

# *Iconicità degli elementi: l'Acqua nella “Notte classica di Valpurga” del Faust II di Goethe*

di Laura Auteri\*

La celebre definizione di Empedocle di Agrigento (495-435 a.C.) dei quattro elementi (Aria, Acqua, Terra, Fuoco) come radici della materia del creato trova un’eco, secoli dopo, anche nell’opera di Paracelso (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493-circa 1541), medico, astrologo, mago, alchimista svizzero che, coniugando la teoria dei quattro elementi con figure mitologiche greco-latine, popola gli elementi di quelle che sono definite pertanto anche “figure elementali”: silfidi, gnomi, ninfe, elfi ecc. (*Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, 1566)<sup>1</sup>. La creatura elementale incorpora le caratteristiche attribuite all’elemento stesso, consente quindi una raffigurazione visiva e plastica di ciò che i sensi – e in particolare la vista che più di ogni altro, anche dell’udito, nella cultura occidentale svolge un ruolo di primo piano ai fini della conoscenza del reale – o non percepiscono o percepiscono in maniera parziale. Anche le arti figurative e la letteratura di lingua tedesca tra Quattrocento e primi decenni del Seicento ritornano con insistenza tanto sui quattro elementi quanto sugli spiriti elementali<sup>2</sup>. Nel 1670 un autore francese,

\* Università degli Studi di Palermo.

<sup>1</sup> Theophrast von Hohenheim, *Das Buch von den Nymphen, Sylphen, Pygmaeen, Salamandern und den übrigen Geistern*, hrsg. von Gunhild Pörksen, Basiliken-Presse, Marburg 1996 (Faksimile der Ausgabe Basel 1590).

<sup>2</sup> Per quanto attiene alle arti figurative, si pensi per esempio alle celebri *Allegorie dei Quattro Elementi* di Jan Brueghel il Vecchio (Bruxelles 1568-Anversa 1625). Figure elementali ma soprattutto mitologiche sono raffigurate in un contesto attento al paesaggio, alla natura, così come a ciò che la mano dell’uomo ha saputo erigere. Nelle allegorie del Fuoco e dell’Acqua, infatti, la potenziale pericolosità dell’elemento, che contiene in sé un’energia indomabile, è coniugata con la facoltà degli uomini di dominare, almeno in parte, gli elementi stessi. L’uomo costruisce con

Montfaucon de Villars, con il suo *Le comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes*, ripropone poi le figure elementali e il testo ha tale successo da segnare anche in Germania l'inizio di una loro rinnovata fortuna per tutto il Settecento e buona parte dell'Ottocento. Fa da sfondo, per lo più, un sapere riconducibile a filosofie ermetiche e, nonostante la diffusione delle immagini, la consapevolezza di ciò che esse intendono trasmettere è limitata a un pubblico circoscritto, e si accompagna anche alla convinzione che il ruolo dell'immaginazione sia non solo quello di aiutare a cogliere ciò che per sua natura è sfuggente, non ha un corpo materiale che i "sensi principali", come li definisce Gaston Bachelard, possano percepire immediatamente, ma anche di creare, di dare realtà a ciò che è immaginato e pensato<sup>3</sup>. Ciò consente di introdursi ai misteri della natura attraverso una luce più potente di quella naturale, quella dell'immaginazione che, come una seconda luce dello spirito, partecipa dell'essenza divina e facilita quindi il contatto con mondi "altri", con piani della realtà e dell'essere di solito inaccessibili all'uomo.

Se è vero poi che il discorso sugli elementi acquisisce una valenza diversa a seconda del sistema culturale in cui è inserito<sup>4</sup>, va dato qui il giusto rilievo alla particolarissima temperie culturale che caratterizza la Germania fra Settecento e Ottocento, epoca di sincretismo filosofico e religioso. Come dimostra il fatto che la concezione della natura in Goethe, attento lettore ed estimatore sia di Empedocle che di Paracelso<sup>5</sup>, poggia su posizioni panteiste, ermetiche e spinoziane – assai diffuse a prescindere dallo *Sturm und Drang* o dal Romanticismo che ne sono entrambi profondamente intrisi – ma anche, e senza che in

l'immaginazione un mondo di simboli e allegorie, ma le visioni si traducono anche in una realtà tangibile e concreta, che viene a sua volta raffigurata: utensili forgiati nel fuoco, navi e porti ecc.

<sup>3</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris 1942 (trad. it. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red, Como 1987). Così già Paracelso, cfr. in particolare: Paracelsus, *Vom Licht der Natur und des Geistes. Eine Auswahl des Gesamtwerkes*, hrsg. von K. Goldammer, Reclam, Stuttgart 1993.

<sup>4</sup> P. Magli, *Duplicidad del agua. Divagaciones semioticas sobre un elemento ambiguo*, in "Revista de Occidente", 306, 2006, pp. 122-38. Versione italiana online, *Doppiezza dell'acqua. divagazioni semiotiche su un elemento ambiguo*, in [www2.iuav.it/lisav/ricerca/interventi/pdf/DoppiezzaDellAcqua.pdf](http://www2.iuav.it/lisav/ricerca/interventi/pdf/DoppiezzaDellAcqua.pdf), visitato il 10 agosto 2013.

<sup>5</sup> Cfr. *Dichtung und Wahrheit*, in J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. 40, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1985-99, I, 14, p. 373. Cfr. anche l'edizione del *Faust*, ivi, a cura di Albrecht Schöne (vol. 7.1 e 7.2) e il commento del curatore (vol. 7.2, pp. 9-64).

ciò vi sia contraddizione, sull’osservazione e sull’esperienza diretta dei fenomeni naturali<sup>6</sup>.

