
«Stoff zu einem neuen Faust». Analisi dei riferimenti faustiani all'interno dell'opera di Achim von Arnim

Rosa D'Apice

The present article aims to examine the multiple Faustian references within Achim von Arnim's work. Few other Romantic writers, in fact, have devoted themselves to the Faustian theme with the same intensity and frequency as Arnim, in whose vast production the character of Faust almost always appears as a figure of a scientist or inventor who transcends the limits of human action imposed by God. By tracing Arnim's work, the paper will first analyse the reworking and inclusion of *Doktor Faust's Lied* within the *Des Knaben Wunderhorn*, which represents Arnim's first approach to the *Faust-Mythos*. It will then continue with an investigation of Arnim's different literary treatments of the Faustian motif, analysing works such as the fragmentary comedy *Auch ein Faust*, the novels *Die Kronenwächter* and *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* and the posthumous drama *Die Päpstin Johanna*, described by critics as a 'romantic Faustian poem'.

Keywords: Achim von Arnim, Faust, romanticism, miti moderni

Pochi altri scrittori romantici si sono occupati della tematica faustiana con la stessa intensità e frequenza di Achim von Arnim, nella cui vasta opera letteraria Faust compare in varie forme¹: egli appare nel racconto postumo *Martin Martir*, nel romanzo *Die Kronenwächter* ("I custodi della corona", 1817) e nel frammento della commedia *Auch ein Faust* ("Anche un Faust"), anch'essa pubblicata postuma; inoltre, l'autore si è occupato della storia della materia faustiana in occasione della prima traduzione tedesca, a cura di Wilhelm Müller, della tragedia del *Doctor Faustus* (1590 ca.) di Christopher Marlowe, apparsa nel 1818. In questo senso, la figura di Faust, che già in epoca romantica era considerato un mito

¹ A questo proposito, è rilevante la figura di Adelbert von Chamisso, il quale ha trattato il *Faust-Mythos* nel suo capolavoro, il racconto *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* ("La strana storia di Peter Schlemihl", 1814), in cui il protagonista stringe un patto col diavolo, cedendogli la propria ombra in cambio di ricchezza infinita, ma anche nella sua produzione poetica, nel frammento del poemetto drammatico *Faust* (1803).

letterario indipendente², ha accompagnato Arnim – analogamente a Goethe – in quasi tutte le fasi del suo operato.

Un primo approccio di Arnim al *Faust-Mythos* è stato il trattamento e l'inserimento, all'interno del primo volume del *Des Knaben Wunderhorn* ("Il corno magico del fanciullo", 1805-1808), del *Lied* del *Doktor Faust*, tramandato attraverso un *fliegendes Blat* della fine della prima metà del Settecento proveniente da Colonia. Il testo è composto da 92 versi disposti in *Volksliedstrophen* e, nonostante la revisione editoriale, il metro è irregolare e le rime non sono particolarmente ricercate, spia della sua provenienza popolare³. Dal punto di vista del contenuto, il *Lied* è un poemetto narrativo molto simile a una *Moritat*⁴ e propone motivi che erano caratteristici del mito prima delle innovazioni e delle rivalutazioni della generazione dello *Sturm und Drang*; viene così narrata, in forma concisa, la biografia di Faust, il quale conduce i suoi studi, viene accusato di superbia ed evoca numerosi spiriti infernali, tra cui Mefistofele, che quindi accorre «wie der Wind» al suo servizio:

«Hört ihr Christen mit Verlangen,
Nun was Neues ohne Graus,
Wie die eitle Welt thut prangen,
Mit Johann dem Doktor Faust,
Von Anhalt war er geboren,
Er studirt mit allem Fleiß,
In der Hoffarth auferzogen,
Richtet sich nach aller Weiß.
Vierzig tausend Geister,
Thut er sich citiren,
Mit Gewalt aus der Höllen.

² Per ulteriori approfondimenti sul mito letterario moderno di Faust, cfr. Marola, Francesco. *La dialettica dei miti moderni. Faust e don Giovanni, Amlato e don Chisciotte nella ricezione romantica*. Mucchi Editore, 2023.

³ Per un'analisi dettagliata della lirica, soprattutto in relazione al tema più ampio della ricezione del materiale faustiano, cfr. Zenobi, Luca. "Lebenswelt und Virtualität im Fauststoff: Von den Volksballaden bis zum 20. Jahrhundert". *Ferne und Nähe. Nähe- und Distanzdiskurse in der deutschen Sprache und Literatur*. Ed. da Lorella Bosco, Emilia Fiandra, Joachim Gerdes, Marella Magris, Lorenza Rega e Goranka Rocco. V&R unipress, 2023: 159-176.

⁴ Mahal 1994: 46.

Unter diesen war nicht einer,
Der ihm könnt recht tauglich seyn,
Als der Mephistophiles geschwind,
Wie der Wind,
Gab er seinen Willen drein». (Arnim, Brentano 1975: 202)

In questo *Volkslied*, Faust non è ancora lo scettico ricercatore della conoscenza assoluta, bensì un edonista; infatti, i suoi desideri non sono motivati dalla sete di sapienza, ma sono rivolti verso l'abbondanza pecuniaria e gastronomica: «Geld viel tausend muß er schaffen,/Viel Pasteten und Confekt,/Gold und Silber was er wollt» (Arnim, Brentano 1975: 201). Come è noto dalla tradizione più antica, egli viene esortato a pentirsi; tuttavia, non può farlo a causa di una fittizia distrazione erotica creata dal diavolo⁵: «Der Teufel hatte ihn verblendet,/Mahlt ihm ab ein Venus-Bild,/Die bösen Geister verschwunden,/Und führten ihn mit in die Höll» (Arnim, Brentano 1975: 204).

