

**POLY**   
 **T** **HE**   
**Sis**  **FILOLOGIA,  
INTERPRETAZIONE  
E TEORIA DELLA  
LETTERATURA**

**3** | **20**  
**21**



# POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

3 / 2021



# POLY THE SIS

## Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 3 / 2021

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-810-6

© 2022 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore responsabile*

Massimo Bonafin (Università di Genova)

### *Comitato di direzione*

Massimo Bonafin (Università di Genova), Silvia Caserta (University of St Andrews, UK), Martina Di Febo (Università di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Teodoro Patera (Universität Göttingen, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B)

### *Coordinamento di redazione*

Sandra Gorla (Università di Napoli Federico II), Carlotta Larocca (Università di Macerata)

### *Comitato di redazione*

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela Margani, Giulio Martire, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

### *Comitato scientifico*

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge, UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain, B), Alain Corbellari (Université de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH), Carlo Donà (Università di Messina), Florence

Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F), Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee University, Lexington, VA-USA), Franziska Meier (Universität Göttingen, D), Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA), Stefano Rapisarda (Università di Catania), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini (Università del Piemonte Orientale), Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma), Justin Steinberg (University of Chicago, USA), Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

### *Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

### *e-mail*

[redazione.polythesis@unimc.it](mailto:redazione.polythesis@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata  
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100  
Macerata  
tel (39) 733 258 6080  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

## Indice

### *Saggi*

- ALDO BARATTA  
9 Autore contro lettore, *riddler* contro *riddlee*, criminale contro detective
- MAURO DE SOCIO  
31 Sulle identità politetiche della volpe e della lupa
- MARIO MINARDA  
51 «In luogo alto». Antropologia, politica e letteratura nell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi
- GUY-ETIENNE RIVIER  
67 *Dümmling*: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura
- ROBERTO TALAMO  
85 L'autobiografia come genere soglia. Tra estetica filosofica e teoria letteraria

### *Note e discussioni*

- LUCA TOGNOCCI  
103 Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del *Faust* di Goethe



# Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del *Faust* di Goethe

LUCA TOGNOCCHI  
Università degli Studi di Bologna

## *Abstract*

This paper wants to summarise the most relevant marxist readings of Goethe's *Faust*, starting with the reading of Marx himself. This will be followed by the more systematic analysis of Lukács, Cases and Berman. All of these readings stem from the interpretation of Faust as the economic history of humanity, which narrates the birth of capitalism, and considers Faust and Mephisto as capitalistic entrepreneurs. Similarities and differences between the readings of the three critics will be analysed and discussed in the paper.

Questo contributo vuole compiere una sintesi delle interpretazioni marxiste del Faust di Goethe, inaugurate da Marx stesso, sistematizzate da György Lukács e poi riprese da Cesare Cases e Marshall Berman. Si tenterà di tracciare un percorso che attraversi l'opera di questi critici e che sviluppi temi e questioni ricorrenti legate alle letture marxiste della tragedia goethiana. Faust è probabilmente il prototipo di testo scritto nell'epoca della nascita del capitalismo, e poi interpretato come opera critica nei confronti del capitalismo stesso, se non addirittura protosocialista. Questo tipo di interpretazioni si soffermano soprattutto sulla Seconda Parte della tragedia, dove Faust incontra il grande mondo dei potenti, di coloro che muovono l'economia. In generale, la lunga vicenda dei due protagonisti della tragedia è spesso interpretata come racconto del passaggio dal modo di produzione feudale a quello moderno e capitalistico. Nello specifico, Faust diventa il prototipo dell'imprenditore capitalista, nuovo eroe moderno, che si ravvede – oppure no – soltanto alla

fine; Mefistofele, invece, l'anima del processo di modernizzazione, che fornisce all'imprenditore i mezzi per 'creare' il capitalismo. Mezzi infernali, sia chiaro.

### 1. *Il Manifesto e i Manoscritti: Marx che commenta Faust*

La passione per *Faust* accompagna Marx per tutta la sua vita, fin da quando, giovane studente, vede a Berlino una messa in scena della tragedia, fino alla vecchiaia, quando ancora recitava i versi di Mefistofele imitando la performance dell'attore Carl Seydelmann (Demetz 1967, 56). Sui personaggi di Faust e Mefistofele sono anche plasmati i protagonisti di un suo tentativo giovanile di tragedia mai portato a compimento. Faremo riferimento ad alcuni luoghi marxiani presenti nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, nel *Manifesto del partito comunista*, scritto a quattro mani con Engels e pubblicato nel 1848, oltre ad un breve passaggio nel primo libro del *Capitale*, uscito nel 1867. Commenteremo solo questi poiché sono luoghi nei quali Marx usa *Faust* per illustrare attivamente la sua teoria, e non solo come orpello retorico o aggiunta poetica, come d'altronde fa spessissimo, basti pensare ai continui riferimenti alla tragedia contenuti nel *18 Brumaio*. Il passaggio nel *Capitale* (Libro I, sezione 7, capitolo 22) si trova a metà di questi due utilizzi. Non approfondisce la sua teoria, ma non è neppure un mero abbellimento, quanto piuttosto una traduzione poetica di quello che secondo Marx è il dilemma del borghese capitalista. Il passaggio recita: «il capitalista modernizzato è in grado di concepire l'accumulazione come “rinuncia” del proprio istinto di godimento. “Due anime abitano, ahimè, nel suo petto, e l'una dall'altra si vuol separare”» (Marx [1867] 1970, 729). Il riferimento è al verso 1112 del *Faust*, dove il protagonista denuncia il proprio dualismo irrisolvibile. Allo stesso modo per Marx, il capitalista è diviso tra il desiderio di accumulare denaro e quello di spenderlo per soddisfare i propri bisogni e desideri. Nonostante il *Capitale* abbondi di citazioni faustiane, quasi tutte sono, come nota Praver, «ricavate in effetti dai discorsi di Mefistofele, o hanno qualche diretto riferimento a questo personaggio diabolico» (Praver 2021, 322). Questa citazione invece è una delle rare che appartiene esplicitamente al protagonista della tragedia. Come si può vedere è soprattutto un'illustrazione poetica di un concetto marxiano, ma che serve anche a rafforzare il valore di tutte le altre citazioni faustiane presenti nel testo, poiché pone Faust sullo stesso piano del capitalista oggetto dei discorsi dell'autore.