Il *Faust* in più parti, composte anche in epoche differenti, mette in scena gli elementi attraverso le “figure” che li abitano, ma è in primo luogo nella cosiddetta “Notte classica di Valpurga”, nel II Atto della seconda parte della tragedia, che essi assumono un ruolo preponderante e consentono all’autore un discorso di particolare forza, articolato e complesso.

Apparentemente, tutto è dominato dall’elemento Acqua, per Karl Kerényi il più mitologico degli Elementi<sup>7</sup>, e dalle creature mitologiche ed elementali che lo rappresentano, tanto che Bachelard, per illustrare le modalità con cui la cosiddetta “immaginazione materiale” percepisce e raffigura l’Acqua, ricorre spesso a esempi tratti dalla celebre “Notte”<sup>8</sup>. In realtà, l’autore introduce innumerevoli figure<sup>9</sup> per spaziare ben al di là di singole allegorie, e l’interpretazione del testo, senza per altro ritenere di esaurire tutti i potenziali significati, può e deve provare a seguire Goethe nelle sue fantasmagoriche figurazioni. Come parti di un mosaico, i singoli tasselli della lunga scena, collegati gli uni agli altri, concorrono a fare di questo famoso II Atto del *Faust II*, definito da Wilhelm Emrich «Akt des Werdens»<sup>10</sup>, atto del divenire, anche una rappresentazione articolata di tutti i piani dell’essere. Goethe sollecita l’immaginazione del lettore-spettatore a percepire ciò che normalmente sfugge, invita a gettare un ponte fra diverse dimensioni del reale, unisce e fonde gli elementi fra di loro e unifica, nella sospensione provvisoria della dimensione temporale e quindi apparentemente al di fuori della creazione, ma, invece, in essa naturalmente ancorati, la storia e il mito, l’umano e il divino.

<sup>6</sup> La bibliografia al riguardo è vastissima. Cfr. per esempio W. Brenn, *Hermetik, geschichtliche Erfahrung, Allegorie: die konstitutive Funktion von Goethes hermetisch beeinflusster Naturphilosophie für die allegorische Struktur des Faust II*, R. G. Fischer, Frankfurt a. M. 1981.

<sup>7</sup> K. Kerényi, *Das Ägäische Fest. Die Meergötterszene in Goethes “Faust II”*, in W. Keller (Hrsg.), *Aufsätze zu Goethes Faust II*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992, pp. 160-89, qui p. 170.

<sup>8</sup> Bachelard, *L’eau et les rêves*, cit., per esempio pp. 40-1, 81, 166-7.

<sup>9</sup> Goethe stesso scrive il 25 giugno 1830 a Eckermann che la scena della «klassische Walpurgisnacht» è conclusa, o meglio che è «ins Grenzenlose ausgelaufen», cresciuta oltre ogni limite. Cfr. il commento di Kerényi, *Das Ägäische*, cit., pp. 160-1.

<sup>10</sup> W. Emrich, *Das Rätsel der “Faust-II”-Dichtung. Versuch einer Lösung*, in Keller, *Aufsätze*, cit., pp. 26-54, qui p. 45, mentre per D. Hölscher-Lohmeyer, *Natur und Gedächtnis. Reflexionen über die Klassische Walpurgisnacht*, in Keller, *Aufsätze*, cit., pp. 93-122, qui p. 118, il tema di fondo dell’episodio è «das “Entstehen”», l’avere origine, l’iniziare.

Questo secondo atto, che si potrebbe perciò definire anche atto dell’“Unificazione”, si apre, come il primo atto della prima parte della tragedia, nel chiuso dello studio gotico del mago, nel Settentrione d’Europa. Il protagonista – che dopo aver tratto dal regno delle Madri Elena, simbolo di bellezza e di poesia, della capacità di espressione artistica, per un suo gesto impulsivo l’ha perduta<sup>11</sup> – è caduto in un profondo sonno agitato, quasi uno stato di trance, conseguenza della perdita subita. Intanto il suo antico allievo Wagner, nel laboratorio, è a colloquio con Mefistofele, e a quest’ultimo rivela di stare per dar vita a un nuovo essere. In realtà, secondo molti interpreti, anche Mefistofele partecipa alla creazione, e ugualmente Faust, presente seppur dormiente: ciascuno dei tre imprime, infatti, il suo più rilevante connotato caratteriale alla nuova entità che nasce, Homunculus<sup>12</sup>. Questi nasce, effettivamente, ma è solo un uomo in miniatura, un “omuncolo” in una fiala, è pura luce che brilla, e non ha vero corpo. È pensiero, spirito sapiente, tanto sapiente da capire che cosa stia sognando Faust (il concepimento di Elena dall’unione di Leda con Giove, trasformato in cigno) e da proporre, per il bene del dormiente, un viaggio nella Grecia classica, affinché il mago possa ritrovare ciò che cerca, Elena<sup>13</sup>.

Così accade, e proprio all’inizio vi è la cosiddetta “Notte classica di Valpurga”. La scena si apre sui Campi di Farsaglia, luogo della battaglia fra Cesare e Pompeo, combattuta il 9 agosto del 48 a.C., e troviamo Erittone, indovina al seguito di Pompeo, che descrive lo scontro e i fuochi che si accendono nella notte scura, come se i combattimenti

<sup>11</sup> Rinuncio a delineare, anche solo per accenni, ipotesi interpretative riguardo a Elena, o a citare i principali testi critici. Sulle Madri, Elena e Homunculus cfr. comunque, per esempio, K. Mommsen, *Natur und Fabelreich in Faust II*, de Gruyter, Berlin 1968, p. 179. E la critica a Mommsen di G. Mattenkott, *Faust II*, in *Goethe Handbuch*, Hrsgg. B. Witte, T. Buck, H.-D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt, Metzler, Stuttgart-Weimar 2004, pp. 391-477, qui p. 412-3, 432. Si veda, ancora, Emrich, *Das Rätsel*, cit., p. 45.

