

Hyperrealities and simulacra in Goethe's *Faust*

Francesco Rossi

Abstract

No other text calls for ongoing interpretations like Goethe's *Faust*. Re-considered in relation to the progressive virtualisation of experience typical of our age, this two-part tragedy is interesting for us, its twenty-first-century audience, because of the crossing of boundaries between the real and the virtual. This encourages an interpretation of the text along the lines of Baudrillard's philosophy of the simulacrum, supplemented by further theoretical inputs. Virtuality and simulacrum are thus to be considered as parts of the same thematic field running through the work. Closely linked to this field is the mediatisation of experience, through which the subject becomes a hybrid, disembodied, decontextualised and non-situated presence floating in a sequence of hyperrealities. My interpretative hypothesis focuses on this aspect, which is closely linked to the question of the simulacrum and its relationship to the posthuman. It focuses particularly on the figures of Homunculus and Helena, in which the phantasmagoric side of *Faust* becomes evident. While in the former the simulation of the human *in vitro* is associated with a reduced form of life that privileges the mind over the body, with the latter the question shifts to the relationship between the main male character and the eternal feminine. These two characters invite us to reflect on disembodied experience, as well as on the poetic and aesthetic values of the simulacrum in this text and beyond it.

Keywords

Virtuality, theory of simulacra, Faust, Goethe's Faust, thematic analysis

Iperrealità e simulacri nel *Faust* di Goethe

Francesco Rossi

Introduzione

Il campo tematico della virtualità, comprendente al suo interno i temi del simulacro e della sostituzione o estensione di realtà, riguarda il mito faustiano nel suo complesso, prima ancora che il *Faust* di Goethe. Ad accomunare le più remote articolazioni del mito alle più recenti è infatti la questione del superamento dei limiti dell’umano, collegata all’inesauribile desiderio di conoscenza ed esperienza che, da sempre, caratterizza il personaggio di Faust. Questi, precursore dei moderni manipolatori di realtà, si è spesso trovato a infrangere le barriere tra il reale e il virtuale, ricorrendo alle arti magiche e all’aiuto di demoni e spettri di varia natura. Questo genere di infrazioni, siano esse sanzionate come empie, come accade nella prima età moderna, oppure considerate positivamente, a partire dall’Illuminismo, oppure ancora problematizzate – o de-problematizzate – nei loro assunti morali, estetici e conoscitivi, come invece accade nella letteratura contemporanea, sono dunque da considerarsi un tratto costitutivo del macrotesto faustiano.

Nel capolavoro goethiano, tuttavia, il plesso tematico in questione assume uno statuto peculiare, se non altro perché in esso la virtualità si configura, per trasposizione, come una modalità di esperienza fondamentale e distintiva dell’uomo moderno. Sotto questo aspetto il *Faust* di Goethe rappresenta un paradigma di riferimento per diverse rielaborazioni successive della materia faustiana. Lo si può osservare partendo da qualche esempio, in cui il riferimento alla matrice goethiana può essere più o meno scoperto, come accade nell’opera di Tommaso Landolfi, che con il modello tedesco non si cimenta soltanto nel *Faust* 67 (cfr. Marola 2019), ma fin dal racconto *La pietra lunare*, nelle cui scene fantasmatiche vi sono precise reminiscenze dell’ipotesto ottocentesco. Riprese significative di temi collegati alla virtualità, in relazione al *Faust*, si trovano inoltre nei romanzi di Philip

Dick (cfr. Carducci, Fambrini 2021: 19), ad esempio in *The Transmigration of Timothy Archer*, dove ampie citazioni dalla seconda parte della tragedia goethiana fungono da chiavi di accesso alle visioni del protagonista, ossessionato dalle proprie ricerche intorno alla radice allucinogena del divino.

La parte del macrotesto faustiano improntata al campo tematico della virtualità comprende altresì le narrazioni di Adolfo Bioy Casares: il tentativo di fermare il tempo, collegato alla conquista di una seconda giovinezza e alla sconfitta della vecchiaia – temi, questi, faustiani quanti altri mai – non si ritrova soltanto al centro del racconto *El relojero de Fausto*, ma anche, ad esempio, nella più celebre *Invención de Morel*, in cui il nome del personaggio femminile principale, Faustine, si può interpretare come un riferimento abbastanza diretto all'archetipo. In questo caso la narrazione è ambientata in un'isola dove non si trovano persone, bensì ologrammi proiettati da una macchina in grado di riprodurre indefinitamente la realtà, simulacri che si sostituiscono agli esseri umani. In questo suo racconto Bioy Casares tematizza dunque una forma immersiva di esperienza che si potrebbe definire fantasmagorica e che, come si vedrà in seguito, è possibile ricondurre al modello goethiano.

Questa modalità di esperienza disincarnata, decontestualizzata, autoreferenziale e non-situata svolge un ruolo centrale nella pièce di Mark Ravenhill *Faust is Dead*, una rielaborazione del mito di Faust nel mondo contemporaneo dominato dai media, in cui si legge: «Reality died. It ended. / And we began to live this dream, this lie, this new simulated existence» (1997: 30). Il dramma di Ravenhill dimostra in modo esemplare come, nella contemporaneità, il mito faustiano sia ormai incentrato «sul radicale sconvolgimento del concetto di realtà che la dimensione virtuale della modernità ha generato» (Zenobi 2013: 85), aspetto, questo, che in seguito è stato sviluppato dalla compagnia teatrale catalana La Fura dels Baus in *F@ust Version 3.0* attraverso una fusione innovativa tra teatro e tecnologia digitale.

Analoga a quella operata da Ravenhill è l'interpretazione della contemporaneità in chiave faustiana che traspare dal *Doktor Hoechst* di Robert Menasse, in cui il tentativo del protagonista di dar vita a una creatura artificiale è conseguenza e, insieme, emblema del prometeismo che lo contraddistingue fin dalle prime battute (cfr. Menasse 2015 e Serra 2018: 147-153). Degna di nota, nel dramma, è quindi l'intersezione tra il mito faustiano e le fantasie post- e transumaniste, che, per limitarsi a un ultimo esempio tratto dalla letteratura di lingua tedesca contemporanea, si ritrova nel brano *Faust als Nationalsozialist* di Alexander Kluge (2000: 486-496), in cui i motivi faustiani dell'arresto del tempo e della 'seconda chance' sono declinati in senso distopico e fantascientifico, chiamando in causa i più vari espedienti

tecnologici, dall'ingegneria genetica alla crioconservazione.