Nei *Manoscritti*, invece, Marx elabora un ampio, e molto interessante, commento a dei versi pronunciati da Mefistofele. Siamo ad inizio tragedia, Mefistofele e Faust hanno appena redatto i termini del patto-scommessa, ma sono ancora presi nella loro discussione sui desideri e le potenzialità dell'essere umano. Faust, in questo momento dell'opera è particolarmente negativo sulla



capacità dell'uomo di ottenere ciò che desidera, di potersi elevare oltre il proprio stato attuale. Ma Mefistofele è pronto a dargli la sua prima lezione di capitalismo:

Wenn ich sechs Hengste zahlen kann,  
Sind ihre Kräfte nicht die meine?  
Ich renne zu und bin ein rechter Mann,  
Als hätt ich vierundzwanzig Beine.  
Drum Frisch! laß alles Sinnen sein,  
Und grad mit in die Welt hinein!  
(Parte I, scena IV, vv. 1824-1829)

[Se io mi pago sei stalloni / non sono mie le loro forze? / Corro, eccomi un vero uomo, come / ventiquattro ne avessi, di gambe. / Allora su! Basta con certe idee / e via con me attraverso il mondo!] (Goethe 1970)

Il passaggio doveva aver particolarmente colpito Marx, poiché il capitolo sul denaro nei *Manoscritti* è aperto da un ampio commento dedicato a questi versi, che riportiamo interamente:

Ciò che mediante il denaro è a mia disposizione, ciò che io posso pagare, ciò che il denaro può comprare, quello sono io stesso, il possessore del denaro medesimo. Quanto grande è il potere del denaro, tanto grande è il mio potere. [...] Ciò che io sono e posso, non è quindi affatto determinato dalla mia individualità. Io sono brutto, ma posso comprarmi la più bella tra le donne. E quindi sono bello, perché l'effetto della bruttezza, la sua forza repulsiva, è annullata dal denaro. [...] Io che col denaro ho la facoltà di procurarmi tutto quello a cui il cuore umano aspira, non possiedo forse tutte le umane facoltà? Forse che il mio denaro non trasforma tutte le mie deficienze nel loro contrario? (Marx [1932] 1975, 153-154)

Marx coglie perfettamente il ragionamento di Mefistofele: io sono ciò che posso comprarmi. O anzi, ancora: ciò che posso comprarmi entra effettivamente a far parte di me. Nel regime capitalista non esiste una separazione né ontologica né tantomeno pragmatica fra l'io e gli oggetti che questo si può permettere di acquistare. Il borghese a cui Marx dà voce in questo passaggio è certamente «dotato di autocoscienza, sdoppiato. Il suo monologo ci ricorda inevitabilmente certe 'vanterie' dei *villains* elisabettiani che dimostrano una spregiudicata capacità di critica dei meccanismi sociali che stanno sfruttando a proprio vantaggio» (Brugnolo 2000, 241). Ma se il sapere non permette a Faust di evolvere oltre la propria condizione, se la conoscenza lo ha lasciato esattamente dove era prima, allora è necessario che l'evoluzione passi dall'esperienza. L'esperienza però ha sempre un prezzo, e bisogna essere disposti a pagarlo – e Faust chiaramente lo è –, ma soprattutto bisogna essere *in grado* di pagarlo. Quindi, con Berman (2012, 61), «a questo punto pare ovvio che il capitalismo risulti una delle forze essenziali per l'evoluzione faustiana». Il capitalismo è non solo un perfetto specchio dello spirito faustiano, ma ne è anche la premessa necessaria. Proprietà privata, accumulazione illimitata, sfruttamento delle risorse e progresso tecnico sono premesse tanto del capitalismo quanto dell'avventura faustiana. Marx

sottolinea il potere trasformativo del denaro, quasi magico, e soprattutto compie l'equivalenza desiderio-trasformazione. Ciò che voglio diventa ciò che sono, se posso pagarlo. Il denaro è quindi il mezzo tramite il quale trovano sfogo i desideri trasformativi dell'uomo moderno. Certamente, in questo scenario Faust e Mefistofele sembrano coinvolti in un capitalismo non votato all'utilizzo del denaro per acquisire altro denaro, ma per acquisire 'esperienza'. Nuovamente Berman sostiene che «corpo e anima verranno infine usati in modo che se ne ricavi il massimo profitto: non in denaro, bensì in esperienza, vigore, vita vissuta, azione, creatività» (*ibid.*). D'altronde, anche la scelta dell'immagine da parte di Mefistofele non è casuale: «sei stalloni» che forniscano all'uomo forza e velocità, attributi che gli permettono di diventare un «vero uomo». D'altra parte, gli stalloni sono anche una metafora del potere sessuale maschile, e non è un caso che il viaggio di Faust inizi con il ringiovanimento magico ad opera della strega, che gli restituisce la virilità perduta. La velocità, quindi, è il bene più prezioso per Mefistofele, poiché permette di fare più esperienze possibili, di spostarsi da una parte all'altra del mondo per compierle, senza mai lasciare il tempo di digerirle. La velocità sembra avere anche su Faust una certa attrazione, poiché subito dopo, rotti gli indugi, domanda a Mefistofele: «Wie fangen wir das an?» (v. 1834) [E come cominciamo?].

Il secondo luogo goethiano nei testi di Marx che prenderemo in considerazione si trova nel *Manifesto*. Dopo aver esaltato, sorprendentemente, il potere creativo della borghesia, che ha saputo liberare le potenzialità umane e con uno sforzo coordinato realizzare imprese impensabili in poco tempo, Marx passa alla critica. «La società borghese moderna che ha creato per incanto mezzi di produzione e di scambio così potenti, rassomiglia al mago che non riesce più a dominare le potenze degli inferi da lui evocate» (Marx [1848] 2014, 12). Il richiamo a Goethe, seppur non esplicito, è evidente. Il riferimento più diretto sembra essere alla ballata *L'apprendista stregone*, dove appunto un mago evoca le potenze inferi, che sfuggono al suo controllo, e soltanto l'intervento del suo maestro riesce a riportare l'ordine. Prawer definisce il *Manifesto* come «un palinsesto, [poiché] sotto alle affermazioni di Marx e Engels è possibile riconoscere quelle dei poeti tedeschi» (Prawer 2021, 142). La citazione in questo caso opera come un «diverso e più complesso effetto di palinsesto» (ivi, 143), poiché unisce differenti riferimenti goethiani. Luciano Parinetto, nel suo saggio *Faust e Marx*, interpreta questa frase alla luce del riferimento alla ballata, sostenendo quanto segue:

Nella famosa ballata goethiana, era il vecchio *Hexenmeister* (capo stregone) che ritornava alla quiete naturale le forze spettrali che il suo incauto apprendista (*Zauberlehrling*) aveva scatenato, senza conoscere la formula che avrebbe potuto placarle. Nel *Manifesto* di Marx, invece, è l'*hybris* dello *Hexenmeister*/capitale (di stato o privato, poco importa) che innesca, in prima persona, la catastrofe. Pur ispirandosi probabilmente a Goethe, Marx tuttavia non fa più alcuna differenza tra l'inesperienza dell'allievo e la 'saggezza' del maestro: evidentemente, per lui, la scienza sviluppata entro il capitale, che ambedue coltivano, è tutta

maledetta, né v'è maestria che la possa redimere: porta infatti uomo e natura al *dies irae* (Parinetto 2004, 216)

