

## RASSEGNA LETTERARIA

### Note di letteratura moderna italiana e straniera

III

GOETHE

2.

*Werther.*

« Febbre di vaccinamento piuttosto che malattia reale », abbiamo detta quella donde uscì il *Werther*; ed ora aggiungiamo che essa ha tutta l'aria di uno di quei processi inconsapevoli che si compiono nell'elaborazione di un motivo poetico, quando il poeta sembra ansiosamente cercare soddisfazione a bisogni di vita, e cerca invece nient'altro che l'arte; e ciò spiega il fanciullesco che ci fa sorridere, e quasi ci mette in imbarazzo, al leggere il racconto e i documenti sulle relazioni del giovane Goethe con Carlotta Buff e col fidanzato e marito di lei, il bravo e paziente Kestner. Cose sulle quali biografi e aneddotisti hanno, in verità, troppo e troppo pettegolmente insistito, fraintendendone di solito il significato psicologico e cedendo al cattivo consiglio di rituffare ed affogare le opere d'arte nella materia biografica, con l'esagerazione e perversione di quel legittimo interessamento etico che la persona del Goethe suscita e ha suscitato anche in noi. La genesi biografica, talora utile a considerare in quanto rende ragione di certe sconcordanze d'arte che sono sopravvivenze pratiche nell'organismo estetico, appare incongruente e straniera innanzi ad opere, nelle quali le esperienze personali si sono appieno fuse nella idea artistica, come è il *Werther*, dove la trasformazione artistica operò così efficacemente da costringere il Goethe persino a dispiacere agli amici che aveva adoperati come modelli, i quali nelle figure ideali del romanzo notavano tratti sconvenienti al loro essere reale e ne sentivano una sorta di offesa.

Se i critici peccano di soverchio « biografismo », i contemporanei, che accolsero il *Werther* con entusiasmo e fanatismo di consenso; i contemporanei, che salutarono in esso l'apologia della passione e della natura, la protesta contro le regole, i pregiudizii e le convenzioni sociali, e finanche le argomentazioni a favore del suicidio, e praticamente wertherizzarono, e taluni, com'è risaputo, ne trassero incentivo all'esequito suicidio;

trattarono, per un altro verso, quel libro in modo materiale, conformandolo ai propri affetti e bisogni e perplessità e disperazioni.

Werther, — lo « sventurato Werther » — non era un ideale pel poeta, come fu pei contemporanei. Il Goethe non celebra nel *Werther* nè il diritto alla passione nè la natura contro la società nè il suicidio nè le altre cose ora dette, cioè non le rappresenta come stati d'animo che, in quell'atto, prevalgano in lui. Rappresenta, invece, i « dolori », come dice il titolo, i patimenti, e infine la morte, del giovane Werther; e appunto perchè egli considera le vicende di lui come dolore, sterile dolore, e lo svolgimento di esse come tali che conducono non alla gioia e volontà di sentirsi superiore e sorgere alto sugli altri, ma all'autodistruzione, il libro è una liberazione o catarsi. Catarsi, certamente, anche morale nel Goethe, ma che, nel libro, è catarsi artistica, attuata per sola virtù dell'arte.

Perciò nemmeno vi s'introducono polemiche contro le cose sopracordate, al modo che avrebbero desiderato il Lessing ed altri a quei tempi, con antiartistica pretesa. La liberazione è ottenuta col rendere evidenti i motivi e il decorso del processo patologico, che è un limitarne la potenza espansiva e togliergli il nimbo, onde si cingeva, dell'autocompiacenza ed orgoglio, e la illusione di valere per sè come qualcosa di bello, di squisito e di quasi divino.

L'eroe del romanzo non è un eroe, ma un inadattabile alla vita, nella quale non riesce mai a ritagliare il suo proprio fine, a scoprirvi la propria missione. Ha molteplici attitudini, ma tutte in forma iniziale, tutte troppo deboli, facili a sviarsi, incapaci di coordinarsi tra loro e subordinarsi, e, in questo ordinamento armonico, di approfondirsi e diventare attività. Ha disposizioni al meditare, ma il suo meditare è saluario, volubile e superficiale, come in chi non prende veramente gusto a convertire fermamente il mondo vissuto in severo problema di pensiero. Ha velleità di culto per l'arte, ma l'arte intende come una sorta di frenesia e di estasi. Onde, appassionato per Ossian, quando gli si domanda se gli « piaccia » Carlotta, risponde esaltandosi: — È come se uno mi domandasse se mi « piace » Ossian —; e la sua arte si perde nell'inesprimibile e, invece di dominare la natura, se ne lascia soverchiare, naufragando nel vago immaginare. Si accinge di malavoglia all'operosità pratica, e si rompe alle prime piccole contrarietà; forma il proposito di partire per la guerra, risoluzione che è stata talvolta di molta gente disperata, ma se ne lascia subito dissuadere. Gli passa per la mente la felicità dell'amore e della vita di famiglia; ma, poichè non vuole tutto ciò seriamente, si mette a innamorarsi, fra le altre donne tutte, proprio di colei che non può sposare, che deve rispettare, che gli è vietato persino desiderare e vagheggiare.

Finissimo com'è nel sentire, e nel percepire il proprio sentimento e nel renderlo con le parole, egli vola con l'immaginazione alle scene di pace e d'innocenza, e, leggendo il suo Omero, lo interpreta con gli spettacoli della vita campestre nella quale si è per qualche tempo ritirato, e

questi spettacoli innalza a scene omeriche dell'*Odissea*: come nelle mirabili pagine sulla fontana, sulla fanciulla che porta l'acqua, e altre simili. Sarebbe riuscito, il giovane Werther, gran poeta idillico, se si fosse saputo consolare nell'arte. Ma l'idillico è in lui, invece, il chiaro indizio della malattia e della debolezza, il rifugio contro il dovere di compiere qualsiasi sforzo. Ama i bambini e la vita patriarcale e il rude e semplice lavoro; ma non come uomo che voglia mettere al mondo figliuoli e reggere una famiglia e lavorare alla terra, si appunto perchè sono cose lontane, inoffensive e riposanti, per lui che sfugge gli sforzi e procura sottrarsi alle lotte nelle quali, per la sua reale condizione, sarebbe tenuto a entrare, verso gli uomini o verso le cose. Si commuove e partecipa e lacrima alle manifestazioni immediate e violente e furenti della passione, dell'amore sconfinato, che non conosce barriere, irragionato e irragionevole, innocente in questa sua furia; e le idoleggia come idoleggia il genio disordinato e caotico, idoleggiandovi sè medesimo, che tende alle stesse esplosioni e agli stessi sparpagliamenti. E il suo sentimento per la natura non è altro che questo bisogno di commozioni, esteso alla vita della natura, alberi e acque, montagne e valli, albe e tramonti; alle quali si apre, si abbandona, facendosi esso stesso natura, come già faceva, in altro verso, col suo compartecipare lacrimoso alle passioni sfrenate.

