

letterature straniere

Friedrich Theodor Vischer e la sua critica al secondo *Faust*. Dalle *Faust'sche Stimmen* al *Faust III*: fra parodia e critica letteraria

di Luca Renzi

La critica vischeriana a Goethe si sviluppa in un arco di tempo che va dal 1833 al 1881 e, tranne aggiustamenti marginali e variazioni nella forma propositiva, essa rimase costante nelle sue fondamentali argomentazioni. Il tema estetico è in tutto ciò, insieme al tema etico, preminente in quanto le considerazioni su allegoria e simbolo (soprattutto il punto cruciale a proposito della 'impoeticità' dell'allegoria in *Faust*) sono il supporto sistematico del commento al *Faust* di Vischer e trovano fondamento nella profonda differenziazione attuata da Vischer fra il 'meramente poetico', consona alla fantasia, rintracciato nel simbolico e nel mitico, che egli chiamò lo «*eminent symbolisch*»¹, e l'allegorico associato all'arbitrarietà concettuale e

* *Presentato dall'Istituto di Lingue.*

*Per le opere di Fr. Th. Vischer si fa riferimento, quando possibile, alle edizioni originali, oppure alle due edizioni critiche di Robert Vischer: *Ästhetik*, 6 voll., München 1922-1923 e *Kritische Gänge*, 6 voll., Leipzig-Berlin-Wien 1914-1922, indicate rispettivamente con il titolo e il numero del volume.*

¹ La fantasia simbolica è posta da Vischer nei primi scritti a metà strada, in forma mediatrice, fra religione e arte, in quanto la religione rappresentava una concezione puramente mitica. Il simbolico è per Vischer ciò che possiede «*poetisches Leben*», mentre l'allegorico è caratterizzato in quanto «*unlebendiges Produkt der Phantasie*» al servizio di una riflessione posteriore alla fruizione estetica. Come si vedrà più oltre, Georg Lukács rifletté lucidamente, da una prospettiva a lui propria, su tale definizione di 'simbolico' e 'mitico' (cfr. in particolare i *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik: Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer*. In: *Werke*, vol. 10, Neuwied und Berlin 1969, p. 284 sg.) e dell'evoluzione verso il concetto vischeriano di «*Einfühlung*», analizzando il capitolo della *Ästhetik* di Vischer «*Die Geschichte der Phantasie oder des Ideals*». Qui

per cui il significato è solamente deducibile per mezzo di un'operazione intellettuale.

Vischer condannò una speculazione eccessivamente filosofico-allegorica del *Faust*, criticando aspramente quella «Schemenhaftigkeit der mythischen Elemente» contenuta nella seconda parte. In ciò si riconoscevano tracce della riflessione sulla definizione di simbolo e allegoria risalenti alle impostazioni di Goethe e Schiller. In particolare Vischer sembrò avvicinarsi nella sua riflessione sul concetto di mito, in un certo periodo della elaborazione della sua estetica, a quella concezione del primo Goethe, che egli definiva «individuell, symbolisch», dunque particolare e fortemente legata alla sfera dell'esperienza personale, intima e 'ingenua', in contrapposizione ad una concezione «allgemein spekulativ» che egli non esitava a definire 'allegorica' nei modi e astratta nelle forme. Questa discussione comprendeva per Vischer quella anteriore sull'eredità di Schiller e Shakespeare, su classicismo e gusto 'germanico' che interessò Vischer enormemente e sulla quale egli ebbe scambi di idee già a partire dal suo rapporto con D.F. Strauß².

egli si appellava, fra gli altri, al concetto di «allgemeine Phantasie» sviluppandolo fino a quelli di mito e simbolo. Vischer vi distingueva fra due «Kreise»: un primo religioso e uno «weltlich» prodotti dalla fantasia, ammettendo: «Die Phantasie der Völker kann sich in ihren höheren Bildern von der chaotisch unfreien Einbildungskraft nicht befreien» (Fr. Th. Vischer, *Ästhetik*, vol. 2, München 1922, § 416-446). Già prima, nel 1931, Lukács aveva parlato degli estetici post-hegeliani a proposito di Lassalle e del suo dramma *Sickingen* nell'opera *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (In: *Werke*, vol. 10, cit.) e in particolare di Vischer e della sua estetica che, secondo Lukács, tendeva all'unione della «Antike» con Shakespeare. Dal semplice punto di vista della definizione estetica è sorprendente che né Lukács né altri commentatori di Vischer abbiano cercato un suo predecessore in Friedrich Creuzer, tenendo conto che proprio Lukács mise in luce il rapporto fra l'ultimo Vischer positivista 'metafisico' con il tardo-romanticismo. Questo punto è stato fino ad oggi del tutto trascurato e meriterebbe seria attenzione. Lo schema vischeriano ripete in sostanza «Die Lehre vom Göttlichen» di Creuzer (cfr. G. Wunberg, *Die Begriffe 'Symbol' und 'Mythos' bei Fr. Creuzer*, Diss., Tübingen 1957. Inoltre: M. Titzmann, *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit*, in: W. Haug (cur.), *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium in Wolfenbüttel 1978).

² Strauß, il detrattore di Menzel e biografo di Ulrich von Hutten, espresse pure lui critiche al secondo *Faust* e criticò inoltre il concetto di critica extraestetica di origine scolastico-hegeliana, che vedeva attuata nell'ultimo Goethe.

Il primo approccio di Vischer con il tema del *Faust* avvenne molto presto. Nel 1833 i suoi allievi di Maulbronn ascoltarono le sue prime lezioni su questo tema. Nel 1834 Vischer tenne le prime lezioni accademiche sul *Faust* di Goethe e nella raccolta di Mörike e Zimmermann «Jahrbuch schwäbischer Dichter und Novellisten», apparsa nel 1836, apparvero le sue *Faust'sche Stimmen*, delle quali facevano parte tre poesie e una «Posse» *Unter den Linden zu Berlin*, una farsa dal significativo titolo *Zur Fortsetzung des Faust*. Oltre al particolare notevole che questo contributo di Vischer fu consegnato sotto lo pseudonimo di E. Treuburg, va fatto notare che già nel 1831 Gustav Pfizer aveva fatto pubblicare nel «Morgenblatt für gebildete Stände» le sue *Faust'sche Scenen*, con un'analogia nel titolo scelto non casuale. Ma essenziale a questo riguardo è soprattutto la scelta del tema faustiano e, soprattutto, mefistofelico. Nelle disposizioni di regia contenute nel breve dialogo di cinque fogli fra un giovane e elegante Mefistofele, due giovani dame e una «Gestalt in altpreußischer Uniform mit spanischem Rohre» viene descritta la seguente scena: «Unter den Linden zu Berlin. Mondnacht. Mephistopheles, modern gekleidet, tritt auf». Mefistofele appare come elemento negativo, «aufrührerisch», che saprà trasformarsi in un Satana, con corna, coda e tridente e molte sono le citazioni dal *Faust* goethiano³.

La novella *Ein Traum. Mitgeteilt von Robert Scharff*, ristampata nel carteggio Vischer-Mörike, rappresenta probabilmente il primo vero e serio approccio di Vischer al tema faustiano, soprattutto se si tiene conto dell'intreccio fra esperienza biografica della fase della maturità e crescita dell'interesse verso que-

³ A questo primo tentativo ne seguiranno altri di diverso tipo che documentano soprattutto la consuetudine abbastanza precoce di Vischer con il tema faustiano e con la filosofia hegeliana. Nel più recente libro su Vischer, la biografia di Fritz Schlawe del 1959, appare segnalata una sorta di parodia faustiana dell'anno 1833, attribuita a Vischer e che questi avrebbe dedicato a Märklin (cfr. F. Schlawe, *Friedrich Theodor Vischer*, Stuttgart 1959, p. 79). Studi successivi hanno dimostrato che si trattò assai probabilmente di uno scherzo nuziale, come dichiara in una nota il saggio di Kurt Adel del 1973 (cfr. K. Adel, *Friedrich Theodor Vischer und seine Bedeutung für die Geschichte der «Faust»-Dichtung*. In: G. Mahal (cur.), *Ansichten zu Faust. Karl Theens zum 70. Geburtstag*, Stuttgart 1973). Questi ha ritenuto che né in questo caso, né tantomeno con la «Posse» del 1836 si sia di fronte ad una vera «Faust-Dichtung».

st'opera, documentato dal continuo rimando e dalle numerose allusioni⁴. Nel tema della novella, il racconto del sogno di un suicidio che il narratore si lascia riportare da un suo studente, sono racchiuse numerose esperienze personali di Vischer in una fase prettamente nichilistica della sua vita, confermata anche dalla contemporanea composizione di numerose poesie di gusto macabro-melancolico. Il richiamo al *Faust* di Goethe è ben chiaro nella introduzione al sogno, nonché alla fine, con un parallelo fra la morte dello studente, che realmente avviene, e un passo dell'opera. Nello svolgimento del racconto sono invece riportate allusioni alla filosofia schellinghiana e a Böhme. La composizione di questo 'sogno' avviene di pari passo alla reale esperienza del Vischer giovane tutore nello Stift di Tübingen, spettatore involontario del suicidio di un giovane commilitone, di cui scopre lui stesso il cadavere il giorno seguente. L'intreccio fra lo scritto e l'esperienza personale è ben documentato dal carteggio di quegli anni con Mörike: «Alles, was in diesem Gedicht steht, ist so mit meinem letzten Tropfen Herzblut geschrieben, daß ich vielleicht längst vermodert wäre, hätte ich nicht die im Stücke hin und wieder angedeutete Versöhnung selbst gefunden»⁵. Nel prosieguo del racconto lo studente verrà posto a confronto con un Dio quasi burbero che ne sancirà la condanna, senza possibilità né di salvezza, né di redenzione: «Verdammt! ewig verdammt! der Teufel soll ihn sogleich abholen! [...]»⁶.

Già nel 1839, con la pubblicazione negli «Hallische Jahrbücher» del suo primo esteso lavoro critico sul *Faust*, *Die Litteratur über Goethes Faust*⁷, risulta ben chiara l'impostazione di Vischer riguardo alle due parti dell'opera; pur esordendo in maniera generica

Goethes Faust ist dunkel. Ein Beweis davon sind die vielen über ihn

⁴ Il rimando fra esperienza biografica e tema faustiano in Vischer, soprattutto riguardo agli anni 1832/33 e a questo particolare 'sogno', è documentato ampiamente in Schlawe: «wird es ihm nicht willkommen sein, wenn man ihm sagt: die deutsche Literatur besitzt ein Gedicht, worin eben diese einsamen Qualen des zweifelnden Geistes das wichtigste Motiv der Exposition bilden» che lo trae dai manoscritti delle sue lezioni del tempo (cfr. *ivi*, p. 29 sg.).

