



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
Ciclo XXXIII

Tesi di Ricerca

**(Re)visioni contemporanee del mito di
Faust. Un percorso fra opera, teatro e
cinema (1987-2017)**

SSD: L-ART/05

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisor

ch. prof.ssa Susanne Franco

ch. prof. Marco Dalla Gassa

ch. prof. Luca Zenobi

Dottorando

Stefano Oddi

Matricola

956356

«Finché cerca, erra l'uomo»

[J. W. Goethe, *Faust I*, trad. it. Andrea Casalegno]

Ringraziamenti

Vorrei innanzitutto ringraziare l'Università Ca' Foscari Venezia per aver creduto nel mio progetto di ricerca, la Lepercq Charitable Foundation per aver co-finanziato la borsa di studio che ne ha permesso la realizzazione, i miei supervisor – la Prof.ssa Susanne Franco, il Prof. Marco Dalla Gassa, il Prof. Luca Zenobi – per il supporto fornito nel corso del mio lavoro e gli stimoli umani e intellettuali che hanno voluto condividere con me.

Porgo anche i miei più sentiti ringraziamenti a tutti gli enti, le biblioteche, gli archivi e i centri di ricerca che mi hanno permesso di consultare o mi hanno concesso copie di testi e materiali fondamentali alla stesura di questa tesi: il Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste, l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, l'Archivio dell'English National Opera di Londra, la Norlin Library dell'Università del Colorado a Boulder, la New York Public Library for the Performing Arts di New York City, il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, l'Archivio del Teatre Nacional de Catalunya di Barcellona. Un ringraziamento speciale, in questo senso, va ad Andrea Liberovici che ha gentilmente condiviso con me parole, video e materiali di vario genere legati alle sue opere.

Ringrazio infine la mia famiglia, i miei amici e tutte le persone che mi hanno accompagnato, in modi diversi, da vicino e da lontano, lungo questo percorso.

Indice

Introduzione	7
1. Il Faust massmediale: Ken Russell (1987)	24
Il <i>Mefistofele</i> russelliano	30
Il Prologo in Cielo: per una Genesi del mondo massmediale	33
La Domenica di Pasqua: Oberammergau e la fiera del televisivo	40
Il giardino di Marta: i sentieri (spazio-temporali) che si biforcano	44
La notte del Sabba: la distopia di un mondo robotizzato	47
La morte di Margherita e le forme della tecnocrazia	50
Il Sabba Classico: un anti-idillio canoro	52
Conclusioni	55
2. Il Faust integrale: Giorgio Strehler (1987-1992) e Peter Stein (2000)	61
I <i>Faust Frammenti</i> di Giorgio Strehler	70
Il <i>Faust</i> di Peter Stein	79
I due Faust a confronto	91
Prologo in cielo	91
Lo studio di Faust	93
Cucina della strega	97
Carcere	101
Il palazzo dell'Imperatore	103
La tragedia di Elena	106
Il finale	110
Conclusioni	117
3. Il Faust marionetta: Jan Švankmajer (1994)	123
Una "lezione faustiana"	130
L'incipit: profezie visive di un mondo doppio	136
Il volto, il trucco, lo specchio: il Faust assente e il Faust multiplo	141
Faust, Homunculus e Mefistofele: la biologia instabile dei corpi	145
Il teatro nel teatro: l'opera, il <i>Puppenspiel</i> e il mondo della rappresentazione	149
L'epilogo: il Faust seriale	155
Conclusioni	158
4. Il Faust digitale: La Fura dels Baus (1998)	165
La trilogia faustiana	170
F@ust Versión 3.0	175
Preludio nello studio di Faust	179
Il (video)gioco del sapere postmoderno	183
Gretchentragödie	186
Il viaggio nell'inconscio faustiano	190
Conclusioni	195

5. Il Faust cinematizzato: Robert Lepage (1999-2008) e Terry Gilliam (2011)	199
<i>La Damnation de Faust</i> di Robert Lepage	204
<i>La Damnation de Faust</i> di Terry Gilliam	210
Le due <i>Damnations</i> a confronto	216
Momenti di sospensione: il Sogno di Faust e il Minuetto dei fuochi fatui	216
Il coro dei soldati	222
«D’amour l’ardente flamme»	225
La corsa verso l’abisso	227
Conclusioni	230
6. Il Faust pittorico: Aleksandr Sokurov (2011)	237
Dal <i>Faust</i> di Goethe al <i>Faust</i> di Sokurov, dall’ideale al corporeo	242
L’incipit: una caduta altdorferiana nel mondo dei sensi	248
Faust, Margherita e Mefistofele: la deformazione, l’apatico e il figurale	253
L’epilogo: l’approdo al metafisico e la sua negazione	263
Conclusioni	270
7. Il Faust transdisciplinare: Andrea Liberovici (2016)	274
Il trittico faustiano	278
Faust’s Box. A Transdisciplinary Journey	283
Prologo in teatro	288
Inchiodare l’infanzia	291
Il corpo e l’ipotalamo	294
Archeologia degli affetti	297
Fucknology	299
Epilogo	303
Conclusioni	304
Appendice. Intervista ad Andrea Liberovici	308
Conclusionione	314
Bibliografia selezionata	327
Sitografia	340

Introduzione

La mia ricerca si propone come uno studio di alcuni adattamenti del mito di Faust realizzati nel corso del trentennio che corre fra il 1987 e il 2017, nell'ambito estetico delle arti performative. Mi concentro, nello specifico, su casi di studio scelti negli orizzonti del teatro musicale e di parola, e in quello del cinema, definito significativamente da Emilio Sala alla stregua di «una performance immaginaria» in cui «il carattere performativo è tecnologicamente mediato».¹ Il paradigma di “arti performative” che prendo dunque in considerazione nella mia tesi è un modello allargato, distante dalla connotazione tradizionale del genere e influenzato, al contrario, dalle riflessioni sul tema inaugurate a fine Novecento da Philip Auslander. Questo, nel suo famoso *Liveness*, decostruisce la nozione di “presenza” attraverso cui si distingue(va) canonicamente fra le arti teatrali dal vivo e quelle fondate sulla riproduzione mediata (il cinema, la radio, la televisione), suggerendo di «considerare la *liveness* come un concetto storicamente contingente, in uno stato di continua ridefinizione»,² soprattutto alla luce del processo di digitalizzazione e virtualizzazione che ha investito (e continua, oggi più che mai, a investire) la nostra quotidianità.³

¹ Emilio Sala, *La drammaturgia musicale come metodo*, in Alessio Ramerino (a cura di), *Teatro e musica*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 16-17.

² Traduzione mia di «To understand liveness as a historically contingent concept continually in a state of redefinition». Cfr. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Abingdon, Oxon & New York, Routledge, 2008 [1999], p. 184.

³ L'ultimo decennio (2010-2019) ha visto, in tal senso, una straordinaria accelerazione di questo processo di assottigliamento e di progressiva scomparsa dei confini estetici fra arti dal vivo e mediate. Oltre alla significativa comparsa di film “in diretta”, cioè girati e proiettati nei cinema in simultanea (si pensi all'esempio di *Lost in London* di Woody Harrelson, del 2017), la diffusione massiccia dei social network e dei servizi di streaming online ha dato vita alla realizzazione di performance, spettacoli, concerti, festival in forma completamente virtuale. Come scrive Antonio Pizzo, «la labilità propria del mondo digitale sembra invadere i confini del palcoscenico e li ridisegna. I vari tentativi minano alle basi i fondamenti dell'esperienza teatrale, su più fronti, nelle forme più differenti». E continua: «Non solo quindi un problema di contaminazione della scena, ma un attacco alla indipendenza delle arti e dei loro statuti. [...] La fluidità tipica del multimediale digitale investe le differenze e le barriere, proponendo una forma di rappresentazione sempre più irriducibile allo specifico televisivo, cinematografico o teatrale. Ciò sta accadendo per il teatro, e contemporaneamente per il cinema e la televisione». Cfr. Antonio Pizzo, *Teatro e mondo digitale*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 27, 29. Per fare un semplice esempio, la popolarità oggi assunta da un'espressione come “live streaming”, che mescola in modo quasi ossimorico il dato “live”, dal vivo, con quello della riproduzione digitale, dovrebbe illustrare perfettamente l'avvenuto superamento della tradizionale, ormai obsoleta, dicotomia fra le arti della presenza e quelle basate sulla sua riproduzione/mediazione in video. Come scrive Russell Fewster, d'altronde, la presenza è ormai un concetto da intendere inevitabilmente in un'accezione plurale: «le nozioni di presenza [...] esistono sempre di più come spazi transizionali fra *live* e digitale e non come una condizione ontologica assoluta» («Notions of presence, then, exist increasingly as transitional spaces between the live and the digital more than as an absolute ontological condition»). Cfr. Russell Fewster, *Presence*, in Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson (a cura di), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 47.

La mediatizzazione [*scrive Auslander*] è ormai inclusa, esplicitamente e implicitamente, nell'esperienza dal vivo. [...] Nel contesto della nostra cultura mediatizzata, qualsiasi distinzione in teoria esistente fra eventi dal vivo ed eventi mediatizzati si sta sgretolando perché gli eventi dal vivo, ogni giorno di più, vengono realizzati per essere riprodotti oppure stanno diventando sempre più identici a quelli mediatizzati.⁴

La mia tesi si situa all'interno di questo orizzonte disciplinare in cui la nozione di performativo sfuma inevitabilmente i propri confini, decostruendo il paradigma della *liveness* e aprendo a un sistema estetico nel quale, inevitabilmente, il concetto di "arti performative" si amplia inesorabilmente (tanto che sarebbe forse più corretto fargli subentrare quello di "arti dello spettacolo" o di "arti del tempo"), riunendo in tal modo il teatro musicale, quello di parola e il cinema sotto una medesima costellazione estetico-disciplinare. Un orizzonte metodologico, questo, già vagheggiato a metà Novecento da Jean-Louis Barrault che, nelle sue *Riflessioni sul teatro*, esponeva una sua idea fissa («questa idea che non mi lascia in pace»), secondo la quale «oggi giorno, non esiste che un'Arte: l'Arte Drammatica, la quale comprende attualmente due branche principali, il Teatro e il Cinema».⁵ Un simile paradigma disciplinare sembra

Sono estremamente significative, in questo senso, le parole di Meiling Cheng e Gabrielle H. Cody che, nel loro *Reading Contemporary Performance. Theatricality Across Genres*, illustrano come oggi «la teatralità possa emanare dalle performance realizzate sul palcoscenico propriamente detto, ma anche emergere da vari tipi di atti performativi che hanno luogo sullo spazio scenico costituito dal corpo, sulla strada, in un campo aperto, in una galleria, su un piatto di Petri, sulle tele, sullo schermo, e nel suono – perfino sopra la superficie scintillante di un meteorite o all'interno di una bocca» (Traduzione mia di «Theatricality may emanate from a performance produced on the literal stage, but it may also erupt from various performative acts happening on the stage of the body, the street, the open field, the gallery, the petri dish, the canvas, the screen, and the sound – even from the shimmering surface of a meteorite, or the interior of a mouth»). Cfr. Meiling Cheng, Gabrielle H. Cody (a cura di), *Reading Contemporary Performance. Theatricality Across Genres*, Londra & New York, Routledge, 2016, p. 11.

Allo stesso modo, Anna Maria Monteverdi commentando l'esplosione di neologismi atti a connotare le sempre nuove esperienze estetiche nate dal contatto fra performance e nuovi media, nota come «queste definizioni – o se vogliamo, tag – possono dare un'idea [...] del variegato panorama di forme ibride e di proposte – almeno terminologiche – con cui il multimedia digitale *off line* e *on line* è sbarcato sul palcoscenico. Una vertiginosa tassonomia che evidenzia l'impossibilità di rinchiudere in un'unica definizione onnicomprensiva, una pratica e una forma d'arte in costante evoluzione, e che a causa (o in virtù) della sempre maggiore sua tendenza alla transdisciplinarietà, sembra sfuggire a ogni tentativo di categorizzazione». Cfr. Anna Maria Monteverdi, *Nuovi media e nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 39.

⁴ Traduzione mia di «Mediatization is now explicitly and implicitly embedded within the live experience. [...] Within our mediatized culture, whatever distinction we may have supposed there to be between live and mediatized events is collapsing because live events are increasingly either made to be reproduced or are becoming ever more identical with mediatized ones». E, infine, ammette che «le forme mediatizzate come il cinema e il video dimostrano di poter acquisire le stesse caratteristiche ontologiche della performance live, e la performance live può essere usata in modi indistinguibili da quelli genericamente connessi alle forme mediatizzate» (Traduzione mia di «Mediatized forms like film and video can be shown to have the same ontological characteristics as live performance, and live performance can be used in ways indistinguishable from the uses generally associated with mediatized forms»). Cfr. Auslander, *Liveness*, cit. pp. 35, 184.

⁵ Traduzione mia di «Cette idée qui ne me quitte pas: il n'existe aujourd'hui qu'un seul Art: l'Art Dramatique, qui comprend actuellement deux branches principales, le Théâtre et le Cinéma». Cfr. Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Parigi, Jacques Vautrain Editeur, 1949, p. 54.

caratterizzare le riflessioni di Fabrizio Deriu che raccoglie spettacolo dal vivo e cinema nel medesimo orizzonte del performativo, notando come

cinema e teatro trovano infatti i loro punti di contatto caratterizzanti su un piano che comprende certamente anche l'aspetto visivo, ma ad esso non consegna (neppure involontariamente) la totalità della questione. Propongo di fare riferimento a questa più estesa prospettiva chiamandola, con una formula, delle 'arti della performance'.⁶

E conclude:

sono convinto che la consapevolezza della radicale alterità tra le due pratiche espressive al livello 'mediale' o 'mediologico' che dir si voglia, lungi dall'exasperare le divergenze, possa al contrario favorire un sensibile riavvicinamento perché in fondo [...] bisogna riconoscere che il contenuto dei *media* 'teatro' e 'cinema' è comune, ed è la performance umana.⁷

Partendo da questi presupposti, la mia tesi si concentra sull'analisi di nove casi di studio, intesi come adattamenti del mito faustiano realizzati nell'orizzonte temporale compreso fra il 1987 e il 2017: nello specifico prendo in considerazione quattro allestimenti riconducibili all'orizzonte del teatro musicale – il *Mefistofele* messo in scena da Ken Russell al Teatro Margherita di Genova nel 1987, la *Damnation de Faust* allestita da Robert Lepage presso la Metropolitan Opera di New York City nel 2008, *La Damnation de Faust* messa in scena da Terry Gilliam all'English National Opera nel 2011, il *Faust's Box* messo in scena da Andrea Liberovici a Poitiers e, successivamente ripreso alla Philharmonie di Parigi fra 2016 e 2017 –, tre spettacoli teatrali – i *Faust Frammenti* di Giorgio Strehler (1987-1992), il *F@ust Version 3.0* della Fura dels Baus (1998) e il *Faust* messo in scena da Peter Stein (2001) – e due film – il *Faust* di Jan Švankmajer (1994) e il *Faust* di Aleksandr Sokurov (2011).⁸

Nonostante questa struttura tripartita (organizzata cioè su testi riconducibili, almeno in teoria, ai tre distinti orizzonti estetici dell'opera, del teatro e del cinema), la mia ricerca dedica al teatro musicale un'attenzione particolare, in linea con l'impostazione tematica prevista dalla mia borsa di studio, co-finanziata dalla Lepercq Charitable Foundation. Non solo, infatti, questo ambito specifico è rappresentato da un numero maggiore di casi di studio ma l'orizzonte del teatro in musica informa in un certo senso la struttura stessa della tesi: la apre con il capitolo

⁶ Fabrizio Deriu, *Arti della visione, arti della performance*, in Fabrizio Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 158.

⁷ Ivi, p. 172.

⁸ L'elenco delle opere selezionate e incluse nella tesi deriva ovviamente da un processo di selezione che, per ovvie ragioni, mi ha portato a definire un numero massimo di casi di studio e, conseguentemente, a escludere un elevato numero di altri testi, visionati e studiati nel corso del mio triennio di ricerca.

dedicato al *Mefistofele* di Russell, torna più o meno a metà strada con le *Damnation de Faust* di Gilliam e Lepage, chiude la riflessione con le ardite sperimentazioni del *Faust's Box* di Liberovici e, in generale, riemerge in modo più o meno esplicito in alcuni dei capitoli non direttamente dedicati al teatro musicale. In questo senso, la mia tesi tenta in primo luogo di illustrare la vivacità sperimentale di una forma d'arte (quella del teatro in musica) troppo spesso etichettata come morta o mummificata, generalmente pensata cioè, come nota Gerardo Guccini, alla stregua di «un genere storicamente conchiuso e vincolato dall'immodificabilità di un 'fattore primario' altamente codificato e stabilito una volta per tutte».⁹ Indagare la vitalità (e le trasformazioni) del teatro musicale contemporaneo, il suo continuo rifondarsi e riformarsi attraverso le contaminazioni con i mondi del teatro di prosa e del cinema, presuppone, ovviamente, un apparato di studio interdisciplinare che si confronti anche con questi due universi estetici, illuminando un più generale processo di convergenza, di contaminazione intermediale, proprio del sistema delle arti, performative e non, contemporanee.

Da queste premesse metodologiche nasce un progetto di ricerca pluridisciplinare che prende le mosse da un interesse personale di lunga data nei confronti del tema faustiano e trova uno dei suoi nuclei tematici decisivi nel concetto di “mito” moderno: da questo punto di vista, il mio studio si appoggia principalmente alla definizione operativa del termine coniata da Ernst Cassirer – e adottata da Ian Watt a modello del suo studio sulle figure di Faust, Don Giovanni e Don Chisciotte – di «storia tradizionale con una straordinaria e vastissima diffusione culturale, cui si attribuisce una verità quasi storica e che incarna o simbolizza alcuni dei valori fondamentali della società».¹⁰ Il mito moderno di Cassirer e Watt si distingue così radicalmente da quello tradizionale, come teorizzato ad esempio da Angelo Brelich, il quale individua nelle storie mitiche un substrato sacro, la cui origine andrebbe connessa a un tentativo di razionalizzazione delle forze della natura o a una necessità di “fondazione” dell'esistente. Il mito, secondo Brelich, svolgerebbe in pratica la funzione di definire la genesi di una determinata realtà, di illustrare in che modo «qualcosa che prima non c'era stato [*ha*] preso origine o qualcosa che prima era stato diverso [*è*] diventato com'è attualmente».¹¹ Per Watt, al

⁹ Gerardo Guccini, *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regia lirica* [Parte di Gerardo Guccini, Luca Zoppelli e Lorenzo Bianconi, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*], «Il Saggiatore Musicale», Vol. XVII, N.1, 2010, p. 83.

¹⁰ Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno: Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni, Robinson Crusoe* [1996], Roma, Donzelli, trad. it. a cura di Maria Baiocchi e Mimi Gnoli, 2007, p. XVI.

¹¹ E più avanti: «I miti fondano le cose che non solo sono come sono, ma devono esser come sono, perché così sono diventate in quel tempo lontano in cui tutto si è deciso; il mito rende accettabile ciò che è necessario accettare (p. es. la mortalità, le malattie, il lavoro, la sottomissione gerarchica ecc.) e assicura stabilità alle istituzioni; provvede inoltre modelli di comportamento (bisogna comportarsi come nel tempo delle origini è stato deciso e come si sono comportati i personaggi mitici nella nuova situazione). Il mito, dunque, non spiega

contrario, il mito moderno perde l'aura sacrale e acquista una dimensione decisamente umana o, come scrive Luca Zenobi, parafrasando Friederich Schiller, si trasforma «in una sorta di 'funzione antropologica'». ¹² In altre parole, questo «diventa espressione di elementi fondanti della storia dell'uomo e del suo pensiero e, in quanto tale, è passibile di continue revisioni e attualizzazioni». ¹³ Il mito compie in tal senso lo scarto radicale che separa il divino dal mondano e assume definitivamente il valore di archetipo del moderno, diventando oggetto perennemente mutevole, capace di proporsi, attraverso le continue riappropriazioni di autori diversi, come filtro ideale per attivare una riflessione sulla contemporaneità. In questo senso, scrive Klaus Berghahn, «il mito diventa parte della Storia, e questa aiuta a plasmarlo». ¹⁴

Proprio questo carattere di storicizzazione e trasformabilità del mito assume un valore decisivo all'interno del mio progetto di ricerca che si propone di illuminare – attraverso il filtro di una serie di studi di caso selezionati nel contesto del teatro musicale, di parola e del cinema – i connotati assunti dalla figura mitica di Faust nel contesto del rinnovato ordine del reale emerso in Occidente a partire dalla fine degli anni ottanta del Novecento. Questo periodo, aperto ufficialmente da quella frattura storica epocale coincidente con la caduta del Muro di Berlino, è caratterizzato dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica, dalla fine del bipolarismo, dalla diffusione dell'ideologia (neo)capitalista su scala globale e, non da ultimo, dalla genesi di un processo di progressiva informatizzazione dell'esperienza quotidiana che ha riplasmato profondamente le strutture sociali, culturali ed economiche del mondo contemporaneo. Proprio in questo senso, ho deciso di far coincidere l'inizio della ricerca con una data il più possibile prossima alla dissoluzione della cortina di ferro, identificando il preciso punto di partenza del progetto con l'anno 1987, sulla base di due principali ordini di motivi.

In primo luogo, il 1987 si configura come data estremamente significativa da un punto di vista simbolico, in virtù del suo porsi come quattrocentesimo anniversario della “nascita artistica” di Faust, ¹⁵ la cui prima apparizione nella storia della letteratura risale al 1587, anno di pubblicazione della *Historia von D. Johann Fausten* edita da Johann Spies a Francoforte.

per bisogno intellettuale, le cose [...] ma le fonda». Cfr. Angelo Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 10-11.

¹² Luca Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013, p. 13.

¹³ Ivi, p. 11.

¹⁴ Traduzione mia di «Myth becomes part of history, and it serves to shape it». Cfr. Klaus L. Berghahn, *Georg Johann Faust: the Myth and its History*, in Reinhold Grimm, Jost Hermand (a cura di), *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987, p. 7.

¹⁵ Una ricorrenza che diede vita al tempo a un certo fervore in ambito accademico e condusse alla pubblicazione di due preziose miscellanee dedicate al mito faustiano, ovvero il già citato *Our Faust?* e Peter Boerner (a cura di), *Faust Through Four Centuries: Retrospect and Analysis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989.

In secondo luogo, proprio nel 1987, Berghahn pubblica il suo saggio *Georg Johann Faust: the Myth and its History*, chiudendolo con una famosa dichiarazione tesa a decretare l'avvenuta fine del tema faustiano, condotto secondo lui al suo «punto di massima deformazione per la quale il mito originale è ormai solo lontanamente riconoscibile». ¹⁶ Berghahn sostiene che il *Doktor Faustus* di Thomas Mann si costituirebbe come ultimo tassello di una storia di trasformazioni giunta con esso all'esaurimento e ammette che «un mito può anche essere condotto a un epilogo [e] per il mito di Faust questo è senz'altro accaduto nel corso di questo secolo». ¹⁷ In questo senso, l'ipotesi di selezionare proprio il 1987 come data di partenza per questo progetto deriva anche dalla volontà di confutare la presa di posizione dello studioso tedesco, rivendicando l'estrema vitalità del mito e raccogliendo, in un certo senso, la provocazione con cui il suo saggio si chiude: «E se ci fosse ancora qualcosa da dire?». ¹⁸

Nel contesto di questo orizzonte cronologico – che dal 1987 arriva alle soglie dell'oggi – ho selezionato un corpus di opere da analizzare come singoli studi di caso, facendo leva sulle riflessioni di Linda Hutcheon e su quello che la studiosa definisce «il concetto di intenzionalità degli adattamenti», ¹⁹ Tentando di conferire valore metodologico «alle ragioni, [...] che spingono gli adattatori a scegliere una determinata opera per adattarla in una determinata maniera», ho deciso di prendere in considerazione film e messinscena capaci di attivare con le fonti faustiane «un esteso confronto critico e creativo». ²⁰ Ho scelto, in tal senso, di concentrarmi su opere in grado di evidenziare un'attenzione non comune dei registi nei confronti della figura

¹⁶ Traduzione mia di «Brought to [...] the point of its most extreme deformation in which the original myth is hardly recognizable any more». Cfr. Berghahn, *Georg Johann Faust: the Myth and its History*, cit. p. 8.

¹⁷ Traduzione mia di «A myth can also be brought to an end [and] for the Faust myth, that has certainly happened in this century». Cfr. *Ivi*, p. 20. Questa posizione ha avuto, e continua ad avere un discreto seguito fra gli studiosi del mito faustiano, anche in Italia. Secondo Giacinto Imperiale, ad esempio, «l'atto conclusivo del Faust viene scritto da Thomas Mann quando narra la vita del compositore Adrian Leverkühn, personaggio ovviamente immaginario, e del suo personalissimo patto con il diavolo per ottenere il successo» (Cfr. Giacinto Imperiale, *Figure bibliche nel cinema. Moloch, Golem e Faust*, Lecce, Lupo, 2014, p. 191). Augusto Forti invece, in chiusura del suo studio sul Faust, non cita direttamente il romanzo di Thomas Mann come momento conclusivo del mito ma situa la fine dello stesso nel medesimo periodo storico in cui il *Doktor Faustus* prende forma. «La storia di Faust [scrive Forti] sembra quasi fermarsi agli anni Trenta e Quaranta del Novecento, gli anni del grande conflitto mondiale, con una specie di ultima rappresentazione, fatta da un gruppo di fisici attorno a Niels Bohr, che hanno violato i segreti dell'atomo e, al tempo stesso, ci hanno dato l'apocalisse. Con Karl Jaspers che, nel 1948, scrive che la bomba atomica 'ha reso Goethe impossibile'». E conclude, significativamente: «Il borghese Faust ha perso il suo potere schiacciato com'è tra le corporations senza volto e pochi privilegiati e molti senza quasi niente. [...] I suoi sogni sono finiti fra le cartacce, come racconta Thomas S. Eliot, portate dal vento lungo le rive del Tamigi. Ha vissuto poco più di sei, sette secoli. Poco per raccontare una civilizzazione. Troppo per un sogno». Cfr. Augusto Forti, *Faust: il diavolo e la scienza*, Roma, Armando Editore, 2016, pp. 84-85.

¹⁸ Traduzione mia di «And yet – what if there were still something to say?». Cfr. Berghahn, *Georg Johann Faust: the Myth and its History*, cit. p. 20.

¹⁹ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema e nuovi media* [2006], Roma, Armando Editore, trad. it. a cura di Giovanni Vito Distefano, 2011, p. 155.

²⁰ *Ivi*, pp. 141-142, 69.

di Faust, un dialogo continuo e duraturo con il tema mitico, una sorta di ossessione capace di replicare idealmente quella di Goethe che, come noto, dedicò alla stesura del suo *Faust* circa un sessantennio, in una sorta di assorbimento totalizzante nella materia del suo *opus magnum*.

Nel caso dei *Faust Frammenti* realizzati da Giorgio Strehler tra il 1987 e il 1992 al Teatro Studio di Milano, come in quello del monumentale *Faust* di Peter Stein (Hannover, Berlino, Vienna 2000-2001), capace di riprodurre in una maratona di ventuno ore la totalità del poema goethiano (verso per verso), il rapporto con il mito si definisce alla stregua di un legame dalle origini antiche. Le opere in questione paiono configurarsi come una sorta di incontro obbligato, anelato per anni, destinato a risolversi in un'immersione monopolizzante, capace di confermare l'assunto di Aldo Carotenuto per cui «la figura archetipica di Faust invade la vita dei suoi autori».²¹ Se Strehler realizza il suo *Faust* alla fine della sua carriera, sublimando in esso il senso integrale della propria attività estetica, Stein giunge a mettere in scena il suo sogno teatrale dopo almeno un ventennio di tentativi naufragati, dando vita a quella che Mara Fazio definisce una vera e propria «sfida faustiana, non solo dal punto di vista artistico, estetico, spaziale, testuale [...] ma anche da quello economico, produttivo, imprenditoriale».²² In modo non dissimile, il ceco Jan Švankmajer realizza, con il suo *Faust* cinematografico, girato fra il 1993 e il 1994, il vero e proprio compendio di una carriera costellata di contatti più o meno ravvicinati con il mito, dando così vita a una fusione tra la sua storia artistica personale e quella del suo paese, rievocata nel film attraverso continui riferimenti alla tradizione faustiana del *Puppenspiel*, forma intrattenimento assai popolare in Boemia sin dal XVII secolo.

In alcuni dei *case studies* selezionati, diversamente, l'attenzione straordinaria nei confronti del mito faustiano sembra risolversi nei termini della serialità, nella ripresa esplicita del materiale mitico da parte degli stessi registi in opere diverse e consecutive. È quello che accade al collettivo catalano della Fura dels Baus, impegnato tra il 1998 e il 2001 nella realizzazione di una trilogia faustiana capace di attraversare teatro (*F@ust 3.0*, Barcellona, 1998), opera (*La Damnation de Faust*, Salisburgo, 1999) e cinema (*Fausto 5.0*, 2001) o al regista italiano Andrea Liberovici che perfeziona nel suo *Faust's Box: A Transdisciplinary Journey* (Poitiers, 2016) le sperimentazioni intermediali tentate nel precedente *Urfaust* (Festival Borgio Verezzi, 2005) e nel cortometraggio *Postcards from Faust* (2008). Allo stesso modo, il regista canadese Robert Lepage approfondisce il suo percorso di sperimentazione nel mondo dell'opera nel 1999 al Festival di Matsumoto proprio con l'allestimento di *La Damnation de Faust* di Hector Berlioz,

²¹ Aldo Carotenuto, *La forza del male. Senso e valore del mito di Faust*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 103-104.

²² Mara Fazio, *La sfida di Peter Stein: mettere in scena integralmente i due Faust*, in Silvia Carandini (a cura di), *Il dramma senza confini: frontiere dell'irrapresentabile sulle scene del Novecento*, Pisa, Pacini, 2014, p. 63.

sulla quale torna all'Opéra Bastille di Parigi (nel 2001) e alla Metropolitan Opera di New York (nel 2008), rivedendo in quest'ultima occasione la messinscena attraverso una serie di *upgrade* tecnologici che ne enfatizzano il potenziale intermediale.

Un diverso concetto di “serialità faustiana” caratterizza poi le carriere di Ken Russell e Terry Gilliam, dominate da un ricorrere – sotterraneo ma evidentissimo – di suggestioni, temi ed elementi riconducibili al mito: dalla palese *sympathy for the devil* che accomuna le filmografie dei due registi al «tormento esistenziale e [al]la sensazione di disfacimento (fisico e spirituale)» che rende i loro personaggi (come scrive Massimo Monteleone in riferimento a Russell) «parenti stretti nella grande famiglia dei ‘ricercatori dell’Assoluto’». ²³ In questo senso, il *Mefistofele* boitiano di Russell e la *Damnation de Faust* messa in scena da Gilliam (Londra, 2011) si pongono come delle vere e proprie chiusure di cerchio, opere capaci di condensare i caratteri strutturali e determinanti delle poetiche dei due registi, facendo definitivamente emergere in superficie l’ossessione faustiana che attraversa nascostamente le loro filmografie.

Ancora diverso, infine, il caso di Aleksandr Sokurov che fa del suo *Faust* (2011) il capitolo conclusivo della sua tetralogia del potere, ponendolo a posteriori come il nucleo fondativo, la summa ideale e la chiusura definitiva della stessa, come un’opera cioè capace di proiettare una lunga zona d’ombra, una sfera di influenza faustiana su una decisiva sezione della sua filmografia.