Anche ciò che si è talvolta censurato del *Werther*, la cosiddetta doppia motivazione della catastrofe, onde alla disperazione per amore si aggiunge la delusa ambizione e il piagato amor proprio, è da difendere; e non già per la ragione addotta da qualche critico, che così proprio accadde nel giovane Jerusalem, la cui storia fu in parte modello al Goethe (ragione che sarebbe extraestetica), ma per l'altra ed intrinseca, che un uomo come Werther doveva pur tentare di salvarsi dalla passione distruttiva con qualche forma di operosità, saziarsi e disgustarsi rapidamente di questa, e ridarsi, più amaramente e disperatamente, in balia alle forze distruttive. I lettori, che avrebbero desiderato un'unica motivazione, gl'innamorati dell'amore, gl'innamorati di Carlotta e di Werther amante, guardavano e guardano al *Werther* come a una sublime leggenda d'amore. E tale non è: non è *Giulietta e Romeo*, o altra ispirazione simile. È, invece, un libro di malattia; e quell'amore è un aspetto o una manifestazione acuta della malattia stessa. Se non si fosse ammazzato dopo l'ultimo colloquio con Carlotta, Werther si sarebbe certamente ammazzato per qualche altro incidente.

Ma, se Werther è malato, la rappresentazione che ne dà il Goethe, come dicevamo, non è malata. Anzi, nei punti in cui l'eroe si difende e giustifica, la parola « malattia » è quella che a lui stesso viene sulle labbra come diagnosi: la sua giustificazione è il considerarsi malato. All'amico che, ricevute le sue confidenze, gli pone il dilemma: — O conquista Carlotta, o lasciala stare, — egli risponde: « Questo è ben detto, e presto detto. E puoi tu esigere dall'infelice, la cui vita a poco a poco incessantemente muore sotto una lenta malattia, puoi tu esigere da lui, che egli

debba, con un colpo di pugnale, por termine al male tutto in una volta? ». La famosa apologia del suicidio contro l'opinione contraria di Alberto, quell'apologia così efficace in quanto mostra il suicidio come un processo necessario, che non si critica col porsi al di fuori di esso e delle sue condizioni effettive, è tutta dominata dal paragone tra l'andamento della brama suicida e la « febbre ». « Di', Alberto, non è il caso stesso della malattia? La natura non trova nessuna uscita dal labirinto delle forze confuse e contraddittorie, e l'uomo deve morire ». Come malato, qualche volta esce in concetti e ragionamenti puerili o in interessati sofismi. Alle sollecitazioni della madre e degli amici perchè partecipi all'attività sociale e accetti un ufficio, lui ozioso e fantasticante e smaniante, sorride e domanda: « Ma non sono io, ora, anche attivo? e non è in fondo lo stesso che io conti ceci o lenticchie? ». Il principe, presso cui viene impiegato, lo ha in istima, e Werther si duole: « Egli apprezza la mia intelligenza e il mio ingegno più di questo cuore, che pure è il mio unico orgoglio, che solo è la fonte di tutto, di ogni forza, di ogni beatitudine, e di ogni miseria. Ciò che io so, può ben saperlo ognuno; ma il mio cuore l'ho io solo ». E si maraviglia, con piena ignoranza del valore che spetta alla tenace volontà e di quanto importi andare diritto al fine proposto: « Come! mentre altri, col loro po' di forza e d'ingegno, mi passano innanzi in parata, contenti di sè, io dispero della mia forza, delle mie doti? Buon Dio, che mi donasti tante cose, perchè non ne ritenesti la metà, e mi desti confidenza e contentezza di me? ». Ma altra volta si analizza benissimo: « È una disperazione, Guglielmo! Le mie forze attive sono cadute in una inquieta lassitudine; io non posso essere ozioso e non posso fare cosa alcuna. Non ho più immaginazione, non ho sentimento per la natura, e i libri mi nauseano. Quando noi manchiamo a noi stessi, ci manca tutto ». E altrove: « Il mio diario, che da qualche tempo ho negletto, mi torna oggi tra mano, ed io sono stupito come, con tanta consapevolezza, un passo dietro l'altro, sono giunto a questo punto! Come sempre ho visto chiaro nel mio stato, e tuttavia mi sono condotto come un bambino: anche ora vedo altrettanto chiaro, e ancora non c'è barlume di miglioramento ». Basta, del resto, la figura di Carlotta, mirabile di bontà, rettitudine e pietà, ad attestare che il libro non è una lirica della follia, ma è ispirato, tutt'al più, alla compassione per una malattia.

Compassione: e perciò è libro di uno che sa, di uno che intende, e che, senza essere Werther, penetra appieno Werther e palpita con lui senza delirare con lui. E questo è l'incanto: la fusione perfetta tra la immediatezza del sentire e la mediazione nella ragione, l'unione dell'empito passionale con la trasparenza di quel tumulto. Il *Werther*, che nella terminologia estetica foggia pochi anni dopo il suo apparire, si sarebbe detto, e fu detto, poesia sentimentale, è, insieme, poesia ingenua.

## 3.

*Il pedante Wagner.*

Dirò che nutro qualche tenerezza per Wagner, il *famulus*, l'assistente del dottor Fausto. Mi piace la sua candida e sconfinata fede nella scienza, l'onesto ideale di serio studioso, la semplice rettitudine, la non affettata modestia, la riverenza che egli dimostra e la gratitudine che serba costante pel suo alto maestro. Mi vanno al cuore i suoi gusti di tranquillo svolgitor di pergamene, la ripugnanza per la foila, pel chiasso e per gli organini, per le passeggiate e le escursioni, la preferenza che dà sopra queste cose al ritrarsi la sera nella sua cameretta, tra libri e calamaio, a leggere e meditare e prendere appunti. E mi sento disarmato innanzi alle sue piccole debolezze, che tutte si assommano nella brama di meritare un giorno l'ammirazione della società, lodato come dotto, consultato come sapiente. E non ho l'animo di rinfacciargli quel suo giudicare e ragionare tutto con frasi e sentenze attinte alla media opinione, perchè come rimproverargli ciò che è il necessario fondamento del suo vivere e del suo operare?

Certo, Wagner riesce irritante (sebbene non vi abbia colpa) a chi si trova in condizioni spirituali opposte alle sue, come la vista della placida e soddisfatta sanità è insopportabile a chi soffre di nervi, lo spettacolo della prosaica felicità a colui che si travaglia tra gli uragani e le tempeste delle passioni. Ed insopportabile egli torna a Fausto, il quale, in qualche momento, ne ha persino quasi paura: paura di quel viso, di quella voce. E non sa rivolgergli la parola se non con impazienza, con fastidio, con sarcasmo. Non sono veramente dialoghi quelli che Fausto lega con lui, perchè nè Wagner comprende mai, nè Fausto spera punto di farsi comprendere da siffatto ascoltatore. Ma l'uno vuole solamente sfogare il malumore contro l'universale menzogna e contro sè medesimo; e l'altro è tutto attento ad accrescere il tesoro delle cognizioni e dei consigli, che ha già raccolti dal maestro, e beve le parole di Fausto con devozione, a bocca spalancata, senza che alcuno dei concetti, che esse esprimono, trapassi efficace nel suo cervello, dove urta nella barriera di quelle tali sagge sentenze. L'uno prosegue il suo febbrile interiore monologo, al quale l'altro prende parte solo col gettarvi in mezzo inconsapevoli motti di contrasto, che sono altrettanti punzecchiamenti e stimoli all'agitato, lottante, fremente maestro; le cui altezzose e sprezzanti risposte sembrano, di nuovo, allo scolaro nient'altro che un discorrere *so gelehrt*, e, come tale, egli non si turba, ma le ammira!