⁵ Lettera a Mörike del 28.1.1831. In: F. Schlawe, *op. cit.*, p. 30.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Ora in: *Kritische Gänge*, vol. 2, Tübingen 1844, pp. 49-215.

erschienenen Schriften, die fast alle den Charakter von Commentaren tragen [...]

Goethes Faust ist ein *philosophisches* Gedicht. Dies ist zunächst ein höchst zweideutiges Lob»⁸

precisava in seguito:

Aber sogleich müssen wir scharf unterscheiden zwischen dem ersten und dem zweiten Theile. Der letztere nämlich ist in einem ganz andern Sinne dunkel, als jener [...]⁹.

Dunque Vischer aveva in principal modo come oggetto della sua critica non tanto la prima parte dell'opera, quanto la seconda, un'opera che lui definiva senza mezzi termini caratterizzata da una «Bisam- und Moschussprache»¹⁰, e la critica faustiana in genere, verso cui la sua posizione fu sempre molto severa.

Dieser ganze zweite Teil ist ein mechanisches Produkt, nicht geworden, sondern gemacht, fabriziert, geschustert [...] Wem geht das Herz auf, wenn er diesen zweiten Teil liest, wer wird gerührt, begeistert, wer empfindet Furcht und Mitleiden? Freilich gibt es Leute, die einen starken Magen haben [...].

Wenige Silberblicke erinnern an die alte Kraft, aber auch hier stört die höchst manierierte sprachliche Darstellung, die sich der alte Herr Geheimrat angewöhnt.¹¹

Ma ciò che Vischer più tenacemente contestava non era l'efficacia della lingua quanto l'allentamento dell'azione, dunque la qualità dell'eroe. La tanto propugnata azione dell'eroe non era per lui che uno stanco ristagno dell'azione stessa, perdi più senza uno sviluppo etico all'altezza della prima parte.

Secondo Vischer, all'anziano Goethe sarebbe mancata l'energia per portare all'azione il suo eroe, mentre questo sarebbe stato il compito principale dello scrittore drammatico, come richiederebbe la materia faustiana. Goethe lascia salvare il suo

⁸ Ivi, pp. 49; 52.

⁹ Ivi, p. 54.

¹⁰ Ivi, p. 66.

¹¹ Ivi, pp. 60; 63; 66.

Faust, mentre ciò sarebbe possibile solo in seguito ad una «sittliche Tat». Ebbene questa azione morale non avviene, secondo Vischer, nel secondo *Faust* e semmai questo lo si può sostenere solo in parte, alla fine della tragedia, nel momento in cui egli, conquistando la terra alle forze della natura, combatte per un popolo libero. Tutto il resto, la stampa di cartamoneta, le feste alla corte imperiale, la chiamata di Elena, il viaggio in Grecia e la notte classica di Santa Walpurga, le nozze con Elena e la nascita di Euforione, la stessa alleanza con l'imperatore non sarebbero vere azioni drammatiche, tanto più che le stesse sarebbero svolte perlopiù non da Faust in persona, ma da Mefistofele.

Vischer vedeva in buona parte delle azioni e delle figure del secondo *Faust* allegorie sovraccariche di concetti senza un preciso intento drammatico. La critica al *Faust* iniziava non casualmente con una critica alla sua «Dunkelheit», a quel troppo basso color locale effettivamente contenuto in alcune parti del *Faust*:

Etwas Anderes ist es schon, wenn dasselbe Gedicht [...] allerhand Anspielungen auf moderne Litteratur, Sittengeschichte u.s.w. in sich aufnimmt, welche auch für den wahrhaft Gebildeten einer erklärenden Notiz bedürfen [...].

In der That, es ist sehr zu mißbilligen, es ist ein Leichtsin und Uebermuth, daß Goethe eine Schnur von Xenien von meist ephemerer Bedeutung, da er eben nicht wußte, wohin damit, in ein ewiges Gedicht, wie den Faust, aufnahm¹².

e continuava nelle pagine seguenti criticando espressamente l'uso delle allegorie:

Dieser zweite Theil ist fast aus lauter *Allegorien zusammengesetzt*. Daß die Allegorie nicht ein Produkt dichterischer Schöpferkraft, sondern prosaischen Verstandes ist [...] ist etwas so Weltbekanntes und Triviales, die Kinder auf der Straße wissen es [...] Und doch haben die meisten Schriftsteller über Goethes Faust diesen zweiten Theil an poetischem Werthe geradezu, als existierte in der Philosophie des Schönen dieser Begriff der Allegorie gar nicht, dem ersten an die Seite gesetzt [...].

¹² Ivi, p. 50 sg.

Es sind nicht nur eine Masse Allegorien in diesem zweiten Theile neu eingeschoben, sondern selbst die lebendig konkreten Personen des ersten Theils, Faust, Mephistopheles, in Allegorien verflüchtigt¹³.

Tutto quanto Goethe mise in opera nel suo primo *Faust* non era, per Vischer, dedotto da ideali astratti, bensì da chiari concetti ricavati sia dal «Puppenspiel», sia dalla «Sage» del Doktor Faust. Esempio palese era per Vischer la figura che incarnava il male nella prima parte: questa non era dedotta da concetti astratti e generali, dunque allegorici, bensì mitici: Mefistofele incarnava il male muovendo la fantasia a vedervi tale rappresentazione; egli era perciò essenza mitica che poneva il lettore nell'illusione:

Der Prolog im Himmel spricht die Idee der relativen Nothwendigkeit und beständigen Ohnmacht zugleich des Bösen so plastisch aus, daß sie wirklich vergegenwärtigt ist; man braucht ihn nicht mit dem Kopfe, man kann ihn ganz mit der Phantasie lesen [...] So und nicht anders soll ein Gedicht gelesen werden [...] Ein bedeutendes Gedicht philosophisch zu erörtern ist ein sehr lobenwerthes Unternehmen. Aber was ist die Aufgabe? Nicht, einen philosophischen Commentar zu liefern, [...] sondern den ersten Eindruck, den ästhetischen [...]¹⁴.

Vischer criticherà profondamente ancora in seguito¹⁵ nella seconda parte un uso eccessivo dell'allegoria, nonché il richiamo costante, alla fine dell'opera, alla liturgia cattolica e alla salvezza, pur non negando la necessità di una salvezza e cercando uno sviluppo che la potesse giustificare interamente:

Diese Rettung konnte vernünftiger Weise nur dadurch geschehen, daß die streitenden Gegensätze seiner und der menschlichen Natur überhaupt sich versöhnen [...] Statt daß nun aber mit dieser Thätigkeit und der Aussicht auf eine höhere und umfassendere die Versöhnung eintritt, verfällt Faust eben in diesem Moment dem Bösen und kommt die Rettung äußerlich nach, in Form eines Geschehens, die dem mittelalterli-

¹³ Ivi, p. 61 sg.

¹⁴ Ivi, p. 52 sg.

¹⁵ Cfr. in particolare l'introduzione a: *Kritische Gänge*, vol. 1, Tübingen 1844, pp. XLII-LIV.

chen Olymp entlehnt ist, und der so ganz, so tief protestantische Faust schließt katholisch¹⁶.

Questo primo lavoro, che rappresentava una raccolta di letteratura critica sul *Faust*, aveva il suo punto cruciale nell'assiduo confronto che Vischer operò con la posizione di Enk e con le sue lettere sull'opera di Goethe, ove questi aveva riscontrato in modo non troppo dissimile da Vischer lo iato fra il prologo in cielo e tutta la successiva azione del *Faust*, la contraddittorietà dunque fra la condizione dello «Streben» della prima parte e la chiusa della seconda, che giustificava l'inerzia di un Faust grazie alle «Vernebelungskategorien» e al fitto odore d'incenso di una liturgia cattoliceggiante¹⁷.

Sull'impossibilità di un vero finale Vischer si esprimeva in questo lavoro già dal momento in cui, pur lodando la prima parte dell'opera, svolta in maniera 'mitica', negava ad essa la possibilità di una «vollständige und organisch sich entwickelnde Handlung»¹⁸, richiamandosi ad una kantiana incapacità di assogettare il noumeno al fenomeno¹⁹.

All'epoca di questo lavoro, Vischer concepiva l'azione dell'opera come processo, lotta fra libertà assoluta dell'eroe e limite umano, con la prospettiva di una vaga «Versöhnung» futura, senza la necessaria mediazione né di un «Himmlicher Hofstaat», né tantomeno di un «katholischer Schluß», mentre la problema-

¹⁶ *Kritische Gänge*, vol. 2, cit., p. 65.

¹⁷ Cfr. a tal riguardo in particolare la precedente opera di K. Adel, *Die Faust-Dichtung in Österreich*, Wien 1971.

¹⁸ *Kritische Gänge*, vol. 2, cit., p. 57.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 212. È rilevante nello stesso contesto la nota che Vischer pone a margine di questa osservazione, ove egli esplicitamente si richiama ad un progetto di Pfizer per una prosecuzione dell'opera con un Faust interiorizzato e divenuto artista. «Fortsetzen kann man den Faust, so weit man will [...] Faust repräsentiert die kämpfende Menschheit nicht sowohl in ihrem Handeln nach außen, als vielmehr in ihrem inneren Zerwürfnisse; unter den verschiedenen Situationen, durch die er noch geführt werden konnte, fallen also rein praktische, wie die des Feldherrn und Herrschers, schon weg – für diese giebt es andere Helden genug ohne den Faust». Sulla contraddittorietà dell'affermazione sarà il caso di tornare in seguito, alla luce del successivo svolgimento della sua «Faust-Kritik».

tica del protestantesimo non era ancora effettivamente stata toccata²⁰.

Vischer parla in questo lavoro critico di un non meglio specificato «Charakter der tiefsten Innerlichkeit» che farebbe della tragedia un'opera «national deutsch»²¹. È su questo punto che converrà insistere per comprendere fino in fondo la critica che Vischer ha svolto della seconda parte del *Faust* e i vari gradi con cui giunse a maturazione, fino alla composizione del suo terzo *Faust*.