<sup>12</sup> Cfr. per esempio D. Arendt, *Goethe: Homunculus – Der Geist “in der Flasche” oder ein mephistophelisches Märchen*, in “Studi Germanici”, 45, 2, 2007, pp. 289-300.

<sup>13</sup> Per Paracelso, che riteneva possibile dar vita a tali “omuncoli”, essi, privi di un corpo materiale, sono in grado di vedere «ciò che accade nei mondi sottili», come ricorda G. Colombo, *Goethe e la trasmigrazione delle anime*, Peter Lang, Bern 2013, p. 198. Cfr. anche D. Kerner, *Das Homunculus-Motiv bei Paracelsus und Goethe*, in “Gesnerus”, 20, 1963, pp. 22-32. Per Hölscher-Lohmeyer, *Natur und Gedächtnis*, cit., p. 105, invece, il sapere di Homunculus è una sorta di prescienza, indipendente da qualsiasi esperienza terrena, che la nuova creatura porta con sé in quanto pura entelechia. Sul personaggio esiste comunque una ricca bibliografia.

fossero ancora in corso<sup>14</sup>. Faust, Mefistofele e Homunculus, ciascuno dei quali vive una propria esperienza e compie un proprio percorso<sup>15</sup>, si muovono dapprima insieme lungo le rive del fiume Peneio, affollate di figure mitologiche oltre che di persone realmente esistite. Ma questa è appunto la notte in cui ciò che è separato si incontra e, seppur per poco, ciò che è diviso si riunisce<sup>16</sup>.

Faust, che lentamente sta tornando in sé, avverte la presenza di creature di una dimensione “altra” dell’essere, è un suono a risvegliare la sua attenzione: «Se l’uditio non mi inganna, devo credere che dietro alle fronde intricate [...] risuoni voce simile a quella umana. L’onda sembra un chiacchierio e gli zeffiri un piacevole scherzare»<sup>17</sup>. Nel silenzio che caratterizza la ricerca, l’acqua che scorre parla a chi sa ascoltarla<sup>18</sup>. Ma l’uditio ha bisogno di essere confermato da una percezione visiva, solo la vista, infatti, attesta la veridicità di ciò che all’orecchio è parso di udire<sup>19</sup>. Faust guarda e scorge nell’acqua ninfe leggiadre, che

<sup>14</sup> Cfr. Goethe, *Faust e Urfraust. Testo tedesco con traduzione a fronte*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1975, II, pp. 406 ss. Cfr. anche Lucano, *Pharsalia*, IV, 507 e Ovidio, *Eroidi*, xv, 139.

<sup>15</sup> Le tre vie, secondo Hölscher-Lohmeyer, *Natur und Gedächtnis*, cit., pp. 114-5, possono essere considerate anche come lo sviluppo del medesimo principio vitale a un diverso stadio evolutivo. Faust, seguendo le indicazioni del centauro Chirone, maestro di Ercole, Achille ed Esculapio, si rivolge alla maga Manto, che, augurandogli miglior sorte di quella di Orfeo, gli indica la via che conduce all’Ade, dove è l’ombra di Elena. Mefistofele, invece, per nulla a suo agio fra le figure della mitologia classica, viene deriso dalle Sfingi, ingannato dalle Lamie ecc., finché scopre la propria affinità con le orride Forciadi.

<sup>16</sup> Cfr. di nuovo ivi, p. 105. Goethe si avvaleva per le sue conoscenze in ambito mitologico di un dizionario allora di successo: B. Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, 1729, 1770<sup>2</sup>; reprint Darmstadt 1986; e anche di I. H. Voss, *Mythologische Briefe* (1794).

<sup>17</sup> Goethe, *Faust*, cit., p. 421 («Hör ich recht, so muß ich glauben: / Hinter den verschrankten Lauben [...] / Tönt ein menschenähnlich Lauten. / Scheint die Welle doch ein Schwätzen, / Lüftlein wie ein Scherzergötzen»: ivi, p. 420.)

<sup>18</sup> Si pensi al *Nibelungenlied*, in cui, nella seconda parte, Hagen e i Nibelunghi giungono al Danubio che devono attraversare. Non vedendo il traghettatore, Hagen lascia i suoi e ne va in cerca. A un tratto, nel silenzio ode l’acqua gorgogliante di una fonte e inizia a prestare attenzione. Si accorge allora di ciò che l’acqua nasconde: un gruppo di Ondine che l’eroe costringerà a predire il futuro che attende i cavalieri in marcia verso il paese di Attila.

<sup>19</sup> Cfr. F. Apel, *Was man weiß, sieht man erst: Goethes Begründung des klassizistischen Blicks. – Nach und nach lernte ich sehen: Literatur und Sichtbarkeit beim jungen Goethe*, in Id., *Das Auge liest mit: zur Visualität der Literatur*, Hanser, München 2010, pp. 45-53, 61-5. Vedi anche Hölscher-Lohmeyer, *Natur und Gedächtnis*, cit., p. 110.

lo invitano a riposarsi<sup>20</sup>. Le creature dell’Acqua qui paiono rappresentare l’aspetto femminile-materno, promettendo a Faust la quiete che egli non conosce né vuole perché suo fine è vivere nel mondo. Ma se le Muse sono ninfe, le ninfe di sorgente, figlie di Giove, sono esse stesse originariamente Muse<sup>21</sup>, l’incontro con loro, proprio all’inizio del soggiorno nell’antica Grecia, sembra promettere a Faust anche l’ingresso nella dimensione più alta dell’umano, quella dell’arte e del bello, anticipando il ritrovamento di Elena.

