

RUDOLF STEINER

LA SCIENZA DELLO SPIRITO E IL FAUST DI GOETHE

vol. 1: *Faust, l'uomo che anela*

(O.O. n. 272)

SECONDA CONFERENZA¹

LA RELAZIONE TRA IL FAUST E GOETHE

Berlino, 17 dicembre 1911

Poiché a causa della malattia della signora Wandrey² le nostre conferenze sul *Faust* non poterono aver luogo durante il tempo di questa convivenza berlinese, vorrei fare, questa mattina, alcune osservazioni frammentarie e piuttosto raggruppate per l'occasione sul *Faust* di Goethe. Di questo ho parlato abbastanza spesso e spero anche di giungere una buona volta, in un piccolo scritto,³ a un'elaborazione di ciò che ho detto nelle varie conferenze. Ora, l'argomento Faust è straordinariamente ampio da un lato e particolarmente difficile dall'altro, per il motivo che probabilmente molti poemi della letteratura mondiale non stanno in un rapporto così particolare con il loro autore come il *Faust* con Goethe. Ci occorre solo considerare il fatto esteriore che Goethe portò a Weimar una specie di primo abbozzo che si era sviluppato in lui come poema, a Weimar dunque nei primissimi tempi lo completa solo un po', vi lavora ininterrottamente e poi è in grado di leggerne dei brani. È la forma pubblicata alla fine del XIX secolo, trovata in una copia che porta l'infelice nome di *Urfaust* di Goethe. Quindi abbiamo davanti a noi proprio la forma del poema che Goethe aveva già molto prima. Poi abbiamo una forma del *Faust* che Goethe rese pubblica nel 1790 a partire da determinati sentimenti: *Faust. Un frammento*. Ovviamente, dico a partire da determinati sentimenti, poiché il fatto che Goethe lo pubblicasse era in relazione con il fatto che egli perdeva proprio la speranza di terminare il poema in quel periodo. Si trattava di scostare da sé quanto aveva pensato fino allora, poiché non vedeva affatto la possibilità di continuarlo. Poi abbiamo la forma in cui il *Faust* si presentava al pubblico all'inizio del XIX secolo. Questo è pressappoco la nostra prima parte odierna con la "Dedica", il "Prologo in cielo" e così via. Ma non basta, poiché la "scena di Elena" che oggi figura come terzo atto della seconda parte a quei tempi era già finita, all'epoca in cui Goethe aveva questa forma del *Faust*, nei suoi pensieri e sentimenti egli aveva già una vivente connessione di questa forma del poema con la figura di Elena. Ed inoltre a settantacinque anni, nel 1824, Goethe si dedica vigorosamente al completamento della seconda parte e a comporre l'intero poema che poi lascerà quale testamento dopo la sua morte.

Abbiamo dunque davanti a noi un poema che Goethe non solo accompagnò per tutta la vita, non solo creò durante tutta la sua vita, ma anche ne modificò continuamente tutta la combinazione, il contenuto, la forma, la concezione, tutto quanto nel corso del tempo. Dobbiamo ammettere che Goethe in questo *Faust* si mostra proprio come il poeta più vero che troviamo nella letteratura mondiale. Poiché nel poema non gli importava mai solo di portare all'esterno qualcosa di bello o perfetto, ma di dare sempre ciò che poteva partendo dalla più profonda, interiore onestà, di dare in modo schietto ciò che quanto all'anima aveva afferrato come verità. Quando oltre a ciò consideriamo che questa vita goethiana era completamente allo stesso tempo un'aspirazione, e possiamo seguire come essa si evolveva, si elevò di decennio in decennio, come Goethe pensi, riconosca il nuovo, colga le relazioni col nuovo mondo, allora riconosceremo l'importanza del fatto che Goethe nel poema ha sempre lasciato fluire ciò che viveva in lui. Così poteva succedere che il suo *Faust* a lui stesso apparisse qua e là discutibile quando interveniva su ciò che aveva scritto da decenni. Intanto era andato avanti. Doveva continuare ciò che aveva creato da anni.

Una cosa deve qui essere presa in considerazione per guardare un po' entro l'anima di Goethe sulla base del *Faust*. Prendiamo ciò che è apparso sotto il titolo di *Urfaust*: abbiamo qualcosa di cui possiamo indicare che è pressappoco ciò che Goethe aveva portato a Weimar e perfezionò nei primi anni di Weimar. È qualcosa che si potrebbe chiamare l'opera di un giovane poeta particolarmente dotato che però di quanto effettivamente albergava nella sua anima non aveva ancora potuto portar fuori molto per se stesso, poiché in questa forma del *Faust* mancano ancora tutti i contesti che Goethe nella sua vita successiva avrebbe chiamato rapporti con il mondo spirituale. In realtà vi sono solo le scene umane esterne, molto realistiche che potevano essere comprese in tale giovinezza. È naturale che gli uomini che vogliono rimanere tutta la loro vita in un tale rapporto col mondo spirituale e che non vogliono vedere il divenire, l'evoluzione, trovino in Goethe delle contraddizioni. Di loro Goethe disse:

*Mi lodano il Faust
 e tutto il resto
 di ciò che fa nell'opre mie rumore
 a lor favore.
 La vecchia cianfrusaglia
 piace a quella gentaglia,
 ma in ciò che venne poi,
 a suo parere, noi non siam più noi.⁴*