Marx infatti non contempla la possibilità di riportare l'ordine nel sistema capitalistico, ed elimina completamente la figura del maestro. Per questa ragione sosteniamo che la frase sia soltanto in parte riferita alla ballata, e che faccia riferimento soprattutto a uno schema faustiano. Anche Faust è un mago, capace di evocare spiriti che siano ai suoi ordini, ma si rivela incapace di controllarli tanto quanto l'apprendista. Basti pensare ai crimini commessi da Mefistofele per ordine – esplicito o meno – di Faust, come l'assassinio della madre di Margherita, o quelli di Filemone e Bauci. Le forze infernali sfuggono al controllo dell'evocatore, e lasciano le sue mani sporche del sangue di molti. Berman commenta anche questo passaggio dicendo che «questo mondo magico e miracoloso è al tempo stesso demoniaco e terrificante, e gira vorticosamente privo di controllo, minaccioso e ciecamente distruttivo non appena si muove» (Berman 2012, 118). La borghesia capitalistica ha messo in moto una macchina autonoma, che non può controllare, o di cui non può limitare gli effetti tragici, come accade nel finale di *Faust*. Il protagonista ormai non si avvale più dell'aiuto magico di Mefistofele, poiché ha creato la sua società, a metà tra utopia e incubo, e il diavolo al suo interno è ridotto al ruolo di sgherro, quasi un bravo manzoniano. Ma, nonostante ciò, quando Faust gli chiede di liberarsi dei due anziani la cui casa rende incompleti i suoi possedimenti, Mefistofele li uccide e appicca un incendio, andando ben oltre le richieste del suo padrone. D'altronde, Faust non poteva aspettarsi che Mefistofele chiedesse gentilmente. Sono proprio queste le forze infernali che il mago non può contenere.

Il passaggio del *Manifesto* evocato poco sopra mette in luce la comprensione da parte degli autori della natura bifronte del capitalismo, come viene rappresentata anche nel *Faust*, e secondo Brugnolo viene

messa in scena una grande paura, quella che il capitalismo oltre che essere accumulazione sia anche dispersione, spreco di denaro, di risorse, di energie; la paura che la macchina una volta messa in moto non si fermi più, che l'apprendista stregone sia travolto dalle “immense forze” che egli stesso ha evocato. Se infatti il capitalismo è quella forza che “fa svaporare tutto ciò che c'è di stabilito”, perché non potrebbe e non dovrebbe autodissolversi, proprio a causa di un suo eccesso di funzionamento? (Brugnolo 2000, 237)

Queste pagine del *Manifesto* sono intrise di un sentimento e di una scrittura che secondo Berman devono essere intesi come pienamente modernisti. Per Marx «la modernità si accetta in blocco e l'unico modo per uscirne è quello di portarla fino in fondo. Marx è infatti uno dei primi intellettuali a scegliere di non temere la modernità nelle sue forme estreme e anzi a pronosticare e quasi a pretendere una realizzazione integrale di essa» (ivi, 208). La pagina precedente alla descrizione del mago è un perfetto condensato di modernità, quasi una visione apocalittica della sua traiettoria:

Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si volatilizza tutto ciò che vi era di corporativo e stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i reciproci rapporti. [...] Essa si crea un mondo a propria immagine e somiglianza (Marx [1848] 2014, 10-11)

Tutte le immagini, i temi, i modi di sentire alla base dell'uomo moderno all'emergere del capitalismo sono qui presenti: la fine della tradizione, la rottura delle convenzioni, il bisogno trasformativo e il disincanto della realtà. È quindi chiaro come la lettura marxiana del *Faust* tenda a vedere nelle forze infernali e nella magia i simboli del ben più terreno capitalismo, che sfugge al controllo del suo evocatore, e lo rende così soggetto alle forze che ha incoscientemente liberato.

## 2. *Lukács. Faust come storia economica*

György Lukács è certamente il più famoso critico marxista del Novecento, ed i suoi *Studi sul «Faust»*, scritti nel 1940, sono uno dei più celebri esempi di questa critica in letteratura. Comprimerli è fondamentale per poter proseguire in questo studio, perciò ne ricostruiremo le argomentazioni, tentando di sottolinearne anche alcuni aspetti critici.

Il punto di partenza per il ragionamento di Lukács è l'idea che *Faust* possa essere universalizzato e di conseguenza che la sua vicenda rappresenti «il cammino e la sorte di tutto il genere umano» (Lukács 2013, 33). Lukács sostiene ciò fornendo un esaustivo elenco delle questioni affrontate dalla tragedia:

Come sorgono e si sviluppano nell'individuo le forze della specie, quali ostacoli devono superare e quali vicissitudini subiscono; come influiscono sull'individuo il mondo naturale e storico-sociale dato, che è al tempo stesso una realtà da lui indipendente e il prodotto o – nel caso della natura – l'oggetto dell'attività con cui l'individuo crea sé stesso; qual è il punto di partenza e di arrivo del suo cammino: tutto ciò è il tema del *Faust* (ivi, 35-36)

L'accento è subito posto sul rapporto tra storia e individuo, secondo l'approccio critico del materialismo storico. Ma l'universalizzazione per Lukács ha un valore più verticale che orizzontale: Faust non rappresenta tutti gli uomini sulla Terra insieme a lui, piuttosto la sua vicenda è un riassunto della storia di tutti gli uomini. Contiene quindi il passato, il presente e anticipa il futuro che si preannuncia nell'oggi. A questo punto, Lukács compie uno dei paralleli più celebri del suo saggio: definisce *Faust* come la versione in poesia della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, la quale a sua volta sarebbe la trattazione filosofica del *Faust*. Come Hegel aveva riassunto le vicende dello Spirito (*Geist*) nel movimento dialettico di affermazione-negazione-sintesi,

per Lukács Goethe avrebbe rappresentato lo stesso percorso nella sua opera. Per Lukács l'affermazione è il primo Faust, colui che di fronte a Mefistofele rivendica le qualità dell'essere umano; la negazione è la continua sequenza di tragedie che deve affrontare – e nelle quali coinvolge chi gli orbita attorno; la sintesi è la salvazione finale a opera del Coro angelico. Ciò vuol dire che anche il percorso umano deve arrivare a una salvazione, a una risoluzione positiva, che Faust non poté vedere in vita, ma che il finale della sua vicenda rappresenta simbolicamente. Dunque, «Goethe e Hegel vedono proprio qui il problema del genere e dell'individuo. Il cammino del genere non è tragico ma passa attraverso infinite tragedie individuali, oggettivamente necessarie. [...] Per Goethe e Hegel, dunque, l'inarrestabile progresso del genere umano nasce da una catena di tragedie individuali» (ivi, 39-40). Quindi, per Lukács, i crimini individuali di cui si macchia Faust – la morte di Margherita, sua madre, suo fratello, Filemone e Bauci, ed altre ancora – sono tragedie intermedie, passi falsi necessari per il progresso della specie. Questo è sicuramente uno degli aspetti più problematici della sua visione del testo. Da un lato, per la problematica morale di giustificare simili azioni in nome di qualcosa che non è neppure certo esista o possa esistere. Dall'altro, poiché presuppone che Faust, nella sua ultima visione prima che Mefistofele gli tolga la vita credendo abbia detto le parole del patto, stia immaginando un futuro protosocialista, o comunque dove il capitalismo è stato superato. E supporre ciò è certamente difficile, soprattutto nel momento in cui è stato lo spirito capitalista prima, e il capitalismo reale poi, a portare Faust dove si trova a fine tragedia, ossia in una situazione di potere e prestigio. Cesare Cases, il più eminente studioso italiano di Lukács, individua proprio in questo nodo concettuale il limite della sua interpretazione del testo. Egli attribuisce questa potenziale fallacia al contesto culturale e politico, ossia quello della Terza Internazionale. La teoria marxista del periodo, infatti, prevedeva che il capitalismo fosse una tappa necessaria e inevitabile sulla strada per il socialismo, e che quindi ci sarebbe dovuta essere una continuità naturale tra la borghesia e il proletariato al potere. Che quindi, ci fosse un capitalismo 'buono', da cui trarre gli strumenti per liberare il proletariato, e uno 'cattivo', da rovesciare (Cases 1985, 138). Le tragedie individuali sono quindi necessarie perché necessario è l'attraversamento del capitalismo.