Virtualità, fantasmagoria, simulazione, disincarnazione, superamento dell'umano – sulla base di questi concetti, profondamente interrelati, è dunque possibile tracciare il perimetro di un campo tematico che all'interno del macrotesto faustiano si articola essenzialmente in due sensi: da un lato, come spazio dell'illusorietà, cioè come luogo di un'assenza o di una perdita di contatto con il reale spesso veicolata da dispositivi di visione fantasmagorici¹; dall'altro, come vera e propria sostituzione del reale tramite una nuova, ulteriore realtà che, sovvertendo alla radice qualsiasi principio di equivalenza tra segni e referenti, oltrepassa di fatto i limiti della rappresentazione per sconfinare nell'ambito della simulazione². Questa correlazione tra virtualità come illusione e virtualità come simulazione, ossia tra l'ambito tematico del fantasmagorico e quello del simulacro, svolge per l'appunto un ruolo determinante nel *Faust* di Goethe. Lo si dimostrerà nei paragrafi seguenti, sulla base di un'analisi approfondita dei due personaggi simulacrali al centro della seconda parte della tragedia, Elena e Homunculus, e delle loro rispettive vicende.

Iperrealità faustiane

Il superamento dei limiti dell'umano è dunque un tema fondamentale nel *Doppeldrama* goethiano – non a caso «Übermensch» (Goethe 1999: 40, v. 490) è l'epiteto che lo spirito della terra ironicamente attribuisce al protagonista fin dalla scena di apertura *Nacht* (*Notte*) – ed è il motore di un percorso narrativo che conduce Faust a incontrare sul suo cammino ogni sorta di demoni, spettri e simulacri, ad esplorare luoghi surreali, popolati da presenze illusorie. Nella seconda parte della tragedia, in particolare, lo vediamo immergersi progressivamente in una realtà che si potrebbe definire, per certi versi, aumentata, lo vediamo evocare esseri virtuali median-

¹ Nella fantasmagoria, forma di spettacolo anticipatrice del cinema, il superamento del carattere puramente rappresentazionale dell'azione drammatica avviene in forma di proiezioni di figure spettrali che si sostituiscono ai corpi degli attori. I simulacri, esseri artificiali che imitano o simulano gli esseri reali, sono in essa i prodotti di un dispositivo mediale, la lanterna magica. Sul tema si rinvia a Grespi 2013 e, per quanto riguarda l'ambito tedesco, a Milner 1989 e Andriopoulos 2013. Dal punto di vista della teoria dei media, l'indagine più approfondita e articolata sull'influsso della fantasmagoria nel Faust di Goethe è quella di Jörg Robert (in corso di pubblicazione).

² Sulla contrapposizione tra i due concetti si rinvia a Baudrillard 1980: 51.

te procedure che implicano una manipolazione del reale (cfr. Weber 2019); lo vediamo, infine, scambiare più volte l'apparenza per la realtà, fallendo nel tentativo di crearsi un proprio mondo artificiale nel terzo e quinto atto della seconda parte della tragedia.

Per definire i mondi artificiali di Faust è possibile ricorrere al concetto di «iperrealismo», nel senso attribuito al termine da Jean Baudrillard, e cioè di una struttura di realtà che non imita semplicemente, ma si sostituisce al reale, rendendosi autoreferenziale e in qualche misura autonoma da esso: una dimensione in cui si ha a che fare con «ciò che è sempre già riprodotto» di per sé, in cui «il colmo dell'arte e il colmo del reale» si compenetra «per scambio rispettivo, al livello del simulacro», e in cui il soggetto si ritrova immerso «nell'allucinazione 'estetica' della realtà» (1979: 87). Vi è quindi chi, come James M. van der Laan (2007: 117), pur senza entrare nei dettagli, ha già posto il concetto di iperrealità, coniato in riferimento al mondo dell'informazione contemporanea e spesso utilizzato a indicare la pervasività del digitale, in relazione al tema della virtualità nel *Faust II*.

Letta fin dal suo apparire come rappresentazione allegorica della modernità attraverso una serie di moduli drammatici caratterizzati dall'«assenza di una linea vettoriale di sviluppo dell'azione» (Zagari 1999: 459), la seconda parte del Faust di Goethe giunge a tematizzare una modalità di esperienza disincarnata e virtuale, riassumibile nei versi del *Chorus mysticus* finale: «Alles Vergängliche / ist nur ein Gleichnis» (Goethe 1999: 1080, vv. 12104-5). Con queste parole, Goethe, dall'alto della sua prospettiva di poeta e naturalista, non si riferisce solo alla fugacità dell'esistente, e nemmeno soltanto alla qualità allegorica del suo dramma, bensì – questa è l'ipotesi alla base del presente contributo – al carattere intrinsecamente mediato dell'esperienza di Faust e, attraverso il personaggio, dell'uomo moderno. I versi ci dicono appunto che non abbiamo mai a che fare con puri e semplici dati di realtà, con rappresentazioni di primo grado, ma con riproduzioni, mediazioni e similitudini che, come tali, non escono mai dal circuito dell'analogia che richiama altre analogie: in essi si esprime la costitutiva virtualità dell'esperienza umana come correlato necessario della sua caducità.

Da queste premesse generali muove la presente indagine sul tema del simulacro nel *Faust* di Goethe, in cui, pur presupponendole, si rende tuttavia necessario spingersi oltre le categorie critiche sviluppate da Baudrillard e riprese da Simona Micali a indicare le caratteristiche presenti in qualsiasi personaggio simulacrone in letteratura – la contraffazione, la produzione e la simulazione, ovvero l'interfaccia, l'artificialità e la componente spettrale (Baudrillard 1979: 61; Micali 2019: 124). I simulacri che compaiono nel *Faust*

sono infatti molto diversi dagli automi di Jean Paul e di E.T.A. Hoffmann: non è di macchine che si tratta, bensì di creature di un immaginario antico e premoderno, il che è spiegabile con la ben nota idiosincrasia di Goethe nei confronti del trionfo del paradigma meccanicistico delle scienze nel suo tempo.