Il cosiddetto «Fortsetzungsvorschlag» del 1861 fu inteso da Vischer come una «poetische Konjektural-Idee»²². Esso contraddiceva dunque l'asserita impossibilità di uno «Schluß» per la tragedia faustiana, che potesse porre rimedio, in modo immanente all'opera, alla dispartezza di temi fra prima e seconda parte.

Lo scritto seguiva di due decenni il primo trattato di Vischer sul *Faust* goethiano e si proponeva come suggerimento creativo per una nuova versione della seconda parte. Il nuovo protagonista che ne sarebbe risultato avrebbe dovuto riconoscere le sue colpe e porvi rimedio, ma per poi essere coinvolto in azioni rivoluzionarie e venir catapultato nel mezzo delle guerre di religione, dalle cui sorti e vicende avrebbe tratto il motivo della sua missione e, alla fine, della sua salvezza.

Il personaggio viene qui perlopiù tratteggiato, trattandosi appunto non di una effettiva continuazione, ma di una 'proposta', che trovava nella particolare collocazione storica l'unica epoca che potesse unire la leggenda di Faust, l'Umanesimo e il motivo rivoluzionario in una sola unità.

Cionondimeno il saggio conteneva gli sviluppi di alcune considerazioni svolte da Vischer negli anni 1833/34 durante le sue prime lezioni e in seguito riportati a vario titolo negli studi successivi. Già nell'articolo del 1839, nonostante le palesi contraddizioni, e in particolare nella prefazione al primo volume delle

²⁰ Ivi, p. 213. Come si evince da una lettera di Vischer del 1871, a proposito della posizione dell'Austria, Vischer si esprimerà più tardi in termini molto differenti, ad esempio, nei riguardi del protestantesimo: «Deutsche Bildung ist protestantische Bildung [...]». In: *Kritische Gänge*, vol. 3, p. 338.

²¹ Ivi, p. 56.

²² Così risulta da un articolo del 25.5.1861 nella «Augsburger Allgemeine Zeitung». Da: F. Schlawe, *op. cit.*, pp. 282 e 281.

«Kritische Gänge» del 1844, scritta sotto l'influenza di Gervinus, egli aveva accennato alla possibilità di una adeguata continuazione del primo *Faust*²³. Il progetto di un nuovo *Faust*, sotto le cui spoglie si sarebbero potuti scorgere i lineamenti dell'eroe contadino cinquecentesco Hutten, era qui già delineato abbastanza ampiamente:

Goethe gedachte im zweiten Theil seinen Helden in höhere, bedeutendere Sphären zu führen, aber er hat es schlecht genug angegriffen.

Wollte man Faust in die geforderte politische Lage bringen, ohne die Einheit der Zeit zu sehr zu verletzen, so ließe sich hiezu der Bauernkrieg benützen, diese einzige Erscheinung in der Geschichte des deutschen Volkes.²⁴

La dissociazione dal tema rivoluzionario sarebbe stata, secondo Vischer, una delle mancanze più gravi di Goethe; una causa della sua incapacità di porre l'eroe in «höhere Sphären» sarebbe esattamente quella di non averlo associato al motivo rivoluzionario:

Der Bauernkrieg wäre eine Situation, welche alle Ideen der späteren politischen Revolution, selbst die neuesten des Communismus nicht ausgeschlossen, im Keime enthält [...].

Faust nun müßte vorher von der Reformation ergriffen und begeistert sein und würde mit Jubel diese Frucht derselben, das Erwachen der politischen Persönlichkeit im Volke begrüßen [...] Seinem Enthusiasmus müßte der Dichter die Züge des Feuergeistes jener Zeit, dessen Schwert die Rede und dessen Rede ein Schwert war, des Ulrich von Hutten, leihen.²⁵

Vischer considerava la sfera politica essenziale per la continuazione da lui progettata. Solamente la concretezza dell'azione politica di un Faust avrebbe potuto fornire il contraltare all'eccessiva astrazione di Goethe. Egli vedeva nella sfera religiosa un completamento delle possibilità di azione, ove includere un

²³ Cfr. l'introduzione a: *Kritische Gänge*, vol. 1, cit. Già nell'ottobre 1859, ricorda lo Schlawe, ricavandone la fonte dal carteggio, Vischer aveva accennato con Strauß alla possibilità di una continuazione da pubblicare nel «Morgenblatt für gebildete Künste».

²⁴ Ivi, p. XLII.

²⁵ Ivi, p. XLIII.

nuovo Faust con tutta la problematica della colpa e della salvezza. Il personaggio è descritto già nell'introduzione del 1844 come un condottiero rinascimentale delle guerre contadine, rivoluzionario e martire per la causa dei più deboli. Mefistofele vi diverrebbe un cortigiano e Faust dovrebbe in ultima istanza venire contrapposto al papa. Sono in ciò molto evidenti i residui del *Doctor Faustus* di Marlowe e di precedenti *Faust*.

Ma è solo nel «Fortsetzungsvorschlag» del 1861, *Zum zweiten Theile von Goethe's Faust*²⁶, che appare per intero il progetto di continuazione di Vischer. Pur non elaborando una continuazione definitiva dell'opera, egli intendeva dare un apporto a questa possibilità: «Ich werde mitunter mich ausdrücken, als dachte ich nicht nur an eine Ausführung, sondern sogar an eine Aufführung»²⁷, e vi portava alle estreme conseguenze tutte le critiche precedenti. Dopo aver precedentemente definito l'opera di Goethe «dunkel» ora Vischer si apprestava a fornire gli spunti per una «positive Kritik»²⁸. Partendo dai precedenti presupposti, dunque definendo l'impianto originario «verfehlt und lückenhaft»²⁹ e pur ammettendo che «Goethe's Faust ist ins Unendliche fortsetzbar», Vischer completava in modo costruttivo la sua critica:

Es kommt darauf an, aus dem ersten Theile richtig zu schließen, was, welche Gebiete, welche Aufgaben in einer Fortsetzung vorkommen müssen, für die Ausführung lassen sich die verschiedensten Formen, Situationen erfinden³⁰.

²⁶ In: *Kritische Gänge*, Neue Folge, vol. 1 (H. 4), Stuttgart 1861. Interessante è notare come questa 'proposta' di Vischer ebbe un seguito abbastanza ampio in quegli anni, dando il via a una serie di rifacimenti e riproposte faustiane. Da ricordare sono il Faust di Halms, *Der Adept*; di Wilhelm Gärtner, *Amadäus*; di Ferdinand Avenarius, *Faust. Ein Spiel*, che ha per tema di nuovo la rivolta contadina e la vita di corte; inoltre l'opera di Franz Keim, *Mephistophiles in Rom*, dramma in cinque atti, influenzato fortemente dal progetto di Vischer. L'opera più pedissequa è senza dubbio quella di Edon, *Mephisto. Eine Faust-Paraphrase* del 1923, che vede Faust nuovamente contadino e caporivolta.

²⁷ Ivi, p. 137.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 138.

³⁰ Ivi, p. 139.

Le «Situationen» a cui Vischer intendeva affidarsi per una prosecuzione erano quelle già descritte precedentemente:

Daß die höhere Region, in welche Faust geführt werden soll, vor Allem die politische sei, dieß bedarf, da ja Goethe selbst in den bekannten Briefstellen es ausgesprochen hat, keines neuen Nachweises³¹.

Delle diverse forme di agire politico, Vischer ne elencava almeno tre che avrebbero potuto essere facilmente inserite nella tragedia: l'azione diretta dell'eroe presso una corte, l'agire direttamente quale governante e principe e l'azione di rivoluzionario. Per il primo caso Goethe tentò effettivamente una tale realizzazione, ma ciò gli riuscì, secondo Vischer, solo in parte in quanto queste azioni erano sempre mediate dalla figura di Mefistofele e dunque non azioni propriamente etiche. Delle figure di principe e di rivoluzionario Goethe prese in considerazione solo la prima e solo parzialmente. Vischer rivelava poi come in un punto del non meglio precisato «Nachlaß» goethiano fosse deducibile il piano di un eroe nazionale per il *Faust*, un nuovo marchese di Posa nelle cui vesti si sarebbe dovuto trasformare Faust, solo in seguito ridimensionato nella figura del reggente. L'importanza di questo tema, come Vischer ripeterà anche in seguito, sarebbe stata ben chiara a Goethe che non lo ammise nell'opera in quanto contrario alla sua indole: «weil das Bild einer Revolution seiner Natur zuwider war»³².

In questo contesto il momento religioso, identificato nella Riforma, sarebbe stato fondamentale per giungere ad un'azione eticamente valida e altrettanto essenziale per una prosecuzione del tema faustiano³³: «Faust muß in Zusammenhang mit dieser

³¹ Ivi, p. 140. Sulle non meglio precisate «bekannte Briefstellen» non è dato di sapere di più. Una dura critica contemporanea al Vischer ne mette in discussione l'esistenza. Cfr. per questo: H. Düntzer, *Der Ästhetiker Fr. Vischer und Goethe's zweiter Theil des «Faust»*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 34, Braunschweig 1863.

³² Ivi, p. 143.

³³ Anche se egli trova nell'unità temporale del Cinquecento il punto di unione fra leggenda faustiana e Riforma, sicuramente si riversano in questa scelta anche motivi di attualità del tema del «faustisch», in senso storico; Vischer attuò effettivamente, primo fra molti, come sostiene Schwerte, lo spostamento, non del tutto consapevole, del tema del *Faust* dal sedicesimo al

großen Krisis der Zeit gebracht werden»³⁴. Per ovviare all'eccesso di monologhi di un siffatto tema, egli avrebbe introdotto parallelamente il tema politico-umanistico o politico-rivoluzionario, i soli in grado di dare anche la necessaria azione al tema religioso. Dunque solo in senso politico vi sarebbe potuto essere una continuazione del *Faust*: «im Vorkämpfen für Freiheit an der Spitze des Volkes [...] als Revolutionär für ewige, allgemeine Menschen- und Volksrechte»³⁵, e Faust sarebbe apparso, secondo l'idea di Vischer, come una sorta di Florian Geyer, «der edelste unter den Bauernführern»³⁶.

