

Aesthetica Preprint

Supplementa

Premio Nuova Estetica

della Società Italiana d'Estetica



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

Supplementa

26

Aprile 2011

Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Giron, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522



Questo volume è pubblicato col patrocinio della Società Italiana d'Estetica.

Società Italiana d'Estetica

Premio Nuova Estetica

a cura di Luigi Russo

La Società Italiana d'Estetica ha promosso il *Premio Nuova Estetica*, conferito a cadenza biennale ai saggi più significativi composti dai propri soci più giovani. Il presente volume raccoglie i lavori premiati nella seconda edizione 2011.

Indice

<i>Che effetto fa la poesia?</i> <i>Alcune riflessioni su poema e poetato</i> di Massimo Baldi	7
<i>Cose di un altro mondo</i> <i>Oriente e Occidente in Novalis e Warburg</i> di Alice Barale	31
<i>Étienne-Jules Marey, Henri Bergson e brevi storie di fotografia</i> <i>Rappresentazione e rappresentabilità del movimento</i> di Linda Bertelli	47
<i>Stile e comunicazione</i> <i>Riflessioni dell'estetica analitica sullo statuto dell'opera d'arte</i> di Ilaria Boeddu	63
<i>Histoire(s) du cinéma o "dell'avvenire del cinema"</i> di Roberto Lai	77
<i>La musica suona come le emozioni sentono</i> <i>Isomorfismo ed espressione musicale nel dibattito analitico</i> di Domenica Lentini	97
<i>Il sonno di nessuno. Rilke e gli haiku</i> di Daniela Liguori	121
<i>Das Leben der Anderen. Una riflessione estetica</i> <i>sulla maniera corretta di scrivere le vite degli altri</i> di Sara Matetich	145
<i>Fare, rifare, disfare:</i> <i>l'originalità ai tempi di Magix music maker©</i> di Alfonso Ottobre	169
<i>Il pensiero dell'arte</i> <i>La figura estetica in Gilles Deleuze</i> di Claudio Rozzoni	187

Luce, tenebra e colore in Goethe
Per un'estetica (dell') immanente
di Alberto L. Siani

207

Tragedia e presentazione del dionisiaco:
lo statuto ambiguo delle Baccanti di Euripide
di Antonio Valentini

233

Luce, tenebra e colore in Goethe *Per un'estetica (dell') immanente*

di Alberto L. Siani (Münster/Pisa)

Però a nessuno pare possibile de vedere
il sole, l'universale Apolline e luce assoluta
per specie suprema ed eccellentissima;
ma sì bene la sua ombra, la sua Diana,
il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose,
la luce che è nell'opacità della materia,
cioè quella in quanto splende nelle tenebre

Giordano Bruno, *Eroici furori*

Se l'estetica di per sé non può essere considerata una «filosofia speciale»¹, quella di Goethe è poi quanto di più lontano si possa immaginare da una simile concezione. E ciò per svariate ragioni: innanzitutto, già caratterizzare Goethe come “filosofo” sarebbe certamente errato e restrittivo, anche se è innegabile la presenza, nella sua opera e nella sua visione del mondo, di elementi profondamente filosofici². In secondo luogo, in Goethe riflessione e creazione sono mutualmente inscindibili. La sua concezione dell'arte (così come della bellezza, della sensibilità e di tutto ciò che solitamente si fa rientrare nel dominio dell'estetica) si fa nello stesso momento e per le stesse vie tramite le quali si crea l'opera d'arte, e viceversa. Ancora, visione e creazione artistica, indagine scientifica della natura e visione generale del mondo e dell'uomo sono, a loro volta, interconnesse o, per meglio dire, sfaccettature differenti di un tutto unitario³. La comprensione di quest'ultimo punto è la preconditione necessaria a ogni confronto con Goethe: solo su questa base è possibile accedere al senso più profondo dell'opera e del pensiero goethiano e mettersi sulle tracce dei suoi elementi per noi più stimolanti. Ora, tra i luoghi nei quali in misura più evidente emerge quest'unitarietà di fondo con tutte le sue implicazioni vi è certamente la teoria dei colori. Qui creazione poetica, analisi scientifica e discorso filosofico convergono e concrescono come forse in nessun altro luogo. Affrontare il tema a partire dalle premesse enunciate può allora rivelarsi estremamente proficuo per entrare nel vivo del pensiero goethiano sull'arte, sulla natura e sull'uomo nella loro continuità ma anche nelle loro cesure. Accostando, poi, il discorso goethiano sui colori alla sua fonte di ispirazione platonica, si cercherà di mostrare come esso conduca nella direzione opposta a quella di un'estetica “filosofia

speciale”, e cioè a un’estetica per così dire “integrale” e “integrata”: non solo un’estetica dell’immanenza, ma un’estetica immanente a ogni conoscenza e prassi umana ⁴.

1. Natura sive deus: *filosofia e scienza*

Nonostante dichiararsi di non possedere alcun «Organ» ⁵ per essa, grande fu l’influenza esercitata su Goethe dalla filosofia: pensiamo solo al caso di Spinoza, il filosofo che è, insieme a un artista – Shakespeare – e uno scienziato – Linneo –, uno dei suoi tre autori ⁶. Alla filosofia Goethe si avvicina per reazione: non la utilizza come via soggettiva per comprendere l’oggetto, bensì cerca di costruirsi, per assimilazione di elementi diversi, una visione del mondo che consenta, tra l’altro, la ricomprensione della filosofia come oggetto ⁷. Alla base vi è la sua diffidenza verso ogni forma di trascendenza e di metafisica che possa portare a violare il principio per cui tutto ciò che è è natura: «Dio ti ha punito con la metafisica e ti ha inflitto un aculeo nella carne, me invece ha benedetto con la fisica» e «perdonami se così volentieri taccio quando si parla di un essere divino, che io riconosco solo nelle e dalle cose singolari. [...] Qui sono fra i monti e cerco il divino *in herbis et lapidibus*», scrive all’amico Jacobi ⁸. Poiché la natura è Dio, e non esiste null’altro al di fuori di questo essere divino ⁹, la grandezza dell’uomo consiste non nello sprezzare, assoggettare e dominare il regno della natura, ma al contrario nel conformarsi all’ordine e alla morfologia di essa, che Goethe progressivamente scopre nel corso dei suoi studi scientifici e non.

Questa idea resta sempre alla base del pensiero (e dell’estetica ¹⁰) di Goethe; ciò che muta e si evolve è la concezione del modo con il quale l’uomo può riuscire a inserirsi nell’eterno e universale ordine della natura. Semplificando, se per il giovane Goethe è il genio che con il suo produrre libero e immediato si pone ai vertici della natura ¹¹, creatrice anch’essa, man mano egli sarà portato a credere a uno sviluppo sempre più lento e graduale (come del resto quello che, da nettunista convinto, riteneva proprio della natura) e soggetto alla necessità-libertà di una serie di regole e forme ¹². Vi è una necessità esistenziale, ancor prima che artistica e scientifica, della mediazione tra soggetto e oggetto. Per Goethe come per Spinoza l’individuo che non si riconosce come parte di un tutto non può giungere alla consapevolezza della propria partecipazione all’infinità; nello *Studio da Spinoza* troviamo: «Noi possiamo pensare soltanto cose che o sono già limitate o vengono limitate dal nostro spirito. Perciò abbiamo un concetto dell’infinito soltanto in quanto possiamo pensare che vi sia un’esistenza perfetta al di fuori della capacità di comprensione di uno spirito limitato» ¹³. L’uomo quindi non può trovare la propria libertà al di fuori, al di sopra o contro le leggi della natura, ma deve invece costruire la propria individualità come parte vivente di un tutto vivente.

Anche la scienza, e qualunque forma di attività conoscitiva, deve ricercare la mediazione del soggetto e dell'oggetto. Nell'esperimento, o meglio in una serie collegata di esperimenti che costituisce un'esperienza «di genere superiore»¹⁴, soggetto e oggetto sono mediati, vengono assimilati nell'infinita molteplicità del tutto. L'unico modo per comprendere qualcosa dei legami della natura è riprodurre in una serie di ripetizioni di ogni esperimento la molteplicità dei punti di vista di essa; perciò «i più grandi risultati li hanno raggiunti coloro che non si stancano di indagare e di elaborare tutti gli aspetti e le modificazioni di una unica esperienza, di un unico esperimento, tenendo conto di ogni possibilità»¹⁵. È sicuramente questo il caso dei due più grandiosi esperimenti goethiani, vere e proprie missioni di una vita intera piuttosto che semplici opere: il *Faust* e la *Teoria dei colori* – monumenti sperimentali dell'uomo e del mondo.

2. Faust, immanenza e azione

Il Faust¹⁶, l'opera che ha accompagnato il suo autore per tutta la vita, può essere considerato come una straordinaria indagine in forma poetica delle infinite possibilità che presenta la continua variazione di un esperimento fondamentale: quello di osservare gli effetti di uno smisurato *Streben* dell'uomo sulla natura e su se stesso. È naturalmente impossibile cercare di ricondurre tutta l'opera a un solo denominatore, ma è legittimo inquadrarla genericamente come «esperienza di genere superiore» concernente il produrre, il fare e il pensare di cui è protagonista «ein guter Mensch in seinem dunklen Drange» (328). L'osservazione di quest'uomo di fronte alle più svariate possibilità di esperienza si sviluppa poeticamente avvalendosi dell'accompagnamento corale di una ridda di eventi e personaggi, che evidentemente non sono solo sfondi e comparse, ma altre parti di quella natura vivente nella cui trama il personaggio principale lotta per inserirsi. In tutti i suoi progetti e con ogni sua volontà, Faust cerca la risposta alla domanda: «Wo fass'ich dich, unendliche Natur?» (455). Ma il suo agire è unilaterale: si potrebbe dire che egli senza requie getta le fondamenta della sua piramide¹⁷ in una dimensione del tutto terrena e orizzontale: «Das drüben kann mich wenig kümmern/[...] /Aus dieser Erde quillen meine Freuden/ Und diese Sonne scheint meinen Leiden» (1660-1664).

Faust, come Goethe, rifiuta ogni genere di trascendenza; ma diversamente da Goethe rifiuta come trascendente non ciò che va al di là della natura, ma ciò che il suo Io non può comprendere e dominare. Egli vuole fare del suo Io il ricettacolo di tutta l'umanità, potenziandolo all'infinito:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinem Busen häufen,

Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern (1770-1775).