Altre figure mitologiche e storiche sopraggiungono, la scena si scomponе e si ricompone più volte, e non entreremo nel dettaglio. Però, ancora lungo le rive del fiume, sempre più in là verso la foce, nella notte ora illuminata dalla luna piena che sale rapida in cielo, ecco le Sirene che inneggiano al moto continuo delle acque, al festoso tripudio delle onde del mare, e che svolgono un ruolo a tratti affine a quello del coro, intervenendo sempre, di nuovo, quasi un leitmotiv.

Poi, all’improvviso la terra trema, è “Seismos”, il terremoto, che Goethe personifica e di cui fa una divinità, alla quale attribuisce anche imprese compiute da Nettuno<sup>22</sup>. Nella sua persona sono congiunti così almeno tre elementi (la Terra, che si solleva, il Fuoco, che la terra cela in sé, e l’Acqua, per la coincidenza con le gesta di Nettuno), e non stupisce che egli sia una divinità orgogliosa e piena di sé e di ciò che, contando sulle sue sole forze, sa operare – nulla di rilevante, per altro, a parere delle Sfingi senza tempo che lo ascoltano<sup>23</sup>. A seguito del terremoto, gli elementi si presentano come un unicum nell’interazione delle figure che li impersonano: il movimento tellurico ha messo in luce metalli preziosi che attirano i pigmei, e il testo, seguendo precedenti letterari e mitologici, ce li descrive a impartire ordini a dattili e formiche – creature della terra che sono ai loro ordini –, ma ci mostra poi anche gli avidi pigmei che uccidono gli aironi, creature dell’Aria, che saranno vendicati dalle gru ecc.<sup>24</sup>. E mentre gli elementi si scon-

<sup>20</sup> «Noi sussurreremo, mormoreremo, bisbiglieremo per te» (Goethe, *Faust*, cit., p. 421; «Wir säuseln, wir rieseln / wir flüstern dir zu»: p. 420).

<sup>21</sup> Kerényi, *Das Ägäische Fest*, cit., p. 164.

<sup>22</sup> Seismos si vanta, fra l’altro, di aver fatto emergere l’isola di Delo dalle acque, mentre l’impresa è di Nettuno, che offre così un rifugio a Latona, perseguitata da Giunone perché ha giaciuto con Giove ed è ora incinta di Apollo e Diana. Cfr. Goethe, *Faust*, cit., pp. 432 ss.

<sup>23</sup> Egli stesso interpreta il suo moto come frutto della sua brama di salire, del suo bisogno di innalzarsi, un sentimento faustiano, se lo leggiamo in chiave figurata (ivi, pp. 433-5).

<sup>24</sup> Cfr. Omero, *Iliade*, III, 6.

trano e si fondono, avviene anche l'incontro più inusitato, quello che rimanda più apertamente alla tensione unitaria che domina la Notte dei prodigi, quello fra creature del mito e della storia. Lungo le rive del fiume, infatti, commentando ciò che accade e discutendo di filosofia, passeggiavano Talete di Mileto (624/23-548/45 a.C.) e Anassagora (500-428 a.C.), gli antichi filosofi greci studiosi della natura e del creato.

In primo piano è ora Homunculus che dà voce anch'egli al suo anelito faustiano di crescita e di moto: «Aleggio così di sito in sito, e vorrei nascere nel senso migliore della parola e, pieno come sono d'impazienza, rompere il mio cristallo»<sup>25</sup>. Nascere nel senso migliore, significa nascere come uomo sapiente, significa cioè diventare davvero uomo, non così com'è l'uomo di solito, ma come l'uomo dovrebbe, come può essere<sup>26</sup>. Una forma di sapienza, in realtà, Homunculus già la possiede, visto che è in grado di sapere quel che Faust sta sognando, ciò che gli manca è l'elemento corporeo attraverso il quale partecipare delle esperienze che la materialità consente di fare nel mondo sublunare, conoscere la realtà del mondo ed esperirla ha come conseguenza, infatti, di modificare e riplasmare al contempo il proprio io<sup>27</sup>. La Materia attira lo spirito: è il principio della creazione, e non solo per le dottrine gnostiche o ermetiche, che Goethe ben conosce<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Goethe, *Faust*, cit., p. 447 («Ich schwebe so von Stelle zu Stelle / Und möchte gern im besten Sinn entstehn, / Voll Ungeduld, mein Glas entzweizuschlagen»: ivi, p. 446).

<sup>26</sup> È questa, una delle posizioni ricorrenti del tardo Illuminismo tedesco, sostenuta, anche in polemica con alcuni dei suoi contemporanei, in primo luogo da Christoph Martin Wieland in molte sue opere, e in particolare in *Agathodämon* (1799). Cfr. L. Auteri, *Erkenntnisstreben und Humanität. Zu Wielands Versuch einer Zusammenlegung verschiedener Begriffe der Religion im Agathodämon*, in W. Erhart, L. van Laak (Hrsgg.), *Wissen, Erzählen, Tradition: Wielands Spätwerk*, De Gruyter, Berlin 2010, pp. 235-51. Essere davvero "uomo" significa però anche sviluppare il seme che ciascuno ha in sé, e poiché quel seme altro non è che una scintilla divina, che ognuno ha il compito di potenziare per innalzarsi, essere "uomo" comporta anche un processo di "deificatio" dell'uomo stesso. Al riguardo cfr. M. Cottone, *Bildung e Imago nel pensiero religioso di Goethe*, in "Humanitas", 15, 5, 2005, pp. 998-1008 (numero monografico a cura di L. Mor, *Letteratura tedesca e religione*).