Il secondo *Faust* avrebbe dovuto iniziare con la riproposizione del tema della colpa e, allo stesso tempo, con una presa di coscienza dell'appartenenza di Faust al «Volk». Solamente entrando in contatto con i riformatori e gli umanisti sarebbe stato possibile a Faust riconoscere le mancanze del suo pensiero panteista e, contemporaneamente, trovare la possibilità di redenzione attraverso la sua opera di rivoluzionario, tutto questo passando per la precedente colpa nei confronti di Gretchen: «Dieß Leiden und Arbeiten mit dem Volk als Sühne hingenommen

diciannovesimo secolo. Cfr. H. Schwerte. *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962, p. 165 sg. Di altri tentativi di rifacimento del *Faust* informa ampiamente l'articolo di Julius Petersen, *Faustdichtungen nach Goethe*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 14, Halle 1936. A quanto è dato di sapere, l'unico progetto che vedeva un Faust allo stesso tempo al servizio della Riforma e dell'unità nazionale è quello di Adolf Müller, che vi lavorò in tre fasi negli anni 1869, 1887 e 1902, dove vi trovavano espressione in maniera molto marcata le tendenze dell'epoca guglielmina e bismarckiana. Ancora nel 1901 il socialista francese Léon Blum progettava un *Faust* agitatore socialista *Esquisse d'un troisième Faust*. L'unica satira anteriore a quella di Vischer è, secondo il Petersen, quella di Rosenkranz del 1831, *Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust*, che Vischer nominò e lodò numerose volte. La primissima opera che mette in relazione Faust e le «Bauernkriege» fu, invece, quella di F.J.H. von Soden, con il suo *Doctor Faust. Volksschauspiel in fünf Acten* del 1797 (cfr. in particolare: G. Mahal, *Nicht nur eine Parodie. Bemerkungen zu Friedrich Theodor Vischers «Faust III»*, «Ludwigsburger Geschichtsblätter» 33, 1981, pp. 55-75).

³⁴ Ivi, pp. 150-151.

³⁵ *Kritische Gänge*. Neue Folge, vol. 1, cit., p. 140 seg.

³⁶ Ivi, p. 166. In ciò anticipando Hauptmann, come fa notare lo Schwerte, *op. cit.*, p. 97.

werde für die alte, schwere Schuld, an einer Tochter des Volks begangen»³⁷. A questa si sarebbe aggiunta nel progetto di Vischer una successiva colpa, l'omicidio compiuto durante il soggiorno di Faust alla corte papale, frutto della passione omicida di Faust per Elena. Come questo, anche i successivi atti di inaudita violenza, commessi da Faust e dai suoi contadini, sarebbero stati opera dell'intervento di Mefistofele e proprio questi Faust avrebbe alla fine affrontato per un ultimo mortale duello, riservandosi una morte eroica, una vittoria morale e, dunque, la chiusura mitica di tutta la tragedia.

In ciò Vischer vedeva risolto il problema della rappresentazione della morte dell'eroe, che da un lato doveva vederlo solo sulla scena finale e dall'altro rappresentarlo combattente, assoggettandosi alla profezia di Gretchen, che ne aveva anzitempo sentenziato il perdono «mit der Botschaft der Verzeihung, [...] als Martyrer der ringenden Menschheit»³⁸ e, per ultimo, doveva rispecchiare l'apertura mitica della prima parte della tragedia. Faust si sarebbe gettato nel duello guardando in «die ferne Zukunft [...]; in die Eiche der Freiheit und der rein humanen Religion» ma soprattutto «in die Einheit und Größe seines Volks»³⁹: in questo modo avrebbe proposto un finale mitico che all'epilogo gotico e trascendentale di Goethe contrapponeva un «sparsamer, so zu sagen protestantischer Mythos»⁴⁰. In una sorta di consesso di martiri, somigliante alla Disputa di Raffaello, il Cristo e Mefistofele si sarebbero disputati infine la sorte di Faust: «Du wolltest ihn verderben und du hast ihn erzogen» sarà la definitiva risposta di Cristo alle pretese di Mefistofele, e Faust, al comando di «Erwache!», si sarebbe sollevato in cielo con il proclama di una «Botschaft unendlicher Liebe»⁴¹.

³⁷ Ivi, p. 159.

³⁸ Ivi, p. 168. È fin troppo chiara l'origine di questa apparizione dall'eroina dell'*Egmont*, anch'essa «Siegesgätin», benché Vischer esplicitamente neghi tale reminiscenza (cfr. p. 168). Allo stesso modo la nuova figura che egli concepisce di Faust non può non essere stata in parte ricalcata anch'essa sull'opera giovanile *Götz von Berlichingen*.

³⁹ Ivi, p. 169.

⁴⁰ Ivi, p. 174.

⁴¹ Ivi, p. 177.

Come ha notato Schwerte⁴², Vischer è stato fra la schiera di coloro che dal concetto di «Schuld» in Faust hanno lentamente sviluppato o contribuito a sviluppare quello di «Sendung». Se esiste, infatti, una propensione dal «Junges Deutschland» in poi nei confronti del giovane Goethe piuttosto che di quello tardo, lo stesso aggettivo «faustisch» acquista negli anni attorno al 1875 una definitiva connotazione di «reichisch» che va di pari passo all'evoluzione e alla maturazione del pensiero di Vischer. In questi anni Vischer giunge sempre più alla convinzione, dovuta sicuramente ancora ad un vago hegelianismo e al suo retroterra teologico, che la materia faustiana sia suprema metafora del popolo tedesco, unità di tutte le sue caratteristiche. Indubbiamente la vera innovazione di Vischer è, riguardo al suo progetto di continuazione, il forte ancoramento storico del personaggio nel quadro politico e l'averlo reso rappresentante dell'uomo germanico, ancor prima che cosmico.

Dalle *Faustische Stimmen*, contenenti il marcato senso di condanna e dunque di oscura negazione e annullamento, alla progettata conclusione del *Faust*, annunciata fin dall'introduzione del 1844 si avverte lo scivolamento da una concezione nichilistica e semirivoluzionaria del giovane idealista hegeliano a una concezione di Faust come «Volksführer» fino alla connotazione 'statale' di un Faust combattente. La vocazione 'filologica' di Vischer per il *Faust* è soprattutto corrispondente a questo periodo, ove il concetto «faustisch» acquista negli anni 1840/70 anche per lui una connotazione politico-imperiale, con il lento processo di enucleazione di quel carattere essenziale che è l'identificazione di Faust e popolo tedesco.

Sebbene Vischer affermò in questo progetto che una vera prosecuzione sarebbe potuta avvenire solo per mano di Goethe, la mancanza di risonanza della sua proposta lo indusse a metter mano ben presto a una vera e propria terza parte dell'opera che, pur non distaccandosi totalmente dalle sue considerazioni precedenti, non rappresentava solo una proposta di continuazione positiva ma un'opera apparentemente a sé stante che sviluppava nella forma tipica della parodia le sue critiche. Vischer operò nel segno dell'antitesi e amplificazione parodistica, con un ribalta-

⁴² Cfr. H. Schwerte, *op. cit.*, p. 95 sg. e p. 165 sg.

mento della tragedia goethiana, completamente astratta nella concezione e attuazione dello «Streben», rendendola opera fin troppo corporea e di dura concretezza⁴³.

La dimostrazione *ad absurdum* delle manchevolezze attribuite all'opera di Goethe, che egli non inventò nel suo genere, ma riprese dal genere parodistico-satirico giunto alla dignità letteraria durante lo «Sturm und Drang» e il Romanticismo, si può anch'essa considerare sotto taluni aspetti una critica produttiva del *Faust*.

In brevissimo tempo Vischer compose, alla fine del 1861, la sua parodia del *Faust* che apparve nel 1862 con il titolo *Faust. Der Tragödie dritter Theil in drei Acten. Treu im Geiste des zweiten Theils des Götheschen Faust gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky*, contenente una lunga serie di allusioni sia al primo che al secondo *Faust* e che a questo si riallacciava idealmente con la geniale parodia dei «Selige Knaben» dell'ultimo atto del secondo *Faust*, (vv. 12077 seg.), che prima della chiusa del «Chorus mysticus» pronunciano la frase: «Doch dieser hat gelernt / Er wird uns lehren». Questo motivo, particolarmente rilevante nelle dispute sull'interpretazione del secondo *Faust*, fu preso a pretesto da Vischer per la costruzione della sua opera parodistica. Il primo esame, descritto nel primo atto, ha luogo nel purgatorio, dove un Faust vittima di atroci scherzi, perlopiù orditi da Mefistofele, deve tenere lezione ai «Selige Knaben», in questo coadiuvato da Lieschen, e spiegar loro nientemeno che il secondo *Faust* e in particolare l'Homunculus.

Anche nell'opera parodistica lo spunto veniva nuovamente dato dalla facilità con cui, secondo Vischer, a Faust sarebbe

⁴³ La parodia, scegliendo spesso il patetico per potere a sua volta degradarlo nel banale, è resa nel *Faust III* sovente al fine di dimostrare l'assurdo e caricaturarlo. Il comico gioca sottilmente con il serio, ogniqualvolta nell'originale è presente quello che Vischer chiama lo «objektiv komisch» del *Faust* e che serve a Vischer per 'danneggiare' l'originale e per svolgere una critica attiva: dunque il rapporto fra parodia e originale va tenuto particolarmente in considerazione se si vuole intendere il senso della critica di Vischer. Questo, ovviamente, vale solamente per quelle parti che rendono la caricatura dell'originale, quindi sicuramente escludendo i richiami politici che sono pure contenuti in essa.

stata offerta la misericordia. Faust, su richiesta di Mefistofele che contesta la facilità della sua salvezza, viene retrocesso nel purgatorio, dove deve sottoporsi a una serie di ulteriori verifiche atte alla correzione della sua imperfetta condotta personale:

Mit würd'gem Nachdruck macht' ich geltend,
Zu leicht sei ihm die Seligkeit beschert.
Wie? rief ich edel zürnend, sittlich scheltend:
Der Mensch hat ja im Grunde nichts getan,
Und dafür langt er nun im Himmel an?⁴⁴

Tutto questo è reso in scene particolarmente satiriche, che iniziando dalla scena di Faust precettore giungono all'esame finale di fronte ai tre «Patres». Ognuna di queste prestazioni di Faust è salutata e accolta da cori di spiriti invisibili ricalcanti le rime dattili usate da Goethe per i vari cori celesti e che alla fine della prova esprimono il loro giudizio.