Elena

Come è noto, il personaggio che occupa il centro del *Faust II* è Elena, la più bella donna dell'antichità e, in quanto tale, incarnazione dell'ideale di bellezza classico. L'incontro tra lei e Faust, topico nel macrotesto faustiano³, non poteva mancare nel *Faust* di Goethe, e infatti l'entrata in scena di Elena è una delle prime scene della seconda parte concepite dall'autore⁴.

Sullo statuto di realtà del personaggio di Elena la critica si è notoriamente divisa: o si tratta di una figura in carne ed ossa, vivente, e dunque da porre sullo stesso piano di realtà rispetto a Faust, oppure di uno spettro, di un'immagine illusoria (cfr. Mommsen 1968: 8). Si tratta di una distinzione solo apparentemente oziosa, non solo perché incide sul sistema di valori incarnati dall'eroina (l'ideale di classicità coltivato da Goethe e da molti dei suoi interpreti), ma soprattutto perché il personaggio di Elena rientra in un'isotopia fondamentale del testo, da cui dipende la sua interpretazione complessiva: quella cioè dell'eterno femminino (cfr. Schöne 2019b: 817), che trova espressione nell'ultimo distico del dramma, «Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan» (Goethe 1999: 1080, vv. 12110-1). All'eterna componente

³ Già la leggenda di Simon Mago, a cui si riconduce la vicenda di Faust, prevedeva l'incontro con Elena di Troia. Nella Historia von D. Johann Fausten del 1587 le sono dedicati ben due capitoli: il XLIX, «Elena evocata per magia la domenica in albis» (Spies 1980: 145-147), in cui Faust rievoca la mitica donna davanti ai suoi studenti, in una scena in cui brama di sapere e brama sessuale si mescolano; e il LIX, «Di come la bella Elena di Grecia giacque con il Dottor Faust nell'ultimo anno del patto» (164), in cui la donna, divenuta la sua concubina, gli partorisce un figlio, Justus Faustus, che scompare sinistramente assieme alla madre nel momento della morte del padre. Il personaggio di Elena è naturalmente presente nella tradizione del *Puppenspiel*, che come è noto fu ben presente a Goethe fin dai primissimi stadi di elaborazione del dramma.

⁴ Al 1800 risalgono i versi «Helena im Mittelalter», grossomodo coincidenti con l'inizio del terzo atto della tragedia compiuta, pubblicato separatamente, nel 1827, con il titolo di *Helena klassisch-romantische Fantasmagorie Zwischenstück zu Faust* (Elena, fantasmagoria classico-romantica, Intermezzo per il Faust).

femminile dell'esistenza è qui attribuita una funzione salvifica, in quanto portatrice della grazia e dell'amore, e come tale contrapposta all'impulso all'azione, anche violenta, nonché all'errore dell'eterno maschile, che invece identifica il personaggio di Faust. Dell'eterno femminino Elena è incarnazione non meno significativa della Madre Gloriosa del finale (sui richiami tra le due figure si rinvia, di nuovo, a Mommsen 1968: 134), nonché di Margherita e di Galatea, la ninfa che compare alla fine della Notte di Valpurga classica, e che non a caso precede l'ingresso in scena dell'eroina greca.

Da ciò derivano le ben note esitazioni di Goethe, il quale, in una lettera del settembre 1800, confessa a Schiller di non voler affatto trasformare la sua Elena in un personaggio da farsa ('Fratze' è il termine usato dall'autore, cit. da Schöne 2019a: 780). Il suo intento, piuttosto, sarebbe stato quello di conferirle dignità tragica – introducendo così un elemento profondamente innovativo rispetto alla tradizione del mito faustiano, così come si era configurata a partire dalla *Historia von Doktor Johann Fausten* e le successive riduzioni teatrali. All'eroina greca sarebbe stato conferito uno statuto di realtà eccezionale, che avrebbe tenuto conto della sua qualità mitica e, allo stesso tempo, si sarebbe saldato al carattere modernamente spettrale della vicenda di Faust. Considerato il carattere tragico che avrebbe dovuto assumere Elena, non sarebbe stato quindi sufficiente né un soprannaturale di tradizione, né di indulgenza (fiabesco), né di ignoranza, né tantomeno di derisione. Sarebbe stato bensì necessario l'ingresso del mito di Elena in una dimensione tale da contemplare la virtualità come dimensione ineludibile dell'esperienza da parte dell'uomo moderno. La virtualità sarebbe cioè diventata componente essenziale di quel «soprannaturale di trasposizione»⁵ che nel *Faust* di Goethe rappresenta il correlato finzionale dell'accelerazione tecnologica di un mondo alle soglie della rivoluzione industriale.

Ora, nella virtualità il dramma non si sarebbe calato *ex abrupto*, ma attraverso una serie di stadi intermedi, tali da creare le condizioni di possibilità di un'epifania del mito classico in un mondo già del tutto attraversato da moderne lacerazioni. Sono, questi, i ben noti 'antecedenti' (*Antezedenzen*), episodi preparatori attraverso cui Goethe anticipa l'ingresso in scena della sua eroina. È noto, infatti, che Goethe non scrisse affatto il suo *Faust II* nella sequenza in cui l'opera è conosciuta, ma ci è arrivato per gradi,

⁵ Ricorro qui alle categorie critiche sviluppate da Francesco Orlando in relazione al soprannaturale letterario (2017), impiegando però il concetto di trasposizione in un senso più vasto di quanto lui non intendesse ispirandosi chiaramente, nella sua lettura, a Lukács e alla critica marxista sul *Faust*.

lavorandoci in modo discontinuo dal 1800 al 1831 (sulla genesi del testo si rinvia a Bohnenkamp 1994). In questo lungo arco di tempo intervengono modifiche d'impianto, anche sostanziali, nella trama e nella definizione dei personaggi.