Lo studio delle opere menzionate è articolato attraverso un percorso cronologico e un metodo generalmente teso a considerare ogni adattamento (o ogni gruppo di adattamenti realizzati da uno stesso regista) come un universo estetico a sé stante, analizzato dunque nella sua singolarità, e cerca di avvalorare due tesi specifiche. Da un lato, come accennato in precedenza, il progetto mira a descrivere il volto assunto dalla figura mitica di Faust – attraverso il filtro delle sue “materializzazioni” in opera, teatro e cinema – nel contesto del rinnovato ordine del reale impostosi in Occidente a partire dalla fine degli anni ottanta del Novecento. È mio obbiettivo in tal senso confutare il già citato assunto di Berghahn relativo alla presunta fine del mito faustiano, di annullarne la portata assolutistica, limitandone la sfera di influenza al solo legame tra Faust e la Germania. Se, infatti, come osserva Zenobi, «il romanzo di Thomas Mann [*il Doktor Faustus*] pare davvero chiudere un ciclo o quanto meno un rapporto di intima e profonda interazione tra il mito di Faust e la Germania», ²⁴ questo continua a proliferare nel secondo

²³ Massimo Monteleone, *Ken Russell: i peccati di un visionario*, in *Fanta Festival X (Catalogo)*, Roma, Comune di Roma – Assessorato alla cultura con il patrocinio del Ministero Turismo e Spettacolo, Festival Internazionale del film di fantascienza e del fantastico, 1990, pp. 8, 15.

²⁴ Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 18.

Novecento, perdendo la sua connotazione nazionale e aprendosi a fungere da rappresentante simbolico del ben più esteso concetto di società occidentale, uniformata dal crollo della cortina di ferro e dalla conseguente accelerazione dei processi della globalizzazione. Scomparso (almeno momentaneamente) come archetipo tedesco, il Faust contemporaneo si rinnova a mio avviso come mito della società globale: come scrive Franco Moretti nella sua ricognizione dell'epica moderna d'altronde, «Faust non è 'tedesco'» poiché il suo «referente non è più lo Stato-nazione, ma un'entità più ampia: un continente, o il sistema-mondo nel suo insieme. Alla costruzione dell'identità nazionale [...] subentra così [...] un'ambizione geografica molto più vasta: un'ambizione planetaria di cui Faust è archetipo indiscusso».²⁵ In questo senso, il percorso di analisi sui testi scelti vuole illustrare come i tratti specifici del Faust contemporaneo non risultino vincolati a una (qualsiasi) dimensione nazionale ma illustrino piuttosto l'idea di un Occidente livellato dalle dinamiche della globalizzazione, ripresentandosi costantemente attraverso una serie di opere capaci di coprire idealmente l'immenso spazio geografico e culturale compreso tra America Settentrionale e Russia, con il Vecchio Continente nel mezzo, a far da collante.

Una parallela prospettiva di ricerca tenta, nello stesso tempo, di stabilire una connessione tra il carattere tradizionalmente fondante del personaggio faustiano, la sua costitutiva volontà di «tendere oltre ogni confine» (Goethe, *Faust I*, v. 1742) e l'apparato formale delle opere selezionate come *case studies*. Cerco in pratica di evidenziare come i tentativi dei registi di dar forma (scenica o filmica) alla figura faustiana si traducano (quasi sempre) in uno sforzo rappresentativo che mette in crisi i connotati dello specifico linguaggio di riferimento, suggerendo una sorta di equivalenza tra lo *Streben* di Faust e la parallela tensione dei registi a sperimentare forme nuove o, come scrive Silvia Carandini, «a disgregare i lineamenti stessi del mezzo, a forzare le categorie estetiche che lo connotano, a immergerlo nel mare aperto del nuovo sistema dei media».²⁶ Mi propongo in tal senso di leggere la natura di forme estetiche inedite (come l'opera transdisciplinare di Liberovici, il teatro digitale della Fura dels Baus, la

²⁵ Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 47-48. Anche Peter Werres evidenzia la matrice sovranazionale del mito, illustrando come «il patto siglato col sangue [sia] ovunque: si tratti di quello di un musicista, di un pittore o di un poeta, sia esso americano, francese, russo o tedesco, l'immagine calza sempre a pennello» (Traduzione mia di «The pact signed in blood is everywhere, whether musician, painter or poet, whether American, French, Russian, or German, the image always fits»). Cfr. Peter Werres, *Introduction – The Changing Faces of Dr. Faustus*, in Lorna Fitzsimmons (a cura di), *Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music*, Berlino, De Gruyter, 2008, p. 3.

²⁶ Silvia Carandini, *Intermittenze e infrazioni della scena in epoca moderna*, in Carandini (a cura di), *Il dramma senza confini*, cit. p. 19.

ricerca-spettacolo *in vitro* di Strehler, il «melting-pot delle possibilità del teatrale» di Stein,²⁷ la risonanza pittorica dell'immagine filmica di Sokurov, le opere «cinematizzate» di Gilliam e Lepage, e così via...) alla stregua di riproposizioni formali di quel carattere strutturante dell'essere-Faust che è lo *Streben* o, per usare ancora le parole di Moretti, «la digressione perpetua dell'esplorazione» (di forme, linguaggi, confini, categorie estetiche).²⁸

Così se, da un lato, tento di definire la forma, o meglio il volto assunto da Faust nella più immediata contemporaneità attraverso gli strumenti forniti dall'opera, dal teatro e dal cinema, dall'altro mi servo di quello che Carotenuto definisce il «nucleo tematico originario» di Faust, delle «invarianti psicologiche che il percorso faustiano sottende», per attivare un'esplorazione delle tendenze innovanti e sperimentali delle arti performative contemporanee.²⁹

Il primo di questi due orizzonti di ricerca trova la sua base metodologica costitutiva nella prospettiva avanzata da Thomas Metscher nel contesto dei suoi studi faustiani, definita «ermeneutica materialista»,³⁰ un'ipotesi analitica per la quale

ogni testo artistico si configura come una specifica modalità di articolazione ideologica, unica in quanto distinta da quella di ogni altro testo (sebbene, ovviamente, sempre connessa ad altri testi): il testo apre una visione del mondo che è solo sua, cioè una visione particolare di quella sezione del reale che è il suo oggetto mimetico.³¹

In pratica, sostiene Metscher, «la forma estetica non va vista come un vuoto ma come qualcosa che è pervaso di storia: qualcosa che, a tutti gli effetti, è intrinsecamente storico» poiché «il fulcro principale di questo approccio è vedere la storia nel [...] testo e come un problema di interpretazione testuale». ³² Si tratta di una visione metodologica per certi versi molto vicina a quella proposta da Glenn Jellenik che, nei suoi studi sulle pratiche di analisi degli adattamenti, scrive che

lo studioso dell'adattamento ha la possibilità di esplorare le modalità attraverso cui i racconti narrati due volte traducono non soltanto le loro fonti ma anche alcuni aspetti delle circostanze socioculturali che li generano e li consumano. Il nostro obiettivo è di

²⁷ Traduzione mia di «A melting-pot of what is possible theatrically». Cfr. Dark Pilz, *A Contradictory Whole*, in John Noyes, Hans Schulte, Pia Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 287.

²⁸ Moretti, *Opere mondo*, cit. p. 46.

²⁹ Carotenuto, *La forza del male*, cit. pp. 22, 101.

³⁰ Traduzione mia di «A materialist hermeneutics». Cfr. Thomas Metscher, *Faust's End: On The Present Significance of Goethe's Text*, in Grimm, Hermand (a cura di), *Our Faust?*, cit. p. 23.

³¹ Traduzione mia di «Each artistic text is a specific mode of ideological articulation, unique in that it is distinct from that of any other given text (though, of course, always related to other texts): it opens up a world view of its own i.e. a particular view of that section of reality which is its mimetic object». Cfr. *Ibidem*.

³² Traduzione mia di «The aesthetic form is regarded not as void of, but as charged with history: in fact as inherently historical» e «The central concern of this approach is to see history in the [...] text and as a problem of textual interpretation». Cfr. Ivi, p. 22.

esaminare gli adattamenti secondo una prospettiva ‘in avanti’, legata cioè ai loro coinvolgimenti con i contesti culturali, e non ‘all’indietro’, costruita in relazione alle loro fonti. Solo a quel punto, il processo di adattamento passa dallo status di esercizio artistico/estetico/accademico a quello di ‘atto culturale essenziale’.³³

Di fatto, conclude Jellenik, «lo scopo dello studioso dell’adattamento è quello di tracciare, approfondire ed esaminare i modi in cui l’adattamento funziona come atto culturale»,³⁴ di fare cioè del testo (faustiano, in questo caso) uno strumento attraverso il quale individuare e riflettere sui caratteri della *Weltanschauung* dominante di una determinata epoca. In tal senso, interverranno in supporto a questa prospettiva di ricerca alcune delle riflessioni dei grandi teorici della postmodernità, in un percorso che tenta di intrecciare lo studio dei connotati del Faust contemporaneo con – per fare qualche esempio – le considerazioni di Vilém Flusser e Jean Baudrillard sulle immagini tecniche, i media e i simulacri, l’idea di società dello spettacolo coniata di Guy Debord, i tratti costitutivi del pensiero di Gianni Vattimo, l’analisi della condizione postmoderna proposta da Jean-François Lyotard.

Per quanto concerne la seconda prospettiva di ricerca, legata allo studio delle forme (inedite, sperimentali, spesso tendenti alla contaminazione di estetiche differenti) delle opere selezionate, la pratica analitica sui testi – o, per usare un’espressione di Gérard Genette, gli «ipertesti» faustiani –³⁵ si sofferma primariamente sull’atto (ri)creativo dei registi, adeguandosi alla visione di Hutcheon per cui «il testo adattato [...] non è tanto qualcosa che deve essere riprodotto ma piuttosto qualcosa che deve essere interpretato e ricreato, [...] un deposito di istruzioni diegetiche, narrative e assiologiche che l’adattatore può utilizzare o trascurare».³⁶ L’approccio di studio, in questo caso, assume un’inflexione che potrebbe essere definita strutturalista, perché incentrata sulla scomposizione dei testi analizzati (in scene o sequenze),

³³ Traduzione mia di «The adaptation critic has an opportunity to explore the ways twice-told tales translate not merely their sources but also aspects of the sociocultural moments that produce and consume them. Our task is to process adaptations forward, according to their contextual cultural engagements, not backward according to their source. At that point, the act of adaptation transitions from an artistic/aesthetic/academic exercise to a ‘vital cultural act’». Cfr. Glenn Jellenik, *The Task of the Adaptation Critic*, in Julie Grossman, R. Balton Palmer (a cura di), *Adaptation in Visual Culture. Images, Texts and Their Multiple Worlds*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017, p. 38.

³⁴ Traduzione mia di «The task of the adaptation critic is to trace, flesh out, and process the ways that adaptation functions as that cultural act». Cfr. *Ibidem*.

³⁵ Nel suo celebre *Palinsesti*, Genette definisce l’ipertestualità come «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento». E prosegue, «chiamo quindi ipertesto qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice (d’ora in poi diremo solo *trasformazione*), o tramite una trasformazione indiretta, che diremo *imitazione*». Cfr. Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi, trad. it. a cura di Raffaella Novità, 1997, pp. 7-8, 10.

³⁶ Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit. p. 126.

la descrizione dei blocchi individuati, l'analisi delle devianze formali riscontrabili nelle opere rispetto alle norme tradizionalmente canonizzate dalle rispettive estetiche.

Data la struttura tripartita della tesi, ovviamente, lo studio di ognuno degli ambiti di ricerca su cui essa si fonda (il teatro musicale, il teatro di parola e il cinema) è organizzato secondo modelli teorici e metodologici capaci cioè di tener conto delle specificità disciplinari di ciascun "genere".

Nel caso del teatro di parola, ad esempio, il mio orizzonte teorico di riferimento è quello definito dagli studi contemporanei di area tedesca, principalmente cioè dalle riflessioni di Hans-Thies Lehmann sul teatro postdrammatico e da quelle di Erika Fischer-Lichte sulla cosiddetta "estetica del performativo", capaci di fornire gli strumenti basilari per muoversi agilmente in quello che proprio Lehmann definisce il «paesaggio teatrale nuovo e sfaccettato» venuto a formarsi fra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo.³⁷ Il complesso fenomeno del passaggio da un modello di teatro drammatico a uno postdrammatico illustrato da Lehmann ben si presta a supportare l'analisi di testi come il *F@ust 3.0* della Fura dels Baus, inscritto nella logica drammatica di uno spettacolo fondato su un testo e allestito in uno spazio all'italiana ma dominato da un processo di ibridazione, mescolanza e sovrapposizione mediale che apre il teatro verso il suo oltre. Questa prospettiva teorica risulta illuminante anche nella lettura dei *Faust* di Strehler e Stein, dominati da una paradossale e affascinante coesistenza di spinte tradizionaliste – orientate alla conservazione del testo, delle sue strutture metriche, della sua musicalità intrinseca – e impulsi distruttivi, tesi cioè a decostruire i paradigmi spaziali, temporali e strutturali del teatro all'italiana. Inoltre, proprio grazie a questa inedita natura che implica il dramma e, insieme, lo nega, questi spettacoli si collocano alla perfezione in quell'orizzonte disciplinare che Fischer-Lichte connota con l'affascinante metafora dell'attraversamento, propria di un sistema artistico in cui «il confine diventa una soglia che non serve a separare ma a congiungere», dove cioè «al posto di opposizioni non superabili, troviamo differenze di grado».³⁸

Per quanto concerne lo studio dei film, invece, il mio lavoro si fonda su quella che Francesco Casetti definisce una «pratica ermeneutica», opposta per certi versi alla «pratica descrittiva»

³⁷ Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [1999], Imola, Cue Press, trad. it. a cura di Sonia Antinori, 2017, p. 26.

³⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Roma, Carrocci, trad. it. a cura di Tancredi Gusman, 2014, p. 350.

dell'analisi filmica, fondata su un sistema che «forse non è più neppure analisi, ma avventura intellettuale, esercizio di acrobazia, scavo».³⁹ Come scrive Casetti:

quando l'analisi filmica ha cominciato a celebrare i suoi primi successi, il testo filmico appariva come un *oggetto sacro*, nel senso che gli si attribuiva una autorità, una compiutezza, una intangibilità, una centralità fuori discussione. [...] Oggi le cose si presentano in modo assai diverso: il testo, e non solo il testo filmico, è diventato ormai altra cosa. [...] Il testo si presenta come una traccia, un indizio, che vale non per quello che apertamente dice, ma per quello che fa intendere o che tace.⁴⁰

I film selezionati vengono in tal senso analizzati seguendo un approccio che «invoca come fondativo il momento ermeneutico, puramente interpretativo, basato su un rapporto soggettivo» con l'opera.⁴¹ Un simile sistema si fonda sulla contaminazione di ambiti di studio molto diversi (la storia delle arti, la filosofia, la sociologia...), sulla «necessità di passare attraverso un conflitto di metodologie, e quindi di interpretazioni, per seguire un percorso conoscitivo, sempre disposto a costanti riconfigurazioni concettuali e analitiche».⁴² Applicando questo modello ermeneutico ai frammenti più significativi dei film selezionati, ai loro aspetti di singolarità testuale, tento in tal senso di illuminare il loro senso complessivo, facendo leva su «una concorrenzialità di competenze che di volta in volta grazie al confronto dialettico tra diversi punti di vista disciplinari, riescano a progettare percorsi interpretativi forti».⁴³

Infine, nel caso particolare del teatro musicale, che come visto costituisce una parte preponderante della mia ricerca, mi muovo nell'orizzonte metodologico che Linda Hutcheon, citando Ryan Minor, definisce alla stregua di «una 'svolta drammaturgica', tesa a considerare l'opera primariamente come una forma di teatro o di performance», in cui cioè «la musicologia

³⁹ Francesco Casetti, *Un'affettuosa provocazione a proposito dell'analisi filmica*, in Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005, p. 12-14.

⁴⁰ Ivi, pp. 14-15.

⁴¹ Carluccio e Villa, *Lo stato dell'analisi: testo, frammento, intertestualità*, in Carluccio e Villa (a cura di), *La post-analisi*, cit. p. 22.

⁴² Carluccio e Villa, *Metodo, interpretazione e soggettività*, in Carluccio e Villa (a cura di), *La post-analisi*, cit. p. 55. Più avanti: «Bertetto inoltre, in sintonia con il pensiero di Gadamer, ha sottolineato come l'interpretazione del film [...] dia la possibilità al Soggetto interpretante di produrre un 'evento', una forma dell'accadere, che non miri solamente alla chiusura di senso, a perseguire un'unicità di metodo, o alla definizione di un modello, bensì si costruisca passo dopo passo sulla mobilità prospettica del soggetto, sulla sua capacità di mettersi in gioco, sulla sua sostanziale flessibilità». Cfr. Ivi, p. 56

⁴³ Carluccio e Villa, *Lo stato dell'analisi: testo, frammento, intertestualità*, cit. p. 22. Proprio riferendosi a questa concorrenzialità di competenze richieste dall'approccio ermeneutico all'analisi filmica, Andrew Dudley nota come «la tendenza a invocare la filosofia, la psicanalisi, la linguistica, la logica o la teoria ideologica nel confronto con gli studi cinematografici suggerisce non tanto che i film siano dominati da altre discipline ma piuttosto che essi siano il sito di una miriade di problematiche, capaci di convogliare molteplici aspetti della cultura» (Traduzione mia di «The inclination to invoke philosophy, psychoanalysis, linguistics, logic, or ideological theory in undertaking film study suggests not so much that film is ruled by other disciplines as the fact that films are the site of myriad problematics, involving multiple aspects of culture»). Cfr. Andrew J. Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 189.

non ha più una priorità automatica nel determinare il valore artistico o, soprattutto, il significato culturale». ⁴⁴ Si tratta di una prospettiva disciplinare, adottata da vari studiosi fra i quali David J. Levin e Tom Sutcliffe, che tende a privilegiare il carattere performativo (e inventivo) dell'opera in quanto messa in scena piuttosto che concentrarsi su ciò che essa propone come per certi versi immutabile – la partitura musicale. Questo approccio si fonda, perciò, su un'attenzione privilegiata alla pratica della (ri)creazione scenica, per la quale – come scrive Levin – l'opera si sostanzia alla stregua di «un luogo di significazione inquieto o instabile, che include modalità multiple di espressione e necessita nuovi modi di lettura». ⁴⁵ Una simile metodologia si propone a mio avviso come una presa di distanza rispetto a una tradizione di studi che, per molto tempo, si è concentrata esclusivamente sugli aspetti musicali del teatro lirico. Come nota Tom Sutcliffe, infatti:

gli studiosi interessati alla messinscena d'opera si concentrano quasi sempre sugli aspetti musicali e vocali. La storia dell'opera è di solito vista come la storia dei compositori e dei cantanti d'opera, con sporadico riferimento ai librettisti. [...] Le produzioni operistiche non sono mai interessate granché ai critici nel passato. La performance è sempre stata data per scontata. L'opera a teatro è ancora considerata un insieme di convenzioni sospese fra il sofisticato e il banale, una cugina povera del teatro legittimo (quello non musicale) in termini di impatto teatrale e, allo stesso tempo, una cugina ricca dello stesso per quanto concerne il grado di opulenza. [...] I critici d'opera erano, e sono ancora oggi, spesso critici musicali, per i quali l'opera è intesa più che altro competenza musicale. ⁴⁶

⁴⁴ Traduzione mia di «There has been a 'dramaturgical turn' (Minor) to treating opera primarily as a form of theater or performance» e «Musicology no longer has an automatic priority in determining artistic value or, especially, cultural meaning». Cfr. Linda Hutcheon, *Interdisciplinary Opera Studies*, «PMLA», Vol. 121, N. 3, Maggio 2006, pp. 807.

⁴⁵ Traduzione mia di «An agitated or unsettled site of signification, one that encompasses multiple modes of expression and necessitates new modes of reading». Cfr. David J. Levin, *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 3.

⁴⁶ Traduzione mia di «Writers discussing opera in performance almost invariably concentrate on musical and vocal criteria. The history of opera is usually seen as the history of operatic composers and singers, with very occasional acknowledgment of librettists. [...] Opera productions have never mattered very much to critics in the past. Performance has always been taken for granted. Opera in the theatre is still a matter of conventions blending the sophisticated and the banal, a poor cousin to the legitimate (non-musical) theatre in terms of purely theatrical impact, though a rich cousin in terms of lavishness of scale. [...] Opera critics were, and still are, usually music-critics, for whom opera is above all about musical expertise – and staging must always be problematical compared with the unchanging musical definition. Operatic performances were singer-led, hence the defective theatricality had to be unremediable. That was just how opera was». Cfr. Tom Sutcliffe, *Believing in Opera*, Princeton, Princeton University Press, 2014, pp. 55-56.

Anche Levin solleva una critica simile quando afferma che «la stampa è complice in questo processo (come lo sono molti accademici), poiché le opere sono spesso recensite da critici musicali che in generale, e spesso senza vergogna, mostrano molta poca perspicacia riguardo alle esigenze di significato del testo, e molto poco interesse nelle possibilità di interpretazione registica. Perché si comportano in questo modo? Avrebbe senso se questi critici stessero recensendo delle nuove uscite in compact disc; ma nel momento che una nuova produzione d'opera viene messa in scena, si ha bisogno di critici capaci di leggere i suoi risultati drammatici e drammaturgici oltre che musicali» (Traduzione mia di «The press is complicit in the process (as are many academics), for operas are usually reviewed by music critics who generally and often shamelessly exhibit very little sense for the exigencies of textual meaning and very little interest in the possibilities of directoral interpretation. Why should this be? It would be one thing if these critics were evaluating new compact disc releases; but insofar as a new production is staged, we need critics capable of reading its dramatic and

Proprio in reazione a questo orientamento musico-centrico degli studi operistici, Sutcliffe propone un metodo, per certi versi, alternativo fondato sull'assunto per cui «la performance dal vivo è la ragion d'essere dell'opera, la prova del fuoco in cui essa guadagna lo status di *Gesamtkunstwerk*, diventando ciò che deve essere».⁴⁷ E conclude,

l'allestimento di opere a teatro è l'attività critica più vera che esse possano ricevere – la via migliore, l'unica, anzi, per estendere efficacemente le loro vite. [...] Lo scopo della messinscena non è perciò quello di permettere al creatore originale dell'opera di essere ammirato o venerato [...]. Il suo fine ultimo è quello di soffiare nuova linfa all'interno di ossa vecchie.⁴⁸

Il processo di analisi del teatro musicale in quanto performance, inteso dunque nei suoi aspetti drammaturgici e non solo musicali, di identificazione delle invenzioni registiche “rivitalizzanti”, capaci cioè di ricreare di volta in volta il testo originario, si configura perciò – secondo Sutcliffe – come il nodo cruciale di un approccio rinnovato allo studio dell'opera. Uno degli strumenti chiave di questo metodo di analisi, come sottolinea più volte Levin, è il video (cioè la registrazione dello spettacolo) che, nonostante presenti l'ovvio difetto di trasferire la performance in una dimensione mediale differente, «crea [*scrive James Treadwell*] le condizioni necessarie per il comportamento critico» nei confronti del testo e «ci immerge nella ‘rilettura’ del regista, poiché ci permette di osservare una sezione dello spettacolo in dettaglio, e dunque di esprimere deduzioni riguardo alle intenzioni che hanno ispirato particolari scelte drammaturgiche».⁴⁹ A questo proposito, specifico che ho visionato gli spettacoli (di teatro musicale e non) selezionati come casi di studio per mezzo di riproduzioni video, esistenti in versione DVD o VHS, apparse in TV e/o – spesso per brevi periodi – su portali di streaming

dramaturgical as well as its musical achievements»). Cfr. David J. Levin, *Reading a Staging/Staging a Reading*, Cambridge Opera Journal, Vol. 9, N. 1, Marzo 1997, pp. 47-71

⁴⁷ Traduzione mia di «Live performance is the *raison d'être* of opera, the crucible where it earns the status of *Gesamtkunstwerk*, becoming what it is meant to be». Cfr. Sutcliffe, *Believing in Opera*, cit. p. 59.

⁴⁸ Traduzione mia di «The mounting of the operas on stage, is the truest criticism they can receive - the best, the only way of extending their lives effectively. [...] The purpose of performance is not so that the original creator of the work can be admired or worshipped [...]. The aim is to breathe life into old bones». Cfr. Ivi, p. 15.

⁴⁹ Traduzione mia di «[Levin] suggests that the medium creates the necessary conditions for critical behaviour» e «The method immerses us in the director's 'reading', because it enables us to observe a section of the performance in great detail, and so to make deductions about the intentions that have inspired particular dramaturgic choices». Cfr. James Treadwell, *Reading and Staging again*, «Cambridge Opera Journal», Vol. 10, N. 2, Luglio 1998, p. 239.

Su questo fronte, nell'ambito degli studi italiani, Desirée Sabatini ha scritto un interessante volume sul tema della documentazione dell'evento teatrale attraverso il video, teso proprio a proporre una «rivalutazione dell'audiovisivo e delle tecnologie digitali come strumento di ricerca e di analisi» e, insieme, a «identificare i principi di una sintassi audiovisiva necessaria per trasportare l'evento teatrale in video». Cfr. Desirée Sabatini, *Teatro e video*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 18, 28.

online, conservate presso archivi specifici (fisici o digitali) o generosamente concesse dagli stessi registi delle opere (come è accaduto ad esempio con gli spettacoli di Andrea Liberovici).⁵⁰

A complemento di quanto detto finora, è tuttavia necessario chiarire che gli orizzonti metodologici illustrati non vanno intesi come parti di una rigida struttura a compartimenti stagni e che, al contrario, nel contesto di un progetto di studio fondato su un continuo processo di attraversamento e contaminazione fra arti diverse, i riferimenti disciplinari sopra citati travalicano spesso il proprio “territorio” di competenza esclusivo: succede così frequentemente che modelli teorici e metodologici riconducibili al campo della filmologia vengano utilizzati in capitoli dedicati ad opere in musica o spettacoli teatrali e, viceversa, che note di metodo desunte da una bibliografia genericamente connessa a studi di teatro in musica o di parola trovino una propria collocazione ideale nel contesto delle analisi filmiche che compongono la tesi.

In tal senso, il punto di riferimento metodologico che si erge a principio ordinatore generale della mia tesi, attraversandola trasversalmente, va rintracciato nella nozione di intermedialità, un concetto che nell’ultimo ventennio ha rivoluzionato (e continua a rivoluzionare) gli studi artistici, fondato su un principio di ibridazione di strumenti analitici che si dà come fondamentale per approcciarsi al panorama mediale ed estetico contemporaneo. Christopher B. Balme, in un suo intervento dedicato agli studi teatrali (ma estendibile, senza troppe forzature, anche all’universo del cinema), sostiene ad esempio che:

per rispondere alla sfida posta dalla molteplicità dei media, gli studi teatrali devono sottoporre uno dei loro paradigmi fondamentali a un’operazione di revisione: al posto di una prospettiva centrata sul dogma della singolarità dei media, questi studi devono prendere in considerazione teorie fondate sulle nozioni di *intermedialità*. [...] Se il teatro oggi sta esplorando gli interstizi delle relazioni intermediali, gli studi teatrali non possono permettersi di non seguire questa scia. Il teatro, cioè, non può definirsi in contrapposizione agli altri media assumendo una posizione difensiva. Al contrario, la disciplina deve considerare il teatro come un medium fondato su una disposizione che, già alla base, è intermediale, cioè aperta allo scambio. [...] Se il teatro vuole garantire l’accesso a una nuova generazione di spettatori, evitando così di diventare il quartetto d’archi del XXI secolo, deve dunque definire la sua relazione nei confronti degli altri media secondo un principio di apertura e di scambio produttivo. E, come critici e studiosi di teatro, noi dobbiamo fare lo stesso.⁵¹

⁵⁰ Maggiori specifiche sui video, quando necessarie, possono essere trovate nei capitoli dedicati ai singoli spettacoli.

⁵¹ Traduzione mia di «In order to meet the challenge posed by the multiplicity of media, theatre studies need to undergo a revision of one of their fundamental paradigms: in place of a perspective centred on the doctrine of media specificity, theatre studies must consider theories based on notions of *intermediality*. [...] If theatre today is exploring the interstices of intermedial relations, then theatre studies cannot afford not to follow in the wake. This means that the subject cannot define itself in counter-distinction to other media by assuming a defensive posture. On the contrary the discipline must define theater as a medium whose basic disposition is intermedial, that is open to exchange. [...] If theatre is to gain access to a new generation of spectators and not become the string quartet of the 21st century, then it must define its relationship to the other media in terms of openness and productive exchange. As critics and scholars of theatre, we must do the same». Cfr. Christopher B. Balme,

Emerge dunque le necessità di un paradigma metodologico non solo interdisciplinare, teso cioè ad attraversare costantemente gli steccati fra un orizzonte estetico e un altro, ma soprattutto intermediale, caratterizzato cioè da una necessità di ibridazione continua di competenze disciplinari diverse (afferibili al teatro d'opera, a quello di parola e al cinema ma anche alla letteratura, alla pittura, alla scultura, alla fotografia), richiesta dalla stessa natura dei testi, spesso impossibili da rinchiudere in “etichette” artistiche stabili e predefinite. A questo proposito, Luciano De Giusti nota come:

l'aumento degli scambi, propiziato dalla fluidità digitale, tende comunque a ridurre le barriere e assottigliare le differenze delle identità linguistiche tra i media, disegnando, al posto delle linee di confine, delle zone di frontiera create per osmosi o per reciproci sconfinamenti: non terre di nessuno, piuttosto aree comuni.⁵²

Proprio su questi spazi estetici fluidi e interstiziali, la mia tesi si concentra, tentando di dimostrare come il modello faustiano, proteso per definizione verso il superamento di ogni limite, di ogni incombenza, di ogni predeterminazione, si ponga come l'orizzonte ideale per illuminare lo stato contemporaneo delle arti performative. E, in modo complementare, cercando di evidenziare come, proprio attraverso il filtro delle arti performative, sia possibile tracciare il prototipo faustiano contemporaneo, un profilo compiuto, cioè, del nuovo volto assunto da Faust a contatto con il nostro mondo, sospeso, oggi più che mai, fra una brama di dispersione nel ritmo binario del virtuale e una speranza, l'ultima possibile, di tornare umani.

Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media, [online] https://epub.ub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf (ultimo accesso: 15-11-2020), pp. 2-18.

⁵² Luciano De Giusti, *Forme intermediali nel cinema dopo il cinema*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti: forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 13.

Il Faust massmediale: Ken Russell (1987)

Stroncata dalla critica dell'epoca alla stregua di un *divertissement* provocatorio e blasfemo, la messinscena del *Mefistofele* di Arrigo Boito realizzata da Ken Russell a Genova nel 1987 viene ricordata come uno dei più accesi scandali operistici di fine Novecento. Attraverso un'analisi dell'allestimento, mi propongo di illustrare come lo spettacolo, in realtà, si configuri come il primo tentativo di far reagire il tema faustiano con le dinamiche socioeconomiche del neocapitalismo, in una reinterpretazione che si offre come esplicita demonizzazione dello strapotere esercitato sulle società occidentali dagli orizzonti del televisivo e del massmediale. L'analisi si apre con una disamina della carriera di Russell in cui evidenzio il ruolo cruciale giocato in essa dalla musica e dal tema faustiano, presenze più o meno sotterranee nella maggioranza dei suoi lavori, filmici e operistici.

Uno dei dati più sorprendenti riguardo alla bibliografia che circonda la poliedrica carriera di Ken Russell è senza dubbio la (quasi) totale assenza di fonti relative alla sua attività di regista d'opera, iniziata con la messinscena di *The Rake's Progress* di Igor Stravinsky in occasione del Maggio Musicale fiorentino del 1982, e caratterizzata da nove allestimenti di opere decisamente eterogenee.⁵³ Nonostante la sua carriera cinematografica sia stata oggetto di numerosi saggi e varie monografie, infatti, pochissimi studiosi hanno preso in considerazione il lavoro del regista inglese nell'ambito del teatro musicale, relegando quasi sempre il tema a notazioni marginali o rapide evocazioni. Un simile vuoto diventa ancor meno comprensibile se si considera l'enorme peso specifico che l'universo musicale assume all'interno non solo della filmografia ma della stessa formazione di Russell, che da adolescente studiò danza per cinque anni e in seguito individuò esplicitamente proprio nel «potere della musica e nella sua capacità di evocare immagini» il principio ispiratore della sua estetica filmica.⁵⁴ Come sostiene Joseph Lanza, di fatto, il cinema russelliano costituisce un territorio ideale per i momenti grandiosi ed eccessivi che caratterizzano il teatro d'opera e per questo motivo molti critici inglesi hanno usato il termine «operistico» per descrivere lo stile eccessivo del regista,⁵⁵ evidenziando un

⁵³ Alla messinscena stravinskiana seguirono una *Madama Butterfly* (1983), una *Italiana in Algeri* (1984), una *Bohème* (1984), un *Die Soldaten* (1985), un *Faust* da Charles Gounod (1985), un *Mefistofele* da Arrigo Boito (1989), una *Princess Ida* (1992) e una *Salome* da Richard Strauss (1993).

