

RASSEGNA LETTERARIA

Note di letteratura moderna italiana e straniera

III

GOETHE

6.

*La forma sistematica del primo « Faust »
e la doppia forma del « Wilhelm Meister ».*

Nella prima parte del *Faust*, come fu sistemata tra il 1797 e il 1801 e comparve in assetto definitivo nell'edizione del 1808, non c'è altro, fuori dei varii poemi che ne abbiamo già tratti e messi in risalto: nient'altro, almeno, di grande poesia. Ci sono bensì certi pezzi di saldatura, come la scena del patto, dove a ragione si è notata l'incongruenza tra i versi composti prima e quelli aggiunti più tardi, e l'oscillamento tra due diverse ed opposte idee di Faust, del Faust che cercava la pienezza della vita nella sublimità della gioia e dello strazio, bramoso di vivere in sé tutti i *peccata mundi*, che sono poi il mondo stesso, del Faust dello *Sturm und Drang*, e dell'altro Faust, del periodo riflessivo e « saggio », che ora cerca il piacere puro, pienamente letiziante, l'attimo beato, e finirà col ritrovarlo solo nella feconda operosità pratica. E ci sono le fantasie arcaizzanti, interrotte da frivole allusioni letterarie, della notte di Santa Valpurga, sulle quali non accade fermarsi, e il prologo sul teatro e il prologo in Cielo: il primo dei quali, assai arguto e, nelle esclamazioni del « poeta », altresì entusiastico e patetico, è un fuor d'opera, e si riattacca alla serie di quegli sfoghi dei poeti da teatro, che talvolta fanno oggetto di teatro il teatro stesso e le traversie che v'incontra l'attività loro (Goldoni nel *Teatro comico*, per es., o l'abate Casti nel *Prima la musica e poi le parole*, o l'antico Calidasa nella *Sacuntala*, che forse il Goethe qui ebbe innanzi); e il secondo è uno scherzo da grande artista, ma non più che uno scherzo, affatto stonato col dramma che segue e che era, nella prima epoca, pensato sul serio; una scena di paradiso con gli angeli, Dio e il diavolo, dove non c'è neppure colorito arcaico, movendovisi il libero fare, alquanto volterriano, dell'uomo di società. Commovente è invece la dedicataria, che è piena di malinconia per il ritorno al passato, che il Goethe compie in fantasia, al riaprire il vecchio manoscritto suo di oltre venti anni innanzi e rivedere i suoi sentimenti e le sue fantasie giovanili, e tentar di ripigliarli per continuarne e terminarne la rappresentazione, lui

affatto mutato in un mondo affatto mutato, senza più gli amici e i con-
senzienti di allora, morti o dispersi o cangiati anch'essi.

La dedicatoria dice, in tono di alta lirica, la trepidanza del Goethe nell'accingersi alla rielaborazione; ma le lettere sue e altri documenti attestano quanto essa gli riuscisse difficile, come talvolta gli sembrasse di avere ritrovato o trovato il filo conduttore, come più spesso si sfiduciasse e interrompesse il lavoro, e giudicasse egli medesimo che il frammento doveva restare frammento. Un congedo, che egli aveva disegnato di porre in coda alla sua sistemazione e che poi non mise ed è stato pubblicato postumo tra gli appunti di scene non eseguite e di versi non collocati, conferma il senso, ch'egli provava, d'impotenza innanzi a un passato irrevocabile; e non esprime malinconia, ma piuttosto sospiro di liberazione per avere, in un modo purchessia, posto termine al compito, divenuto ingrato:

Am Ende bin ich nun des Trauerspieles,
Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführ,
Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewühles,
Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
Wenn ihn der Weg zur Klarheit ausgeführt?
Und so geschlossen sei der Barbareien
Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien! (1).

Non merita, dunque, risposta l'obiezione che si suol muovere al procedere che seguiamo, cioè che a questo modo si disorganizza e distrugge l'organismo creato dal poeta; perchè il fatto sta proprio al contrario: che il poeta, per un proposito riflessivo, ha foggiato un meccanismo, chiudendovi e comprimendovi parecchi e diversi organismi vivi, i quali il critico, con quel procedere, rimette nella primiera libertà, senza distruggere nulla, perchè non si distrugge ciò che in effetto non esiste ed è una semplice presunzione, anzi prosunzione.

Nondimeno, il proposito che il Goethe si sforzò di attuare in quella rielaborazione del *Faust* deve essere studiato come di grande importanza per bene intendere alcune vicende della moderna storia letteraria; giacchè esso fu il modello di un errore artistico, ripetuto innumeri volte dipoi, rafforzato com'era dall'esempio e dall'autorità del poeta del *Faust*. Il Goethe intese rispondere, con un'opera poetica, al quesito circa il valore ossia il fine della vita umana. Il quesito risonava in tutta la filosofia di quel tempo, che si travagliava a proporselo e a risolverlo in modo conforme alla coscienza moderna; e i filosofi stessi parevano in-

(1) Framm. 216 della ediz. Alt. « Al termine io sono della tragedia, alla quale con angoscia ho dato compimento, non più mosso dalla spinta dell'umana mischia, non più dalla possanza del misterioso. Chi dipinge di buon grado la torbidezza del sentimento, quando la via lo ha condotto alla chiarezza? E così resti chiuso l'angusto circolo delle cose barbare con le sue stregonerie! ».