<sup>27</sup> Cfr. Hölscher-Lohmeyer, *Natur und Gedächtnis*, cit., p. 97.

<sup>28</sup> E. Busch, *Die Transzendenz der Gottheit und der naturmystische Gottesbegriff im Mütter-Symbol*, in Keller, *Aufsätze*, cit., pp. 70-9, sottolinea anche il superamento del dualismo di Dio e mondo, trascendenza e immanenza nella concezione goethiana del divino e della natura, pp. 78-9. Si veda anche W. Binder, *Grundformen der Säkularisation in den Dichtungen Goethes, Schillers und Hölderlins*, in "Zeitschrift für deutsche Philologie", 83, 1964, pp. 42-69.

Per acquisire un corpo materiale, Homunculus, dimostrandosi assai avveduto, pensa di rivolgersi ai due filosofi, Talete e Anassagora, che ha sentito discutere della Natura e dell'origine delle cose, e che quindi reputa esperti in materia di corporeità. Goethe fa dei due filosofi anche i rappresentanti del dibattito presocratico sull'origine del mondo, che ai suoi tempi godeva di rinnovata attenzione e al quale lui stesso si appassionava: il mondo avrebbe avuto inizio dalle acque per i Nettunisti (con Talete), dal Fuoco per i Vulcanisti (con Anassagora)<sup>29</sup>. Tuttavia, egli qui non sceglie, non divide, anche se, a guidare Homunculus, sarà Talete, non Anassagora, e all'Acqua spetta certamente un ruolo di primo piano negli eventi che seguono.

Talete, in qualità di guida, propone di recarsi da Nereo, divinità marina che meglio di lui potrà fornire consigli. La scena si sposta così sulle rive delle “Baie rocciose del Mar Egeo”, dove una vera e propria folla di figure mitologiche si appresta a celebrare la grande festa della “Notte classica di Valpurga”, mentre la luna piena ha raggiunto lo Zenit, e resta fissa illuminando ogni cosa, promettendo copiosa fertilità, vita ed espansione.

Nereo non si esprime e chiama in causa il dio che più di ogni altro sa come si nasce e ci si trasforma, Proteo, il quale giunge immediatamente, attirato dalla luce che emana da Homunculus, e fa sapere che per nascere e divenire non la riflessione è di una qualche utilità, ma solo il ricongiungimento con l'elemento in cui la vita pulsia e principia, il mare: «Dovrai incominciare nell'ampio mare! Là si incomincia, in primo luogo [...] Si cresce poi, così poco alla volta, e ci si forma per operare in modo più alto e completo»<sup>30</sup>. E Talete rincara poco dopo: «Accorri al lodevole desiderio di incominciare la creazione da principio! [...] Secondo le leggi eterne, ti muterai in mille e mille forme e, per arrivare sino all'uomo, hai tempo»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Fra l'altro, Goethe nel *Faust* propone il dibattito fra Nettunisti e Vulcanisti in primo luogo in chiave socio-politica, identificando nei primi i fautori di un'evoluzione lenta, di cui è aperto sostenitore, nei secondi dell'azione rivoluzionaria. Cfr. H. J. Geerdts, *Zur Widerspiegelung der Revolutionsproblematik in Goethes Faust II*, in P. Chiarini, W. Dietze (Hrsgg.), *Deutsche Klassik und Revolution. Texte eines literaturwissenschaftlichen Kolloquiums*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981, pp. 287-97.

<sup>30</sup> Goethe, *Faust*, cit., p. 469 («Im weiten Meer mußt Du anbeginnen! / Da fängt man erst im Kleinen an / [...] Man wächst so nach und nach heran / Und bildet sich zu höherem Vollbringen»: ivi, p. 468).

<sup>31</sup> Ivi, p. 471 («Gib nach dem läblichen Verlangen, / Von vorn die Schöpfung anzufangen! / Da regst Du dich nach ewigen Normen / Durch tausend, abertausend Formen, / Und bis zum Menschen hast du Zeit»: ivi, p. 470).

Quasi una trinità, Talete, Proteo e Homunculus avanzano. Nella notte di luna piena, magicamente ferma allo Zenit, Proteo dileggia il canto del coro, dei Telchini<sup>32</sup> e delle Sirene che inneggiano al sole, perché le opere forgiate dalla mano dell'uomo nel fuoco, che dal sole proviene, sono destinate alla distruzione. Le sue parole suonano come una critica alla vanagloria di Seismos, in realtà sono da intendersi in primo luogo come un riconoscimento della potenza delle acque e della luna, la cui immagine domina il *Faust II*. La seconda parte della tragedia, infatti, introduce fin dall'inizio l'impossibilità di contemplare il sole, metafora anche della conoscenza suprema, dell'essenza divina, la cui luce acceca chi orgogliosamente intende fissarla. Invece, l'uomo può rivolgere lo sguardo alla luna, che brilla di pallida luce riflessa, che infonde la vita a ciò che cresce e si evolve a poco a poco nell'oscurità, per mostrarsi a tempo opportuno<sup>33</sup>.

Proteo mantiene ora la promessa fatta, si trasforma in delfino e prende su di sé Homunculus per condurlo in alto mare. Dovrebbe iniziare così il viaggio delle metamorfosi che culmina e ha termine con la forma umana, e che, come sottolinea Luciano Zagari, segna il passaggio dall'assoluto alla temporalità<sup>34</sup>. È l'ingresso nella materia

<sup>32</sup> Abitanti dell'isola di Rodi noti come forgiatori di metalli grazie al fuoco e al sole, sono creature più che umane, di cui il mito racconta che avrebbero forgiato il tridente di Nettuno e la falce di Saturno. Cfr. Kerényi, *Das Ägäische*, cit., p. 181.