Non c'è posto, nel suo orizzonte, per l'al di là dall'Io: egli certo sembra indulgere a momenti di amore per Margherita e di reverente commozione per lo spettacolo della natura, ma nessuno di questi momenti riesce a proiettarlo al di là del suo Io. Parte integrante del suo *Streben* è la brama di possesso, il volere che è soddisfatto solo da un afferrare e godere immediatamente l'oggetto: per questo, al di là delle dichiarazioni, l'amore per Margherita è solo libidine e l'apprezzamento della natura non può essere disgiunto dalla necessità di essere l'unico Io che vede e gode.

Emblematico al proposito è l'episodio di Filemone e Bauci: qui un Faust vecchissimo (quindi privo dell'attenuante della giovane età che poteva valere nel caso di Margherita), ricco proprietario terriero e capitalista, non può godere un meritato riposo, perché il suo dominio è disturbato dalla presenza di una pia e inoffensiva coppia di vecchi che dimorano all'interno della sua terra. L'insofferenza implacabile di Faust per Filemone e Bauci può essere spiegata in molti modi: è suscitata dalla resistenza di un idillio classicamente dipinto al fragore distruttivo della contemporaneità, della devozione e della pietà religiosa in un regno che ne prova sommo fastidio e disprezzo, del debole che "ontologicamente" non permette al potente di realizzare tutto il suo volere. In ogni caso la presenza dei due vecchi, simboleggiata dallo squillo della campana della loro chiesetta, è in grado da sola di rovinare completamente tutto l'orizzonte faustiano («Verdammtes Läuten! Allzuschändlich/ Verwundet's, wie ein tückischer Schuß;/ Vor Augen ist mein Reich unendlich,/ Im Rücken neckt mich der Verdruß,/ Erinert mich durch neidische Laute:/ mein Hochbesitz, er ist nicht rein»: 11151-11156), fin quasi al disgusto per l'esistenza («O! wär' ich weit hinweg von hier»: 11162). I tigli, la capanna e la cappella rappresentano una forma di vita estranea a quella di Faust, una forma che egli non può comprendere né dominare, e che per questo lo limita esasperandolo: il suo occhio non è come quello di Linceo, un occhio "trasparente" che gode di se stesso attraverso la bellezza del mondo¹⁸. L'occhio di Faust è un occhio che deve possedere, e possedere da solo, per poter godere, è l'occhio che conosce e vuole un solo punto di vista: il suo, e per il quale tutto ciò che è estraneo e diverso non può essere oggetto d'amore ma «ist Dorn den Augen» (11161). Questa spina nell'occhio minaccia di compromettere tutto il sistema di relazioni osservato, costruito e posseduto da Faust, e gli rende impossibile la contemplazione del suo lavoro, che significativamente è un'immensa opera di bonifica e sbarramento del sicuro possesso terreno contro la violenza imprevedibile del mare:

Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
 Verderben mir den Weltbesitz.
 Dort wollt' ich, weit umherzuschauen,
 Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
 Dem Blick eröffnen weite Bahn,
 Zu sehn, was alles ich getan,
 Zu überschauen mit einem Blick
 Des Menschengestes Meisterstück
 [...]
 So sind am härtesten wir gequält,
 Im Reichtum fühlend, was uns fehlt.
 [...]
 Des allgewaltigen Willens Kür
 Bricht sich an diesem Sande hier (11241-11255).

Così egli non si fa alcuna remora di far sistemare la questione a Mefistofele, gli dà un comando ambiguo sul trattamento da riservare ai due vecchi («So geht und schafft sie mir zur Seite!»: 11275), salvo poi maledirlo dopo che questi ha sbrigativamente massacrato la coppia e dato fuoco a capanna, cappella e tigli. Faust è insomma in grado di passare dal progetto più nobile al delitto più meschino senza scissioni di personalità: tutto il suo personaggio si regge sulla citata affermazione di volersi fare ricettacolo dell'umanità nel suo continuo oscillare tra gioia e dolore, altezze e bassezze.

Una tale oscillazione è del tutto programmatica: è il tentativo che di volta in volta si rivela tragico, sublime e grottesco, di comprendere in un unico Io, e al limite in un unico attimo, tutti gli opposti dell'uomo e del mondo:

Da mag denn Schmerz und Genuß,
 Gelingen und Verdruß
 Mit einander wechseln, wie es kann;
 Nur rastlos betätigt sich der Mann» (1756-1759) ¹⁹.

In questo essere attivo senza posa gli opposti si alternano così rapidamente da sembrar coincidere in un attimo-limite in cui l'Io, considerandosi un tutto, venga a possedere un'infinità della quale, se fosse parte, potrebbe partecipare solo alla condizione di riconoscere la propria limitatezza. Ma Faust non vuole riconoscerla, il suo Io deve essere un tutto, oppure niente: egli preferirebbe morire, se non riuscisse a eliminare la presenza di Filemone e Bauci. Faust vuole accogliere e dominare ogni oscillazione, per non lasciar nulla all'infuori di sé. Nel toccare quell'*Augenblick* si aspetta di poter trovare una pienezza così totale da fermare il tempo: in quell'attimo potrà morire ²⁰. Ma in questo suo agire senza posa non può essere solo: ha bisogno di un co-protagonista: Mefistofele. Questi riceve direttamente ed espressamente dal Signore, nel *Prologo in cielo*, il compito (su cui si gioca un'ulteriore scommessa) di tener desta l'attività di Faust:

Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen» (340-343).

Mefistofele è il compagno di Faust nell'esperimento: per comprendere la natura di questa relazione è necessario confrontarsi con la nozione di "polarità".

3. *Luce e tenebra, la polarità dell'universo*

La polarità è un concetto portante del pensiero e della creatività goethiana ²¹. Per introdurlo facciamo riferimento a uno schema che Goethe scrisse per una lezione di fisica tenuta nel 1805:

Ciò che si presenta come fenomeno, deve separarsi se non altro per apparire. Il separato si cerca di nuovo e può ritrovarsi e riunirsi: nel senso inferiore, in quanto esso si mischia soltanto con il suo opposto, entra in connessione con esso, sicché il fenomeno diventa zero o per lo meno indifferente. La riunione può anche accadere nel senso superiore, in quanto ciò che è separato si accresce gradualmente e produce, con la combinazione dei lati gradualmente accresciuti, una terza cosa nuova, superiore, inattesa ²².

Ci troviamo di fronte a una vera e propria forma di dialettica: un fenomeno originariamente si scinde in se stesso generando due opposti che, cercando di riunirsi, danno luogo a «una terza cosa nuova, superiore, inattesa». Questo è il procedere della natura colto nel suo senso ultimo, il modo in cui essa riesce, a partire da pochi elementi semplici, a produrre un'infinità di manifestazioni tutte collegate ma sempre più complesse e differenziate: «[La natura] si serve del principio vitale, che contiene la possibilità di moltiplicare gli inizi più semplici dei fenomeni con un accrescimento graduale all'infinito e fino a ciò che è più dissimile» ²³.

Ora, l'opposizione originaria è quella di luce e tenebra. Lo troviamo espresso in forma poetica in quella straordinaria cosmogonia in versi che è la lirica *Ritrovarsi* (*Wiederfinden*), nel *Libro di Suleika*:

Als die Welt im tiefsten Grunde
Lag an Gottes ew'ger Brust,
Ordnet' er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust,
Und er sprach das Wort: Es Werde!
Da erklang ein schmerzlich Ach!
Als das All, mit Machtgebärde,
In die Wirklichkeiten brach.
Auf tat sich das Licht! Sich trennte
Scheu die Finsterniß von ihm,
Und sogleich die Elemente
Scheidend auseinander fliehn.
Rasch, in wilden wüsten Träumen,

Jedes nach der Weite rang,
Starr, in ungemessenen Räumen,
Ohne Sehnsucht, ohne Klang ²⁴.

Il primo momento della creazione, che segue l'«Es werde!» divino, è drammatico: nell'aprirsi della luce nasce l'opposizione con la tenebra, gli elementi si disperdono negli opposti, presi da una cieca forza centrifuga. Si apre con la loro fuga uno spazio sconfinato, «stumm war alles, still und öde,/ Einsam Gott zum erstenmal!» ²⁵. Non c'è più nulla oltre un'opposizione originaria e immediatamente inconciliabile ²⁶, e il Dio rimasto solo opera una seconda fase della creazione, dando vita a un luogo di conciliazione degli opposti: «Morgenröte,/ Die erbarmte sich der Qual» ²⁷. Ritournerò poi sul seguito della strofa, perché dall'aurora nascono i colori. Ciò che ci interessa ora è la dualità originaria di luce e oscurità, i primi due poli della storia del mondo.

Nel *Faust* Mefistofele propone una controteogonia:

Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht (1349-1352).

La mezza verità offerta da Mefistofele, «der Geist, der stets verneint» (1338), trova un riscontro nella celebre quanto confusa cosmogonia personale che si trova nelle ultime pagine dell'ottavo libro dell'autobiografia goethiana ²⁸. In essa la tenebra, intesa come l'assolutamente indifferenziato, precede la luce. Una strana trinità crea un Quarto, Lucifero, cui, poiché racchiude in sé una contraddizione, «veniva trasferita d'ora in poi tutta la forza della creazione e dal quale doveva procedere ogni altra esistenza». È solo con l'istituzione di questa tensione che vengono a individuazione le prime esistenze (angeliche), che neppure il solo polo trinitario avrebbe saputo produrre. Ma succede proprio l'opposto di quanto raccontava Mefistofele: se per lui è la luce ad arrogarsi la priorità, qui è Lucifero che «circondato da tale gloria dimenticava la sua origine superiore e credeva di trovarla in se stesso», ma in questo modo chiude la creazione che gli era stata affidata in una pericolosa unilateralità, infatti «poiché tutta la disgrazia [...] sorse solo per la tendenza unilaterale di Lucifero, mancò evidentemente a questa creazione la metà migliore: essa possedeva [...] tutto ciò che si ottiene per concentrazione, ma le mancava tutto quel che può essere prodotto solo per espansione». Abbiamo già visto che la conseguenza della tendenza unilaterale di un essere è la perdita della possibilità di partecipazione all'infinità della natura, «e così l'intero creato avrebbe potuto consumarsi per la continua concentrazione, annientarsi assieme al proprio padre Lucifero e perdere tutti i suoi diritti ad una eternità uguale a quella della divinità». A scongiurare il pericolo intervengono gli Elohim, che

restituiscono all'universo il suo ritmo completo, e «questa è l'epoca in cui apparve ciò che chiamiamo luce, ed in cui cominciò quel che siamo soliti indicare con la parola creazione. [...] Mancava tuttavia un Essere che fosse in grado di ristabilire il collegamento originario con la divinità; e così fu creato l'uomo».