Per aperto che sia il disdegno, il sarcasmo, il disprezzo di Fausto, Wagner non se ne avvede, e non può avvedersene: tanto è lungi da lui il sospetto che il suo proprio virtuoso ideale di scienza e di spirituale raccoglimento presenti lato alcuno di ridicolo; tanto la riverenza pel

grand'uomo, al quale la fortuna lo ha collocato a fianco, sommerge e annega in lui l'amor proprio, che dovrebbe renderlo sensibile a quelle punture. E bene adoperi, povero Wagner, nella tua ingenua dignità e nella tua completa dedizione, ad ascoltare deferente e a non sentirti ferito! Fausto è pur sempre un filosofo ed un uomo, e la sua ferocia contro di te è tutta intellettuale. Sta' attento a quel che fai, se ti risolvi a prender moglie: chè, se non ti avverrà di scegliere una di quelle timide silenti creature, che Gian Paolo mette spesso accanto ai suoi maniaci scienziati; se, invece, ti capita per compagna un Fausto in gonnella, una titanessa, una valchiria; non riceverai più sulla faccia semplici quantunque frizzanti frustate filosofiche, ma ti sentirai tutto avvolto (e tu non meriti tal cosa) da avversione, da odio, da nausea: come appunto accadrà a un tuo collega, al diligente ricercatore storico Tessmann, che avrà la bella idea di sposare Hedda Gabler (1).

Frequenti volte ai critici è scappato fuori il paragone della coppia Fausto e Wagner con quella di Don Chisciotte e Sancio Panza; ma veramente in Fausto non c'è nulla di Don Chisciotte, e in Wagner c'è assai poco di Sancio Panza; e, se mai, lui proprio ha del Don Chisciotte, e in certo senso, è il Don Chisciotte della vecchia scienza. Giacchè l'ideale di Wagner è nè più nè meno che quello umanistico, congiunto col baconiano: lo studio ammirativo delle antiche storie, per trarne massime e regole prudenziali, politiche e morali, e la ricerca delle leggi della natura per volgerle a utilità sociale. Un ideale, che proprio ai tempi di Goethe si andava dissolvendo, corroso dallo scetticismo circa i metodi naturalistici ed astratti e dallo scherno per l'arida erudizione e per le prammatiche riflessioni, surrogato o cominciato a surrogare dalla rinata ansia agostiniana di *redire in se ipsum*, di frugare l'animo e l'intelletto dell'uomo, e dal nuovo sentimento del mistero religioso della storia, e dalla nuova etica ribelle ed eroica. Di questo moto di pensiero, che ferveva intorno a lui e che sconvolgeva il petto del suo maestro, Wagner non ha alcun sentore. Ed è cavallerescamente ligio alla scienza ormai antiquata, e sogna come massimi beni una biblioteca ricca di codici e pergamene, un gabinetto con molte curiosità naturali e strumenti per osservazioni ed esperienze, un'arte medica che ammazzi i pazienti con tutte le regole scritte nei libri, e, per la propria comparsa nel mondo, sopra una cattedra, l'acquistata destrezza nell'uso della persuasione e del-

(1) HEDDA. — Tessmann è uno specialista, mio caro.

BRACK. — È vero.

HEDDA. — E gli specialisti non sono divertenti in viaggio... o almeno non sono per molto tempo.

BRACK. — Neppure uno specialista... che si ama?

HEDDA. — Per amor di Dio! Non adoperate questa parola disgustosa.

(Ibsen, *Hedda Gabler*, II, 1).

\**l'actio* rettorica. I desiderii insaziabili, i sogni vertiginosi del superuomo sono inquietudini che, grazie al cielo, egli non ha mai sentite; sebbene (come dice bonariamente) « avesse talvolta anch'egli le sue ore di grilli »: per l'appunto come Don Chisciotte aveva intorno a sè un po' di mondo reale nella serva e nella nipote.

Direi che il godimento che sempre si rinnova quando si giunge alle pagine del *Faust* in cui Wagner entra in scena, sia pari solo alla stizza che sctorce in quel punto il suo maestro (1). Entra in scena un personaggio, che è simpatico: e con quale entrata degna al tutto di lui! *Faust* è ancora caldo e vibrante del breve e concitato colloquio con lo Spirito, tosto evocato e scomparso; e Wagner, che ha udito suoni di voce, ha creduto che egli stesse declamando una tragedia greca, e gli manifesta la brama di profittare alquanto nell'arte della declamazione. E, come questa entrata, ogni più piccola battuta delle due conversazioni che tiene con *Faust* è una meraviglia di naturalezza geniale, di perfetta fusione del serio e del comico. La figura del pedante non era nuova nella letteratura, e tutti ricordano i bozzetti satirici che dei rugginosi disputatori scolastici schizzava Erasmo, dei ciceroniani umanisti la nostra commedia del Cinquecento, dei vecchi e fanatici aristotelici il Bruno e Galileo. Ma erano satira, ossia critica nel suo aspetto negativo, svolta con spiritosa efloenza, o, tutt'al più, caricature; e non poesia. La poesia è talvolta sfiorata, ma non toccata nè còlta, come nel Polinnio bruniano, il quale è « un Giove che da l'alta specula remira e considera la vita degli altri uomini, suggera a tanti errori; calamitadi, miserie, fatiche inutili », e « lui solo è felice, lui solo vive nella vita celeste, quando contempla sua divinità nel specchio d'un spicilegio, un dizionario, un Calepino, un lessico, un Cornucopia, un Nizzolio.... ». Ma il Goethe, come ogni poeta vero, non vuol sapere nè di satire nè di encomii, nè del nero profondo nè del crudo bianco, e solo ama il gioco di luci ed ombre, solo conosce l'umanità, tenue o grandiosa che sia; e il pedante, beffato dai polemisti del Cinquecento, quel pedante a cui i commediografi, nella furia di accumulargli sul paziente dorso d'ogni sorta vituperii, finivano con l'attribuire le qualità di pederasta e di ladro, diventa nella sua fantasia una creatura idillica, ricca di virtù, a volte finanche interessante e commovente. Che cosa significano personaggio buono e personaggio cattivo, virtuoso e vizioso, savio e sciocco? Codeste sono astrazioni, perchè astratti sono quei termini, così separatamente presi; e, quantunque si soglia affermare dagli estetici che i personaggi perfettamente buoni e virtuosi non sono poetici, bisogna spiegare e aggiungere che tali non sono

(1) O Tod! ich kenn's — das ist mein Famulus —  
Es wird mein schönstes Glück zunichte!  
Dass diese Fälle der Gesichte  
Der trockne Schleicher stören muss!

nemmeno i perfettamente viziosi e malvagi, non già dunque per demerito artistico della virtù o del vizio, ma perchè quella perfezione nell'una o nell'altra opposta unilateralità che si vorrebbe rappresentare; è cosa morta, è un'astrattezza. E, in verità, chi può mai dire, se, tra i due, sia nel giusto Fausto o Wagner? chi può dar completo torto alla duplice limitatezza spirituale dell'uno, — la scienza che soffoca il dubbio della scienza, e la scienza che soffoca la vita, — e completa ragione alla duplice contraria illimitatezza dell'altro, e al suo folle impeto disperato di congiungere ed esaurire in un sol atto la critica e la vita, la scienza e la voluttà? Il Wagner goethiano, il pedante umano, risponde così bene, nella sua particolare forma, al sentimento moderno dell'unità dei contrarii, della indivisa umanità, che ha avuto una lunga e varia e onesta progenie, alla quale appartengono, tra gli ultimi rappresentanti, alcune delle figurine che suole leggermente tratteggiare Anatole France: come quel Silvestro Bonnard, membro dell'Istituto, che, prima di rassegnarsi a proteggere e maritare le buone ragazze, svolge anch'esso pergamene, con « ardore magnanimo », aspettando da quelle sue modeste fatiche l'avvento di « non so che di misterioso, di vago e di sublime ».