In un primo momento la vicenda di Elena risulta concepita secondo gli schemi di un meraviglioso di tipo tradizionale, conformemente al primo riferimento, nel testo, al personaggio femminile nella prima parte della tragedia nella scena *Hexenküche* (*Cucina di Strega*), in cui Faust intravede in uno specchio magico il riflesso di una bellissima donna, di cui si innamora. Si tratta di uno snodo fondamentale dell'azione, poiché collega i due macrosegmenti di cui si compone la prima parte del dramma: la tragedia della conoscenza e quella di Margherita, che Faust incontra nella scena successiva. Una battuta di Mefistofele associa però l'immagine allo specchio inconfutabilmente ad Elena⁶, il che può essere considerato un esempio di «precessione dei simulacri» *ante litteram*, ossia della tendenza delle immagini ad anticipare, precedendoli, i propri referenti di realtà (Baudrillard 1980: 45-95). Il personaggio di Elena risulta dunque fin dall'inizio collegato al tema della virtualità, come si legge in uno schizzo dell'opera risalente al 1816: «Helena gehört dem Orkus und kann durch Zauberkünste wohl herausgelockt aber nicht festgehalten werden»⁷. Negli schemi preparatori, la sua apparizione è ancora resa possibile dall'impiego di un anello magico che le restituisce corporeità, mentre il suo incontro con Faust è ambientato in un castello «mit einer Zaubergränze umzogen [...] innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können»⁸.

L'impianto originario, come è noto, è rivoluzionato dalla decisione di spostare lo *Helena-Akt* (ossia il terzo atto della seconda parte del *Faust*) direttamente a Sparta, davanti al palazzo di Menelao. In questo modo la dimensione mitica di Elena è salvaguardata, però diventa necessario trasportare Faust in Grecia, con tutte le conseguenze che ciò comporta sul piano narrativo, perché occorre colmare la lacuna che separa l'uomo moderno dalla grecità. La soluzione al problema è data dalla *Notte di Valpurga Classica*, un percorso fantasmagorico svolto da Faust in una Tessaglia popolata

⁶ Goethe 1999: 206, vv. 2604-5 «Con questa bevanda in corpo tu /presto vedrai in ogni donna un'Elena».

⁷ Bohnenkamp 1994: 271 «Elena appartiene all'Orco e può essere tirata fuori solo attraverso arti magiche, ma non la si può trattenere». La traduzione, qualora non altrimenti indicato, è di chi scrive.

⁸ *Ibid.* «circondato da una cortina magica, all'interno della quale possono svilupparsi queste semiverità».

da spettri, esseri mitologici, mostri e divinità. L'intera macrosequenza, per l'appunto, ha la funzione di preparare l'ingresso in scena di Elena nel terzo atto. Nonostante la vicenda subisca una forte compressione nell'azione drammatica nella stesura definitiva, il secondo e il terzo atto del *Faust II* sono chiaramente collegati, per almeno due motivi di ordine tematico: il primo è il tratto fantasmagorico che li accomuna (non a caso il terzo atto compare a stampa separatamente dal resto del dramma con il sottotitolo *klassisch-romantische Phantasmagorie* (*Fantasmagoria classico-romantica*); il secondo è dato dal grande tema della genesi o della generazione (*Entstehung*) che li attraversa entrambi e che, come si vedrà, è intrinsecamente legato alla questione del simulacro.

La *Notte di Valpurga Classica* è a sua volta preceduta da due scene preparatorie, aggiunte, non a caso, più o meno a ridosso della sua composizione, ovvero in una fase tarda dell'elaborazione del testo, fra il 1829 e il 1830: *Finstere Galerie* e *Rittersaal* (*Galleria oscura* e *Sala dei cavalieri*, sulla cronologia della genesi del testo si rinvia a Bohnenkamp 1994: 279-290). In queste scene si assiste già a una serie di cambiamenti: in esse ha luogo il primo vero tentativo di manipolazione dell'immagine di Elena, il che implica un superamento del regime magico di *Cucina di Strega* a favore di uno più specificamente mediale. A essere rappresentato è infatti uno spettacolo alla corte dell'imperatore, durante il quale Faust evoca gli spiriti dell'eroina greca e di Paride. Questo spettacolo, nel testo, è definito un «*Fratzengeisterspiel*» (Goethe 1999: 632, v. 6546 «farsa di spettri»), anche se la procedura di evocazione delle immagini non obbedisce più a criteri di pura magia, perché risulta chiaramente esemplata su uno spettacolo di fantasmagoria (cfr. Schöne 2019b: 479-484). In quel frangente, Elena risulta proiettata a figura intera, ma si comporta ancora come un'immagine fantasmagorica, rimanendo muta. Per quanto Faust, vedendola davanti a sé, tenti di afferrarla come se si trattasse di persona viva, la sua proiezione rimane inarrivabile.

Un passo decisivo verso la virtualità è però già mosso nella scena precedente, *Galleria oscura*, in cui avviene la discesa di Faust nel regno delle Madri, descritto come una sorta di iperuranio rovesciato, un mondo «im Grenzenlosen», in cui aleggiano «Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben» (Goethe 1999: 620, vv. 6428-30 «le forme di vita, mobili senza vita»). È tra queste immagini che Faust va alla ricerca di Elena e Paride. *Galleria oscura* e *Sala dei cavalieri* rappresentano dunque due scene fondamentali per l'intero *Faust II*, paragonabili per funzione – e non a caso tematicamente affini – alla scena *Cucina di Strega* del *Faust I*, per via delle apparizioni che vi hanno luogo: com'è noto, durante l'evocazione degli spiriti alla corte dell'impera-

tore, Faust inizia a confondere l'apparenza con la realtà, in un modo che lo assorbe completamente e da cui è destinato a non riaversi mai più. I versi chiave sono i seguenti, da lui pronunciati:

Hier fass'ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große, sich bereiten⁹.