L'uomo è un nuovo Lucifero – di qui la natura essenzialmente tragica dell'esistenza – in quanto è insieme incondizionato e limitato; «e poiché questa contraddizione doveva manifestarsi in lui attraverso tutte le categorie dell'esistenza, ed una coscienza perfetta come pure una decisa volontà dovevano accompagnare le sue situazioni, era da prevedersi che egli divenisse insieme la creatura più perfetta e più imperfetta, più felice e più infelice». Ci troviamo, come si vede, in un contesto molto simile a quello del *Faust*, in cui il protagonista è l'essere della contraddizione per eccellenza, che vuole e conosce le vette e gli abissi dell'umanità. Tali vette e abissi sono proprie di tutto il mondo, a partire dalla polarità di luce e tenebra; ma l'uomo è l'essere che può ristabilire il collegamento con la divinità perché vive la contraddizione con «coscienza perfetta» e «decisa volontà». Il *Faust* è, tra le altre cose, la manifestazione della contraddizione e del suo superamento nell'uomo attraverso tutte le categorie dell'esistenza: è lo stesso protagonista a volerlo, in un continuo potenziamento e allargamento del proprio Io quasi autistico.

Nella prima parte della tragedia il suo essere possiede decisi caratteri luciferini: «Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!» (439), «ich Ebenbild der Gottheit!» (516) e «ich, mehr als Cherub» (618), tanto da ricevere dallo Spirito della terra l'appellativo – terribilmente canzonatorio – di «Übermensch» (490). Ma poi, deluso, afferma esattamente l'opposto: «Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;/ Dem Wurme gleich' ich» (652-653). Faust è all'inizio l'uomo della contraddizione assoluta, della polarità inconciliabile; più precisamente ancora egli non si sente neanche uomo, ma Dio oppure verme. Non è, cioè, situato in uno spazio di azione umano: ciò avverrà attraverso un percorso lungo e multiforme, grazie a un agire senza posa al quale, si badi bene, dà inizio e poi costanza la presenza di Mefistofele. Il suo agire è costruzione dell'identità e processo di individuazione. Diretta al fine dell'attimo supremo in cui gli estremi si toccano nell'eternità, la volontà di Faust, accompagnata dal pungolo mefistofelico, è fortissima e incontrastata. Il suo polo è così potente da inglobare tutti gli altri senza però che questi ne traggano alimento per la crescita: quest'ultima è unilaterale, perché è il solo polo egotico di Faust a potenziarsi. Il prezzo è la distruzione degli altri poli: pensiamo ancora una volta a Margherita, a Filemone e Bauci, ma anche alle vicende con l'imperatore.

Ma c'è un prezzo anche per Faust, che non riesce a superare la contraddizione originaria tra luce e oscurità: si costruisce come Io, ma non può farlo come natura. Poiché non riconosce il polo della natura come autonomo, rimane limitato nella sua potentissima finitezza,

da cui non riesce a liberarsi. Si illude di essere libero, ma «bisogna solo che uno si dichiari libero, perché nello stesso momento si senta condizionato. Se uno osasse di dichiararsi condizionato, ecco che si sentirebbe libero»²⁹. E Faust, pur sentendo che il suo arbitrio è onnipotente, non può non sentirsi al contempo sempre limitato. Fino alla fine, non ottiene mai l'attimo supremo, perché non affronta l'estrema polarizzazione. Nonostante a tratti la presagisca, essa è estranea al suo orizzonte; eppure, il suo agire senza posa lo mette in condizione di poterla infine – dopo morto – ricevere. Questo perché nel suo tentativo di costituirsi come Io assoluto ha ottenuto, almeno, di costituirsi come Io. A questo punto l'altro polo non è più ottenibile grazie allo *Streben*, e infatti con la morte termina anche il compito di Mefistofele. L'altro polo, tutto quello che Faust non è mai stato, semplicemente gli si dà una volta morto.

4. *La via di fuga: nascita dei colori tra poesia e scienza*

In vita, l'agire di Faust è unilateralmente maschile: egli vuole, vuole possedere, creare, conoscere, e tutto ciò immediatamente, senza pazientare, senza attendere; per fare ciò inganna, combatte, distrugge. Gli manca del tutto l'aspetto femminile dell'accogliere, del mediare, del lasciar crescere, dell'attendere. In ultima istanza, ciò che la mancanza del femminile gli preclude è l'amore³⁰. L'amore è per sua natura mediazione e incontro di opposti; Faust è solo capace di scontrare e affrontare immediatamente tali opposti, e il suo sforzo si rovescia spesso nell'opposto di ciò cui era rivolto: vuole la luce e si trova nella tenebra, si crede Dio e si scopre verme, cerca la compagnia dello Spirito della terra e ottiene quella di Mefistofele, crede di salvare Margherita e assiste alla sua esecuzione. Questo perché vive in un perenne *aut aut*, in un susseguirsi di «Höchst' und Tiefste» (1772), di altissimi entusiasmi e profondissime depressioni ed è anche, di conseguenza, condannato a una solitudine non solo fisica ma anche metafisica, come Dio nello spazio vuoto apertosi tra luce e tenebra dopo l'«Es werde!».

Per Dio come per Faust la via d'uscita è rappresentata dal colore. Torniamo alla lirica *Widerfinden*, riprendendo la strofa che avevamo lasciato:

Da erschuf er Morgenröte,
Die erbarmte sich der Qual;
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel
Und nun konnte wieder lieben
Was erst auseinander fiel»³².

La possibilità di uscire dalla solitudine è offerta dall'aurora, primo personaggio femminile della creazione³³, che tramite un gioco di colori permette la nascita dell'amore tra ciò che era stato diviso. Fanno qui

il loro ingresso sulla scena alcuni elementi decisivi, tra loro imparentati: un personaggio femminile, i colori, l'amore. Per avvicinarci alla comprensione del nesso che lega questi elementi, prima di tornare al Faust, introduciamo qui alcune nozioni cardinali della dottrina goethiana dei colori ³⁴.

Nell'*Introduzione alla Teoria dei colori* troviamo «che la nascita di un colore richiede luce e oscurità, chiaro e scuro, oppure, con un'altra formula più generale, luce e non-luce» ³⁵. In aspra polemica con Newton, il quale sosteneva la nascita dei colori dalla divisione di un fascio di luce, Goethe rivendica il «valore d'ombra (σκιερόν)» di ogni colore ³⁶. Infatti «la luce intensa appare completamente bianca, e produce questa impressione anche quando è più forte l'abbagliamento che essa provoca. Anche quella che non agisce in tutta la sua energia può tuttavia ancora, in certe circostanze, rimanere incolore» ³⁷. La luce di per sé è bianca, cioè incolore, e lo è in quanto resta nella sua energia e potenza, senza polarizzarsi con un «valore d'ombra»: «Se però la luce è più debole si ha subito una manifestazione di colore in quanto essa si comporta come un'immagine che va indebolendosi» ³⁸. Il colore quindi richiede sì la luce, ma in una sua disponibilità a indebolirsi, cioè a incontrarsi con l'ombra. Ciò può avvenire in molti modi, e di fatto in natura incontriamo solo luci colorate, cioè colori; una luce non colorata non può essere vista ma solo pensata:

Ogni luce attenuata può essere ritenuta colorata e, anzi, avremmo il diritto di definire colorata ogni luce in quanto la si vede. Luci incolore, superfici incolore sono, in certo modo, astrazioni. Nell'esperienza sono appena oggetto di percezione. Se la luce va a incontrare un corpo incolore, e viene da esso riflessa, se lo sfiora con i suoi raggi, o l'attraversa, ecco subito nascere i colori ³⁹.

È un caso di riunione di due poli «nel senso superiore», in cui si «produce, con la combinazione dei lati gradualmente accresciuti, una terza cosa nuova, superiore, inattesa» ⁴⁰. L'incontro di luce e ombra infatti non porta a un semplice annullamento degli opposti, ma alla loro riunione in qualcosa di superiore. L'occasione della nascita del colore è, come in *Wiederfinden*, l'incontro con un *trübes Mittel*, un mezzo torbido che è, in tutti i suoi gradi, la condizione intermedia tra la trasparenza e il bianco. Il bianco è «la torbidezza compiuta» ⁴¹; trasparente è «lo spazio che ci immaginassimo vuoto» ⁴², come quello che si crea al momento della prima scissione tra luce e tenebra dopo il comando divino. In *Wiederfinden* l'aurora «entwickelte dem Trüben/ein erklingend Farbenspiel». Nel mezzo torbido la luce si indebolisce progressivamente, dando luogo ai colori fondamentali: «Vicinissimo alla luce nasce un colore che chiamiamo *giallo*, vicinissimo all'oscurità sorge invece quanto designiamo con l'espressione *azzurro*» ⁴³. Dall'unione di questi due colori fondamentali, rappresentanti della luce e della tenebra, nascono tutti gli altri. Il rosa dell'aurora (*Morgenröte*) è

il primo incontro dei due poli ⁴⁴. Il secondo momento della creazione è così iniziato: se nel primo un Dio maschile e potente aveva separato dolorosamente gli elementi, nel secondo è una divinità femminile e compassionevole che fa da tramite, nel prodursi dei colori, per la riconciliazione. È la divinità femminile a suscitare l'amore, vera e propria forza metafisica che riavvicina luce e tenebra.

Dall'incontro cosmico si passa subito dopo a quello terreno dei due amanti prima separati; è il mondo degli uomini a entrare sulla scena della creazione, completando quello che Dio non aveva potuto. Come nella cosmogonia personale di *Dichtung und Wahrheit*, anche qui l'uomo è l'essere nel quale si ristabilisce il collegamento con la divinità. Tale collegamento non può avvenire che tramite l'amore tra il polo maschile e quello femminile, poli che nel primo atto della creazione sono stati anch'essi divisi, e ora vogliono, per l'appunto, *ritrovarsi*. In questo cercarsi e ritrovarsi si compie il secondo atto della creazione:

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, was sich angehört,
Und zu ungemessenem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
[...]
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt» ⁴⁵.

Nell'ultima strofa il legame d'amore crea, con la sua esemplarità, l'eternità in un attimo. È l'uomo a essere trascinato «mit morgenroten Flügeln» ⁴⁶ alla bocca dell'amante; e si noti il tipo di movimento, che è insieme ascensionale (come indica la presenza delle ali) e passivo («Riß es mich an» è impersonale: «Mi sentii trascinato a» ⁴⁷). Il *Bund* sigillato dal bacio trova la sua conferma nell'unirsi di luce e tenebra in una notte rischiarata dalle stelle: «Und die Nacht mit tausend Siegeln/ Kräftigt sternenhell den Bund» ⁴⁸. La coppia di amanti, nella finzione poetica, viene elevata a paradigma dell'umanità: in questi due progenitori dell'uomo – Hatem e Suleika, nuovi Adamo ed Eva – l'uomo si rivela essere «insieme la creatura più perfetta e più imperfetta, più felice e più infelice» ⁴⁹: «Beide sind wir auf der Erde/ Musterhaft in Freud' und Qual» ⁵⁰.