La successiva rielaborazione della materia faustiana da parte di Arnim è stata inizialmente molto tradizionale: nel 1808, contemporaneamente alla pubblicazione della prima parte della tragedia di Goethe, l'autore fece stampare nella sua *Zeitung für Einsiedler* un'incisione di Faust e Mefistofele, corredata dell'indicazione: «Nach der Predigt würde ich beyliegendes altes Bild zur Warnung an die Kinder vertheilen: Fama zieht oben im Drachenwagen zum Mephistophiles, dem Verleger aller höllischen Zeitungen, ihm verschreibt sich Faust der Verfasser [...]» (Arnim 1808: 21-22). Molto più originale è il trattamento del *Fauststoff* all'interno della commedia frammentaria *Auch ein Faust*, di datazione incerta – non è possibile stabilire con esattezza quando Arnim abbia scritto tale opera, poiché in nessuna delle sue testimonianze conosciute vi è un riferimento al lavoro –, pubblicata dal suo lascito soltanto nel 1963 a cura di Dorothea Streller⁶. Già

⁵ Il tema del simulacro femminile ritorna anche nel *Faust I* di Goethe, nella scena *Hexenküche*, in cui, mentre una strega prepara il filtro che farà ringiovanire Faust, quest'ultimo vede riflessa in uno specchio l'immagine di una donna bellissima: «Was seh' ich? Welch ein himmlisch Bild/Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!/O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel,/Und führe mich in ihr Gefild!/Ach wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe,/Wenn ich es wage nah' zu gehn/Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn!/Das schönste Bild von einem Weibe!/Ist's möglich, ist das Weib so schön?/Muß' ich an diesem hingestreckten Leibe/Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?/So etwas findet sich auf Erden?» (Goethe 1808: vv. 2429-2440).

⁶ Cfr. Streller, Dorothea. "Achim von Arnim und *Auch ein Faust*". *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, no. 1 (1963): 150-162.

con questo titolo, Arnim colloca il suo breve componimento – consapevolmente e non senza ironia – nella tradizione dei poemi faustiani, a indicare la creazione di ancora un ulteriore testo su Faust⁷; ciò è sottolineato dalla prima didascalia della commedia, la quale ci informa che Faust «diesmal der Erfinder der Buchdruckerkunst [sei], die ihm der Teufel lehrt, sich aber dafür die Seele erbittet» (Arnim in Streller 1963: 156). Il termine ‘diesmal’ conferma che tale frammento si tratta di una variazione della nota figura del Doktor Faust, il quale si ricollega a diversi fenomeni letterari precedenti; la commedia di Arnim, altamente intertestuale, è quindi un’ulteriore prova del fatto che i Romantici spesso intendevano i loro contributi al mito faustiano come riflessioni poetiche sugli adattamenti precedenti e sul loro stesso posizionamento⁸. Il fatto che ‘questa volta’ Faust diventi l’inventore della stampa non è un’idea originale di Arnim, ma lo è la motivazione: «Faust ist listig, er will sich frey machen, indem er die Bibel druckt» (Arnim in Streller 1963: 156); l’operazione tuttavia non ha successo, perché, con l’aiuto del papa, il diavolo fa in modo che Faust venga messo in prigione: «Der Teufel steckt sich hintern Papst und Faust wird eingesteckt. Faust fürchtet den Untergang seines Werks, worum er die Seele verschrieben» (Arnim in Streller 1963: 156)⁹. Faust infine troverà una liberazione dall’alleanza del diavolo non con i propri sforzi, ma solo attraverso l’intuizione della supremazia della divinità, che «alle Kräfte rings in sich verbindet» (Arnim in Streller 1963: 160).

Sebbene non sia nota la data esatta della stesura di *Auch ein Faust*, il frammento è quasi certamente posteriore al 1817, anno in cui Arnim scrisse la *Vorrede* all’edizione tedesca a cura di Müller del *Doctor Faustus* di Marlowe, pubblicata nel 1818; in questa prefazione, Arnim fa una breve ma critica rassegna dei vari trattamenti letterari della *Faustsage*, compresi quelli di Goethe, Maler Müller e Friedrich Klinger, il quale, nel suo romanzo satirico *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (“Vita, opere e discesa agli Inferi di Faust, 1791), aveva ritratto Faust proprio come l’inventore del processo di stampa – idea a cui Arnim nella *Vorrede* si è evidentemente ispirato, equiparando il Doktor Faustus al finanziatore e poi concorrente di Gutenberg, Johann Fust¹⁰. Allo

⁷ Streller 1963: 150.

⁸ Bauer 2018: 179.

⁹ Secondo Bauer, si tratta di una correzione implicita della scena finale del *Faust I* di Goethe, in cui Faust lascia Gretchen nella prigione.