I restanti esami sono invece articolati nel secondo atto in diverse prove alle quali Faust deve sottoporsi ripetutamente. Esso inizia con una nuova andata al regno delle madri e con una nuova notte di Walpurga, Faust accompagnato da un Valentin che nelle sembianze del «Deutscher Michel» assume il ruolo, beninteso altrettanto ironico, di complice e sostenitore di Faust. Le madri appaiono come pantomime, un mondo di spiriti architettato da Mefistofele come sorta di sua fantasmagoria personale. Nell'incontro con una Elena in crinolina, questa cerca di rammentare a Faust la loro precedente unione:

Du warst der Inhalt, das romantische Prinzip,
Ich aber das antike, war die schöne Form

e a cui Faust risponde:

Ach, alter Schatz, geschätze Gliederpuppe,
Mir dünkt es, ausgegessen ist die Suppe.

⁴⁴ Fr. Th. Vischer, *Der Tragödie dritter Theil in drei Acten. Treu im Geiste des zweiten Theils des Götheschen Faust gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky*, 1, Tübingen 1862², 1886. Ora in: Reclam Universalbibliothek Nr. 6208 [3]. Curato e con una postfazione di F. Martini, Stuttgart 1978, p. 47.

Im Anfang schien mir's nett, doch die arkadsche Feier,
Gesteh' ich's nur, sie war langweilig ungeheuer⁴⁵.

È evidente non solo l'impianto parodistico di questo terzo *Faust*, ma anche la volontà di Vischer di portare all'assurdo le caratteristiche meno pregiate dell'opera di Goethe, con punte di astrusa allegoria e altre di gratuita oscenità. Vischer fece non solo una parodia del *Faust* goethiano, bensì una caricatura dell'azione della seconda parte, iniziando dalla sua lentezza, dalla sempre asserita gratuità della giustificazione divina del personaggio, fino alla caricatura dei metodi divinatori della critica evoluzionista e perfettibilista contenuta nell'aggiunta, il cosiddetto «Nachspiel».

Una seconda edizione, infatti, assai più morigerata nelle forme e ripulita di troppe esemplificazioni, apparve pubblicata nel 1886⁴⁶, dunque ben oltre vent'anni dopo la prima edizione. La novità più importante era, oltre a una chiusa molto conciliante da parte del diavolo e la sostituzione di Gretchen con Lieschen, l'aggiunta del «Nachspiel», composto quasi per intero da una disputa filologica fra gli «Stoffhuber» e i «Sinnhuber», fra i sedicenti «Lumpensammler» e gli «Ideen-Käs-Gewinner».

Nelle prove aggiunte successivamente appaiono figure e rappresentazioni più o meno storiche. Nella sesta scena è rappresentata una forza straniera, che si rivela nella scena successiva essere Napoleone III. La scena è accompagnata da vari e disparati accenni a fatti di minore importanza che indeboliscono la forza parodistica e che lasciano riconoscere sostanzialmente figure marginali. Nella scena ottava appare un'allegoria del cattolicesimo, nella cui raffigurazione sono chiari gli intenti ideologico-polemici del Vischer anticlericale, che intendeva rappresen-

⁴⁵ Ivi, p. 52.

⁴⁶ Già nell'anno 1885 era apparso il finale farsesco *Höchst merkwürdiger Fund aus Goethes Nachlaß: Einfacherer Schluß der Tragödie 'Faust'. Mitgeteilt von redlichem Finder* nella rivista «Das humoristische Deutschland». Una satira politica è ben distinguibile nella seconda edizione; in particolare i due motivi della guerra del 1870/71 – dunque dell'unità nazionale – e del «Kulturkampf» erano assenti nella prima versione: egli quindi si adeguò alla mutata situazione politica.

tare la lotta del «Kulturkampf» bismarckiano, inteso come una sorta di seconda riforma protestante del suo tempo. Nella nona scena Faust si dichiara un «treuer Hüter» di due personaggi che rappresentano Lutero e Lessing.

Faust si trasforma ora con sempre maggiore consapevolezza nel modello simbolico positivo dell'uomo tedesco. Ciò che *in nuce* era contenuto nella proposta del 1861 emerge in seguito esplicitamente dopo gli eventi storici degli anni 70/80, contribuendo ancor di più alla mitizzazione della figura di Faust in epoca imperiale⁴⁷, mentre nei versi della disputa fra gli «Stofhuber» e i «Sinnhuber» si trova la polemica indiretta con i critici e gli esegeti goethiani.

La chiusa del «Nachspiel» offre la chiave interpretativa di tutta la parodia, nell'incontro che avviene fra un «Alter Herr» in cui è dato di riconoscere Goethe e un «Unbekannter» in cui si suppone Vischer medesimo. Vischer tenta nuovamente un 'salvataggio' della sua critica rivalutandola sotto forma di profonda ammirazione:

Von dir an dich leg ich Berufung ein [...]
Ja, sag ich, an den Mann,
Den klaren, der es besser wissen kann.
Verstehen kannst du meines Spottes Born:
Erkrankte Liebe ist mein ganzer Zorn⁴⁸.

Vischer si sottomette nel «Nachspiel» al giudizio di Goethe:

Doch nicht zu lang. Ich denke seinetwegen
Zu rechter Zeit ein Wörtchen einzulegen. [...]
Denn gegen die obskuren Kutten,
Die ihm zu schaden sich verquälen,
Auch ihm soll es an Ulrich Hutten,

⁴⁷ F. Martini, pur riconoscendo il nesso esistente fra i due momenti, riconosce un'influenza diversa nel Vischer anteriore al 1870 e nei suoi intendimenti 'faustiani'; in particolar modo egli riscontra una prima influenza prettamente rivoluzionaria-democratica 'quarantottesca' e non tanto nazionalistica e imperiale (cfr. F. Martini (cur.), postfazione a Fr. Th. Vischer. Ora in: Reclam, op. cit.).

⁴⁸ Fr. Th. Vischer, *Der Tragödie dritter Theil in drei Acten*, op. cit., p. 176.

An Franz von Sickingen nicht fehlen⁴⁹.

Nella cosiddetta «Selbstverteidigung» *Pro Domo*, dell'anno successivo alla prima pubblicazione del *Faust III*⁵⁰, Vischer aveva tentato in maniera non troppo credibile di dare alla sua parodia una spiegazione non tanto polemica nei confronti di Goethe, quanto, invece, nei confronti dei suoi «Verehrer», tentando allo stesso tempo di riabilitare per sé la parodia come critica creativa. Questo tentativo aveva qualche giustificazione, se si pensa che l'opera in questione era nata originariamente come «Schwank» letterario e destinata ad una pubblicazione nei «Fliegende Blätter». Il tentativo di Vischer mirava dunque palesemente a destituire la sua parodia del *Faust* di ben definiti intenti letterari e di riportarla sui binari di una semplice tirata satirica.

Ma la contraddizione in cui cadeva Vischer era profonda, se si pensa che la stessa opera sarebbe stata oggetto, in seguito, di una revisione e di una seconda pubblicazione e che quest'ultima conteneva inserti con marcati riferimenti all'attualità e alla recente storia politica: dietro alla «Selbstverteidigung» *Pro Domo* si nascondevano, dunque, chiari segni di un'irritazione da parte del suo autore, dovuta principalmente alle ostilità di una critica che non aveva benevolmente accolto né il suo tentativo di prosecuzione né, tantomeno, il tentativo parodistico del *Faust*.

Nei due scritti del 1875 e del 1881, rispettivamente dal titolo *Goethe's Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes e Zur Verteidigung meiner Schrift*, appaiono formulate nella versione teoricamente più matura le lacune che egli riscontra nell'eroe goethiano. Questi due ultimi scritti mostrano indiscutibilmente la fitta rete di rapporti esistenti fra la critica letteraria di Vischer e la sua parodia del *Faust*. Il terzo *Faust* è la dimostrazione pratica dell'incapacità d'azione dell'eroe: a lui mancano tutti quegli elementi necessari allo sviluppo della tragedia.

Vischer rimproverava al Goethe tardo più che una caduta di stile un «Erlahmen der Phantasie» che sola avrebbe potuto rendere la sua speculazione 'simbolico-mitica' e non puramente al-

⁴⁹ Ivi, p. 188.

⁵⁰ In: *Kritische Gänge*, Neue Folge, vol. 2 (H. 9). Stuttgart 1863.

legorica e che nello scritto del 1875, in particolare nel capitolo sulla «philosophische Schwierigkeit», egli descrisse potenzialmente come quella «Einheit von Gedankentiefe und Anschauungskraft», derivante da un'influenza positiva di Schiller su Goethe.

Vischer definiva quest'opera, nella prefazione allo scritto del 1875, una revisione e un compendio di sue precedenti opere sullo stesso tema. Essa è strutturata in due parti autonome: una prima parte che tratta dei vari aspetti che avevano contribuito alla lunghissima dilatazione temporale nella composizione dell'opera e che erano fondamentalmente le stesse critiche che Vischer aveva mosse durante tutta la sua critica al *Faust*. La seconda parte è invece un commento positivo alle parti fondamentali della tragedia, alle «Inhaltsschweren Stellen des Gedichts», e riguardava – fatalmente – quasi esclusivamente il primo *Faust*.

Lo spirito anticlassico di Vischer si rivela chiaramente, ove egli descrive gli ambivalenti aspetti dell'opera di Goethe sotto l'influenza della 'tirannia classica'. Già nelle scene tarde della prima parte del *Faust* egli trovava elementi intrusivi dell'opera, concentrandosi sulle scene «Hexenküche», «Walpurgisnacht» e «Traum» e insistendo nel considerare, a ragione, la scena «Trüber Tag. Feld» anteriore rispetto a quanto ammetteva il maggior interprete di Goethe, Düntzer.

Vischer riteneva i cambiamenti di stile all'interno del *Faust* maggiormente responsabili dei ritardi nella composizione dell'opera: il cambiamento dall'epoca realistica dello «Sturm und Drang» al classicismo e da questo allo stile iperastratto e allegorico dell'ultimo periodo. Egli contestava, innanzitutto, la concezione del passaggio al classicismo da parte di Goethe come il culmine della sua produzione artistica:

In allen Literaturgeschichten ist es noch erkömmlich [...], den Übergang Goethes in diejenige Stilrichtung, die wir mit unzulänglichem Namen Klassizismus oder Idealismus nennen, unbedingt als einen Aufgang zum wahren und rechten Gipfel und hiemit schlechtweg als ein Glück für unsere Literatur anzusehen.