Ecco quindi chiarito il nesso tra donna, colori e amore. Un personaggio femminile è artefice dell'incontro cosmico di luce e tenebra nei colori, preludio della vita universale e dell'incontro amoroso degli uomini, al quale a sua volta l'uomo è trascinato dalla donna, e che ha la funzione, di nuovo cosmica oltre che umana, di riavvicinamento degli opposti. Diventa chiaro che il ritmo della vita dell'uomo e dell'universo è uno e unico, anzi, l'uomo è in qualche modo responsabile di questa armonia, perché è l'essere in cui la contraddizione si manifesta nel modo più esemplare e consapevole. Solo rispettando questa dialettica

che regge tutta la natura, ovvero facendosi carico di poli che vanno contrapposti e risolti in qualcosa di superiore, l'uomo può recuperare a sé e al mondo l'armonia insita nel principio fondamentale della polarità e realizzare nell'attimo l'eternità.

5. *Moralità della natura contra nichilismo mefistofelico*: Am farbigen Abglanz haben wir das Leben

È Mefistofele, nel suo costante tentativo di distogliere Faust da progetti troppo alati e di convertirlo dal suo idealismo al proprio nichilismo, a rivelare una verità di fondamentale importanza, mostrandosi così effettivamente «ein Teil von jener Kraft,/ Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (1335-1336). La verità, cui Faust sul momento non vuole credere, è questa: «Er [Gott] findet sich in einem ew'gen Glanze,/ Uns hat er in die Finsternis gebracht,/ Und euch taugt einzig Tag und Nacht» (1782-1784). A Faust che pretende un Tutto che può andar bene solo per un Dio, Mefistofele suggerisce, naturalmente con l'intenzione di distruggerne gli elevati propositi, di attenersi a ciò che è umano: Dio ha riservato solo per sé la luce pura, confinando il diavolo nell'eterna oscurità e destinando all'uomo l'alternarsi di giorno e notte. Ora, abbiamo visto come ci sia un legame tra l'esistenza umana e la polarità di luce e tenebra, che genera i colori. Ma Mefistofele qui non allude ai colori: propone solo una mezza verità, e fa riferimento a un fenomeno di ordine inferiore. Nei termini di *Polarità*, i due poli di cui egli parla non si dialettizzano in qualcosa di superiore, ma danno luogo a uno zero o a qualcosa di indifferente. Tale zero è il perpetuo alternarsi di giorno e notte riservato all'uomo, alternarsi che porta in sé non la possibilità di un terzo superiore, ma la necessità della ricaduta in un indifferenziato totale. Qui è la radice del nichilismo mefistofelico: l'uomo è condannato a veder sorgere e tramontare soli fino alla morte, senza che gli si dia la possibilità di creare e situarsi in un ordine di senso più alto. «Alles, was entsteht,/ Ist wert, daß es zugrunde geht» (1339-1340): il principio mefistofelico dell'universo dovrà valere anche per Faust. Ma in questo modo Mefistofele salva Faust: nell'imperioso invito «laß alles Sinnen sein,/ Und grad' mit in die Welt hinein!» (1828-1829) è contenuta per Faust la possibilità di aprirsi una strada per il mondo e scoprire la sua appartenenza a esso. Per far ciò egli deve rinunciare al «Sinnen» (nel senso di riflettere e giudicare) e «den Sinnen [...] trauen»⁵¹. Aver fiducia nei sensi vuol dire disponibilità a vedere, ad accogliere, e in ultima istanza ad amare.

Lo spazio per questa disponibilità si apre all'inizio della seconda parte, nella bellissima scena *Anmutige Gegend*⁵², subito dopo la conclusione della tragedia di Gretchen. Protagonista della scena è la natura; l'attività di Faust è sospesa in un sonno rigeneratore. La natura compare dapprima in veste di elfi e spiriti buoni: essa non giudica, ma prova pietà «ob er heilig, ob er böse» (4619) per ogni «Unglücksman» (4620). Gli

elfi aiutano Faust a riposare e dimenticare, e lo rendono pronto per una nuova vita. Nel far ciò rivelano la presenza nella natura dell'elemento morale: ridare Faust «dem heiligen Licht» (4633) è «der Elfen schönste Pflicht» (4632)⁵³. Il tema centrale della prima parte della scena è l'agire della natura sull'uomo nel suo stato di massima passività. Faust non può riflettere né agire, ma è affidato al grembo benevolo della natura, che non lo giudica, ma lo tratta come sua parte. La natura si rivela così nella sua divinità: l'uomo non può porsi al di fuori di essa, bensì trovare il suo spazio d'azione al suo interno. Per questo Faust qui è raffigurato in un sonno che lo riunisce a essa: è una crisalide, il suo sonno è «Schale» (4661). Il risveglio di Faust, con il monologo che segue, è vera e propria rinascita in una natura divina, ariosa, solare, polarmente opposta alla cupissima conclusione della prima parte. Se nella prima metà della scena lo spettatore vede direttamente la natura nel suo agire, nel monologo essa è vista per il tramite dell'occhio di Faust. Rinato alla luce, è come se egli contemplasse per la prima volta il mondo che lo circonda e del quale è parte: nelle quattro strofe in cui si articola il monologo ciò è espresso con crescente consapevolezza. Faust osserva lo spettacolo della natura al sorgere del sole: anche qui dunque ritroviamo l'aurora. Il sole sveglia tutti gli esseri e i colori: «Farb an Farbe klärt sich los vom Grunde» (4692), intorno a lui sorge «ein Paradies» (4694). Egli guarda in alto al sole che nasce dietro le montagne: «Hinaufgeschaut!» (4695), ma è presto costretto ad abbassare gli occhi, «leider schon geblendet, / [...] vom Augenschmerz durchdrungen» (4703-4704). Nel distogliere lo sguardo Faust scopre per la prima volta il suo essere uomo e non Dio, e significativamente passa dall'«ich» al «wir»⁵⁴. È come se riconoscesse improvvisamente l'impossibilità che un solo uomo si faccia carico di tutta la contraddizione dell'umanità: l'alternarsi di «Schmerz und Freuden» è ora definito «ungeheuer, / So daß wir wieder nach der Erde blicken, / Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier» (4712-4714). L'uomo non può contemplare direttamente il sole, cioè, per quanto detto da Mefistofele, il divino, ma deve farlo attraverso uno *Schleier*, un velo. Nella gioventù l'uomo è dotato di un velo naturale, essendo il suo sguardo ancora «trüb» (2); lo sguardo puro della maturità deve quindi trovare uno *Schleier*, un qualcosa che possa mediare il divino consentendone una conoscenza indiretta.

L'idea che l'uomo possa conoscere solo in forma mediata, e dunque mai attingere il divino in sé si trova anche altrove nell'opera goethiana. Nel *Versuch einer Witterungslehre* troviamo:

Il Vero, identico con il Divino, non si lascia mai riconoscere direttamente da noi, noi lo vediamo solo nel riflesso [*Abglanz*], nell'esempio [*Beispiel*], nel simbolo [*Symbol*], in apparenze [*Erscheinungen*] isolate e congiunte; noi ci accorgiamo di esso come vita inafferrabile [*unbegreifliches Leben*] e non possiamo rinunciare al desiderio di afferrarlo comunque⁵⁵;

nella *Pandora* è Prometeo ad affermare che il genere umano è «bestimmt Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht!»⁵⁶. Anche Faust se ne rende infine conto, e all'inizio dell'ultima strofa esclama: «So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!» (4715). Ha capito di non poter afferrare direttamente «il Vero, identico con il Divino», e di doversi rapportare a esso in modo mediato. Questo modo mediato viene simboleggiato dall'arcobaleno: «Allein wie herrlich [...] Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer» (4721-4722). L'arcobaleno è un altro elemento denso di significati simbolici per Goethe; un'altra poesia dal *Libro di Suleika*, *Hochbild*, servirà a chiarirne alcuni: qui il sole percorrendo l'universo

Sieht die schönste Göttin [Iride, cioè l'arcobaleno] weinen,
Die Wolkentochter, Himmelskind,
Ihr scheint er nur allein zu scheinen;
[...]
Er sendet Lust in ihre Trauer
Und jeder Perle Kuß auf Kuß.
Nun fühlt sie tief des Blicks Gewalten,
Und unverwandt schaut sie hinauf;
Die Perlen wollen sich gestalten:
Denn jede nahm sein Bildnis auf.
Und so, umkränzt von Farb' und Bogen,
Erheitert leuchtet ihr Gesicht,
Entgegen kommt er ihr gezogen;
Doch er, doch ach! Erreicht sie nicht⁵⁷.

Dall'amore del sole per la pioggia nasce l'arcobaleno, che però può durare solo nella lontananza dei due elementi. In ogni goccia di pioggia si forma un'immagine del sole, e l'incontro a distanza fa nascere il colore. Anche in questa poesia ritroviamo la simbologia della polarità dei sessi, dell'amore, dell'incontro erotico nel colore e nell'arcobaleno in cui esso nasce, riflesso del solare-divino.

Negli ultimi versi della scena del Faust in analisi, le gocce d'acqua di una cascata assumono la funzione di *Schleier* o di *trübes Mittel* di fronte al sole che sorge; l'arcobaleno che nasce e vive in un continuo mutare di riflessi colorati, senza poter raggiungere il sole che pure ama, viene a essere il simbolo della vita dell'uomo: «Der spiegelt ab das menschliche Bestreben./ Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:/ Am farbigen Abglanz haben wir das Leben» (4725-4727). Quella vita che di per sé è *unbegreiflich*, noi possiamo averla in un riflesso colorato; il vero e il divino ci si manifestano come *Abglanz*, come riflesso del sole che colora il *trübes Mittel* dell'acqua. In questa visione Faust “scopre” la natura; infatti, colori e luce stanno in un rapporto che non è solo meccanico, bensì fin dall'inizio disvelatore di un orizzonte di senso in cui gli elementi della natura assumono caratteristiche “personali”:

I colori sono azioni della luce, azioni e passioni. [...] Colori e luce stanno [...] in rapporto strettissimo, ma dobbiamo rappresentarci l'una e gli altri come appartenenti all'intera natura: poiché è proprio essa che, tramite loro, si svela per intero in particolar modo al senso della vista ⁵⁸.