<sup>33</sup> Morta Margherita alla fine della prima parte della tragedia, nel I atto della seconda parte Faust si risveglia in mezzo alla natura, circondato da benevoli spiriti dell'Aria (fra cui spicca Ariel). Egli riprende lentamente a vivere, e ammette ora l'impossibilità per l'uomo di compiere le imprese a cui aveva aspirato fino a lì, e ricorre per questo all'allegoria del sole. Riconosce che non è possibile contemplarlo direttamente, che ci si deve accontentare di ammirarne la luce riflessa, come per esempio nell'acqua della cascata che vede in quel momento. Ed egli esclama fra l'altro: «Il sole sorge! – e, pur troppo, già abbagliato, mi volgo altrove, trafitti gli occhi dolorosamente. [...] Rimanga pertanto il sole alle mie spalle! [...]» («Sie tritt hervor! – und leider schon geblendet / Kehr ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen. [...] So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!»: Goethe, *Faust*, cit., pp. 244-5). Sul significato della presenza della luna, si veda anche Kerényi, *Das Ägäische*, cit. Sul simbolismo della luce nel *Faust II*, cfr. E. Schümann-Heinke, *Die Lichtsymbolik in Faust II*, in E. Trunz (Hrsg.), *Studien zu Goethes Alterswerke*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1971, pp. 251-324.

<sup>34</sup> Luciano Zagari, *Natur und Geschichte. Metamorphotisches und Archetypisches in der klassischen Walpurgisnacht*, in Paolo Chiarini (Hrsg.), *Bausteine zu einem neuen Goethe*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1987, pp. 148-85; Id., *Faust e la "notte classica di Valpurga". Viaggio metaforico nel regno dell'archetipo*, in F. Cercignani, E. Ganni (a cura di), *Il Faust II di Goethe*, LED, Milano 1993, pp. 347-87. Si veda anche Hölscher-Lohmeyer, *Natur und Gedächtnis*, cit., pp. 96 e 113-4, che parla di

organica, l’acquisizione di una componente materiale e corporea. Ma il viaggio attraverso le forme ha anche un aspetto metaforico che non ha bisogno di essere sottolineato, riguarda l’uomo interiore, il suo processo di crescita e di maturazione verso forme sempre più elevate di vita spirituale<sup>35</sup>. Inoltre, nel viaggio che ora ha inizio dal mare, Proteo svolge un ruolo di minor rilievo del previsto, pur restando il compagno di Homunculus e soprattutto l’allegoria della sua imminente trasformazione. Mefistofele, quando Homunculus lo aveva reso partecipe della sua volontà di consultare i due filosofi incontrati, Anassagora e Talete, aveva esortato, e sappiamo che i consigli di Mefistofele non sempre sono da disprezzare, a non affidarsi a nessuno e tanto meno a dei filosofi; riecheggiando le parole del Vecchio Signore a lui stesso rivolte nel “Prologo in cielo”<sup>36</sup>, aveva sentenziato: «Solamente errando, arriverai a ragionare! Se vuoi nascere, nisci di tua propria mano!»<sup>37</sup>.

La fantasia goethiana ora propone un’ulteriore creatura dell’Acqua, Galatea, una delle più note ninfe marine figlie di Nereo e Doride, che sale dalle profondità dell’Oceano in questa notte di prodigi<sup>38</sup>. La Galatea di Goethe – immagine tanto della femminilità sensuale che seduce Homunculus, quanto della maternità generatrice, posto che le Sirene la celebrano come identica alla madre<sup>39</sup> – molto deve a suggestioni derivate dalle arti figurative. La ninfa, a cui miti differenti attribuiscono diverse storie d’amore, è soggetto caro ai pittori del Rinascimento, e

contrapposizione fra “Zeitlichkeit” e una dimensione definita “kosmisch-göttlich”, cosmico-divina.

<sup>35</sup> Cfr. W. Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Berlin 1943 (reprint Athenäum, Königstein 1981<sup>5</sup>); Emrich, *Das Rätsel*, cit., p. 49, dove l’autore sottolinea come per Faust sia necessario passare attraverso una trasformazione interiore se vuole ritrovare Elena, che sta per il bello, l’arte, l’ideale. Si veda anche M. Osten, *Die evolutionäre Reise – zur Modernität des Goetheschen Homunculus*, in “Goethe-Jahrbuch”, 120, 2003, pp. 216-27.

<sup>36</sup> Sono famose le parole con cui il Signore, acconsentendo a lasciare che Mefistofele provi a perdere Faust, mette però in guardia il diavolo dal farsi troppe illusioni. Egli dice fra l’altro: «L’uomo è soggetto ad errare sin tanto che lotta ed anela» («Es irrt der Mensch, solang er strebt»: Goethe, *Faust*, cit., pp. 17-8).

<sup>37</sup> Ivi, pp. 448 («Wenn du nicht irrst, kommst du nicht zu Verstand! / Willst du entsehn, entsteh auf eigne Hand»: ivi, p. 449).

<sup>38</sup> Vedi anche H. Dörrie, *Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht*, Heimeran, München 1968.

<sup>39</sup> Cantano le Sirene: «voi, delicate Doridi, portate Galatea, l’immagine di sua madre» («Bringet, zärtliche Doriden, / Galateen, der Mutter Bild [...]»: Goethe, *Faust*, cit., pp. 475-6). Cfr. Kerényi, *Das Ägäische*, cit., p. 175.

l'autore tedesco durante il suo soggiorno romano ebbe modo di ammirare due famosi dipinti, *Il trionfo di Galatea* (1511-14) di Raffaello e *Polifemo e Galatea* (1597-1600) di Annibale Carracci, di cui possedeva anche riproduzioni di Marcantonio Raimondi e Domenico Cunego<sup>40</sup>. Il secondo raffigura Polifemo che, innamorato di Galatea, cerca invano di dividere la fanciulla da Aci attirando questi con il suono del suo flauto, ma, non riuscendoci, scaglia un masso contro di lui. Il quadro di Raffaello rappresenta, invece, la scena a cui Goethe si ispira: la ninfa sul suo festoso carro-conchiglia, trainato da due delfini e circondato da Nereidi e Tritoni, mentre in cielo amorini si apprestano a lanciare i loro dardi amorosi<sup>41</sup>.