Tanto è sentimentale il buon Wagner, e tanto dolce vena affettuosa scorre nel suo petto, che i suoi accenti, nel conversare col maestro, si fanno lirici: non della lirica sublime che s'alza a volo dalle labbra dell'altro, ma, per l'appunto, della lirica idillica, ora soddisfatta ora sospirosa:

Wie anders tragen uns die Geistesfreuden  
 Von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt!  
 Da werden Winternächte hold und schön,  
 Ein selig Leben wärmet alle Glieder,  
 Und, ach! entrollst du gar ein würdig Pergamen,  
 So steigt der ganze Himmel zu dir nieder (1).

Ovvero:

Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,  
 Durch die man zu den Quellen steigt!  
 Und eh' man nur den halb Weg erreicht,  
 Muss wohl ein armer Teufel sterben (2).

(1) Traduco per comodo dei lettori, versificando appena, ma procurando di non lasciar perdere l'intonazione dell'originale:

Come altrimenti lo studio ci porta  
 Di libro in libro via, di carta in carta!  
 Son le notti d'inverno allor sì belle;  
 Vita beata le membra ci scalda;  
 E, se svolgi una degna pergamena,  
 Ah! tutto il Cielo, verso te, si cala!

(2)  
 Com'è ripida ed aspra, com'è lunga  
 La via, onde alle Fonti si perviene!  
 E, pria che a mezzo del cammin si giunga,  
 O poveraccio, morir ti conviene!



E' si compiace soprattutto nel vagheggiare e assaporare le immagini di gloria, della gloria del dotto:

Weich ein Gefühl musst du, o grosser Mann,  
Bei der Verehrung dieser Menge haben!  
O glücklich, wer von seinen Gaben  
Solch einen Vorteil ziehen kann!  
Der Vater zeigt dich seinem Knaben,  
Ein jeder fragt und drängt und eilt,  
Der Fiedel stockt, der Tänzer weilt.  
Du gehst, in Reihen stehen sie,  
Die Mützen fliegen in die Höh',  
Und wenig fehlt, so beugten sich die Knie,  
Als käm' das Venerabile (1).

Sembra nel leggere questi versi cadenzati vedere l'aria tra rapita e compunta di chi gusti una mistica gioia e si senta ripieno da nobile invidia, l'aria estatica, con la quale Wagner dovè venirla pronunciando; e seguire, nell'apostrofe, nell'esclamazione, nella descrizione enfatica, gli alti e bassi della voce, ben esercitata nel porgere rettorico.

Anche il cane entra in questo idillio, il can barbone che si è messo dietro a Fausto, e nel quale il *famulus* non scorge nulla di straordinario; ma, poichè il maestro sembra prendervi interessamento, non sa negargli da parte sua un po' di benevola considerazione, e gli offre perciò l'omaggio di un aforisma e la carezza di un complimento, e in certo modo lo innalza, collocandolo nella loro stessa famiglia, nel mondo accademico:

Dem Hunde, wenn er gut gezogen,  
Wird selbst ein weiser Mann gewogen.  
Ja, deine Gunst verdient er ganz und gar,  
Er, der Studenten trefflicher Scolar (2).

(1) Qual sentimento devi, o grand'uomo,  
Per tanto ossequio altrui, provar!  
Oh quei felice, che dai suoi doni  
Un tal vantaggio seppe ritrar!  
T'addita il padre al suo figliuolo;  
Ciascun domanda, spinge, s'affretta;  
Sta il violino, sospeso è il ballo:  
Tu passi, in riga si pongon essi;  
I lor berretti volano in aria;  
E poco manca che s'inginocchino,  
Qual del Santissimo all'apparir.

(2) Ad un cane, se è bene educato,  
Anche il savio si sente inclinato.  
A ragione tu il guardi e ti è caro:  
Gli studenti han bravo scolaro.

Personaggio così individuato e vivo nelle due scene della prima parte, Wagner non ismarrisce del tutto la sua artistica vitalità nemmeno tra le allegorie, i capricci e le bizzarrie della seconda parte, nelle scene dell'Homunculus. Sulle quali molte sottigliezze hanno scritto i comentatori, che riescono d'importanza assai scarsa, appunto perchè, se si è dovuto ricorrere a sottigliezze ermeneutiche, segno è che quelle rappresentazioni non parlano da sè stesse, e l'idea loro (posto che abbiano un'idea) non coincide con la forma. Nondimeno Wagner, ora « dottor Wagner », diventato celebre, splendente singolare lume sulla cattedra, circondato da folta calca di scolari, provvisto a sua volta di un *famulus*, che si chiama Nicodemo, non si è lasciato inorgoglire dalla fama acquistata; e venera sempre la memoria del suo antico maestro e padrone, scomparso d'improvviso in modo a lui incomprensibile, e del quale ha conservata intatta la stanza da studio con la pelliccia appesa ancora al chiodo, e spera e aspetta sempre il ritorno. Egli (dice Nicodemo) non ammette nemmeno per celia che il suo nome possa oscurare quello di Fausto, dell'uomo sublime: « la modestia è la parte che si è tolta ». E allorchè, dopo avere distillato l'Homunculus ed essersi udito chiamare graziosamente « babbino », vede la sua creaturina volgersi tutta a Mefistofele, e intendersela presto con costui e annunciare la sua imminente partenza pei campi farsalici in compagnia dei due sozi: « Ed io? », grida con angoscia il pover'uomo, che si sente abbandonato. « Tu (gli risponde beffardamente il figliuoleto della scienza), tu resta qui a fare cose importantissime, e non fallirai a glorioso porto. Addio ». Al che Wagner, rassegnato ma commosso:

Lebe wohl! Das drückt das Herz mir nieder.  
Ich fürchte schon, ich seh' dich niemals wieder (1).

Anche tra il freddo delle allegorie, i suoi occhi si fanno luccicanti di umane lacrime.

## 4.

*La prima parte del primo « Faust ».*

Faust, il Faust poetico, è tutto quale lo vediamo levarsi di fronte all'ingenuo Wagner. L'altro, il Faust dell'intero poema, è poco più di un concetto dell'intelletto, per giunta contraddittoriamente eseguito. Cronologicamente, il Faust poetico è quello che il Goethe portò in mente tra il 1769 e il 1775; letterariamente determinando, suppergiù (salvo alcune poche contaminazioni) quello delle scene introduttive, lamento sulla va-

---

(1) Addio! ma mi si stringe il cuore assai:  
Temo, che non ti rivedrò più mai!

nità della scienza, evocazione dello spirito, colloquio con Wagner, disperazione e tentato suicidio, passeggiata, ritorno nella stanza da studio: ossia delle scene scritte nel periodo indicato di sopra e che si leggono nell'*Urfaust*; o scritte bensì più tardi, ma concepite prima e riprese sulla prima concezione.