I colori sono quindi il modo in cui la natura si apre all'uomo, «il colore è la natura conforme al senso dell'occhio» ⁵⁹. La natura, intesa come vita divina e infinita, non può essere colta per sé ma solo «am farbigen Abglanz»; luogo della rivelazione è il fenomeno dell'arcobaleno che, per Faust come per l'umanità intera, rispecchia «das menschliche Bestreben». Scrive infatti Goethe nella sezione sulla preistoria della *Storia dei colori*:

Fu l'arcobaleno, il fenomeno atmosferico più raro fra tutti, che sempre si ripresenta nelle stesse circostanze, ad attirare su di sé l'attenzione dell'uomo figlio della Natura. Tanto lo spirito fanciullo quanto lo spirito colto si chiedono quale sia l'origine di un simile evento. [...] Per questo gli antichi trasformarono l'arcobaleno in un'amorevole fanciulla, figlia di *Thaumas* (lo Stupore [*des Erstaunens*]). In ciò ebbero ragione perché nell'arcobaleno noi percepiamo la dolcezza del Sublime ⁶⁰.

Un brivido di stupore prende anche Faust davanti a quella visione sublime, «umher verbreitend duftig kühle Schauer» (4724); più avanti affermerà: «Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil» (6272) ⁶¹. Si tratta di un terrore sacro di fronte a quel divino che è la natura: esso prende Faust nel momento in cui egli, osservando il farsi colore della luce su di un mezzo torbido, un limite, comprende la sua limitatezza ⁶² rispetto alla natura e al tempo stesso, parafrasando Kant, la capacità in lui insita di situarsi in quell'ordine di senso naturale partecipando della sua infinità. Ma al finale realizzarsi di questa possibilità manca ancora un elemento fondamentale, che sulla base di quanto detto dovrebbe fare la sua comparsa insieme ai colori: l'amore. Solo che, lo abbiamo visto, l'amore resta estraneo a Faust anche nella seconda parte; sembra infatti che l'amore per Elena sia qualcosa di unilaterale, incompiuto, e in ogni caso qualcosa cui Faust è ancora inadeguato, tanto è vero che non riesce a conservarlo e il suo frutto è quel «Faust estremizzato» che è Euforione.

6. Morte, amore e redenzione di Faust

Idealmente, la prima scena della seconda parte si lascia collegare molto bene con l'ultima (*Bergschluchten*): si può anzi affermare che *Anmutige Gegend* – oltre che naturalmente tutta l'opera – trovi il suo compimento solo in *Bergschluchten* ⁶³. Ciò che Faust presagisce alla vista dell'arcobaleno sarà possibile solo grazie all'amore: «La dipendenza volontaria è la più bella delle condizioni, e come sarebbe possibile senza amore» ⁶⁴? L'amore arriva a coronare il tutto, per l'appunto, in *Bergschluchten*, dove la parola *Liebe* compare, assoluta o in com-

posti, quindici volte in 267 versi. L'individuo Faust è morto, e sembra abbia perso la scommessa, perché si è illuso di poter raggiungere l'attimo supremo in una visione utopica di trasformazione sociale e politica dell'umanità. Ma egli è salvo, in un senso più elevato: il suo *Unsterbliches*, la sua *Entelechie*⁶⁵ viene sottratta a Mefistofele (ovvero, all'annientamento), e portata nell'eternità dagli angeli. La possibilità della salvezza è stata costruita da Faust stesso sulla terra, con il suo agire senza posa⁶⁶, ma perché la possibilità diventi realtà c'è, infine, bisogno dell'amore:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen» (11936-11941).

La salvezza finale avviene per amore, ma presuppone l'aver vissuto in modo sempre attivo. A questa condizione è infine possibile la riunificazione dei due poli: quello maschile dell'agire e quello femminile dell'amare. Si noti però qui il rovesciamento per cui all'agire femminile di cui è intessuta questa scena fa da controcanto una passività maschile. La *Entelechie* di Faust non si muove, ma viene mossa, come avveniva già in *Wiederfinden*, dal desiderio dell'amata. Qui naturalmente siamo in un contesto molto diverso: l'amore non ha più niente di sensuale e terreno, ma è una forza cosmica che riavvicina gli opposti. Ma resta il movimento insieme ascensionale e passivo: è l'elemento femminile a trascinare in alto, con il suo amore, quello maschile, fino alla riunione, che è qui riconciliazione e redenzione.

L'amore femminile è stato a sua volta umano e peccatore, ma qui esso si è elevato a una dimensione religiosa: Faust viene salvato dall'amore delle «liebend-heiliger Büsserinnen» (11943), e «una poenitentium» era «sonst Gretchen genannt». Essa implora di poter fare da guida al «früh Geliebte» (12073), perché ancora una volta «blendet ihn der neue Tag» (12093). La *Mater gloriosa* lascia che essa si elevi «zu höhern Sphären» (12094), dove l'amante la seguirà. Tutta la scena è costruita in un'ascensione, ad opera dell'elemento femminile, che è insieme un ritrovarsi dei poli. In questo riunirsi ecco, finalmente, l'attimo supremo; in questo senso sembra si possa interpretare il *Chorus Mysticus*, che segue la raccolta preghiera del *Doctor Marianus* all'elemento femminile supremo, «Jungfrau, Mutter, Königin,/ Göttin» (12102-12103). Nel compiersi della riunione dei poli dopo la morte e a opera del principio femminile, avviene qualcosa di miracoloso:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;

Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan» (12104-12111).

In un istante appare il principio divino dell'universo, rispetto al quale tutto ciò che è transeunte è solo simbolo e allusione. L'irraggiungibile (*Das Unzulängliche*) ⁶⁷ si fa evento, cioè, etimologicamente, si presenta agli occhi (*Eräugnis*); l'indescrivibile si fa. Qui, «il Vero, identico con il Divino» si fa realtà davanti agli occhi, cioè si fa evento quasi miracoloso, perché è il venire agli occhi di quello *unbegreifliches Leben* che noi vediamo solo *am Abglanz*. Nel rivelarsi, quella vita inafferrabile, eterna e assoluta, mostra tutto ciò che è passeggero come un'allusione, un simbolo della divinità. Quel Tutto che Faust non ha potuto avere durante la vita gli si mostra qui, nella conciliazione finale, nel desiderio con il quale il «femminile eterno» lo – e ci – attira «hinan», verso qualcosa di superiore. Lo sguardo finalmente puro, «nicht mehr Getrübte» (12074), può cogliere la vita infinita della natura divina, che resta *unbegreiflich* per ogni sguardo terreno, bisognoso di un *trübes Mittel* che lo ripari dall'accecamento. Il movimento *von oben* dell'amore completa e sublima quella *Tätigkeit* faustiana che è stata condizione necessaria ma non sufficiente per attingere la “vita inafferrabile” della natura. Questa vita si presenta agli occhi in un'intuizione fondamentale, che è in ultima istanza quella della non estraneità reciproca di uomo e natura. L'uomo che scopre il significato profondo della sua appartenenza a quella vita è nella condizione di partecipare alla sua infinità. Questo significato profondo è la corrispondenza di interno ed esterno ⁶⁸ che, sola, rende disponibile all'uomo il “farsi evento”, il venire agli occhi del naturale-divino. È una consapevolezza che Goethe ha maturato in prima persona ed è espressa, significativamente in relazione al *Faust* e alla *Teoria dei colori*, nel celebre passo del colloquio con Eckermann del 26 febbraio 1824:

Se io non avessi già portato in me il mondo come anticipazione, sarei rimasto cieco pur avendo occhi capaci di vedere e tutte le esperienze e tutte le ricerche sarebbero rimaste un vano affaticarsi. La luce è lì ed i colori stanno intorno a noi, ma se noi non portassimo nei nostri occhi luce e colore non percepiremmo nulla di simile fuori di noi ⁶⁹.

Questo passo dal sapore platonico ci introduce direttamente ad alcuni richiami sull'ascendente platonico della *Farbenlehre*.

7. Platone, padre della *Farbenlehre*

Goethe sa e riconosce di essere debitore a Platone dell'idea fondamentale della sua *Teoria dei colori*: «Platone conosce il punto più

importante di tutta la teoria dei colori – e della luce ovvero dell'ombra – e cioè che con il bianco la vista viene distesa, con il nero viene contratta»⁷⁰. Alla folle pretesa newtoniana, «Einheit ewigen Lichts zu spalten», Goethe contrappone l'antica saggezza platonica:

[Hell und Dunkel] lieben sich gar fein,
Mögen nicht ohne einander sein.
Wie ein's im andern sich verliert,
Manch buntes Kind sich ausgiebt.
Im eignen Auge schaue mit Lust,
Was Plato von Anbeginn Gewußt;
Denn das ist der Natur Gehalt,
Daß außen gilt, was innen galt⁷¹.

La fondamentale acquisizione della corrispondenza di interno ed esterno è quindi attribuita a Platone, e messa in relazione alla teoria dei colori. Nel far ciò Goethe ha in mente il *Timeo*, quello tra i dialoghi platonici che ha sicuramente esercitato su di lui la maggiore influenza⁷². Il passo del *Timeo* che tratta dei colori (67 c4 – 69 d2) è tradotto e riportato per intero nella *Storia dei colori*. Premessa della teoria platonica del colore è naturalmente la teoria della vista, esposta, nell'essenziale, a 45 b2 – 46 c6, e ripresa in modo praticamente invariato da Goethe in un passo che conviene qui riportare per esteso:

L'occhio è debitore della sua esistenza alla luce. Da organi animali indifferenti la luce si crea un organo che divenga il suo uguale e così l'occhio si forma alla luce per la luce, affinché la luce interna muova incontro a quella esterna. Ci torna qui alla mente l'antica scuola ionica che ripeteva – conoscendone la grande importanza – che l'uguale viene colto soltanto dall'uguale, ma anche le parole di un antico mistico, che vogliamo esprimere in versi nel modo seguente: Se l'occhio non fosse solare,/ come potremmo vedere la luce?/ Se non vivesse in noi la forza propria di Dio,/ come potrebbe estasiarci il divino? Nessuno vorrà negare questa immediata parentela della luce e dell'occhio, anche se è difficile rappresentarsi l'una e l'altro come un'unica e medesima cosa. Diviene però più comprensibile se si afferma che nell'occhio vive una luce in quiete, eccitata alla minima sollecitazione dall'interno o dall'esterno⁷³.

Dalla corrispondenza interno-esterno della luce Goethe deduce in parallelo la presenza interna del divino. Il tema è platonico: nel risalire alla causa finale della vista, cioè al vero motivo per il quale la divinità ce l'ha donata, Platone afferma che essa è il più nobile dei sensi, perché è il necessario preludio dell'attività più divina, la filosofia⁷⁴.