Da quel momento in poi Faust entra in un regime fantasmagorico, anche se, in apparenza, il personaggio di Elena sembrerebbe caratterizzato da un massimo di realtà nelle scene centrali del terzo atto. Perfino negli appunti preparatori si legge che la regina deve far ritorno a Sparta «*als wahrhaft lebendig*» (Bohnenkamp 1994: 451 [H P123C]), cioè come se fosse veramente viva. A differenza delle scene precedenti, la vediamo entrare in scena, prendere solennemente la parola, amoreggiare con Faust, vivere con lui, generargli addirittura un figlio, Euforione, prima di dissolversi nel nulla insieme a quest'ultimo. La componente fantasmagorica di queste scene rimane tuttavia evidente. Non bisogna infatti dimenticare che si tratta di un'Elena di ritorno dal regno dei morti. Nonostante l'episodio del suo riscatto, ambientato nell'Ade e descritto da Goethe nei minimi dettagli nei paralipomeni (H P123B e C, cfr. Bohnenkamp 1994: 424-454), sia poi caduto nella versione definitiva della tragedia, il carattere fantasmatico di Elena rimane comunque un presupposto decisivo a livello di trama (cfr. Mommsen 1968: 91; Schöne 2019b: 527). Nonostante l'ambientazione classica, per tutto il terzo atto permane dunque un sentore di inferno, e sono molti i richiami testuali che lo confermano: le coretti che accompagnano Elena sulla scena, ad esempio, hanno una consistenza umbratile, che rivela la loro provenienza dall'aldilà (Mommsen 1968: 30-31). La stessa Elena si definisce più volte un simulacro, nei versi seguenti:

Ich als Idol, ihm dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol¹⁰.

⁹ Goethe 1999: 632-33, vv. 6553-5: «Qui sono e starò saldo! È questa la realtà, / qui lo spirito può lottare con gli spiriti, / e conquistare il grande, il doppio regno».

¹⁰ Goethe 1999: 817, vv. 8879-8881 «Io come simulacro a lui simulacro mi avvinsi. / Fu un sogno, le parole stesse lo dicono. / Io vengo meno e divengo simulacro a me stessa».

Questo passo si riferisce alla sua unione leggendaria con Achille (rievocata ai vv. 8876-8881), che diventa quindi illustre precursore di Faust nella conquista della più bella donna di Grecia. Il termine «*Idol*» traduce il greco *EIDOLON*, utilizzato da Goethe nel senso specifico di apparizione, fantasma, spettro e immagine illusoria (*Trugbild*)¹¹. Ma l'identità spettrale di Elena ha una lunga storia, a cui il testo stesso del Faust fa esplicita allusione nei versi seguenti, riferiti al personaggio femminile:

Doch sagt man du erscheinst ein doppelhaft Gebild,
In Ilios gesehen und in Aegypten auch¹².

Questi versi alludono a una delle fonti principali dello *Helena-Akt*, la *Elena* di Euripide, dramma romanzesco incentrato sul tema del doppio che sviluppa la versione del mito in cui la donna reale, per tutto il tempo della sanguinosa guerra tra gli Achei e i loro avversari, in realtà sarebbe rimasta al sicuro in Egitto, mentre a Troia si sarebbe recato un suo simulacro.

L'Elena di Goethe è dunque strettamente imparentata all'Elena di Euripide. Tuttavia, mentre quest'ultima e il suo doppio, nel dramma antico, rimangono sempre e comunque due esseri distinti (cfr. Fusillo 1997: 11 e 2012: 53-70), Goethe dà vita a un unico e solo personaggio, attraversato da un'insanabile scissione interiore. Il tema del doppio, strettamente legato a quello del simulacro, nell'Elena goethiana funziona quindi diversamente rispetto a come si manifesta nell'Elena euripidea, perché mentre in quest'ultima la scissione è proiettata all'esterno – in un'immagine che catalizza su di sé ogni colpa di cui potrebbe essere accusata l'Elena reale –, nella prima la scissione è tutta interna al personaggio: «*als wahrhaft lebendig*», l'Elena goethiana non è né semplicemente reale né semplicemente irreale. È, piuttosto, l'incarnazione di se stessa, in quanto mito che agisce direttamente sulla scena, o simulacro, in quanto «oggetto finzionale che

¹¹ Come dimostra il seguente passo parallelo tratto dalla *Notte di Valpurga* nella prima parte della tragedia, in cui Mefistofele si riferisce a un'apparizione di Margherita sul Blocksberg: «Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol / Ihm zu begegnen ist nicht gut; / Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut, / Und er wird fast in Sein verkehrt / Von der Meduse hast du ja gehört» (Goethe 1999: 362 v. 4190-4; «è una figura magica, esangue, un simulacro. / Incontrarla è di cattivo augurio; / il suo sguardo di gelo gela il sangue, / e quasi tramuta l'uomo in pietra; / hai sentito parlare di Medusa»).

¹² *Ivi*: 817 vv. 8872-73 «Ma si dice che tu apparissi in duplice forma, / veduta a Ilio e anche veduta in Egitto».

non rappresenta. È.» (Stoichita 2006: 241). In questa prospettiva, la sua relazione erotica con Faust rispecchia esemplarmente il carattere fantasmatico dell'amore nella cultura medievale e protorinascimentale, ossia quell'«amare per ombra o per figura» (Agamben 1993: 98) che si stempera nella contemplazione concupiscente dell'immagine dell'amata.

Homunculus

L'ultimo, decisivo passaggio nel percorso che conduce dall'Elena del *Fratzengeisterspiel* all'Elena dello *Helena-Akt* è dato dalla vicenda di Homunculus, il più importante tra gli 'antecedenti' di Elena. Concepito in una fase tarda, intorno al 1826 (cfr. Bohnenkamp 1994: 417), inizialmente come semplice aiutante di Faust nella sua ricerca amorosa, questo personaggio finisce per assumere un ruolo centrale nella trama, perché oltre a rendere visibile, grazie alle sue doti telepatiche, il sogno di Faust del concepimento di Elena, che anticipa l'incontro tra i due personaggi, sarà proprio lui a condurlo nella Notte di Valpurga classica, divenendo di fatto il motore dell'azione drammatica per tutto il secondo atto del *Faust II*.