Ma prendiamo in considerazione la situazione di Goethe, prendiamo la cosa tenendo conto della sua interiorità. Possiamo soffermarci al tempo in cui Goethe dimora in Italia, quando è a Roma, dunque nella seconda metà del penultimo decennio del XVIII secolo, dal 1787 al 1788. Che cosa è successo nell'anima di Goethe da quel tempo in cui scrisse ciò che è confluito nell'*Urfaust* fino al tempo in cui soggiornò in Italia, quando ritenne la forma artistica usata nel *Tasso*, nell'*Ifigenia* come la più congeniale a lui? Consideriamo ciò che significa il fatto che sia la stessa personalità che da un lato ha scritto proprio lo strano, caotico *Götz von Berlichingen* nella sua prima forma e successivamente ha dato la meravigliosa forma in sé rifinita nel *Tasso* e nell'*Ifigenia*. È lo stesso individuo. Per motivi interiori si potrà più tardi provare, quando non si saprà più che queste opere sono dello stesso poeta, che è impossibile lo stesso poeta abbia scritto queste cose. In Goethe stesso si trovavano diversi individui nel vero senso della parola, potremmo dire. Il Goethe dell'anno 1775 era superato in lui e lo era il Goethe del 1788, quello che scrisse a Roma a Villa Borghese la "Cucina della strega" e la meravigliosa scena che inizia con le parole "Oh spirito sublime, tu mi donasti tutto, tutto ciò che ti chiesi".⁵ È un fatto profondamente significativo per la conoscenza dell'anima di Goethe che le immagini dell'*Urfaust*, che egli scrisse allora nel titanismo giovanile, in ribellione alle correnti spirituali di allora, sorgano dal suo spirito, dalla stessa atmosfera da cui è nato anche il *Götz von Berlichingen*. Lo stesso Goethe si sente sollecitato a Roma a mettere misura e armonia nella sua concezione, a mettere nuovamente mano alle vecchie forme. Egli deve di nuovo in modo onesto e franco aggiungere qualcosa al *Faust* partendo dal suo tempo, cercando persino di continuarlo, come del resto fece. Era una situazione molto difficile. Il tempo passato non c'era più, ma gli stava dinnanzi quando componeva. Egli aveva tutto ciò che fino allora era stato scritto, doveva ricominciare a scrivere, o aveva qualcosa davanti a sé che gli stava realmente di fronte come se a quarant'anni avesse davanti la sua figura di diciassettenne, venticinquenne, trentenne e così via, come se avesse il tutto davanti a sé. E ancora, se avesse risistemato tutto il *Faust*, non sarebbe stato autentico, poiché non avrebbe espresso l'atmosfera che era in lui quando si interessava proprio a quelle scene. Tutto ciò rende il poema faustiano così immensamente importante e così inadeguato al filisteismo che troviamo nella vita. Ma esso è qualcosa che esiste ancora in Goethe quando scrisse la "Cucina della Strega" e la scena "Bosco e spelonca"; è ancora presente.

Ma che cosa si era davvero presentato allora davanti a Goethe? Grazie a tutto ciò che stava nella sua anima, egli si era accostato al quarto periodo di cultura postatlantico, il periodo greco-romano.⁶ Era pieno di entusiasmo per quell'epoca. Io ho il sospetto, scrisse dall'Italia,⁷ di essere sulle tracce delle leggi dell'arte greca. Gli artisti conducono alle stesse leggi verso cui la natura stessa procede. Dopo essersi profondamente addentrato in Spinoza per trovare Dio nella natura, quando egli sta davanti alle opere artistiche in Italia, davanti a lui si trova ciò che gli appare come arte quando disse: «Qui è necessità, qui è Dio».⁸ Si sentì posto di fronte a ciò che aveva assorbito al Nord partendo da una cultura in cui essenzialmente aveva giocato un ruolo ciò che era la prima aurora del quinto periodo di cultura postatlantico. Diverse cose di quanto emerse nella singolare epoca crepuscolare del medioevo possono apparire strane ad alcuni – la strana credenza del diavolo, le leggende e tutto ciò che visse dal XIII fino al XVII secolo ha a che fare con l'origine della leggenda di Faust – e stanno in relazione col periodo di cultura che sostituì il periodo greco-romano. Ed ora davanti allo spirito di Goethe in questo periodo sta, in modo curioso, la perfezione dell'uomo del periodo greco-romano. Era una perfezione che è stata raggiunta grazie al fatto che tale periodo di cultura che è il centro dell'epoca postatlantidea, è stato preceduto da tre periodi che in un certo modo si ripetono successivamente; questo quarto periodo ne è però il centro, il fulcro: allora l'uomo uscì fino all'estremo nel mondo fisico. Da lì l'elemento compiuto, perfettamente bello di quest'arte. Ciò fece una certa impressione su Goethe. Egli sentiva: «Se hai davanti a te una tale opera artistica, non hai bisogno di uscire nello spazio all'esterno, tutto si è riversato in quell'opera». Questo "essere fluito" nella forma, nel "come", era ciò che lo avvinceva in modo particolare.

Nel Nord gli si parava davanti ciò che egli stesso aveva vissuto così straordinariamente, con l'altro lato del suo essere, nel periodo precedente. Prendiamo una cattedrale gotica o l'arte di Dürer, Holbein⁹ e così via.