⁵⁴ Traduzione mia di «Power of music and its ability to evoke images». Cfr. John C. Tibbetts, *Composers in the Movies. Studies in Musical Biography*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 157. Massimo Monteleone descrive inoltre Russell come «un'appassionato mélomane (adora Puccini e Rossini), che non resiste a stravolgere miti considerati intoccabili (per es. Faust)». Cfr. Monteleone, *Ken Russell: i peccati di un visionario*, cit. p. 18.

⁵⁵ Traduzione mia di «Operatic». Cfr. Joseph Lanza, *Phallic Frenzy: Ken Russell and His Films*, Chicago, Chicago Review Press, 2007, p. 236.

parallelismo strutturale fra le forme esorbitanti del suo cinema e quelle dell'opera, intesa nella sua accezione – proposta da Gerardo Guccini – di «macchina teatrale gigantesca e fascinosa che costituisce il più vitale residuo dell'età barocca in età moderna».⁵⁶

Il percorso del regista nel mondo dell'audiovisivo inizia d'altronde con una serie di documentari commissionati dalla BBC relativi alle biografie di alcuni famosi compositori, in una successione di ritratti esistenziali musicali descritti da Joseph Gomez alla stregua di «complessi esperimenti di forma e struttura che forzano lo spettatore a riconsiderare la stessa natura del genere *biopic*».⁵⁷ Proprio in una rivendicazione della natura rivoluzionaria di questi film, veri e propri crocevia nella storia del genere, Michael Adams evidenzia come

i registi cinematografici, specialmente ad Hollywood, sono sempre stati affascinati dalle storie dei compositori di musica classica. Ma finché Russell non fece la sua comparsa, questi biopic erano troppo riverenti e spesso manipolavano i temi a loro piacimento. [...] Russell si staccò da questo approccio reverenziale e leggero, proponendo ritratti che includevano nei e difetti, per quanto in molti si lamentarono che il regista illustrasse fin troppi difetti. [...] John C. Tibbets non esagera quando ammette che Russell realizzò i primi film biografici musicali adulti.⁵⁸

La musica, in tal senso, prende a fungere da motore tematico e compositivo già dagli esordi della carriera del regista inglese, informando successivamente tutto il resto della sua opera (compresi i film non direttamente connessi al tema musicale) e definendo così un metodo cinematografico in cui il sonoro non si configura solo come mero sostegno “atmosferico” alle immagini ma alla stregua di uno strumento estetico capace di dare letteralmente forma al visivo. Come scrive John Tibbets,

non sono solo i film musicali di Russell a essere influenzati dalla sua enorme passione per la musica classica; anche i suoi progetti sulla carta non-musicali realizzati per il cinema e la televisione, come i suoi ritratti di poeti e pittori, sono inondati di riferimenti musicali che informano e potenziano le immagini. ‘Solo Stanley Kubrick, tra i grandi cineasti contemporanei’, scrive il critico musicale e storico Joseph Horowitz, ‘tratta la musica con lo stesso rispetto e la stessa comprensione di Russell’. La musica è una parte inestricabile della sua vita e della sua arte. Gli ha sempre ‘parlato’ in una lingua di cui lui si è appropriato come fosse unicamente sua – il tutto reso ancor più stupefacente dal fatto che, ad oggi,

⁵⁶ Guccini, *L'opera come teatro*, cit. p. 95.

⁵⁷ Traduzione mia di «Complex experiments involving form and structure which force the viewer to reconsider the very nature of the biopic genre». Joseph A. Gomez, *The Adaptor as Creator*, Londra, Frederick Muller Limited, 1976, p. 17.

⁵⁸ Traduzione mia di «Filmmakers, especially in Hollywood, have always been fascinated by the romance of classical music composers. But until Russell came along, these biopics were too worshipful, often whitewashing their subjects. [...] Russell broke away from this reverential, gauzy approach with a vengeance, offering warts-and-all portraits, though some have complained he has provided too many warts. [...] John C. Tibbets does not exaggerate when he claims that Russell made the first adult musical biopics». Cfr. Michael Adams, *Ken Russell: Musical Mythmaker*, «Notes», September 2009, p. 143.

Russell ammette che non sa leggere una sola nota di musica.⁵⁹

Oltre a proporsi come l'esempio più immediato del ruolo decisivo giocato dalla musica nel contesto dell'estetica russelliana, le *living biographies* illuminano in modo paradigmatico il peculiare approccio reinterpretativo che caratterizza l'opera del regista britannico, la sua tendenza a riplasmare le fonti storiche, letterarie o teatrali attraverso la sua visione registica unica e, soprattutto, la sua sfrenata visionarietà.⁶⁰ Con questi documentari musicali, Russell rigetta infatti il canonico approccio filologico e traccia piuttosto delle biografie confondenti, basate su quella che Gomez definisce una «manipolazione peculiare dell'anacronismo»,⁶¹ una commistione di tempi e livelli di realtà (la diegesi filmica e la *mise en abyme* meta-cinematografica, il mondano e l'onirico, l'evento reale e l'evocazione mentale) al fine di offrire dei ritratti umani lontani dalle mitizzazioni connesse al genere. Lo stesso regista sostiene significativamente che la maggior parte dei suoi film sui compositori si configura alla stregua di «un flusso di coscienza in cui l'uomo e il mito, la musica e il suo significato, tempo, spazio, sogno e realtà scorrono tutti insieme e si fondono nel flusso del film». ⁶² Le grandiose personalità rappresentate nelle *living biographies* (e, successivamente, nei numerosi film di argomento musicale che compongono la lunga filmografia russelliana) vengono in tal modo letteralmente spogliate della loro aura mitica e riportate a una sofferta condizione di umanità, in un procedimento che – come spiega Robert Kolker – tende a produrre un continuo scontro tra la figura storica, riprodotta attraverso caratteri spesso iperbolici o caricaturali, e il mito da essa creato.⁶³

⁵⁹ Traduzione mia di «They [*the musical movies*] are not the only films from Russell's oeuvre to benefit from his lifelong passion for classical music; even his nominally nonmusical projects for television and film, like his portraits of poets and painters, are flooded with musical references that inform and enhance their images. 'Only Stanley Kubrick, among major contemporary filmmakers', writes music critic and historian Joseph Horowitz, 'treats music with something like the respect and understanding Russell accords it'. Music is inextricably a part of his life and his art. It has always 'spoken' to him in a language that he has appropriated as uniquely his own – all the more astonishing in that to this day, Russell admits he cannot read a note of music». Cfr. Tibbetts, *Composers in the Movies*, cit. p. 156.

⁶⁰ A questo proposito, Gomez dichiara: «Russell possiede uno stile unico e una visione personalissima che caratterizza praticamente ogni fotogramma dei suoi film, e inoltre fa affidamento quasi esclusivamente sull'adattamento di fonti letterarie per i suoi film. In un certo senso, è l'adattatore-creatore per eccellenza del mondo del cinema» (Traduzione mia di «Russell possesses a unique style and personal vision which stamps nearly every frame of his films, and he also depends almost exclusively on adapting his films from literary sources. In a sense, he is the film world's adaptor-creator *par excellence*»). Cfr. Gomez, *The Adaptor as Creator*, cit. p. 15.

⁶¹ Traduzione mia di «Peculiar manipulation of anachronism». Joseph A. Gomez, "*Dante's Inferno*": Seeing Ken Russell Through Dante Gabriel Rossetti, «Literature/Film Quarterly», Vol. 1, No. 3, Summer 1973, p. 274.

⁶² Traduzione mia di «A stream of consciousness in which the man and the myth, the music and its meaning, time, place, dream and fact all flow and blend into the mainstream of the film». Gomez, *The Adaptor as Creator*, cit. p. 96.

⁶³ Cfr. Robert Phillip Kolker, *Ken Russell's Biopics: Grandeur and Gaudier*, «Film Comment», Vol. 9, N. 3, Maggio/Giugno 1973, p. 42.

Questo stesso processo reinterpretativo informa in modo sostanziale l'operazione trasformativa compiuta da Russell sul mito faustiano nel suo allestimento del *Mefistofele* di Arrigo Boito, oggetto di questo capitolo.⁶⁴ Messo in scena nel 1987 al Teatro Margherita di Genova, il *Mefistofele* va inteso come vero e proprio punto di arrivo di una riflessione sull'archetipo faustiano che percorre sotterraneamente, sin dagli esordi, la filmografia del regista inglese, per poi materializzarsi esteticamente in ambito teatrale. Se infatti, come scrive Luca Zenobi parafrasando Oswald Spengler, Faust si configura come un tipo umano caratterizzato dalla «romantica brama verso qualcosa di inattuabile e indefinibile»,⁶⁵ è innegabile che l'intera filmografia di Russell sia costellata di personaggi in un certo senso ammalati di «faustismo», contraddistinti cioè da un'inesausta, spesso disastrosa, propensione all'assoluto. Come ammette Massimo Monteleone, infatti, i protagonisti delle *living biographies* russelliane e quelli di numerosi film successivi (dal Čajkovskij di *The Music Lovers* al Padre Grandier di *The Devils*, dal Mahler dell'omonima pellicola al Liszt di *Lisztomania*), pur nella loro radicale diversità, vanno considerati come «parenti stretti nella grande famiglia dei 'ricercatori dell'assoluto'» rappresentato dall'Arte.⁶⁶ In *Altered States*, girato nel 1980, il protagonista viene addirittura definito un Faust contemporaneo che venderebbe la sua anima in cambio della «Grande Verità»,⁶⁷ concepita nel film alla stregua del recupero di una dimensione vitale primigenia, connessa a un ritorno alle radici preistoriche, prerazionali dell'esistenza.

Non è dunque un caso che dopo una simile successione di figure di matrice faustiana, il Faust vero e proprio faccia la sua comparsa ufficiale nell'universo estetico di Russell – già prima della premiere del *Mefistofele* genovese datata 1987 – attraverso il medium a cui questo personaggio ha legato una decisiva parte della sua storia metamorfica: l'opera. Russell inizia infatti la sua stessa carriera di regista teatrale con una velata evocazione del mito faustiano attraverso la già citata messinscena di *The Rake's Progress*,⁶⁸ per giungere poi scopertamente

⁶⁴ Il *Mefistofele* va in scena da Ken Russell al Teatro Margherita di Genova nel 1987 con la direzione musicale di Edoardo Muller. La parte di Faust fu interpretata dal tenore Ottavio Garaventa, quella di Mefistofele dal basso Paata Burchuladze, quella di Margherita dal soprano Adriana Morelli, quella di Marta dal contralto Silvana Mazzieri, quella di Elena dal soprano Josella Ligi e quella di Pantalis dal contralto Laura Bocca. I costumi e le scene furono disegnati da Paul Dufficey e le coreografie furono realizzate da Richard Caceres.

⁶⁵ Zenobi, *Il mito di Faust dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 19.

⁶⁶ Monteleone, *Ken Russell: i peccati di un visionario*, cit. p. 15.

⁶⁷ In una delle scene meno ricordate del film, la moglie del protagonista commenta gli sforzi del marito di far funzionare la vasca di deprivazione sensoriale attraverso cui tornare a uno stato primitivo dell'essere, dicendogli: «C'è qualcosa di Faust in te, Eddy. Venderesti l'anima per scoprire la Grande Verità». Proprio parafrasando questa battuta di dialogo, Monteleone definisce il protagonista di *Altered States* alla stregua di «un Faust moderno alla ricerca della Verità Suprema». Cfr. *Ibidem*.

⁶⁸ *The Rake's Progress* è un'opera scritta da Igor Stravinsky tra il 1947 e il 1951, ispirata dall'omonima serie di otto incisioni realizzata da William Hogart tra il 1732 e il 1735, oggi conservate presso l'Art Institute of Chicago. L'opera è incentrata sulle disavventure di Tom Rakewell, giovane spiantato di campagna che, tentato dal demonico Nick Shadow, riceve una misteriosa eredità e pianta in asso la sua amata Anne Truelove,

al mito con un allestimento del *Faust* di Gounod, realizzato alla Wiener Staatsoper nel 1985. A differenza del successivo *Mefistofele*, l'allestimento gounodiano – come nota Joseph Lanza – si caratterizza per Russell come una sorta di completamento delle atmosfere di *Gothic*, film prodotto proprio nello stesso anno, come un tentativo pienamente riuscito di ampliare nell'ambito del genere operistico la sua personalissima affezione per l'universo tematico del gotico e per temi come il sacrilegio, la dannazione, il demonico.⁶⁹ Nell'elaborazione di questo tripudio compositivo barocco, Russell fa leva su tutti i mezzi tecnici a sua disposizione, proponendo una concezione di opera intesa come vera e propria macchina delle meraviglie, fondata su scenografie tridimensionali ed effetti visivi e luministici innovativi, non esitando nel contempo a compiere piccole trasformazioni narrative e strutturali sull'opera di Gounod: la scena della *Notte Classica di Valpurga* viene ad esempio completamente espunta dall'allestimento, Margherita si trasforma in una suora e la stessa cornice narrativa viene ricollocata in uno spazio-tempo che rievoca la Francia napoleonica. Nonostante queste manipolazioni, tuttavia, l'allestimento si caratterizza come un'operazione di messinscena piuttosto tradizionale o addirittura, come sostiene Adams, nelle forme di una produzione addomesticata se confrontata con il resto dell'opera di Russell, all'interno della quale «in pochi sarebbero in grado di riconoscere il suo tocco».⁷⁰ La pratica reinterpretativa così tipica degli esperimenti filmici russelliani lascia qui il passo a una – pur favolosa e scenograficamente magniloquente – linearità narrativa: la stessa, già citata, eliminazione della sezione di Valpurga rivendica un'evidente necessità di privilegiare una progressione forte, teleologica dell'azione, depurata cioè da quel senso di sospensione atemporale che caratterizza la scena del Sabba stregonesco. L'allestimento, in questo senso, pur in questa forma “incompleta”, conserva perfettamente la scansione e i toni drammatici dell'opera di Gounod, dando vita a un *Faust* estremamente (e sorprendentemente) “rispettoso”, privo della struttura anarchica, del rigetto

trasferendosi a Londra e abbandonandosi a una vita sfrenata e lussuriosa. A rafforzare i parallelismi tra l'opera stravinskiana e il mito di Faust contribuisce il riferimento a un patto diabolico in virtù del quale Shadow, nel corso del terzo atto, ammette di aver diritto al possesso sull'anima di Rakewell, poi letteralmente messa in palio dal protagonista attraverso una partita a carte. Proprio riflettendo su questi elementi, Maureen A. Carr giunge a definire esplicitamente *The Rake's Progress* alla stregua di un'opera faustiana, costruita sulla coesistenza di «due mondi: quello da cui emerge il personaggio mefistofelico di Nick Shadow, personificazione del diavolo, e l'universo terreno del faustiano Tom Rakewell» («‘two worlds’: that from which the Mephistophelean character, Nick Shadow, who personifies the devil, springs, and the earthly domain of the Faustian Tom Rakewell»). cfr. Maureen A. Carr, *The Faustian and The Mephistophelean Worlds in Stravinsky's The Rake of Progress*, in Lorna Fitzsimmons e Charles Mc Knight (a cura di), *The Oxford Handbook of Faust in Music*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 338.

⁶⁹ Cfr. Lanza, *Phallic Frenzy*, cit. p. 242.

⁷⁰ Traduzione mia di «Few would recognize his touches». Adams, *Ken Russell: Musical Mythmaker*, cit. p. 160.

della consequenzialità narrativa e delle reinvenzioni tematiche proposte nel successivo *Mefistofele*.

A mio avviso, l'allestimento gounodiano di Russell, proprio in virtù del suo configurarsi come primo diretto confronto del regista con il mito, va inteso come una sorta di studio preparatorio sul faustiano: ridimensionando il suo ruolo di adattatore a favore di una più canonica operazione di asservimento al testo originario, l'autore britannico mette in atto un confronto diretto con la storia di Faust, un percorso di apprendimento vero e proprio, un itinerario di conoscenza preliminare, fondamentale per catturare l'essenza dell'archetipo e sviluppare un personale punto di vista su di esso. Non è un caso in questo senso che, solo due anni dopo, Russell torni a Faust attraverso il filtro del *Mefistofele* boitiano, con il quale attiva un percorso opposto di reinterpretazione radicale: alla riproposizione rigorosa del nucleo narrativo del mito che caratterizzava l'allestimento del *Faust* di Gounod, il regista britannico sostituisce – tornando alla propria natura di adattatore – uno sfruttamento delle sue innate potenzialità metamorfiche, una revisione tesa a fare dell'archetipo la cartina di tornasole ideale per sviluppare un discorso sul presente. «Poiché il Demonio è sempre con noi» scrive ironicamente Russell nel programma dello spettacolo, «io ho trasferito ai giorni nostri questa favola medioevale del bene e del male». ⁷¹

Il *Mefistofele* genovese si svincola dunque da un'ipotesi registica fondata sulla conservazione di un'ideale sacralità del testo e, al contrario, usando le parole di Gerardo Guccini, sfrutta «l'opera come un deposito di elementi drammatici svolti ed assopiti, ricavabili, cioè, come analogie con il mondo contemporaneo». ⁷² In questo senso, se il *Faust* messo in scena da Russell a Vienna nel 1985 è caratterizzato, come sostiene Siobhán Donovan, da una tensione conoscitiva tesa al nucleo fondante del testo, da una volontà di cogliere la «consapevolezza intertestuale dell'eredità tedesca e francese dell'opera» di Gounod, ⁷³ il successivo *Mefistofele* va un passo oltre e sfrutta la dimensione perennemente mutevole del mito per indagare i demoni della cultura massmediale tardonovecentesca. ⁷⁴

⁷¹ Ken Russell, *Ken Russell e il Mefistofele*, in Programma di sala del *Mefistofele*, 1987, p. 35.

⁷² Gerardo Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, «Il Castello di Elsinore», Vol. 62, 2010, pp. 100-101.

⁷³ Traduzione mia di «Intertextual awareness of the opera's German and French literary heritage». Cfr. Siobhán Donovan, *Operatic Translation and Adaptation. Gounod's Faust with a Tribute to Ken Russell*, in Lorraine Byrne Bodley, *Goethe's Faust in Music*, Woodbridge, The Boydell Press, 2017, p. 213.

⁷⁴ Dello spettacolo esiste una registrazione video diretta dallo stesso Russell, di cui è stata realizzata una versione VHS nel 1989, apparsa online in varie occasioni.

Il *Mefistofele* russelliano

Quando il 23 gennaio 1987 il sipario del Teatro Margherita di Genova si alzò per la prima volta, il clamore e l'attesa che gravitavano intorno al *Mefistofele* di Ken Russell avevano già raggiunto una discreta fermentazione. A soli nove giorni dalla prima, il direttore d'orchestra Vladimir Delman aveva disertato (lasciando il posto a Edoardo Muller) a causa dei forti contrasti fra la sua concezione del *Mefistofele* e quella di Russell mentre i quotidiani italiani avevano iniziato a parlare di una versione decisamente anticonvenzionale dell'opera, anticipando l'inquietante connessione tra la morte di Margherita e una lavatrice.⁷⁵

Dopo lo spettacolo, al clamore si sostituì la scandalizzata reazione di un pubblico non ancora pronto alla distruttiva rilettura di Russell e tutto intento a inveire contro la messinscena del regista britannico con tanto di «fischietti da vigili urbani, efficientissimi e usatissimi».⁷⁶ Lo stesso Russell, in un'ironica rievocazione dello spettacolo, ricorda come

quando la madre di Margherita venne trovata nel frigorifero, fatta a pezzi e avvolta nella pellicola trasparente, e il figlioletto di lei annegato, messo a girare senza sosta dentro la lavatrice, arrivò il momento di darsela a gambe. Fui abbastanza fortunato da lasciare il teatro illeso, ma più tardi ci fu bisogno di una moto della polizia che mi scortasse fino alla reception. Da quel momento in poi, finché il polverone non si placò, fui accompagnato ovunque in pubblico da due agenti in borghese di Roma.⁷⁷

Neanche la critica specializzata, nei giorni successivi al “misfatto”, riuscì ad evitare di muovere accuse connesse all'elevato gradiente di gratuita provocazione e alla mancanza di organicità della rappresentazione, etichettando la sfilata di personaggi astrusi che avevano attraversato il palcoscenico del Margherita per tutta la serata (da Adamo ed Eva a Biancaneve, dalle SS naziste a dei disinfestatori di Chernobyl) alla stregua di una «produzione che assomigliava alternativamente all'incubo incoerente di un bambino e a una ridicola satira politica».⁷⁸

⁷⁵ *Mefistofele* di Russell: il direttore abbandona, «La Repubblica», 14 gennaio 1987, [online] <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/01/14/mefistofele-di-russel-il-direttore-abbandona.html> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁷⁶ Michelangelo Zurletti, *Evviva Mefistofele, abbasso Ken Russell*, «La Repubblica», 25 gennaio 1987, [online] <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/01/25/evviva-mefistofele-abbasso-ken-russell.html> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁷⁷ Traduzione mia di «When Marguerite's mother was found cut up in cling film in the refrigerator and her drowned baby seen going round and round in the washing machine, it was time for tear gas. I was lucky to leave the theater uninjured, but needed a police motorcycle escort to take me to the reception afterwards. From then on, until the heat was off, I was accompanied everywhere in public by two plainclothes men from Rome». Cfr. Lanza, *Phallic Frenzy*, cit. p. 246.

⁷⁸ Traduzione mia di «Production that looked alternately like a child's incoherent nightmare and a ridiculous political satire». Cfr. Nick Rossi, *Genoa's 'Mefistofele': bad taste in four acts*, «The Christian Science Monitor», 16 febbraio 1987, [online] <https://www.csmonitor.com/1987/0216/imef.html> (ultimo accesso: 15-11-2020).

La mia ricognizione del *Mefistofele* russelliano si allontana da queste posizioni critiche e sposa, al contrario, gli assunti metodologici proposti da Jozefina Komporaly nel suo *Radical Revival as Adaptation*, per i quali appunto «non esistono ‘interpretazioni illegittime’, nonostante le frequenti accuse di ‘massacro’, ‘smembramento’ e altre imputazioni associate dai critici ai lavori più innovativi dei registi, connesse all’idea di interventi criminali» condotti in modo gratuito sulle opere di partenza.⁷⁹ Partendo da questi presupposti, la mia analisi propone un’analisi dei momenti decisivi della messinscena di Russell al fine di illustrare la profonda (e probabilmente poco compresa al tempo della *premiere*) complessità interpretativa delle scelte operate dal regista britannico, tese ad attivare una reazione sperimentale tra la storia di Faust e le logiche socioeconomiche di un mondo asservito ai demoni del tecnologico, del televisivo e, più genericamente, del massmediale. Rivendicando il suo ideale di adattamento come (ri)creazione, rigettando il principio obsoleto della “sacralità” testuale del dell’opera, Russell fa del *Mefistofele* boitiano un materiale da riplasmare *ex novo* al fine di tracciare – attraverso l’archetipo di Faust – una vera e propria tassonomia della (post)modernità neocapitalista. Ne emerge un caleidoscopio di irriverenti revisioni che sembrano traslare in scena – come vedremo approfonditamente nel corso dell’analisi – le riflessioni sulla società contemporanea prodotte da autori come Guy Debord, Jean Baudrillard, Vilém Flusser e vari altri.

Contrariamente a quanto fatto due anni prima con il *Faust* di Gounod, in pratica, Russell mette in atto con il suo *Mefistofele* un radicale superamento del testo del testo originale, sposando idealmente le riflessioni di Wolfgang Osthoff che individua una doppia tensione connaturata alla regia d’opera contemporanea, tesa da un lato al rispetto assoluto della partitura e dall’altro alla ridefinizione pressoché integrale dei suoi contenuti scenici, indicati *in nuce* nel libretto o nelle disposizioni. Scrive il musicologo tedesco:

in linea di principio, la partitura, salvo tagli o spostamenti di scene, è considerata intoccabile; ci si adopera per restituire al meglio la veste sonora dell’opera musicale così com’è notata. Non si considerano invece parte integrante dell’opus, dell’opera d’arte, le altre componenti della stesura scritta, ossia la descrizione delle scenografie e le didascalie dell’azione drammatica: le si trattano quasi fossero mere tracce d’una interpretazione passata, irrecuperabilmente legata al proprio tempo.⁸⁰

⁷⁹ Traduzione mia di «There is no such thing as illegitimate interpretation, despite the frequent charge of ‘massacre’, ‘dismemberment’ and other similar accusations of criminal interventions associated by critics with the ground-breaking work of directors». Cfr. Jozefina Komporaly, *Radical Revival as Adaptation. Theatre, Politics, Society*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017, p. 5.

⁸⁰ Wolfgang Osthoff, *L’opera d’arte e la sua riproduzione: un problema d’attualità per il teatro d’opera*, in Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 38.

Conferendo al libretto boitiano il valore di impulso non vincolante, di spunto da usare in modo completamente libero e incondizionato, Russell dà vita a dei «punti di rottura estetici» capaci, secondo Jurgen Maehder, di dar vita a «una rete di riferimenti al mondo attuale otticamente stranianti». ⁸¹ Il *Mefistofele* genovese sembra proporsi in pratica come uno di quei «casi estremi» che ancora Maehder identifica nel nuovo panorama della regia lirica, definendoli come progetti di allestimento nei quali, fra le altre cose, «compaiono dei personaggi che gli autori non avevano mai previsto, oppure l'azione posta dalla musica in primo piano è stata confinata in un angolo della scena dove soltanto alcuni spettatori [*possono*] coglierne il significato». ⁸²

Eppure, proprio facendo di Faust il filtro ideale per un'esplorazione dei connotati socioculturali delle società occidentali contemporanee, Russell traccia anche una sorta di continuità ideale con le considerazioni che proprio Boito inserì nel "Prologo in Teatro" posto in apertura della prima versione (poi drasticamente modificata) dello stesso *Mefistofele*. ⁸³

⁸¹ Jurgen Maehder, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, «Musica/Realtà», Vol. XI, N. 31, 1990, p. 75.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Il *Mefistofele* messo in scena da Russell prende le mosse dalla seconda versione dell'omonima opera di Boito, conclusa nel 1875 in seguito alla riduzione di un primo *Mefistofele* scritto nel 1868, del quale non rimane che il libretto. Questo testo derivava dal *Faust* di Goethe e – caso unico all'interno della tradizione librettistica ottocentesca – tentava di adattarne sia la prima che la seconda parte, lanciandosi nella coraggiosa impresa di mettere in musica l'enorme portata allegorica del *Faust II*. Tuttavia, proprio l'insistenza sui «lungi passi di contenuto esistenziale» (Paolo Orvieto, *Il mito di Faust*, Roma, Salerno Editore, 2006, p. 266), unita alle cinque ore di durata della rappresentazione, segnò il clamoroso insuccesso della prima mastodontica messa in scena, diretta dallo stesso Boito, alla Scala di Milano il 5 marzo 1868. La *débâcle* condusse il compositore a realizzarne un'edizione scorciata che, pur conservando la scansione tra le due parti del capolavoro goethiano, sostituiva l'apparato filosofico su cui si fondava la precedente versione con un'articolazione narrativa «tutta accentrata [*secondo Orvieto*] sulle femmine concupite da Faust», accolta con grande favore il 4 ottobre 1875 al Teatro Comunale di Bologna, con la direzione musicale di Emilio Usiglio. Il senso complessivo dell'operazione trasformativa compiuta sul suo primo *Mefistofele* è perfettamente espresso da Michele Girardi che osserva come le «modifiche fatte da Boito dimostrano che il suo intento era quello di adeguare il suo anomalo lavoro ai canoni convenzionali della sua epoca, provando nel contempo a conservarne i caratteri d'avanguardia. Da baritono, registro ideale per un pensatore maturo (per quanto si trattò forse di una scelta fatta per necessità), il protagonista divenne un tenore, completando così il trio vocale convenzionale (sebbene manchi un antagonista, dal momento che il basso agisce come un alleato finché non arriva il momento di saldare i conti). In questo senso, le convenzioni del melodramma furono ripristinate con sufficiente chiarezza, segnalando al pubblico che l'eroe agisce per amore del soprano – che si tratti di Margherita o di Elena ha poca importanza – e non per la Conoscenza». (Traduzione mia di «The other changes made by Boito demonstrate that his intent was to have his unusual work enter into the standard canon of his time, while still trying to preserve its avant-garde qualities. From baritone, the ideal register for a mature thinker (but also perhaps chosen out of necessity), the protagonist became a tenor, thus completing the standard vocal trio (although lacking an antagonist, as the bass acts as an ally until it is time to settle the accounts). Thus the conventions of melodrama were reinstated with sufficient clarity, signaling to the public that the hero acts out of love for the soprano – whether she is called Margherita or Elena is of little importance – and not for Knowledge»). Cfr. Michele Girardi, *Mefistofele Triumphant – From the Ideal to the Real*, in Lorna Fitzsimmons e Charles Mc Knight (a cura di), *The Oxford Handbook of Faust in Music*, cit. p. 291.

Da un punto di vista prettamente drammaturgico, oltre all'eliminazione del *Prologo in Teatro*, la seconda versione del *Mefistofele* vide la soppressione di una lunga scena chiamata *Sala del Trono*, caratterizzata dal duetto comico tra Mefistofele e l'Imperatore e soprattutto dalla prima apparizione di Elena in forma di fantasma. La stessa fine toccò in sorte a un breve *Intermezzo Sinfonico* che congiungeva *La Notte del Sabba Classico* e *La Morte di Faust*, presentandosi come un riferimento al quarto atto del *Faust II* di Goethe, imperniato sulla battaglia combattuta tra le truppe dell'Imperatore, guidate da Mefistofele, e quelle

Costruito come un dialogo in prosa fra un Critico, un Autore e uno Spettatore (una trasfigurazione dell'omonimo preludio del *Faust* di Goethe, strutturato su una conversazione tra il Direttore, il Poeta e il Comico), il Prologo si configura come una serrata discussione sulla natura metamorfica della figura faustiana. In merito ad essa il Critico ammette di aver «letto tutto ciò che si può leggere», giungendo alla conclusione che nulla di nuovo può essere costruito sulle fondamenta del suo mito. Per converso, l'Autore rivendica strenuamente l'universalità della sua parabola, ammettendo che «il soggetto non fu esaurito, non lo è e non lo sarà mai. Perché fosse esaurito il tema di Faust converrebbe che fosse morto fra noi l'istinto del Vero dal quale emana».⁸⁴ Anche in questo senso, dunque, la messinscena russelliana si configura come un oggetto estetico indubbiamente molto più complesso e articolato di quanto suggeriscono le letture critiche unilaterali emerse in seguito alla *premiere* genovese poiché il presunto “tradimento” del senso originario dell'opera boitiana operato da Russell si fonda in realtà su un aggiornamento *necessario* del tema mitico, richiesto cioè esplicitamente dalla natura trasformativa dell'archetipo faustiano che lo stesso Boito aveva riconosciuto come suo fattore “genetico” strutturante nella prima versione del suo *Mefistofele*.

Il Prologo in Cielo: per una Genesi del mondo massmediale

Il *Mefistofele* si apre su un palco dominato dal buio assoluto, squarciato a un tratto dal debole faro di una torcia puntata verso l'uditorio. Subito dopo, la piccola fonte di luce viene rivelata: a tenerla in mano è una figura in tuta verde, poco riconoscibile e illuminata dall'alto. Nel momento in cui la torcia viene spenta, l'illuminazione diventa più diffusa, disegnando a poco a poco i contorni di una scenografia di cartapesta che pare simulare i tratti di un enorme camerino adibito al *make-up* degli attori di uno studio televisivo. Sulla parete si stagliano in modo simmetrico quattro cabine per il trucco dotate di specchio e luci, fronteggiate da sedie in legno, e dominate in alto dai nomi in maiuscolo dei personaggi principali del libretto di Boito: Faust, Mefistofele, Margherita e Marta. All'interno di questo spazio scenico – ben poco familiare al tradizionale retaggio visivo connaturato al mito faustiano – Russell svela sin da subito le sue intenzioni radicali nei confronti del testo, sviluppando una doppia tensione rappresentativa, che divide letteralmente la scena in due sezioni tematiche e narrative distinte ma, come vedremo, intimamente connesse.

dell'usurpatore.