Per questo Faust si suole, non a torto, richiamare Werther; ed egli è infatti, come Werther, inadattato e scontento, ricercante qualcosa che non trova nella sua vita, spinto a disperarsi e, se non al suicidio, presso al suicidio; come Werther, viene lenito e temporaneamente rasserenato da quanto lo riconduce tra i dolci ricordi dell'infanzia e della innocenza (il suono delle campane di Pasqua), e dalla vista del costume popolano (la passeggiata fuori la porta di città), e qui, tra gente semplice, si risente uomo; come Werther, è sensibilissimo agli spettacoli della natura (la luna che visita col raggio le sue veglie, il tramonto). Ma rappresenta una diversa direzione del wertherismo: la direzione che potrebbe dirsi eroica. Faust non è un giovincello che ha tentato di tutto e non ha eseguito nulla; è un maturo dotto, che ha percorso intero il giro della scienza del proprio tempo, anche nelle parti più astruse ed ascose, e il suo scontento, la sua inadattabilità sopraggiungono a una lunga fiducia e a un lungo adattamento. Sopraggiungono e scoppiano come dubbio e fastidio verso la scienza, dubbio sulla verità, e dubbio sull'efficacia della verità stessa, della verità meramente teoretica. È, quella che si chiama scienza, la vera scienza? e come mai da essa sfugge, inafferrabile, il significato intimo delle cose? e, oltre e sopra la scienza, non vale l'apelito alla vita piena? L'aspirazione profonda dell'uomo non s'indirizza appunto a qualcosa che sia insieme conoscere e vivere, conoscere sostanziale e compiuto, vita sostanziale che si soddisfi di sé?

È un dubbio, una ricerca ansiosa, e non già una certezza, un orientamento ritrovato, una nuova vita inaugurata. Perciò due anime abitano in lui, e l'una vuol separarsi dall'altra; e la sua condizione è dolorosa, straziata, da malato. Ma come più alta è la sua malattia a paragone di quella di Werther! Sorge più in alto e porta più in alto. A Werther sarebbero bastate, o almeno così s'illudeva, la vita dei campi e una buona mano femminile che lo blandisse; ma Faust chiama con tutta la forza della sua risoluta volontà lo Spirito della terra, e si sente simile a lui. In Faust si rispecchia in modo prossimo la crisi del pensiero moderno, dopo che, disfattosi delle tradizionali credenze religiose, cominciava ad avvertire il vuoto della scienza razionalistica, che aveva preso il posto di quelle; e si rispecchia insieme un momento eterno dello spirito umano, il momento in cui il pensiero critica sé stesso e viene vincendo le proprie astrattezze.

Sarebbe superfluo mostrare lo svolgimento di questo motivo nelle scene mentovate, delle quali quasi non c'è verso che non sia diventato proverbiale, e che tutti possono ripercorrere nella loro memoria, senza quasi riaprire il libro. Ciò che qui importa è additare dove sia la poesia

vera del Goethe, la quale, additata che sia e circoscritta allontanando pensieri estranei, ha poco bisogno di commento. Ci vogliono commenti per far sentire la bellezza della apostrofe di Faust alla luna, la triste amica che bagna coi suoi pallidi raggi lui, chino sulle pergamene e tra gli scheletri e le ampolle, nel suo gabinetto; e l'impeto poetico del suo fremente sospiro verso la vivente Natura? o l'incanto del suono delle campane di Pasqua, che gli fermano la mano mentre porta alle labbra il veleno, e gli svegliano in cuore una sopita dolcezza e gl'infondono una tenerezza di pace? o lo spargersi gioioso della folla di popolo pei prati, che attendendo ai suoi spassi, fa ala e saluta con riverenza e gratitudine il vecchio dottore, affatto ignara di quel che si agita di sfiducia e desolazione nella testa e nel petto del dotto venerato? Sono, tutte queste, pagine immortali e popolari della poesia moderna.

Ci domanderemo piuttosto se il Goethe, nel comporre, avesse superato lo stato d'animo che impersona in Faust: nel che è evidente che non possiamo interpretarle secondo il concetto redentore dell'operosità, che appare nel poema compiuto, e che è cronologicamente posteriore, e in quelle pagine non si trova neppure come sottinteso che sia presente nello spirito del poeta. E non almanaccheremo sulle varie apparizioni e ulteriori intese tra lo Spirito della terra e Faust, che il Goethe poteva aver disegnate e di cui sembra resti qualche traccia (soliloquio: « Erhabener Geist... »), ma che, in ogni caso, non furono svolte e non presero alcuna precisa configurazione. E posteriore di qualche decennio sembra che sia la parola di ammonimento, che Mefistofele proferisce in un breve monologo, contro il pernicioso disprezzo, al quale Faust si abbandona contro la « scienza » e la « ragione », « i più alti doni dell'uomo »; sicchè nemmeno questo concetto, che avrebbe lumeggiato in luce affatto diversa la brama e gli sforzi di Faust, opera come presente ed efficace nello spirito del poeta. Il Goethe, quando atteggiava Faust nel modo in cui lo atteggia in quelle prime scene, non era ancora diventato critico consapevole del « faustismo », anzi consentiva con esso; e anche per questa parte la sua vera ed effettiva critica (se critica piacerà chiamarla) è affatto poetica, simile a quella già notata per le figure di Werther e di Wagner, consistente nella ingenuità stessa e pienezza della rappresentazione. Anche in Faust il Goethe canta un'agitazione e un'angoscia, e non già un ideale, o piuttosto pone e toglie insieme l'ideale mercè quella rappresentazione angosciata.

Come angoscia, e perciò incertezza, il pensiero di Faust è più forte nella negazione che nell'affermazione, il suo impeto più sicuro nell'abborrimento che nell'amore: donde l'atteggiamento sprezzante verso i concetti e i propositi ai quali si attiene il *famulus*. Negazione, che si fa allegra e scherzosa in un altro dei frammenti della prima epoca, nel dialogo di Mefistofele con lo scolaro, dove niente si è detto che non avrebbe potuto accettare Faust — critica della logica di scuola, della metafisica e teologia parolai, della morta scienza naturalistica, della ciarlatanesca arte