Per illustrare ulteriormente questa teoria, Lukács stabilisce delle equivalenze tra i momenti della tragedia e le fasi della storia umana. Tutta la Prima Parte e l'inizio della Seconda sono ovviamente ambientate in un sistema di tipo feudale, sia sul livello strutturale che su quello sovrastrutturale. Riferendosi agli atti II e III della Seconda Parte, ambientati nel mondo classico greco, Lukács chiosa che «il contenuto delle scene di Elena è la nascita del mondo nuovo, specificamente moderno, attraverso l'appropriazione del mondo classico da parte dell'umanità liberata dal Medioevo» (Lukács 2013, 48). È interessante notare come per lui il mondo moderno nasca attraverso un'appropriazione profonda del mondo classico da parte di quello stesso mondo moderno che è sulla strada verso il

capitalismo. Se questi atti hanno visto la fusione del mondo feudale con quello classico, quelli successivi completano la transizione: «nel quarto atto, dal grembo del feudalesimo – e, con profonda verità storica, come un *intermundium* generato dal privilegio feudale stesso – sorge il suo becchino, il capitalismo» (ivi, 44). Certamente il IV e il V atto vedono il capitalismo nascere grazie alle ricchezze e alle conquiste del feudalesimo, ma appare singolare che Lukács scelga di ignorare la rilevanza del I atto e dell'inizio del II. Il primo, occupato quasi interamente dalla Mascherata al Palazzo Imperiale (il *Mummenschanz*), cui segue l'invenzione fraudolenta della carta moneta da parte di Mefistofele, è quello dove l'elemento allegorico è preminente, fino al limite del narrativamente sostenibile. Cases commenta sottolineando un altro limite dell'interpretazione di Lukács, ossia la rilevanza data all'elemento sensibile, 'realistico', sopra quello allegorico, che fa però da padrone alla Seconda Parte. Infatti per Cases (1985, 135) «è in questa fantasmagoria che si celebra il trionfo del denaro, l'eliminazione di ogni elemento naturale e la sua sostituzione con prodotti artificiali». Lukács avrebbe dovuto farne un momento fondamentale nell'analisi di queste parti della tragedia; analisi che però, a causa della sua avversione per l'elemento allegorico, sceglie di tralasciare a favore del più realistico (seppure meno poetico e, forse, riuscito artisticamente) atto IV. Anche Moretti muove una simile critica, sottolineando invece come l'allegoria potesse essere interpretata alla luce del problema economico: «al pari della merce, l'allegoria umanizza le cose (facendole muovere e parlare), e reifica per contro gli esseri umani. In entrambi i casi, inoltre, una realtà astratta (il valore di scambio; il significato allegorico) subordina e quasi nasconde la realtà concreta del valore d'uso e del significato letterale» (Moretti 1994, 74). Secondo lui, l'accostamento goethiano dell'invenzione della carta moneta e di un atto profondamente allegorico non è casuale, anzi: serve a sottolineare la natura allegorica della moneta stessa. Ed in quest'ottica si domanda: «perché partire dalla merce di Marx per spiegare l'allegoria di Goethe – e non invece partire da questa per spiegare quella?» (ivi, 75).

A questo punto arriviamo alla questione fondamentale: chi, cosa e come rappresenta il capitalismo nel *Faust* di Goethe? La dinamica tra i due personaggi che Lukács individua è quella tra la borghesia in via di sviluppo e affermazione, rappresentata da Faust, e il capitalismo e i nuovi mezzi di produzioni creati dal progresso tecnologico, rappresentati da Mefistofele e dalla sua magia infernale. Lukács coglie l'importanza di un elemento fondamentale in questo contesto: l'ansia di vivere. Infatti, «la pratica capitalistica è il compimento dell'ansia di vivere di Faust ma anche, e in modo indissolubile, un nuovo campo d'azione estremamente fecondo per Mefistofele» (Lukács 2013, 55). È evidente quanto l'individuo moderno sia non solo bisognoso di agire, ma profondamente ansioso di doverlo fare, di non poter rinunciare all'esercizio del proprio desiderio. La dinamica tra borghesia e capitalismo che Lukács individua non è quella dell'individuo pronto a cogliere le possibilità che gli si presentano, ma, al contrario, quella di un uomo che spinto dalla sua ansia e

dal suo bisogno sfrenato crea i mezzi di cui ha bisogno e sfrutta le occasioni che trova. Questi mezzi per Faust assumono la forma dell'aiuto di Mefistofele, mentre per l'uomo dell'Ottocento si tratta dell'invenzione delle macchine necessarie all'industrializzazione. Anche l'aiuto del diavolo si manifesta quasi sempre in maniera estremamente concreta: «l'azione magica di Mefistofele, in particolar modo nella prima parte, è in sostanza il prolungamento magico del raggio d'azione dell'uomo per opera del denaro analizzato da Marx» (ivi, 62), riprendendo quindi il commento marxiano della sezione precedente. L'aiuto di Mefistofele, particolarmente nella Prima Parte, si traduce in denaro, gioielli, sonniferi: tutti oggetti terreni, che Faust si sarebbe potuto procurare da sé, se avesse avuto la disponibilità o i mezzi per farlo. È soltanto nella Seconda Parte che l'aiuto mefistofelico diventa espressamente e interamente 'magico'. A Faust vengono fornite illusioni, la via d'accesso al Regno delle Madri, poteri sconfinati di evocazione e l'aiuto di eserciti spettrali. Ma tutto questo gli serve soltanto a soddisfare bisogni e desideri sempre maggiori: sono tutti beni che verranno investiti al fine di ottenere capitali ancora più grandi. Denaro e gioielli bastano a concupire una ragazza del popolo, ma per ottenere l'amore di Elena di Troia o conquistare un feudo, Faust ha bisogno che tutte le forze magiche del capitalismo mefistofelico vengano impiegate. Lukács chiosa, «proprio la prassi sarebbe oggettivamente impossibile senza l'aiuto determinante di Mefistofele: lo sviluppo delle forze produttive non è possibile nella società borghese senza il capitalismo. Per questo è vano il tentativo di Faust di staccarsi dalla magia. Per questo il suo sogno del luminoso avvenire dell'umanità è soltanto un sogno» (ivi, 81). Il percorso di Faust è una progressiva e inarrestabile caduta nel vortice del capitale. Più gli viene dato e di più lui ha bisogno, quindi più chiede. E, contrariamente a quanto si potrebbe sperare, non sembra mai giungere il momento in cui il borghese Faust ha ricevuto abbastanza da potersi emancipare dall'aiuto del capitalismo e poter restituire, o addirittura redistribuire. Poiché anche nel finale, quando Faust ha ormai ottenuto tutto e Mefistofele sembra essere stato relegato in un angolo, sono comunque i suoi tirapiedi a compiere le azioni fondamentali – e più turpi – per completare l'opera faustiana. Per questo Faust non può liberarsi di Mefistofele, né il borghese del capitalismo.