⁸⁴ Prima versione del libretto del *Mefistofele* di Arrigo Boito (completata nel 1868), [online] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.11115.0?st=gallery> (ultimo accesso: 15-11-2020).

Sullo sfondo si muovono ed agiscono i quattro personaggi sopra indicati, presentati come attori, vestiti in abiti contemporanei e colti in uno dei momenti più esemplari del microcosmo spettacolare: il trucco. Mefistofele, abbigliato con una giacca a righe bianche e blu, veste i panni di un conduttore televisivo che coccola e ricopre di regali i suoi interpreti. Prima di prender posto alla sua cabina, abbozza nei suoi confronti una sorta di inchino reverenziale che evidenzia l'emergere di un tema costitutivo della poetica di Russell ovvero l'orrore derivato dall'«offuscamento della distinzione tra religione e mondo dello spettacolo»,⁸⁵ dallo strapotere del principio dall'apparenza proposto dai media. Non è un caso, in questo senso, che lo spazio di parete che separa le cabine dei quattro personaggi sia ricoperto dalle raffigurazioni di alcune figure desunte dal patrimonio visivo della Commedia dell'Arte Italiana (tra cui Arlecchino) che caricano ulteriormente l'atmosfera della scena di un paradigma tematico che è quello della maschera, della falsificazione, della recita e della messa in scena.

Sin dall'ouverture, la riflessione del regista britannico trascende dunque i connotati storicamente connessi al mito del Faust e vira in direzione di una sorta di entomologia della società massmediale che sembra parafrasare in forma scenica alcune affermazioni di Guy Debord per il quale «l'intera vita delle società, in cui dominano le moderne condizioni di produzione, si annuncia come un immenso accumulo di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione».⁸⁶ L'ouverture boitiana, originariamente incentrata su un'invocazione divina intonata dal coro di falangi angelici, viene reinventata alla stregua di una cerimonia di presentazione del camerino di uno studio tv, trasfigurazione postmoderna delle sfere celesti, depositario supremo di una contemporaneità in cui, citando ancora Debord,

lo spettacolo non può essere compreso come l'abuso di un mondo visivo, il prodotto delle tecniche di diffusione massiva di immagini. Esso è piuttosto una *Weltanschauung* divenuta effettiva, materialmente tradotta. Si tratta di una visione del mondo che si è oggettivata.⁸⁷

L'universo diegetico su cui si apre il *Mefistofele* di Russell, dunque, non illustra semplicemente il dietro le quinte del mondo dello spettacolo ma appare come un'entità assorbita, strutturata dal principio spettacolare: esso non mostra ma si presenta ontologicamente come spettacolo.

⁸⁵ Traduzione mia di «Blurring of distinctions between religion and show business». Cfr. Stephen Farber, *Russellmania!*, «Film Comment» November/December 1975, p. 44.

⁸⁶ Guy-Ernest Debord, *La società dello spettacolo* [1967], Bolsena (VT), Massari Editore, trad. it. a cura di Pasquale Stanziale, [online] https://it.wikisource.org/wiki/La_società_dello_spettacolo (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁸⁷ *Ibidem*.

Una simile riflessione viene radicalizzata all'interno della seconda sezione narrativa che procede, durante l'ouverture, sul proscenio, contemporaneamente alle pratiche di *maquillage* che si svolgono sullo sfondo. Vari personaggi vestiti in tuta portano sul palco una serie di elementi che richiamano – in modo evidentemente caricaturale – il mito della Genesi. Come accennato, il sipario si apre sul buio, rischiarato inizialmente dalla luce di una torcia, richiamo palese al noto passo biblico «E luce fu». Alla luce seguono naturalmente la terra e il mare, simbolicamente rappresentati da un piccolo acquario e un vaso di terracotta, portati in scena da due attori vestiti in modo identico al primo personaggio. Subito dopo, un terzo attore abbigliato con la stessa tuta verde porta in scena un pesce e una margherita di cartapesta e li deposita rispettivamente all'interno dell'acquario e del vaso, visualizzando concretamente la creazione delle piante e degli animali d'acqua. In seguito, il medesimo attore rientra in scena, accompagnando per mano una scimmia, evidente sineddoche visiva della nascita degli animali di terra ma soprattutto penultimo stadio di una successione graduale che giunge direttamente all'essere umano. Proprio nel momento in cui il percorso ascendente arriva all'uomo, infatti, le due sezioni sceniche si congiungono: gli attori collocati sotto il nome di Faust e Margherita, in vestaglia floreale e maglia bianca, sotto le indicazioni del conduttore Mefistofele, si prendono per mano e si situano al centro del palco, al posto precedentemente occupato dagli interpreti in tuta verde, presentandosi all'uditorio come novelli Adamo ed Eva, nuovi prototipi dell'umano nell'era del tardo capitalismo.⁸⁸

Il *Mefistofele* di Russell si apre dunque come una vera e propria cosmogonia: l'avvento del mondo massmediale secondo il regista britannico ha dato vita a uno scarto talmente radicale rispetto ai precedenti modelli del vivere associato da richiedere una nuova genesi, un nuovo, incontrovertibile, inizio. Una riflessione per certi versi vicinissima alle teorie di Vilém Flusser sulla società delle immagini tecniche, secondo cui

le immagini tecniche non sono specchi, ma proiettori. Progettano significati su superfici illusorie, e questi progetti divengono per i destinatari progetti di vita. [...] Da ciò è sorta una struttura sociale nella quale gli uomini non si raggruppano più intorno ai problemi, ma intorno alle immagini tecniche. Una tale struttura sociale richiede nuovi criteri sociologici, richiede un nuovo approccio sociologico. La sociologia classica muove dall'uomo, dai suoi

⁸⁸ Proprio l'apparizione dei progenitori biblici sul palco, espediente diegetico apparentemente distantissimo dai propositi esposti da Boito nel suo *Prologo in Cielo*, sembra in realtà illustrare l'interesse di Russell di recuperare le riflessioni originarie del compositore italiano sulla figura di Faust. Nel *Prologo in Teatro*, eliminato come visto nella seconda versione del *Mefistofele*, Boito fa infatti dire al suo Autore che «se, dimenticando per questa sera il sistema di Darwin, dobbiamo credere che Adamo sia proprio stato il primo uomo, ecco che Adamo è il primo Faust». La sovrapposizione fra il mito faustiano e quello biblico che Russell “inventa” nella sua messinscena del *Prologo in Cielo* rievoca per certi versi le riflessioni dello stesso Boito, traslando così all'interno dell'allestimento il fantasma della prima versione del libretto.

bisogni, desideri, sentimenti e conoscenze; divide la società in base ai rapporti interumani, ad esempio in gruppi del tipo ‘famiglia’, ‘popolo’ o ‘classe’. Gli oggetti culturali sono per la sociologia classica delle mediazioni tra gli uomini, e tali oggetti (come tavoli, case, automobili) sono perciò da spiegare a partire dall’uomo. Un tale approccio e tali criteri non sono più validi per l’attuale struttura sociale. Al centro ora non sono più gli uomini, ma le immagini tecniche; e, in maniera corrispondente, la società è da classificare secondo i rapporti tra le immagini tecniche e gli uomini. [...] Il rapporto tra l’immagine tecnica e l’uomo, la frequentazione tra i due, e quindi il problema centrale di ogni futura critica culturale, e tutti gli altri problemi vanno compresi partendo da ciò.⁸⁹

La cosmogonia messa in scena da Russell si pone in questo senso come la rappresentazione della (nuova) genesi dell’era delle immagini tecniche di flusseriana memoria e si configura come la prima manifestazione dell’approccio radicale con cui il regista britannico si confronta con il testo operistico. Assistiamo a un esempio di «pantomizzazione delle ouvertures», ovvero un procedimento di *narrativizzazione* dei momenti iniziali dell’opera, tradizionalmente dominati dalla sola musica, che Luca Zoppelli connette alla necessità di mediare tra l’opera stessa e le esigenze di un pubblico ipermedializzato.

Posso tuttavia capire che un regista si interroghi sull’opportunità di aumentare il tasso di illustrazione visiva per un pubblico che, in parte, potrebbe aver perduto la capacità di ascoltare la musica altrimenti che come colonna sonora, o al quale mancano ormai – per deficit di cultura, di tempo, di capacità di concentrazione mentale – le chiavi di lettura di un testo sonoro. Avendo alle spalle un secolo di storia dell’audiovisivo, è ben possibile che i nostri modi di percezione siano cambiati, non solo quelli dello spettatore medio, forse persino quelli di coloro che pure, per abitudine e competenza, sanno ben seguire la logica di un pezzo di musica strumentale.⁹⁰

Proprio adeguando il sistema opera al ritmo incalzante dei suoi film (musicali ma non solo), Russell struttura l’incipit su un *horror vacui* compositivo che, lungi da lasciar spazio (evocativo) alla musica, travolge la scena di figurazioni, presenze e personaggi svincolati dal progetto originario di Boito.

Questo strapotere dell’immagine, già dominante nell’ouverture, diventa il tema cruciale della restante parte della Genesi russelliana che, dopo la creazione della “prima coppia”, prosegue con l’episodio del “peccato originale” nel corso del quale Faust/Adamo e Margherita/Eva, nuovi progenitori della postmodernità, si ritrovano improvvisamente in un Eden trasfigurato. Il fondale di cartapesta ritrae ora la sezione frontale di una cucina all’ultimo grido, dominata dalla

⁸⁹ Vilém Flusser, *Immagini: come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo* [1985], Roma, Fazi, trad. it. a cura di Salvatore Patriarca, 2009, pp. 70-71.

⁹⁰ Luca Zoppelli, «Alla Borghese Moderna»? *Regia d’opera, traduzione dei codici e pubblici* [Parte di Gerardo Guccini, Luca Zoppelli e Lorenzo Bianconi, *Ancora sulla regia nell’opera lirica*], «Il Saggiatore Musicale», Vol. 17, N. 1, 2010, p. 101.

cifra cromatica del bianco, in una composizione scenografica artificiale e simmetrica, disegnata come un'asfissiante griglia (fintamente) tridimensionale. Del giardino edenico non resta che uno scorcio irraggiungibile in finestra, dipinto nello stile di una locandina pubblicitaria con l'aggiunta dell'Occhio della Provvidenza, simbolo storicamente legato alla Massoneria composto di un triangolo (che richiama l'idea di una piramide gerarchica) con al centro un occhio, comunemente interpretato nei termini di divina provvidenza, di protezione divina sull'umanità. In questo caso, tuttavia, Russell sembra piuttosto evocare l'ideologia di alcune teorie cospirazioniste che vedono nel simbolo massonico – individuabile, nell'iconografia contemporanea, sia nel rovescio dello stemma degli Stati Uniti che sulla banconota del dollaro – l'effigie dell'occhio di Lucifero e, di riflesso, la raffigurazione di un mondo infernale in cui al grado più alto della piramide dominano le istituzioni bancarie e le multinazionali, elette al rango di nuove divinità.

All'interno di questo Eden di cartapesta, il serpente biblico prende la forma di un aspirapolvere letteralmente “guidato” da Mefistofele:⁹¹ attaccata all'aspiratore dell'elettrodomestico, in una simbolica “tecnologizzazione”, vediamo infatti la mela del peccato, offerta ai due protagonisti dal demonico tentatore. Morsa la mela, Faust e Margherita si liberano della camicia da notte floreale, restano in jeans e maglia bianca e con una serie di movenze meccaniche si scambiano un rapido e freddo bacio sulle labbra, una sorta di sostitutivo pratico e veloce del rapporto sessuale. Ai loro piedi, come in un parto, sguscia allora una ragazza, vestita anche lei in t-shirt bianca e blue jeans, frutto immediato della relazione tra i progenitori archetipici, figlia primogenita. Subito dopo, la cucina di cartapesta si solleva a vista e lascia spazio a un fondale dipinto a sfere rosa con al centro nuovamente il simbolo dell'Occhio Omniveggente. Di fronte ad esso troneggia un tripode su cui è posato un Dio raffigurato come un enorme grillo dal volto umano,⁹² circondato dai membri del coro, composto di giovani, vestiti anche loro in modo identico agli altri personaggi presenti in scena.

Questa sorta di prima vasta progenie si presenta dunque fin dal principio come un *unicum*, un coacervo di esseri livellati, uniformati e identici, nati dall'unione – rapida, coincisa e decorosa, come pubblicità vuole – dei nuovi Adamo ed Eva incarnati da Faust e Margherita. Allo stesso

91 Nel bozzetto della scena contenuto nel programma dello spettacolo, Mefistofele viene addirittura descritto da Russell come un «venditore di aspirapolveri, che visita Adamo ed Eva in [un] contemporaneo ambiente da colazione» (Traduzione mia di «Vacuum cleaner salesman, visiting Adam and Eve in [a] contemporary breakfast setting»). Cfr. Programma di sala del *Mefistofele*, cit. p. 26.

92 Ken Russell sfrutta qui in modo ironico un'indicazione del libretto di Boito, nel quale Mefistofele definisce Dio come un essere che «erra, | E, a par di grillo | Saltellante, a caso | Spinge fra gli astri il naso». Ho consultato il libretto del *Mefistofele* sul sito <http://opera.stanford.edu/Boito/Mefistofele/libretto.html> (ultimo accesso: 15-11-2020). Tutte le citazioni dal libretto sono tratte da questa fonte.

senso di indistinzione sembra diretto anche il lavoro messo in atto da Russell sul coro: scegliendo, in questa scena, di trattare il coro come un collettivo unico (nei movimenti come nei costumi), Russell pare rafforzare il senso di livellamento e appiattimento imposto dalle dinamiche pubblicitarie della società del consumo.

Anche la figura di Dio, in questa Nuova Genesi, si libera dei connotati legati al tradizionale immaginario religioso e si carica al contrario degli attributi visivi connessi alle alternative dottrine spirituali New Age e, insieme, alla deriva commerciale di un certo cinema di argomento fantastico che già verso la fine degli anni settanta comincia a puntare, in una tensione sfrenata alla ricerca dell'effetto, sul fascino dell'orrido o sulla mistione eterogenea di elementi naturalmente non mescolabili (come appunto l'umano con l'animale, il biologico con il meccanico). Perfino il celebre momento della scommessa tra Dio e Mefistofele, all'interno di questo contesto straniante, perde la sua funzione narrativa, sostanzandosi come l'ennesimo dissacrante colpo basso nei confronti del libretto, una sorta di dichiarazione di poetica attraverso la quale il regista britannico palesa – se ce ne fosse ancora bisogno – il suo completo disinteresse nei confronti delle motivazioni originarie dell'opera di Boito: quasi per dispetto, infatti, Mefistofele spezza una delle zampe del grande grillo e ride allegramente quando lo vede salire al cielo, come fosse trascinato in infermeria, beffandosi di questo caricaturale depositario del divino in stile New Age.

In seguito, dopo l'uscita di scena di Mefistofele, il palco si affolla di un coro (di cherubini, nel libretto) formato da bambine (vestite anche loro con blue jeans e maglia bianca), simbolo della seconda generazione biblica e insieme primo depositario del tema dell'infanzia. Ad accompagnarle nei loro giochi c'è un personaggio che veste i panni della Biancaneve disneyana, icona che qui si presta a letture multiple. Da un lato, Russell sembra realizzare visivamente le ben note linee di pensiero di Jean Baudrillard, tese a individuare il reale come lo spazio di diffusione del simulacro: la Biancaneve di Russell, in questo senso, non sarebbe altro che la figurazione iconoclasta del materno o addirittura del divino (non è un caso, d'altronde, che il coro la invochi alternativamente coi nomi di «Regina» e «Maria») per i giovani abitanti di una contemporaneità ipermedializzata, nella quale – come scrive significativamente David Hawkes – «l'economia postmoderna dà vita a una perfetta e pratica traduzione della soggettività umana in una forma rappresentativa».⁹³ D'altra parte, con l'evolversi della scena, la figura fiabesca pare assumere tutt'altra rilevanza simbolica: mentre gioca con le bambine del coro, l'icona

⁹³ Traduzione mia di «The postmodern economy enacts a thoroughgoing, practical translation of human subjectivity into representational form». Cfr. David Hawkes, *The Faust Myth. Religion and The Rise of Representation*, New York City, Palgrave MacMillan, 2007, p. 203.

infantile viene infatti rapita, torturata e arsa al rogo da un gruppo di figure che richiamano nell'abbigliamento i membri del Ku Kux Klan, capeggiati dall'orrenda Strega Grimilde (anch'essa di disneyana memoria) all'interno di un *melange* talmente alogico di epoche storiche, universi semantici, risonanze culturali da non poter non richiamare il procedimento costitutivo di quel calderone di immagini e rappresentazioni di secondo grado costituito dalla televisione. In questo senso, la Biancaneve di Russell, il cui rogo chiude in modo emblematico il *Prologo in Cielo* dell'opera di Boito, pare ergersi a simbolo dell'innocenza distrutta e perduta: quella dell'infanzia, come lobotomizzata dal contemporaneo universo di "immagini del mondo" che si sostituiscono progressivamente ai modelli reali. Il rogo rinvia inoltre direttamente al paradigma tematico della distruzione, imponendosi come una sorta di dichiarazione di poetica da parte Russell, impegnato in un'operazione di completo distacco dalle indicazioni musicali e letterarie fornite dall'opera di Boito.

All'interno di questa rilettura radicale, la stessa sfida tra Dio e Mefistofele su cui si impernano i primi versi del libretto perde completamente di rilevanza narrativa e, anzi, la «drastica e impietosa squalificazione 'paraletteraria'»,⁹⁴ che secondo Paolo Orvieto caratterizza questa seconda versione dell'opera,⁹⁵ viene sfruttata in tutta la sua debolezza (letteraria) da Russell per mettere in scena un'altra storia, satura delle proprie ossessioni. Come ammette Luca Zenobi, d'altronde,

nel momento in cui il nucleo della storia [*di Faust*] si sposta gradualmente da una rappresentazione delle forze che regolano l'esistenza dell'uomo, determinandone in maniera imponderabile il destino, a una indagine sui moventi della soggettività e su certe costanti antropologiche che guidano il rapporto io-mondo (inteso quest'ultimo, in senso ampio come realtà oggettiva e come collettività), la questione del patto/scommessa perde in misura sempre maggiore il suo valore di inoppugnabile clausola legale. Essa o scompare del tutto [...] o resta come 'residuo' della tradizione, con una semplice funzione scenica o addirittura scenografica, ma priva di quel ruolo vincolante o decisivo che nella stessa tradizione possedeva.⁹⁶

⁹⁴ Orvieto, *Il mito di Faust*, cit. p. 266.

⁹⁵ In relazione a questa presunta squalificazione, Guccini parla piuttosto di un processo di «riteatralizzazione del primo Mefistofele in funzione del teatrabile tardo-ottocentesco». Cfr. Gerardo Guccini, *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in William Ashbrook, Gerardo Guccini (a cura di), *Il Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998, p. 195. La *débâcle* scaligera del 1868 spinse infatti Boito a riformulare i connotati della sua opera, maturando «la convinzione che solo gli eventi sensibili risultassero scenicamente efficaci» e rimuovendo così «tutte le parti che facevano del primo *Mefistofele* un'opera a più livelli, progettata in modo da sollecitare negli spettatori originali percorsi induttivi e predisposta a mutare a seconda delle angolazioni percettive» (Ivi, p. 167). Proprio perseguendo queste operazioni, secondo Guido Salvetti, Boito «si ridusse a trasformare completamente il senso della propria ricerca, riconducendola punto per punto nell'alveo della tradizione, rinunciando cioè definitivamente a voler trasporre nel teatro d'opera una cultura più vasta e profonda, una immagine più complessa dell'uomo, un pensiero critico». Cfr. Guido Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in Giorgio Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, p. 603.

⁹⁶ Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. pp. 77-78.

In pratica, sin dal Prologo, emerge in modo chiarissimo il disinteresse di Russell nei confronti dei motivi tematici e formali del *Mefistofele* boitiano: la tessitura originale dell'opera viene rimpiazzata da una rigorosa “mappatura dell'oggi”, della nostra contemporaneità, tracciata attraverso il filtro del mito di Faust. Per usare le parole di Zoppelli, in pratica, l'allestimento di Russell sembra, sin dall'inizio, «prendere le distanze dal testo, sino a dichiararne la non-validità per i valori culturali dell'oggi» poiché, è evidente, «in un quadro culturale e antropologico mutato l'esperienza estetica immediata dell'oggetto risulta semplicemente impossibile». ⁹⁷

Russell dimostra inoltre sin dall'inizio di aver compreso a pieno che l'archetipo faustiano – come ammette Inez Hedges – gioca un ruolo decisivo nell'analisi dei processi di costruzione identitaria e delle relazioni tra individuo e società, nella descrizione delle matrici socioculturali che dominano il mondo occidentale. ⁹⁸ Quello che Russell mette in atto con la sua rilettura del Prologo boitiano è un vero e proprio esperimento “mitico”, un tentativo cioè di coniugare due dei miti fondativi della cultura occidentale – la Genesi biblica da un lato, il Faust dall'altro – per dar vita, attraverso lo strumento creatore della regia, a una vera e propria mitografia della modernità, una “cosmogonia” della società massmediale, una nuova Genesi capace di configurarsi come perfetta introduzione tematica dell'intera messinscena.

La Domenica di Pasqua: Oberammergau e la fiera del televisivo

L'apertura del primo atto del *Mefistofele* russelliano, con la scena della “Domenica di Pasqua”, porta in sé tutti i caratteri che il Prologo illustra come condizioni strutturanti della nuova era massmediale. Il sipario si alza su un fondale dipinto, di cui nuovamente è accentuato il carattere bozzettistico: sullo sfondo si stende una vasta catena montuosa, di fronte alla quale troneggia uno scorcio del paesino tedesco di Oberammergau (che sostituisce la Francoforte sul Meno del libretto), dominato centralmente da un emblematico Monumento alla Televisione. Intorno a questo feticcio danzano e si ubriacano i paesani, colti nel contesto di una sagra popolare, abbigliati all'antica o travestiti con maschere Disney (dai Sette Nani a Topolino, passando per Paperino e Pinocchio), in un intreccio di epoche e universi culturali che di nuovo – stavolta più scopertamente – riflette l'eterogeneo frullato spazio-temporale imposto dai media moderni come status proprio della contemporaneità. Ad accentuare la confusa definizione temporale della scena, interviene in seguito il lungo corteo di una via crucis, con tanto di Gesù Cristo con

⁹⁷ Zoppelli, «*Alla Borghese Moderna*»?», cit. pp. 101-103

⁹⁸ Cfr. Inez Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggle*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, p. 7.

la sua croce, donne ebraiche piangenti e centurioni romani, in un riferimento alla celebre Sacra Rappresentazione pasquale tenuta ogni anno proprio a Oberammergau. A questa sfilata però i paesani in festa preferiscono le immagini sgranate di un western non meglio precisato, proiettato dal Monumento televisivo che improvvisamente si accende, radunando attorno a sé l'intero coro. Se Boito, come emerge dalle sue *Disposizioni* per la messinscena del *Mefistofele*, voleva «impennare le scene di massa intorno a dei fuochi d'energia cinetica» (come, ad esempio, la danza dell'Obertas che doveva caratterizzare la *Domenica di Pasqua*), Russell fa della scatola televisiva di Oberammergau il cuore pulsante della scena, l'elemento attorno al quale il coro si raduna, prima preso in una danza scatenata e reverenziale, poi, all'accensione della tv, ridotto a una congrega immobile, passiva, assorbitrice di immagini.

Sin dall'apertura del I Atto, e in modo ancora più esplicito rispetto al Prologo, Russell sembra dunque illustrare i connotati di un mondo in cui, usando le parole di Philip Auslander, «la televisione non può più essere pensata come un semplice elemento del nostro orizzonte culturale, un discorso tra tanti, ma va considerata come l'orizzonte stesso».⁹⁹

La televisione ha superato la sua identità di medium particolare e si è propagata attraverso la cultura in forma di 'televisuale'. [...] In altre parole, se un tempo la televisione poteva essere vista come parte di un lungo elenco di strumenti atti a trasmettere espressioni e informazioni tra i quali potevamo scegliere, [oggi] non abbiamo più quella scelta: il televisuale è diventato un elemento intrinseco e determinante della nostra formazione culturale. [...] Non si tratta più di pensare alla televisione all'interno di vari contesti culturali ma di vedere la televisione come *il* contesto culturale.¹⁰⁰

La scena si configura in tal senso come un'aperta demonizzazione dell'universo televisivo, decisamente rafforzata dal suo accostamento alla cifra simbolica della festa di paese, della quale vale la pena indagare il sottile sottotesto metaforico. Più che evocare l'espressione di un sano folklore popolare a cui è spesso tale ambientazione è associata, infatti, la fiera di Oberammergau sembra proporsi come quello che Paolo Bertetto definisce «il luogo dell'illusionismo socializzato, della simulazione diffusa [...], una sorta di meraviglioso e tremendo mistero moderno che implica la subordinazione del vivente all'illusione».¹⁰¹ Attraverso la

⁹⁹ Traduzione mia di «Television can no longer be seen just as an element in our cultural environment, one discourse among many, but must be seen as an environment in itself». Cfr. Auslander, *Liveness*, cit. p. 2.

¹⁰⁰ Traduzione mia di «Television has transcended its identity as a particular medium and is suffused through the culture as 'the televisual'. [...] In other words, if television once could be seen as ranking among a number of vehicles for conveying expression or information from which we could choose, we no longer have that choice: the televisual has become an intrinsic and determining element of our cultural formation. [...] It is indeed no longer a question of thinking about television in various cultural contexts but of seeing it as *the* cultural context». Cfr. *Ibidem*.

¹⁰¹ Paolo Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2014, p. 188.

proliferazione scenica di maschere, abiti anacronistici e travestimenti grotteschi, infatti, Russell sembra proporre un equivalente visivo delle riflessioni sul concetto di simulacro elaborate da Jean Baudrillard per cui, attraverso il massmediale, «abbiamo creato un gigantesco apparato di simulazione che ci permette di passare l'atto 'in vitro' [...]. Preferiamo l'esilio nel virtuale, di cui la televisione è lo specchio universale, alla catastrofe del reale».¹⁰²

Proprio all'interno di questo caotico caleidoscopio fa la sua prima apparizione scenica il personaggio di Faust, seduto vicino al suo allievo Wagner su una panchina: Ken Russell lo presenta come un uomo di mezz'età, con barba bianca e abbigliamento trasandato, diretto ma lontano discendente del suo omonimo "biblico" presente nel Prologo:

mentre alcuni inneggiano al vino, altri mettono in scena una sacra rappresentazione. Il nostro eroe, Faust, non è interessato a nessuna delle due cose. Faust è un hippie invecchiato e fuori dal suo tempo, un freak, deluso, figlio dei fiori dei primi anni sessanta. Fuma uno spinello e sogna la Primavera.¹⁰³

Faust resta immobile durante tutta la durata della sfilata di maschere in festa, totalmente indifferente alle danze del coro e, a fine scena, viene abbandonato anche da Wagner, che si defila con una ragazza fuori dal palco. Il protagonista viene dunque caratterizzato immediatamente come una figura inerte, deprivata di vitalità, vittima di quel «radicale sconvolgimento del concetto di realtà che la dimensione virtuale della modernità ha generato» di cui parla Zenobi, riflesso dell'«anestetizzazione dell'individuo di fronte al bombardamento di eventi virtuali cui è quotidianamente sottoposto».¹⁰⁴ Perfino il «frate grigio in mezzo ai campi» del libretto verso cui Faust tende con lo sguardo (e mai mostrato in scena), pare essere il risultato di un'allucinazione visiva, un ennesimo simulacro, una presenza illusoria generata dal consumo di marijuana.¹⁰⁵

A ben guardare, proprio questa scena – nel suo complesso – sembra essere quella in cui Russell sferra l'attacco più evidente e diretto alla società dei media, prefigurando nel contempo nella figura isolata di Faust la necessità di un recupero della corporeità. Come osserva ancora Zenobi, d'altronde,

¹⁰² Traduzione mia di «We have created a gigantic apparatus of simulation which allows us to pass to the act 'in vitro' [...]. We prefer the exile of the virtual, of which television is the universal mirror, to the catastrophe of the real». Cfr. Jean Baudrillard e Mark Poster (a cura di), *Jean Baudrillard. Selected Writings*, Cambridge, Polity Press, 2001, p. 234.

¹⁰³ Russell, *Ken Russell e il Mefistofele*, in Programma di sala del *Mefistofele*, p. 36.

¹⁰⁴ Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 85.

¹⁰⁵ Interessante notare come, nella Disposizione scenica per il *Mefistofele*, lo stesso Boito conferisca a Mefistofele una dimensione ontologica spettrale e allucinatori, scrivendo che «sotto le spoglie del frate grigio è sinistro come un fantasma». Cfr. Guccini, *I due Mefistofele di Boito*, cit. p. 156.

l'identificazione o la sostituzione dell'entità demonica con il mondo dei media [...] è il punto di arrivo nell'evoluzione del mito di Faust, dal momento in cui esso entra in contatto e si confronta con quei nuovi strumenti che mutano in modo radicale la visione della realtà e il rapporto dell'uomo con essa. Una sorta di parete carica di immagini di seconda mano e di segni si frappone fra l'individuo e il mondo divenendo il primo e immediato referente dell'attività dei singoli e delle comunità. Se il Faust di Goethe, maledicendo il segno del macrocosmo, lamentava l'impossibilità di usufruire di un accesso immediato alle fonti della vita e della natura, [...] l'uomo contemporaneo sembra al contrario non poter fare a meno di un elemento di mediazione tra sé e la vita, una dimensione legata soprattutto alla visione, intesa non tanto come riproduzione rielaborata del reale, ma come unica e indiscutibile realtà.¹⁰⁶

E conclude,

facile che nella prospettiva di chi vagheggi una riacquisizione dell'elemento più genuino dell'esistenza umana, o di chi proponga una relazione non necessariamente di fruizione passiva rispetto all'elemento mediatico, questa sorta di parete multimediale si trasformi in elemento negativo, demoniaco, artificioso e artefatto, su cui si infrange il desiderio di un'esistenza piena e armonica.¹⁰⁷

Pare emergere dunque una tensione verso la dimensione corporea dell'umano che Russell sfrutta come uno dei caratteri strutturanti del suo allestimento: il regista sembra innervare il suo protagonista di una sorta di "sete di corporeità", di un'aspirazione al carnale che, per certi versi, lo rende l'antesignano, il pioniere della serie di Faust che analizzo nei successivi capitoli della mia tesi.

In generale, comunque, tutti gli aspetti appena citati ed evocati nel corso della Domenica di Pasqua si esplicitano in tutta evidenza nella scena successiva (la seconda del primo atto), incentrata sul patto tra Faust e Mefistofele. Il sipario si alza sulla consueta scenografia di cartapesta che stavolta traccia i contorni di quella che Boito definisce «l'officina» di Faust. Aderendo di nuovo al criterio compositivo della mescolanza eterogenea e diacronica di fonti, il fondale si presenta come una parete blu dipinta con macchie multicolori (con tanto di un gigantesco dettaglio di mano bianca) che richiamano le esperienze della Pop Art e dell'Arte Concettuale, sul quale sono affissi due capolavori dell'arte classica: sopra un camino svetta, a mo' di orologio, *L'uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci e sul lato destro troneggia *La Primavera* di Botticelli. Russell catapultava lo spettatore all'interno di quella che evidentemente è l'abitazione di un hippie il quale, probabilmente sotto l'effetto di un trip da acido, prima la vede popolarsi di suore che lo rinchiudono all'interno di un cerchio di candele, poi assiste

¹⁰⁶ Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. pp. 83-84.