Il colore è, dopo vista, udito e olfatto, un «quarto genere di sensazioni [Τέταρτον... γένος... αἰσθητικόν... vierte Art Empfindbares]»⁷⁵, separato. I colori «non sono che fiamma che scorre da ciascuno dei corpi e che ha delle particelle proporzionate alla vista in modo tale da produrre una sensazione»⁷⁶. La spiegazione di come si formano i colori ha come base la teoria della corrispondenza di interno ed esterno: «Le particelle che provengono dagli altri corpi e si imbattono nella vista

sono alcune più piccole, altre più grandi, altre ancora simili a quelle della stessa vista»⁷⁷. Le particelle che colpiscono il nostro senso del colore devono essere diverse da quelle interne per poter essere percepite, altrimenti si crea una linea continua omogenea che non dà luogo a percezione di colore: perciò queste particelle sono dette «trasparenti [διαφανή; *durch-sichtig*]»⁷⁸. Ciò che è simile alla vista viene attraversato, è trasparente al senso come al pensiero, non aggiunge niente di esterno all'interno. La vista vuole percepire qualcosa di nuovo, di diverso, delle parti più grandi o più piccole, che agiscano su di essa «le une determinando [...] delle contrazioni, le altre delle dilatazioni [τὰ μὲν συγκρίνοντα, τὰ δὲ διακρίνοντα; *gesammelt... entbunden*]»⁷⁹. Più precisamente, «il bianco è ciò che dilata [το διακριτικὸν] la vista, mentre il suo contrario è il nero»⁸⁰.

Qui, lo abbiamo visto, risiede per Goethe «il punto più importante di tutta la teoria dei colori e della luce ovvero dell'ombra»⁸¹; e ora forse possiamo capirne la ragione. Platone si è per Goethe avvicinato alla vita inafferrabile della natura molto più della scienza moderna. In base alla teoria della corrispondenza dell'interno con l'esterno, che era già stata di Empedocle ma in Platone si trova «in forma più spirituale e potente»⁸², la «contrazione e dilatazione» dell'occhio tramite il bianco e il nero – la luce e l'ombra – deve rispecchiare la vita stessa dell'universo. Scrive infatti Goethe:

In luogo delle espressioni greche συγκρίνειν e διακρίνειν individuiamo, nelle diverse lingue, espressioni quali i nostri contrarre, rilassare, raccogliere, liberare, incatenare, sciogliere, *rétrécir* e *développer* ecc. Mentre per il pulsare, in cui si esprime il vivere e il sentire, non troviamo alcuna espressione che sia altrettanto spiritual-corporea [*geistig-körperlichen*]⁸³.

Quindi, non solo Platone ha trovato la legge fondamentale della teoria dei colori, dell'ombra e della luce e attraverso di essa quel «pulsare, in cui si esprime il vivere e il sentire», ma addirittura ha espresso questa legge con delle parole capaci esse stesse di fondere *Geist* e *Körper*. Nel pensiero e nell'espressione platonica Goethe trova quella mediazione di soggetto e oggetto la cui ricerca è stata una delle linee portanti della sua esistenza, del suo pensiero, della sua attività scientifica e artistica⁸⁴. Altrettanto significativo è l'atteggiamento platonico di fronte a questa scoperta, atteggiamento richiamato non poco dallo *Schaudern* di Faust davanti all'arcobaleno, quello *Schaudern* che «ist der Menschheit bestes Teil»:

Anche in questo caso ci piace la sacra reverenza [*heilige Scheu*] con cui Platone si avvicina alla Natura, la cautela con la quale egli la saggia e quindi, dopo averla meglio conosciuta, di nuovo si ritira davanti a lei, così come ci piace quello stupore [*Erstaunen*] che, come egli stesso afferma, si addice così bene ai filosofi⁸⁵.

Questo atteggiamento costituisce il miglior rimedio alle aberrazioni della scienza moderna, e in primo luogo newtoniana:

Per uscire dall'illimitata molteplicità, frammentazione e aggrovigliatezza della moderna teoria della natura e ritrovare rifugio nella semplicità, ci si deve sempre porre la domanda: come si sarebbe condotto Platone nei confronti della natura come essa può apparirci oggi nella sua più grande multiformità, pur con tutta la sua unità di fondo ⁸⁶?

Tuttavia,

gli antichi non sapevano come l'unità stessa, separandosi, divenga dualità. Conoscevano il magnete e l'elettro solo come forza di attrazione. La polarità non si era ancora rivelata ai loro occhi ⁸⁷.

Goethe invece conosce il separarsi originario del fenomeno e la tendenza alla riunione dei due poli separati. Sa che «con un delicato gioco di pesi e contrappesi la natura oscilla in questo o quel senso», condizionando «tutte le manifestazioni che si presentano nello spazio e nel tempo» ⁸⁸. Sa che al fondo del pulsare della vita si cela una contraddizione che preme per essere risolta, «la contraddizione nascosta che ogni vivente è costretto a esprimere quando venga sollecitato da una qualsiasi determinata condizione. In questo senso l'inspirare già presuppone l'inspirare e viceversa, e ogni sistole presuppone la sua diastole. È l'eterna formula della vita» ⁸⁹. La formula della vita è questo continuo alternarsi di sistole e diastole di cui è partecipe tutto l'universo, concepito, alla maniera del *Timeo*, come un unico essere vivente divino, dotato di corpo e anima, che inspira e respira trascinando con sé in questo movimento tutti gli esseri che lo compongono. A loro volta tali esseri, spinozianamente, sono liberi solo nel momento in cui riconoscono e si adeguano a questo movimento, mentre se si proclamano liberi sono immediatamente condizionati dalla necessità cui partecipano senza riconoscerla.

8. *Il diavolo e l'estetica*

La consapevolezza liberatoria della limitatezza parte dall'osservazione, dalla vista che svela la natura divina, il fuoco esterno, attraverso la sua corrispondenza col fuoco interno. In questa corrispondenza l'uomo esiste e conosce, e il conoscere ha luogo innanzitutto nel colore, nello scontrarsi di particelle diverse, nel contrarsi dell'occhio rispetto alle parti grandi, bianche – la luce, e nel suo espandersi di fronte alle parti piccole, nere – la tenebra. La contraddizione che immediatamente si rivela nell'agire dell'occhio rispecchia quella dell'universo, eterna vicenda di separazione, riunione in qualcosa di migliore o in un indifferenziato, nuova separazione:

Tutto ciò che si manifesta, tutto ciò che si presenta come fenomeno deve rinviare o a una scissione originaria, capace di ricomposizione, o a un'unità originaria capace di scindersi [...]. Scindere ciò che è unito e unire ciò che è scisso, è la vita della natura. È l'eterna sistole e diastole, l'eterna *synerisis* e *diakrisis*, l'inspirare ed espirare del mondo in cui viviamo, agiamo e siamo ⁹⁰.

Ulteriore conseguenza di questa concezione dell'universo e dell'uomo che Goethe in buona parte mutua, naturalmente riadattandola, da Platone, è l'eliminazione di ogni piano trascendente. Nel *Timeo* il demiurgo crea l'universo come una sfera perfettamente liscia, "senza porte né finestre", perché

nulla [...] poteva da esso separarsi e nulla a esso aggiungersi da nessuna parte, perché nulla vi era al di fuori; infatti, è stato prodotto in modo da offrire a se stesso, come nutrimento, la propria corruzione e da avere in sé e da sé ogni azione e ogni passione; il suo costruttore pensò infatti che sarebbe stato migliore se fosse stato autosufficiente piuttosto che se fosse stato dipendente da qualcos'altro ⁹¹.

L'idea che non vi sia un Dio al di fuori della natura, ma che esso si trovi *in herbis et lapidibus*, e che quindi la natura *sia* Dio è, lo abbiamo detto, fondamentale per Goethe, che la esprime anche parafrasando la Bibbia: «La natura è sempre Jehovah. Lo è, lo era, e lo sarà» ⁹². In quanto divina la natura è autosufficiente e non dipendente da qualcos'altro; tutto ciò che avviene in essa, avviene per la forza delle sue leggi naturali nel collegamento del tutto:

Proprietà fondamentale dell'unità vivente: dividere se stessa, unificare se stessa, passare nel generale, persistere nel particolare [...]. Formarsi e distruggersi, creare e annientare, nascita e morte, gioia e dolore, tutto agisce attraverso tutto, in ugual modo e misura; perciò quindi anche ciò che di più particolare si presenta [sich ereignet], compare sempre come immagine e simbolo [Bild und Gleichnis] di ciò che è più generale ⁹³.

La natura è un piano e un orizzonte unico nella sua infinita molteplicità e costante polarizzazione. Essa sola si crea e si distrugge, corpo vivente infinito ed eterno. L'uomo, il vivente nel quale la contraddizione si manifesta nel massimo grado di realtà e coscienza, è l'essere di collegamento tra il particolare più infimo e l'universale più sublime, l'unico in grado di comprendere, se mai vi riesca, che «alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichnis». Condizione necessaria di questa comprensione è il cooperare di tutti i poli: anche quello più negativo, Mefistofele, che vorrebbe la distruzione del tutto, è fondamentale controparte del polo che sempre crea e ama ⁹⁴. Il male quindi non è per l'uomo la presenza nell'universo e al suo fianco di un diavolo nichilista, ma l'unilateralità e il considerarsi un polo separato rispetto al resto del mondo. Nel superare questa limitatezza, e cioè nello scoprire l'amore come forza umana e cosmica di riunione degli opposti, l'uomo vede tutto ciò che

passa, compreso se stesso, come simbolo del vero, del divino, della vita inafferrabile.