Per concludere, torniamo alla questione del finale, e del percorso tragico o meno dell'uomo. Lukács torna a ribadire l'indissolubile dialettica tra tragedia e redenzione, necessaria per giungere ad una sintesi finale: «dalla lotta tra il bene e il male scaturisce un cammino progressivo; anche il male può portare al progresso oggettivo. [...] Nel male possono nascondersi i germi del bene, ma anche nel sentimento più elevato vi è qualcosa di satanico, o che può diventarlo» (ivi, 60-61). Ogni tesi contiene la propria antitesi, e viceversa, quindi. Come i sentimenti emancipatori della prima borghesia hanno spianato la strada agli orrori del capitale, allo stesso modo il capitalismo ha in sé i semi del proprio superamento. Gli stessi semi che hanno portato il capitalismo ad affermarsi, ossia i nuovi mezzi di produzione, potrebbero portarlo alla sua dissoluzione,

una volta raggiunto un livello di sviluppo tecnologico sufficiente. Proprio lo sviluppo tecnico era un interesse del Goethe anziano, che ha voluto rifletterlo nell'ultimo atto della sua opera, rappresentando le imprese di Faust, che innalza dighe e piega il corso della natura ai suoi scopi e interessi. Ma questa fiducia nel progresso tecnico fa emergere anche gli aspetti più conservatori di Goethe, che Lukács prontamente critica. Infatti Goethe più e più volte prese le distanze dai moti rivoluzionari, sebbene ne approvasse spesso i contenuti (cfr. *ivi*, 52), a fronte della convinzione che grazie allo sviluppo della tecnologia l'emancipazione dei popoli sarebbe venuta da sé.

Goethe osserva con freddezza e ironia le vaghe illusioni delle guerre di liberazione, ma più tardi osserva che le buone strade e le ferrovie creeranno necessariamente l'unità della Germania; si appassiona a ogni nuova conquista tecnico-economica del capitalismo [...]. Da questa visione sorge in Goethe l'illusione che lo sviluppo grandioso e non ostacolato delle forze produttive renda superflua la rivoluzione politica. Qui si manifesta uno dei limiti e delle unilateralità maggiori della sua concezione del mondo, [...] nella sopravvalutazione dell'evoluzione e nell'opposizione a ogni 'teoria catastrofica' (*ivi*, 54-55)

Lukács aveva probabilmente ragione nel definire una «sopravalutazione» quella di Goethe nei confronti del progresso tecnico, ma è possibile che anche la sua speranza che davvero il capitalismo contenga in sé il proprio superamento sia un ottimismo eccessivo. Nonostante questa speranza, Lukács è lucido nel notare che, se *Faust* rappresenta la storia del capitalismo dalla sua nascita fino alla sua più decisa affermazione, non necessariamente contiene il suo superamento, che nei modi e nelle forme era ancora ignoto sia a Goethe che a Faust. Infatti, parlando del finale dell'opera, ossia della salvezza di Faust da parte di Margherita, il critico dice che

si tratta di un modo poetico di esprimere sinteticamente la sua giusta convinzione che nella realtà storico-sociale a lui nota la perfezione umana è impossibile, sia per il tipo d'uomo incarnato da Faust che per quello incarnato da Margherita, e di esprimere al tempo stesso la sua fede incrollabile che l'avvenire dell'umanità risolverà il dilemma, anche se in un modo a lui ignoto (*ivi*, 96)

Faust nella sua ultima visione prima di morire non vede né il socialismo, né l'iper-capitalismo come volevano i maggiori critici dell'interpretazione 'ottimista' della tragedia, ma vede qualcosa di ignoto sia a noi che all'autore, di conseguenza non rappresentabile. Il *Faust* è la storia economica del genere umano, ma fino a dove Goethe poteva osservarla, immaginarla e rappresentarla, eppure termina dopo gli anni in cui Goethe era vissuto, con un capitalismo pienamente affermato. Ma Goethe non può rappresentare oltre, deve limitarsi alla visione, poiché neppure lui poteva immaginare cosa sarebbe successo, nonostante la sua incrollabile fiducia, condivisa – seppure non interamente, come dimostrato dalle sue opinioni sulla Rivoluzione francese – anche da Lukács.



### 3. Cases. Mefistofele anima della modernizzazione

Cesare Cases è stato uno dei più insigni germanisti nella storia della cultura italiana, ed ha dedicato molte pagine allo studio del *Faust*. I suoi saggi al riguardo sono stati recentemente raccolti e commentati da Michele Sisto e Roberto Venuti nello splendido volume *Laboratorio Faust*. Oltre ai saggi, il volume contiene anche un'accurata ricostruzione del fondamentale ruolo di consigliere che Cases svolse per Fortini quando egli tradusse la tragedia per i Meridiani Mondadori.

In questo paragrafo ricostruiremo l'interpretazione, sempre di ottica marxista, che Cases offre del testo, concentrandoci su due aspetti: l'ambiguo rapporto con la modernità – e la modernizzazione – di Faust e Mefistofele, e la questione dell'interpretazione complessiva dell'opera, in dialogo con quanto detto su Lukács precedentemente.

Cases, nella sua *Introduzione*<sup>1</sup> al *Faust* tradotto da Barbara Allason per Einaudi nel 1965, si concentra sulla dialettica tra Faust e Mefistofele riguardo l'espressione delle pulsioni moderne. Infatti Cases riconosce la modernità del sentire e del volere faustiano, che pretende di svilupparsi senza limiti e con potenzialità infinite, e chiosa che «all'infinità del sapere corrisponde in lui l'infinità dello sviluppo della personalità, che in un universo copernicano è compito di tutti» (Cases 2019, 36). Ma per lui Mefistofele comprende perfettamente la natura di questo sviluppo, dello *Streben* faustiano, che però sente il dovere di svilire e ridurre. Per Cases, Mefistofele è «anima nera del processo di trasformazione della natura, [...] promotore della magia nera del denaro. [...] La sua funzione storica è inestricabile da quella che si potrebbe chiamare la sua funzione ideologica, e cioè la negazione dello *Streben* e la riduzione del fine dell'uomo al piacere» (ivi, 50). Ciò non perché Mefistofele non voglia che Faust faccia pieno uso dei poteri che lui gli offre, al contrario: un simile risultato gli permetterebbe di vincere la sua scommessa laterale con Dio, e provare che ogni uomo è corruttibile. Ma Mefistofele è un diavolo filosofo, come lo definì anche Madame de Staël, e vuole dimostrare di saperla più lunga sia di Faust che di Dio per quanto riguarda la natura umana. Nuovamente Cases, in dialogo con Lukács e Marx, sostiene che Mefistofele

