam oculorum, totius oris placidam affabilitatem, celestem risum motusque faciei varios et decoros secundum verborum et actuum qualitates?*). Ora la *Sorge* segreta che invade quest'Elena goethiana, sottraendola alla soggezione al recente tipo neoclassico, dimostra soprattutto una cosa: che essa è una creazione di Faust, l'effetto fin qui insuperato della sua invenzione razionale, della sua profonda scienza che, per il fatto di essere in crisi fin dalla prima scena, non però cessa di giudicarsi (crisi come intelligenza giudicante, come facoltà discriminante) e quindi di produrre, anche una volta chiuse le porte del laboratorio. Quello dell'approccio a Elena è uno fra i massimi tempi emotivi dell'opera intera, includendo la convergenza, o più ancora la fusione di temi contrastanti quali apparirebbero la scienza razionale e il limbo del mito; senonché la ragione umana, spingendosi oltre i suoi termini consueti e fatta ultrarazionale nella sua ininterrotta tensione, si trova appunto a partecipare della sfera medesima del mito, attuandosi per adesso quella convergenza di campi separati che ne rende presto possibile la fusione. Ed è l'amore, l'unione di Elena e Faust, che ha il suo svolgimento in un raggio né propriamente leggendario, né affatto razionale: più semplicemente vorremmo dire che quest'amore ha il suo corso in un ambito *reale*.

L'area è quella molteplice d'un romanticismo sovranazionale, davvero europeo, rispetto al quale il *Faust* (e, all'interno, l'eroe Faust) è, miracolosamente, un *a priori* e, nel contempo, un momento storico determinato, una fase fluida e corrente, come l'avventura continuata cui riesce a dar figura. E ho indicato come *reale* la zona d'attuazione della vicenda di Elena e Faust, in quanto il reale faustiano varca la soglia del rimpianto edenico, soglia fuori di qualunque storia, e risulta invece da una combinazione molteplice di elementi, fra i quali esiste pure quel rimpianto, ma non esso solo. Il valore durevole e operante di Faust è nella dimostrazione ch'egli offre, di poter superare certe inclinazioni atemporali, su cui in sostanza concorderebbero l'*Aufklärung* e lo *Sturm und Drang* che Goethe attraversa oppure ha vissuto idealmente. Sono i pericoli atemporali che corre un soggetto umano quando si liberi nel culto della presunta autonomia della propria intelligenza, o si sfreni in una finzione titanica; ma entrambe queste forme libertarie sono inclinazioni per Faust, non soluzioni: voglio dire che entrano nel processo filato del suo *περί* come termini sperimentali — e sperimentati di fatto —, ma provvisori, contribuendo a fornire, dell'eroe, quella fisionomia, prismatica e una al tempo stesso, che ci stava a cuore di ritrovare in lui e che crediamo di poter davvero scoprire senza dover ricorrere a deformazioni di nostro comodo. L'uno faustiano non cela il molteplice che gli dà forma, non occulta cioè le contraddizioni e i contrasti che lo qualificano eroe moderno. Fra tali intime contraddizioni si situano anche certi scacchi di Faust: nel dramma goethiano, che si apre — Citati lo indica puntualmente — con due scommesse (prima di quella tra Mefistofele e Faust c'è, sia pure non firmata, la scommessa-sfida che Mefistofele nel *Prologo in Cielo* propone al Signore), in questo dramma nascono ulteriori scommesse e sfide, dichiarate o no. Ebbene, proprio nel campo della chimica,

ovvero della magia alchemica, che Faust ha disertato affidandosi al volante mantello del suo tentatore, è lì che per opera di una mente inferiore come il professor Wagner si tocca con mano un trionfo del laboratorio, ossia la creazione di Homunculus: che avrà un'esistenza veloce, *in vitro* ma tendente a una sublimazione epica qual è quella che la conclude, sull'epilogo del secondo atto del *Faust II*, nel punto in cui la fiala di cristallo che ne custodiva la fiamma s'infrange e Homunculus-fuoco si versa nel mare, si fonde alle acque e il coro esalta allora la potenza di Eros insieme alla vita degli elementi. L'essere artificiale si eroicizza così nella fusione in natura; però nell'atto seguente il frutto dell'amor naturale (ma che vuol esserlo, naturale, tenacemente: e quindi è colmo d'intenzioni, d'arte, d'ombra e di dubbio) di Faust ed Elena, il giovane Euforione, non godrà pari trionfo. La sua vitalità byroniana, che traveste la favolosa Arcadia nella Grecia libera per la quale appunto Byron volle immolarsi, si brucia in una rapidissima esperienza in cui ferve un molteplice non armonizzato: segno e prototipo d'un romanticismo aurorale e titanico che ha l'impazienza per dote e per limite e rimane al di qua del più articolato sistema mentale di Faust (il padre, in questo caso, ha generato proprio una parte di se stesso, senza il conforto di vederla crescere regolata da una norma di saggezza e di equilibrio che contemperi ideale e reale).