Qui abbiamo ciò che prepara il quinto periodo. Le opere artistiche non sono terminate. Si deve cercare ciò che vi sta dentro. Un tempio greco è compiuto, è talmente finito che non vi occorre nessun uomo dentro. La cattedrale gotica non lo è, è completa solo se all'interno vi sono uomini raccolti in preghiera. Fino al tempo della decadenza in Grecia abbiamo sempre lo spirituale nella forma esteriore. Ma nella forma di Dürer abbiamo soprattutto l'aspirazione ad andare più in profondità di ciò che esprime la forma esteriore. Le forme, in senso greco, talvolta sono non belle, poiché vi si esprimerà una forte volontà. Goethe da giovane era seguace di quest'arte, dell'arte di Shakespeare, che è il contrario di quella greca. Ciò che qui come due elementi contrastanti si contrappongono nell'anima di Goethe, difficilmente in un'altra anima avrebbero suscitato un simile tumulto interiore. Vale a dire, Goethe voleva avere nientemeno che il sovrasensibile allo stesso tempo, lo spirituale, con tutto quello che gli si faceva incontro direttamente nel mondo esteriore. Egli non appartiene più o meno agli uomini che erano soddisfatti della forma esteriore, bensì a quanti stimavano molto la forma esteriore, che egli vedeva nell'arte greco-romana, poiché con la forma era contemporaneamente dato il sovrasensibile. La stessa forma era un sovrasensibile. Quanto è dato nella natura, che del resto gli si faceva incontro nel mondo, era proprio *maja*, grande illusione, dappertutto c'era *maja* o "grande illusione". Ma egli dall'arte pretendeva che essa inserisse il vero in mezzo alla *maja*, il tempio greco, la divinità greca, che dal punto di vista sovrasensibile è il vero. Così Goethe era assetato della verità del sovrasensibile nel sensibile, era ebbro di arte greco-romana, perché voleva porre nel regno della *maja*, grazie all'arte, un regno della verità. Tutto il non vero doveva essere rimosso dall'arte.

Ma dall'altro lato egli vide quanto sia pericolosa una tale pretesa artistica. Sappiamo grazie alla scienza dello spirito il perché. Ogni forma di arte è legata a una determinata epoca, poiché in seguito non può ricomparire. Ciò che è per il quarto periodo, non lo è per il quinto. Qui gli uomini dovevano rivolgersi al sovrasensibile che non può esprimersi nella forma. Era il destino dell'umanità essere diretti a questo. Da cui il venir meno nelle culture nordiche di tutta l'esteriorità, la visione grottesca dello spirituale in tutto. «Se si parla soltanto così a lungo di questa cosa – si diceva Goethe, già se lo diceva quando stava a Villa Borghese –, se così a lungo se ne parla soltanto, come anch'io ho fatto nella mia giovinezza, non si è proprio veri»; poiché nel discorso esteriore la frase fatta è inevitabile tanto quanto non è impregnata di essere animico interiore. Goethe giunse a tutto quello che fino allora aveva creato come a qualcosa di non vero di fronte al progetto, che aveva ora, di inserire la verità nell'arte, nella *maja*. Così sorse in lui l'impulso di portare nella nuova epoca ciò che può sopravvivere come un elemento eterno in ogni epoca, di portare dal periodo greco-romano quanto può continuare a vivere. Comprendiamolo bene. Tale elemento è portato inconsciamente, poiché ogni epoca di cultura poggia sulla precedente. La quarta continuava a vivere inconsciamente nella quinta. Tutto ciò visse come impulso in Goethe: «Come lo si ottiene di qua in modo cosciente, come si può far fluire di qua quanto è allora vissuto ed ha valore di eternità? Come si presenterebbe ciò che visse nella cultura greco-romana, se gli uomini potessero consciamente portarlo di qua nella loro coscienza?». Questo era qualcosa che viveva nell'anima di Goethe: «Come doveva presentarsi un uomo che è vissuto completamente nel periodo greco-romano e che ora coscientemente inganna la sua coscienza nel periodo successivo?». Quindi nell'anima di Goethe aveva attecchito – e non poteva davvero avvenire più profondamente per quell'epoca – tutto il problema della reincarnazione, attecchito in modo da chiedersi come si potesse giungere a un portare cosciente dei precedenti contenuti di cultura in quelli successivi. Questo viveva in lui a tal punto da non saperlo affrontare nella propria anima. Nell'anima subcosciente si trovava ciò che la propria anima aveva trasformato così che nel passaggio dal quarto al quinto periodo poteva presentarsi una così strana figura come Faust.

Faust è veramente vissuto, è iscritto nella matricola dell'università di Heidelberg. Che razza di personaggio era effettivamente questo? Era in certo senso un contemporaneo di Nostradamus. Era un uomo che in certo modo sentiva l'anelito di portar su ciò che ora deve essere di nuovo tirato fuori più o meno coscientemente da profondità animiche nascoste. La terza epoca di cultura deve essere riportata su. È il destino di Faust condurla su di nuovo. La fondatezza di un tale spirito, accanto a ciò che sorge quale ideale nell'anima di Goethe, la legittimità di un simile spirito moderno, Goethe l'ha sempre davanti agli occhi. Egli non poteva mai dubitare che, dal periodo greco-romano, questo spirito moderno avesse legittimità accanto all'uomo ideale nella sua anima. Ma a questo punto si disse: «Questo spirito deve immergersi nella propria profondità animica, deve fare conoscenza con tutto ciò che divide l'uomo quando si addentra nei mondi superiori». Non appena l'uomo si è avvicinato al "guardiano della soglia"¹⁰ – Goethe sentiva questo – gli vien subito incontro una molteplicità di figure. Così Faust diventò per Goethe una figura molto problematica, che però non poteva non prendere in considerazione: «Com'è contenuto in modo legittimo lo spirito che ho tratto dal quarto periodo di cultura in uno spirito nel passaggio al quinto periodo?». È talmente contenuto che in quell'aspirazione tutti i pericoli che l'uomo incontra devono essere presenti quando egli passa davanti al "guardiano della soglia" e si addentra nei mondi sovrasensibili. Il fatto che Faust vi entri risulta dal suo