è un diavolo moderno, che è il primo a non credere nel diavolo. [...] È la malvagità moderna a riempire di nuovo contenuto e a ridar sangue al fantasma bandito nei libri delle favole. Si può così affermare con Lukács che in Mefistofele emergono, tra l'altro, “le caratteristiche cinicamente diaboliche del capitalismo”. Ciò risulta evidente dal suo stretto rapporto con il mondo del denaro, fondato su una consapevolezza della sua funzione economica assai lontana dalla generica fame dell'oro che abbiamo visto in Satana. [...] Mefistofele, che disprezza lo *Streben* di Faust e degli uomini in generale, ricorda come le qualità offerte dal denaro siano equiparabili a quelle date dalla natura, quindi l'aspirazione di Faust

<sup>1</sup> Qui citata da Cases 2019.

all'autorealizzazione – e inversamente il suo senso d'impotenza nelle prime scene – siano condizionate e relativizzate dall'esistenza del denaro (ivi, 48)

Il suo obiettivo, dopo aver riconosciuto la modernità di Faust e del suo *Streben*, diventa quello di svilirlo, di ridurlo a mero desiderio e lussuria. Poiché lui, anima del capitalismo e della tentazione del denaro, sa che soltanto trasformando lo *Streben* in avidità può esercitare un controllo assoluto sugli esseri umani. D'altronde, il suo non esserci riuscito fa sì che Faust venga salvato dagli angeli. Cases coglie in questo diavolo uno dei pericoli maggiori del capitalismo, e tra i più celati ai tempi di Goethe: la massificazione. Mefistofele, nonostante alimenti i desideri del borghese dotato di capitale, non vuole che egli si elevi oltre i suoi simili. Al contrario, vuole dargli tutti i mezzi per soddisfare le sue voglie, ma senza che tali voglie lo rendano un'individualità. La modernizzazione mefistofelica umilia lo *Streben*, sostenendo che «Du bist am Ende – was du bist. / Setz dir Perücken auf von Millionen Locken, / Setz deinen Fuß auf ellenhohe Sokken, / Du bleibst doch immer, was du bist» (vv. 1806-1809) [Tu sei, in fondo... quel che sei. / Mettiti in testa parrucche con centomila riccioli, / mettiti ai piedi coturni alti un braccio, / resterai sempre quel che sei] (Goethe 1970). Per quanto Faust si creda un individuo superiore agli altri, rimarrà quel che è: un individuo con gli stessi desideri di tutti gli altri, oppure il fautore di una società che si prepara a massificare lo *Streben* nascente. Infatti, «Mefistofele [...] rappresenta uno dei poli di una dialettica che ancora attende la sua soluzione, quella tra i fini particolari e i fini universali dell'uomo, per cui l'individuo non riesce a realizzare sé stesso come 'rappresentante dell'umanità' senza sacrificare sé stesso come individuo» (Cases 2019, 51). Faust, nell'ergersi a rappresentante dell'umanità, necessariamente pone le basi per il sacrificio dell'individuo, poiché il suo lavoro, lo scatenamento delle forze che Mefistofele gli ha fornito, creerà una società senza più alcuno spazio per l'azione individuale.

Cases, prendendo le mosse esplicitamente da Lukács, torna ad interpretare il testo come storia del genere umano, e soprattutto della sua economia. Ma al contrario di Lukács, il quale si concentrava sull'aspetto materiale della questione, e che si era dedicato soprattutto all'interpretazione delle dinamiche 'realistiche' e più esplicitamente politiche, Cases dedica particolare spazio alla questione dell'allegoria. Tutti i mondi rappresentati diversi da quello capitalista sono, per Cases, soltanto fantasmi, allegorie, svuotate, di mondi ormai persi. Diversamente da Lukács, che vedeva nelle nozze tra Faust e Elena l'incontro tra mondo classico e privilegio e mezzi moderni, necessari alla nascita del capitalismo, Cases legge il capitalismo nascente come un predatore che eviscera ciò che trova sul suo percorso, sia il mondo classico che quello feudale. Infatti, parlando del terzo atto, dice che del mondo classico nulla rimane, se non le sue vesti:

Non avrebbero trovato il passato quanto il presente travestito da passato: l'epoca classica è la nostalgia dell'epoca classica, l'impero con i suoi scarsi tratti medievali è semplicemente lo sgretolarsi delle vecchie forze, su cui Goethe non nutriva illusioni di possibili recuperi ma

per cui manteneva un certo tenero di fronte all'avvento del mondo moderno. Come sostiene Schlaffer, è il capitalismo che svuota le figure del secondo Faust della loro sostanzialità e le trasforma in fantasmi allegorici, sicché il libro diventa 'l'allegoria del diciannovesimo secolo' (ivi, 132)

Come Mefistofele aveva svilito e svuotato lo *Streben*, così il capitalismo toglie intrezza e senso sia al mondo classico e feudale che agli individui che lo abitano. Come detto precedentemente, parlando delle critiche di Cases all'interpretazione di Lukács, il germanista offre una lettura più pessimista, sia nell'interpretazione del testo che nella più ampia comprensione del capitalismo. Non sembra infatti vedere possibilità particolari riservate all'uomo, anzi, afferma: «Goethe – almeno nel *Faust* – aveva invece capito che il capitalismo fin da principio spingeva l'umanità alla distruzione dei rapporti naturali e all'autodistruzione» (Cases 1985, 138). Il capitalismo è solo una corsa alla distruzione, alla morte. Niente traspare dal testo goethiano, nella lettura di Cases, che possa fornire una legittima speranza di ottimismo futuro, almeno per quanto riguarda la storia del genere umano, e ciò è chiaro se si osservano i mondi rappresentati:

La storia è uno spettacolo di lotte di servi contro servi; ciò che si ritiene nuovo è sempre già stato pensato; l'educazione non serve a nulla. Se poi si passa alle singole epoche storiche che si alternano nei singoli atti e nei loro geniali *raccourcis*, ognuna ci si mostra nel suo aspetto più disastroso: il feudalesimo del primo e del quarto atto in piena decomposizione, il trapasso all'era moderna gravido di mali (Cases 2019, 130)

Nulla di positivo sembra emergere quindi della lotta tra il bene e il male che Lukács scorgeva nella vicenda faustiana, la dialettica sembra essere ribaltata, e ad affermarsi è una tesi negativa. Rimangono soltanto mondi in decomposizione o nascenti già malati, e diavoli tentatori.