¹⁰⁷ Ivi, p. 84.

all'entrata in scena di Mefistofele, abbigliato in frac.¹⁰⁸ Il diabolico tentatore si presenta da subito come una sorta di demiurgo capace di concretizzare visivamente i desideri repressi del protagonista: quando questo gli chiede «un'ora di riposo | in cui s'acqueti l'anima», egli, senza farsi pregare, conduce sul palco una Margherita verso cui un Faust, finora immobile, si tende con tutto il corpo, mosso da un impulso profondo. Subito dopo, non appena Mefistofele fa riferimento alle «orgie ghiotte», un gruppo di quattro provocanti donne in abito nero escono dalle fiamme finte del camino e si avvinghiano al corpo del protagonista. Coerentemente al suo operato in ambito cinematografico, Russell pare trasporre anche in questa scena la sua ossessione per la psicanalisi: se per Freud «i demoni sono [...] desideri cattivi, ripudiati, che derivano da moti pulsionali che sono respinti e rimossi»,¹⁰⁹ il Mefistofele di Russell diventa la personificazione esteriorizzata dei desideri inconsci di Faust, individuo inerte, passivamente trascinato dal corso della storia, anestetizzato dalla società dei media, insomma ex-uomo, inconsciamente teso tuttavia verso la riacquisizione di un'umanità puramente fisica. In questo senso, la stipula del patto (rappresentata attraverso una semplice stretta di mano) e la scelta di Faust di abbandonare la prigione del suo studio («Come s'esce di qua?») si sostanzia come la riscoperta da parte del protagonista della sua natura fisica e relazionale, la riacquistata consapevolezza della necessità di riabilitare il proprio corpo come strumento attraverso cui conoscere la vita. Eppure, l'impresa di Faust trova immediatamente un nuovo ostacolo narrativo: la fuga sul mantello di Mefistofele descritta nel libretto si trasforma in un'operazione chirurgica; il protagonista, steso su un lettino ospedaliero trainato da infermiere, viene ringiovanito attraverso una plastica facciale da un Mefistofele improvvisatosi medico. La rinnovata tensione al corpo del protagonista si spegne immediatamente nell'innesto di una nuova protesi plastificata, l'ennesima simulazione che si frappone tra l'uomo e il mondo, annullandone la naturalità del rapporto.

Il giardino di Marta: i sentieri (spazio-temporali) che si biforcano

La riflessione di Russell sul corporeo prosegue con il secondo atto, in cui il «giardino di rustica apparenza» boitiano viene traslato in uno spazio-tempo ancora una volta confuso e indefinibile: il fondale dipinto delinea ora una catena montuosa in lontananza, che alle sue spalle lascia intravedere dei piloni industriali dai quali fuoriesce del fumo. Di fronte svetta un monumento

¹⁰⁸ Lo stesso Russell suggerisce l'idea della natura allucinatoria di questa scena, descrivendola nel programma come un ritorno «nella tranquillità ovattata della stanza» di Faust, nel contesto della quale «le sue allucinazioni tornano ad ossessionarlo». Cfr. Programma di sala del *Mefistofele*, p. 36.

¹⁰⁹ Sigmund Freud, *Una nevrosi demonica nel secolo decimosettimo*, in Orvieto, *Il mito di Faust*, p. 20.

celebrativo, troneggiato dal simbolo dell'aquila nazista, sul quale è inciso nuovamente il nome di Oberammergau. Sul palco spiccano poi tre croci, in una rievocazione della Sacra Rappresentazione vista nella prima scena dell'atto precedente, di fronte alle quali numerose figure di centurioni romani sono disposte a cerchio intorno a un corteo di donne ebraiche affrante e piangenti. Al centro di questa rappresentazione immobile e statuaria, sta la figura della Vergine Maria che tiene in grembo il corpo morto di Cristo, in una posa che evoca l'iconografia della *Pietà* michelangiolesca. Con l'inizio della musica, il cadavere di Gesù riprende vita, si alza in piedi e comincia a flirtare con una serie di figure femminili di cui il palcoscenico si riempie, oggettivando il carattere simulacrale della rappresentazione. La scena, dunque, si riconnette immediatamente all'orizzonte della messa in scena che costituiva il perno di quelle precedenti, ma qui perfino la morte – in quell'accezione universale e archetipica emblemizzata dalla morte di Cristo – viene riportato nell'orizzonte testuale del falso, della ricostruzione posticcia, in un mondo in cui, usando le parole di Matthew Causey, «il processo di televisualizzazione e virtualizzazione [...] è un modo di arrestare, evitare e disfare il concetto di umano come essere-per-la-morte, e un modo di perdere la rovinosa natura della materialità».¹¹⁰

All'interno di questo confuso *melange* diacronico di epoche storiche, appaiono a un tratto Faust e Margherita, colti nel celebre momento della seduzione: lui, ringiovanito nel volto come nel look, con anfibio e giacchetto borchiato; lei nelle vesti di una Biancaneve contemporanea, che in questo caso più che sottolineare quella che Michelangelo Zurletti definisce «la mascherata quotidiana» connessa al «dominio dei mass media»,¹¹¹ pare evidenziare l'inaccessibilità del personaggio femminile, la sua corporeità non realizzata, sfuggente. Non a caso, alle reiterate smancerie di Faust, Margherita rifugge continuamente: durante il primo approccio, quando il libretto fa riferimento alla «ruvida [...] man» dell'amata, Margherita tiene addirittura a distanza lo spasimante con un lungo bastone, al margine al quale è affissa una riproduzione in scala allargata di una mano, ennesima protesi diegetica che impedisce il contatto fisico. Il Faust di Russell si presenta come quello che Orvieto, parafrasando Jung, definirebbe un Io «incastrato e imprigionato nella Persona dallo stesso consorzio umano in cui è costretto a vivere, senza possibilità di osmosi con le pulsioni eversive dell'Ombra» e che, per compiere

¹¹⁰ Traduzione mia di «The process of televisualizing and virtualizing [...] is a manner of arresting, avoiding, or undoing the human as *being-toward-death*, and a way of missing materiality's ruinous nature». Cfr. Matthew Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, Londra & New York, Routledge, 2006, p. 64.

¹¹¹ Zurletti, *Evviva Mefistofele, abbasso Ken Russell*, cit. [online].

l'evoluzione allo stadio di uomo *tout court* deve necessariamente riattivare le pulsioni represses.¹¹²

Proprio quando, a fine scena, Faust pare riuscire nel suo intento sensuale, trascinando Margherita tra le sue braccia, sul palco comincia a calare a vista un fondale fatto di minacciose nuvole nere mentre da sinistra entrano in scena due membri di una squadra d'emergenza, rinchiusi in tute antiradiazione. L'introduzione dell'elemento della nube tossica, oltre a costituire l'impedimento narrativo che costringe gli amanti a fuggire dal palco, fermando la seduzione, contribuisce a rendere ancora più confusi i contorni spaziali della scena appena presentata. I riferimenti alla Palestina del 33 d.C. e quelli alla Germania nazista vengono improvvisamente spazzati via dalla tragedia di Chernobyl, di pochi mesi precedenti alla *premiere* del *Mefistofele* russelliano.¹¹³ Al gusto per la mescolanza tipico dell'universo estetico di Ken Russell si lega l'ennesima concretizzazione visiva del caleidoscopio multidimensionale, della rinnovata configurazione del tempo imposti dalla società massmediale. Come scrive Vivian Sobchack,

ciò che è nuovo – e radicale – riguardo alla temporalità come è stata trasformata dalla cultura elettronica è che, mentre la nostra percezione del tempo soggettivo ha mantenuto la sua struttura non lineare modernista, il nostro senso del tempo oggettivo è stato trasformato dal suo precedente carattere di invarianza fondato su uno scorrimento in progressione lineare, in una struttura non lineare e discontinua che ora è, in larga parte, identica alla struttura non lineare e discontinua del tempo soggettivo. Il che ha comportato che la maggior parte delle distinzioni che le caratterizzavano come modalità separate di

¹¹² Cfr. Orvieto, *Il mito di Faust*, cit. p. 185.

¹¹³ È senza dubbio curioso pensare che pochi mesi dopo la messinscena di Russell, nel maggio del 1987, Rhoda Levine firmi a Philadelphia la regia di *Stauf*, opera contemporanea scritta da Michael Sahl and Eric Salzman, ispirata al mito faustiano (la cui registrazione è conservata presso il Theatre on Film and Tape Archive, New York, USA), nella quale il tema del disastro nucleare – in Russell appena evocato – diventa il nucleo costitutivo dello spettacolo. Lo *Stauf* del titolo, erede contemporaneo del Faust goethiano, cede simbolicamente la sua anima in cambio di una posizione lavorativa di rilievo presso una centrale nucleare statunitense, finendo per coprire i terribili disastri ambientali da questa causati. Proprio lo *Stauf* di Levine illustra inoltre la profonda connessione che si attiva, a fine Novecento, tra il mito faustiano e la distopia scientifica, dando vita a un filone di reinterpretazioni di grande interesse che, partendo dall'incubo del nucleare post-Chernobyl, si sposta sull'indagine dei pericoli del nucleare e dell'ingegneria genetica. Si attivano così riletture aggiornate di uno dei connotati primordiali del personaggio-Faust, il suo essere un alchimista, figura "professionale" che, come scrive Rosslyn D. Haynes, «riappare in tempi di crisi nelle forme dello scienziato pazzo e ossessionato». E continua: «teso a perseguire un obiettivo intellettuale arcano che porta con sé tracce di malvagità ideologica, questa figura si è reincarnata di recente nelle fattezze del biologo scellerato impegnato a creare nuove (e, perciò, presumibilmente illegali) specie attraverso i processi quasi magici incarnati dall'ingegneria genetica» (Traduzione mia di «The alchemist, who reappears at critical times as the obsessed or maniacal scientist. Driven to pursue an arcane intellectual goal that carries suggestions of ideological evil, this figure has been reincarnated recently as the sinister biologist producing new (and hence allegedly unlawful) species through the quasi-magical processes of genetic engineering»). Cfr. Rosslyn D. Haynes, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimora & Londra, The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 2-3.

temporalità è svanita. La temporalità oggi è costruita e vissuta paradossalmente come un'omogenea esperienza di discontinuità.¹¹⁴

Dando vita all'ennesimo dei suoi confusi *mélange* di epoche e luoghi, Russell continua così con la sua ricognizione della postmodernità ipermedializzata, suggerendo in scena – attraverso l'inspiegabile compresenza delle tragedie novecentesche di Chernobyl e del Nazismo – l'idea di un tempo paradossalmente multiplo e contratto, fatto di avvitamenti, eterni ritorni, sentieri che, borghesamente, si biforcano e si intrecciano.

La notte del Sabba: la distopia di un mondo robotizzato

La scena della “Notte del Sabba”, che con i suoi venti minuti di durata si costituisce come il centro esatto della rappresentazione, è una delle più interessanti della messinscena russelliana. Il regista britannico, infatti, comprende a pieno la natura peculiare di questa sezione dell'opera di Boito, ne intuisce il valore di pausa, cesura poetica,¹¹⁵ sospensione narrativa e, sfruttando il principio strutturante del televisivo di cui finora ha impregnato l'opera, la ristrutturata nei modi di un vero e proprio intermezzo, alla stregua di uno stacco pubblicitario all'interno del quale far deragliare la sua riflessione socioeconomica finora improntata al presente verso un'ipotesi (caricaturale quanto inquietante) di futuro. Il sabba romantico di Boito, nelle mani di Russell, si trasforma nel momento ideale per tracciare un affresco distopico delle possibili derive della società neocapitalista, e a ben guardare, nessuna scena del libretto di Boito poteva accogliere in modo più consono una simile ricontestualizzazione. Il compositore italiano definisce infatti il suo Sabba nei termini di una «diabolica scena», in cui si sviluppa la riunione di una «infernale congrega» che canta con gioia la fine del mondo umano e il definitivo avvento della potenza di Satana («Sui morti frantumi del globo fatal | s'accenda, s'intrecci la ridda infernal»), offrendo terreno fertile alla sfrenata immaginazione di Russell il quale interrompe momentaneamente la

¹¹⁴ Traduzione mia di «What is novel—and radical—about temporality as it has been transformed by electronic culture is that while our sense of subjective time has retained its modernist nonlinear structure, our sense of objective time has been reconstituted from its previous constancy as streaming forward in a linear progression into a nonlinear and discontinuous structure that is, to a great degree, now homologous with the nonlinear and discontinuous structure of subjective time. Thus, objective time is no longer at odds with the nonlinear and discontinuous structure of subjective time, and most of the clear distinctions that marked them as separate modalities of temporality have faded. Temporality is now constituted and lived paradoxically as a homogeneous experience of discontinuity». Cfr. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles & Londra, University of California Press, 2004, p. 156.

¹¹⁵ Guccini definisce questa ampia scena alla stregua di «una transizione dal livello del reale e degli affetti, rappresentato dal rustico giardino di Marta, a un mondo di fantasticherie disarmoniche, grottesche, stridenti». Cfr. Guccini, *I due Mefistofele di Boito*, cit. p. 160.

mappatura dell'oggi che già dal "Prologo" aveva iniziato a tracciare e getta un ponte verso il futuro.¹¹⁶

L'apparato scenografico di questa scena, non a caso, si distacca drasticamente dai connotati realistici (seppur virati in forma grottesca e spesso paradossale) di quelle precedenti e si carica al contrario di una matrice fantascientifica. Lo sfondo pare rappresentare adesso l'interno metallico di un'astronave, con tanto di un gigantesco oblò che dà su uno sconfinato universo fatto di stelle e comete (ancora una volta uno squarcio su una natura non più raggiungibile). Subito di fronte, notiamo un grande forno ardente, definito nei bozzetti disegnati da Paul Dufficey come «lo Ziggurat sacrificale del generatore di potere di Mefistofele»,¹¹⁷ sorta di trasmutazione scenica del Monte Brocken, citato nel libretto. Sulla sommità di questo forno di forma piramidale stanno due SS naziste, impegnate a gettare nelle fiamme una serie di suore spaventate, usate come propellente per la navigazione spaziale.¹¹⁸ Sulla sinistra del palco sta Mefistofele, comandante della navicella, vestito nei panni di uno stregone (misto a un supereroe) con una lunga tunica nera, che porta all'altezza del petto una gigantografia della lettera M. Dall'altro lato del palco invece sta Faust, rinchiuso in una tuta argentata e totalmente incurante dell'assassinio di monache che si consuma alle sue spalle, circondato da un gruppo di robot monoculari e multicromatici, costruiti attraverso l'assemblaggio di figure geometriche essenziali, pronti a soddisfare ogni suo bisogno (uno gli porta da bere, l'altro si piega a terra e diventa il tavolo sulla cui superficie il protagonista gioca a carte con un altro automa).

Nonostante la trasformazione *distopizzante* compiuta da Russell, tuttavia, la scena conserva la scansione proposta da Boito nelle sue *Disposizioni*, descritta da Guccini come «un *continuum* dinamico e visuale tre distinti momenti drammatici: l'entrata dei sabbanti [...]; la scena di Mefistofele; l'apparizione di Margherita».¹¹⁹ Così, inizialmente Mefistofele raduna la sua «infernal congrega» e il palcoscenico prende a riempirsi di un coro di figure astruse, trasmutazioni fantascientifiche del collettivo di streghe e stregoni che popola il libretto boitiano: ai robot geometrizzati si sommano altri gruppi di figure aliene, fatti di membri tutti identici, che danzano con movimenti meccanici e robotizzati. La distopia fantapolitica di Russell si

¹¹⁶ Inez Hedges scrive, a questo proposito, che il mito di Faust è «inestricabile [...] dalla direzione che il nostro futuro può prendere» («inextricable [...] from the direction our future history may take»). Cfr. Hedges, *Framing Faust*, cit. p. 5.

¹¹⁷ Traduzione mia di «Mephistopheles' sacrificial power generator Ziggurat». Cfr. Programma di sala del *Mefistofele*, p. 28.

¹¹⁸ Mescolando il tema del Sabba e l'iconografia nazista, Ken Russell sembra richiamare alla mente con questa scena l'associazione fra la Valpurga goethiana e il Terzo Reich già evocata da Karl Kraus che, nel 1933, scrisse un lungo pamphlet contro il nazionalsocialismo tedesco, intitolandolo appunto *La Terza Notte di Valpurga (Die dritte Walpurgisnacht)*.

¹¹⁹ Guccini, *I due Mefistofele di Boito*, cit. p. 191.

configura dal principio come l'ipotesi di un mondo inscatolato in un groviglio di lamiere metalliche, abitato da un'indistinta massa di uguali ormai privi di carne; un mondo in cui il meccanico ha definitivamente sostituito il biologico e i corpi servono soltanto come combustibile.

Al vertice più alto di questo universo meccanizzato, una monocrazia incarnata da Mefistofele che, infatti, dopo aver richiamato i suoi fedeli automi a raccolta, prende a intonare la sua aria «Ecco il mondo», coincidente con la seconda sezione della scena. Russell contribuisce a ribadire visivamente il tono apocalittico dei versi, attraverso una ironica dinamizzazione dell'aria del personaggio: dall'oblò dell'astronave, esce una sorta di soubrette televisiva che giunge ai piedi di Mefistofele e gli mostra un pallone gonfiabile sferico sul quale è rappresentato il globo terrestre. Dopo una breve sfilata, in cui la donna si aggira tra i membri del coro mostrando il «vecchio mondo», Mefistofele fa esplodere – con l'ausilio di uno scettro appuntito – il pallone, poi colpito con forza da tutti i robot presenti sul palco, con un gesto che metaforizza ovviamente l'effettivo inizio di una nuova era, in cui il principio meccanico e artificiale dell'esistere ha avuto definitivamente la meglio su quello fisico. Russell illustra in pratica l'avvento di un nuovo regime dell'esistere che richiama sorprendentemente la definizione che Mario Costa dà di «tecnomondo».¹²⁰

La meta finale che urge e fermenta in tutto questo è la formazione di un compiuto *tecnomondo*, vale a dire la piena trasformazione del mondo da 'dato' a 'fatto', il suo intero rifacimento in una totalità di ibridi nei quali le vecchie distinzioni di naturale e artificiale, interiore ed esteriore, materiale e mentale, organico e inorganico, e così via, non sono più praticabili e le cui nozioni non significano più nulla. All'*umanizzazione* del mondo, tematizzata e descritta, per esempio, da André Leroi-Gourhan, si sostituisce ora la sua *tecnologizzazione*, cioè la sua presa di possesso da parte della tecnologia, e quanto più il mondo sarà ridotto in macerie tanto più il lavoro della tecnologizzazione si farà invadente e aggressivo.¹²¹

Il processo di tecnologizzazione dell'esistente descritto da Costa si sublima così nel caleidoscopio robotico che domina la versione russelliana del Sabba e giunge al suo massimo (e tragico) grado di realizzazione in chiusura di scena. Dopo il simbolico annullamento del «vecchio mondo» messo in atto da Mefistofele, infatti, Faust è scosso dall'apparizione nell'oblò della figura di Margherita, muta e immobile, sorta di allucinazione regressiva che palesa una sorta di nostalgia del corpo da parte del protagonista. A questa terza breve parte segue, infine, quella che Guccini, commentando le *Disposizioni* di Boito, definisce «un momento di

¹²⁰ Mario Costa, *La disumanizzazione tecnologica*, Milano, Costa e Nolan, 2007, p. 15.

¹²¹ Ivi, pp. 15-16.

spettacolarità a tutto campo, al quale concorrono proiezioni, luci, colori, rumori, figurazioni, gesti e movimenti danzati».¹²² Russell rende questo tripudio coreografico attraverso un'atmosfera che rievoca quella di una discoteca contemporanea, nella quale i robot improvvisano delle danze scomposte sulle note del Sabba. Nel mezzo di questo confuso caos visivo, Margherita torna di nuova in scena, fuoriuscendo magicamente dal forno e camminando verso il centro del palco con incedere robotico. Nel momento in cui Faust la raggiunge e fa per abbracciarla, infatti, le stacca una mano in un impeto di passione e ne scopre la natura meccanizzata, androidizzata, gettandosi a terra in preda alla disperazione, consapevole di essere rimasto l'ultimo uomo in un mondo di automi.

La morte di Margherita e le forme della tecnocrazia

Il terzo atto del *Mefistofele* russelliano, coincidente con la scena della “Morte di Margherita” all'interno di un carcere, è quello che più fomentò il dissenso del pubblico e della critica al tempo della *premiere* genovese. La lugubre cella del libretto boitiano diventa per il regista britannico la cucina del “Prologo”, stavolta arredata con tutti gli elettrodomestici consoni ad evocare il perfetto quadro casalingo contemporaneo: sul lato sinistro del palcoscenico una lavatrice sovrastata da un telefono e un televisore, sull'altro un frigorifero, al centro un ferro a vapore, con cui Margherita, in tenuta dimessa, stira un paio di pantaloni. Proprio la banale e reiterata mansione domestica dello stirare, interrotta di tanto in tanto dal rapido piacere della lettura di una rivista di gossip, movimentata la celebre aria “L'altra notte in fondo al mare”, una delle più note dell'opera di Boito, inizialmente ascoltata da Faust e Mefistofele (abbigliati come durante la I Scena del Secondo Atto)¹²³ dalla soglia del cancello d'ingresso. In questo caso, in modo forse più evidente rispetto alle scene precedenti, Russell deforma drasticamente il senso del libretto e della partitura di Boito. La musica che inonda la scena e, soprattutto, l'aria di Margherita sembrano evocare il senso di immobilismo e di oppressione della protagonista impazzita, reclusa e ossessionata dall'orrore degli omicidi commessi (della madre e del figlio neonato), dando vita a quello che Paolo Gallarati definisce – in un riferimento alle *Nozze di Figaro* applicabile a mio avviso anche al *Mefistofele* – «momento statico», un passaggio che «non costituisce una deroga alla continuità del dramma, ma solo un cambiamento di prospettiva,

¹²² Guccini, *I due Mefistofele di Boito*, cit. p. 191.

¹²³ Proprio la continuità nell'abbigliamento dei due protagonisti tra prima scena del II Atto e quella della Morte di Margherita coincidente con il III Atto, sembra rafforzare l'ipotesi per la quale la scena della “Notte del Sabba” si configuri come uno iato all'interno della narrazione, una pausa narrativa capace di condurre in un altro mondo, una sorta di intermezzo “pubblicitario”.

dall'esterno all'interiorità».¹²⁴ Rinnegando questo senso di staticità attraverso la ripetitività dei gesti domestici di Margherita (lo stirare, il cucinare, il telefonare, lo sfogliare riviste), Russell annulla la possibilità di compiere una focalizzazione sull'interiorità dilaniata della protagonista e lo sposta sull'esterno, cioè sugli ambienti stessi della cucina/prigione, dando vita a una riflessione che porta all'acme orrorifico dello spettacolo.

Quando Faust entra in cucina e stringe tra le braccia l'amata, questa comincia infatti a mostrare evidenti segni di follia, connessi ad allucinazioni visive. Dopo aver ricordato i primi vezzeggiamenti amorosi con Faust («Ecco, la strada è questa | Dov'io ti vidi | Per la prima volta!»), la donna afferra il telefono e denuncia gli omicidi da lei compiuti alla polizia («Ho avvelenata... | La mia povera madre... | Ed ho affogato... | Il fantolino mio...»). Successivamente, come presa dal panico, organizza una fuga con l'amato verso un «incantato asil di pace» sfogliando il catalogo di una rivista di viaggi e infine, mostra al pubblico il frutto atroce della sua follia: prima apre il frigorifero svelando il cadavere di sua madre, tagliato in pezzi minuziosamente avvolti in fogli di cellophane, e poi – istituendo il tragico acme della messinscena – tira fuori dalla lavatrice il corpicino del figlio (rappresentato da un bambolotto). La scena, non a caso, si conclude con l'arrivo di una pattuglia di carabinieri, trasfigurazioni moderne del carceriere evocato nel libretto, e la messa a morte di Margherita su una sedia elettrica che ha tutte le fattezze di un casco asciugacapelli da salone di bellezza, ennesima figurazione contemporanea di “prigione” tecnologica.

Questa lunga serie di elementi disturbanti non va considerata – come accadde in occasione della prima – alla stregua di un gioco provocatorio bensì come un altro tassello della satira sull'onnipervasività della tecnologia finora sostenuta da Russell. Il telefono e gli elettrodomestici che affollano la cucina, ad esempio, vengono rappresentati alla stregua di (ormai) insostituibili prolungamenti dell'umano, responsabili di una radicale modificazione del rapporto tra l'Io e il mondo. E allo stesso modo, gli espedienti narrativi della madre sminuzzata in frigorifero o del corpo del neonato annegato in lavatrice, più che configurarsi come meri tentativi di scioccare il pubblico (peraltro probabilmente abituato, nel 1987, a rappresentazioni “mediate” ben più cruenta della morte) vanno intesi come il punto di arrivo di una riflessione tesa a stigmatizzare lo strapotere della tecnologia e la sua rischiosa capacità di sostituire, inghiottire e fagocitare la corporeità dell'individuo. Questa rilettura contemporaneizzante contribuisce anche a illustrare una volta per tutte il radicale approccio adottato da Russell nei confronti del *Mefistofele* (e della regia d'opera in generale): in quello che resta,

¹²⁴ Paolo Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in Roberto Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 179.

nell'immaginario collettivo, il momento più famoso della messinscena, il regista sfrutta il *Leitmotiv* tematico dell'acqua che connota l'aria di Margherita, per convertire i «flutti d'un ampio oceano» nell'idea di un abisso acquatico recluso in una scatola tecnologica (la lavatrice), dotata dello stesso potenziale mortifero evocato dal mare boitiano. In questo momento, più che mai, emerge chiaramente come Russell, svincolandosi dall'ipotesi di un'aderenza filologica al libretto, tenti di ricavare dal testo piuttosto delle suggestioni di (ri)scrittura, a partire dalle quali sviluppare un discorso tematico personale ricco di note satiriche e grottesche, rinnegando ogni ideale di supremazia dell'originale e rivendicando, al contrario, la supremazia di un regista/adattatore inteso come creatore vero e proprio, inteso a utilizzare le fonti letterarie di partenza come materiale da riplasmare al fine di creare nuove entità artistiche.¹²⁵

Il Sabba Classico: un anti-idillio canoro

Con il quarto atto (interamente risolto nella scena del Sabba Classico) e dopo una serie di allusioni più o meno incisive, Russell irrompe direttamente nel mondo dello spettacolo, facendone il terreno privilegiato per portare a compimento la propria meditazione sul corpo e l'identità. Attraverso un vero e proprio cortocircuito meta-testuale, il regista britannico ambienta "La notte del sabba classico" all'interno di uno studio di registrazione in cui si incidono proprio i versi de "La notte del sabba classico" di Boito. Se il compositore italiano, nel suo libretto, descrive la scena alla stregua di un tripudio di «acque limpide, cespugli folti, fiori e fronde. La luna immobile allo Zenit [...]. Un tempio con due sfingi», Russell elimina ogni riferimento classicizzante e naturalistico, imponendo al contrario un fondale neutro in cui l'unico elemento di rilievo è costituito da una grande finestra ad arco, con tanto di sbarre.

In tal senso, questo è forse il momento scenico in cui il regista britannico mette in atto la massima contraddizione del senso di spazialità evocata dal libretto e dalla musica di Boito: non solo, infatti, Russell trasferisce la scena dall'esterno grecizzante evocato dalle didascalie a un opprimente interno contemporaneo ma, attraverso questo spostamento, nega quella «sensazione d'un pittoricismo diffuso» che secondo Guccini caratterizza la scena boitiana.¹²⁶ Come scrive lo studioso italiano,

la gratificazione pittorica dello spettatore è come il sostrato dal quale sbocciano attrazioni d'ordine pantomimico, drammatico e musicale: le gentili movenze dei figuranti, l'evocazione della caduta di Troia, il melodioso duetto fra Faust ed Elena. Boito, nel Sabba classico, sembra attribuire all'azione dei figuranti e delle masse quella stessa forma di

¹²⁵ Cfr. Gomez, *The Adaptor as Creator*, cit. p. 204.

¹²⁶ Guccini, *I due Mefistofele di Boito*, cit. p. 194.

appagamento visuale che veniva esercitata, ad apertura di sipario, dall'immagine scenografica. Anche il ballo, partecipando ai criteri del contesto progettuale, si risolve qui in un puro e semplice pretesto per figurazioni pittoriche e composizioni plastiche.¹²⁷

Questo senso "pittorico" sembra emergere chiaramente dal primo bozzetto realizzato da Paul Dufficey, dominato da un'atmosfera classicheggiante fatta di rovine ellenistiche, il corso di un fiume (il Penejos del libretto), dei colli verdeggianti in lontananza. Le modifiche radicali attuate in un secondo momento da Russell per l'allestimento finale della scena rivendicano la volontà di annullare la caratterizzazione pittorica boitiana in favore di un impianto meta-testuale teso a enfatizzare al massimo grado gli orizzonti semantici della finzione, della maschera e della simulacralità su cui poggia l'intero spettacolo. Per questo motivo, al luminoso panorama ellenico originariamente previsto da Dufficey subentra un interno dominato da oggetti che rinviano alla registrazione acustica: a sinistra, sta un piccolo camerino di missaggio del suono mentre al centro spiccano le figure di due cantanti che, di fronte a un'asta microfonica, intonano i versi di Elena e Pantalis. Il coro è inizialmente composto da un elettricista e dal segretario tuttofare della diva che interpreta Elena, verso la quale pare provare un'ammirazione profonda, capace di sfociare nell'eccitazione vera e propria.

La voce di Faust entra in scena come una sorta di disturbo narrativo: il protagonista, ora cantante lirico, sembra provare da dietro le quinte la sua parte, tanto da infastidire – fin dentro lo studio di registrazione – le cantanti che, alla seconda interruzione, escono di scena seccate. In quel momento, Faust entra da destra accompagnato da Mefistofele, entrambi con un copione in mano, il primo vestito in frac, il secondo in tenuta sportiva con tanto di cappellino da baseball. Dopo essere stato un Adamo archetipico, un anziano hippie fuori tempo massimo, un giovanotto alla moda e l'ultimo uomo di un futuro distopico, Faust veste ora i panni del cantante, accompagnato dal suo agente e maestro Mefistofele che sembra dargli delle dritte per intonare in modo corretto il testo di Boito. Come ammette Guccini, d'altronde, nel suo commento alle *Disposizioni* boitiane, «la parte di Faust delega [...] la propria riuscita performativa all'opera del truccatore e, per così dire, colloca le azioni del personaggio sul mutevole sfondo del suo aspetto fisico».¹²⁸ Proprio questa mobilità dell'essere del Faust boitiano, conservata da Russell nel suo allestimento, sembra inoltre riflettere una condizione propria dell'individuo postmoderno, e farsi specchio di quella che lo psicologo statunitense Kenneth Gergen chiama «personalità pastiche», intendendo con essa la figura di «un

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ Ivi, p. 157.

camaleonte sociale, costantemente impegnato a prendere in prestito pezzi di identità da qualsiasi fonte disponibile e a renderle utili e funzionali in una determinata situazione».¹²⁹

È interessante inoltre riflettere sulla peculiare scelta dell'ambientazione operata da Russell per portare a compimento la sua riflessione sulla società massmediale e sul progressivo annichilimento del corpo da questa determinato. Lo studio di registrazione si caratterizza infatti come luogo del trionfo della voce, deprivata di corpo; i personaggi presenti in scena, nonostante stiano offrendo ai microfoni esclusivamente il proprio timbro vocale, sono abbigliati in modo tremendamente pomposo; il coro di fan devoti e urlanti che riesce a ottenere il privilegio di assistere alla registrazione scatta in continuazione fotografie, ovvero simulacri, depositari di residui fantasmatici dell'essere, corpi in assenza. Quando Mefistofele entra in scena e – rispettando il libretto – fa notare a Faust di trovarsi «nel regno delle favole» pare riferirsi, più che a un mondo delle meraviglie fiabesco, alla rilettura che Paolo Bertetto dà alla celebre massima di Friedrich Nietzsche per cui «il mondo è diventato favola»: questa andrebbe intesa, secondo lo studioso italiano, come «narrazione, e più esattamente racconto fiabesco, [...] qualcosa che non ha consistenza materiale, non è un'entità solida, una presenza, ma è racconto, appunto, semiotizzazione, simbolico».¹³⁰

A ben guardare, la fisicità del contatto interpersonale appare totalmente annientata nel contesto di questa scena: l'idillio romantico tra Faust ed Elena su cui si fonda l'Atto IV del *Mefistofele* boitiano lascia il posto a una successione solitaria di individualità impegnate nella produzione di una prova canora. I cantanti intonano i loro versi soli di fronte ai propri leggii, come persi in un delirio solipsistico, e quando non è il loro turno di cantare, si ritirano nelle loro effimere occupazioni (Pantalis fa la maglia, Faust mangia un piatto di spaghetti al pesto, Mefistofele legge la Gazzetta dello Sport). Perfino nel duetto tra Faust ed Elena, i due cantanti sono fisicamente lontani e più che lavorare armonicamente tra loro pare giochino a misurare la potenza delle proprie rispettive voci. Elena è inoltre pedinata da un ammiratore omosessuale che sviene a ogni suo acuto, in un riferimento satirico al progressivo offuscamento dei confini tra fede religiosa e mondo dello spettacolo (tipico, come visto, dell'estetica russelliana).¹³¹

¹²⁹ Traduzione personale di «Pastiche personality» e di «A social chameleon, constantly borrowing bits and pieces of identity from whatever sources are available and constructing them as useful or desirable in a given situation». Cfr. Kenneth J. Gergen, *The Saturated Self*, New York, Basic Books, 1991, p. 150.