Homunculus è un *Flaschengeist*, uno spirito contenuto in una fiala di vetro dai tratti umani (al v. 8104 è definito «menschenähnlich», cioè «simile all'uomo», Goethe 1999: 756), creato in laboratorio da Wagner, l'allievo pedante di Faust, in presenza di Mefistofele. Ciò che lo caratterizza è l'essere privo di corpo, e dunque costitutivamente dimidiato, «nur halb zur Welt gekommen» (Goethe 1999: 768, v. 8248 «venuto al mondo solo a metà»). La virtualità del simulacro si collega, nel suo caso, alla genesi artificiale, minuziosamente descritta nella seconda scena del secondo atto mediante il ricorso a immagini e concetti di chiara ascendenza alchemica. La fonte principale da cui Goethe trae ispirazione è, com'è noto, il *De Natura Rerum* di Paracelso¹³, anche se, nel descrivere la genesi di Homunculus, l'autore non ricorre alla formula medievale dello svizzero, bensì a un procedimento già tutto moderno, di natura biochimica¹⁴, il che conferma, tra l'altro, la spiccata tendenza all'anacronismo e alla trasposizione allegorica di fatti

¹³ Sull'influsso dell'immaginario alchemico nell'opera di Goethe rimane un punto di riferimento il classico studio di Gray (1952). Per quanto concerne le teorie premoderne sugli homunculi si rinvia a LaGrandeur (2017: 48-77), mentre sulla storia letteraria del personaggio ad Albrecht – Willand (2018).

¹⁴ È infatti nota l'ispirazione del passo alle ricerche pionieristiche di Friedrich Wöhler, cfr. Schöne 2019b: 506-508.

storici che riguarda, in generale, la seconda parte del *Faust*.

Un'implicazione sostanziale nella configurazione del personaggio artificiale è *la sua partenogenesi*, derivante dall'esclusione dell'elemento femminile dal processo che conduce alla sua nascita. L'obiettivo degli alchimisti, realizzare umanoidi senza l'apporto di una madre fisica, è stato quindi interpretato come pura «Männerphantasie» (Drux 2005: 97 «fantasia maschile»). Totalmente privo dell'elemento femminile, associato alla natura, Homunculus incarna perciò l'elemento tradizionalmente attribuito alla sfera maschile, per così dire, in purezza: *la spiritualità*. *In quanto privo* dei limiti imposti dalla materia, egli è puro spirito pensante – il che, tra l'altro, lo rende in grado di leggere nella mente di Faust. A quest'ultimo lo accomunano il desiderio impaziente e la sete irrefrenabile di esperienza, nonché la spiccata agentività (*agency*) che lo conduce quasi subito ad emanciparsi dal suo creatore. Sotto questo aspetto appare significativa la chiosa di Mefistofele: «Am Ende hängen wir doch ab / von Kreaturen, die wir machten.» (Goethe 1999: 672, vv. 7004 «E si finisce sempre per dipendere / da creature che abbiamo fatto noi.»)

Conseguenza appariscente della genesi artificiale di Homunculus è quindi, in primo luogo, il suo sterminato sapere, ed è soltanto grazie a esso che Faust, come si è detto, è in grado di superare le barriere spazio-temporali che lo separano da Elena. Il suo creatore, Wagner, lo considera fin da subito «ein Hirn, das trefflich denken soll» (Goethe 1999: 662, v. 6869, «un cervello [...] che pensa a meraviglia»): metonimia che conferisce alla creatura i tratti di un'intelligenza artificiale¹⁵. Nella concezione originaria del personaggio, quest'aspetto è evidenziato da Goethe molto più di quanto non traspaia nella versione definitiva del dramma. Per raffigurarselo, nei paralipomeni, l'autore utilizza una metafora tratta dal mondo dei media del suo tempo, definendo Homunculus uno «allgemeines historisches Weltkalender» (Bohnenkamp 1994: 438 [H P123C] «calendario mondiale storico generale»), termine indicante una tipologia testuale rispondente a criteri utilitaristici e d'intrattenimento dei ceti medio-bassi, una specie di almanacco che, oltre alle informazioni astronomiche e metereologiche, poteva con-

¹⁵ Su quest'aspetto si sofferma Lohmeyer 1975: 184-186, con riferimenti puntuali alla critica precedente. Nel saggio *Niegeschichte* (2019: 139-140) Dietmar Dath, autore del fortunato romanzo fantascientifico *Die Abschaffung der Arten*, associa la memoria artificiale di Homunculus alla modalità con cui la *science fiction* trasfigura narrativamente le conoscenze scientifiche in un «deep decor» (il termine è ripreso da Jones 1999). L'artificialità del personaggio implica quindi ben più che una satira del Romanticismo (come invece sostiene Höfler 1972).

tenere consigli pratici, nozioni, curiosità e saggezza generale. Ora, è come se Goethe, con questa metafora (che poi non svilupperà nella versione definitiva) stesse immaginando una sorta di antesignano di un moderno motore di ricerca: un repertorio di informazioni di tipo meccanico, un'intelligenza artificiale dotata di una memoria universale di carattere enciclopedico. Il sapere di Homunculus, tuttavia, avrebbe dovuto mostrare presto i suoi limiti: sarebbe stato sì sterminato, ma anche astratto e superficiale, perché non collegato ad alcuna esperienza. Un sapere enciclopedico, ma virtuale, disincarnato come il suo possessore. Come scrive Friedrich Wilhelm Riemer in una nota risalente al 30 marzo 1833, il simulacro racchiuso nella fiala avrebbe dovuto rappresentare «den Geist des Menschen, wie er vor aller Erfahrung ins Leben tritt» («lo spirito dell'essere umano così come entra nella vita prima di ogni esperienza» (cit. da Mommsen 1968: 168).

Anche Homunculus, tuttavia, subisce un'evoluzione sostanziale nel corso della stesura del dramma. Se in una prima fase è concepito come figura fissa e di passaggio, nella versione finale diviene protagonista di una palingenesi che, sotto molti aspetti, anticipa quella del protagonista nell'ultima scena del *Faust*, *Bergschluchten* (*Gole montane*). Lo vediamo infatti realizzare il proposito, più volte ripetuto nel corso della *Notte di Valpurga Classica* (ai vv. 7831, 7858 e 8133), di incarnarsi, ossia di nascere nel senso più completo del termine, cioè anche in modo organico. Per raggiungere questo scopo, si fa accompagnare dal filosofo Talete alla presenza di Nereo, e in seguito di Proteo, incarnazione dell'incessante mutevolezza della natura, tramite il quale si avvicina infine alla ninfa Galatea. Contro la conchiglia di costei la fiala che lo racchiude si spezza, disperdendo in mare il suo contenuto. Una morte che risulta però associata a un senso di rinascita, poiché con l'incontro con quest'ennesima incarnazione dell'eterno femminino si chiude il circolo della vita.