Lo stile giovanile di Goethe era descritto come

derb, frisch von der Leber, unnachahmlich lebenswahr und doch nie

gemein wahr [...] Rembrandtisch in der Magie der Beleuchtung, Rubensisch in der Breite des Pinsels, Saftigkeit und Fülle der Formen [...].

Das ist Fleisch von unserem Fleisch⁵¹.

Qui Vischer aveva visibilmente in mente le scene di Gretchen e soprattutto il modello che era allo stesso tempo il suo ideale estetico, quello Shakespeare che Goethe avrebbe in seguito totalmente sacrificato sull'altare della classicità.

Pur ritenendo irrinunciabile un passaggio attraverso il 'filtro' del classicismo, Vischer avrebbe voluto salvaguardato quel «germanischer Stil» di cui nello scritto del 1875 sovente parla. Per far ciò, Goethe avrebbe dovuto saper discernere fra cosa escludere e cosa mantenere intatto del suo «Hauptmuster» Shakespeare: in primo luogo il magico, lo spirituale, l'oscuro, «lebenswahr und hochpoetisch zugleich» di quest'ultimo.

Se il classico esclude totalmente l'ingenuo poetico, Vischer si chiese come Goethe avrebbe potuto proseguire un'opera che per sua natura non avrebbe potuto sopportare nessun altro stile che non fosse quello puramente realistico. Una «fremde Formschönheit» è quella che il poeta è costretto a inserire in un gusto del tutto diverso: questo esemplarmente appare, secondo Vischer, nell'eccessivo «Opernhaft» che caratterizza non solo Goethe, ma entrambi i due grandi poeti classici: «es ist ein gewisses Etwas, zu dem man sagen möchte: zu schön!»⁵².

es findet sich bei unseren großen Dichtern ein Zug zum Schönmachen, das nicht wahrhaft schön ist, weil nicht charaktertreu ist, oder zum Schönmachen auf Kosten der Wahrheit⁵³

La difficoltà di Goethe sarebbe derivata sostanzialmente dall'influenza esercitata da Schiller su Goethe per buona parte della composizione del *Faust*, facendo sì che l'impianto dell'opera assumesse un marcato carattere filosofico. Fino ad un certo momento essa era stata il prodotto della sua immaginazione, «Reflektionen, die sich immer an der Anschauung, am Körper der

⁵¹ Fr. Th. Vischer, *Goethe's Faust. 3. Mit einem Anhang von Hugo Falkenheim*, Stuttgart-Berlin 1921, n. 57.

⁵² Ivi, p. 89.

⁵³ Ivi, p. 90.

Sage und seiner Dichtung hielten»⁵⁴; ma ecco che Schiller svegliò improvvisamente in Goethe questo «Nachtwandler».

Vischer prendeva spunto dalla famosa lettera di Goethe a Schiller del 1797⁵⁵, ove egli lo informava del suo intento di proseguire l'opera pregandolo di esporgli in maniera lucida le esigenze che ritenesse opportune per la prosecuzione. L'altrettanto famosa risposta di Schiller conteneva la frase cruciale: «kurz, die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch», rendendolo dunque consapevole per la prima volta, secondo Vischer, della duplicità dell'opera e del modo per proseguirla che questa duplicità richiedeva, in quanto proprio la sua «symbolische Bedeutsamkeit» avrebbe dovuto essere condotta con l'ausilio di una «philosophische Behandlung».

Vischer criticò in parte Schiller per la sua propensione a rendere il *Faust* materia filosofica tout-court. A questa propensione Vischer contrapponeva il tono con cui Goethe aveva formulato la sua richiesta: «[...] und so mir meine eigenen Träume, als ein wahrer Prophet, zu erzählen und zu deuten»; egli non aveva dubbi che essa fosse nella sua più intima sostanza «grundwahr», in quanto esprimeva proprio quella connotazione del genio, guidato dal solo istinto come un «wacher Schlafwandler»:

er ist sich [...] mit dem Instinkte vorausgesprungen und kann sich mit dem Denken nicht mehr einholen [...] und diesen Nachtwandler hat Schillers Antwort geweckt⁵⁶.

Il modo di unire la «symbolische Bedeutsamkeit», derivante da quella «Duplizität der menschlichen Natur» rilevata felicemente da Schiller nel *Faust*, a una «philosophische Behandlung» era per Vischer largamente insufficiente. La concezione di una «Einbildungskraft» posta al servizio di una «Vernunftsidee» risultava ostica e inaccettabile senza una ulteriore specificazione dei termini; d'altro canto le constatazioni di Schiller nelle successive lettere risultavano a Vischer non sempre univoche nella

⁵⁴ Ivi, p. 169.

⁵⁵ Cfr. J.W. Goethe, *Gedenkausg.*, vol. 20, Briefwechsel, p. 361 sg. Inoltre: H. Schlaffer, *Faust. Zweiter Teil: Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981.

⁵⁶ Fr. Th. Vischer, *Goethe's Faust*. 3, cit., p. 169.

definizione di come unire le due sfere: quando questi parlava di una non meglio definita «Anschauung» essa si accordava, secondo Vischer, alla concezione di Goethe di quella semiconoscenza della visione geniale del richiamato «Schlafwandler»:

Schiller hat also im Recht Unrecht, weil er zwar eine wahre Forderung aufstellt, aber vergißt, daß es nicht menschenmöglich ist, ihr zu genügen⁵⁷.

Ma a Vischer interessava soprattutto appropriarsi di quel concetto che egli trovava favorevolmente espresso nella risposta di Schiller, la «symbolische Bedeutsamkeit». Tale definizione di Schiller si prestava per Vischer a due diverse interpretazioni, la cui definizione rimaneva però irrisolta.

Per Vischer il simbolico è così descritto: «was eine Fülle von Ideen ausstrahlt und doch ganz poetisch lebendig bleibt, also im hellen Schlafwandel gedichtet ist»⁵⁸. Dunque, quando Schiller definiva la sua visione determinata da una «Anschauung» egli implicitamente riconosceva l'incapacità del «Verstand» di sostituirsi totalmente a questa e compiva un processo divinatorio di unione poetica di «Sinn und Bild» così come immaginato da Vischer. D'altro lato Vischer si trovava contraddetto quando Schiller intendeva altrove con il concetto di simbolico un «äußerliches Verknüpfen von Bild und Gedanke»⁵⁹, cioè quell'unione di concetto e simbolo che Vischer assoggetta già all'allegoria. Vischer definì quindi un «zwitterartiges Verbinden von Begriff und Anschauung» quella definizione di «philosophische Behandlung» proposta da Schiller a Goethe e la concezione del simbolico che ne derivava. Di questa concezione, per Vischer perlopiù allegorica, Goethe non fu capace se non nella sua tarda fase:

In diesem Sinne symbolisch verfahren, das konnte nun aber Goethe, als ganze ungeteilte Dichtergenie, in der guten Zeit seiner vollen Kraft eben nicht [...].

Erst im Alter bequemte sich seine Einbildungskraft zum Dienste und dichtete er «symbolisch» in der Bedeutung des Worts, die wir in Kürze

⁵⁷ Ivi, p. 170.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 171.

dualistisch nennen wollen, die nach unserem Sprachgebrauch eigentlich *allegorisch* heißt, und so namentlich im – zweiten Teil Faust⁶⁰.

La concezione del simbolico di Schiller era dunque leggermente diversa da quella di Vischer e differiva sempre più con l'avvicendamento della concezione di «Einfühlung» a quella del puramente simbolico nella visione vischeriana⁶¹.

Parte del pensiero contenuto nella lettera di Schiller fu per Vischer fonte di quel forte imbarazzo interiore di Goethe. Schiller ebbe parte dunque, inconsapevolmente, nel far sì che Goethe si trovasse in uno smarrimento interiore che a sua volta contribuì a fermare l'opera e a renderla in seguito ben diversa di quella originaria «Anschauung am Körper der Sage».

La più unitaria seconda parte della critica del 1875, che tratta di quelle «Inhaltsschweren Stellen» cui si è accennato in precedenza, si prendeva cura di spiegare come il migliore Goethe nella sua genuina poesia non volesse esprimere nessuna esplicita teoria filosofica, negando che Goethe avesse «da auch wirklich philosophiert, wo er nur philosophisch ahnungsreich gedichtet hat». La rinuncia alla magia alla fine della seconda parte, ritenuta da Vischer concepita contemporaneamente al

⁶⁰ Ivi, p. 172. Corsivi di L.R.

⁶¹ Originariamente Vischer aveva distinto fra mito e simbolo, considerando il primo 'animato', mentre il secondo necessitava di un 'prestito'. In seguito Vischer criticò in parte la sua concezione del simbolo e nel suo sistema estetico fu costretto a darne una definizione più ampia. Fra il simbolo religioso, oscuro e 'atroce', e quello limpido e libero dell'arte Vischer pose in seguito il simbolismo naturale, considerato arricchimento del religioso mediante un atto di animazione («Beseelung»). Nella sua posteriore opera *Das Symbol*, Vischer perfezionò il concetto di mito, distinguendo fra chi vi crede e chi invece ne fa un uso 'estetico', in forma dunque poetologica, giungendo alla sua concezione della «Einfühlung». Il mito, personificazione di un pensiero, ha una dimensione non storica nella concezione poetico-estetica di Vischer, che lo distingue dall'originario mito religioso (secondo Volhard l'appropriazione che Vischer fece del mito per fini simbolici derivava dalla sua concezione teologico-protestante, ancor prima che estetica. Cfr. E. Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Fr. Th. Vischer*, Frankfurt/M. 1932, p. 157 sg.). Se il simbolismo oscuro era dovuto all'incapacità originaria dell'uomo di esprimersi adeguatamente e se il simbolismo libero delle forme artistiche poggiava su una assai arbitraria allegoricità, il simbolismo 'medio' rappresentava secondo Vischer la vera necessità della natura umana.

Prologo in cielo e alla scena del patto, è significativa nella sua purezza per cogliervi l'assenza di «allegorische[n] Zutaten, die auch hier sonst die großen Intentionen abschwächen»⁶².