¹⁰ Riley 1977: 8.

stesso tempo, Arnim elabora «den Plan zu noch einem neuen Faust» (Arnim 1913: 165) – che realizzerà nel frammento di commedia *Auch ein Faust* – e, nelle sue osservazioni conclusive, suggerisce diverse nuove possibilità di trattamento della materia faustiana:

«Das Zweifelhafte menschlicher Verdienste, eben in dieser Erfindung dargestellt, überhaupt das Unverhältnis zwischen Absicht und Erfolg gäbe Stoff zu einem neuen Faust, vielleicht mag unter den vielen, die ich nicht gelesen habe und die vor einigen Jahren eine eigene Literaturgeschichte der Fauste veranlaßten, schon etwas der Art enthalten sein [...]». (Arnim 1913: 164-65)

Tali considerazioni su un auspicato ulteriore sviluppo del mito sono molto più rilevanti rispetto a quelle sulla storia della materia faustiana e sul dramma di Marlowe, il quale viene impiegato da Arnim soltanto come un esempio di come anche gli adattatori moderni dovrebbero continuare a rielaborare il materiale, come aveva fatto l'autore inglese; lo scritto arnimiano, dunque, non è tanto un'introduzione filologica al testo che segue, quanto «un appello alla mitopoiesi»¹¹ a favore di una costante modernizzazione del mito¹². Nel farlo, Arnim si rivolge scherzosamente, senza citarlo per nome, contro August Wilhelm Schlegel, il quale era dell'opinione che la letteratura tedesca, a causa dell'abbondanza di adattamenti poco edificanti del Faust, fosse stata «im eigentlichen Verstande mit Fäusten geschlagen worden» (Schlegel 2007: 119). Arnim, riprendendo in tono di scherno il gioco di parole di Schlegel – 'Faust' in tedesco indica il noto personaggio, ma significa anche "pugno" –, scrive:

«Ein Kritiker, der seine spaßhaften Einfälle als eine seltene Himmelsgabe sehr zu Rate hält, schlägt sich mit der Faust auf's Auge, indem er versichert, die deutsche Literatur sei mit Fäusten geschlagen. Umgekehrt müssen Wir sagen, es sind noch nicht genug Fauste geschrieben [...]». (Arnim 1913: 161)

L'autore associa quindi alla traduzione tedesca del dramma di Marlowe la speranza di stimolare, in condizioni storiche e ideologiche mutate, ulteriori adattamenti di una materia le cui origini sono legate al medioevo e alla Riforma¹³.

Ancora nel 1817, Arnim pubblica il primo volume dei *Kronenwächter*, che rappresenta il suo più importante contributo

¹¹ Riedl 2005: 108.

¹² Bauer 2018: 182.

¹³ Bauer 2018: 183.

letterario al mito faustiano, pur non trattandosi di un *Faust-Roman*: il poeta voleva realizzare un romanzo storico che comprendesse le tradizioni, gli usi e i costumi di tutta la Germania e, accanto, per esempio, a Martin Lutero e ad Albrecht Dürer, anche Faust figura nell'inventario dei personaggi del libro, che attinge a una grande quantità di saghe e miti tedeschi; su questo sfondo genuinamente romantico, nel contesto di un *Sagenroman*¹⁴, Arnim si rivolge a un Faust più 'originario', più 'popolare', senza però affermare che la sua figura letteraria corrisponda al Faustus del XVI secolo¹⁵.

I *Kronenwächter* sono una società segreta che protegge e amministra la corona degli Hohenstaufen. Berthold, il protagonista del romanzo, proviene da tale dinastia, ma conduce una vita borghese e, con l'aiuto dei guardiani della corona, raggiunge la ricchezza come fabbricante di tessuti e diventa sindaco di Waiblingen; tuttavia, egli è debole e malato¹⁶ e il medico chiamato ad assisterlo nel recupero della salute è il *Doktor Faust aus Kindlingen*, il quale, insieme a Paracelso, ha «die ganze Heilkunde transfiguriert» (Arnim 1962b: 603). Faust è descritto come una figura eccentrica e presenta alcuni attributi che sono associati anche al Faustus 'storico': è un astrologo, sospettato di praticare le arti oscure e persino di essere in combutta con il diavolo; come medico, egli utilizza metodi all'avanguardia e si vanta della sua «neuen Heilart» (Arnim 1962b: 605):

¹⁴ Il concetto risale a Lützeler, Paul Michael. *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus: neue Interpretationen*. Reclam, 1983. Per ulteriori approfondimenti, cfr. anche Barth, Johannes. "Die Kronenwächter als Sagenroman". *Dichtung und Geschichte in Achim von Arnims Roman Die Kronenwächter*. Ed. da Wolfgang Bunzel e Hans Schultheiss, Remshalden, 2007: 113-31.

¹⁵ Bauer 2018: 179.

¹⁶ Arnim scrive che Berthold «fühlte sich allmählich absterbend dem Fleische und auflebend im Geiste. Wie hat sich der fröhliche Knabe verändert, seit Reichtum und Ehre ihn mächtiger rüsteten, wie war er so ohnmächtig und siech geworden und nur in dem engen Raume seines Zimmers [...] fühlte er sich selig erweitert zur frohen Stimmung seiner Jugendtage. [...] Ach die Jahre brannten tief in sein trauerndes Herz, als wären's unbewußte Sünden, und er dachte der vielen verlorenen Zeit, der vielen geleerten Medizinflaschen und wie er weder in Ehre noch Minne gleich seinen Lieblichen in den Büchern irgend etwas getan, obgleich er in seiner Stadt die höchste Ehre, die Stelle als Bürgermeister erreicht hatte» (Arnim 1962b: 592). Come osserva Riley, la malattia di Berthold ha un significato simbolico: i suoi anni di infermità, che attingono alle sue forze come 'peccati inconsci', devono essere intesi in un senso più ampio: nella sua funzione di sindaco, Berthold è la principale figura politica della città e Arnim ritrae in lui i mali dei suoi tempi, di cui, a suo avviso, soffriva il popolo tedesco, ovvero la guerra e le lotte, gli sconvolgimenti politici, sociali ed economici, gli intrighi (Riley 1977: 4-5).