¹³⁰ Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, cit. p. 185.

¹³¹ Stephen Farber evidenzia come, in Russell emerge costantemente una visione per cui «la religione è stata trivialisata e commercializzata, mentre le pop star sono trattate con la stessa riverenza un tempo riservata ai santi delle chiese» (Traduzione mia di «Religion has been trivialized and commercialized, while pop stars are treated with the reverence once reserved for saints of the church»). Cfr. Farber, *Russellmania!*, cit. p. 44.

Faust, nel frattempo, tiene al suo fianco una donnina in impermeabile, alla quale si avvinghia durante tutta la prova canora ma che scaccia inesorabilmente non appena si interrompe la registrazione. In questo senso, la ragazza si caratterizza più che come un corpo del desiderio, un'amante in carne ed ossa, alla stregua di uno strumento recitativo come un altro che il protagonista "utilizza" – durante il duetto – per entrare nella parte e soprattutto nell'atmosfera richiesta. In chiusura di scena, tuttavia, Faust scorge una figura femminile non prevista dal libretto – che, nel suo pallore spettrale, sembra proporsi come il fantasma di Margherita – passare da un lato all'altro del palcoscenico con movenze da zombie: una sorta di corpo assente, morto, irrecuperabile, una proiezione mentale che, ancora una volta, porta alla luce e libera il desiderio represso del protagonista, pronto a sublimarsi (almeno oniricamente) nel successivo Epilogo.

In esso, la «lotta incerta | fra l'averno ed il ciel» per l'anima di Faust e la conseguente parabola ascendente verso l'apoteosi celeste scritta da Boito lascia il passo all'ennesimo delirio allucinatorio del protagonista che, atterrito da uno spinello, sogna una battaglia – nello spazio ristretto del suo studio – fra un gruppo di donne naziste e una schiera di suore per la conquista del suo corpo. Nel momento in cui Faust implora il «santo attimo fuggente» di arrestarsi e chiama a sé «l'eternità», però, il fondale dello studio si solleva a vista, lasciando apparire in una nube di fumo una Margherita in veste bianca e a braccia tese, al centro di un mandorla mistica luminosa, richiamo evidente a una forma vaginale,¹³² enfatizzata da una cornice di lampadine rosa fosforescenti.¹³³ Solo allora Mefistofele scompare e Faust riesce a camminare fino alla figura della donna, gettandosi ai suoi piedi, mentre la scena svanisce totalmente nella nebbia e i faretto che formano l'aura vaginale prendono a brillare di luce sempre più intensa, in un probabile riferimento all'avvenuta (seppur nell'ambito di un delirio lisergico) sublimazione corporea.

Conclusioni

Come già accennato, alla chiusura del sipario sul *Mefistofele* di Ken Russell seguì una bufera di critiche accessissime:¹³⁴ le condanne più feroci indirizzate all'operato del regista britannico

¹³² Riccardo Falcinelli, nel suo enciclopedico studio sulle immagini intitolato emblematicamente *Figure*, definisce la mandorla mistica della tradizione figurativa cattolica proprio alla stregua di «una vagina cosmica da cui si genera l'universo». Cfr. Riccardo Falcinelli, *Figure*, Torino, Einaudi, 2020, p. 332.

¹³³ Notare, in questo caso, la vicinanza fra la visione di Russell e quella di Boito che immagina che l'apoteosi faustiana inizi con «la nebulosa [che] si alza e scopre la visione celestiale, illuminata da una viva luce elettrica». Cfr. Guccini, *I due Mefistofele di Boito*, cit. p. 163.

¹³⁴ Michalangelo Zurletti, corrispondente per «La Repubblica», scrisse ad esempio: «Noi, che pure dobbiamo parlare del *Mefistofele* di Arrigo Boito, che era l'oggetto delle cure di Russell, siamo obbligati dalle manifestazioni di pubblico a fare soprattutto la cronaca della serata». Cfr. Zurletti, *Evviva Mefistofele, abbasso*

si riferirono principalmente agli eccessi registici, cause di una presunta distruzione del nucleo narrativo costituito dal libretto di Boito, sostituito da un testo totalmente altro. Questo scandalizzato clamore non fu, tuttavia, che l'ultima delle feroci demonizzazioni critiche che accompagnarono sin dagli esordi la carriera del regista inglese. Come scrive Robert Kolker, infatti

il senso dell'eccesso e un punto di vista inesorabilmente ironico sono state con tutta probabilità le qualità maggiormente responsabili dell'odio critico sorto nei confronti dell'opera di Russell. Il suo desiderio quasi ossessivo di annientare la finzione e distruggere le icone romantiche sembra dar vita a reazioni avverse. [...] Eppure, tali reazioni sono piuttosto infondate. Sentirsi offesi da uno stile senza analizzare le ragioni dello stesso evidenzia codardia e autocompiacimento critico, due caratteristiche che Russell attacca costantemente nei suoi film.¹³⁵

Allo stesso modo sembra esprimersi Barry Grant quando afferma che

i suoi film, nonostante la ricchezza della sua visione, sono al tempo stesso rivelatori di espressioni culturali. L'opera di Russell, come quella di Fellini, Ingmar Bergman, e Woody Allen, può essere tacciata di 'rozza megalomania', e i suoi film funzionano come 'pretesti per l'emersione delle sue fantasie personali', ma essi non sono semplici esercizi solipsistici. Partendo dal presupposto che Russell lavora più sotto la guida dell'intuizione che non sotto quella dell'intelletto, non sorprende che la sua opera abbia una tale risonanza culturale. La sua immaginazione, che il suo produttore per la BBC e 'pater familias industriale' Huw Weldon descrisse come 'quella di un uccellino spinto nel suo volo da una folle burrasca', cavalca senza dubbio l'onda dei cambiamenti sociali e culturali.¹³⁶

Ricontestualizzando il *Mefistofele* all'interno della carriera di Ken Russell emerge in pratica la scarsa attendibilità di una critica che prescindendo da una lettura generale della sua opera, il profondo radicamento che il regista tenta di attivare – attraverso i suoi flussi visionari – nei confronti della realtà culturale del suo tempo.

Ken Russell, cit. [online].

¹³⁵ Traduzione mia di «'Excess' and an unrelentingly ironic point of view have probably been the qualities most responsible for the critical hatred of Russell's past work. His almost obsessive desire to destroy pretense and smash romantic icons seems to guarantee an adverse reaction. [...] But the reaction is quite unfounded. To be offended by a style without analyzing the reason for the style suggests critical self-satisfaction and cowardice, two qualities Russell is always attacking in his films». Cfr. Kolker, *Ken Russell's Biopics*, cit. p. 42.

¹³⁶ Traduzione mia di «His films, despite his richness of personal vision, are at the same time revealing of cultural expressions. Russell's work, like that of Fellini, Ingmar Bergman, and Woody Allen, may suffer from 'boorish megalomania', and his films functions as 'pretexts for the effluence of his own fantasies', but they are not simply solipsistic exercises. Given that Russell works more by intuition than by intellect, it is not surprising that his work should have such cultural resonance. His imagination, which his BBC producer and 'industrial paterfamilias' Huw Weldon described as 'like a bird being driven along on a huge gale', surely rides the winds of social and cultural change». Cfr. Barry Keith Grant, *The Body Politic: Ken Russell in the 1980s*, in Kevin M. Flanagan (a cura di), *Ken Russell: Re-Viewing England's Last Mannerist*, Londra, Toronto & Plymouth, Scarecrow Press, 2009, pp. 36-7.

Ritengo in tal senso che l'allestimento russelliano del *Mefistofele*, pur facendo leva su una indiscutibile carica provocatoria, non si sostanzia come un sito in cui esplodono provocazioni gratuite bensì come un'esperienza estetica complessa, un testo scenico teso a ribadire prima di tutto la natura fluida e mobile dell'opera in musica, geneticamente non salda né legata a una visione predeterminata ma sempre modificabile e trasformabile. Come scrive Sandro Cappelletto, infatti, l'opera non può essere considerata alla stregua di «un opus preesistente e definito che richiede semplicemente di essere riprodotto, ma un insieme che trova la sua vera vita, il carattere, soltanto nell'invenzione scenica. La prima, la successiva, la giusta, la sbagliata, l'ennesima». ¹³⁷ In questo senso, con la sua radicale operazione di messinscena, Russell sembra ripristinare il carattere metamorfico proprio dell'opera in musica, dando vita a uno spettacolo in cui, il testo diventa un punto di partenza non vincolante, a un tipo di operazione registica che si svincola dal procedimento di mera trasposizione scenica, ridefinendosi piuttosto come una compiuta riscrittura. Russell, in pratica, mette in atto una tensione rappresentativa per la quale, come scrive Savage,

il modo in cui il testo è venuto alla luce, quale significato intendessero attribuirgli il librettista e il compositore, a quali convenzioni teatrali e sociali esso attingesse, in che modo fosse stato in origine ideato ed eseguito, sono tutti fattori che possono avere qualche valore di curiosità e a cui la messinscena può fare allusione (il più delle volte in forma ironica); ma che non devono assolutamente risultare vincolanti per l'allestimento. Non sono privilegiati, non possono costringere; fanno parte di un passato che è morto. ¹³⁸

Questo senso di completo svincolamento dal testo di partenza, di libertà (ri)creatrice incondizionata avvicina inoltre la proposta di allestimento realizzata da Russell al concetto di «adattamento radicale» di cui parla Jozefina Komporalý, un processo trasformativo fondato sul presupposto per il quale «le opere cronologicamente precedenti non sono considerate superiori o dotate di maggiore influenza rispetto a quelle che vengono dopo; esse si costituiscono semplicemente come punti di riferimento disponibili per l'interpretazione, la ricontestualizzazione e il rimodellamento». ¹³⁹

¹³⁷ Sandro Cappelletto, *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume 3 – Avanguardia e utopie del teatro*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1217.

¹³⁸ Roger Savage, *Allestire l'opera*, in Roger Parker, *Storia illustrata dell'opera* [1994], Milano, Giunti-Ricordi, trad. it. a cura di Maria Del Grosso, Mauro Pasquale, Marta Tonegutti, 1998, p. 419.

¹³⁹ Traduzione mia di «Chronologically earlier works are not considered superior or more influential than their successors; they are simply points of reference that are available for interpretation, recontextualisation and remodelling». Cfr. Komporalý, *Radical Revival as Adaptation*, cit. p. 4.

Gli adattamenti di materiali precedenti [*continua Komporaly*] possono scegliere di rimanere fedeli alla struttura, ai personaggi, all'ambientazione e ai contenuti politici; tuttavia, dal punto di vista degli 'adattamenti radicali' queste decisioni non sono fondamentali: ciò che conta è riappropriarsi del proprio precursore per soddisfare i bisogni del presente attraverso gli strumenti estetici offerti dalla contemporaneità, creando un *continuum* intertestuale con l'opera adattata e, quando necessario, con altre potenziali versioni della stessa.¹⁴⁰

Usando la distinzione proposta da Julie Sanders tra «adattamento e appropriazione», in tal senso, l'operazione trasformativa compiuta da Russell sul *Mefistofele* boitiano sembrerebbe rientrare nel secondo orizzonte intertestuale, configurandosi alla stregua di un'opera *altra* rispetto al testo seminale, come una rielaborazione fondata su un «un più risoluto allontanamento dalla fonte ispiratrice, teso verso un prodotto e un orizzonte culturale completamente nuovo».¹⁴¹ Di «rifacimento o riscrittura» parlerebbe invece forse Luca Zoppelli, un procedimento in cui il «regista ritiene di non attenersi alla 'intenzione del testo', ma si limita a estrapolarne motivi da sviluppare liberamente, oppure lo tratta in maniera distanziata, come oggetto di critica storico-intellettuale, sino alla parodia».¹⁴²

L'operazione di Russell si configura dunque non solo come un aggiornamento radicale (o, per certi versi, addirittura distruttivo) del mito faustiano ma anche come una reazione registica agguerrita nei confronti dei tradizionali modelli della messinscena d'opera. Se scorriamo fra le norme che Paolo Fabbri cita come idealmente «imprescindibili» per gli allestimenti operistici, comprendiamo ancora più chiaramente la carica anticonvenzionale del *Mefistofele* russelliano. Lo studioso italiano elenca tra questi doveri registici indicazioni come la necessità di considerare «libretto e partitura, con le loro didascalie, come guide principali alla regia», l'«osservanza del genere (tragico, comico, misto, semiserio, ecc.); e [*il*] rispetto dei dislivelli sociali dei personaggi», l'«evidenza e proprietà delle articolazioni musicali, sceniche e drammaturgiche», l'«inammissibilità di manipolazione non previste del suono», l'«inammissibilità di manomissioni della partitura».¹⁴³ Ora, se la partitura boitiana viene effettivamente lasciata intatta (seppur relegata alla mera funzione di scandire i tempi scenici),

¹⁴⁰ Traduzione mia di «Adaptations of predecessor material may choose to remain loyal to structure, characters, location and politics; however, from the point of view of radical retelling these decisions are not foundational: what matters is reappropriating the precursor for the needs of the present through the latter's own aesthetic means and establishing an intertextual *continuum* with the adapted work and, when relevant, its other potential versions». Cfr. *Ibidem*.

¹⁴¹ Traduzione mia di «Adaptation and appropriation» e «A more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain». Cfr. Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Londra & New York, Routledge, 2006, p. 27.

¹⁴² Zoppelli, «*Alla Borghese Moderna*»? cit. p. 99.

¹⁴³ Paolo Fabbri, «*Di vedere e non vedere*»: *lo spettatore all'opera*, «Il Saggiatore musicale», Vol. 14, N. 2, 2007, p. 366.

gli altri caratteri indicati da Fabbri vengono completamente stravolti dalla regia di Russell che, per usare le parole di Emilio Sala, «sembra sovrapporsi all'opera (cioè il progetto performativo originario) creando una sorta di testo parallelo teso quasi a incapsulare quello di partenza».¹⁴⁴ Nel *Mefistofele* russelliano, infatti, il libretto e le didascalie diventano un mero pretesto, senz'altro capace di creare suggestioni e similitudini ma per lo più svincolato dalla produzione di senso; i generi subiscono continui, paradossali rovesciamenti sotto il peso della parodia (si pensi, a puro titolo di esempio, alla scena emblematica della “Morte di Margherita”); i personaggi non solo vengono aggiunti e rimossi a piacimento ma sono quasi sempre investiti da un processo di trasformazione diegetica che risponde alle sole esigenze di una testualità nuova e trascinante, dal sapore filmico, completamente altra rispetto a quella di Boito. Allo stesso tempo tuttavia – e qui va individuata la complessità dell'operazione registica russelliana – il *Mefistofele* del Teatro Margherita pare dar voce a quel proposito «di costruzione dialogica di una poetica nuova» che Ida De Michelis riconosce al Prologo in Teatro che apriva la prima versione dell'opera boitiana.¹⁴⁵ Secondo la studiosa, infatti, nel *Prologo* di Boito,

Faust come mito *tout court* viene riconosciuto come mito europeo, quindi assunto anche come italiano, lungo un asse genealogico che ne rintraccia i caratteri nella tradizione classica quanto in quella biblica, ebraico-cristiana, nella antica come nella moderna letteratura, scoprendosi sempre nuovo e sempre attuale in tutte le forme che gli hanno dato voce. [...] Boito parla di un'arte viva di forme dinamiche contro l'arte morta in formule statiche e riafferma la libertà anche per un artista italiano di parlare in termini universali e non parrocchialmente riduttivi e campanilistici, benpensanti e autoreferenziali, dei grandi temi etici ed estetici dell'umanità.¹⁴⁶

Conservando la matrice trasformativa del mito di Faust, facendo del suo protagonista un vero e proprio camaleonte sociale, connettendo la sua vicenda con quella adamitica della Genesi e trasformandola da percorso individuale a vera e propria parabola socioculturale della società occidentale contemporanea, Russell pare in tal senso recuperare tutte le istanze che Boito aveva infuso nel suo primo *Mefistofele*, poggiando (paradossalmente) la sua radicale reinterpretazione su una profonda adesione allo spirito dell'opera boitiana.

In questo senso, sfruttando da un lato la natura metamorfica dell'opera in musica (quella che Sala definisce significativamente «l'idea dell'opera come processo, più che come stato cristallizzato una volta per tutte») e dall'altro lo stimolo archetipico costituito dal mito di Faust, Russell libera il proposito universalizzante coltivato intimamente da Boito per la sua opera e,

¹⁴⁴ Sala, *La drammaturgia musicale come metodo*, cit. p. 19.

¹⁴⁵ Ida De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia*, Roma, Viella, 2017, p. 144.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

insieme, giunge a mettere in scena i desideri, le paure e le ossessioni del presente.¹⁴⁷ Come osservato nel corso dell'analisi, il regista britannico disegna, a partire dal testo di Boito, il grottesco affresco di un mondo asservito dall'egemonia del massmediale in cui, usando nuovamente le parole di Debord,

lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è nello stesso tempo il risultato e il progetto del modo di produzione esistente. Non è un supplemento del mondo reale, il suo sovrapposto ornamento. Esso è il cuore dell'irrealismo della società reale. Nell'insieme delle sue forme particolari, informazione o propaganda, pubblicità o consumo diretto dei divertimenti, lo spettacolo costituisce il modello presente della vita socialmente dominante.¹⁴⁸

Russell si appropria, in tal senso, del *Mefistofele* boitiano e, attraverso esso, del mito di Faust, cercando di traslarne le coordinate nei meandri della contemporanea società dello spettacolo, attraverso una messinscena caratterizzata da un tessuto anarchico e anti-lineare ma sempre imperniata su quel principio ordinatore costituito dalla tensione alla riconquista di un corpo naturale, "liberato" dalle protesi medializzanti, tecnologiche e simulacrali imposte dalle logiche del capitalismo avanzato, un tema ricorrente dell'intera carriera del regista.¹⁴⁹ Il Faust di Russell si configura in pratica come un individuo proteso verso il mistero della carne, represso dalle dinamiche costitutive della contemporaneità: la finale (allucinata) ricongiunzione del protagonista con una Margherita divinizzata ma anche, al tempo stesso, sessualizzata, si propone in tal senso come l'espressione di una speranza e, allo stesso tempo, un avvertimento rivolto da Russell all'uditorio di cui il suo protagonista vuole essere un'aggiornata riproduzione scenica.

¹⁴⁷ Sala, *La drammaturgia musicale come metodo*, cit. p. 19.

¹⁴⁸ Debord, *La società dello spettacolo*, cit. [online].

¹⁴⁹ Come intuisce Barry Keith Grant, d'altronde, il cinema di Ken Russell «illustra una preoccupazione ossessiva per il corpo. [...] Nonostante Russell dichiarò di essere inconsapevole del fatto che la sua opera abbia a che fare principalmente con una 'politica del corpo', questo è evidentemente un sito privilegiato di lotta e preoccupazione nei suoi film» (Traduzione mia di «Exhibits an obsessive preoccupation with the body. [...] Regardless of Russell's claim to be himself unaware of his work dealing especially with a 'politics of the body', the body is clearly a privileged site of anxiety and struggle in Russell's films»). Cfr. Grant, *The Body Politic*, cit. pp. 31-32.

Il Faust integrale: Giorgio Strehler (1987-1992) e Peter Stein (2000)

Apparentemente etichettabili alla stregua di due operazioni creative dai tratti opposti, il *Faust* di Peter Stein e i *Faust Frammenti* di Giorgio Strehler condividono in realtà una comune tensione verso l'impresa di una rappresentazione integrale del *Faust* di Goethe, configurandosi in tal senso come due eventi praticamente unici nella storia del teatro contemporaneo. Dopo aver passato in rassegna le similitudini esistenti fra le concezioni dei due spettacoli e aver illustrato la loro complessa storia realizzativa, propongo un'analisi comparata di alcune scene, al fine di evidenziare come gli approcci totalizzanti al *Faust* di Strehler e Stein diano vita a una crisi dei linguaggi e dei generi performativi tradizionali e, conseguentemente, all'istituzione di configurazioni teatrali inedite e ibride.

Pur concepito in forma di poema drammatico, il *Faust* di Johann Wolfgang Goethe, nella sua titanica integralità, si caratterizza come una struttura libera dotata di un'eterogeneità stilistica, formale, tematica e allegorica inesauribile, un'opera di incommensurabile complessità capace di mettere in crisi l'ipotesi della sua rappresentabilità. Lo stesso Goethe, nel corso della sessantennale storia di scritture, revisioni, aggiunte e sospensioni che trasforma *Faust* nella sua «attività principale»,¹⁵⁰ in una vera e propria «parte della sua anima»,¹⁵¹ esprime posizioni controverse sul tema, suggerendo l'ipotesi che il suo *opus magnum* sia un dramma destinato esclusivamente alla lettura, non pensato in origine per una rappresentazione teatrale. Non disdegna, tuttavia, in varie occasioni, di intervenire attivamente nei tentativi di messinscena che cominciano a fiorire in Germania già a partire dal 1810, due anni dopo la pubblicazione della prima parte del poema.¹⁵² Se infatti la posizione di Goethe riguardo all'effettiva rappresentabilità del poema resta oggetto di discussione, è certo che egli contribuisce, in modi diversi, alla realizzazione di alcune riduzioni sceniche della Prima Parte del suo *Faust* realizzate durante il primo trentennio dell'Ottocento. Si tratta di produzioni sempre caratterizzate da una

¹⁵⁰ In data 21 luglio 1831, Goethe appunta sul suo diario «Conclusione dell'attività principale», riferendosi al suo *Faust II*, e il giorno successivo scrive «L'attività principale è conclusa. Ultimo Mundum. Tutto scritto in bella copia e rilegato». Tornerà in realtà ancora sul *Faust* nei primi mesi del 1832, a ridosso della sua morte avvenuta a marzo, per alcune correzioni ulteriori. Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Faust: lettere, scritti e diari dal 1770 al 1832*, in Giorgio Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda di Johann Wolfgang Goethe; ricerca spettacolo ideata, diretta e interpretata da Giorgio Strehler*, Milano, Piccolo Teatro di Milano, 1991, cit. senza numero di pagina.

¹⁵¹ Johann Peter Eckermann, *Colloqui con il Goethe, Vol. I*, in Strehler, *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

¹⁵² Cfr. Ulrich Gaier, 'Schwankende Gestalten': *Virtuality in Goethe's Faust*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 54.

drastica mutilazione del testo originario, con l'inevitabile eliminazione delle scene a più alto contenuto "magico" e metaforico (i Prologhi, la "Cucina della Strega" e ovviamente la lunga sezione della Notte di Valpurga).

Queste messinscena "accorciate" danno il via a una tradizione rappresentativa che si consolida definitivamente con la pubblicazione postuma dell'incommensurabile *Faust II* e che rafforza l'ipotesi, tra fine Ottocento e inizio Novecento, dell'impossibilità pratica di rappresentare il poema goethiano nella sua integralità. D'altronde, i problemi di traduzione scenica del *Faust* appaiono evidentissimi ancora oggi, perfino a un'analisi non particolarmente approfondita dell'opera. Alla congenita disorganicità del gigantesco apparato narrativo messo a punto da Goethe, alla caleidoscopica mescolanza di stili, forme rappresentative, metriche e testuali, al continuo, inarrestabile passaggio tra spazi mitici e luoghi reali, alla temporalità tremendamente sconnessa capace di attraversare più di tre millenni di storia, si aggiunge il carattere eminentemente allegorico che domina alcune parti del *Faust I* e molte delle principali sezioni del *Faust II*. Questo è infatti costellato di figure simboliche, immagini senza forma, puri spiriti privi di corpo, veri e propri archetipi fantasmatici, fusi in un complesso estetico unico per il quale George Sand conia la definizione di «dramma metafisico», al quale «nulla [di ciò che è stato realizzato] nel passato può essere paragonato».¹⁵³

Il *Faust* goethiano va dunque considerato alla stregua di una forma libera e polimorfa, non inquadrabile né definibile secondo tradizionali categorie drammaturgiche, svincolata dalle convenzioni teatrali ottocentesche e orientata piuttosto a un'estetica sperimentale, fondata sulla messa in crisi del concetto stesso di struttura chiusa. Piermario Vescovo, non a caso, etichetta il *Faust* alla stregua di un'opera ibrida e letteralmente sospesa, un testo «di collocazione indecidibile nei campi del drammatico o del narrativo» che trova proprio nel principio della contraddizione la sua cifra di riferimento determinante.¹⁵⁴

Alla luce di ciò, non pare affatto un caso che due dei più eclatanti eventi teatrali del quindicennio che corre tra la fine degli anni '80 dello scorso secolo e l'inizio del nuovo

¹⁵³ Traduzione mia di «Drame métaphysique» e «[*Auquel*] rien dans le passé ne peut être comparé». Cfr. George Sand, *Essai sur le drame fantastique. Goethe - Byron - Mickiewicz*, in «Revue des deux Mondes», 1839, [online] https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_le_drame_fantastique_-_Goethe,_Byron,_Mickiewicz (ultimo accesso: 25-01-2021).

¹⁵⁴ E continua: «Si pensi al caso del *Faust* di Goethe, poema drammatico certo impossibile alla teatralizzazione [...]. Il *Faust* è tuttavia un lunghissimo e complicatissimo testo che in nulla deroga al rispetto della forma drammatica, laddove solo i personaggi prendono in esso la parola e dove le didascalie, sempre sintetiche, appaiono 'eseguibili' in un eventuale 'messa in scena' (e, infatti, scritte in prosa e non in versi, rispettando la distinzione fondamentale di statuto). Esse dividono il luogo, il tempo del singolo quadro (Studio; oppure Notte) o le azioni che compiono i personaggi ('con un mazzo di chiavi e una lanterna, davanti a una piccola porta di ferro'; 'Apri la serratura. Si sente cantare da dentro' ecc.)). Cfr. Piermario Vescovo, *A viva voce*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 206, 228.

millennio coincidano con due tentativi di messa in scena integrale del *Faust* goethiano, ovvero due sfide teatrali tese a conseguire l'utopia di rappresentare l'irrappresentabile. Mi riferisco, da un lato, all'avventura dei *Faust Frammenti*, iniziata da Giorgio Strehler nel 1987 e culminata in una serie di messinscene di entrambe le parti del poema goethiano realizzate tra il 1989 e il 1992 al Teatro Studio di Milano e, dall'altro, al *Faust* di Peter Stein, una versione di ventuno ore inaugurata in un'enorme sala espositiva dell'EXPO di Hannover nel 2000 (e ripresa successivamente alla Berlin Arena e in una fabbrica dismessa alla periferia di Vienna tra il 2000 e il 2001): due esperimenti teatrali celebrati da Hans Schulte alla stregua di capitali «eventi della moderna cultura occidentale».¹⁵⁵

A uno sguardo superficiale, le due operazioni rischiano di apparire radicalmente antitetice: lo stesso sottotitolo scelto da Strehler per i suoi spettacoli – *Frammenti* – unito al fatto che il regista italiano non riesce a completare il suo proposito di messa in scena integrale (fondato, appunto, su una progressiva giustapposizione dei “frammenti” di volta in volta selezionati), pare stonare fortemente con il carattere fondamentale della versione di Stein, da lui stesso definita come la prima messinscena integrale di *Faust* da parte di un collettivo teatrale di professionisti,¹⁵⁶ ovvero la prima proposta scenica del *Faust* di Goethe capace di riprodurre la totalità, non alterata, dei suoi 12.111 versi.¹⁵⁷ A un'analisi più approfondita, in realtà, le due operazioni – pur nella loro irriducibile, straordinaria singolarità – rivelano una lampante consonanza di premesse, intenti e aspirazioni, un ampio ventaglio di elementi comuni o, almeno, di caratteristiche assimilabili a comuni ipotesi rappresentative, che ne complica in modo affascinante i possibili rapporti reciproci.

In primo luogo, per entrambi i registi, il rapporto con Faust – l'opera, il personaggio, il mito stesso – sembra configurarsi alla stregua di un legame dalle origini antiche, una sorta di incontro obbligato e non più rinviabile, un'immersione totalizzante, un'ossessione divorante che ricorda

¹⁵⁵ Traduzione mia di «Events of Modern Western culture». Cfr. Hans Schulte, *Introduction*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 12.

¹⁵⁶ Cfr. Roswitha Schieb e Anna Haas, *Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang Goethe: das Programmbuch Faust I und II*, Köln, DuMont, 2000, p. 9.

¹⁵⁷ In realtà, lo spettacolo di Peter Stein non si configura come il primo *Faust* integrale della storia poiché varie messe in scene integrali del poema di Goethe sono state realizzate a partire dal 1932 al Goetheanum di Dornach, noto centro di antroposofia fondato da Rudolf Steiner nel 1912. Come spiega David G. John, tuttavia, «dal momento che questi spettacoli sono intesi, almeno in parte, come espressioni del credo e dell'approccio alla vita dell'organizzazione, e visto che le messinscene sono allestite all'interno del contesto rarefatto dei locali di Dornach, si potrebbe essere d'accordo con Stein quando ammette che queste non possono essere considerati professionali» (Traduzione mia di «Because these productions function at least in part as expressions of the organization's beliefs and approach to life, and since the performances are housed within the rarified setting of their premises in Dornach, one might agree with Stein that they do not qualify as professional»). Cfr. David G. John, *Co-operation and Partnership: Peter Stein's Faust 2000*, in Beate Henn-Memmesheimer e David G. John (a cura di), *Cultural Link: Kanada-Deutschland*, Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2003, p. 307n.

quella dello stesso Goethe. Nell'ottobre 1987, cioè all'inizio di quel Progetto Faust che finirà per assorbire interamente l'ultima fase della sua vita di uomo di teatro, Strehler confessa: «L'incontro con Faust mi attendeva ad un limite della mia vita di interprete, dopo aver accompagnato, silenziosamente, a lato, il mio cammino per decenni».¹⁵⁸ E, in un'altra testimonianza risalente allo stesso periodo, il regista si chiede:

Cosa spinge un interprete come me, un giorno, ad affrontare Goethe e Faust? Forse, oltre il segreto, un *bisogno di 'sapere'*, finalmente, sul serio, di che cosa si tratta. [...] Forse una parte di *misteriosa identificazione* (sempre relativa) con un autore e un'opera, in qualche sua piega. [...] Certo, questo Progetto Faust, che è un progetto talmente immenso nel tempo e nello sforzo da non richiedere altre qualificazioni più appaganti e fantasiose, *impegna tutto un uomo, tutti i suoi strumenti*. È un'impresa faustiana, ecco! Condannata inevitabilmente ad uno scacco – nel senso dell'assoluto – ma vissuta possibile solo in uno *Streben* (ricerca, fatica, sforzo, anelito, tensione per?...) totale. [...] A questo punto della mia vita di critico e di creatore sulla scena, Faust mi è apparso inevitabile.¹⁵⁹

In tal senso, come scrive Marvin Carlson, i *Frammenti* si configurano come «una produzione dell'afflato epico, chiaramente concepita da Strehler (come da Goethe) alla stregua di una *summa* artistica, della sua carriera e della storia del teatro occidentale».¹⁶⁰

In modo ancor più esplicito Stein (che riesce a coronare il suo sogno di mettere in scena *Faust* solo nel 2000, dopo almeno un quindicennio di tentativi naufragati) parla del capolavoro goethiano come di una costante, di un vero e proprio residuo ineliminabile connaturato alla sua stessa esistenza.¹⁶¹ Proprio nel tracciare la storia di questo legame con il poema goethiano, il regista tedesco afferma:

L'ho preparato per tutta la vita. [...] Sapevo che era un'incredibile montagna da scalare. Ho provato innumerevoli volte nel corso degli anni di raggiungerne la cima, passando per seminari, i commenti critici a disposizione ecc., ma non sono arrivato molto lontano. [...] Nel 1985, ho lasciato Berlino per andare a Parigi e ho preso a lavorare su un progetto medievale. Mi sono tornate in mente molte sezioni dell'opera di Goethe, l'ho riletta

¹⁵⁸ Giorgio Strehler, *La nostra ricerca su Faust è incominciata*, in Giorgio Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Prima di Johann Wolfgang Goethe; ricerca spettacolo ideata, diretta e interpretata da Giorgio Strehler*, Milano, Piccolo Teatro di Milano, 1989, senza numero di pagina.