struggimento, dalla sua contemplazione emotiva. A Goethe era noto fin dall'inizio, ma solo a poco a poco egli familiarizzò con i pericoli che allora erano ancora presenti – oggi non più, perché possono esser evitati grazie agli insegnamenti dati in *Come si conseguono conoscenze dei mondi superiori?* Ma per Faust vi erano ancora dei pericoli. Il modo in cui egli giunge nei mondi sovrasensibili è tale per cui uno stimolo, un'infiammarsi e accendersi della vita passionale inferiore deve andare nello stesso tempo col sorgere di una certa conoscenza immaginativa. Le due cose non sono da separare, se non viene intrapreso un regolare sentiero spirituale. Possiamo rileggerne il motivo anche nella Blavatsky.¹¹ Essa dice che si deve solo considerare come cambi il karma di colui che vuole penetrare nei mondi spirituali, come egli possa portare infelicità tra il suo ambiente, se non riesce a entrarvi in modo regolare, come ciò abbia su tutto il suo ambiente delle conseguenze che sorgono dagli impulsi presenti in lui. D'altro canto si mescolano anche nei mondi superiori i propri istinti e le proprie passioni; mondi della forma circondano l'uomo.

Goethe dovette mettersi davanti all'anima questa reale ricerca dello spirito, poiché stava talmente coi piedi per terra da avere in sé un presentimento dell'assoluta verità della cultura greco-romana. Questa ricerca spirituale del quinto periodo con tutta la sua complessità egli dovette porsi davanti all'anima. Che cosa circonda un uomo simile, in quali pericoli egli viene condotto? In tutto il mondo sensibile non c'è nulla che sia conforme a quanto sperimenta un tale individuo. A quel punto deve esser passato nel mondo spirituale. Ma occorre sapere innanzitutto come si differenzia dal mondo sensibile ciò che sperimenta un tale essere umano. Per questo la "Cucina della strega", perché Goethe voleva mostrare tutto l'ambiente sovrasensibile in cui Faust doveva giungere, poiché doveva essere mostrato come si rappresentano i mondi sovrasensibili in base a tutte le premesse di cui abbiamo parlato. Questa "Cucina della strega" si deve accogliere del tutto come parte del mondo spirituale. Occorre sapere che Goethe conosceva certi segreti del mondo sovrasensibile, così descrisse in modo adeguato come le cose vengono effettivamente riconosciute dalla coscienza chiaroveggente. Così il mondo sovrasensibile è illustrato in modo incredibilmente appropriato quando viene descritto tutto il ribollire delle passioni umane riferito all'entrare, a quell'epoca ancora terribile, nel mondo spirituale. Tutto ciò che vi si presenta come ribollenti passioni si rispecchia nelle scimmie che portano il nome di Gatti Mammoni, si rispecchia in tutto ciò che è adeguatamente rappresentato nella "Cucina della strega".

Ma ora Goethe ha l'impulso di sollevare Faust alla verità, non a quel mondo di falsità. Esso è sì un mondo assolutamente vero nei fatti, ma un mondo che è ancor più illusione dell'abituale mondo sensibile, per la *maja* dei sensi. Goethe deve così aspirare ad avvicinarsi alla verità. Deve qui descrivere come cambi a livello sovrasensibile il mondo esteriore di cui fa parte Mefistofele e che è rappresentato nella "Cucina della strega". Goethe mostrerà che Faust può uscire dal mondo da cui Mefistofele può ricevere i propri stimoli. Immaginatoci un uomo messo lì nel mondo sovrasensibile, come Faust nella "Cucina della strega": se non si può più capire bene questo mondo, allora non possono nemmeno essere giuste le abituali leggi del sistema numerico. Non è importante la geniale esposizione della tabellina della strega, si deve sentire cosa significa trovarsi realmente di fronte a ciò che in essa sta scritto:

2540 *Devi capire!*
 D'Uno fa Dieci,
 lascia andar Due,
 e tosto Tre,
 così sei ricco.
 Perdi poi i Quattro!
 Di Cinque e Sei,
 dice la strega,
 fai Sette e Otto,
 così è finita:
 e Nove è Uno
 e Dieci è nessuno.
 *Questa è la tabellina della strega.*¹²

Si tratta di questo, di calarsi nell'anima di un uomo che ad un tratto si vede in questo mondo, dove tutto è diverso dopo che ha conosciuto l'abituale sistema numerico. Se si interpreta questa cosa più o meno argutamente si guasta il poema, poiché poi si ha l'impressione che il poeta stesso si sia espresso simbolicamente. No, davanti al poeta stava la situazione vivente. Chi considera Goethe un simbolista, un astratto pensatore, mostra di non essere in grado di afferrare il significato e la realtà di questa situazione. Che cosa doveva accadere a Faust se egli non avesse voluto rovinare il proprio karma e quello del suo ambiente,

come nel caso di Margherita? Era un ulteriore percorso da questo Faust fino a quello che a partire dalla concezione della quarta epoca di cultura dice le parole: «Oh, dal cuore degli uomini nascono le immaginazioni che accalpano come in una rete tutto il mondo dell'illusione»:

3217 *O spirito sublime, tu mi desti tutto, tutto
quello per cui io pregai. Non invano a me
hai rivolto il tuo sembiante nel fuoco.
Mi desti in regno la natura splendida
e insieme virtù di sentirla, di gustarla. Non
solo tu mi permetti di visitarla con fredda meraviglia,
ma mi concedi, nel suo profondo seno,
di guardare come nel petto di un amico.
Tu mi fai passare davanti la serie dei viventi
e m'insegni a riconoscere dei fratelli miei
nel tacito cespuglio, nell'aria e nell'acqua.
E quando la tempesta mugghia e stride nella selva,
quando il gigantesco pino, precipitando, i rami vicini
ed i vicini tronchi sfiorati atterra,
ed alla sua caduta sordo e cupo rintrona il colle,
allora tu mi guidi alla sicura spelonca, riveli
me a me stesso allora, ed al mio proprio petto
si aprono arcane, profonde meraviglie.¹³*

Questo è il Faust che parla con la natura, collegando il suo mondo immaginativo con ciò che sta davanti quale *maja* o illusione, il quale è un altro rispetto a quello cui Mefistofele può così stranamente dire:

3266 *Come avresti tu, povero figlio della terra,
menato la tua vita senza di me?
Dalle ubbie dell'immaginazione¹⁴
t'ho pur curato io per tempo.¹⁵*

Come lo ha curato? Grazie al fatto che egli lo ha condotto dentro il mondo sensibile. Ma Faust non deve essere curato in questo modo dall'immaginazione, ma affinché conosca l'immaginazione come la grande *maja*, l'illusione che abbraccia tutto. Questo è necessario, per cui Faust può dire:

3228 *E quando la tempesta mugghia e stride nella selva,
quando il gigantesco pino, precipitando, i rami vicini
ed i vicini tronchi sfiorati atterra,
ed alla sua caduta sordo e cupo rintrona il colle,
allora tu mi guidi alla sicura spelonca, riveli
me a me stesso allora, ed al mio proprio petto
si aprono arcane, profonde meraviglie.*

Affinché possa presentarsi questa classica quiete dell'apertura, che cosa deve fare Faust di fronte alla "Cucina della strega" dove deve perdersi se non sviluppa qualcosa di molto preciso, che cosa deve realizzare? Egli non deve passare davanti come un teosofista teorico, ma deve arrivare a se stesso come un uomo con un'esperienza molto determinata, deve guardare se stesso obiettivamente. Davanti alla "Cucina della strega" gli deve venir incontro qualcosa in cui egli guarda se stesso. Nell'immaginazione deve apparire qualcosa della verità superiore, ma qualcosa che ha realtà più alta della "Cucina della strega". Il sé superiore è davvero femminile per l'uomo. Esso è rappresentato molto realmente nell'apparizione di "Elena" nella "Cucina della strega",¹⁶ l'apparizione del corpo eterico che si può solo guardare da una certa distanza. Di fronte a questa immagine, poiché Faust non capisce,¹⁷ Mefistofele dice:

2603 *Con questa bevanda in corpo tu vedrai
presto un'Elena in ogni donna.*

Questo è rappresentato a partire da un vero impulso poetico che mira a che gli uomini non guardino a lungo verso l'esteriorità come a qualcosa che conta. Per gli uomini del quinto periodo risuonerà ancora per molto tempo una domanda verso ciò che essi hanno bisogno, una domanda che potrebbe avere qualcosa di facilmente ambiguo, ma se veramente risposta, è facile da comprendere. Come si potrebbe parlare davanti alla più importante questione del quinto periodo?

4743 *Qual mai cosa si esecra ed è gradita?
Sempre bramata, e tuttavia reietta?
Difesa ognora, anzi direi protetta,
ma coperta d'infamia e insolentita?
Chi è colui, che a te non puoi chiamare,
ma piace a tutti sentir nominare?
Che del tuo trono al piè si fa da presso,
e pur se ne bandiva da se stesso?*¹⁸

È un singolare discorso enigmatico con cui Goethe ci si fa incontro all'inizio della seconda parte. Si potrebbe trovare parole a sufficienza a sciogliere questo enigma, per la nostra umanità, ma si troverà la migliore soluzione se si applica un'unica parola su tutto ciò che vien chiesto: la parola "spirito". Goethe non voleva però che si arrivasse così facilmente a risolvere l'enigma, non voleva presentarlo tutto in una volta. Ma lo spirito è esecrato in tutti i modi e tuttavia è sempre il benvenuto. Si deve solamente guardare l'evoluzione spirituale degli uomini per sapere: «Che cos'è tanto agognato e sempre scacciato?». Occorre qui solo far notare la scienza dello spirito ad esempio. A quell'epoca si poteva mostrare lo spirito solo nella figura del buffone di corte, altrimenti era visto poco volentieri.