#### 4. Berman. Capitalismi a confronto: Faust contro Mefistofele

Nel suo saggio *All that is solid melts into air*, pubblicato nel 1982, Marshall Berman fa esplicito riferimento alla lettura lukácsiana; infatti sostiene: «il *Faust* di Goethe esprime e drammatizza il processo da cui, tra la fine del diciottesimo secolo e l'inizio del diciannovesimo, trae origine un mondo dai tratti tipicamente moderni» (Berman 2012, 51). Berman definisce quest'epoca come la 'seconda fase della modernità', in cui parte della società è ormai moderna, o vive in condizioni di vita moderne, e un'altra, larga, parte è ancora legata a modalità di vivere e sentire dell'antichità (cfr. ivi, 22)<sup>2</sup>. Egli è altrettanto in linea con l'idea

<sup>2</sup> Berman divide in tre fasi la modernità: la prima va dall'inizio del XVI secolo alla fine del

di Lukács per quanto riguarda l'identità tra la vicenda del protagonista e la storia del genere umano: «esiste un'affinità tra l'ideale culturale dell'evoluzione dell'io e il concreto movimento sociale verso lo sviluppo economico» (ivi, 52). Rispetto a Lukács però, Berman è particolarmente interessato a sottolineare il tema dell'evoluzione dell'io, quindi della tensione alla modernità dell'individuo particolare, che invece in Lukács perde di importanza poiché sussunto nel genere intero. Berman torna sulla questione commentando un altro passo della tragedia, dove Mefistofele ride di Faust che si sente in colpa per la scia di morte e dolore che si lascia dietro, dicendogli che vuole volare pur avendo le vertigini. Per Berman,

la crescita dell'uomo paga il suo prezzo in termini di vite umane; chiunque vi aspiri deve pagarne il prezzo, e il prezzo è alto. [...] “Non è la prima”. Se la devastazione e la rovina costituiscono una struttura portante del processo evolutivo umano, Faust è assolto, almeno in parte, dalle sue colpe personali. [...] Tra un uomo aperto e un mondo chiuso non esiste alcuna possibilità di dialogo (ivi, 68-69)

Già da qui si intende la grande differenza della lettura del testo offerta da Berman, che si avvicina forse più a quella di Cases che a quella di Lukács. All'evoluzione dell'uomo, e quindi alla conseguente trasformazione del mondo a sé circostante, corrisponde inevitabilmente un prezzo da pagare, ma l'assoluzione, che per Lukács veniva dalla sussunzione dell'uomo nel genere intero, qui invece proviene da Mefistofele. Il prezzo deve essere pagato a Mefistofele, demone della modernizzazione, e di conseguenza solo lui può offrire assoluzione. Non Dio, non l'autore, ma lo stesso diavolo, il quale non ha altro interesse che smorzare il senso di colpa del suo assistito e rimmetterlo in moto. D'altronde, per Berman quella di Faust è «la prima, e tutt'oggi la più bella, tragedia dell'evoluzione» (ivi, 53): l'evoluzione è l'elemento focale, ma si conclude in tragedia. Le tragedie individuali non passano più in secondo piano, ma sono la questione centrale del percorso – o decorso – dell'evoluzione.

Berman porta avanti il discorso concentrandosi soprattutto sull'analisi del Quinto Atto, quindi sull'omicidio dei due anziani, Filemone e Bauci, la cui capanna impedisce a Faust di possedere interamente il terreno su cui sta edificando la sua nuova società. Berman pone l'accento non tanto sul

XVIII; la «seconda fase [inizia] con la grande ondata rivoluzionaria dell'ultimo decennio del secolo diciottesimo. Infatti, con la Rivoluzione francese e le sue ripercussioni, viene improvvisamente e drammaticamente alla luce un grande pubblico moderno. Questo pubblico è accomunato dalla sensazione di vivere in un'epoca rivoluzionaria, in un'epoca che produce esplosivi capovolgimenti in ogni dimensione della vita personale, sociale e politica. Nello stesso tempo, il pubblico moderno del diciannovesimo secolo è in grado di ricordare cosa significa vivere, sul piano materiale non meno che su quello spirituale, in mondi che non sono affatto moderni. Da questa intrinseca dicotomia, da questa sensazione di star vivendo contemporaneamente in due mondi, scaturiscono e si palesano i concetti di modernizzazione e modernismo» (ivi, 21-22). La terza fase, invece, copre il XX secolo, in cui la modernità si estende ormai a tutto il mondo e il concetto stesso si frammenta e perde, divenendo formalmente inservibile.

bisogno ossessivo di potere di Faust, quanto sulla tendenza omologante della trasformazione moderna: «l'assassinio ha comunque un'altra motivazione che non dipende soltanto dalla personalità faustiana, ma da un impulso collettivo, impersonale, che sembra endemico alla modernizzazione: la spinta a creare un ambiente omogeneo, uno spazio totalmente modernizzato, in cui i sembianti e i sentimenti del vecchio mondo siano scomparsi senza lasciare traccia» (ivi, 80). Anche in questa analisi emerge un elemento toccato da Cases: la modernità capitalistica è una spinta all'individualismo, ma non tanto per liberare le forze creatrici di ogni singolo, quanto piuttosto per distruggere i rapporti naturali e ogni forma di tessuto sociale. Come Cases sottolineava l'appiattimento del desiderio mefistofelico, così Berman evidenzia il risultato spersonalizzante del folle volo faustiano. La nuova società faustiana deve eliminare ogni forma di ricordo del vecchio mondo affinché nulla possa più metterne in dubbio la validità e la ragion d'essere. Allo stesso modo, crea un sistema in cui i 'liberi uomini' si ritengono tali nonostante stiano tutti quanti eseguendo gli ordini di uno solo, Faust, e ne stiano realizzando la visione. Visione che si rivelerà ingannevole poiché manipolata e deformata da Mefistofele, ma d'altronde abbiamo già detto come le forze infernali sfuggano sempre al controllo del mago che le evoca. Faust sta quindi effettivamente creando un mondo che permetta a sé e ai nuovi uomini moderni di realizzarsi come tali, alla ricerca di una nuova patria, dove finalmente non essere più esuli né erranti (cfr. ivi, 78), ma dove continuare a pagare il prezzo che Mefistofele (la modernizzazione) esige.

Per concludere la disamina su Berman, sarà affrontato un ultimo tema: la natura dei capitalismi di Faust e Mefistofele a confronto. Berman si oppone alle letture tradizionali di stampo marxista che vedevano in Faust il perfetto esecutore della volontà capitalista, e anzi sostiene che egli non possa essere identificato con il capitalista avido attratto dal potere del denaro: «egli non sta edificando in vista di un suo profitto personale a breve termine, ma piuttosto per il futuro a lungo termine dell'umanità, per amore di una libertà universale e di un benessere di cui si potranno godere i frutti solo molto tempo dopo la sua scomparsa» (ivi, 84). Questa affermazione riporta Faust nel ruolo di rappresentante del genere umano, ma diversamente: non è più il suo esserne rappresentante a giustificare i suoi atti, al contrario, egli si autogiustifica in quanto ritiene di stare lavorando per il bene del genere umano. Come già detto in precedenza, «Goethe mette in rilievo che gli orrori più nefandi legati allo sviluppo promosso da Faust scaturiscono dai suoi propositi più onorevoli e dalle sue più autentiche conquiste» (*ibid.*). Questo però non scagiona Faust dall'accusa di essere interamente capitalista. Prima di tutto, poiché il rapporto tra buoni propositi e terribili risultati non permette di sostenere che Faust non credesse che le sue imprese avrebbero causato delle vittime. Inoltre, Faust sostiene di essere sempre sconvolto e stupito – onestamente o meno – quando compie un'azione che causa la morte o la sofferenza altrui, ma raramente si sofferma su tale risvolto sfortunato, o a causa di ciò cambia *modus operandi*. Moretti nota