Uno scienziato paziente, Wagner, e Mefistofele avevano presieduto alla nascita di Homunculus; Euforione invece, « genio incredibilmente precoce », scrive Citati, « viene alla luce, rapido e artificioso come Homunculus, subito dopo esser stato concepito nel grembo spettrale di Elena. La sua vita conferma questa nascita prodigiosa... Dopo un'ora di vita teatrale, egli ha già vissuto a lungo: più intensamente e profondamente di quanti percorrono i lenti sentieri di questa terra ». Eppure, « Nato nelle grotte d'Arcadia », egli « non deve le sue doti alla luce del sole, che benedice l'esistenza di Elena, ma alla terra e alla tenebra »; se il suo corpo mortale si dissolve, prima di scender nell'Ade — dove Elena, da lui invocata, lo seguirà — l'aureola d'oro infuocato che gli recingeva il capo si leva al cielo, quasi una cometa: segno ambiguo dell'oltremondanità della poesia ma anche della sua incorporea labilità. L'artificiosa essenza di Homunculus ha avuto sorte più felice, ci sembra, e più felice elementarità ha celebrato per lui il coro, di quanto non accada alla sparizione violenta di Euforione. L'arte non ha, per eccesso vitalistico, trovato la strada certa nel mondo (giacché, s'è visto, Euforione nel suo culmine eroico è anche Byron); il laboratorio, con quel tanto di demoniaco che lo sorregge, ha creato meglio dell'amore estetico, addirittura con un di più di naturalezza nei confronti di quest'ultimo. Senza contare che, morendo Euforione, lo scacco è duplice perché con il figlio si dissolve anche Elena e l'ideale appare travolto nel punto stesso in cui sembrava concretarsi in esistenze vive, finalmente sottratte all'incubo della spettralità.

Euforione, col suo vitalismo rapito, può dunque considerarsi una scommessa perduta, in una disfatta che coinvolgendo Elena dovrebbe riportare Faust all'amaro tu per tu con Mefistofele, con l'esclusione di ogni supporto visionario. Ed è così; tuttavia a sorprenderci scatta ora l'immagine rinnovata del protagonista. Faust mai come adesso modella il proprio



7 - Henri Matisse - *Portrait de Sarah Stein* (1916)



64 Henri Matisse / Nu răsît (1935)

essere e il proprio agire sulla misteriosa lezione ricevuta dalle Madri. Di contro all'evoltersi del tema drammatico, esse si ponevano come punto di certezza e di fissità, e al tempo stesso però collaboravano a questa evoluzione, sorgenti del divenire senza fine. E adesso, nel primo dialogo del quarto atto (*Alta montagna*, la scena) mentre Mefistofele snocciola blasfeme citazioni delle Scritture, Faust gli dichiara: « Voglio avere dominio, possesso. / L'azione è tutto. La gloria è nulla », coordinando su una base di volitiva fermezza i livelli confusi toccati dall'eroismo di Euforione. In questa formula, nota Fortini, c'è « il programma dell'azione drammatica da questo punto fino alla morte di Faust »; e rammentiamo del resto che « In principio era l'Azione », così Faust aveva finito per tradurre l'avvio del Vangelo secondo Giovanni. E *die Tat*, commenta sempre Fortini, è « uno dei termini che riassumono quello che si è convenuto chiamare il Faustismo; quel complesso atteggiamento che unisce attivismo e volontarismo e che nel secolo XIX, dall'impeto creativo della borghesia in ascesa, trapassa all'irrazionalismo estetizzante di quella avviata all'imperialismo ».