vocare l'aiuto o il complemento di un poeta, che ne traducesse la soluzione in concrete immagini: e ciò tanto più in quanto quei filosofi erano essi stessi mezzo poeti, e dalla poesia provenivano e ad essa anelavano, e come poemi drammatici o epici disegnavano volentieri i loro stessi sistemi, non solo lo Schelling e poi lo Schopenhauer, ma finanche lo Hegel, col Logo che crea il mondo della natura e poi si ritrova in quello dello spirito e si sublima ripensandosi, con intera coscienza di sè, coscienza assoluta, nella filosofia. E lo Schelling appunto, tra i primi, riconobbe nel *Faust* il vero poema dell'umanità, creato dai tedeschi; e altri vi posero speranze e, quando venne in luce sistemato, lo celebrarono alla stessa guisa affatto inintelligente, ma altrettanto fortunata e popolare, che è divenuta un luogo comune. Senonchè noi vediamo chiaro ciò che agli occhi di quegli aspettanti e celebratori si velava e si vela: che il problema di sopra accennato era filosofico e non poetico, risolubile dal filosofare ossia dalla critica e non già dalla fantasia; e perciò scorgiamo l'assurdo nel quale dovevano incorrere e perdersi quei tentativi, come infatti accadde al Goethe, e peggio ai suoi imitatori, che non beneficiavano più di quanto c'è di fresco, per lo meno, e di vivace nella illusione del primo tentativo, nè possedevano la ricchezza dei pensieri e la maestria dell'arte di quel felicissimo ingegno. E chi ai giorni nostri si mette a ridisegnare poemi o drammi alla *Faust*, è da tenere subito per ispacciato, agli occhi delle persone che se ne intendono, giacchè pur vi sono sempre ritardatarii e provinciali che la pensano altrimenti. Ai tempi del Goethe venne evocato, per quella sorta di poemi, l'immagine di Dante, e istituito paragone del *Faust* con la *Commedia*; e qui altresì dallo Schelling, tra i primi, che lo giudicava « anche più commedia e, in senso poetico, più divina dell'opera di Dante », e, dopo lo Schelling, da tanti e tanti, fino ai nostri giorni. Ma senza dire che Dante si trovava per questa parte in condizioni storiche e psicologiche assai diverse e superiori rispetto a quelle del Goethe (1), combinazione volle che proprio la nuova critica, nascente dal nuovo avviamento dell'estetica e della filosofia in genere, conducesse a giudicare in modo affatto diverso, da quello che si usava per esso e pel *Faust*, il poema di Dante: ad abbandonarne i sensi morale, allegorico e anagogico a favore del solo senso letterale, e a considerarlo non più in quanto astrazione filosofica e teologica ma in quanto opera di passione, di dramma o di lirica. Onde si potrebbe dire che ciò che il Goethe, e l'infinita tratta dei suoi seguaci, tentavano, imitando o gareggiando con Dante, era ciò stesso che la critica si apparecchiava a mettere da banda, nel poema dantesco, come secondario, « mondo intenzionale », come lo chiamò poi il De Sanctis.

(1) Ciò vide bene Teodoro Vischer (*Goethes Faust, Neue Beiträge*, Stuttgart, 1875, pp. 133, 368-9: probabilmente anche per l'efficacia delle conversazioni in proposito, tenute in Zurigo col De Sanctis (v. di quest'ultimo *Lettere da Zurigo*, Napoli, 1914, pp. 29-30).

Anche ne *Wilhelm Meister*, ossia nei *Lehrjahre*, si era da lungo tempo sospettato un lavoro di rimaneggiamento in senso astratto e sistematico, simile a quello a cui era stato sottoposto il primo *Faust*, notandosi differenze di stile e di bellezza tra i primi libri e gli ultimi, cunei estranei e molteplici incoerenze e contraddizioni; e anche pel *Meister* la fortuna ha fatto sì che si scoprisse il primo getto dell'opera. Come da alcuni decenni si possedeva un *Ur-Faust*, da alcuni anni si possiede ormai un *Ur-Meister*, intitolato *Wilhelm Meister's theatralische Sendung* (1), che è venuto a confermare con una riprova di fatto i risultamenti ottenuti già dalla critica interna.

Che cosa era la *Theatralische Sendung*? Non già l'affermazione della vita cercata nell'arte, del concetto dell'arte come religione, secondo le interpretazioni di qualità fantasiosa che si prediligono al giorno d'oggi, ma, per chi, come noi, non crede altro che alla « lettera » delle opere di poesia, nient'altro che un libro in cui si vuole impersonare in un uomo, sin da fanciullo inclinato alle recite e composizioni teatrali, l'opera di fondazione di un teatro nazionale tedesco. Il libro è la biografia immaginaria del presunto fondatore, dell'uomo dalla « missione teatrale », di *Meister*, e ne racconta la vita di famiglia, i primi accenni del gusto pel teatro nel teatrino di marionette che il piccolo Guglielmo faceva agire, il suo frequentare da giovane il teatro pubblico e le compagnie di attori, gli amori e le avventure che a ciò s'intracciano, il diventar esso stesso attore e direttore di teatro, le discussioni che gli accade di fare sulla propria arte, le interpretazioni che propone delle opere da mettere in scena. Ma, giunto a un certo punto, che sembra appena l'inizio della « missione », il Goethe intermise il racconto, e per più anni lasciò giacere il manoscritto. Forse l'interesse ch'egli prendeva al cosiddetto teatro nazionale tedesco da fondare, era svanito o scemato; certo, il libro non poteva svolgersi e concludere, perchè l'assunto stesso era difettivo. Una « missione », che è qualcosa di storicamente reale, non può rappresentarsi sopra dati immaginari: si comprendono le *Memorie* di Carlo Goldoni, che adempì la missione di riformare e ammodernare la commedia italiana, o quelle del suo rivale e oppositore Carlo Gozzi: non si comprendono le memorie di un Guglielmo Meister, che è un semplice nome e le cui opere sono una semplice asserzione, o tutt'al più disegni, di opere che si dicono scritte o da scrivere, e in realtà non esistettero mai.

E che cosa sono, invece, i *Lehrjahre*, gli anni di noviziato, le esperienze di Guglielmo Meister, nei quali il Goethe rifuse e proseguì, quattordici anni più tardi, il suo manoscritto? Un libro guidato da un pensiero sopraggiuntogli e affatto diverso: cioè (come esso stesso ebbe a spiegare) che talvolta l'uomo si prova a ciò per cui gli manca la vera e profonda disposizione naturale, sebbene creda di averla, e, nel corso delle

(1) *La missione teatrale di Guglielmo Meister*. — È stato pubblicato da H. Maync, Stuttgart u. Berlin, Cotta, 1911.