È questa la grande domanda, come la quinta cultura postatlantica debba arrivare allo spirito, giungere allo spirito a partire da quanto davvero possiede, come possa afferrare l'essenza fondamentale del mondo. In nessuna epoca di cultura l'umanità è mai stata più idonea, per così dire, a trovare lo spirito nella forma dell'Io come nella nostra. Ma come si poteva scoprire anzitutto la vera natura dell'uomo, quando si poteva comprendere questo Io sulla base, sullo sfondo del corpo astrale? Supponiamo che l'uomo del diciannovesimo o anche del sedicesimo secolo volesse già mettersi a comprendere che cos'è il corpo astrale. L'uomo dapprima non aveva l'immaginazione nella conoscenza esteriore. Avrebbe dovuto cercare il corpo astrale, ciò che fin dall'epoca lunare sta alla base dell'evoluzione esteriore dell'Io. L'uomo può naturalmente arrivare a qualcosa, poiché tutte le forze possono ovunque convergere, quando anche impiegasse l'intelletto sulla questione; ma che cosa riuscirebbe a scoprire poi dal corpo astrale? Supponiamo che cosa ne esce fuori se si applica su di esso ciò che va bene per la *maja* esteriore. Non si può esprimerlo più adeguatamente che designando ciò che ne esce con "*homunculus*". *Homunculus* ha qualcosa a che fare con il corpo astrale, come esso si articola intorno a ciò che è l'Io. Si ha a che fare col sovrasensibile, così che Goethe può qui forgiare una parola che rimanda fin dal principio a qualcosa che viene creato nel mondo sovrasensibile. Wagner – l'intelletto filisteo produce addirittura nel laboratorio *Homunculus* – qui dice:

6855 *Oh! Riesce! Riesce!
Agitata, la massa si chiarifica!
Rafforzando si va sempre di più
la convinzione mia.
Quel che si celebrava
come un pieno mistero naturale,
noi di provarlo osiamo
per tramiti soltanto razionali.
E ciò che in altri tempi la Natura
crescier lasciava in specie di organismo,
noi lo facciamo, qui, cristallizzare.*¹⁹

Con questa parola "convinzione" i commentatori hanno cercato di intraprendere la cosa più strana, poiché essi non potevano venire a capo del fatto che qui non si parla di convincimento, bensì del fatto che Goethe parla di una convinzione nel senso in cui parla del superuomo.²⁰ Ma si è commentato la seconda parte del *Faust* in modo tanto strano che si sono commentati gli errori di scrittura. Quando ad esempio Goethe dettava e il suo segretario scriveva: "Solo non tendere verso ordini superiori"²¹ e così via – qui veramente non è inteso "ordini", ma di ciò che Goethe aveva dettato alla fine c'era scritto "ordini" invece di "luoghi".²²

Queste cose che abbiamo nel poema, ci mostrano che per Goethe, dopo che si è posto Faust davanti agli occhi in tutto il suo anelito spirituale, diventa ora particolarmente scottante la domanda: «Come si può portare da questa parte consapevolmente la coscienza?». La coscienza che ad esempio visse in Elena si presentava ora al suo spirito. Questa era la scottante domanda. Devo ricordarvi – prendete il Goethe dell’anno 1797 – che allora avvenne in tutta la sua anima il grandissimo cambiamento; questo successe soprattutto nella sua anima. In quella stessa epoca in cui la figura di Faust produsse in lui la necessità di non pensare ad essa solo come risultato di processi interiori dell’anima, quando egli dovette comporre il “Prologo in cielo”, tutte le cose nella sua interiorità, per così dire, cambiarono. Gli si presentò anche la necessità di dare una forma sempre più definita a questo pervenire cosciente della coscienza, dal quarto al quinto periodo. Da cui anche la tensione a risolvere in certo qual modo la questione.

Spesso ho accennato a come Goethe cerchi poeticamente di risolvere il problema della reincarnazione, mostrando che l’eternità di Elena riposa nel mondo spirituale delle “Madri”. Ma l’uomo non può entrarvi senza qualcosa di ulteriore, altrimenti subentra ciò che paralizza Faust quando guarda l’immagine di Elena. Lo spirito si deve stringere solo con l’anima, quindi col corpo naturale. Elena si stringe con l’anima quando nell’astrale viene messo a disposizione in Homunkulus del materiale animico. In Homunculus abbiamo le forze del corpo astrale di un uomo che entra nell’esistenza.

8249 *Non gli difettano facoltà spirituali. Ma purtroppo
ha gran difetto, invece, di qualità palpabili.*

Tutto è descritto in modo molto appropriato, e per ultimo l’avvolgimento con la natura esterna, dove ci viene indicato come si assume il corporeo esteriore. Egli qui deve attraversare tutti gli elementi della natura, iniziando dal mondo minerale passa attraverso il mondo vegetale. Goethe trova la meravigliosa espressione:²³

8266 *Che profumo di verde dopo una buona pioggia!*

per accennare a ciò che può trasformarsi dal verdeggiante mondo vegetale nella natura umana. Così egli passa attraverso tutto.

8326 *E di tempo ne avrai per arrivare fino all’uomo.*

Ma poi non potrai proseguire.