Questo riferimento ad una continuità di *Urfaust* e *Faust II* vale ad osservare come la radice « materna » dell'ultima volizione faustiana affondi in un terreno speculativo tempestivamente predisposto, almeno come potenzialità offerta ad attuazioni feconde. L'avventura faustiana, che s'identifica con il solo crisma di salvezza intrinseca per l'eroe protagonista (al di fuori di qualunque altra sanzione novissima, infernale o celeste) è un'avventura che s'informa allo stato mobile attribuito alle Madri: una mobilità che Mefistofele non può amare, perché oltre ad affossare il passato spinge in atto il divenire. Un esempio suggestivo: il Faust che, in apertura dell'atto quarto, esce dalla nube adagiata « su uno sperone piangente » è un uomo che non ha estinto la propria fertilità; raccogliendo la proposta scenica nel senso più letterale, verrebbe anzi da proporlo come figura che stesse — a sipario chiuso — « in nube », che significa anche in forse, cioè in vita potenziale e in tensione attiva. La tensione dello Studio, volta a una rivelazione totale del segreto dell'Essere, grazie al muto modello delle Madri si organizza in una direzione ascensionale, in una traccia ove ciascun momento conoscitivo si supera e si annulla in un altro, contraddizione placata via via nel criterio perfezionistico dell'ansia faustiana. Una delle spine ardenti che *Sorge*, la Cura, appicca a Faust è anche quella che il protagonista esprime nell'insofferenza di una battuta del quinto atto: *Das verfluchte Hier*, « Il maledetto 'qui'! », che corrisponde al perpetuo « oltre » implicito nella potenzialità perpetua dell'eroe goethiano, il quale ha saputo — diversamente da noi — anche rinunciare alla memoria, per non doversi arrestare. E se a quest'eroe e alla tragedia con cui fa corpo (« tragedia » che, avverte Fortini, « non è quella di Faust né quella di Margherita. È dell'autore — quindi la nostra — in quanto soccombe nella sua tensione verso una univocità »), noi confidiamo che oggi si possa riaprire la strada tra i lettori italiani (e l'impegno di Fortini è quello di fornire a un lettore di questi « una versione utile », che gli consenta di « portare avanti un suo lavoro di approfondimento e di riflessione »), molto dipende dalla nostra convinzione di poter reperire in Faust più d'uno spunto che, in una prospettiva novecentesca, suona profetico. Nel suo

Viaggio, che è una realtà cui non servono aggettivi, Faust ha effettivamente incontrato (tra errori vitalistici e contrasti ancora settecenteschi di cuore e ragione) l'Altro, ovvero ha sperimentato, proposto e trasmesso al futuro un tema avventuroso che fa ormai parte del *milieu* etico-tragico dei nostri anni in quanto rientra nel quadro clinico della presente solitudine accennato in partenza. Una solitudine che ci deriva soprattutto dall'incapacità di scoprire l'avversario dialettico della nostra intelligenza: donde, in noi, la norma dell'astrazione che, in principio, non è certo un indice di gusto viziato ma il riflesso di una obbiettiva disgrazia.

Se abbiamo bisogno del modello faustiano, è perché l'eroe di Goethe è costretto ad affrontare un problema quasi eguale, lui che sul punto di esplorare l'abisso delle Madri ammette di aver dovuto finora « Imparare il vuoto, insegnare il vuoto », che è una dichiarazione esplicita di nullità e di solitudine. Ebbene, Faust ha conosciuto l'Altro, un Altro che non si esaurisce nell'ovvietà percettibile di Mefistofele. L'Altro faustiano, di occasione in occasione (è un vocabolo goethiano), si crea nell'anima stessa del protagonista, da dove può rimbalzare all'esterno in un'immagine fisica ma dove può anche restar murato affondando nell'abisso psichico di cui è figurazione sensibile l'abisso delle Madri. La Cura è un tipico impulso a questa conoscenza dell'avversario dialettico (tale è il « maledetto 'qui' » ricordato prima), e quando Faust cozza con la complessità strutturale dell'opera, è allora che meno facilmente arriva a identificarlo. Ed Elena, quando dal mitico « oltre » si trasferisce nel « qui » presente, è anch'essa un ostacolo da superare e nell'economia generale del dramma la sua dissoluzione aerea giova a liberare Faust nell'inespresso potenziale che ne costituisce la forza, la forma attiva. In questa sua facoltà che, da volitivo-razionale, diventa man mano la natura normativa del personaggio, Faust è in anticipo su di noi, quindi è con noi che lo scopriamo ricco di questa ricchezza. È la stessa energia che gli consente di interiorizzare l'Altro, senza che gli occorra in ogni caso di proiettarlo in una versione figurata, tangibile, teatrale. Il quadro conclusivo, tra correggesco e controriformato, che sembra circoscrivere di superno perdono l'errore di chi, cronologicamente, fu appunto un contemporaneo di Lutero, è un quadro che niente aggiunge — ai nostri occhi — al carattere spiccatamente religioso di Faust: il suo Viaggio, o avventura, senza necessità d'aggettivi è già essenzialmente perfetto — il che non vuol dire che poi non sia ulteriormente aumentabile d'intensità empirica — nell'ora in cui il personaggio capisce che il Vero Naturale di cui andava in cerca coi mezzi della propria scienza libresco non è reperibile in immagini, ma solo e pienamente si svela a un difficile livello di autocoscienza: il punto continuato di tensione e di mira verso il quale ci sentiamo di poter forzare *tutto* Faust, se oggi torna, « sacro » perché desiderato, fra i nostri modelli viventi.

SILVIO RAMAT