Il corrispondere al pulsare di questa vita, con il brivido che accompagna questo momento, è il massimo cui possa giungere l'uomo. Ciò che fa del *Faust* una delle testimonianze fondanti della modernità è proprio la compresenza di tutti gli opposti sullo stesso piano, nello stesso mondo, sulla stessa scena. Nel confronto tra l'artista-scienziato che ha dato il nome a un'epoca intera e il padre della filosofia occidentale emerge inaspettatamente la consapevolezza dell'irriducibilità del mondo e dell'uomo al solo polo soggettivo "faustiano" e della inevitabile corrispondenza di vita interiore ed esteriore, consapevolezza che rimane tuttavia ancora oggi spesso inefficace nel determinare il rapporto dell'uomo occidentale con il suo mondo, con conseguenze che Mefistofele, il diavolo che ancora e sempre ci accompagna, potrebbe finalmente guardare con un ghigno di vittoria. Tanto più necessaria è allora un'estetica intesa non come branca settoriale della filosofia, ma come pensiero dell'immanenza, della corrispondenza inscindibile di soggetto e oggetto, uomo e natura, *Geist* e *Körper*. L'estetica così intesa non è solo estetica dell'immanente (dell'unitarietà della vita-natura e delle sue molteplici manifestazioni), ma estetica essa stessa immanente al concetto e all'articolazione in prassi differenti che di esso si sostanzia. Anche qui: nel senso non di dimensione separata ma necessaria, bensì di integralità concreta che non è dover essere ma già essere, seppur di volta in volta a livelli di sviluppo differenti, e di costituzione del concetto tramite la vita e viceversa, di crescita comune, su un unico piano (con-cretezza) ⁹⁵. L'elemento sensibile, l'individuo, la tenebra, il male non sono vuoto d'essere, bensì sono dotati di pari consistenza ontologica rispetto a ragione, universali, luce, bene: solo nell'incontro delle parti diverse si genera l'infinita molteplicità della vita così come, parallelamente, la conoscenza del mondo e il riconoscimento dell'appartenenza a esso. E in questa prospettiva la teoria dei colori assume un ruolo davvero paradigmatico, perché rappresenta un punto centrale e immediato di collegamento non solo di arte, scienza e filosofia, ma anche tra fiducia irriflessa nei sensi e partecipazione conoscitiva e pratica consapevole, spirituale, piena al mondo nella sua unità e in tutte le sue differenze: «Dann ist Vergangenheit beständig,/ Das Künftige voraus lebendig,/ Der Augenblick ist Ewigkeit» ⁹⁶.

¹ Il riferimento è, ovviamente, a E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Roma-Bari, Laterza 1995².

² Per una delucidazione dei modi e limiti di un confronto filosofico con Goethe e in particolare con il *Faust*, per molti versi la più filosofica delle sue opere, rimando a P. D'Angelo, *Tre letture filosofiche del Faust*, "Cultura tedesca", 37, 2009, pp. 89-104, dove si può trovare un'efficace rassegna critica con i relativi spunti bibliografici.

³ Su questo si è abbondantemente soffermato L. Pareyson negli scritti da lui dedicati all'estetica goethiana e ora raccolti in *Estetica dell'idealismo tedesco* III. *Goethe e Schelling*, a cura di M. Ravera, Milano, Mursia 2003, dove troviamo per es.: «La concezione che Goethe ha dell'arte dipende da quella ch'egli ha della natura. Questo strettissimo legame fra estetica e dottrina della natura assunse molte forme nel corso della lunghissima meditazione di Goethe, ma non venne mai meno; sì che chi voglia, in qualsiasi momento dell'evoluzione spirituale di Goethe, rendersi esattamente conto della sua estetica, dovrà rifarsi al suo modo di vedere e sentire la natura. La visione goethiana della natura risulta dall'incontro di una triplice esperienza: poetica, scientifica e filosofica. [...] Nella mente del Goethe maturo i tre aspetti sono veramente inscindibili: si tratta d'un'unica, profonda, integrale visione della natura» (p. 11). Da ciò discende una duplice conseguenza per l'estetica: «Goethe interessa da vicino l'estetica non solo per le sue esplicite dichiarazioni sul problema del bello e dell'arte, ma anche come esempio vivente di soluzione in atto di problemi particolarmente ardui e complessi dell'estetica» (p. 12). Ovvero, l'estetica di Goethe è non solo contributo allo studio delle questioni del bello, dell'arte, del genio etc., ma anche, a monte, consapevolezza personalmente vissuta e vivente, e quindi attivamente tradotta in prassi, del valore profondo e determinante degli elementi in senso lato «estetici» nella costituzione delle visioni individuali e collettive dell'uomo, del mondo e della storia: a questo secondo più generale versante, che potremmo forse definire meta-estetico, sarà prevalentemente dedicato questo studio.

⁴ Si citeranno le opere di Goethe dalla *Hamburger Ausgabe* (HA): *Werke*, hrsg. von E. Trunz, München, DTV 1998, e dalla *Frankfurter Ausgabe* (FA): *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. von F. Apel u. a., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1985 ss. (il primo numero romano indica la *Abteilung*, il secondo il *Band*). Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie. Coerentemente con l'intento non storico-letterario ma filosofico del discorso si è ritenuto di poter prescindere da ogni notazione cronologica.

⁵ HA XIII 25 (*Einwirkung der neueren Philosophie*).

⁶ Cfr. Goethe a Zelter, 7 novembre 1816 (FA II/VIII 58).

⁷ Cfr. HA XIII 25 (*Einwirkung der neueren Philosophie*).

⁸ Goethe a Jacobi, rispettivamente 5 maggio 1786 (FA II/II 628) e 9 giugno 1785 (FA II/II 583-84). Cfr. Pareyson, cit., pp. 180-81.

⁹ Questo è il portato più evidente dell'incontro di Goethe con Spinoza (su cui cfr. ivi, pp. 181-87).

¹⁰ Opera d'arte, creatività e recettività artistica rispondono alle stesse leggi della natura (unica è infatti la radice, e cioè la vita universale nelle sue multiformenti espressioni), e ne sono al contempo una manifestazione concentrata e potenziata. Su identità e differenze di arte e natura cfr. ivi, pp. 103-05. Alla base delle stesse nozioni estetiche (per es. «bello» e «sublime») vi sono poi modi diversi del rapporto tra la soggettività e la percezione della natura (per es. «vero» e «grande»): cfr. ivi, p. 187.

¹¹ Basti vedere il saggio del 1771 *Per l'onomastico di Shakespeare* e inoltre cfr. Pareyson, cit., p. 55 ss.

¹² E in ciò risiede, parlando per formule, il senso della conversione al classicismo (ma sulla scarsa validità della manualistica suddivisione dello sviluppo goethiano in sturmeriano, classico e della maturità cfr. S. Zecchi, *Introduzione*, in Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, trad. di P. Necchi e M. Ophälders, Torino, Bollati Boringhieri 1992, p. 10).

¹³ HA XIII 7; Goethe, *Studio da Spinoza*, in Id., *Teoria della natura*, a cura di M. Montinari, Torino, Boringhieri 1958, p. 17.

¹⁴ HA XIII 18; Goethe, *L'esperimento come mediatore tra soggetto e oggetto*, ivi, p. 37.

¹⁵ HA XIII 17; ivi, p. 36.

¹⁶ Si citerà il *Faust* da HA III, indicando tra parentesi solo il numero dei versi. Si è regolarmente tenuta presente la trad. in prosa di G. V. Amoretti, Milano, Feltrinelli 2004¹¹ e quella in versi di F. Fortini, Milano, Mondadori 1996¹², così come le *Anmerkungen* di Trunz, le *Note* di Amoretti e U. Gaier, *Kommentar zu Goethes Faust*, Stuttgart, Reclam 2002.

¹⁷ Cfr. Goethe a Lavater, 20 settembre 1780 (FA II/II 299).

¹⁸ «Zum Sehen geboren./ Zum Schauen Bestellt./ Dem Turme geschworen./ Gefällt mir die Welt./ [...] So seh' ich in allen/ Die ewige Zier./ Und wie mir' s gefallen./ Gefall' ich auch mir» (11288-11299).

¹⁹ Cfr. V. Mathieu, *Goethe e il suo diavolo custode*, Milano, Adelphi 2002, p. 40.

²⁰ «Werd' ich zum Augenblicke sagen./ Verweile doch! Du bist so schön!/ [...] Dann will ich gern zugrunde gehen!/ [...] Es sei die Zeit für mich vorbei!» (1699-1706). Il raggiungimento di quest'attimo supremo è l'oggetto della scommessa con Mefistofele.

²¹ Si pensi, già nel periodo giovanile, al rapporto di polarità che separa e lega il Prometeo e il Ganimede degli omonimi inni: cfr. Pareyson, cit., p. 62.

²² FA I/XXV 143; Goethe, *Polarità*, in *Teoria della natura*, cit., p. 53.

²³ FA I/XXV 143; *Ibid.*

²⁴ HA II 83 (*West-östlicher Divan*: per quest'opera si è tenuta presente la trad. *Il Divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch, I. Porena, F. Borio, Milano, Rizzoli 2001²).

²⁵ HA II 83 (*ibid.*).

²⁶ «Il momento volontario ed imperativo della creazione biblica è visto come l'apertura di uno 'spazio degli opposti' che dovranno essere conciliati» (Mathieu, cit., p. 52).

²⁷ HA II 83 (*West-östlicher Divan*).

²⁸ HA IX 351-52; Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di A. Cori, Torino, UTET 1957, pp. 483-84.

²⁹ HA XII 520 (*Maximen und Reflexionen*, n. 1117).

³⁰ Sul tema dell'amore e sulla sua centralità sia per la conoscenza scientifica che per l'estetica si veda Pareyson, cit., pp. 92-95.

³¹ «Ich eile fort, ihr ew'ges Licht zu trinken,/ vor mir den Tag und hinter mir die Nacht» (1086-1087).

³² HA II 83 (*West-östlicher Divan*).

³³ Cfr. Mathieu, cit., p. 53.

³⁴ Sulla quale cfr. tra gli altri M. Cacciari, *Goethe alchimista dei colori*, in U. Curi (a cura di), *Humanismus? Goethe e dopo*, Venezia, Arsenale 1984, pp. 43-55, e R. Troncon, *Goethe e la filosofia del colore*, in Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano, Il Saggiatore 1999², pp. 221-56.

³⁵ HA XIII 326; *La teoria dei colori*, cit., p. 16.

³⁶ HA XIII 346; ivi, p. 39, § 69. Cfr. inoltre § 573, § 591 («l'ombra è l'elemento proprio del colore») e § 694 («la natura oscura del colore»).

³⁷ HA XIII 350; ivi, p. 43, § 81.

³⁸ HA XIII 350; ivi, p. 43, § 82.

³⁹ HA XIII 476; ivi, p. 172, §§ 690-91.

⁴⁰ FA I/XXV 143; *Polarità*, cit., p. 53.

⁴¹ HA XIII 362; *La teoria dei colori*, cit., p. 55, § 147.

⁴² HA XIII 361; ivi, p. 55, § 145.

⁴³ HA XIII 326; ivi, p. 16.

⁴⁴ Cfr. Mathieu, cit., p. 52.

⁴⁵ HA II 84 (*West-östlicher Divan*).

⁴⁶ HA II 84 (*ibid.*).

⁴⁷ Cfr. Mathieu, cit., p. 52.