8331 *Ché non appena sarai fatto uomo,
anche sarai spacciato.*

Va avanti, arriva nell’esistenza fino all’uomo tramite il mistero dell’amore ciò che è così meravigliosamente rappresentato, come l’uomo venga chiamato all’esistenza attraverso il mistero dell’amore, attraverso il mistero della contrapposizione dei sessi. Dopo che Goethe ha rappresentato tutto ciò che precede il mistero, fa esprimere il prodigio alle Sirene:

8474 *Qual igneo prodigio fa l’onde brillare
che, in zuffa, in scintille si frangono in mare?
Risplende, vacilla, rimbalza tenace:
fa i corpi, per strade notturne, di brace.
D’intorno già tutto nel fuoco è sommerso.
Oh, Eros trionfi, principio universo!*

E l’uomo entra nell’esistenza.

8484 *Gloria all’aure! Gloria ai venti!
Gloria agli antri più profondi,
circondati di misteri trascendenti.
Fin che intorno stanno i mondi,
sian da noi ricelebati
tutti e quattro gli Elementi!*

E noi voltiamo pagina. Atto terzo: entra in scena Elena. Queste questioni non possono essere trattate in modo approssimativo, né essere affidate a un'interpretazione esteriore. Le cose si lasciano soltanto descrivere in modo che si corre dietro e ci si intrufola in ciò che vi si esprime, mentre la cosa si scioglie nell'acqua che si sta metamorfosando, come in Goethe. Ma lì dentro c'è tutto. In Goethe c'è l'anelito a portar su coscientemente ciò che è vissuto in modo incosciente nell'uomo del quarto periodo di cultura e che deve sorgere coscientemente.

E poi Goethe utilizza ancora l'elemento morale-religioso-mistico nordico per mostrare come nell'azione possa venir fuori l'elemento legittimo da quanto si è illecitamente presentato nella "Cucina della strega". Ed egli fa vedere così grandiosamente nell'ultima scena – in cui scienza dello spirito e mistero cooperano in modo tanto meraviglioso, dove poi nel "Coro mistico" è splendidamente concentrato tutto ciò che visse in Goethe potendo addirittura questo finale del Coro mistico anche essere usato come simbolo della scienza dello spirito – ciò che è espresso prima già attraverso le rose sparse e poi quando vien detto:

12104	<i>Tutto l'Effimero</i>	Alles Vergängliche
	<i>è solo un simbolo.</i>	Ist nur ein Gleichnis,
	<i>L'Inattuabile</i>	Das Unzulängliche,
	<i>si compie qua.</i>	Hier wird's Erreicht; ²⁴
	<i>Qui, l'Ineffabile</i>	Das Unbeschreibliche,
	<i>è Realtà.</i>	Hier ist's getan;
	<i>Ci trae, superno,</i>	Das Ewig-Weibliche
	<i>verso l'Empireo,</i>	Zieht uns hinan.
	<i>Femineo eterno.</i>	

Così in poche righe vi è espresso tutto quello che noi riconosciamo come verità scientifico-spirituale.