Con questa sua *petite mort* Homunculus conclude e perfeziona il processo della propria genesi, iniziato nella scena *Laboratorium*, attraverso la rappresentazione simbolica dell'unione tra spirito e natura, maschile e femminile¹⁶. Come anticipato, la sua trasfigurazione presenta più di una

¹⁶ Sui significati e sulle possibili interpretazioni della morte di Homunculus, in relazione all'opera goethiana e al discorso scientifico dell'epoca, si rinvia a Schöne 2019b: 529-533. A margine, può essere interessante notare che al percorso di palingenesi della creatura artificiale si accompagna la presenza di simulacri più o meno spettrali, come i pigmei e i dàttili, dei quali Homunculus rinuncia ad assumere il comando. In seguito, le figure dei Telchini di Rodi e dei Cabiri sono ancora più specificamente riferibili al tema del simulacro, quelli per essere

analogia con quella del protagonista nell'ultimissima scena, *Gole montane*, concepita, non a caso, in parallelo all'ultima parte della *Notte di Valpurga Classica* nel 1830¹⁷. Ed è sulla base di tali analogie che il simulacro può essere considerato un'immagine speculare («Spiegelbild», così Schöne 2019b: 529) dello stesso Faust: in definitiva, Galatea svolge nei suoi confronti la medesima funzione anagogica di quella svolta nel finale dalla Mater Gloriosa nei confronti del protagonista. Ciò che cambia, tra i due episodi, è, per così dire, il fondale di scena: pagano nel primo caso, e mistico-cattolico nell'altro.

Resta da chiedersi, infine, in che senso Homunculus preparari l'ingresso in scena di Elena. L'interpretazione che tradizionalmente gode di maggior consenso è quella che considera la creatura artificiale incarnazione del concetto goethiano di entelechia, nel senso di un essere che reca in sé il germe del proprio sviluppo formale (Mommsen 1968: 168-182). Letta sulla falsariga della morfologia e della filosofia della natura di Goethe, l'entelechia dell'androide preluderebbe dunque all'epifania della forma perfetta dell'essere umano. Su questo non paiono esserci dubbi, se non che questa interpretazione, chiaramente allegorica, può essere integrata prendendo in considerazione le dinamiche di tipo tematico fin qui emerse.

Come si è visto, Elena e Homunculus appartengono alla stessa dimensione fantasmagorica che permea il secondo e il terzo atto della tragedia goethiana: in quanto simulacri, rientrano entrambi in una complessa fenomenologia della virtualità che Goethe dispiega, nel suo dramma, ponendo in evidenza il carattere effimero della creatura artificiale. Pur derivanti da premesse analoghe, i due simulacri si definiscono però in termini oppositivi: Elena appartiene al polo dell'*eros*, della femminilità, mentre Homunculus appartiene a quello del *daimon* e della mascolinità; inoltre, mentre Elena con la sua mitica bellezza rappresenta il *tèlos* dell'umano, il suo *tèlos* Homunculus lo raggiunge al di là dell'umano, sciogliendosi nel mare di fronte alla conchiglia di Galatea – in altri termini, lo raggiunge nel postumano.

Pur essendo *menschenähnlich*, alla fine Homunculus sceglie infatti di non incarnarsi in una forma umana. Glielo sconsiglia Proteo, esortandolo esplici-

stati i primi ad aver eretto statue agli dei (Goethe 1999: 772, vv. 8301-2), questi in quanto antichissime divinità preolimpiche simili ai penati, raffigurate come idoli di terracotta o in forma di nani sulle monete antiche, simboleggianti l'impulso al superamento che accomuna Homunculus allo stesso Faust (cfr. Lohmeyer 1975: 262-266 e Schöne 2019b: 566-568).

¹⁷ A questo proposito si rinvia a Bohnenkamp 1994: 398.

tamente nel finale a «non tendere agli ordini più alti / perché una volta che sei fatto uomo / per te sarà subito finita» («*Nun strebe nicht nach höheren Orden: / Denn bist du erst ein Mensch geworden, / Dann ist es völlig aus mit dir*», Goethe 1999: 775, vv. 8330-8332). Per entrare nel ciclo della vita egli deve rinunciare al suo essere monadico, autoannullandosi nel mare, origine di tutte le cose:

Gib nach dem läblichen Verlangen,
Von vorn die Schöpfung anzufangen!
Zu raschem Wirken sei bereit!
Da regst du dich nach ewigen Normen,
Durch tausend abertausend Formen,
und bis zum Menschen hast du Zeit. (Goethe 1999: 774, v. 8321-6)¹⁸

Queste parole, messe in bocca a Talete, descrivono un postumano affatto diverso da quello che si vorrebbe avviato dalla rivoluzione cibernetica e digitale (Hayles 1999), poiché la disincarnazione del soggetto che vi si intravede non obbedisce a una logica puramente materiale o informazionale, bensì, piuttosto, conformemente alla filosofia della natura goethiana, attenta ai risvolti olistici ed estetici dei processi naturali, a un'idea di evoluzione che implica una continuità sostanziale tra i diversi regni dell'essere. Homunculus va dunque incontro a una palingenesi, che nel disegno poetico di Goethe assume i tratti, da un lato, di un sacrificio ossia di una rinuncia – il tema dell'*Entsagung* è centrale nell'opera del tardo Goethe – e dall'altro di una vera e propria apocatastasi: il fatto che per l'entrata in scena di Elena – o, meglio, per il suo ritorno dal regno dei morti – sia necessario che qualcuno, prima di lei, in sua vece, ripercorra a ritroso gli stadi della creazione ha implicazioni antropologiche che non è possibile approfondire in questa sede: che questo qualcuno sia una creatura artificiale può essere letto sia come un attestato di nichilismo, sia come affermazione di uno schema di pensiero secondo cui l'essere umano continuerebbe comunque a rappresentare il culmine teleologico del creato – come afferma lo stesso Talete nei versi appena citati, «*und bis zum Menschen hast du Zeit*». Ma il capolavoro di Goethe questi schemi concettuali li ricomprende, superandoli nei loro stessi presupposti, mettendo in atto la più alta affermazione del modello antropocentrico possibile – preceduta dalla sua più radicale sconfessione.