medica, della polverosa giurisprudenza che teorizza le vecchie iniquità sotto nome di diritto, — ma tutto, per altro, è detto in un tono, che sarebbe stato impossibile a Faust, il quale non ha la mente così libera e l'animo così leggiere da divertirsi in ischerzi e beffe. E perciò, chi parla qui, è Mefistofele. Ma chi è Mefistofele? Nemmeno per lui ci attarderemo a ricercare il concetto che simboleggia nel poema complessivo e le inevitabili contraddizioni tra il simbolo e le rappresentazioni; nè entreremo nella disputa, parimenti concettuale, se nella prima epoca esso fosse stato ideato come spirito folletto, inviato dallo spirito della terra, e non già come diavolo, quale divenne poi; ma guarderemo anche Mefistofele di episodio in episodio, perchè è chiaro che, nella diversa ispirazione dei vari episodi, egli, compiendo ufficio diverso, è realmente carattere diverso. Anzi, nella prima epoca, quanto più il Goethe era incerto sul simbolo e sul disegno preciso di Faust e di Mefistofele, tanto più vivamente gli veniva fatto di ritrarli nelle scene che veniva componendo con genio capriccioso o con geniale capriccio, senza disegno, senza impegno alcuno, con completa libertà di trattare ciascuna di esse come gli piacesse, e di mettervi quel Faust e quel Mefistofele che gli piacessero. E qui, nella scena dello scolaro, Mefistofele è appunto, come si è accennato, nient'altro che un Faust di buon umore, ben istruito intorno alle varie « facoltà » accademiche, al professorame e alla studentesca e ai loro costumi, ai vari rami d'insegnamento e al modo come tentano invano coprire i proprii lati deboli. Un novellino gli viene innanzi, coi suoi ingenui desiderii, un po' alla Wagner (« Ich wünschte recht gelehrt zu werden... »), e un po' anche alla Faust stesso (« Es ist ein gar beschränkter Raum, Man sieht nichts Grünes... »), ed egli ci si diverte: si diverte della sua troppa fiducia e del suo docile e attento ascoltare, e, in forma di raccomandazione preliminare e d'ironico elogio, satireggia la pretenziosa e meccanica scienza delle scuole. Anche questi motti satirici sono diventati tutti proverbiali, sul *collegium logicum*, sulla indagine che caccia via lo spirito dalla natura e si attiene alle parti singole, alle quali *fehlt leider! nur das geistige Band*, sull'*alles reduciren* e il *gehörig classificiren*, e via dicendo.

Ma nella prima parte del primo *Faust* c'è ancora un'altra fonte d'ispirazione, che deve essere notata. Il Goethe giunse a far di Faust l'espressione del suo proprio « titanismo », attraverso la vaghezza che in lui destava quella figura della leggenda e, in genere, la vecchia Germania del tempo della Rinascenza e della Riforma: vaghezza, che egli aveva comune con altri giovani suoi contemporanei e che lo aveva volto già allo studio dell'architettura gotica e a drammatizzare la storia di Goetz von Berlichingen. Donde il diletto che prese a immaginare le scene della cantina di Auerbach e della cucina della strega, e che ancora più tardi, e di gran lunga meno felicemente, lo mosse ad aggiungere la tregenda o notte di Santa Valpurga: per la quale il Wieland opportunamente ebbe a pronunziare, riferendosi al Goethe, il nome del Breu-

ghel, del « Breughel dei diavoli ». Cerchino pure i comentatori allegorizzanti in codeste scene sensi profondi; chi le legge spregiudicatamente, non vi trova altro che la fantasia arcaicizzante, onde lo *Sturm und Drang* o proromanticismo anticipava certi aspetti del romanticismo. E vi sente anche una certa diffusa ironia, non già di satira e di canzonatura, che sarebbe stata insulsa, trattandosi di un passato ormai remoto, ma appunto d'ironia verso sè stesso, per quel dilettersi: un compiacimento sorridente. Spiccato può vedersi questo tono in una piccola e bellissima scenetta di soli quattro versi, che si legge nell'*Ur-Faust*, dopo la scena della cantina e prima di quella dell'incontro con Margherita. La didascalia indica una strada di campagna, con una croce piantata, a destra sopra una collina un antico castello e, in lontananza, una capannuccia di contadini. Attraversano la strada Faust e Mefistofele:

## FAUST

Was giebt 's, Mephisto, hast du Eil?  
Was schlägst vorm Kreuz die Augen nieder?

## MEPHISTOPHELES

Ich weiss es wohl, es ist ein Vorurtheil,  
Allein genug, mir ist 's einmal zu wider (1).

Non è certo codesta una poesia che si possa mettere allo stesso livello della lirica tumultuosa e possente di Faust, che si travaglia a superar sè stesso con la bramosia dell'inattingibile e dell'infinito; ma pure è, a suo modo, poesia. E la stessa figura di Faust ne fu, dapprima, avvolta, come si vede nel monologo iniziale, e non solo nel metro di esso alla Hans Sachs e nella mossa stilistica da teatro popolare, ma anche in certi tocchi che ben convennero al rozzo eroe della leggenda e non convenivano più alla moderna figura titanica. Per esempio:

Auch hab' ich weder Gut, noch Geld,  
Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt;  
Es möchte kein Hund so länger leben!  
Drum hab' ich mich der Magie ergeben... (2).

Ma subito dopo, quasi si lasciasse cadere dal dosso un mantello impacciante e opprimente e si ergesse col busto scoperto, dalla cintola in su, Faust si solleva a mossa più libera e varia:

O sähst du, voller Mondenschein... (3).<sup>1</sup>

(1) *Fausto*: « Che cosa c'è, Mephisto, hai tu fretta? Perché abbassi gli occhi innanzi alla croce? ». *Mefistofele*: « Io lo so bene, è un pregiudizio; ma cosa farci? essa mi ripugna sempre ».

(2) « Anche io non ho nè possessioni nè danaro, — Nè onore e signoria nel mondo; — Nessun cane potrebbe vivere così più a lungo! — Perciò mi sono dato alla magia... ».

(3) « O vedessi tu, luna piena, per l'ultima volta la mia pena! ecc. ».

E là lingua si scioglie a un esclamare diretto e commosso, senza più stilizzamenti arcaici:

Und fragst du noch, warum dein Herz  
Sich bang in deinem Busen klemmt?  
Warum ein unerklärter Schmerz  
Dir alle Lebensregung hemmt?  
Statt der lebendigen Natur,  
Da Gott die Menschen schuf hinein,  
Umgibt in Rauch und Moder nur  
Dich Thiergeripp<sup>1</sup> und Todtenbein (1).

Nelle grandi scene della tragedia, l'arcaismo è oltrepassato, rimanendone solo un sottile velo, che, cospargendole di un che di misterioso, ne accresce l'effetto.

5.

*La seconda parte del primo « Faust ».*  
*La tragedia di Margherita.*

L'arcaismo è scosso via affatto dalla tragedia di Margherita (anch'essa appartenente alla prima epoca del *Faust*), e qualche piccolo rimasuglio che ne resta tra le pieghe, come gli accenni di Mefistofele al tempo in cui Faust somministrava agli scolari definizioni su cose che gli erano ignote, e al « dottore » che persisteva ancora nel suo corpo ringiovanito, sarebbe gravemente sconveniente e turbativo della nuova opera d'arte, se appunto non rimanesse affatto incidentale ed estrinseco, e quasi scherzo fuori luogo. Permane bensì il meraviglioso — nelle arti di Mefistofele per procurarsi gioielli o trasportare Faust nella stanzetta di Margherita o ammazzare Valentino o addormentare i custodi del carcere, e simili; — ma questo meraviglioso giova a semplificare e far procedere spedito lo svolgimento esterno e materiale dell'azione, e a tener ferma l'attenzione e vibrante il cuore sul finissimo svolgimento interno, sul dramma delle anime.