prove, attraverso falsi passi, vien condotto a un bene inestimabile o (come concludono i *Lehrjahre*) « gli accade quel che a Saul, figlio di Kis, che andò a cercare le asine di suo padre e trovò un regno ». Così Meister, partito per fondare il teatro, compie svariate esperienze sentimentali e morali, conosce molte e varie persone, e passa infine da un vago e improprio ideale d'arte alla vita attiva e pratica. Nella sua idea, dunque, il libro è un romanzo pedagogico, il che suona contraddizione in termini, perchè, sebbene a quel tempo si componessero in effetto molti romanzi pedagogici, questi erano pedagogia e non poesia, e valevano per le idee e non per la forma artistica, affatto appiccicata e finta; laddove il Goethe, artista, voleva fare, con un'idea pedagogica, arte, e ad essa piegare pagine d'arte scritte con altro e non più da lui accettato intento: cosa che doveva riuscirgli non felicemente, anche se gli avesse fornito, come non poteva fornirgli, un nuovo motivo poetico. Il suo proposito, del resto, il romanzo di tesi pedagogica (al pari dell'altro, il poema-sistema filosofico) ha importanza per la storia letteraria, perchè fu largamente accolto e seguito, da artisti tedeschi e non tedeschi, e fu rappresentato anche da talune opere; notevoli non tanto per la tesi e il disegno generale quanto per le singole parti; e l'ultimo lavoro del genere è nato sul suolo di Francia, per virtù di uno scrittore la cui immaginazione si compiace nella Germania classica, e ha preso il nome di *Jean Christophe*.

Messasi in capo quella idea, il Goethe tagliò e riacomodò il manoscritto della *Theatralische Sendung* per adattarlo nel nuovo disegno; e primo effetto fu, che le scene e figure da lui create riceverono una luce falsa dal riverbero di quella idea, e la piccola attrice Marianna, per esempio, divenne una creatura straordinaria nella desolazione e nel pentimento e che muore d'affanno, partorendo un figlio a Guglielmo; e Mignon fu avvolta da una preistoria romanzesca, come nata dall'amore incestuoso di un italiano e frate, che è poi il vecchio arpeggiatore errante. E dove le pagine già scritte resistevano alla trasformazione, furono ironizzate, e il lungo racconto della fanciullezza di Guglielmo e del suo gusto per le marionette, venne posto in bocca allo stesso Guglielmo, in una delle sue serate d'amore con Marianna, che si addormenta durante la monotona recita di quella noiosa storia. Condensata la trattazione dei primi libri (che ciò non ostante sembrarono subito, ai primi lettori e critici, sproporzionati verso il resto e troppo pieni di cose teatrali), la continuazione fu svolta in modo affatto diverso, e con invenzioni ed espedienti da romanzi popolari, misteriose società segrete, riconoscimenti, innamoramenti con donne sublimi, e via: e tutto con pretese di simboli morali. E poichè vi appaiono gli stessi personaggi, trasferiti in altro ambiente sociale e in nuovi casi, essa ha l'aria dell'opera di un continuatore, di un rapsodo, quasi si direbbe di un Giovanni Rosini che prosegue il racconto di un Alessandro Manzoni. Nel bel mezzo, sono piantate le « confessioni di una bella anima », autobiografia che non ha rapporto col romanzo, nel quale è collocata con metodo da magazziniere che stipa la merce dove può: metodo

purtroppo dal Goethe usato ed abusato in lavori posteriori, e segnatamente nei *Wandejahre* del Meister. La ricomposizione fu, dunque, industriosa e faticosa, ed egli provò anche per essa l'impressione di aggirarsi in un « labirinto », dal quale non sapeva se sarebbe uscito, nonostante il filo portogli dall' « idea ». Ma, d'altro canto, non è poi da credere che essa fu tutta dannosa, non solo perchè il Goethe, tornando sulle sue pagine e cangiandone lo stile giovanile, le rese più ferme se anche talora meno copiose e spontanee, ma anche perchè, nell'abbreviare alcune parti, ne svolse altre, e soprattutto mise meglio in azione alcuni caratteri, che colà erano solo accennati e descritti.

Cosicchè la relazione tra la *Sendung* e i *Lehrjahre* non si può considerare quella tra abbozzo e opera definitiva (per es., come degli *Sposi promessi* verso i *Promessi sposi*), ma l'altra, assai più complicata, tra abbozzo e opera che varia essenzialmente l'abbozzo e in parte lo guasta e in parte lo migliora: Ciò che abbiamo detto buona fortuna, la scoperta dell'*Ur-Meister*, non si gode senza qualche fatica e imbarazzo, perchè si è costretti a guardare due creazioni simili e diverse, e ciascuna con propri pregi e difetti, e si è posti come tra due cibi « distanti e moventi »: grande campo aperto a una critica minuta, che s'insinui paziente ed amorosa nei particolari e venga mostrando l'oscillare dei motivi artistici nell'una e nell'altra redazione.

Ma qui, dove si tocca solo dei punti principali, dobbiamo restringerci a dire che, messe da parte e in posto d'onore le digressioni critiche, delle quali meritamente celebre quella sull'*Hamlet*, e le molte osservazioni morali sennate e squisite, e trascurata tutta la parte grossamente romanzesca per simbolica o allegorica che si spacchi, e rifiutato di entrare nel gioco delle sottili esegesi concettuali, la sostanza artistica così del primo come del secondo *Meister* è da cercare, non già nelle figure del mondo socialmente e spiritualmente superiore, che si delineano nei primi e si svolgono negli ultimi libri, e che sono o scialbe o esagerate, ma nelle figure del mondo teatrale, della società equivoca e della poveraglia, della « cattiva società », nella quale accadde a Meister per alcun tempo di aggirarsi.

« Cattiva società » (1), nella quale anche il Goethe si compiacque in gioventù, se non altro col sentimento e con l'immaginazione, e donde

(1) Si rammenti, dei suoi epigrammi veneziani del 1790:

— Es zeigt uns dein Büchlein
Fast nur Gauckler und Volk, ja, was noch niedriger ist. —
Gute Gesellschaft hab'ich gesehen; man nennt sie die gute,
Wenn sie zum kleinsten Gedicht keine Gelegenheit gibt.