«[...] durch eine große Saugpumpe ziehe ich das alte Blut aus den Adern des Kranken, indem ich junges, überkräftiges Blut gleichzeitig durch ein Druckwerk in dessen Adern ergieße; das Faß ist oft noch gut, wenn auch das Bier verdorben ist, so ist's auch mit dem Menschen; die Kunst des Arztes besteht darin, im alten Menschen einen neuen zu erbauen». (Arnim 1962b: 605-606)¹⁷

Egli cerca di ottenere una fisiologica *coincidentia oppositorum*, che realizza con mezzi pseudo-scientifici e quasi magici, e spiega a Berthold che per la salute umana un sangue troppo forte è dannoso quanto un sangue troppo debole, in quanto il corpo sano mostra un'armonia di tali fenomeni fisiologici antitetici¹⁸. Faust propone quindi di curare sia Berthold sia il ragazzo Anton – il quale sta invece morendo per il motivo opposto a Berthold, ovvero una sovrabbondanza di forze – con una trasfusione di sangue, che infonderebbe al debole Berthold il sangue giovane e vigoroso di Anton. Arnim ha poco interesse nel rappresentare in modo scientifico e accurato una trasfusione di sangue in sé; la scena è piuttosto una rappresentazione figurativa del concetto di salvezza, in cui Faust svolge il ruolo di un mediatore che ripristina la vita – anche se, comunque, la sua funzione è ambivalente, perché da quel momento in poi la parabola esistenziale di Berthold inizia il suo lento e inesorabile declino. Tuttavia, Faust non è in grado di guarire, se non in modo fisico, Berthold, il quale riceve una nuova vita grazie alla cura del dottore, ma non la forza spirituale, di cui avrebbe bisogno per continuare il primato storico dei suoi antenati, gli Hohenstaufen¹⁹.

Faust è anche uno dei personaggi del secondo volume dei *Kronenwächter*, pubblicato da Bettina Brentano nel 1854 dal lascito di Arnim. Il fatto che questo volume non sia un seguito, ma piuttosto il frammentario stadio redazionale di un romanzo che l'autore non aveva intenzione di pubblicare in questa forma, si riflette anche nella concezione della figura di Faust, che non corrisponde pienamente a quella della prima parte; infatti, il Faust del secondo volume è un alchimista, un giocatore di carte, un chirurgo e un

¹⁷ Nel descrivere il metodo medico di Faust, Arnim conduce anche una riflessione sul proprio statuto letterario; infatti, analogamente a questo procedimento, Arnim costruisce una nuova figura mitica all'interno di una già nota (Bauer 2018: 180).

¹⁸ Tale teoria riflette la dottrina romantico-browniana della salute; secondo il medico inglese John Brown, infatti, la salute consisteva nell'armonia delle opposte forze corporee, che a loro volta – come microcosmo – riflettevano l'armonia dell'universo – il macrocosmo (Saul 1996: 110).

¹⁹ Riley 1977: 5.

ciarlatano, ma anche un negromante che cerca anime umane – invertendo così il motivo costitutivo del patto di Faust con il diavolo, al quale promette la sua anima. Faust è una minaccia costante, una figura sinistra e viene equiparato al lupo cattivo delle fiabe: «Georg erzählte, wie er von seiner alten Wärterin von einem Wolfe gehört habe, der vor einem dunklen Walde in einem weißen Zuckerhäuschen wohne er meinte, der Wolf sehe so aus wie der Doktor [...]» (Arnim 1962b: 929). Unendo nel Faust tali motivi fiabeschi e leggendari, Arnim rende la figura poetologicamente comprensibile come simbolo dei lati oscuri dell'amata *Volkspoesie*²⁰.

Un precursore del Faust erudito della prima parte dei *Kronenwächter*, scienziato illuso che si affida completamente alla meccanica delle sue macchine, che non lascia spazio alla guida divina e si arroga persino il ruolo di salvatore, si trova già nel romanzo *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (“Povertà, ricchezza, colpa ed espiazione della contessa Dolores”, 1810); sia il grottesco abbigliamento personale del Doktor Faust – egli indossa pantaloni alla zuava rossi con innumerevoli nastri e una ghirlanda di amuleti intorno ai fianchi, ha molti anelli alle dita e un pugnale turco alla cintura – sia l'artificialità dell'attrezzatura meccanica con cui lavora rimandano infatti al *wunderbaren Doktor* della *Gräfin Dolores*, che si circonda di strumenti artificiosi e inanimati per dare ai suoi visitatori l'illusione di poteri magici o miracolosi che non possiede²¹:

«Der Graf sah um sich in dem farbig erhellten Zimmer; über ihm hingen an der Decke statt der Kronleuchter sehr kunstreiche Planetenuhren, in denen die Sonne mit einem wunderbaren Glanze leuchtete; der ganze Spiegel steckte voll lobpreisender Gedichte und Briefe von Menschen, denen der Doktor geholfen, auf der Seite stand eine Uhr als Urne auf einem Grabmale, und die Stunden drehten sich schön gebildet als Mädchen daran umher. Die Uhr rückte zum Schlagen in sich, da trat ein Knochengerippe aus der Wand hervor und schlug mit seiner harten Hand die siebente Stunde an der klingenden Urne; ein metallener Vogel, der auf der Urne zu schlafen schien, regte seine Flügel und sang ein Abendlied; durch alle Zimmer zuckten Drähte, die von dieser Uhr ausgingen und eine Menge Geklingel, Rauschen und Singen in Bewegung setzten. Nun war es ganz still, aber das Knochengerippe war noch nicht verschwunden; es rückte an einer Rechenmaschine, die neben ihm auf einem Tische stand; die Räder schnarrten ängstlich in dem runden Kasten,

²⁰ Bauer 2018: 182.