¹⁵⁹ Strehler, *Faust mi è parso inevitabile*, in Giorgio Strehler (a cura di), *Faust Frammenti: Ricerca diretta da Giorgio Strehler*, Milano, Piccolo Teatro di Milano, 1989, (corsivi miei).

¹⁶⁰ Traduzione mia di «A stunning production of epic dimensions, clearly conceived by Strehler (as it was for Goethe) as a kind of artistic summation, both of his career and of the history of Western theatre». Cfr. Marvin Carlson, *Faust Frammenti by Johann Wolfgang von Goethe*, «Theatre Journal», Vol. 44, N. 4, Dicembre 1992, p. 533.

¹⁶¹ Nel descrivere il *Faust* di Hannover, Jonathan Kalb ammette che «l'attrazione principale stavolta era Stein stesso, questa figura leggendaria che non aveva più lavorato come regista in Germania dal 1991 e ora, a sessantatré anni, stava per realizzare un sogno bramato per trent'anni» (Traduzione mia di «The main attraction this time was Stein himself, a legendary figure who hadn't directed in Germany since 1991 and, at 63, was fulfilling a 30-year-old dream»). Cfr. Jonathan Kalb, *Marathon Mensch*, «Salmagundi», nn. 135/136, 2002, pp. 204-205.

integralmente e improvvisamente mi sono trovato *dentro* al testo. Riuscivo a leggerlo come fosse un quotidiano, senza commenti critici. Apparentemente ero io stesso a dover attraversare varie fasi faustiane di vita e di cultura prima di poter trovare il mio orientamento e trasmetterlo agli attori.¹⁶²

Tuttavia, al di là del profondo legame personale attivato con l'opera di Goethe, è lo stesso approccio totalizzante che i due registi scelgono di adottare nelle loro rispettive ipotesi di messa in scena a suggerire una precisa comunanza di orizzonti: come già accennato, infatti, non ci si trova affatto di fronte a una banale contrapposizione tra una proposta completa e una frammentaria bensì a una doppia ma equivalente tensione (seppur realizzata con mezzi e in modi diversissimi) verso una rappresentazione integrale del capolavoro goethiano. La scelta di Strehler di presentare il *Faust* per "frammenti" va intesa infatti nell'orizzonte progettuale del *divenire* e della *mobilità* che caratterizza l'intera avventura di questo spettacolo: il regista si propone di iniziare, nel 1987, con una prima selezione di frammenti dal *Faust* di Goethe che, di stagione in stagione, viene integrata con una selezione successiva, in un processo progressivo teso alla messa in scena integrale del poema goethiano. Già nell'ottobre 1988, cinque mesi prima della *premiere* dei *Faust Frammenti Parte Prima*, Strehler esprime questa posizione con incrollabile fiducia, eleggendo la pretesa di integralità a fondamento stesso della sua ricerca.

Il Progetto [*scrive Strehler*] ha come scopo quello di tentare una 'rappresentazione integrale' del Faust di Goethe, inteso come tragedia completa in ogni sua parte, coerente nella sua complessità e nelle sue divagazioni e non come un insieme letterario che postula solo lettura e non ha la possibilità (salvo alcune parti) di essere veramente recitato su un palcoscenico, in forma di spettacolo. È questa presa di posizione critica di fondo che si oppone ad altre visioni critiche e che costituisce la premessa a tutto il Progetto.¹⁶³

Una simile pretesa di completezza pone ovviamente il problema di affrontare con mezzi teatrali l'inesauribile eterogeneità di forme rappresentative suggerite dal *Faust* di Goethe e conduce Strehler, e successivamente Stein, a orientarsi verso ipotesi di spazio teatrale decisamente più libere e plasmabili della prospettiva limitante e costrittiva offerta dal teatro all'italiana. Come illustra Mara Fazio, d'altronde, già Richard Wagner intuisce che una delle maggiori criticità

¹⁶² Traduzione mia di «I've prepared for it all my life. [...] I knew that this was an incredible mountain to climb. I made a number of attempts over the years to get on top of it, through seminars, the available commentaries etc., but did not get much further. [...] In 1985, I left Berlin for Paris and got involved with a medieval project. I was reminded of much in Goethe's play, re-read the whole thing and suddenly found myself inside the text. I could read it almost like a newspaper, without commentary. Apparently, I had to go through various Faustian phases of culture and life myself before I could find my orientation and pass it on to actors». Cfr. Peter Stein, *Directing Faust. An Interview*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 287.

¹⁶³ Strehler, *Il Progetto Faust*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

connesse a un'eventuale messa in scena del *Faust* goethiano va rintracciata nella evidente «incompatibilità fra il *Faust* e la scena all'italiana, a scatola ottica».¹⁶⁴

Wagner pensava ad una scena e ad una platea sul modello elisabettiano, in cui gli spettatori circondassero in cerchio gli attori così che gli interpreti potessero recitare in modo naturale da tutte le parti, rompendo il rapporto frontale, immettendo lo spettatore nel mondo di Faust, non solo facendoglielo guardare.¹⁶⁵

Aderendo involontariamente alle indicazioni wagneriane, Strehler trova nel Teatro Studio, nato a Milano nel 1986 (solo un anno prima dell'avvio del *Progetto Faust*) dalla ristrutturazione dell'ottocentesco Teatro Fossati, il luogo ideale per portare avanti il suo itinerario verso la versione integrale di *Faust*. Progettato da Marco Zanusi, il teatro deve la sua peculiarità a una struttura a pianta semi-circolare che rinvia al modello dell'anfiteatro greco, con lo spazio scenico fuso con quello dell'uditorio, circondato su tre lati dalla platea e da gradinate realizzate sul modello delle case di ringhiera milanesi, dotato inoltre di una sorta di «palco interno»,¹⁶⁶ situato di fronte al fondale e coperto all'occasione da un sipario, così da permettere una bipartizione dello spazio scenico, una mobilità inedita dell'azione teatrale e una dialettica continua di distanza e vicinanza con gli spettatori. Proprio in virtù di questa sua configurazione, libera dai vincoli della scatola ottica all'italiana, Strehler comprende che il Teatro Studio, definito a ragione teatro di ricerca,¹⁶⁷ può sposare perfettamente le esigenze di sperimentazione richieste dal testo di Goethe, arrivando a trasformarsi nel principio stesso di strutturazione registica dello spettacolo.

Anche Stein, dieci anni dopo, opta per un deciso superamento delle configurazioni spaziali tradizionali e, partendo dal presupposto che il poema tedesco, nella sua estrema mutevolezza, richiede un rapporto sempre variabile tra uditorio e palcoscenico, mette in scena il suo *Faust* nella singolare cornice della Hall 23 dell'EXPO 2000 di Hannover, un'enorme sala espositiva suddivisa in due spazi rappresentativi collegati da un breve corridoio, in cui il rapporto tra pubblico e spettacolo può essere modificato ogni volta che il testo lo richiede, grazie all'uso di

¹⁶⁴ Fazio, *La sfida di Peter Stein*, cit. p. 51.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ L'espressione «palco interno» deriva da una traduzione letterale della – a mio avviso molto calzante – formula «inner stage», utilizzata da Laura Caretti in Laura Caretti, *Strehler's Faust in Performance*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 310.

¹⁶⁷ Strehler, nello specifico, descrive il Teatro Studio come «il teatro della ricerca, dell'imperfetto, di ciò che non si conosce, del cammino nella nebbia alla ricerca di qualcosa» (Traduzione mia di «le theatre de la recherche, de l'imparfait, de la chose que je ne sais pas, de la marche dans la brouillard pour chercher quelque chose»). Cfr. Estratto dal documentario *La Tentation Faustienne* (Marco Motta, 1989), visionato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.

gradinate mobili e, ovviamente, alla disponibilità degli spettatori, costretti a muoversi e cambiare posto di volta in volta insieme alle scene.¹⁶⁸

Oltre a costituire – secondo Carlo Susa e Leonardo Mello – «l’apice di trent’anni di lavoro incessante sullo spazio che ha rivoluzionato l’intero teatro tedesco»,¹⁶⁹ la vera e propria apoteosi di una linea di ricerca iniziata da Stein negli anni Settanta, il *Faust* di Hannover (e, ovviamente, le sue successive riprese a Berlino e Vienna) si sforza di ispirare un’idea di teatro dall’impronta fortemente sociale e comunitaria. Cyrus Hamlin, che presenza allo spettacolo nel luglio 2000, descrive un’atmosfera d’altri tempi che rievoca «quella di un circo o di una sagra popolare – ciò che in tedesco si potrebbe definire *Jahrmarktsfest* [fiera]»,¹⁷⁰ evidenziando a più riprese come questo senso di festa mobile contrasti fortemente con le convenzioni teatrali di uniformità e continuità stilistica. Allo stesso modo Jonathan Kalb, nella sua analisi dello spettacolo steiniano, insiste ripetutamente sulla dimensione collettiva e unificante dell’evento, tracciando degli affascinanti parallelismi tra il *Faust* di Stein, gli agoni della Grecia classica e le forme di teatralità medievali.

Guardare il pubblico tedesco coinvolto così attivamente nello spettacolo per due dure giornate [*scrive Kalb*] mi fece ricordare vividamente che i più grandi registi teatrali della prima modernità – figure del calibro di Wagner e Max Reinhardt – si impegnarono a creare non solo opere di genio individuale ma situazioni capaci di creare nel pubblico un sentimento di unità che rievocava i giganteschi eventi della cultura greca e medievale, capaci di riunire migliaia di individui moderni, distratti e impegnati, all’interno di comunità. Lo spettacolo di Stein rappresentò una conquista di questo genere.¹⁷¹

¹⁶⁸ Questa inedita configurazione spaziale, connessa all’estrema mobilità a cui è costretto il pubblico, connette idealmente il *Faust* di Stein a quello che Klaus Michael Grüber (a cui Stein dedica il suo spettacolo) realizza a Parigi nel 1975 all’interno della Chapelle de la Salpêtrière, una chiesa sconsecrata trasformata dal regista tedesco in uno spazio teatrale inedito in cui pubblico e performer condividono la scena, muovendosi liberamente in essa. Mara Fazio rievoca questa dimensione nomadica dello spettacolo di Grüber, ricordando come «durante la rappresentazione circa trecento spettatori si aggiravano insieme ai tredici attori attraverso sei diversi spazi scenici nei quali si poteva camminare, stare fermi, in piedi o sdraiati. La prima parte fu rappresentata nello spazio centrale, la grande navata della chiesa, ma per la rappresentazione del *Faust II* gli spettatori accompagnavano Faust e Mephisto di navata in navata nel loro viaggio attraverso il grande mondo. Il testo, liberamente tratto da Goethe, aveva funzione di accompagnamento. [...] Era un tipico spettacolo anni settanta in cui la parola contava poco». Proprio a causa di questo distanziamento dal testo originario, Fazio sostiene che «Stein (che nel 2000 dedica il proprio lavoro a Grüber) compie un’operazione contraria, che alcuni critici hanno definito postmoderna: la sfida dell’integralità è un omaggio pieno di rispetto a Goethe in cui la centralità assoluta è data al testo e alla lingua». Cfr. Fazio, *La sfida di Peter Stein*, cit. p. 65.

¹⁶⁹ Carlo Susa, Leonardo Mello, *Linee-guida e crocevia del teatro del Novecento*, in Claudio Bernardi e Carlo Susa (a cura di), *Storia essenziale del teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 362.

¹⁷⁰ Traduzione mia di «That of a circus or public fair— what in German might be called a *Jahrmarktsfest*». Cdr. Cyrus Hamlin, *Faust in Performance: Peter Stein’s Production of Goethe’s Faust, Parts 1 and 2*, in «Theater», Volume 32, N. 1, Dicembre 2002, p. 120.

¹⁷¹ Traduzione mia di «Watching the German audience engage so actively with this play over two demanding days reminded me poignantly that the greatest theater-makers of the early modern era – figures such as Wagner and Max Reinhardt – strove to create not just works of individual genius but unifying public occasion that handed back to Greece and the Middle Ages, large-scale events that gathered thousands of busy and distracted modern people together into communities. Stein’s event was a similar achievement». Cfr. Jonathan Kalb, *Great Lengths: Seven Works of Marathon Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011, pp. 187-188.

Il *Faust* steiniano, in pratica, getta le basi per una «comunità teatrale di attori e spettatori, transeunti e di breve durata [...] che si è prodotta in base a certi principi estetici [*ma*] viene sempre esperita dai suoi membri anche come una realtà sociale», favorendo quell'annullamento (seppur temporaneo) delle barriere fra vita e arte, esperienza e rappresentazione, che Erika Fischer-Lichte riconosce come carattere determinante della sua estetica del performativo.¹⁷²

Un simile sentimento di viva aggregazione popolare caratterizza, d'altronde, le premesse dell'avventura faustiana progettata da Strehler, non solo nel contesto delle rappresentazioni che, grazie alla peculiare conformazione del Teatro Studio, sembrano realizzare un'ideale fusione tra spettacolo e uditorio, tra spettatori e attori, ma soprattutto grazie al ricchissimo complesso di attività collaterali che sorgono intorno agli eventi teatrali veri e propri. Il *Progetto Faust*, nella cui ampia cornice i *Faust Frammenti* vedono la luce, dà infatti vita a un numero sterminato di letture pubbliche, concerti, rassegne cinematografiche, conferenze e lezioni offerte a una comunità desiderosa di esplorare sistematicamente l'universo faustiano e goethiano. Tali attività dominano l'universo culturale milanese per cinque anni, dal 1987 al 1992, creando il senso di una comunità unita in un'avventura culturale faustiana e realizzando il sogno di Strehler di porre le fondamenta per «un teatro popolare di massa, un teatro di 'festa collettiva' per il popolo, un teatro che unisce».¹⁷³

Eppure, l'elemento che meglio illustra la vicinanza di queste due proposte teatrali e, nel contempo, le rende fundamentalmente antitetico alla maggior parte dei *Faust* apparsi sui palcoscenici di tutto il mondo a partire dal secondo dopoguerra, va senza dubbio rintracciato nella premessa (o, sarebbe il caso di dire, promessa) di assoluta fedeltà all'originale goethiano che Strehler e Stein pongono a fondamento rigoroso – e incontrovertibile – delle loro operazioni di traduzione scenica. Rigettando le tendenze decostruttive di un certo teatro di regia teso a utilizzare i testi classici come materiali manipolabili a piacimento, strutture liberamente riconfigurabili al fine di produrre riletture di matrice politica e socioculturale, i due registi impostano le loro operazioni di traduzione scenica su una prospettiva unicamente votata alla presentazione della complessità del poema di Goethe. Quella che Stein e Strehler ricercano è una proposta di allestimento priva di sovrastrutture reinterpretative, in una sorta di progressione verso la verità dell'opera che si propone anche di attuare «un'operazione di

¹⁷² Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 98.

¹⁷³ Giorgio Strehler, Sinah Kessler (a cura di), *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 146.

demistificazione»,¹⁷⁴ tesa a rimediare agli errori prodotti da più di centocinquant'anni di letture ideologiche e riduzioni disorientanti.

Nel primo dei quaderni di documentazione del Piccolo dedicati al Progetto Faust, Strehler non esita a riconoscere nello sforzo di fornire «un'idea' più vera» della tragedia il principale fondamento della sua ricerca, insistendo sulla necessità quasi etica di proporre una lettura che superi i luoghi comuni e le distorsioni interpretative sorte intorno al *Faust*.¹⁷⁵

Mi basterebbe [*scrive Strehler*] indicare una traccia di quello che il *Faust* di Goethe è. Cioè non il libretto di un'opera lirica o il canovaccio di un'opera per marionette in cui un vecchio sapiente vende l'anima al Diavolo per sedurre una povera ragazzina e poi lasciarla morire in un carcere. Per il pubblico italiano, Faust è questo, più o meno. Qualcosa tra il *Mefistofele* di Boito e (per i più colti) *La Dannazione di Faust* di Berlioz.¹⁷⁶

Quella di Strehler vuole proporsi dunque, prima di ogni altra cosa, nei termini di una straordinaria operazione culturale, di una fedele interpretazione scenica di una delle massime opere mai scritte per il teatro, offerta al pubblico, come per istruirlo, in una versione non viziata da riletture storicizzanti o distorsioni ideologiche. E all'alba del nuovo millennio, in modo ancor più radicale, il tedesco Stein fa del suo *Faust* un imponente baluardo del teatro di parola, in aperta e fortissima opposizione con quella tradizione del *Regietheater* che lui stesso contribuisce a fondare in Germania negli anni Sessanta. Come osserva Jonathan Kalb,

[*Stein*] non era interessato ad attivare alcun tipo di riflessione concernente l'identità nazionale o la colpa storica, non direttamente in ogni caso, né era interessato a situare il suo spettacolo nel contesto di alcuna disputa su Faust in corso tra registi e studiosi. Egli voleva soltanto che il pubblico si affidasse a lui in quanto esperto senatore della cultura tedesca [...] ed era primariamente interessato a mettere in scena quella che lui stesso definì una 'prima mondiale' e alla sua missione filantropica di concedere al pubblico il tanto atteso accesso completo al loro più grande capolavoro.¹⁷⁷

In questo senso Stein, esattamente come Strehler, non tenta di caricare il suo *Faust* di ingombranti sovrastrutture ideologiche, attraverso cui proporre una personale visione del

¹⁷⁴ Estratto dalla «Prima lezione sul Faust» tenuta da Giorgio Strehler nel novembre 1991 al Teatro Studio, la cui registrazione è conservata presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.

¹⁷⁵ Cfr. Strehler, *Faust mi è parso inevitabile*, in Strehler (a cura di), *Faust Frammenti: Ricerca diretta da Giorgio Strehler*, cit. senza numero di pagina.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Traduzione mia di «[*Stein*] had no wish to engage any messy questions of national identity or historical guilt, not directly at any rate, and no interest in situating his production within any ongoing *Auseinandersetzung* [dispute] about Faust among directors or scholars. He just wanted the public to trust him as a tested senior statesman of *Kultur* [...] and was primarily concerned with staging what he called a 'world premiere' and with his socially benevolent mission to grant the public belated full access to their greatest drama». Cfr. Kalb, *Great Lengths: Seven Works of Marathon Theater*, cit. pp. 187-188.

mondo o riflettere sui processi costitutivi della contemporaneità, né si sforza di dotare il personaggio Faust di un volto nuovo. Il comune anelito (utopico, megalomane, folle, a detta di molti) che i due registi tentano di perseguire – creando, va da sé, due esperienze teatrali profondamente diverse – è semplicemente (si fa per dire) quello di avvicinarsi alla verità del *Faust* goethiano, di rendere integralmente e fedelmente la multiforme enormità di temi, forme e stili in esso contenuta, impegnandosi in una sfida sfiancante contro lo spettro dell'irrappresentabilità. Una sfida che, a sua volta, non può che condurre le forme di rappresentazione convenzionali a una crisi, dando vita a proposte teatrali innovative e sorprendenti e confermando l'assunto di Jane K. Brown per cui «teatralità e sperimentazione nel *Faust* sono dunque processi reciproci e complementari».¹⁷⁸

Proprio la definizione dei caratteri fondamentali di questi due esperimenti sulla teatralità si costituisce come l'oggetto di studio delle pagine che seguono, aperte da due sezioni separate sugli spettacoli, tese a ricostruire le varie fasi produttive ed individuare gli elementi specifici dei progetti di messinscena di Strehler e Stein, e successivamente organizzate come una serie di analisi incrociate di singole scene, attraverso cui evidenzio (e in prospettiva comparata) la peculiarità di entrambi gli approcci registici.

I *Faust Frammenti* di Giorgio Strehler

Pur non costituendosi come l'ultima regia di Giorgio Strehler,¹⁷⁹ l'avventura dei *Faust Frammenti* assume, nel contesto complessivo della sua attività teatrale, un valore innegabilmente totalizzante e definitivo, e non solo per l'estremo grado di coinvolgimento con cui il regista vi si dedica nel corso di un quinquennio (1987-1992).¹⁸⁰ I *Frammenti* si pongono infatti come summa e compimento della lunghissima carriera di Strehler, iniziata in sordina

¹⁷⁸ Traduzione mia di «Theatricality and experiment in *Faust* are thus reciprocal and complementary processes». Cfr. Jane K. Brown, *Theatricality and Experiment: Identity in Goethe's Faust*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 250.

¹⁷⁹ Dopo i *Faust Frammenti* Strehler mette in scena *L'isola degli schiavi* di Marivaux nel 1993 e prende poi a lavorare a una serie di progetti presto abortiti, tra cui *L'Avaro* di Moliere e una nuova messinscena della *Madre Coraggio* di Brecht. Nel 1997, Strehler decide di dedicarsi al *Così fan tutte* mozartiano ma viene a mancare il 24 dicembre 1997, non riuscendo a portare termine il lavoro.

¹⁸⁰ Stefano Zecchi dichiara significativamente che «l'ultima grande regia di Giorgio Strehler è stata il Faust di Goethe». E aggiunge: «Mi sembra che nel 'Progetto Faust' il regista avesse trovato una nuova particolare identificazione. Una identificazione con Goethe, poi con Faust, perché il poeta di Weimar rappresentava una totalità d'esistenza che probabilmente Strehler aveva sempre vagheggiato. Essere un artista e un politico, un poeta e uno scrutatore di anime, uno scienziato e un uomo di teatro. Questo è Goethe e questo è rappresentato da Faust. Per Strehler, identificarsi con l'opera goethiana aveva, dunque, un valore rivoluzionario: una personale, essenziale, trasformazione interiore. Significava accogliere una complessità del mondo che non poteva più essere letta e compresa con quell'alfabeto politico e sociologico che lo aveva sin'ora guidato sia nella sua vita, sia nelle sue scelte d'artista». Cfr. Stefano Zecchi, *Il Faust di Strehler*, in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici Parte 2*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 59-60.

negli anni trenta nel ruolo di attore itinerante, ed esplosa nel 1946 con la fondazione del primo teatro stabile italiano, il Piccolo Teatro di Milano, nel quale egli contribuisce in modo decisivo all'affermazione del teatro di regia in Italia, colmando di fatto il cinquantennio di ritardo esistente tra le scene del nostro paese e quelle europee. Lo stesso Strehler esprime a più riprese l'impressione di trovarsi, col suo *Faust*, di fronte al proprio testamento artistico e spirituale, arrivando a definirlo lo spettacolo più difficile della sua vita e la più grande avventura mai affrontata dal suo teatro («forse l'ultima» scrive il regista nel 1988),¹⁸¹ rivendicando in questo modo l'idea di un'immersione totale, di un impegno definitivo, della chiusura di un cerchio attraverso cui sublimare la propria intera esistenza.

In un'operazione da molti interpretata come un atto di inguaribile narcisismo, infatti, Strehler non si limita a dirigere la messinscena del poema di Goethe ma decide di tornare a vestire i panni d'attore interpretando lo stesso Faust, retrocedendo così letteralmente alle origini della sua storia personale e professionale. Nel documentario *Quel Diavolo d'un Faust*, Strehler parla di questa sua scelta radicale come di «un atto di umiltà e di coraggio, nient'affatto un gesto di megalomania»,¹⁸² riconducendola a un tentativo obbligato di tirare le somme della sua lunga esperienza di uomo di teatro:

In fondo avrei potuto risparmiarmelo, sarebbe stato molto più semplice lasciare a un altro attore la responsabilità. Ma mi è sembrato che alla fine della mia vita fosse quasi un dovere *tornare alla matrice che mi aveva generato* e che è la matrice generale del teatro, quello che è essere con sé stessi a raccontare delle storie non per interposta persona.¹⁸³

Ai ruoli di regista e protagonista, Strehler accosta inoltre quello di traduttore, impegnandosi, con la fondamentale collaborazione di Gilberto Tofano, a dar vita a una nuova traduzione italiana del *Faust* preparata appositamente per la scena, tesa cioè a rendere il valore eminentemente teatrale del poema goethiano, la sua essenza di oggetto destinato alla rappresentazione. Cercando di mantenere nella traduzione italiana gli aspetti melodici e musicali della parola goethiana (o di trovarne equivalenti), Strehler e Tofano evitano arcaismi e intellettualismi, favorendo una lingua teatrale concreta, estremamente aderente al fatto scenico.¹⁸⁴

¹⁸¹ Cfr. Giorgio Strehler, *Il Progetto Faust*, cit. senza numero di pagina.

¹⁸² Estratto dal documentario *Quel diavolo d'un Faust* (Giorgio Vannucchi, 1991), visionato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Cfr. Strehler, *Il Progetto Faust*, cit. senza numero di pagina. Per un'analisi approfondita dell'operazione di traduzione compiuta da Giorgio Strehler e Gilberto Tofano, si veda Paola Del Zoppo, *Faust in Italia: ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Roma, Artemide, 2009. La studiosa italiana evidenzia a più riprese la tensione dei due traduttori verso la fedeltà al poema goethiano e, insieme, il loro tentativo di

Con queste premesse, nell'ottobre 1987 Strehler annuncia l'avvio del Progetto Faust, descrivendolo come un coraggioso itinerario di avvicinamento alla verità del capolavoro di Goethe che, insieme agli spettacoli veri e propri, propone una serie di iniziative culturali eterogenee, tra cui letture, conferenze, lezioni, rassegne cinematografiche connesse, in vari modi, al mito faustiano. Consapevole di approcciarsi a un'opera profondamente ostile alle forme di rappresentazione tradizionali, Strehler definisce la sua operazione di traduzione scenica nei termini di una «ricerca teatrale»,¹⁸⁵ insistendo sin dal principio sui suoi caratteri di modificabilità e trasformabilità. Nel tentativo di giungere a rappresentare il *Faust* nella sua interezza, il regista sostiene – quasi paradossalmente – la necessità di una sua preliminare frammentazione, al fine di «costituire una 'prima intelaiatura' della tragedia, della quale riempire in seguito i vuoti attraverso le ricerche successive».¹⁸⁶ Strehler si propone in pratica di cominciare a lavorare su una prima selezione di frammenti del *Faust* goethiano, focalizzandosi sulle parti meno note del poema e tralasciando inizialmente le altre, con l'obiettivo di integrarle in una fase successiva della ricerca.

Il carattere innovativo di una simile proposta sta nel fatto che ogni fase di sperimentazione sul testo prevede una rappresentazione: la ricerca, in tal senso, non si fossilizza nella forma di una prova chiusa ma dà vita, al contrario, alla presentazione pubblica di un affascinante ibrido tra il processo di creazione di uno spettacolo e lo spettacolo stesso dato nella sua compiutezza. Come spiega Strehler:

la Ricerca è stata – per necessità – finalizzata ad una o più rappresentazioni teatrali del lavoro svolto. Ma si tratterà *sempre della rappresentazione particolare, circostanziata, di un lavoro di Ricerca*, che ad un certo punto viene 'mostrato' nella sua forma di spettacolo-lavoro-appunto-ipotesi, alla collettività, mettendo a nudo davanti agli spettatori un travaglio critico-estetico che non può non avere una sua grande parte di *imponderabile e di irrisolto* (poiché di Ricerca si tratta) e nello stesso tempo, consentendo la comprensibilità immediata del fatto teatrale, come se esso fosse già completo e responsabilmente presentabile.¹⁸⁷

La messinscena del *Faust* goethiano viene dunque concepita come un processo in divenire fluido, una successione di rappresentazioni parziali, tese progressivamente a completarsi e

conservare la "musicalità" goethiana. «Strehler [*scrive Del Zoppo*] adatta il testo alle proprie esigenze e analisi, si preoccupa in particolare delle assonanze, e inserisce alcune significative pause, necessarie alla recitazione. La versione presenta all'inizio versi molto brevi, ma, con l'avvio delle terzine, il drammaturgo sceglie un endecasillabo piuttosto regolare, e, solo nei primi versi, rimato. [...] Più avanti le rime si annullano, ma l'endecasillabo si fa più solenne. Strehler insiste molto sulle assonanze e, con l'intento di vivacizzare la scena, crea ripetizioni evidenti rimanendo fedele al testo originale». Cfr. Ivi, pp. 238-239.

¹⁸⁵ Strehler, *Il Progetto Faust*, cit. senza numero di pagina.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

unificarsi, fino a giungere a una versione completa da realizzarsi in sei serate consecutive e programmata, nell'utopica visione di Strehler, a chiusura della stagione 1993/1994 presso il «Nuovo Grande Teatro», ovvero la nuova sede del Piccolo (inaugurata in realtà soltanto nel 1998, pochi mesi dopo la morte del regista).¹⁸⁸

La prima rappresentazione pubblica di questa ricerca sul poema goethiano si tiene al Teatro Studio nelle serate del 18 e 19 marzo 1989, con il nome di *Faust Frammenti Parte Prima*, e vede la messa in scena di circa 2500 degli oltre 4600 versi che compongono il *Faust I*, con l'esclusione del Prologo in Teatro, delle scene della seduzione di Margherita e della Notte di Valpurga, oltre ai numerosi tagli compiuti sulle stesse scene selezionate. Ulteriori 200 versi vengono aggiunti ai *Faust Frammenti Parte Prima* nelle repliche iniziate nel febbraio del 1990 mentre il 28 aprile 1991 il Teatro Studio inaugura i *Faust Frammenti Parte Seconda*, in una selezione di circa 2800 versi dal *Faust II*. Dal 18 gennaio al 1° marzo 1992, il Teatro Studio ospita l'ultimo ciclo di repliche presentando, in cicli di quattro serate consecutive, i due spettacoli, giunti complessivamente a tradurre in forma scenica circa metà del poema goethiano.

Dopo l'ultima delle centottanta repliche, Strehler rilascia dichiarazioni che fanno intendere la ferma volontà di riprendere la ricerca nel 1994,¹⁸⁹ ma i numerosi problemi legali e amministrativi che travolgono il Piccolo Teatro a partire dal 1992 rendono impossibile l'attuazione del progetto, trasformando i *Faust Frammenti* in una titanica opera incompiuta. Eppure, proprio in questa forma non finita, derivante dall'addizione progressiva di sezioni diverse in vista di una futura totalità, gli spettacoli strehleriani giungono a costituirsi come un vero equivalente scenico del *Faust* goethiano, riproponendone in un certo senso lo stesso processo di formazione, fondato appunto sulla fusione estemporanea (nel corso di quasi sessant'anni) di frammenti di scrittura. In questo senso, il concetto di «divenire inteso come mutamento»,¹⁹⁰ che Strehler considera il nucleo tematico e formale del *Faust* di Goethe, finisce per diventare l'elemento strutturante dell'intera operazione di ricerca teatrale, innervando ogni aspetto dei *Faust Frammenti* e dando all'intera produzione il carattere peculiare di un *work in progress*.