¹⁸ «Cedi al lodevole proposito / di seguir la creazione dal principio! Preparati ad agire con prontezza! Ti muoverai, seguendo norme eterne, / attraverso le mille e mille forme, / Tempo ne avrai per arrivare all'uomo» (Goethe 1999: 775).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1993 (1977).
- Albrecht, Andrea - Willand, Marcus, "Homunculus", *Faust Handbuch, Konstellationen – Diskurse – Medien*, Hg. Carsten Rohde - Thorsten Valk - Mathias Mayer, Stuttgart, Metzler, 2018: 535-543.
- Andriopoulos, Stefan, *Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media*, New York, Zone Books, 2013.
- Bohnenkamp, Anne, "...das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend". *Die Paralipomena zu Goethes 'Faust'*, Frankfurt a. M., Insel, 1994.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1980.
- Id., *L'échange symbolique et la mort* (1976), trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Carducci, Stefano - Fambrini, Alessandro, *Philip K. Dick. Tossine metaboliche e complessi illusori prevalenti*, Milano, Mimesis, 2021.
- Dath, Dietmar, *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*, Berlin, Matthes & Seitz, 2019.
- Drux, Rudolf, "Homunculus oder Leben aus der Retorte. Zur Kulturgeschichte eines literarischen Motivs seit Goethe", *Tales from the Laboratory. Or, Homunculus Revisited*, Hg. Rüdiger Görner, München, iudicium, 2005: 91-104.
- Fusillo, Massimo, "La seduzione del doppio", in Euripide, *Elena*, Ed. Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli, 1997: 5-27.
- Id., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, nuova edizione, Modena, Mucci, 2012.
- Gray, Ronald D., *Goethe the Alchemist. A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952.
- Grespi, Barbara - Violi, Alessandra (eds.), *Apparizioni, scritti sulla fantasmagoria*, Canterano, Aracne, 2019.
- Hayles, N. Katherine, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- Höfler, Otto, *Homunculus – eine Satire auf A. W. Schlegel. Goethe und die Romantik*, Wien - Köln - Graz, Böhlau, 1972.
- Jones, Gwyneth, *Deconstructing the Starships, Science, Fiction and Reality*, Liverpool University Press 1999.
- Kluge, Alexander, *Faust als Nationalsozialist*, in *Chronik der Gefühle*, vol. 1, *Basisgeschichten*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2003: 486-496.

- Van der Laan, James M., *Seeking Meaning for Goethe's Faust*, London - New York, Continuum, 2007.
- LaGrandeur, Kevin, *Androids and Intelligent Networks in Early Modern Literature and Culture: Artificial Slaves*, London New York, Routledge 2017 (¹2013).
- Lohmeyer, Dorothea, *Faust und die Welt. Der zweite Teil der Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes*, München, Beck, 1975.
- Marola, Francesco, "L'archetipo goethiano e l'interferenza di Don Giovanni nel Faust 67 di Tommaso Landolfi", *Contemporanea*, 17 (2019): 11-22.
- Menasse, Robert, *Doktor Hoechst. Ein Faust-Spiel*, Zsolnay, Wien 2013.
- Id., "Mein Leben mit Doktor Faust", *Akzente*, 62/1 (2015): 70-81.
- Micali, Simona, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Oxford, Peter Lang, 2019.
- Milner, Max, *La fantasmagoria, saggio sull'ottica fantastica*, trad. it. Giuseppe Guglielmi, Bologna, il Mulino, 1989.
- Mommsen, Katharina, *Natur- und Fabelreich in Faust II*, de Gruyter, Berlin 1968.
- Orlando, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Eds. Stefano Brugnolo - Luciano Pellegrini - Valentina Sturli, Torino, Einaudi, 2017.
- Ravenhill, Mark, *Faust: Faust Is Dead*, London, Methuen Drama, 1997.
- Robert, Jörg, *Phantasmagorie. 'Faust' als Medientheater*, Wallstein, Göttingen, in corso di pubblicazione.
- Schöne, Albrecht (ed.), *Goethe Faust. Texte*, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, 2019a (¹1994).
- Id., *Goethe Faust. Kommentare*, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, 2019b (¹1994).
- Serra, Valentina, *Robert Menasse. Intellettuale, scrittore e critico europeo*, Milano, Franco Angeli, 2018.
- Spies, Johann, *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante*, Ed. Maria Enrica D'Agostini, Milano, Garzanti, 1980.
- Stoichita, Victor I., *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Eng. tr. Alison Anderson, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2006.
- Weber, Christian P., "In Defense of Humanism: Envisioning a Posthuman Future and Its Critique in Goethe's Faust", *Posthumanism in the Age of Humanism Mind Matter and the Life Sciences after Kant*, Eds. Edgar Landgraf - Gabriel Trop - Leif Weatherby, London, Bloomsbury, 2019: 243-268.
- Zagari, Luciano, "Il 'Faust'. Le due parti della tragedia alla luce del 'Chorus Mysticus' Finale", *Storia, filosofia e letteratura. Studi in onore di Gennaro Sasso*, Eds. Marta Herling - Mario Reale, Napoli, Bibliopolis, 1999: 437-482.

Zenobi, Luca, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013.

L'autore

Francesco Rossi

Professore associato di Letteratura tedesca presso l'Università di Pisa, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica. La sua produzione riguarda il Settecento tedesco, l'epoca classico-romantica, il Decadentismo e la Moderne, gli studi di traduzione descrittivi, la teoria e la storia dei generi letterari e saggistici. Pubblicazioni (scelta): *Gesamterkennen Zur Wissenschaftskritik und Gestalttheorie im George-Kreis* (2011); *Spazi e figure del politico nell'opera di Thomas Mann* (a cura di, con S. Costagli, 2020).

Email: francesco.rossi@unipi.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 31/07/2022

Data pubblicazione: 30/10/2022

Come citare questo articolo

Rossi, Francesco, "Iperrealità e simulacri nel *Faust* di Goethe", *Entrare nel mondo dei simulacri*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 441-459, www.betweenjournal.it