²¹ Doering 2001: 57.

endlich wurde es still und das Gerippe verschwand. [...] Er fand sich in dem Wohnzimmer des Doktors, voll wunderbaren, aber ganz elenden Gerätes [...]. Er trat aus dem schmalen Garten in ein großes Gartenhaus, das gegen den Sinn des übrigen Hauses, wo alles über und auf einander gehäuft und gelegt war, mit seinen reinen grüngemalten Wänden abstach; [...] auf der einen Seite stand eine lebensgroße Figur, die eine Flöte in Händen trug, auf der andern Seite schwamm auf einem Quecksilberbecken eine metallene Ente³⁶. Noch peinigte ihn das Gefühl, ganz fremde und einsam in der Gewalt fühlloser Maschinen zu sein, die von dem Menschen geschaffen, leicht die Obergewalt über ihn bekommen könnten; er sagte trotzig laut: „Spiel Flötenspieler, wenn du was kannst!“». (Arnim 1962a: 271-73)

In tutti questi casi, quindi, Arnim concepisce le sue figure faustiane come scienziati o inventori che trascendono i limiti dell'azione umana imposti da Dio, impiegandole per rappresentare la pretesa di conoscenza che non si rimette all'ordine divino dell'universo e la mera apparenza di eccellenza che lo scrittore aveva incontrato nelle istituzioni educative e politiche della Germania.

In questo contesto, assume particolare importanza il dramma postumo *Die Pöpstin Johanna* (“La papessa Giovanna”)²², definito da Ulfert Ricklefs «eine Art romantische Faustdichtung»²³. Infatti, analogamente alle opere precedenti, Arnim considerava il tema della *Gelehrtenkritik* un aspetto non trascurabile anche della sua *Pöpstin Johanna* – sebbene nel corso della genesi dell'opera esso avesse perso importanza a favore di altri problemi²⁴ –, come egli stesso scrisse in una lettera ai fratelli Grimm nell'autunno del 1817: «Ich denke, dieses Elend der Gelehrten in meiner Pöpstin Johanna noch einmal recht deutlich vor Augen zu stellen» (Arnim in Steig 1904: 402).

Originariamente inserito come breve intermezzo drammatico all'interno del romanzo sulla *Gräfin Dolores*, *Die Pöpstin Johanna* combina la saga della papessa Jutta/Johanna, risalente alle cronache medievali del XIII secolo – Arnim probabilmente incontrò per la prima volta tale saga nella seconda parte della raccolta di

²² Il manoscritto *Die Pöpstin Johanna* venne completato all'inizio del 1813, ma non poté essere stampato a causa delle sfavorevoli circostanze politiche e belliche – in quell'anno venne condotta la *Befreiungskriege* contro la Francia napoleonica – e delle conseguenti difficoltà finanziarie di Arnim, che non era riuscito a trovare un editore che lo pubblicasse in quell'anno di guerra; un'edizione del dramma sarà curata e data alle stampe dalla moglie Bettina Brentano soltanto nel 1846, postuma, come XIX volume dei suoi *Sämmtliche Werke*.

²³ Ricklefs 1990: 11.

²⁴ Barth 2000: 117.

Johann Christoph Gottsched *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst* (“Corredo necessario per la storia della poesia drammatica tedesca”, 1765), in cui l’autore aveva proposto il dramma *Ein schön Spiel von Frau Jutta* (“Un bel dramma sulla signora Jutta”, ca. 1480) di Dietrich Schernberg, prima drammatizzazione conosciuta della *Päpstinsage* –, con il motivo del patto diabolico. Attraverso Johanna, figlia dello spirito elementale Melancholia e di Oferus, servo pagano del diavolo successivamente convertitosi al Cristianesimo, Lucifero vorrebbe conquistare il trono papale e quindi il dominio sulla Chiesa e sul mondo; a tale scopo, ordina al filologo Spiegelglanz, figura piuttosto caricaturale di studioso, di crescere e istruire Johanna come un ragazzo, Johannes. La vita estremamente complessa di Johanna condurrà, attraverso bugie e sensi di colpa, alla verità e infine al perdono, con la restaurazione dell’ordine tradizionale, che verrà ristabilito, significativamente, dall’imperatore tedesco Ottone I – del resto, Arnim scrisse il dramma all’apice del movimento antinapoleonico e mentre era fortemente coinvolto nella fondazione della *Christlich-deutsche Tischgesellschaft* –, che salva il mondo dal dominio dell’anticristo – che oltretutto è una donna – e garantisce un lieto fine per tutti, Johanna compresa.