come, dopo i suoi primi crimini, «Faust non si è pentito affatto: ha solo spostato il suo campo d'azione, trasformandosi in un seduttore economico» (Moretti 1994, 29). Al contrario, Faust riprende sempre la sua corsa, spingendosi di volta in volta più in là e quindi coinvolgendo sempre nuove potenziali vittime. Inoltre, neppure prendere atto del fatto che i desideri di Faust vanno oltre la ricchezza e l'accumulazione primaria' lo scagiona da alcunché, poiché i mezzi usati sono gli stessi di coloro che desiderano solo prestigio e denaro. Lo stesso Berman riprende i versi rivolti da Faust al sorvegliante dei suoi lavoratori, che sembrano sempre meno uomini liberi e sempre più schiavi che lavorano alle piramidi: «Ermuntere durch Genuß und Strenge! / Bezahle, locke, presse bei!» (vv. 11553-11554) [Per stimolarli, premia, punisci, / pagali, adescali, spremili!] (Goethe 1970). Di fronte a queste parole è difficile nobilitare il desiderio faustiano, e non associare il personaggio a un qualunque sfruttatore di forza-lavoro. Neppure Berman intende scagionare completamente Faust, ma piuttosto vuole teorizzare un modello di comportamento capitalista 'bifronte', che definisce «modello faustiano». Tale modello prevede un Faust organizzatore e dedito all'evoluzione su larga scala, dalle ampie vedute di progresso e sviluppo, disposto a tutto per raggiungere tale risultato, coadiuvato da un Mefistofele pirata e rapace, che si occupa di tutta quella parte di lavoro che deve rimanere nell'ombra, sporcandosi le mani al posto di Faust. Insomma, Berman ristabilisce la diade capitalismo buono e capitalismo cattivo, ma li vede non contrapposti, quanto intrecciati, uno necessario all'altro: «il modello faustiano rivelerà infine anche una nuova forma di autorità, l'autorità che deriva dalla capacità del leader di soddisfare la costante aspirazione degli uomini moderni ad uno sviluppo dai tratti avventurosi, privo di limiti troppo determinati, continuamente rinnovato» (Berman 2012, 86). In quest'ottica, secondo Berman, la critica di Goethe è rivolta alla figura – sicuramente anticipata con lungimiranza profetica – dell'imprenditore di genio che crea immense organizzazioni di lavoro sulla scorta delle sue intuizioni. L'aspetto certamente più problematico di questa interpretazione è ritenere che per queste figure il potere e il denaro siano soltanto mezzi per raggiungere il progresso, unicamente perché soggettivamente lo sostengono. Anche Faust non dice mai di volere il potere e il controllo, ma nel corso della tragedia fa di tutto per ottenerlo. Potere e controllo da esercitare prima sul sapere, poi sullo Spirito della Terra, sulle donne (Margherita ed Elena), infine su una società intera. Gli si può credere unicamente perché sembra essere mosso da più alti ideali? Indubbiamente Goethe stesso era estremamente affascinato, quanto spaventato, dalla figura faustiana che stava tratteggiando e che vedeva nascere intorno a sé. Ma egli, nonostante salvi Faust, non sembra mai scindere il suo desiderio di innovazione dai mezzi mefistofelici tramite i quali questo desiderio viene realizzato. Non serve spingersi in una lettura psicoanalitica dell'opera per dimostrare che Goethe vedesse come indivisibili i due personaggi. È molto difficile considerare Faust e Mefistofele come due aspetti così lontani del capitalismo: ne sono certamente due aspetti, ma necessariamente connessi.

D'altronde, ogni narrazione ha bisogno di un eroe, e Faust è l'eroe perfetto della retorica capitalista, che Goethe porta subito alle sue estreme conseguenze. Più che capitalista realmente 'nobile', Faust andrebbe letto come simbolo quasi propagandistico necessario ad assolvere dalle proprie colpe tutti i 'Faust in minore' che sarebbero seguiti. Una versione titanica e romantica del 'sogno americano', che altro non è che una versione massificata del mito di Faust. In quest'ottica, la salvezza di Faust da parte degli angeli – e di Goethe – andrebbe letta nell'ottica lukácsiana di assoluzione del genere umano proiettata sul futuro piuttosto che come riconoscimento del valore degli ideali – nonostante i mezzi usati – dello specifico individuo Faust. Ma in entrambi i casi, rimane la critica goethiana all'uomo faustiano – parziale o completa che sia, risolta o meno nel percorso del genere umano – e l'invito a capire come coesistere con questo stimolo allo sviluppo, che non può più essere riposto in un cassetto, ma che deve esistere per l'uomo stesso, senza condannarlo a un continuo susseguirsi di tragedie individuali.

Tuttavia, se il Faust rappresenta una critica, costituisce anche una sfida – al nostro mondo ancor più che a quello di Goethe – ad immaginare e a creare nuove forme di modernità, in cui non sia l'uomo ad esistere in nome dello sviluppo, ma lo sviluppo ad esistere in nome dell'uomo. Il cantiere incompiuto di Faust è il terreno stimolante ma precario su cui tutti noi dobbiamo fondarci per costruire la nostra esistenza (ivi, 97)

### *Riferimenti bibliografici*

- Berman, Marshall, [1982] 2012. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino.
- Bettini, Filippo / Bevilacqua, Mirko (ed.), 1975. *Marxismo e critica letteraria in Italia*, Roma, Editori Riuniti.
- Brugnolo, Stefano, 2000. *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurativi e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Roma, Bulzoni.
- Cases, Cesare, 1985. *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi.
- Demetz, Peter, [1959] 1967. *Marx, Engels and the poets. Origins of marxist literary criticism*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cases, Cesare, 2019. *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di Roberto Venuti, Michele Sisto, Macerata, Quodlibet.
- Goethe, Johann Wilhelm (von), 1970. *Faust*, tr. it. di Franco Fortini, Milano, Mondadori.
- Jameson, Fredric, [1971] 1975. *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Napoli, Liguori.
- Lukács, György, [1940] 2013. *Studi sul «Faust»*, Milano, Aesthetica.
- Lukács, György, 1953. *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi.

- Marx, Karl, [1867] 1970. *Il Capitale*, Roma, Editori Riuniti, v. 1.
- Marx, Karl, [1932] 1975. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich, [1848] 2014. *Manifesto del Partito Comunista*, Torino, Einaudi.
- Moretti, Franco, 1994. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Parinetto, Luciano, [1989] 2004. *Faust e Marx. Metafore alchemiche e critica dell'economia politica. Satura inconclusiva non scientifica*, Milano, Mimesis.
- Prawer, Siegbert S., 2021. *Karl Marx e la letteratura mondiale*, Roma, Bordeaux.