« Ci mostra il tuo libriccino solo giocolieri e plebe, e anche di peggio. — Ho veduto la buona società: la si chiama 'buona', quando non dà alcun motivo alla più piccola poesia. »

egli trasse le sue Ghite e le sue Clarine, come ora le Marianne e le Filine. Donne che sono il preciso opposto morale di Carlotta, avvolte nel senso, insidiate dal senso, e per le quali giova richiamare nel *Meister* l'interpetrazione psicologica che egli dà del carattere di Ofelia, dove nota la sensualità bramosa di quell'ingenuo amare, che nella follia, strappando i veli del pudore, scopre la sua reale natura. Ma Ghita urtava nel delitto e nella tragedia e si redimeva spiando; Clarina era concepita in adorazione innanzi ad Egmont e coraggiosa incitatrice di popolo alle armi, e uccidentesi per amore, tanto da meritare una trasfigurazione in santa o dea della Libertà. Le donne del *Meister* sono assai più piccole, più piccole negli affetti, nelle colpe e nei dolori, e meritano non la tragedia, ma ora la commedia ora il modesto dramma borghese e lacrimoso. E meritano indulgenze, perchè sono fatte così, saranno sempre così, non hanno forze in loro che entrino in violento contrasto, e non sono suscettibili di vera conversione. Che cosa si può volere dalla povera Marianna, che ha già un passato di leggerezze e di transazioni, e che dal suo trono di assi, dal palcoscenico del teatrino di provincia, lancia occhiate incendiarie all'inesperto Guglielmo, come a tutti gli altri uomini, perchè quello è il suo abito, quello il suo ufficio, quello il suo trastullo? Guglielmo s'innamora di lei, e fonda su quell'amore tutta la sua vita, il suo presente e il suo avvenire; e Marianna gli si dona, lo ricambia di amore, con ciò che per lei può essere l'amore, poichè non ne conosce altra forma. Ed è già molto che, nel vedersi tenuta in conto di onesta donna e idoleggiata, ora illuda sè stessa su sè stessa, seguendo e accettando con compiacenza l'immagine offertale, ora provi in cuor suo rimorso di essere quel che essa è, e di cullare nell'inganno l'innamorato, che essa stima e rispetta; e quando questi, dopo averle narrato la sua propria innocente fanciullezza e adolescenza, rapite in un sogno di arte, le dice: — Ed ora narrami la tua vita. — Marianna tace, svia il discorso, arrossisce dentro sè ed è presa da una sottile pena. Non le è ignoto, perchè c'è chi subito glielo mette innanzi, il pericolo a cui espone sè stessa e Guglielmo con quella relazione furtiva durante l'assenza dell'altro amante, che ha diritti sopra lei; ma si affretta a scacciarne l'ombra, e si rasserena subito, pensando che ha innanzi ancora quattordici giorni liberi, un'eternità pel breve respiro del suo intelletto; e poi, avvicinandosi il termine e col termine il pericolo, si accomoda in altra guisa, abbandonandosi alla esperta mano della vecchia Barbara, che la guiderà tra gli scogli dei doppii amori. Certo, Guglielmo, scoperto l'inganno, vede devastato tutto il suo bell'edifizio, come (dice il Goethe) una macchina di fuoco artificiale che brucia prima del tempo e scoppia e sibila disordinata; e ne fa una malattia. Ma il suo soffrire non è in proporzione della colpa di Marianna, sibbene della sua propria inesperienza, e non è maraviglia che, anche dipoi, non riesca ad abborrire Marianna, e le serbi tenerezza e, senza cercarla, sempre desideri rivederla.

E che cosa si può volere dalla bionda Filina, capricciosa, graziosa, provocante, lasciva, pronta a dare, pronta a chiedere e a prendere, pronta

a cavarsi d'imbarazzo senza troppi scrupoli, franca nel mostrarsi quale essa è, ma abile anche, quando occorre, a prender aria modesta d'innocentina e di buona ragazza? Dei due aspetti del femminile nella sua naturalità (che sono, com'è noto, la donna-madre e la donna-sesso), Filina svolge un solo, il secondo, e presenta la sessualità in istato libero, senza miscugli e temperanze: onde Laerte, la cui vita è stata infranta dalla perfidia di una donna, non sa tenersi dall'ammirarla. « È tutt'altro che costumata (egli dice), ma non è ipocrita. E per questo mi piace, per questo le sono amico, perchè mi rappresenta nella sua purezza quel sesso che io ho tanta cagione di odiare. È la vera Eva, il capostipite del sesso femminile; così sono tutte, solo che non vogliono dirlo ». C'è un sol punto degli ultimi libri in cui torna menzione di lei, ed è come un'allegria glossa del poeta alla propria creazione. Filina, ahimè, è venuta incinta. Quale umiliazione! Non si poteva castigarla peggio che col far valere, a un tratto, sopra di lei l'altro aspetto del femminile. Ma il nascituro (soggiunge quegli che narra il caso) si metterà a ridere!

Marianna, che nell'ardenza, nella tenerezza del suo capriccio per Guglielmo scopre il buon cuore; Filina, farfalla che svolazza di fiore in fiore, ed è in fondo inoffensiva, sono, a lor modo, attraenti ed amabili. La rigida virtù non ha alcun potere sopra di esse, e non può condannarle. La loro attrattiva si smaga solo al confronto di altri idoli d'immaginazione, di altri esseri diversamente amabili, di donne belle, aristocratiche ed eleganti, come la sconosciuta Amazzone o la contessa, la quale nel fascino delle vesti e dei gioielli, « sembrava essere uscita, non già nuda come Minerva dalla testa di Giove, ma con tutti i suoi ornamenti e vezzi, su, con piede leggero, dal calice di un fiore ». E quando Guglielmo vede Filina girare intorno a dame come quelle, e baciare loro la mano, e conversare, e attrarsi la loro benevolenza, ha il senso di una profanazione che si compie, nel contatto di quella creatura così impura con le altre (ed era forse anche codesto semplice giuoco d'immaginazione) così superiormente pure.