Le tematiche della *Wissenschaftskritik* e della *Gelehrten satire* sono state uno dei primi stimoli che ha spinto l’autore all’elaborazione del materiale e, effettivamente, la critica alla scienza percorre come un *Leitmotiv* tutto il dramma, nel cui conciliante finale utopico non c’è più posto per i rappresentanti dell’erudizione, che vengono annientati dopo essere stati bersagli della pungente satira arminiana. La critica agli eruditi è anche una delle componenti che ha indotto la ricerca a considerare *Die Päpstin Johanna* come il poema faustiano di Arnim: sia la *Faustsage*, sia la prima parte del *Faust* (1808) di Goethe riecheggiano infatti nell’intero dramma, fin dai primi abbozzi, dando l’impressione che l’autore, con quest’opera, avesse voluto scrivere il proprio *Faust*, come gli aveva suggerito Jacob Grimm dopo aver letto la prima versione del *Päpstinstoff*, che compare tra i numerosi intermezzi del romanzo sulla *Gräfin Dolores*: «Einzelnes erkenne ich für herrlich an, das Drama von der Päpstin Johanna ist leicht das Trefflichste, was Du geschrieben. [...] Die Päpstin Johanna mach ja noch einmal aus, oder wenigstens ein so großes Stück, wie Göthes Faust» (Grimm in Steig 1904: 72-73).

Nella *Dolores-Fassung*, il tema fondamentale della critica alla scienza viene introdotto dalla *Gartenhausszene*, che lo inserisce in

un moraleggiante contesto cristiano molto vicino al dramma di Schernberg, perché viene letteralmente detto che Johanna vende la sua anima, lasciandosi convincere da Spiegelglanz a far passare un lavoro del maestro come proprio durante un esame a scuola. Accanto a Spiegelglanz – il quale, come sottolinea Barth, si presenta come una chiara caricatura di Johann Heinrich Voß²⁵ – viene anche introdotto il *berühmte(r) griechische(r) Professor Chrysolos*, dietro il quale si nasconde il diavolo.

Il motivo principale della scena della casa in giardino è il contrasto tra la vita piena e gioiosa di Johanna/Johannes – nella *Päpstin Johanna* Arnim scriverà che «der Kindheit Jahre heissen goldne Zeit» e che la vita del bambino è «mit aller Welt ein allgemeines Leben» (Arnim 2006: 85) – e l'esistenza invece limitata dello studioso Spiegelglanz, «in dessen Eitelkeit und Wollust», ma soprattutto «darin wie ihm die ganze Welt bis auf diese beiden Wurzeln in der Wissenschaft abgestorben war» (Arnim 2006: 448) il diavolo ripone tutta la sua fiducia. Per quanto egli abbia grandi abilità linguistiche, metriche e versificatorie, a Spiegelglanz manca costantemente materiale per la poesia, laddove Johanna, in quanto bambina, ha una vita primigenia connessa con tutto il mondo e non riesce a racchiudere la realtà circostante all'interno di un componimento; di conseguenza, il suo maestro svolge per lei il compito per la competizione scolastica. Johanna vince il premio, ma «es war der Preis ihrer Seele» (Arnim 1962a: 361). Tuttavia, non è questo inganno, che potrebbe essere definito quasi innocente, a segnare le sorti della bambina, bensì il fatto che «keiner hatte das Silbenmaß so vollkommen beobachtet» (Arnim 1962a: 361): le vuote capacità formali del maestro hanno la meglio sull'animo poetico di Johanna. L'opposizione tra Spiegelglanz e Johanna, tra la miseria dello studioso e l'autenticità della vita del bambino riporta all'antitesi tra forma e sostanza, tra arte e natura – l'importante diade che, secondo Arnim, esiste nella poesia di tutti i tempi e alla quale lo scrittore riconduce la differenza, storicamente intesa, tra *Naturpoesie* e *Kunstpoesie* dei fratelli Grimm²⁶. È vero che per Arnim non c'è poesia in cui entrambe le forze, l'istinto naturale e la

²⁵ Barth 2006: 534. Johann Heinrich Voß era un filologo e scrittore di Heidelberg, con il quale Arnim aveva litigato nel 1808/09 durante una disputa sul *Wunderhorn*; già nella *Gräfin Dolores*, viene indicato come libro preferito di Spiegelglanz la *Zeitmessung der deutschen Sprache* (“Cronologia della lingua tedesca”, 1802) di Voß e, inoltre, il fatto che Spiegelglanz racconti alla sua allieva le avventure di Ulisse potrebbe alludere a Voß come traduttore di Omero – la sua edizione dell'*Odissee* pubblicata nel 1781 viene considerata il suo capolavoro (Barth 2006: 840).

²⁶ Ricklefs 1990: 89.

coscienza artistica, non siano contemporaneamente all'opera²⁷, ma per lui non c'è neanche dubbio che la vera motivazione della poesia risieda unicamente nella profondità della vita poeticamente realizzata, poiché «[der] Trunk aus ewigen Quellen [...] bleibt allen Zeiten, auch denen, wo keine Verse gemacht werden, und vielleicht noch reiner» (Arnim 1962a: 361).