Questa è, all'incirca, l'immagine che si offre a Talete, Proteo, Nereo e alle Sirene che, dalla riva, vedono avanzare la bella Galatea con il suo carro e il suo seguito. Una novità di rilievo è che al posto degli amorini sono le colombe ardenti d'amore sacre ad Afrodite. Visione o realtà? Per Nereo – che si limita a parlare delle colombe in volo –, queste apparirebbero a un viandante notturno come un alone lunare, ma gli “spiriti”, quale lui è, ben sanno trattarsi invece, appunto, dei sacri uccelli.

Le immagini incalzano: come l'onda fluisce e rifluisce, giunge e passa, così il carro di Galatea si avvicina e si allontana. Dalla riva, però, Nereo si accorge che la scena è mutata, ai piedi della ninfa qualcosa fiammeggiava ora vivace. E Talete comprende subito che si tratta di Homunculus, la cui luce risplende più forte, segno della passione che si è accesa in lui per Galatea. Dalla riva i radunati vedono quella luce farsi fiamma palpitante, la fiala procedere sempre più spedita, librarsi, e infine frantumarsi e inabissarsi nelle acque del mare. Non è morte, ma inizio di un nuovo ciclo vitale, originato non da un atto di volontà razionale affidandosi a Proteo, ma da un atto d'amore spontaneo, da quel principio che il Goethe anziano pone a base di tutta l'evoluzione, dello stesso processo di salvezza di Faust come testimonia l'ultimo episodio della tragedia<sup>42</sup>. Homunculus, insomma, spontaneamente fa quanto gli consigliava Mefistofele: «Se vuoi nascere, nasci di tua pro-

<sup>40</sup> Goethe, *Sämtliche Werke*, cit., I. 7/II, p. 574.

<sup>41</sup> Per le restanti figure mitologiche della scena, l'immaginario goethiano è stato influenzato probabilmente anche da pitture su antichi sarcofagi, ammirate sempre durante il soggiorno romano. Cfr. Kerényi, *Das Ägäische*, cit., p. 170 ss.

<sup>42</sup> Cfr. per esempio J. Schmidt, *Die “katholische Mythologie” und ihre mystische Entmythologisierung in der Schlußszene des Faust II*, in “Schiller-Jahrbuch”, 34, 1990, pp. 230-56.

pria mano!». Proteo è guida e metafora, ma è Homunculus a dirigere l'azione – l'Io si evolve per propria spinta interiore.

Un ulteriore aspetto acquista poi visibilità nell'allegoria delle acque del mare che si richiudono su Homunculus, ed è la necessità di imprimerle un fine preciso ad ogni moto e ad ogni metamorfosi, e di ciò è garanzia il Fuoco, che Homunculus contiene, che Homunculus è. Se l'Acqua è allegoria del movimento, dell'essere che incessantemente si riproduce, se è immagine del divenire, del mondo della materia per sua natura transeunte<sup>43</sup>, nulla accade – non nella notte prodigiosa – senza la partecipazione del Fuoco, ritenuto, come l'Acqua, elemento trasformatore per eccellenza. Ma il Fuoco e l'Acqua sono, così anche Bachelard o Kerényi, simboli rispettivamente del principio maschile e del principio femminile. Inneggiando a Eros, origine (ancor prima del mare) di ogni cosa, le Sirene, quando la fiala si frantuma e precipita nel mare, celebrano infatti l'unione dei principi opposti: «Salve al mare! Salve all'onde, circondate dal fuoco sacro! Salve all'acqua! Salve al fuoco! Salve al raro prodigo!»<sup>44</sup>. L'unione del Fuoco (lo spirito, Homunculus) con l'Acqua (la materia, Galatea), però, non dà certo luogo a una nascita qualsiasi. Il moto, la metamorfosi hanno un fine ben determinato: dall'unione dei due elementi opposti, Fuoco e Acqua, che si congiungono in una sorta di nozze alchemiche, non può procedere che un'esistenza consacrata alla crescita, all'ascesa verso sfere sempre più nobili dell'essere, quale Homunculus auspica<sup>45</sup>.

Quando, infine, tanti prodigi si compiono, quando lo spirito entra nel mondo organico, non è poi solo perché principi una singola esistenza<sup>46</sup>. L'inatteso connubio non produce esiti unicamente nell'ambito del microcosmo, ma, come è logico attendersi, anche e soprattutto in quello del macrocosmo. Di nuovo, le creature raccolte sulle rive della baia del mar Egeo levano il loro canto, inneggiando non più solamente

<sup>43</sup> Così Magli, *Duplicidad*, cit., p. 8.

<sup>44</sup> Goethe, *Faust*, cit., p. 479 («Heil dem Meere! Heil den Wogen / Von dem heiligen Feuer umzogen! / Heil dem Wasser! Heil dem Feuer! / Heil dem seltnen Abenteuer!»: ivi, p. 478).

<sup>45</sup> Sulle nozze alchemiche cfr. Kerényi, *Das Ägyptische*, cit., p. 176. Sul rapporto di Goethe con l'alchimia e filosofie ermetiche cfr. per esempio R. D. Gray, *Goethe the alchemist, a study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works*, Cambridge University Press, Cambridge 1952; Brenn, *Hermetik*, cit.