Più popolare, ma in verità meno artisticamente reale e perfetta di Marianna e di Filina, è Mignon, anch'essa incontrata nella « cattiva società », in una truppa di funamboli: Mignon, la bruna ragazza, figlia di non si sa chi, venuta di lontano, non si sa per quali vicende, portante nel viso, nel misto linguaggio, nel vestire, nella superstiziosa religiosità, il ricordo, e, negli atti e nei canti, la nostalgia della terra del sole, del paese dove fioriscono gli aranci: Mignon, che non è stata mai carezzata ed è stata sempre maltrattata e battuta, e si volge a Guglielmo, che l'ha difesa e la prende in protezione, amandolo di un amore tacito, geloso e inconsapevole, di un amore che è insieme gratitudine e bisogno di un padrone. Ma Mignon, incantevole al suo apparire, per la natura stessa della ispirazione che l'ha creata doveva apparire e sparire, al pari dell'altra magnifica figura del vecchio arpista; ed è stato forse un errore d'arte avere trascinato l'una e l'altro attraverso l'intero romanzo, e più ancora di avere

svelato, negli ultimi libri, la loro complicata preistoria, che per complicata e straordinaria che sia, sminuisce e non accresce il sentimento di meraviglia e di vaga aspettazione, che ricinge quella figura.

7-

Frammenti ed inni.

Oltre Faust, anche un'altra figura, non della leggenda germanica ma dell'antica e classica mitologia, formò alcun tempo pel giovane Goethe simbolo in cui visse sè stesso: Prometeo. Ma egli non menò a termine il dramma che aveva iniziato di quell'eroe e del quale resta il frammento di due brevi atti, o schizzi di atti. Perchè non lo compì? Forse nell'impianto stesso di quelle scene si vede la difficoltà e l'ostacolo al compimento, il dualismo cioè tra il Goethe ribelle e il Goethe critico della ribellione. Prometeo rifiuta recisamente e superbamente di avere ormai più da fare con gli dèi, di spartire con essi il suo proprio dominio o di riconoscerlo da essi, da essi impotenti a mettergli in mano cielo e terra e a dividere sè da sè stesso, vassalli al pari di lui del Destino. Egli attende a formare le sue statue, cui Minerva, separando il proprio volere da quello degli altri dèi, soffia la vita; e a istituire la società umana sulla terra, il lavoro, la proprietà, la giustizia, le nozze. Ma che mai sono gli dèi contro i quali ei si ribella? Che cosa erano pel Goethe? Ombre dell'umano pensiero? Contro le ombre non si battaglia, e con le ombre non si entra in lotta e in dramma, quasi siano persone salde. Esseri dotati di una reale potenza, che Prometeo avversa ma non può avversare per sempre, e con la quale dovrà finire col mettersi in armonia? Giove, a Mercurio che gli annunzia, quasi per moverlo a vendetta e castigo, l'alto tradimento di Minerva e la brulicante e giubilante genia umana che si agita sulla terra, risponde che gli uomini sono e debbono essere, ed essi accrescono il numero dei suoi servi, e bene per loro se seguiranno la sua paterna guida, male se contrasteranno al suo braccio di principe. E poichè il fido messaggero vorrebbe affrettarsi a riportare alle nuove creature la sua parola di bontà, egli dice saggiamente e bonariamente, con mitezza sorridente:

Noch nicht! In neugebornen Jugendwonnen
Wähnt ihr Seele sich göttergleich.
Sie werden dich nicht hören, bis sie dein
Bedürfen. Ueberlass sie ihrem Leben! (1).

C'era rischio che, svolgendo questo motivo, l'esaltazione di Prometeo si convertisse nell'esaltazione di Giove; e perciò forse il dramma incagliò, e si arrestò ai frammenti che possediamo, nei quali è, tra l'altro, bellis-

(1) « Non ancora! Nella pur mo nata giovanile letizia l'anima loro si finge pari agli dèi. Non ti daranno ascolto, fin tanto che non avranno bisogno di te. Lasciali alla loro vita! ».

sima la prima sensazione della morte sulla terra, — Pandora che vede morire la figlia Mira, — e la rappresentazione della morte come supremo ribollimento di vita e palingenesi, espressa da Prometeo.

Dallo schizzo abbandonato il Goethe trasse fuori una breve e vigorosa lirica, che è il suo vero Prometeo giovanile, non quello che sarà moderato da Giove e con lui si concilierà, ma quello che afferma l'invulnerabilità degli dèi, e la possanza, pienezza e autonomia della vita umana:

Wer half mir
Wider der Titanen Uebermuth?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Den Schlafenden da droben? (1).

Anche di un altro suo dramma non eseguito, il *Maometto*, rimangono disegni e qualche frammento: cospicuo veramente il canto che il profeta intona, magnifico d'impeto lirico, celebrante l'accrescersi, lo spandersi e il trionfare della dottrina nell'avvenire, sotto l'immagine del ruscello che spiccia dalla roccia, e attraverso i floridi campi non arrestandosi e accogliendo in sé altri molteplici rivoli, si allarga a fiume regale e sbocca nell'oceano (2).

Alla stessa ispirazione grandiosa sono variamente da collegare alcune liriche di quel tempo, come il *Viandante*, la *Canzone di tempesta del viandante*, *Ganimede*, *All'auriga Kronos*, il *Canto degli spiriti sopra le acque*, e i componimenti del *Pellegrinaggio terrestre* e della *Deificazione dell'artista*; laddove le scene del *Satyros* e altri parecchi piccoli saggi lasciano scorrere la vena satirica, già ammirata nel Goethe, e il frammento del *Giudeo errante*, la vaghezza di lui per le forme arcaiche, altresì notata pel *Faust* e che gli suggerì del pari la *Vocazione poetica di Hans Sachs* e altre cose. Ma nel tono arcaico, ora grottesco ora scherzoso ora satirico, sono, nel *Giudeo errante*, tratti di profonda poesia, particolarmente nella figurazione del ritorno di Cristo sulla terra, dopo tre migliaia di anni che vi era spirato in croce: dove sono resi potentemente la dolorosa voluttà e il voluttuoso dolore degli umani affetti:

Wie man zu einen Mädchen fliegt,
Das lang an unserm Blute sog
Und endlich treulos uns betrog:
Er fühlt in vollen Himmelsflug
Der irdischen Atmosphäre Zug,
Fühlt, wie das reinste Glück der Welt
Schon eine Ahnung von Weh enthält...

(1) Se ne veda la traduzione integra nel fascicolo passato della *Critica*.