Nella sfera politica, punto cruciale della critica vischeriana, egli individuava il terzo nodo critico del *Faust*. Secondo Vischer Goethe, nonostante la sua fondamentale avversione alla politica, avrebbe implicitamente riconosciuto che il suo eroe avrebbe pur dovuto svolgere un ruolo in tal senso nella tragedia, soprattutto nell'esperienza della «große Welt» prospettataagli da Mefistofele, non rinunciando a riaffermare i motivi che lo avevano indotto a formulare la sua proposta di continuazione del 1861 e quelle che secondo lui erano state le cause delle riserve goethiane:

Es handelt sich von der bekannten Grenze in Goethes Natur, seiner Scheue vor dem Lärm, Gedrange und Stoß, vor den ganzen Härte und Derbheit der Realität im politischen Leben⁶³.

Nonostante ciò, Vischer cercava di dimostrare in quest'ultimo capitolo come Goethe non fosse fundamentalmente rimasto estraneo all'arduità del «politischer Stoff», citando a dimostrazione della sua tesi numerosi esempi: il *Götz* aveva in sé, per esempio, molte delle caratteristiche che lasciavano a prima vista riconoscere un «Goethescher Naturheld» e nelle scene contadine vi era indiscutibilmente disegnato un eroe di shakespeariana «Lebenswahrheit», riconoscendo quel «Talent für die Volksszene»⁶⁴ che Vischer vedeva indissolubilmente legato al giovane Goethe.

Egli tendeva a dimostrare, dunque, come il motivo politico fosse implicito nel secondo *Faust* e come nel carteggio con Schiller, nella 'richiesta' di questi di conferire azione a Faust, vi fosse da entrambe le parti la consapevolezza della necessità dello sviluppo di un tale motivo. Benché rimasto esteriormente indifferente alle sollecitazioni di Schiller, Goethe rifletté a lungo su ciò. Vischer riscontrava questa sentita necessità di azione nel secondo *Faust*, soffocata per i motivi ben noti. La lettera a Schubarth del 3 novembre 1820 riportava, nella parte essenziale,

⁶² Ivi, p. 354.

⁶³ Ivi, p. 179.

⁶⁴ Ivi, p. 180.

un giudizio di Goethe che lasciava spazio a qualche interpretazione sulla prima parte, definendo questa il «gemeiner erster Teil» e, soprattutto, ipotizzava un «eigener Weg» per la seconda parte, soffermandosi su eventuali caratteristiche che essa avrebbe potuto assumere:

[...] es gibt noch manche herrliche, reale und phantastische Irrtümer auf Erden, in welchen der arme Mensch sich edler, würdiger, höher, als im ersten gemeinen Teile geschieht verlieren dürfte^{64bis}.

Ma fatalmente, le parole dello stesso Goethe, lasciavano intendere come questa possibilità fosse irrealizzabile.

Riappropriandosi del senso di queste citazioni e confutando le numerose interpretazioni di Düntzer di quel periodo, che Vischer riteneva logicamente errate, egli sostenne che nella seconda parte dell'opera Goethe volesse espressamente introdurre la sua esperienza personale di corte, quegli «herrliche Irrtümer», come elemento portante della tragedia, analogamente a quanto egli aveva già fatto nella prima parte, e che questo tentativo rientrò poi nelle forme allegoriche e nella rappresentazione dell'impero medievale.

Che Goethe volesse introdurre il suo personaggio nelle «höhere Verhältnisse» vi è traccia, secondo Vischer, nel quinto atto: Faust dominatore di un popolo attivo e operoso. Vischer intravede nella asserzione di Goethe la volontà precisa di portare il suo Faust nella «große Welt» e di intendere questa indiscutibilmente come azione pratica. Ma: «Das Hindernis lag also nur im Dichter selbst, er wagte sich nicht in diese Sphäre⁶⁵» finendo per valutare anche il tema della Riforma come eccessivo e inattuabile per Goethe.

Fritz Martini ha inteso vedere nell'opera di Vischer «die Spiegelung der wesentlichen Gedanken- und Erlebnisströmungen der Zeit»⁶⁶, anche se non ha esitato a classificare parte della sua opera, compreso il suo *Faust*, come un «peinliches Ver-

^{64bis} Cfr. J. W. Goethe, *Gedenkausg.*, vol. 21, cit., p. 422.

⁶⁵ Ivi, p. 186.

⁶⁶ F. Martini, *Ein streitbarer Geist. Zum 150. Geburtstag Fr. Th. Vischers*, «Stuttgarter Zeitung» 22. 6. 57.

greifen»⁶⁷, così come altri critici hanno visto nella personalità di Vischer, nonostante le gravi lacune, la possibilità di analizzare la sua epoca, considerandolo un rappresentante tipico del diciannovesimo secolo. Ewald Volhard⁶⁸, considerando Vischer una «tief antithetische Natur», ne ha giustificato l'interesse proprio in forza di quella mancanza di spiccata personalità e di quella sua caratteristica di «spiegelnder Geist», simbolica e rappresentativa di un'epoca di trapasso altrettanto improduttiva, come lui considerava quella fra Hegel e Nietzsche: l'essere combattuto fra produttività e riflessione, il conflitto implicito nella biografia di Vischer fra astrazione speculativa e «sinnliches Erfassen der Welt», che Volhard ha chiamato il conflitto di Vischer fra «Ideendienst» e «Weltsinnlichkeit»⁶⁹.

La cesura temporale più profonda nell'opera di Vischer è stata probabilmente individuata proprio da Georg Lukács, autore dell'analisi più lucida su Vischer, in quell'anno 1848 in cui decisamente in Vischer prese forza la tensione all'unità tedesca piuttosto che la sempre presente simpatia di fondo per il primato liberale, che si esprime nella sua appartenenza alla «gemäßigte Linke».

L'opera fondamentale di Vischer è la *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, che riprende sotto nuovi punti di vista il problema estetico facendo di Vischer, secondo Lukács, il più importante studioso di estetica post-hegeliano⁷⁰. Se già il primo abbozzo della *Ästhetik*, il manoscritto risalente agli anni Trenta, era dedicato fondamentalmente al problema se l'arte potesse o meno esprimere il contenuto storico-nazionale del presente, l'opera definitiva mostrava hegelianamente in maniera triadica le forme di apparizione del bello nel mondo naturale, nel mondo spirituale e nell'arte. L'immagine appropriata del bello veniva fatta derivare totalmente dalla metafisica, o meglio ancora, dalla rappresentazione dell'idea quale unità assoluta di pensiero e es-

⁶⁷ Cfr. F. Martini, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1963, p. 426.

⁶⁸ E. Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Fr. Th. Vischer*, Frankfurt/M. 1932, p. 6 sg.

⁶⁹ Ivi, p. 15 sg.

⁷⁰ Cfr. G. Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*. In: *Werke*, vol. 10, cit., p. 469.

senza, definendo il bello come «Die Idee in der Form begrenzter Erscheinung»⁷¹.

Solo più tardi Vischer giungerà alla conclusione che la metafisica del bello non possa essere più il presupposto metodologico per la definizione dell'estetica, facendosi promotore di un'esperienza estetica empirica, non più deduttiva e speculativa in prima istanza, ma anche pratica, e semmai in seguito oggetto di riflessione⁷². Qui va colto il passaggio dall'idealismo a una sorta di sperimentalismo positivista, parallelo a quello della sua posizione politica, che va dal radicalismo all'accettazione dell'Impero bismarckiano.

Negli scritti posteriori di estetica si riconosce, infatti, a mano a mano che il suo pensiero si evolve, un disagio palese nei confronti del mondo razionale. Già nello scritto del 1858 *Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst*, come osserva Oelmüller⁷³, appare la definizione di una nuova estetica che non ha più il suo fondamento nella metafisica, bensì in una «tiefe und dunkle Symbolik»⁷⁴. Qui appare il primo sintomo di quell'ultima e definitiva inversione di tendenza nel pensiero di Vischer: il simbolo come attività irrinunciabile, per quanto inconscia, per dar forma al fenomeno estetico. Il concetto di «Einfühlung» risulta determinante nella riflessione di Vischer sul concetto di simbolo, segnando il passaggio ad una concezione 'psicologica' e inconscia, dando quindi in tal senso la misura della modernità che per certi aspetti si coglie nella riflessione vischeriana⁷⁵.

⁷¹ Fr. Th. Vischer, *Ästhetik*, vol. 1, p. 52.

⁷² Cfr. Fr. Th. Vischer, *Kritik meiner Ästhetik*. In: *Kritische Gänge*, vol. 4, p. 406.

⁷³ Cfr. W. Oelmüller, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nach-hegelschen Ästhetik*, Stuttgart 1958, p. 159 sg.; p. 172.

⁷⁴ Fr. Th. Vischer, *Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst*. In: *Kritische Gänge*, vol. 4, p. 123.

⁷⁵ Non per nulla Oelmüller ha parlato a proposito della *Ästhetik* di Vischer nei seguenti termini: «Die Auseinandersetzung mit Vischers Ästhetik ist die Auseinandersetzung mit einer im 19. Jahrhundert ausgebildeten und zu diesem Jahrhundert gehörenden bedeutenden Theorie des Ästhetischen». (In: W. Oelmüller, op. cit., p. 34). Ma si veda ancora una volta G. Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik: Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer* (In: *Werke*, vol. 10, cit., p. 299), dove l'attualità di Vischer è tutta incentrata sui suoi influssi neo-hegeliani dell'inizio del nostro secolo, esercitati inconsapevolmente già a

Lukács, da una prospettiva materialista, ha evidenziato innanzitutto la profonda antinomia del pensiero di Vischer, considerando il concetto di «Einfühlung» una chiara evoluzione in direzione dell'irrazionalismo, frutto della soluzione eclettica cui pervenne distaccandosi da Hegel, mentre il suo oscuro simbolismo tardo rappresenterebbe una premessa fenomenale alle ideologie reazionarie e fasciste del nostro secolo. Egli definì l'evoluzione di Vischer dal punto di vista politico quella di un «[...] liberaler Württemberger Kantönl-Demokraten zur unbedingten Bejahung des Bismarckschen Kaiserreichs»⁷⁶, secondo lo schema di tutta la borghesia liberale tedesca dal 1840 al 1870 e trovando un rapporto tra l'evoluzione della visione politica e l'evoluzione della concezione estetica di Vischer. Secondo Lukács Vischer tenne sempre presente tale rapporto e già nella prolusione del 1844, che gli costò la sospensione universitaria, egli dichiarava che l'estetica era soggetta alle leggi delle diverse forme statali. La visione politica di Vischer aveva come perno un repubblicanesimo che egli conserverà quasi intatto fino al 1848, pur subendo quell'involuzione di tipo espressamente liberale tedesco-meridionale già prima di quella data⁷⁷.