⁴⁸ HA II 84 (*West-östlicher Divan*).

⁴⁹ HA IX 352; *Dalla mia vita. Poesia e verità*, cit., p. 484.

⁵⁰ HA II 84 (*West-östlicher Divan*).

⁵¹ HA I 370 (*Vermächtnis*).

⁵² Sulla quale cfr. P. Michelsen, *Fausts Schlaf und Erwachen. Zur Eingangsszene von „Faust II“* («Anmutige Gegend»), “Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts”, 1983, pp. 21-61.

⁵³ Cfr. P. Michelsen, *Fausts Erblindung*, “Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 36, 1962, p. 33.

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 57.

⁵⁵ HA XIII 305 (*Versuch einer Witterungslehre*).

⁵⁶ HA V 362 (*Pandora*, vv. 957-958).

⁵⁷ HA II 81 (*West-östlicher Divan*).

⁵⁸ HA XIII 315; *La teoria dei colori*, cit., p. 5. Sulla *Farbenlehre* nel *Faust* cfr. R. Matthaui, *Die Farbenlehre im Faust*, “Goethe. Jahrbuch der Goethegesellschaft”, 10, 1947, pp. 59-148.

⁵⁹ HA XIII 324; *La teoria dei colori*, cit., p. 15.

⁶⁰ HA XIV 11; Goethe, *La storia dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano-Trento, Luni 2004, p. 51.

⁶¹ Nel colloquio con Eckermann del 18 febbraio 1829 Goethe afferma: «La cosa più alta alla quale l'uomo può arrivare è la meraviglia» (FA II/XII 311; J. P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, a cura di G. V. Amoretti, Torino, UTET 1957, p. 590).

⁶² Come la luce necessita di un limite, di un mezzo torbido per dar luogo al colore e l'amore necessita della mediazione-limitazione nell'incontro, anche l'uomo, come si vedrà, ha bisogno di un limite non solo per la vista ma anche per la conoscenza. Solo nell'esistenza e

nella consapevolezza dei limiti si rivelano e divengono effettive le possibilità. Il tema (spinoziano) del limite, della consapevolezza di sé è anch'esso centrale nel pensiero e nell'estetica di Goethe (fondamentale è infatti, per l'artista, la scelta chiara e limitata dell'oggetto e dei modi espressivi: cfr. Pareyson, cit., p. 110 ss.), ed è soprattutto una colonna portante della sua stessa esistenza. Vi è, in ogni ambito (dalla scienza all'arte, dalla vita sociale al lavoro), un legame strettissimo tra conoscenza e capacità del limite e oggettività, efficacia della conoscenza e della prassi: si veda la magnifica testimonianza poetica *Grenzen der Menschheit* (HA I 146-47). Sull'argomento si diffonde lucidamente Pareyson, cit., pp. 113-21 e, sul desiderio di oggettività, di *Sachlichkeit*, p. 224 ss., dove si mostra come esso sia per molti versi un portato del viaggio in Italia. Si veda anche R. Bodei, *Ai confini dell'umanità. Sviluppi e limiti delle facoltà umane in Goethe*, in *Humanismus? Goethe e dopo*, cit., pp. 19-31.

⁶³ Si potrebbe anche fare riferimento ad alcuni indizi: oltre alla comune situazione di partenza, un risveglio prima dal sonno poi dalla morte, il «fühl es vor! Du wirst gesunden» (4652) pronunciato dal coro, che potrebbe essere letto in chiave salvifica, e naturalmente il «Paradies» (4694) che nella prima scena sorge intorno a Faust e nell'ultima lo accoglie.

⁶⁴ HA XII 520 (*Maximen und Reflexionen*, n. 1120).

⁶⁵ In un abbozzo Goethe aveva usato il termine *Entelechie*, che si ritrova nelle massime nn. 44-45.

⁶⁶ È questa consapevolezza, nata in *Anmutige Gegend* e poi sempre più matura, dello spazio di azione dato all'esistenza umana (cfr. 11433-52) a salvare Faust dal precipitare nella disperazione, nell'angoscia e infine nell'annichilimento, come invece avrebbe voluto Mefistofele (cfr. 1851-1867). E questa consapevolezza, che lo guida come una luce interiore, egli oppone, alla fine della sua vita, all'accecamento esteriore procuratogli dalla Cura (cfr. 11442-11443 e 11499-11510), presagio e causa della sua morte terrena.

⁶⁷ Per questa traduzione cfr. Mathieu, cit., pp. 73-74.

⁶⁸ Questa corrispondenza di esterno ed interno, le cui radici saranno analizzate nel prossimo paragrafo, non è che una delle possibili definizioni dell'amore: cfr. anche Pareyson, cit., p. 93.

⁶⁹ FA II/XII 98; *Colloqui con il Goethe*, cit., pp. 159-60, trad. ritoccata.

⁷⁰ HA XIV 36; *La storia dei colori*, cit., p. 106.

⁷¹ FA I/II 677 (*Zahme Xenien*, VI).

⁷² Secondo E. Cassirer, *Goethe und Platon*, in Id., *Goethe und die geschichtliche Welt*, hrsg. von R. A. Bast, Hamburg, Meiner 1995, p. 105, l'unico che egli abbia sicuramente letto. ⁷³ HA XII 323-24; *La teoria dei colori*, cit., pp. 14-15. L'antico mistico è Plotino (*Enneadi*, I, 6, 9), «ma l'esposizione di Plotino è in questo luogo solo un rifacimento e una continuazione di quella platonica» (Cassirer, cit., p. 128).

⁷⁴ *Tim.* 47 a1 – b3; trad. con originale a fronte di F. Fronterotta, Milano, Rizzoli 2003, p. 251.

⁷⁵ *Tim.* 67 c4; ivi, p. 339 e HA XIV 18; *La storia dei colori*, cit., p. 57.

⁷⁶ *Tim.* 67 c6-7; *ibid.* Cfr. HA XIV 18; *ibid.*

⁷⁷ *Tim.* 67 d2-4; *ibid.* Cfr. HA XIV 19; ivi, p. 58.

⁷⁸ *Tim.* 67 d5; *ibid.* e HA XIV 19; *ibid.*

⁷⁹ *Tim.* 67 d5-7; *ibid.* (trad. ritoccata) e HA XIV 19; *ibid.*

⁸⁰ *Tim.* 67 e5-6; ivi, p. 341. Cfr. HA XIV 19; *ibid.*

⁸¹ HA XIV 36; ivi, p. 106.

⁸² HA XIV 36; *ibid.*

⁸³ HA XIV 36; *ibid.*

⁸⁴ Si veda anche la massima 364, sicuramente d'ispirazione platonica: «Tutto ciò che chiamiamo inventare e scoprire in un senso superiore è l'esercizio e l'attività significativa di un originario sentimento di verità che, formatosi da lungo tempo in segreto, improvvisamente porta in un baleno a una conoscenza feconda. È una rivelazione che, sviluppandosi dall'interno verso l'esterno, lascia presagire all'uomo la sua somiglianza con Dio, è una sintesi di mondo e spirito, che offre la più felice rassicurazione sull'eterna armonia dell'esistenza» (HA XII 414).

⁸⁵ HA XIV 36; *La storia dei colori*, cit., pp. 106-07.

⁸⁶ HA XII 457-58 (*Maximen und Reflexionen*, n. 662).

⁸⁷ HA XIV 37; *La storia dei colori*, cit., p. 107.

⁸⁸ HA XIII 316; *La teoria dei colori*, cit., p. 6.

⁸⁹ HA XIII 337; ivi, pp. 29-30, § 38.

⁹⁰ HA XIII 488; ivi, p. 183, § 739.

⁹¹ *Tim.* 33 c6 – d3; trad. cit., pp. 195-97.

⁹² HA XII 365 (*Maximen und Reflexionen*, n. 4). Cfr. Es 3, 14-15: le lettere del Tetragramma sono anche quelle delle forme del verbo “essere”.

⁹³ HA XII 367-68 (*Maximen und Reflexionen*, n. 21).

⁹⁴ Cfr. Pareyson, cit., p. 47.

⁹⁵ Queste ultime affermazioni guardano a Hegel, grande contemporaneo di Goethe, a lui legato da affinità a mio parere sostanziali per quanto a prima vista paradossali.

⁹⁶ HA I 370 (*Vermächtnis*).

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di C. Calì
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
- 19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo
- 20 *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, di L. Vargiu
- 21 *Esperienza estetica: A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo
- 22 *La maledizione della parola*, di F. Mauthner
- 23 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 24 *Poesia vivente: Una lettura di Hölderlin*, di M. Portera
- 25 *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo
- 26 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Giron, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

New Aesthetics Prize

The Società Italiana d'Estetica (<http://www.siestetica.it>) has launched the New Aesthetics Prize, a biennial prize that will be awarded to the most noteworthy essays published by the Society's younger members.

The present volume, edited by Luigi Russo, collects the essays selected for the 2011 Prize: Massimo Baldi's (masbaldi@hotmail.com) "How Does Poetry Feel? Reflections on Poem and Poetic Subject", Alice Barale's (alice_barale@yahoo.it) "*Out of This World: The East and the West in Novalis and Warburg*", Linda Bertelli's (lindabertelli@gmail.com) "Étienne-Jules Marey, Henri Bergson, and Short Stories of Photography. The Representation and Representability of Movement", Ilaria Boeddu's (illythepooh@inwind.it) "Style and Communication: Analytic Aesthetic Reflections on the Statute of the Work of Art", Roberto Lai's (robertol_ai@yahoo.it) "*Histoire(s) du cinéma*; or, The Future of Cinema", Domenica Lentini's (domenicalentini@tiscali.it) "*Music Sounds as Emotions Feel: Isomorphism and Musical Expression in the Analytic Debate*", Daniela Liguori's (daniela.liguori@virgilio.it) "*Nobody's Sleep: Rilke and the Haiku*", Sara Matetich's (saramatetich@virgilio.it) "*Das Leben der Anderen. An Aesthetic Reflection on the Right Way of Writing the Lives of Others*", Alfonso Ottobre's (alotto@tiscali.it) "To Do, To Do Again, To Undo: Originality in the Age of *Magix Music Maker*©", Claudio Rozzoni's (claudio_rozzoni@libero.it) "The Thought of Art: The Aesthetic Figure in Gilles Deleuze", Alberto L. Siani's (alberto.siani@gmail.com) "Light, Darkness, and Color in Goethe. Toward an Aesthetic of the Immanent and an Immanent Aesthetic", Antonio Valentini's (ant.valentini@hotmail.it) "Tragedy and the Presentation of the Dionysiac: The Ambiguous Statute of Euripides's *Bacchantes*".