(2) Anche questo canto è stato dato tradotto nel fascicolo passato.

e il contrasto ed abbraccio che le cose umane presentano di ordine e di errore, di purità e d'impurità, di bene e di male:

O Welt! voll wunderbarer Wirrung,
Voll Geist der Ordnung, träger Irrung,
Du Kettenring von Wonn' und Wehe,
Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
Im Ganzen doch nicht sonderbar verstehe.
Die Dumpfheit deines Sinnes, in der du schwebtest,
Daraus du dich nach meinen Tage drangst,
Die schlangenkreisige Begier, in der du bebstest.
Von ihr dich zu befreien strebstest
Und dann, befreit, dich wieder neu umschlangst;
Das rief mich her aus meinem Sternesaal... (1).

(1) Do qui tradotto per intero questo brano:

E quand'egli, librandosi, discese,
E già prossima vide ampia la Terra,
E ogni mare distinse, ogni paese, —
Tosto una ricordanza il cor gli afferra,
Da molto tempo non provata più,
Di quanto a sostenere ebbe laggiù.
E si posa sul monte, ove l'aderse
Satana, l'altra volta, il buon compagno,
E, col dito accennando, gli profferse
Poter, ricchezza, a facile guadagno.
Qual cupidi si vola a una fanciulla,
Che il sangue al petto a lungo ci succhiò,
E traditrice alfine c'ingannò,
Egli sente del ciel nell'aura viva
Del respiro terrestre l'attrattiva;
Sente, ch'anche il più puro d'ogni bene
Una vena d'angoscia in sé contiene.
E ripensa a quell'attimo profondo,
Quando l'ultimo sguardo moribondo
Dal colle dello strazio al mondo diè;
E a parlare comincia innanzi a sé:
— Accogli, o Terra, a mille i miei saluti;
Accoglieteli voi, o miei fratelli!
Sol ora, tremil'anni son compiuti,
Mi s'apre il cuore a palpiti novelli;
E dall'occhio che lenta nube invade,
Voluttuosa lacrima mi cade.
O mia gente, di te quale ho desio!
E tu, d'amor languendo in arsione,
Com'invochi, bramosa, il venir mio!
Io vengo: avrò di te compassione.

8.

Drammi storici e drammi etici.

Tutti questi sinora passati in rassegna erano creazioni o motivi di alta poesia, quale non si udiva da lungo tempo in Europa, dopo Tasso, Shakespeare e Cervantes e i due grandi tragici francesi. Col *Goetz von Berlichingen*, invece, il Goethe aveva tentato altra sorta di opere, quelle che si potrebbero chiamare, piuttosto che poetiche, « piacenti ». Anche pel *Goetz* conviene disfarsi dei pregiudizii discesi a noi dalle passioni dei contemporanei, i quali vi videro una riaffermazione dell'irrefrenabile spirito tedesco di libertà e di verità, e una protesta contro i principi e i principotti: pregiudizio che ora persiste nelle goffe esaltazioni nazionalistiche di quell'assai semplice dramma. Il *Goetz* non è i *Masnadiers* dello Schiller; e il Goethe non poteva mettervi quel fremito di passione e di ribellione politica che a lui mancò sempre, e gli mancava anche quando era giovane e feroso. Egli lesse l'autobiografia del piccolo feudatario e milite vissuto al tempo della Riforma, s'invaghi dei casi e dei costumi che descriveva, e si fece a riprodurli condensando e drammatizzando. Curiosità storica, che aveva necessità di appoggiarsi a qualcosa di generalmente umano, onde la rappresentazione dei casi e costumi venisse come ravvivata; e questo qualcosa gli venne offerto dal comune contrasto di bene e male, onesti e disonesti, generosi e maligni. Goetz, prode, coraggioso, leale, patriarcale, è una figura simpatica della vecchia e semi-barbarica Germania, sì, ma anche di tutti i tempi; ed è attorniato da figure simpatiche, la moglie di cuor fermo e virile, la sorella di cuor gentile, gli amici saldi come Sickingen, i soldati entusiasti e devoti come Giorgio e Lerse. Contro a lui stanno il vescovo gaudente e bassamente furbo, l'infemale Adelaide, i vili commissarii, le vili soldatesche dei principi e dell'Impero, e, ora con lui ora contro lui, gli spiriti deboli, che vedono il meglio e seguono il peggio, con danno altrui e rovina propria,

O mondo, strano vincolo d'errori,
 Tra l'ordine e il disordine agitato,
 Catena di delizie e di dolori,
 Dove fui pel sepolcro generato
 (E che, al crear sebben fossi presente,
 Io non capisco molto chiaramente); —
 L'inquieta oscurità in cui tu fremiti,
 Donde, chiedendo luce, a me ti volgi;
 Il nodo d'ingordigia, nel qual gemi,
 Ti strappi fuori e di nuovo t'avvolgi;
 Questo mi toglie al ciel di riposare.
 Questo quaggiù mi chiama a ritornare.
 A te discendo la seconda volta:
 Già semina, or vengo alla raccolta.

come Weislingen. Nello sfondo, sono i moti e le lotte di quei tempi, l'introduzione del diritto romano e il sorgere dei nuovi giuristi in Germania, nella figura di Olearius; i frati, impazienti dell'ozio dei chiostri, nella figura di fra Martino; la corte di un principe vescovo, ignorante e materiale, simile affatto a quei prelati che Erasmo satireggiava; la rivolta dei contadini; il misterioso tribunale popolare della santa *Vehme*; e via discorrendo. È già in atto, per mano di un artista felicemente dotato e di un'acuta e seria intelligenza, la ricetta consueta di quel che fu poi il romanzo storico: sceneggiamento di notizie storiche e proposizione di tipi simpatici; ed è risaputo che Walter Scott, fondatore o gran divulgatore del genere, cominciò col tradurre il *Goetz*. Ma poichè codeste compiacenze non sono per sè stesse poesia, la poesia vera e propria è, in questo dramma, deficiente, e ve ne trova molta solo chi usa scambiarla con ogni altra cosa che possa attrarre l'interessamento; e, del resto, tale giudizio, che a molti parrà troppo rigoroso, è inconsapevolmente adombrato nell'osservazione comune, che nel *Goetz* non vi ha nodo di azione e vera catastrofe, non « tragedia » ma « spettacolo drammatico » o « biografia sceneggiata ». Che poi lo Shakespeare, dal quale il Goethe attinse esempio ed animo a sceneggiare il suo dramma fuori le regole della ancora dominante poetica neoclassica, non abbia nessun'altra più stretta relazione col *Goetz*, è evidente da ciò appunto, che i drammi dello Shakespeare sono tragedie, e non semplici spettacoli o biografie simpatiche.