Il caso delle ragazze sedotte e rese madri, che per celare il fallo sopprimevano il frutto delle loro viscere ed erano dalla legge vigente condannate a morte, formava allora, nel rinnovamento che accadeva del sentire etico e nei corrispondenti nuovi bisogni legislativi, oggetto di umana pietà e di gravi meditazioni. Lo Schiller vi scrisse sopra

(1) « E domandi ancora perchè il tuo cuore — Ti si stringe angosciato nel petto? — Perchè un inesplicabile dolore — A te impedisce ogni moto di vita? — Invece della vivente Natura, — Nella quale Dio creò gli uomini, — Ti attorniano solamente, tra polvere e putridume, — Scheletri di animali ed ossa di morti ».

una lirica alquanto enfatica, intitolata appunto l'*Infanticida*; un amico del Goethe, Leopoldo Wagner, non senza l'efficacia delle conversazioni tenute con l'amico e non senza attingere alle immaginazioni che questi andava intessendo sul tema, ne trasse un dramma del medesimo titolo (*Die Kindermörderin*), che non è opera volgare e anche oggi si legge, in più punti, con commozione; il Goethe stesso aveva, tra le sue tesi di dottorato, trattato la questione, se le colpevoli di quel delitto meritassero la pena di morte. Parecchie incisioni tedesche di quel tempo ritraggono il supplizio della infanticida, e danno a chi le guarda, con quelle figure di fanciulle legate sulla sedia e bendate, il brivido come di un orrendo sacrificio, nel quale s'immolino vittime inconsapevoli a placare lo spirito insidioso del male.

Nella tragedia di Margherita, non v'ha, per altro, nulla di tesi sociale e di domanda legislativa, ma regna sola una schietta ed alta ispirazione etica e poetica insieme. Se la figura di Margherita è diventata così cara, se tutti l'accolgono come incantevole creatura d'innocenza e di onestà, se il Goethe, nelle allegorie del secondo *Faust*, la trasferì tra i cori dei beati, è appunto per quel significato morale che essa prende, e non già per la materialità dei suoi casi. Bisogna vederla con l'occhio del Goethe, del Goethe che la creò, e non con quello di Mefistofele, come accadde di fare una volta al nostro Carducci, che, in uno dei suoi moti di malumore e di stizza polemica, la definì: « la stupida ragazza, che si dà al primo che capita, e poi strangola il neonato, e poi va in paradiso ». Margherita non è questo: è, invece, l'affermarsi e il trionfare della idealità in una creatura dapprima affatto istintiva e naturale. Qui è tutta la sua poesia. Simpatia, tenerezza, trepidazione, riprovazione, pietà, orrore si succedono e s'intrecciano nell'animo di chi segue i suoi casi; ma il sentimento che prevale, e che tutti li unifica, è la necessità — non dura ma spirituale e nobile necessità — della conversione ed elevazione morale.

Margherita è tutta istinti: accanto alla madre vedova, attende a tirar su la piccola sorellina, attende alle faccende domestiche, che la madre così esatta, « *so accurat* », dirige e vigila; e, portata dal suo buon cuore, non risparmia fatiche e cure, si affeziona alla sorellina che le dà tanti fastidii, è per solito contenta di quella modesta vita di casa; ma a volte anche ne soffre e vi mormora come contro un'oppressione, perchè il suo vivere e il suo lavorare è dovuto non già a libera e consapevole determinazione, ma alle condizioni in cui si trova, alla soggezione verso la madre, al non poter fare altrimenti. Anche le sue pratiche religiose, il suo confessarsi al sacerdote, ritengono questo carattere alquanto estrinseco. La madre e il confessore le hanno custodito una certa ritrosia fanciullesca e l'hanno armata di qualche rigidità, ritrosia e rigidità che le suggeriscono. come per moto spontaneo ed istintivo o per lezione appresa, di troncar corto e volgere le spalle alle prime parole che Faust osa indirizzarle in istrada; ma sono ritrosia e rigidità anch'esse affatto superficiali ed estrinseche, tanto



che l'altro fa col gesto ed altro pensa, e torna a casa con l'immaginazione piena di colui che le ha parlato e l'ha sollecitata, e ne carezza la figura, e vi si sofferma palpitando come a un dolce mistero. Nel giovane sangue, le ferve il bisogno di spandersi al di fuori, di godere, di piacere e di compiacersi, di amare ed essere amata; i suoi canti solitari evocano episodi di amore senza confine, come quello del re di Tule; e quando trova nella sua stanzetta lo scrigno, deponetevi da Faust, si adorna di quei gioielli, si mira allo specchio, rimpiange che non siano suoi, almeno almeno gli orecchini, sospira per la sua povertà e per la magra figura che le tocca fare a fronte delle ragazze ricche e pompose; e di mala voglia se li vede togliere dalla madre per offrirli alla Madonna; e, ritrovato poi un nuovo dono, non lo mostra più alla madre, ma alla vicina Marta, e accoglie subito il consiglio di costei di tenerlo celato, e goderlo furtivamente, e, a poco a poco, metterne fuori ora un pezzo ora l'altro, per non dar nell'occhio alla madre e all'altra gente. Così essa si avvia a perdizione, pel solo e naturale bisogno di essere ammirata e vagheggiata ed amata, e di parer bella, che è di ogni creatura femminile; e scivola per la china, cedendo a sè stessa più che alle sollecitazioni dell'innamorato o ai cattivi consigli altrui: prima i colloqui d'amore e gli scherzi e i baci, poi il darsi all'amante, poi il togliere di mezzo l'ostacolo della vigilanza materna, infine il pubblico disonore e il vituperio che le vien sopra, lo sparire dell'amante, la morte che essa, quasi delira, dà al suo bambino, il carcere, la condanna.

Ma la via dell'amore è per lei, insieme, la via del dolore, e lungo questa la sua coscienza, prima dormiente perchè sostituita dalla costrizione e dalla meccanica obbedienza, e poi travolta dallo scoppio della passione amorosa, si sveglia e si forma: la legge da esterna si viene facendo interna. L'amore, che essa sognava come piena e non turbata delizia, non solo le toglie presto la pace (« Meine Ruh ist hin... »), ma le rinnova ed avviva il sentimento religioso, che prima credeva di possedere nelle sole pratiche del culto; onde il suo interrogare ansiosa Faust intorno alle cose della fede, e il sospetto verso il compagno di lui, nel quale sente la fredda e beffarda irreligiosità. Soprattutto, questo primo riconoscimento morale di sè stessa si manifesta nella stupenda scena del pozzo, nel discorrere con Lisetta, che le narra la ormai palese cattiva condotta dell'altra loro compagna Barbarina, già tanto baldanzosa ed orgogliosa, e crudelmente giudica la sventurata, compiacendosi della vergogna che la colpisce e mettendole a contrasto la propria osservante e lodata virtù. Lisetta è Margherita stessa, prima dell'amore e della colpa: così anch'essa, un tempo, ignara delle seduzioni, ignara delle lotte, ignara dei dolori, leggermente giudicava e condannava e trionfava per la propria superiorità. Ed ora ogni colpo inferto a Barbarina, e che essa indarno cerca parare o attenuare, dalla lingua acuta di Lisetta, è una lancia che va al cuore di lei stessa; e rimane pensosa e triste:

Wie konnt' ich sonst so tapfer schmälen,  
Wenn that ein armes Mägdlein fehlen!... (1).