Lukács considerava dunque Vischer un liberale che già negli anni Quaranta combatté quella poesia moderna nascente di

partire dalla 'rivoluzione letteraria' della fine del secolo precedente su Naturalismo, Impressionismo e Simbolismo, tramite soprattutto la nozione di «Einfühlung». Proprio Oelmüller ha rilevato nella sua opera per primo l'inconsistenza di una totale visione irrazionalistica del tardo Vischer. Egli ha osservato che gli scritti di Vischer hanno mantenuto una fondamentale fiducia nella ragione e non hanno condotto alla sua dissoluzione; al contrario, secondo la presunta modernità di Vischer, essi hanno contribuito a rendere attuale l'irrazionale estetico: «keine Aufforderung zum Irrationalismus, sondern im Gegenteil der Versuch, das Irrational-Ästhetische am modernen Dasein kritisch aufzuheben und das Unbewußte ins Bewußte zu verwandeln» (Oelmüller, op. cit., p. 180 sg.) Questa osservazione ha certamente più forza nei riguardi della concezione semplicisticamente irrazionalista di un Glockner, il quale definiva Vischer «Wegbereiter des Irrationalitätsproblems» (cfr. H. Glockner, *Friedrich Theodor Vischer und das 19. Jahrhundert*, Berlin 1931, p. ix) che non nei riguardi della critica assai più articolata di Lukács.

⁷⁶ G. Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik: Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer*, in: *Werke*, cit., p. 250.

⁷⁷ Per Lukács l'accettazione 'condizionata', soprattutto da parte della borghesia del sud, del Bismarckismo, nascondeva in sé i primi segni di quella invo-

Heine e Herwegh, preferendovi l'idilliaco provinciale Mörike. La sua 'antinomia estetica', come l'ha definita Lukács, nasce proprio da questa doppiezza della posizione di Vischer, da un lato un anticapitalismo romantico 'inespresso', dall'altro l'accettazione dell'evoluzione storica della borghesia tedesca: ciò lo porterà ad arenarsi, secondo Lukács, sulle secche dell'irrazionalismo. Anche l'iniziale appartenenza di Vischer ad una sinistra moderata è ricondotta da Lukács all'appartenenza a quelle «Württemberg liberal Traditionen»⁷⁸ di cui Vischer era portatore e che si spiegano con l'estrema diffidenza con cui la borghesia liberale del sud vedeva inizialmente la Prussia e il suo tentativo egemonico.

Nella sua trattazione del mito e del realismo in Vischer e Marx, Lukács definisce la teoria della «Einfühlung» di Vischer una «bürgerliche, idealistisch-mystifizierende, apologetische Entwicklungsrichtung der Mythentheorie»⁷⁹, distinguendo fra le due fondamentali concezioni del mito nell'arte realista moderna: quella materialista-rivoluzionaria e quella liberale-idealista. La teoria del mito di Vischer è posta tuttavia ancora a metà strada fra l'estetica di Hegel e la più tarda concezione della «Einfühlung». Marx, concependo in maniera dialettico-materialista il mito, finì per portarlo alla sua dissoluzione, pur interessandosi profondamente alla concezione vischeriana; interesse che Lukács non ritiene distaccato dalla sua introduzione alla *Kritik der politischen Ökonomie*, ove Marx ampiamente si rifà alla questione del mito⁸⁰. La «Mythenlosigkeit» dell'epoca moderna è

luzione irrazionalistica di Vischer, che rinunciava, come aveva fatto la borghesia tedesca, a parte delle sue aspirazioni delegandole al potere semi-assolutistico, ricevendone in cambio l'assicurazione dei suoi interessi economici. Tale concezione irrazionalistica è individuata nella rinuncia dello hegeliano Vischer alla rivoluzione come strumento di cambiamento della storia.

⁷⁸ Ivi, p. 233 seg.

⁷⁹ Ivi, p. 284.

⁸⁰ Marx estrasse ampiamente dall'estetica di Vischer attorno agli anni 1857/58, trovando in lui, come Lukács descrive, una sorta di Virgilio (sic!) dell'epoca guglielmina, cioè l'apologo reazionario della società borghese in evoluzione. Della sua concezione estetica interessarono Marx fundamentalmente due punti: i passaggi dove Vischer mantenne in qualche modo il carattere storico delle categorie hegeliane quali mito, simbolo, «Sage» e, soprattutto, il pensiero fondamentale sulla concezione dell'epoca moderna come epoca della «weltlich

ugualmente colta sia da Vischer sia da Marx, ma i presupposti ideologici e gli sviluppi sono di origine profondamente diversa.

La concezione estetica di Vischer o, per dirla con Lukács, di quel Vischer anteriore al 1848 poggiava su quel debole postulato per cui l'epoca moderna, appunto epoca della «weltlich freie Phantasie», sarebbe stata funzionale ad una borghesia che, nei presupposti di Vischer di allora, aveva un ruolo ancora centrale nel sovvertimento dello stato autoritario. Questa è una convinzione che Lukács definisce del tutto astratta e che, in effetti, non si sarebbe verificata nella storia tedesca. Vischer non fu in grado, secondo Lukács, di trarre tutte le dovute conseguenze dalla sua considerazione del mondo moderno, contrapposto a quello passato, benché in lui fossero presenti tutti i presupposti ideali.

Come Hegel, Vischer vedeva nella Riforma l'inizio di una nuova epoca tedesca e così pure nelle guerre contadine. Anzi, proprio in queste egli vedeva l'inizio di una rivoluzione interrotta, in cui lo stesso Lutero viene posto sotto una luce assai negativa, per via della sua «servile Haltung»⁸¹. Gli sviluppi successivi lo porteranno ad una involuzione di vedute e ad aggiustamenti del suo pensiero, soprattutto dopo il 1848. La nozione di «Einfühlung» comporterà la trasformazione del mito in una specie di sovra-categoria che Lukács chiama «ewige Kategorie», mentre altre revisioni si renderanno necessarie, per esempio nel suo giudizio sulla Riforma stessa.

freie Phantasie», contrapposta a quella «religiös bestimmte» dell'epoca precedente. Come sappiamo anche dal libro di Oelmüller, la critica rivoluzionaria del Vischer medio trovò inizialmente la considerazione e il plauso da parte dei comunisti tedeschi. Dopo l'ormai nota lezione inaugurale del 1844, un gruppo di comunisti esuli a Parigi inviò a Vischer una lettera di congratulazioni e Ruge propose a Marx, già nel 1842, di occuparsi della teoria estetica di Vischer. Anche Lassalle si interessò a Vischer, a proposito delle sue idee sul dramma, e in particolare per il suo progettato dramma su Sickingen. Una lettera inedita del 27 febbraio 1859 di Lassalle a Vischer ci informa che la posizione di Lassalle a proposito del suo programma estetico si ispirava a quello di Vischer e egli si augurava apertamente di avere l'approvazione di quest'ultimo riguardo al suo progetto su Sickingen (lo Oelmüller ci fa comunque sapere che la presa di distanza di Vischer da questi e dal suo «liederlich-roher Arbeiter-Staatskommunismus» fu immediata. Vedi W. Oelmüller, *op. cit.*, p. 26).

⁸¹ Cfr. Fr. Th. Vischer, *Ästhetik*, vol. 2, cap. 368, Zusatz 2.

Nel suo tardo scritto del 1875 Vischer non si era distaccato totalmente dalla presa di posizione politico-centrica che aveva già caratterizzato la sua precedente critica al *Faust*. In quest'ultima fase si notava senza dubbio una correzione di tono che può essere messa in relazione, come fa lo Schwerte, alla realizzazione in campo politico di buona parte delle sue aspirazioni nazionalistiche, contenute negli scritti estetici. Ciò gli permise, probabilmente, di spostare il baricentro del suo discorso e della sua critica più verso temi stilistici e filosofici.

Cionondimeno Vischer condannava ancora, come abbiamo visto, lo stile del tardo Goethe, quella «klassische Stylwelt», e quella sua incapacità di dedurre dallo stile migliore un sano «germanischer Realismus», lasciando supporre che probabilmente, al di là degli influssi della sua epoca storica, non vi era una volontà di comprensione della visione classica del tardo Goethe alla base delle critiche di Vischer al secondo *Faust* e nel suo progetto di continuazione.

I suoi ultimi scritti del 1875 e del 1881 e, per ultimo, lo scritto appena posteriore al suo *Faust III*, il *Pro Domo*, sono considerazioni costruttive sul *Faust* e delle serie prese di distanza da una particolare ortodossia goethiana che ritenne di reagire alle accuse di Vischer, giudicandolo fin troppo pedantemente con il metro della trasgressione e della profanazione.

È chiaro che si trattò di una critica letteraria forse non sempre all'altezza delle concezioni goethiane e fatalmente influenzata da ragioni storiche ben determinate, ma che seguiva una tendenza che non lo vide del tutto isolato negli ultimi decenni del secolo. Nella critica al secondo *Faust*, in maniera notevolmente diversa da un Wolfgang Menzel o da un Ferdinand Kühne, Vischer poteva dire di aver condiviso il suo cammino insieme a Hebbel e Lenau, Gottfried Keller, Grillparzer, Mörike e Nietzsche⁸².

Vischer concepì i suoi attacchi, senz'altro successivamente e in maniera non scevra da influssi nazionalistici di tutt'altra origine, come una sorta di difesa a oltranza e di omaggio al gio-

⁸² Cfr. H. Falkenheim, postfazione a Fr. Th. Vischer, *Goethe's Faust*, 3, cit. Inoltre: G. Mahal, *Nicht nur eine Parodie*, cit.; E. Butler (cur.), *Essays um Goethe*, Leipzig 1941.

vane Goethe. In questo si sentì probabilmente legittimato anche dalla concezione etico-estetica del suo tempo e in questo senso il suo terzo *Faust* è da considerarsi una definitiva rottura con un classicismo umanistico estetizzante e astratto-sentimentale. In ciò, come osserva Fritz Martini, si può individuare un vero prodotto del suo tempo⁸³.

⁸³ Cfr. F. Martini, postfazione a Fr. Th. Vischer, *op. cit.*