Allo stesso indirizzo appartiene l'*Egmont*; solo che la caratterologia morale vi è assai più varia e complessa della mera antitesi tra buoni e cattivi, che è nel dramma precedente. Anche nell'*Egmont* la rappresentazione storica è vivace e nitidissima, così negli affetti e umori del popolo fiammingo, individuato secondo i diversi temperamenti e le diverse condizioni degli stessi popolani, e in quelli dei signori indigeni, similmente individuati in Egmont e in Orange, come nel campo avverso, nella reggente, nel suo segretario italiano, nel duca di Alba e negli spagnuoli esecutori del suo volere. Grande era la finezza onde il Goethe penetrava le cose politiche, sebbene gliene mancasse la passione; e perciò non parteggiava e volentieri si adagiava in soluzioni medie, dell'uomo dabbene che vuole che non si agitano troppo le cose quiete o che, agitate, tornino presto in quiete. E i personaggi di questo dramma hanno tutti ragione: i popolani e i signori fiamminghi e gli spagnuoli, Margherita da Parma e il segretario Machiavello, il duca di Alba e il principe di Orange, ciascuno coerente con sè stesso e con la parte che gli tocca nel destino storico; e, forse, chi ha meno ragione è proprio l'eroe, Egmont, che vuol prendere le situazioni difficili in modo facile, e sciogliere i nodi con la bonarietà, la generosità e il parlar franco; ma anche lui è così amabile, che pur ha la sua ragione, e se visse in tempi meno agitati, se lo lasciassero fare, se la caverebbe bene, e tutti con lui. Il duca di Alba, al quale (un po' anche per effetto di questo dramma del Goethe) accadde

poi di figurare da truce tiranno in tanti drammi e drammacci tendenziosi, è, dall'obiettività goethiana, reso comprensibile e rispettabile: come allorchè Margherita da Parma ce lo descrive, nel consiglio regio, di contro ai moderati, ai prudenti, ai clementi: « il toledano dagli occhi incavati, con la fronte bronzea e il penetrante sguardo di fuoco, che borbotta tra i denti di bontà femminile e d'indulgenza inopportuna, e che le donne si lasciano portare da cavalli già addestrati, ma sono cattivi cavallerizzi... ». L'*Egmont* è piuttosto uno studio storico e psicologico, che una poesia: anzi le parti più fiacche sono in esso proprio quelle, condotte per altro con somma maestria artistica, dei personaggi spiccatamente lirici, di Clarina, la piccola amante del grande Egmont, e di Ferdinando, il figlio del duca di Alba, che ammira ed ama Egmont, ed è costretto a cooperare e ad assistere alla perdita del suo eroe prediletto; e la scena che desta più dubbii è la finale, il sogno di Egmont nel carcere, con la Libertà che gli appare sotto i tratti di Chiarina. Chiarina e Ferdinando sono alquanto « costruiti », non nati da sè e per sè, ma entrambi per illustrare ed esemplificare, nella fanciulla popolana e nel figlio del nemico, alcuni aspetti del fascino che Egmont esercitava. Se gli altri personaggi sono da libro storico, essi due debbono dirsi veramente, cioè in senso diminutivo, « parti da teatro ». E che entrambi abbiano fatto o facciano versare molte lacrime, non vuol dir nulla, o, se mai, conferma la loro qualità di parti da teatro.

Poichè la « storia » non costituiva un vero problema dello spirito del Goethe, nè intesa nel significato di pensiero storico ossia di pensiero storico dei nuovi tempi (ciò è stato sempre avvertito nella critica goethiana, e invano alcuni, come il Rosenkranz, hanno cercato di dimostrare il contrario), nè nell'altro significato di partecipazione attiva, o per lo meno sentimentale, al farsi della storia, che è la politica; poichè la storicità era entrata nel *Goetz* e nell'*Egmont* come semplice elemento decorativo di un mondo genericamente umano; non fa specie che il Goethe la abbandonasse negli altri suoi drammi. L'abbandonò sino al punto da aborrire i nomi storici, e anzi i nomi proprii, sicchè nel frammento della *Figlia naturale*, la cui materia è presa dalla contemporanea storia di Francia, spariscono tempi e luoghi, e i personaggi vi sono designati con nomi comuni, re, duca, conte, ecclesiastico, governatore, magistrato, e via. Ma già nel *Torquato Tasso*, dove tutti i nomi sono ancora storici, la storia si è volatilizzata e non vi resta neppure come sfondo decorativo. Ciò ha fatto giudicare a torto, specialmente ai lettori italiani, che quel dramma sia scialbo; perchè, invece, quanto minore è in esso la decorazione, tanto più forte è il risalto dato ai pensieri e agli affetti; ma non a torto forse è stato tacciato di freddezza. Il suo contenuto è simile a quello dell'*Egmont*: psicologia di un carattere o di una situazione, ma non già appropriamento compiuto dal poeta di quel carattere e di quella situazione, verso i quali egli si mantiene mente serena, indagante e giudicante. È stato paragonato Torquato goethiano a Werther; senonchè nel *Werther* c'è quel simpatizzare e superare insieme che è proprio della poesia, lad-