Ora, anch'essa è nel peccato: ora, intende e comprende, e, se non giustifica, non condanna, e le viene al labbro la scusa dell'irresistibile:

Doch — alles was dazu mich trieb,  
Gott! war so gut! ach, war so lieb! (2).

È già quasi la compassione verso sè stessa, verso la propria debolezza, compassione che non abolisce la coscienza del peccato. E sono le medesime parole che Dante, giustiziero ma cuore d'uomo, pronunzia, dopo aver udito il racconto di Francesca da Rimini e tenuto a lungo il viso basso: « Quanti dolci pensier, quanto desio (*war so gut, war so lieb*), Menò costoro al doloroso passo! (*dazu mich trieb*) ».

Attraverso le tappe di questo cammino di colpe e di dolore — preghiera alla *Mater dolorosa*, presenza esterrefatta alla morte del fratello che la maledice, tortura di rimorso al suono dell'organo nel Duomo, carcere e aspettazione del carnefice che la trascinerà al palco della giustizia, — Margherita, invece di corrompersi, avviliti, imbestiare, si purifica e s'innalza. E quando l'amante penetra nel carcere per rapirla seco e salvarla, essa, pur nell'attaccamento dell'amore che ancor non l'abbandona, dopo un primo balzo istintivo verso la libertà e la vita che le si rischiude all'improvviso, esita e si rifiuta a seguirlo, perchè sente di non più appartenere, di non potere appartenere più al mondo; e, allorchè intravede sull'uscio la figura di Mefistofele, il distacco si fa deciso e reciso. Margherita non è più della terra, non può essere preda della malvagità: si è già data alla giustizia di Dio:

Gericht Gottes! Dir hab' ich mich übergeben!

Quest'ultima scena è il significato del tutto. Non leggiera indulgenza, non morbosa compassione, ma redenzione effettiva, per il redimersi dell'anima, anzi per il nascere di un'anima, dove prima erano solo istinto e senso.

Faust, in questa tragedia, è personaggio secondario, piuttosto strumento della vera azione che attore. È la cupidigia giovanile, che corre a soddisfarsi, tutto travolgendo nella sua cieca violenza; e ama e adora bensì ma sensualmente e fantasticamente, senza rispetto alcuno per la personalità morale, che non riconosce perchè conosce solo una persona amata, datrice di voluttà, un bel corpo, un lieto viso, un soave cinguettare. Non è nè buono nè cattivo, e adotta tutti i mezzi meno onesti per

(1) « Come potei altra volta così bravamente biasimare, — Quando accadeva che una povera ragazza cadesse in fallo!... ».

(2) « Ma, tutto ciò che mi vi spinse — Dio mio! era così buono! era così caro! ».

giungere al suo intento, senza soffermarsi in iscrupoli, perchè non vede innanzi a sè altro che quell'intento; e, saputo della rovina in cui è per fatto suo precipitata Margherita, vola a salvarla, ma a salvarne il corpo e non l'anima; e, mentre Margherita si travaglia e si tortura e s'innalza spiritualmente, egli resta sempre in basso. Se forse si salverà poi, sarà per opera di Margherita, per l'ultima voce che essa gli manda, e che è, sì, di amore, ma anche di più che amore. La tragedia è di Margherita e non di Faust: costui è, qui, un essere comune, comune già nel modo in cui si avvicina la prima volta a Margherita che esce dalla chiesa, comune nelle arti a cui ricorre, nella seduzione eseguita mercè doni di gioielli ed opere di ruffiani e mezzane, comune nel suo smaniare per la cara creatura: non un geniale e interessante don Giovanni o un giovinetto illuso al pari di Margherita ed attraente per l'ingenuità dell'errore, ma piuttosto uno dei tanti giovani o giovinastri, che non sanno quel che si facciano e scherzano col fuoco ossia coi più sacri doveri e coi più delicati affetti, con l'onore e con la vita altrui. Il Faust sublime del titanismo è affatto dimenticato nel nuovo personaggio, e nemmeno la costanza del nome vale a ricordarcelo. Potremmo chiamarlo « Enrico », come lo chiamava la misera Margherita: un qualsiasi Heinrich o Franz. E tale è e doveva essere per la maggiore forza unitaria della tragedia, che egli occasiona, ma di cui non è protagonista.

Altro ufficio esercita Mefistofele, che è veramente l'opposto di Margherita: questa, tutto istinto e cuore e inesperienza; lui, libero di ogni istinto e spontaneità, tutto intelletto, ed espertissimo. Se sia, nel suo stato civile, diavolo o coboldo, lo sa lui, e lo sanno, a quanto sembra, i commentatori; ma, poichè i poeti ignorano la psicologia dei diavoli e dei coboldi e conoscono solo i sentimenti e gli atteggiamenti dell'animo umano, il Mefistofele poetico è, in questa parte del *Faust*, nient'altro che l'espressione dell'animo che non ama e non venera nulla, e, niente considerando come male e niente ammirando come bene, tratta gli affetti e i sogni quale materia indifferente, sottoposta solo al legame di causa ed effetto, ridendo del principio, mezzo e fine, a lui noto e da lui preveduto, di un innamoramento, ridendo del procedere di una seduzione, sapendo in che cosa andrà a terminare la *hohe Intuition*, in cui si beatifica l'innamorato Faust; trovando affetti naturali, e da non stupirne e accorarsene, poste certe cause, i conseguenti effetti, la frode, l'avvelenamento, l'assassinio, l'abbandono, il carcere, il patibolo. E poichè questo atteggiamento di amorale superiorità, e questo indifferente operare, si suol chiamare « cinismo », Mefistofele è il cinismo; e Margherita ha verso lui tanta ripugnanza ed orrore, perchè essa, pur nel suo peccare, è « rece l'illusione, la rosea illusione, sulla quale passa freddo, minacciando di dissiparla, quell'occhio dallo sguardo *so spöttisch*. Così Mefistofele, la cui figura ondeggia incerta tra il diavolo tradizionale e il concetto metafisico nella scena del patto e in altre, nella tragedia di Margherita è umano nella sua disumanità, e determinato e concreto in ogni suo atto, detto e gesto.

Altrettanta concretezza è negli altri personaggi che vi partecipano: nella vicina Marta, che Mefistofele definisce a perfezione (« ein Weib wie auserlesen Zum Kuppler- und Zigeunerwesen »), una comare insensibile a ogni cosa che non sia il suo piacere, il suo comodo e il suo interesse, e così ardita e tenace a perseguirli da far quasi temere per un istante allo stesso Mefistofele di ritrovarsi preso e legato nelle sue ben intessute e solide reti; in Lisetta, invidiosa, maligna e vendicativa nel suo spettegoleggiare da moralista; in Valentino, così orgoglioso un tempo della sorella e che vuole vendicarsi e sa morire da uomo. Finanche i personaggi, che non si vedono, stanno presenti e vivi, come la madre di Margherita, il prete che porta via per la sua chiesa i gioielli, o il marito di Marta, a cui la buona donna non sa negare rimpianto, perchè era, in verità, marito degno di lei. La tragedia di Margherita è di quei miracoli poetici, che uniscono la facilità alla forza, la perfezione alla spontaneità, nate in un rapimento di fantasia che fa vedere ogni cosa nei suoi tratti essenziali e pone sulle labbra sempre la parola giusta, quella e non altra.

B. C.