<sup>46</sup> In questa sede non entro nel merito del rapporto fra la "nascita" di Homunculus e il ritrovamento di Elena, su cui vi sono numerosi studi. Cfr., per esempio, G. Diener, *Fausts Weg zu Helena. Urphänomen und Archetypus. Darstellung und Deutung einer symbolischen Szenenfolge aus Goethes "Faust"*, Klett, Stuttgart 1961.

a Fuoco e Acqua, ma anche a Terra e Aria, agli elementi tutti: «Salve all'aure dolcemente aleggianti! Salve alle grotte, piene di misteri! Siate ovunque altamente festeggiati, voi tutti e quattro, o elementi!»<sup>47</sup>. E in tal modo esse evidenziano l'unità dell'essere manifesto<sup>48</sup>. Tuttavia, l'essere non è soltanto quello percepibile ai nostri “sensi principali”, e sarebbe strano se nella notte prodigiosa, in cui figure mitologiche e storiche si incontrano, non si stabilisse un contatto fra i piani del reale a noi percepibili e quelli non percepibili, tanto più che gli elementi danno vita a una natura che nella concezione goethiana è emanazione perenne della divinità che a sua volta si perfeziona e completa nel mondo<sup>49</sup>. Nella “Notte classica di Valpurga”, tutto ci parla dell'incontro con il divino di cui solitamente non ci accorgiamo. Se per chi la vive fino in fondo – e dei tre che vi sono giunti da fuori è solo Homunculus, perché Faust è nell'Ade e Mefistofele ha raggiunto le Forciaidi – essa comporta l'ingresso nella temporalità e nella creazione, allo spettatore esterno e al lettore essa consente la percezione del divino, dell'atemporale. È un modo ulteriore di rappresentare quella simbiosi fra mutamento ed eterno, ma anche fra sequenzialità e contemporaneità temporale, di cui parla Giuliano Baioni a proposito del *Faust*<sup>50</sup>.

Pegno di questa epifania nella notte prodigiosa di luna piena sono le figure elementali e mitologiche che affollano la scena<sup>51</sup>, creature per lo più con tratti antropomorfi, ma appartenenti ad altri piani dell'essere rispetto a quello umano. Perché quelle figure possano testimoniare l'unità dell'essere, il fluire continuo del divino nel mondo, è però necessario che chi osserva e ascolta faccia propria la posizione di Talete:

<sup>47</sup> Goethe, *Faust*, cit., p. 479 («Heil dem mildgewogenen Lüften! / Heil geheimnisreichen Grüften! / Hochgefeirt seid allhier, / Element ihr alle vier!»: ivi, p. 478).

<sup>48</sup> Cfr. Emrich, *Das Rätsel*, cit., p. 47.

<sup>49</sup> Busch, *Die Transzendenz*, cit., p. 79, definisce la concezione goethiana “Panentheismus”.

<sup>50</sup> Giuliano Baioni, *Classicismo e Rivoluzione*, Guida, Napoli 1969, pp. 317-8.

<sup>51</sup> Lo sono per eccellenza i Cabiri, divinità protettrici dei naufraghi, definiti «[...] Numi stranamente singolari, che generano continuamente se stessi e non sanno mai che cosa sono!» («Sind Götter, wundersam eigen, / Die sich immerfort selbst erzeugen, / Und niemals wissen, was sie sind!»: Goethe, *Faust*, cit., p. 458-9). A Nereidi e Tritoni è stato affidato il compito di condurre alla grande festa i Cabiri, che avrebbero dovuto essere in numero di sette, ma essi annunciano di averne potuto portare solo tre: uno non è voluto venire e degli altri tre non si ha notizia, forse sono nell'Olimpo, dove pare essere certamente anche un ipotetico ottavo (ivi, pp. 464-5). Kerényi, *Das Ägäische*, cit., pp. 179-80, osserva che la presenza dei Cabiri tanto sulla terra quanto nell'Olimpo fa di loro l'ideale immagine simbolica di una duplicità della loro natura, terrena e divina, che è metafora della duplice natura dell'uomo.

quando Nereo, antica divinità, proclama di sapere che ad accompagnare il carro di Galatea è davvero un volo delle colombe sacre ad Afrodite, Talete, l'essere umano che non ha la visione superiore del dio, soggiunge che, comunque sia, è bene «mantenere vivo, dentro un caldo nido tranquillo, qualche cosa di sacro»<sup>52</sup>. È bene, cioè, che l'uomo non cerchi sempre di interpretare razionalmente il mito, è bene che egli, pur adoperandosi per trovare spiegazioni scientifiche, sappia anche emozionarsi ed entusiasmarsi davanti alla bellezza e all'apparente imperscrutabilità dei fenomeni della natura, perché solo così facendo ha la possibilità di cogliere, per intuizione fugace, le grandi verità e i misteri a cui la ragione comunque non giunge<sup>53</sup>. Bisogna, insomma, cedere al fascino delle immagini, dare visibilità e corporeità a ciò che non l'ha per i nostri sensi, lasciarsi affascinare, perché possano parlarci, dalle figure del mito e degli elementi, almeno per la durata di una notte prodigiosa, fuori dal tempo e dallo spazio. E ciò avviene, senza dubbio, nella “Notte classica di Valpurga”.

<sup>52</sup> Goethe, *Faust*, cit., p. 473 («[...] Wenn im stillem, warmen Neste / Sich ein Heiliges lebend hält»: ivi, p. 472).

<sup>53</sup> Al riguardo cfr. anche M. Freschi, *Goethe. L'insidia della modernità*, Donzelli, Roma 1999, in particolare p. 142.