dove, nel *Tasso*, musa ispiratrice dovrebbe essere la mente che intende, discerne e giudica, la quale adempie bensì ad ufficio altissimo, ma per l'appunto non mai a quello di musa ispiratrice. Nella figura di Torquato non viene idoleggiato il Poeta come genialità soverchiante e straripante, che urta e travolge le dighe della vita pratica, o vi si abbatte e infrange e perisce come uomo: idoleggiamento che fu poi del romanticismo e si rispecchiò in moltissimi romanzi, drammi e pitture romantiche. Forse questo motivo era nella prima idea e si affaccia nelle prime scene, ma, sorpassato rapidamente al solito dal Goethe quello stato, d'animo, venne domato, non senza contrasto e stridore, nel séguito e nell'insieme. E Torquato Tasso appare, nel corso del dramma, come nella realtà biografica, un malato; malato bensì per contraccolpo della sua stessa vitalità poetica, ma tuttavia malato; e come tale è rappresentato, con sapiente analisi psicologica, anzi psicopatologica. E come tale lo guardano e lo trattano, e si provano indarno a curarlo, coloro che gli stanno attorno: il moderato duca Alfonso, il serio Antonio Montecatino (che a principio parrebbe aver torto e si scopre poi che ha ragione, e più che ragione), la esperta e non al tutto disinteressata Leonora Sanvitale, la stessa principessa Eleonora, che lo ama e non riesce a calmare le interiori burrasche di lui e nemmeno a raffrenarne gli esteriori e visibili eccessi. Gli è caratteristico, tra l'altro, il delirio di persecuzione, che il Goethe rappresenta per quel ch'è, studiandone il sorgere, il temporaneo placarsi e il risorgere più violento e sempre più largamente sospettoso. Ne vien fuori un'opera che si può assai innalzare e assai deprimere secondo che la si consideri sotto uno o altro aspetto, come lavoro di rappresentazione psicologica o come lavoro di poesia. Certo, del *Torquato Tasso* si ricordano, più facilmente che le azioni e le passioni, i caratteri morali e le sentenze in cui si esprimono, come:

Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt (1);

ovvero:

Der Mässige wird öfters kalt genannt
Von Menschen, die sich warm vor andern glauben,
Weil sie die Hitze fliegend überfällt (2);

o l'elogio che Antonio fa della poesia ariostesca, o quel che dice la principessa Eleonora del cuore delle donne e del sentimento che esse hanno del conveniente: pensieri delicati, delicatamente detti.

Assai più viva commozione anima l'*Ifigenia*, che è anch'essa materia di analisi psicologica e di riflessione morale, e che già per questo

(1) « Un ingegno si forma nella calma, ma un carattere nel torrente del mondo ».

(2) « Il moderato viene assai spesso chiamato 'freddo' da gente che si crede più degli altri 'calda', perchè un fuggevole accaloramento la invade ».

solo è poco greca e pochissimo primitiva, e certo, nonostante le apparenze, non più della *Fedra* raciniana o della *Mirra* alficriana. La commozone s'incetra nella persona di Ifigenia, che è la purezza morale come veracità, trionfatrice per sola virtù di questa purezza e veracità: Ifigenia, sacerdotessa di Artemide, ma in effetti suora e santa cristiana, che mette termine in sè e con sè al lungo fato di delitti che travagliò la sua famiglia, la stirpe degli Atridi, e ridà pace al fratello agitato dalle Furie, e gli apre innanzi una nuova vita. Il che essa non ottiene con mezzi esterni o magici, come il rapimento dell'idolo a lei affidato e altrettali, sibbene per efficacia spirituale e per interiore purificazione: epperò non può seguire sino al fondo la via tracciatale da Pilade, dall'uomo tutto rivolto all'operare da guerriero o da politica: arrestata o sospesa com'è dal senso di contraddizione che in lei s'ingenera tra il mezzo e il fine. È questo il suo dramma; e terribile la si dibatte nel cuore. La voce interiore la ritiene, ma la voce di Pilade, che la incita, non è poco autorevole, nè dice cose leggiere:

Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
Und ändern strenge zu sein; du lernst es auch.
So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet,
So vielfach ist's verschlungen und verknüpft,
Dass keiner in sich selbst, noch mit den ändern
Sich rein und unverworfen halten kann.
Auch sind wir nicht bestellt, uns selbst zu richten.
Zu wandeln und auf seinen Weg zu sehen
Ist eines Menschen erste, nächste Pflicht;
Denn selten schätzt er recht, was er gethan,
Und was er thut, weiss er fast nie zu schätzen (1).

Se essa non se ne lascia trasportare, è perchè la sua voce interiore non è un superficiale raziocinare, e resiste ai raziocinii, anche a quelli che ella stessa potrebbe tentare:

Ich untersuche nicht, ich fühle nur (2).

Ed Ifigenia ritrova nell'imperativo categorico della veracità, che è insieme giustizia verso gli altri, la forza di piegare gli altri e ottenere da essi volontario e buon consenso, compiendo l'opera di salvezza senza macchiarla di alcuna menzogna e di alcuna ingiustizia.

(1) « La vita c'insegna ad essere meno rigidi con noi stessi e con gli altri: tu anche ciò apprendi ora. Così singolarmente è formata questa umana gente, così variamente è intrigata e annodata, che nessuno può tenersi puro e limpido in sè stesso e con gli altri. Né noi siamo assegnati a giudicarci: andare innanzi e guardare al proprio cammino è il primo, il prossimo dovere dell'uomo; perchè di rado egli apprezza giustamente ciò che ha fatto, e quel che fa non sa quasi giammai apprezzare ».

(2) « Io non indago, io sento solamente. »

Ifigenia è l' « eterno femminile », che appare anche nella principessa Eleonora del *Tasso* e riappare infine nel motto con cui si conclude il secondo *Faust*: il femminile, che non è il femminile o muliebre, ma la pura moralità, la quale ha valore risolutivo nell'affermarsi pieno della libertà umana. Ben più che l'idea della « sorella », come dicono gli interpreti, si potrebbe, teologicamente, chiamarla la Vergine Maria, corretrice dell'uomo, al quale la sola robusta volontà, che persegue il suo fine particolare, non è sufficiente e sicura consigliera. Nondimeno, quantunque noi possiamo, innanzi a lei, pensare a queste e ad altre cose, nel dramma Ifigenia non è un'idea o un tipo, ma una persona; una di quelle dolci creature che hanno accumulato in sè un'infinita energia morale, perchè, avendo sfiorato la morte, hanno accolto per sempre nel loro petto l'Eterno, e sono morte al mondo, al mondo materiale e superficiale:

Selbst gerettet, war
Ich nun ein Schatten mir, und frische Lust
Des Lebens blüht in mir nicht wieder auf (1).

E la loro mancanza di gioia, la loro mancanza di vita, sono esse sole capaci di rimanare e vita e gioia nel mondo che langue o disperava.

continua.

B. C.

(1) « Anche salvata, io fui un'ombra a me stessa, e la fresca gioia del vivere non più in me riorisce ».