NOTE

- ¹ Tutte le citazioni del *Faust* di Goethe riportate nel testo o nelle note sono tratte dalla traduzione di Cristina Baseggio nell'ed. Facchi (1923) per il *Faust I* e di Vincenzo Errante nell'ed. Sansoni (1942) per il *Faust II*. Se tratte da altre traduzioni, queste vengono specificate nelle note.
- ² Camilla Wandrey (1859-1941), membro della Società Antroposofica a Berlino; successivamente visse a Dornach.
- ³ Nel 1918 apparve *La spiritualità di Goethe nella sua manifestazione attraverso il Faust e la Fiaba del serpente e della Lilia*, O.O. n. 22; l'edizione italiana porta il titolo *Tre saggi su Goethe*, Ed. Antroposofica, Milano 2010.
- ⁴ J.W. Goethe, *Xenie Miti (postume) VII, Ego*, vv. 253-261, trad. di Maria Teresa Giannelli, in J.W. Goethe, *Tutte le poesie*, ed. diretta da R. Fertonani, vol. II, tomo I, I Meridiani Mondadori, Milano 1994, p. 913; cfr. R. Steiner, *L'Impulso-Cristo nel Faust di Goethe*, ed. Antroposofica, Milano 2008, p. 22.
- ⁵ Goethe, *Faust I*, "Cucina della Strega" (vv. 2337-2604) e "Bosco e spelonca" (vv. 3217-3373).
- ⁶ Vedi Rudolf Steiner *La scienza occulta nelle sue linee generali*, cap. IV "L'evoluzione del mondo e dell'uomo", O.O. 13 – Ed. Antroposofica, Milano 2007.
- ⁷ Roma, 28 gennaio 1787: «Ho un sospetto, che essi – quegli artisti incomparabili – abbiano seguite quelle stesse leggi dalle quali procede la natura e di cui io sono sulle tracce». Goethe, *Viaggio in Italia, Opere*, vol. II, Sansoni, Firenze 1956, pag. 624.
- ⁸ *Ibidem*, Roma, 6 settembre 1787.
- ⁹ Albrecht Dürer (1471-1528) pittore tedesco, incisore, matematico e teorico dell'arte. Il massimo esponente della pittura tedesca rinascimentale.
Hans Holbein il vecchio (1460-1524), pittore tedesco. Pioniere e leader della trasformazione dell'arte tedesca dallo stile gotico allo stile rinascimentale. Il figlio Hans Holbein il giovane (1497-1543), anche lui pittore e incisore, divenne il ritrattista ufficiale alla corte inglese di Enrico VIII.
- ¹⁰ Vedi Rudolf Steiner *L'iniziazione - Come si conseguono conoscenze dei mondi superiori?* (1904), O.O. 10 – Editrice Antroposofica, Milano 2008.
- ¹¹ H. P. Blavatsky (1831-1891), fondatrice della Società Teosofica.
- ¹² J.W. Goethe, *Faust I*, "Cucina della strega", vv. 2540-52, trad. di C. Baseggio.
- ¹³ *Ibidem*, "Bosco e spelonca", vv. 3217-34, trad. di C. Baseggio.
- ¹⁴ V. Errante invece traduce il v. 3268:
Vom Kribskrabs der Imagination
con: *Dai giri tortuosi del vano immaginar.*
- ¹⁵ J.W. Goethe, *Faust I*, "Bosco e spelonca", vv. 3266-69, trad. di C. Baseggio.
- ¹⁶ *Ibidem*, "Cucina della strega", vv. 2429-40.
- ¹⁷ *Ibidem*, vv. 2599-2600:
Lasciami solo gettare ancora un rapido sguardo nello specchio!
Quell'immagine di donna era troppo bella!
- ¹⁸ J.W. Goethe, *Faust II*, Atto I, "Palazzo imperiale", vv. 4743-50, trad. di V. Errante.
- ¹⁹ *Ibidem*, Atto II, "Laboratorio", vv. 6855-60, trad. di V. Errante. Ma la traduzione letterale rende più comprensibile ciò che Steiner sta dicendo:
- | | |
|---|---|
| <i>Viene! La massa si fa più chiara!</i>
<i>La convinzione più vera, più vera!</i>
<i>Ciò che nella Natura si celebrava come misterioso,</i>
<i>noi osiamo ragionevolmente provare,</i>
<i>e ciò che essa lasciava di solito organizzare,</i>
<i>noi lo facciamo cristallizzare.</i> | <i>Es wird! Die Masse regt sich klarer!</i>
<i>Die Überzeugung wahrer, wahrer!</i>
<i>Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,</i>
<i>Das wagen wir verständig zu probieren,</i>
<i>Und was sie sonst organisieren ließ,</i>
<i>Das lassen wir kristallisieren.</i> |
|---|---|
- ²⁰ J. W. Goethe, *Faust I*, "Notte", vv. 489 e segg. Comunque la lingua italiana non consente di cogliere la sfumatura di contenuto espresso dal tedesco attraverso le parole *Überzeugung* (convinzione) e *Übermensch* (superuomo), parole in cui il prefisso "Über" vuol dire "super", "oltre", "sopra".
- ²¹ *Ibidem*, Atto II, "Notte di Valpurga classica", vv. 8330.
- ²² I due vocaboli tedeschi in questione, molto simili nella pronuncia, sono *Orden* (ordini) e *Orten* (luoghi, posti, località).
- ²³ In realtà si tratta di un'unica parola, il verbo *gruneln*, al v. 8266 ("Es grunelt so..."); esso suggerisce l'odore che sale dalla vegetazione dopo la pioggia. La traduzione nel testo è di V. Errante. A. Casalegno traduce con "si sente odor di verde dopo la pioggia", F. Fortini con "odore d'erba umida", B. Allason con "un profumo di verdura".
- ²⁴ Da notare come al v. 12107 Steiner, seguendo l'ipotesi fatta da Ad. Rudolf in *Archiv für neueren Sprachen*, LXX, 1883, p. 473, avesse già fatto notare, nella conferenza di Strasburgo del 23 gennaio 1910, come lo scrivano di Goethe avesse scritto, sotto dettatura dello stesso Goethe, *Ereignis* (evento) invece di *Erreichnis* (raggiungimento, compimento). Purtroppo tutte le edizioni riportano l'errore. A tale riguardo si potrebbe fare un'ulteriore osservazione: e se anche al v. 12106 per la parola *Unzulängliche* (insufficiente, scarso, "imperfetto" per Amoretti) ci fosse stato uno scambio, sempre da parte dello stesso scrivano, con *Unzugängliche* (inaccessibile, impenetrabile, irraggiungibile, inattingibile, inafferrabile)? D'altronde tra le due parole c'è una minima differenza di pronuncia. La B. Allason forse presentando, con vero intuito femminile, i due scambi di parola traduce infatti con: "L'irraggiungibile si compie qua". E così pure V. Errante, con intuito poetico: "L'inattuabile si compie qua". Ma anche F. Fortini e A. Casalegno traducono con "inattingibile" (lo stesso di "irraggiungibile" per il Devoto-Oli). Persino P. Citati nel suo libro *Goethe* (Adelphi, nota p. 546) traduce: "l'inaccessibile qui accade". Amoretti invece se la cava con: "l'imperfetto qui si completa", ma letteralmente sarebbe: "l'imperfetto qui si compie, diventa raggiungimento". E sarebbe molto peggio se la parola *Ereignis*, contrariamente a quanto dice Steiner, fosse giusta (la critica non la mette ancora in dubbio!), poiché allora vi sarebbe: "L'insufficiente, l'imperfetto qui diventa evento". In tal caso che senso avrebbe anelare ai mondi spirituali, quando tutto sommato questa imperfezione, questa insufficienza l'abbiamo già come evento sulla Terra! (*NdT*).

Traduzione e note di Felice Motta, con il contributo di Letizia Omodeo, dalla quarta edizione tedesca di *Geisteswissenschaftliche Erläuterungen zu Goethes «Faust»*, Band I, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1981, e da un manoscritto originale trovato nel sito internet www.steiner-klartext.net.