È comprensibile che a Jacob Grimm la *Gartenhausszene* abbia ricordato la prima parte del *Faust I* di Goethe e che quindi egli abbia spronato Arnim a rielaborare la *Päpstin Johanna* nel senso di «ein so großes Stück, wie Göthes Faust», poiché questa scena mostra chiari echi del dramma goethiano, la cui prima parte, com'è noto, era apparsa nel 1808²⁸. Nella scena della casa in giardino, ad esempio, Johanna è intenta a leggere la Bibbia e viene distratta dalle voci della natura, che qui – a differenza del dramma completo – sono ancora provocate dal demonio, proprio come nella prima scena dell'opera di Goethe la traduzione della Bibbia di Faust è disturbata da Mefistofele, trasformatosi in un barboncino:

«Das Theater verändert sich in einen Garten mit einem Lusthause; er [der Teufel] tritt leise in den Garten, wo Johanna, so hieß das Mädchen, mit einer sehr schweren Arbeit beschäftigt war, die biblische Schöpfungsgeschichte in richtigen Alexandrinern zur Preisbewerbung auf der Klosterschule, deren erster Lehrer Spiegelglanz ist, zu erzählen und aufzuschmücken. Nun hatte sie den Tag über in der Bibel mit großer Freude gelesen und nicht davon kommen können; jede Stunde hatte sie sich der Arbeit erinnert, aber weder die Feder noch die Zeitmessung der deutschen Sprache angerührt, die ihr Spiegelglanz als sein Lieblingsbuch zur Seite hingelegt hatte; noch konnte sie sich entschließen, in dem Reimwörterbuche und in der Poetik zu lesen, die Spiegelglanz ihr besonders empfohlen hatte. Das gefiel dem Teufel gar nicht; er beschloß, durch die Stimmen aller in der Sommerluft schwärmenden, singenden, rauschenden Wesen, die kleine Johanna von der Arbeit zu rufen, die eben wieder aus dem Psalter nach der Schöpfungsgeschichte zurück geblättert hatte, ihre Arbeit endlich ganz ernstlich zu beginnen». (Arnim 1962a: 351-52)

Nella versione finale della *Päpstin Johanna*, la *Gelehrten satire* e, di conseguenza, le reminiscenze delle prime scene del *Faust I* sono in

²⁷ Persino nelle opere dell'acerrimo nemico Voß, Arnim riconosce una naturalità: «So gering ich Voß achte, auch in ihm wirkt hin und wieder die Urnatur» (Arnim in Steig 1904: 109).

²⁸ Secondo Rölleke, la menzione del *Faust* di Goethe fatta da Arnim nella *Zeitung für Einsiedler* il 9 luglio di quello stesso anno è probabilmente la prima testimonianza pubblicata della sua ricezione (Rölleke 1999: 218).

gran parte riferite al maestro Spiegelglanz, anziché a Johanna, la quale nell'intreccio è l'effettiva – sebbene inconsapevole – alleata del diavolo; il riferimento alla tragedia dell'erudito di Goethe assume un carattere parodico, in quanto l'aspirazione faustiana di Spiegelglanz alla conoscenza nel suo senso più esteso corrisponde a una mera sete di gloria.

Allo stesso modo, anche Lucifero/Chrysoloras – una figura assolutamente non mefistofelica, in quanto questo diavolo, che è «einer der dümmsten Teufel» (Arnim 2006: 4-5), non ricorda in alcun modo l'intelletto supremo, nonostante i forti tratti comici, del Mefistofele di Goethe – partecipa agli ironici riflessi faustiani; ad esempio, la conclusione del suo maestoso discorso nel primo capitolo ribalta il monologo iniziale del Faust di Goethe, perché, mentre quest'ultimo passa insoddisfatto dallo studio di tutti i campi del sapere alla magia:

«Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerey und Medicin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studirt, mit heißem Bemühn.
Da steh' ich nun, ich armer Thor!
Und bin so klug als wie zuvor;
[...] Drum hab' ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimniß würde kund;
Daß ich nicht mehr mit sauerm Schweiß,
Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;
Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen,
Und thu' nicht mehr in Worten kramen». (Goethe 1808: vv. 354-359, 377-385)

Lucifero, nella prima versione del dramma in giambi rimati²⁹, celebra piuttosto la sua 'ascensione' dalla magia alla scienza:

²⁹ Johannes Barth, nei suoi studi sulla *Päpstin Johanna*, indica come F¹ la versione del dramma in giambi rimati, che, a quanto pare, Arnim inizialmente considerava pronta per la stampa, mentre segnala come F² la nuova versione in prosa che viene cominciata nel 1813. Per una trattazione dettagliata della tradizione manoscritta

«Was klingt in meinen Ohren, welcher Ton,
Ists Sehnsucht, die mich täuscht, mit bitterm Hohn,
Ich wage nicht nach meinem Glück zu blicken,
Doch immer neu erhebt sich mein Entzücken.
Ich hab's entdeckt und nicht durch Zaubers Gunst,
Durch eignen Scharfsinn allerhöchste Kunst [...]» (Arnim 2006:
341).

Come Spiegelglanz, Lucifero ha in comune con Faust – almeno secondo l'interpretazione arnimiana del personaggio di Goethe – la moderna 'miseria degli studiosi', ma entrambi si differenziano da lui essenzialmente perché non sono nemmeno consapevoli del loro smarrimento del mondo e non si sforzano in alcun modo di superarlo³⁰.

della Pöpstin Johanna, cfr. Barth, Johannes. "Die Pöpstin Johanna. Teil 2: Kommentar". *Ludwig Achim von Arnim. Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, X. Max Niemeyer Verlag, 2006; Barth, Johannes. "Materialität und Werkgenese: Achim von Arnims *Die Pöpstin Johanna*". *Text – Material – Medium: Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Ed. da Wolfgang Lucas, Rüdiger Nutt-Kofoth e Madleen Podewski, De Gruyter, 2014: 95-106; Ricklefs, Ulfert. *Magie und Grenze, Arnims Pöpstin Johanna-Dichtung. Mit einer Untersuchung zur poetologischen Theorie Arnims und einem Anhang unveröffentlicher Texte*. Vandeholeck & Ruprecht, 1990.

³⁰ Barth 2006: 695.

Bibliografia

- Arnim, Achim von, Brentano, Clemens. *Zeitung für Einsiedler*. Mohr und Zimmer, 1808.
- Arnim, Achim von. "Vorrede", in "Doktor Faustus. Tragödie von Christoph Marlowe. Aus dem Englischen übersetzt von Wilhelm Müller". *Die Faustdichtung, vor, neben und nach Goethe*. Ed. da Karl Georg Wendriner. Morawe & Scheffelt Verlag, 1913: 151-169.
- Arnim, Achim von. "Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores". *Achim von Arnim. Sämtliche Romane und Erzählungen*, I. Ed. da Walther Migge. Carl Hanser Verlag, 1962a.
- Arnim, Achim von. "Die Kronenwächter". *Achim von Arnim. Sämtliche Romane und Erzählungen*, I. Ed. da Walther Migge. Carl Hanser Verlag, 1962b.
- Arnim, Achim von, Brentano, Clemens. *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, I. Ed. da Heinz Rölleke. Verlag W. Kohlhammer, 1975.
- Arnim, Achim von. "Die Päpstin Johanna. Teil 1: Text". *Ludwig Achim von Arnim. Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, X. Ed. da Johannes Barth. Max Niemeyer Verlag, 2006.
- Barth, Johannes. "»Dieses Elend der Gelehrten« – Wissenschaftskritik in Arnims »Die Päpstin Johanna«". *Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug: Arnims Berliner Zeit (1809-1814). Wiepersdorfer Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*. Ed. da Ulfert Ricklefs. Max Niemeyer Verlag, 2000: 117-132.
- Barth, Johannes. "Die Päpstin Johanna. Teil 2: Kommentar". *Ludwig Achim von Arnim. Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, X. Max Niemeyer Verlag, 2006.
- Barth, Johannes. "Die Kronenwächter als Sagenroman". *Dichtung und Geschichte in Achim von Arnims Roman Die Kronenwächter*. Ed. da Wolfgang Bunzel e Hans Schultheiss, Remshalden, 2007: 113-131.

- Barth, Johannes. "Materialität und Werkgenese: Achim von Arnims *Die Päpstin Johanna*". *Text – Material – Medium: Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Ed. da Wolfgang Lucas, Rüdiger Nutt-Kofoth e Madleen Podewski. De Gruyter, 2014: 95-106.
- Bauer, Manuel. *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. J.B. Metzler Verlag, 2018.
- Doering, Sabine. *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*. Wallstein Verlag, 2001.
- Goethe, Wolfgang Johann von. *Faust. Eine Tragödie*. Cotta'schen Buchhandlung, 1808.
- Goethe, Wolfgang Johann von. *Faust/Urfaust*. Ed. da Andrea Casalegno. Garzanti, 2004.
- Lützel, Paul Michael. *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus: neue Interpretationen*. Reclam, 1983.
- Mahal, Günther. "Klinger und Grabbe und Arnim und Merck. Faust-Varianten in Goethes Umkreis". *Faust und Frankfurt. Anstöße, Reaktionen, Verknüpfungen, Reibungen*. Ed. da Günther Mahal. Verlag Waldemar Kramer, 1994: 40-53.
- Marola, Francesco. *La dialettica dei miti moderni. Faust e don Giovanni, Amleto e don Chisciotte nella ricezione romantica*. Mucchi Editore, 2023.
- Ricklefs, Ulfert. *Magie und Grenze, Arnims Päpstin Johanna-Dichtung. Mit einer Untersuchung zur poetologischen Theorie Arnims und einem Anhang unveröffentlichter Texte*. Vandeholeck & Ruprecht, 1990.
- Riedl, Peter Philipp. "Die ›wahrhafte Tragödie der neuen Zeit‹. Romantische Faust-Lektüren". *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, 65, 2005: 107–125.
- Riley, Helene M. Kastinger. "Scientist, Sorcerer, or Servant of Humanity: The Many Faces of Faust in the Work of Achim von Arnim". *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 13, 1, 1977: 1-12.
- Rölleke, Heinz. "Goethes *Faust* unter den Romantikern". *Ein Dichter hatte uns alle geweckt. Goethe und die literarische*

Romantik. Ed. da Cristoph Pereis. Freies Deutsches Hochstift, 1999: 215-221.

Saul, Nicholas. «Das Zweifelhafte menschlicher Verdienste«. Arnims Faust-Gestalten». *Faust. Annäherung an einen Mythos*. Ed. da Frank Möbus, Friederike Schmidt-Möbus e Gerd Unverfehrt. Wallstein Verlag, 1996: 109-112.

Schlegel, August Wilhelm. *Vorlesungen über Ästhetik [1803–1827]. Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Band 2, Teil 1. Ed. da Georg Braungart e Stefan Knödler. Ferdinand Schöning Verlag, 2007.

Steig, Reinhold, Grimm, Herman. *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, III. J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1904.

Streller, Dorothea. "Achim von Arnim und Auch ein Faust". *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, 1, 1963: 150-162.

Zenobi, Luca. "Lebenswelt und Virtualität im Fauststoff: Von den Volksballaden bis zum 20. Jahrhundert". *Ferne und Nähe. Nähe- und Distanzdiskurse in der deutschen Sprache und Literatur*. Ed. da Lorella Bosco, Emilia Fiandra, Joachim Gerdes, Marella Magris, Lorenza Rega e Goranka Rocco. V&R unipress, 2023: 159-176.