La montagna di versioni di traduzioni e copioni contenuta nel Fondo Giorgio Strehler (conservato presso il Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste) si costituisce forse come la più lampante testimonianza di questo approccio interpretativo teso costantemente al

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Cfr. Maurizio Porro, *Con affetto il vostro Strehler*, «Corriere della Sera», 3 marzo 1992.

¹⁹⁰ Strehler, *Faust Frammenti Parte Seconda*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

mutamento: si tratta di una sterminata, non categorizzabile, successione di pagine che nega il concetto stesso della versione definitiva, in cui la battuta tradotta e dattilografata diventa semplicemente la base per un successivo aggiustamento. Come riporta d'altronde Laura Caretti, testimone diretta del quinquennale processo di creazione dei *Faust Frammenti*:

le parole venivano continuamente testate, messe a punto e perfino modificate sul palcoscenico. Molto spesso, mentre recitava o dirigeva, [Strehler] correggeva un verso, cambiava l'ordine delle parole, sempre teso a realizzare una traduzione che preservasse il potere espressivo dell'originale.¹⁹¹

Un simile, ininterrotto processo trasformativo caratterizza anche il lavoro della costumista Luisa Spinatelli: lungi dall'ipotesi di una configurazione preliminare e definitiva degli abiti di scena, Strehler richiede alla sua storica collaboratrice la progettazione di costumi di prova destinati a prender forma a poco a poco, adattandosi alle sempre mutevoli necessità della scena, ai movimenti degli attori, alle esigenze luministiche per diventare, solo alla fine, abiti di scena compiuti. E uno stesso processo sinergico caratterizza il lavoro dei compositori Fiorenzo Carpi e Aldo Tarabella, accolti come presenze fisse nel corso delle prove al fine di permetter loro di delineare progressivamente l'atmosfera musicale richiesta in relazione ai caratteri strutturali della situazione rappresentata.¹⁹²

L'incessante tensione alla trasformazione e al completamento, innalzata a principio compositivo degli spettacoli, è inoltre chiaramente ravvisabile nel sempre diverso grado di "realizzazione" delle scene di cui i *Frammenti* sono composti. In generale, è possibile riconoscere tre differenti tipologie di rappresentazione, a volte presentate in forme più o meno ibride: un grado zero della spettacolarità, in cui gli attori leggono semplicemente il testo, in piedi di fronte a un leggio, avvolti da un fascio di luce; una forma di spettacolarità minima, in cui la scenografia è appena suggerita da oggetti o, più spesso, elementi luministici; una spettacolarità elaborata, in cui la configurazione scenica è completamente definita. Se nelle scene di quest'ultimo tipo il processo di sperimentazione ha già trovato il suo completamento, trasformandosi in un dispositivo compiuto e facendosi dunque invisibile, quelle appartenenti alle prime due modalità rappresentative (destinate, nel progetto originario di Strehler, a essere

¹⁹¹ Traduzione mia di «The words were endlessly tested out, tuned and even altered on stage. Very often, while acting or directing, he revised a line, reordered the words, constantly bent as he was on achieving a translation that would preserve the expressive power of the original». Cfr. Caretti, *Strehler's Faust in Performance*, cit. p. 311.

¹⁹² Proprio i tre compositori parlano di «uno sviluppo costante e giornaliero delle musiche», evidenziando come «Strehler non chiede mai materiali finiti: bisogna capire semplicemente insieme se l'idea tematica e ritmica è giusta e se questa può essere la via da seguire». Cfr. Fiorenzo Carpi, Aldo Tarabella e Marco Rossi, *Le musiche*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

completate) incarnano in modo più esplicito il principio del divenire che informa la ricerca strehleriana. Nelle numerose scene in cui gli attori sono ai leggii, immersi nel buio, costretti a evocare oggetti e scenografie inesistenti attraverso parole e gesti, è infatti la processualità stessa della ricerca a rendersi evidente, a esser messa in scena. In questi casi, lo spazio scenico trova la sua unica forma di definizione nelle luci di Josef Svoboda – scenografo dei *Frammenti* – agenti di definizione di atmosfere all'interno di un luogo teatrale praticamente privo di connotazioni, idealmente prossimo alle scene minime descritte da Hans-Thies Lehmann, nelle quali i criteri di «assenza, riduzione e vuoto non sono riconducibili a un'ideologia minimalista, ma un elemento di fondo del teatro attivo», cioè orientato all'attivazione del pubblico, chiamato a farsi artefice della costruzione del senso evocato in scena.¹⁹³ In tal senso, la presentazione di scene in via di definizione, caratterizzate da un minimalismo non programmatico ma obbligato dallo stesso carattere *in fieri* degli spettacoli, permette a Strehler di estendere il carattere strutturante della sua ricerca – la tensione al completamento – alla stessa esperienza di percezione del pubblico che, come scrive il regista, è di volta in volta costretto a *completare* la scena attraverso il proprio immaginario.

La natura sperimentale dei *Faust Frammenti*, il loro costituirsi – usando le parole di Strehler – come una «ricerca-spettacolo *in vitro*, vista nel suo farsi e disfarsi» porta inoltre all'impossibilità di imporre una cifra unitaria alle rappresentazioni, comportando al contrario la necessità di un'esperienza teatrale poliedrica. In tal senso, al criterio strutturante del divenire si accosta, come una sorta di corollario, la tendenza a una forte eterogeneità stilistica, dato ovviamente connaturato allo stesso poema goethiano. L'estrema varietà delle forme rappresentative, ovvero l'alternanza tra le scene minime in cui il semplice riflesso di una finestra gotica sul palcoscenico può connotare un ambiente diegetico, e i momenti di puro spettacolo nei quali la logica dell'accumulo scenografico riesce a creare un'impressione di teatralità pienamente definita, è accentuata da una fortissima tendenza alla varietà che coinvolge praticamente ogni aspetto della ricerca. Gli stessi stili recitativi adottati dagli attori, ad esempio, sono continuamente in bilico tra recitazione naturalistica e declamazione quasi cantata, tra immedesimazione e straniamento, fino ad arrivare, a volte, a una fusione dei due registri, in una conferma di quella che Maria Shevtsova definisce come la capacità tutta strehleriana di fondere insieme Brecht e Stanislavskij, il teatro epico e quello drammatico.¹⁹⁴ Come nota Iolanda Simonelli, infatti,

¹⁹³ Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit. p. 98.

¹⁹⁴ «In tutte le sue opere, [scrive Shevtsova] è riuscito a realizzare ciò che si riteneva impossibile: fondere il teatro drammatico e quello epico – Stanislavskij e Brecht – contrariamente alla teoria brechtiana della loro antitesi»

risultano particolarmente interessanti le recitazioni di Strehler e Graziosi, poiché la prima è impostata secondo uno stile che potremmo definire epico, con una costante frammentazione del ritmo recitativo e una accentuazione della metrica che suggeriscono una forma di straniamento, la seconda invece (per la parte di Mefistofele) è più vicina allo stile stanislavskiano, e segue la linea di una esposizione naturale e suadente che invita al coinvolgimento.¹⁹⁵

Gli stili attoriali dei *Frammenti* coprono dunque l'intero spettro di possibilità esistenti fra il paradigma naturalista e quello epico, due poli significativamente incarnati dal Mefistofele di Franco Graziosi e dal Faust di Giorgio Strehler. Eppure, nonostante le evidenti differenze recitative riscontrabili fra i vari interpreti, emerge nelle voci di tutti i personaggi un'intima tensione musicale, orientata a riprodurre in scena la musicalità intrinseca del *Faust* goethiano. Strehler cerca infatti di mantenere intatto, nella sua traduzione, l'eterogeneo complesso di metri, ritmi e assonanze che fa del poema tedesco, scrive Italo Alighiero Chiusano, «il superlibretto di un'opera in musica... senza musica»,¹⁹⁶ e modula la recitazione dei suoi attori (e la sua) sulla base di questa struttura metrica, producendo l'impressione di una costante modulazione ritmica, vibrante, musicale appunto del parlato.

La ricerca di una simile poliedricità stilistica deriva anche dal fatto che Strehler, vedendo nel *Faust* di Goethe un'opera fondata sul rifiuto categorico di una cronologia lineare e consequenziale, giunge alla conclusione che il poema deve «essere rappresentato con indicazioni di atemporalità».¹⁹⁷ Il regista non esita, in tal senso, ad accumulare riferimenti a tempi storici divergenti, ad alternare musicalmente marce medievali, melodie rinascimentali, valzer in stile viennese e assordanti pezzi rock, a mescolare al tessuto linguistico dei suoi *Frammenti* in italiano sezioni di testo recitate nel tedesco di Goethe (Studio) e in greco antico

(Traduzione mia di «In all his works he achieved the allegedly impossible: binding together the dramatic and the epic theaters – Stanislavskij and Brecht – contrary to Brecht's theory of their antithesis»). Cfr. Maria Shevtsova, *Giorgio Strehler*, in Shomit Mitter, Maria Shevtsova (a cura di), *Fifty Key Theatre Directors*, Londra & New York City, Routledge, 2005, p. 90.

¹⁹⁵ Iolanda Simonelli, *Il Progetto Faust*, in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 211-212.

¹⁹⁶ «Il dramma stesso di Goethe [aggiunge Chiusano] era gonfio di musica (musica poetica, fatta di parole, di rime, di risonanze, di echi, di splendide cacofonie) come una spugna può essere zuppa d'acqua. Alcune liriche o canzoni inserite nel *Faust* inoltre (ad esempio *Il re di Thule*, la *Canzone della pulce* o *Margherita all'arcolajo*) hanno avuto tali trascrizioni e la forma canora del *Lied*, ad opera di autori come Beethoven, Schubert, Liszt, Mussorgsky, da contentare anche nel più accanito dei melomani questa sete di una musicalità faustiana fatta di vere e proprie note». Cfr. Italo Alighiero Chiusano, *Quei dieci e più Faust di Goethe*, saggio dattiloscritto, con correzioni a penna, conservato presso l'Archivio Giorgio Strehler nel Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste, pp. 6-7. Parte del suddetto saggio, in una versione modificata, è stata successivamente inclusa nella *Prefazione* scritta da Chiusano alla versione del *Faust* goethiano edito da Garzanti nel 1994.

¹⁹⁷ Estratto dal documentario *Le scenografie di Faust* (Giorgio Vannucchi, 1991), visionato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.

(Tragedia di Elena), a proporre impossibili accostamenti di abiti, tra cui quello – il più eclatante – tra un Faust in tunica nera e un Mefistofele in giacca di pelle e casco da centauro (Alta Montagna).

L'unico elemento fisso e "immutabile" dello spettacolo, in questo senso, è costituito da una gigantesca spirale di seta bianca, invenzione di Josef Svoboda, che Strehler descrive come rappresentazione di «un'idea di infinito»,¹⁹⁸ forma pura e aperta a significazioni multiple, tesa a illustrare metaforicamente il cielo, il cosmo, l'eternità e l'itinerario del protagonista destinato, soprattutto nella seconda parte, a compiersi non in linea retta ma secondo un sistema di cerchi concentrici.¹⁹⁹ Sospesa sull'alto soffitto del Teatro Studio, la spirale svobodiana sovrasta la scena e funge da elemento unificante dello spettacolo, posto concretamente e simbolicamente al di sopra della caleidoscopica mutevolezza presentata sul palcoscenico, emblema palese di fissità e, insieme, quasi ossimoricamente, figurazione concreta del carattere progressivo e trasformativo della ricerca di Strehler. Se infatti, come sostiene Ignazio Buttitta, «la spirale, estesamente, è simbolo della vita e del tempo, della vita nel tempo, dell'essere in perpetuo divenire»,²⁰⁰ la forma avvolgente creata da Svoboda e sospesa nel cielo teatrale del Teatro Studio non può che proporsi – autoriflessivamente – come espressione del mutamento connaturato all'operazione dei *Faust Frammenti*, matrice materna e plasmante della ricerca strehleriana, istanza meta-teatrale tesa a presentare il divenire di cui è simbolo come vera e propria modalità generatrice della scena.

In questo senso, la spirale ideata da Svoboda e, in generale, la peculiare strutturazione dei *Frammenti* rispondono alla necessità di palesare una potente riflessione sul teatro stesso, sui suoi meccanismi costitutivi, sulle sue forme specifiche e, nel contempo, di proporre l'ipotesi di una teatralità rinnovata, di affrontare, come scrive Strehler, «il problema di cosa è e cosa deve essere un teatro d'arte oggi».²⁰¹ La ricerca-spettacolo sul *Faust* è, perciò, anche la proposta di un teatro nuovo: nella sua dichiarata natura di esperimento meta-teatrale, nel suo porsi come oggetto liminale sospeso tra prova *in itinere* e spettacolo, creazione in atto e rappresentazione,

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Durante la preparazione dei *Faust Frammenti Parte Seconda*, Strehler elabora un'idea grafica del viaggio compiuto da Faust nella seconda parte del poema di Goethe, tracciando la forma di una spirale. «Sulla spirale del viaggio faustiano», spiega Strehler, «scopriamo come le scene si organizzano su quattro fasce, in quattro grandi temi: A) le scene di interiorità e di meditazione; B) il tema del potere e dei suoi strumenti; C) il ritorno al Sud di Faust alla ricerca del simbolo dell'Armonia e della Bellezza Classica; D) il viaggio di Homunculus: dalla sua astrattezza di modello universale dell'uomo, al divenire e alla vita, dissolvendosi nelle acque mitiche del Mediterraneo». Cfr. Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

²⁰⁰ Ignazio Buttitta, *Verità e menzogna dei simboli*, Roma, Meltemi, 2008, p. 165.

²⁰¹ Strehler, *La nostra ricerca su Faust è incominciata*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Prima*, cit. senza numero di pagina.

essa si configura soprattutto come un laboratorio di forme, svincolato dalle categorie sceniche tradizionali e proiettato verso il futuro.²⁰²

Una simile tensione alla creazione di una teatralità inedita, tuttavia, non coincide con un distanziamento dal testo: come accennato in precedenza, Strehler unisce all'innovazione formale un principio di rispetto assoluto dell'originale goethiano dimostrando con forza, come scrive Hans Schulte a proposito dei *Frammenti*, che «una produzione audace e visionaria di un'opera classica può comunque essere fedele al suo autore».²⁰³ Semplicemente, la fedeltà strehleriana non si realizza nei termini di quel rigore filologico estremo che caratterizza il lavoro sul *Faust* di Peter Stein ma in quelli di uno sforzo di conservazione del fuoco sacro dell'opera, di un'oculata riproposizione scenica dei suoi caratteri costitutivi, di quella «interpretazione dello spirito»,²⁰⁴ riconosciuta da Alberto Bentoglio come formula determinante del lavoro di Strehler. La monumentale operazione di studio e interpretazione del testo goethiano che coinvolge Strehler per più di cinque anni lo porta, in pratica, a dar vita a una proposta scenica capace di conservare nella forma, ben al di là dei piccoli o grandi tagli e ritocchi attuati sul testo, lo specifico del *Faust*. Così, la scelta di impostare l'intera ricerca nei termini di un'operazione in divenire non solo replica il processo genetico del poema tedesco, creato per mezzo di progressive aggiunte, modifiche e rimodulazioni nel corso di un sessantennio, ma si configura anche come il tentativo di rendere una sorta di riproposizione scenica dello *Streben* di Faust. Il carattere *in fieri* dei *Frammenti* si pone cioè come un trasferimento dell'eterna, insoddisfatta ricerca di Faust tesa all'auto-realizzazione (indubbiamente concepita da Goethe come tratto costitutivo e unificante del suo immenso *opus magnum*) nella struttura compositiva stessa degli spettacoli presentati al Teatro Studio. In pratica, il principio faustiano dello *Streben*, il suo «tendere oltre ogni confine»,²⁰⁵ giunge ad informare lo stesso spirito dei *Frammenti* che, nella loro perenne tensione al completamento, alla trasformazione, alla ricerca di nuove forme di definizione compiuta, replicano idealmente l'insopprimibile anelito all'assoluto del personaggio-Faust.²⁰⁶

²⁰² Dopo la prima rappresentazione dei *Faust Frammenti Parte Prima*, Strehler scrive che «proprio mentre il teatro italiano, al di fuori di rare eccezioni, sta dissolvendosi in avventure senza domani, noi al Teatro Studio e al Piccolo Teatro affrontiamo progetti vasti, proiettiamo nel futuro il nostro lavoro». cfr. Strehler, *Faust Frammenti Parte Prima*, in Giorgio Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

²⁰³ Traduzione mia di «A bold and visionary production of the classical work can be true to its author». Cfr. Schulte, *Introduction*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, p. 12.

²⁰⁴ Alberto Bentoglio, *Realtà e poesia: il fare teatro di Giorgio Strehler*, in «Materiali di estetica», 2002, p. 216.

²⁰⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Faust I, Faust II e Urfaust*, (trad. it. Andrea Casalegno), Milano, Garzanti, 1994 (1808-1832), v. 1742. Tutte le citazioni dal *Faust* di Goethe, salvo quando diversamente indicato, sono tratte da questa fonte.

²⁰⁶ Anche Iolanda Simonelli traccia una connessione fra il concetto di *Streben* che caratterizza il personaggio di

Portando a compimento questa sovrapposizione tra il carattere generante dell'opera e quello strutturante dello spettacolo, i *Faust Frammenti* giungono a configurarsi inoltre come una delle applicazioni più radicali dei principi della regia critica strehleriana. Questa sarebbe fondata secondo lo stesso Strehler su «una estrema disponibilità a cercare di capire il più possibile la realtà del testo, mai *à la surface* ma sempre *nello spasimo del profondo*»,²⁰⁷ sul tentativo di esprimere in scena non il carattere calligrafico ma il nucleo fondante dell'opera di partenza, di superare cioè un'idea di fedeltà intesa come adesione letterale all'originale e piuttosto dar vita a una traduzione scenica della sua essenza specifica. I *Faust Frammenti* incarnano tutto questo al massimo grado: il testo goethiano – pur tagliato, modificato, spesso perfino riconfigurato in un ordine diverso da quello originale – non perde mai il valore di riferimento decisivo e ineliminabile per la messinscena. Il “carattere determinante” del poema, che Strehler riconosce – a ragione – nello *Streben* del protagonista, nella sua infinita tensione trasformativa tesa all'assoluto, plasma in modo decisivo l'architettura scenica della ricerca, dando vita a una serie di rappresentazioni che, pur presentando (a tratti) atmosfere diversissime da quelle suggerite dal poema, si caratterizzano come operazioni profondamente, strutturalmente faustiane, capaci cioè di fare dei caratteri specifici del *Faust* di Goethe i principi estetici attraverso cui definire la propria teatralità.

Il *Faust* di Peter Stein

Oltre a configurarsi, scrive Cyrus Hamlin, come il vero e proprio «evento teatrale inaugurale del nuovo millennio»,²⁰⁸ il *Faust* integrale messo in scena ad Hannover nell'estate del 2000 costituisce il punto di arrivo di un percorso di ricerca portato avanti da Peter Stein per decenni, uno sforzo estremo prima di comprensione e poi di realizzazione scenica del poema goethiano le cui origini – secondo lo stesso regista – risalgono ai suoi tentativi di adolescente di leggere il *Faust II*.²⁰⁹ Il progetto di affrontare la più grande opera della letteratura tedesca rappresenta, di fatto, una costante dell'intera carriera di Stein, attraversando, come una sorta di sogno teatrale a lungo considerato irrealizzabile, le due grandi fasi della sua attività di regista:²¹⁰ la prima,

Faust e la struttura scenica che Strehler conferisce ai suoi *Frammenti*. Scrive la studiosa: «Lo ‘*streben*’ faustiano trova un equivalente nella macchina teatrale, nel ritmo incalzante con il quale si susseguono i diversi quadri, nel dispiegamento di grandi apparati (l'orchestra rock, l'elefante, la mongolfiera, la moto, le fastose e colorate scene di massa, etc.) ed inoltre attraverso la sovrapposizione di elementi eterogenei, in una corsa all'accumulazione di riferimenti». Cfr. Simonelli, *Il Progetto Faust*, cit. pp. 217-218.

²⁰⁷ Giorgio Strehler, *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 15 (corsivo mio).

²⁰⁸ Traduzione mia di «The inaugural theater event of the new millennium». Cfr. Hamlin, *Faust in Performance*, cit. p. 118.

²⁰⁹ Cfr. Schieb e Haas, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 8.

²¹⁰ Nel suo saggio *Marathon Mensch*, Jonathan Kalb ripercorre i numerosi tentativi steiniani di inscenare il *Faust* goethiano, in un percorso cronologico che dalla fine degli anni '60 giunge all'alba del XXI secolo. Scrive lo

caratterizzata dalla guida della Schaubühne e dall'instaurazione – insieme a una nuova generazione di autori suoi connazionali – di un teatro politicamente impegnato, radicale nella sperimentazione e fondato su basi democratiche; la seconda, aperta a metà anni '80 da una conversione realista e dominata da una rinnovata esigenza di fedeltà assoluta nei confronti del testo che dà vita, secondo Hans-Thies Lehmann, a «una delle più brillanti realizzazioni del teatro drammatico proprio nell'epoca della sua messa in discussione».²¹¹

La monumentale messinscena del *Faust* si propone come la più radicale applicazione dei principi di questo teatro letterario, fondato sul rispetto rigoroso dell'opera, e costituisce, come sostiene Marvin Carlson, «la summa dell'attenzione di Stein al dettaglio testuale».²¹² Il regista definisce infatti nella necessità di mettere in scena l'opera nella sua integralità, aderendo in modo totale ai suggerimenti teatrali e scenografici disseminati da Goethe nel testo, la fondamentale premessa al suo lavoro di traduzione scenica.²¹³ Allo stesso tempo, Stein rivendica inoltre la ferma volontà di evitare di coniugare la messinscena integrale con la rivendicazione di scopi ideologici,²¹⁴ in un diretto, critico riferimento ai seguaci di Rudolf Steiner che, a partire dal 1932, riescono in più occasioni nell'impresa di mettere in scena il *Faust* goethiano nella sua integralità al Goetheanum di Dornach, trasformando tuttavia le rappresentazioni in programmatiche illustrazioni dei caratteri fondamentali dell'antroposofia steineriana.

Stein, al contrario, fonda la sua immane operazione registica sul principio della trasparenza, paragonandosi a un «critico d'arte che descrive la struttura di un dipinto il più precisamente

studioso: «[Stein] aveva proposto *Faust* per la stagione iniziale della Schaubühne nel 1969-70, ma finì poi per immergersi in altri grandi progetti (come *Peer Gynt* nel 1971 e l'*Oresteia* nel 1980), e aveva appena iniziato a pensare di nuovo a *Faust* nel 1985 quando la Schaubühne lo licenziò. Da quel momento in poi la sua dichiarata ambizione, che terrorizzava chiunque lui tentasse di avvicinare come ipotetico collaboratore, diventò quella di mettere in scena per la prima volta l'intero poema, senza tagliare nessuno dei suoi 12.111 versi o imporre azioni sceniche non menzionate esplicitamente da Goethe. [...] Stein lavorò assiduamente per realizzare questo progetto titanico perfino mentre lavorava come regista di teatro non musicale al Festival di Salisburgo fra il 1991 e il 1997, offrendo letture pubbliche in numerose città europee» (Traduzione mia di «He had proposed *Faust* for the theater's [*the Berlin Schaubühne's*] initial season in 1969-70, then became distracted by other big projects (such as *Peer Gynt* in 1971 and *The Oresteia* in 1980), and had just begun planning *Faust* again when the Schaubühne fired him in 1985. His declared ambition from that point on, which frightened nearly everyone he approached as a potential collaborator was to produce the whole work for the first time, without cutting any of its 12,111 lines or imposing any stage action not specifically mentioned by Goethe. [...] He worked assiduously to realize his titanic plan even while employed as director of non-musical theater at the Salzburg Festival from 1991 to 1997, giving public readings in various European cities»). Kalb, *Marathon Mensch*, cit. pp. 204-205.

²¹¹ Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit. p. 60.

²¹² Traduzione mia di «The summation of Stein's attention to textual detail». Cfr. Marvin Carlson, *Theatre is More Beautiful Than the War*, Iowa City, Iowa University Press, 2009, p. 23.

²¹³ Cfr. Schieb e Haas, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 9.

²¹⁴ Cfr. *Ibidem*.

possibile»,²¹⁵ optando per una versione scenica del capolavoro di Goethe non filtrata da sovrastrutture ideologiche o soggettive e rigettando la tentazione di usare il testo come filtro attraverso cui proporre una riflessione sul mondo contemporaneo.

Un simile proposito, quello di trasporre fedelmente in scena l'intero *Faust* senza operare tagli, porta ovviamente con sé una lunga serie di ostacoli che Stein sintetizza – in un intervento incluso nel catalogo dello spettacolo curato da Roswitha Schieb con la collaborazione di Anna Haas, fonte assolutamente cruciale per la mia ricerca – in quattro principali aree di problematicità. In primis, secondo il regista tedesco, la lunghezza del poema richiede un tempo di messinscena estremamente lungo, corrispondente a quello di sei spettacoli normali, rendendo di fatto impossibile la sua inclusione nel programma di un teatro tradizionale.²¹⁶ In secondo luogo, la peculiare struttura del poema goethiano impone un cambiamento costante della relazione tra spettacolo e uditorio,²¹⁷ suggerendo l'ipotesi di uno spazio teatrale continuamente modificabile ed escludendo di riflesso quella del dispositivo fisso all'italiana. L'enorme impegno richiesto per le prove in termini di tempo, inoltre, implica la necessità di dar vita a una nuova compagnia, un ensemble attoriale e tecnico composto da professionisti disposti a dedicarsi allo spettacolo per un periodo decisamente più lungo di quello richiesto da qualsiasi produzione canonica.

La realizzazione di una tale macchina scenica esige, infine, un investimento economico enorme, assolutamente al di fuori delle possibilità di qualsiasi istituzione teatrale tedesca, il che porta Stein a reinventarsi impresario e impegnarsi personalmente nel recuperare i finanziamenti necessari per realizzare il suo *Faust*. Il primo segnale positivo in questo senso arriva dall'EXPO 2000 di Hannover, che mette a disposizione l'enorme spazio della sua Hall 23 per le prove e la messinscena stessa. La svolta coincide tuttavia con l'arrivo di sostanziosi contributi dal settore pubblico e privato (il Governo Federale Tedesco, la Deutsche Bank, DaimlerChrysler, Mannesmann, Ruhrgas, la città di Vienna) e dalla fondazione di una cerchia di sostenitori, la "Freundeskreis Faust e V.", composta da oltre 850 membri.

Così, dopo almeno un quindicennio di rinvii, il progetto di Stein comincia finalmente a prender forma nel 1999, forte di una copertura economica di 25 milioni di marchi, presentandosi – usando le parole di Mara Fazio – alla stregua di una vera e propria «sfida faustiana, non solo dal punto di vista artistico, estetico, spaziale, testuale [...] ma anche da quello economico,

²¹⁵ Traduzione mia di «An art critic who describes the structure of a painting as exactly as possible». Cfr. Stein, *Directing Faust*, cit. p. 270.

²¹⁶ Cfr. Schieb e Haas, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 9.

²¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

produttivo, imprenditoriale».²¹⁸ In prima istanza, Stein si impegna nella creazione di un cast eterogeneo di trentatré attori (tredici donne e venti uomini), accostando un gruppo di interpreti giovanissimi (molti addirittura alla loro prima esperienza) a nomi del calibro di Bruno Ganz, onorato, solo pochi anni prima, con il prestigioso Anello Iffland, massimo riconoscimento teatrale per attori di lingua tedesca. All'ensemble viene richiesto un impegno esclusivo di due anni e mezzo, comprensivo di un intero anno di prove e ben diciotto mesi di spettacoli, un periodo di tempo assolutamente inedito per uno spettacolo teatrale. Entrambi i ruoli principali vengono sdoppiati, con l'assegnazione della parte a due attori diversi (per Faust, Bruno Ganz e Christian Nickel; per Mefistofele, Johann Adam Oest and Robert Hunger-Bühler), destinati ad alternarsi continuativamente per rispondere ad esigenze di pratica scenica e, nel contempo, rafforzare il principio di fedeltà al testo posto a fondamento dello spettacolo stesso. Se, infatti, la necessità di fornire a Faust un doppio volto, come sostiene Stein, deriva da una necessità narrativa – Faust incorre in una trasformazione fisica, tornando giovane nella Cucina della Strega – «il raddoppiamento della figura di Mefistofele implica che questo non si configura affatto come una persona ma piuttosto come un ruolo, una visione delle cose, che può apparire in una serie infinita di incarnazioni».²¹⁹

La preparazione effettiva dello spettacolo comincia nel settembre del 1999, ad audizioni concluse, con una prima serie di riunioni che assumono il valore di un vero e proprio seminario: stando al resoconto offerto da Roswitha Schieb, infatti, Stein raduna attorno a sé i trentatré attori del *Faust Ensemble* ad Hannover, in un ufficio vuoto affittato per l'occasione, e per una settimana ripercorre la storia delle due parti del poema goethiano, passandone in rassegna l'eterogeneità stilistica e tematica.²²⁰

Successivamente l'ensemble, arricchito da un nutrito gruppo di tecnici e assistenti (35 in tutto), si trasferisce in un ex capannone industriale alla periferia di Hannover che viene riadattato a vero e proprio quartier generale dello spettacolo: oltre a un'enorme sala prove, il magazzino ospita infatti gli uffici della produzione, i laboratori tecnici, le falegnamerie, gli studi di Peter Stein e della costumista Moidele Bickel e un immenso androne dedicato all'accumulo dei materiali di scena.²²¹

Il nascente *Faust* steiniano rimane confinato in questo spazio fino al febbraio del 2000, per poi traslocare a metà aprile presso il sito di Expo Hannover, precisamente all'interno della Hall

²¹⁸ Fazio, *La sfida di Peter Stein*, cit. p. 63.

²¹⁹ Traduzione mia di «The doubling of Mephisto figure implies that he is not a person at all but a position, or a view of things, which can appear in infinite incarnations». Stein, *Directing Faust*, cit. p. 268.

²²⁰ Cfr. Schieb e Haas, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 94.

²²¹ Cfr. Ivi, p. 96.

23, un padiglione espositivo lungo 300 metri, largo 120 e alto 12, inteso nella doppia veste di sala adibita all'ultima fase di preparazione dello spettacolo e luogo-contenitore della rappresentazione completa. Uno spazio decisamente privo di connotati teatrali, descritto significativamente da Osman Durrani nei termini di «una sede improbabile [...] simile a un malmesso terminal aeroportuale, talmente grande da costringere gli attori a usare monopattini e biciclette durante le prove».²²²

Nel tentativo di perseguire un continuo mutamento del rapporto tra scena e uditorio, Stein decide di dividere la Hall in due diversi ambienti rappresentativi, separati da enormi sipari di velluto nero: mentre lo spettacolo viene presentato in una delle due metà, i tecnici lavorano – dall'altro lato della sala – alla preparazione di una nuova scena, a cui i circa quattrocentotrenta spettatori paganti possono accedere grazie al breve corridoio che collega le due sezioni. Entrambi gli spazi contengono inoltre delle gradinate mobili che vengono di volta in volta spostate e riorganizzate per dar vita a una sempre diversa modalità di fruizione, conferendo alla produzione e alla stessa esperienza del pubblico un incredibile dinamismo.

Questo straordinario lavoro sullo spazio costituisce indubbiamente l'applicazione definitiva dei principi registici di Stein e richiama alla mente il leggendario allestimento dell'*As You Like It* shakespeariano realizzato presso gli stabilimenti cinematografici di Spandau (Berlino) nel 1977. In quello spettacolo, il regista decide di risolvere le problematiche scenografiche connesse al passaggio dell'azione dalla corte di Frederick alla foresta di Arden facendo spostare il suo pubblico attraverso un vero e proprio labirinto costruito tra uno spazio di corte dai caratteri minimali e un ambiente boschivo progettato da Karl-Ernst Herrmann secondo criteri estremamente realistici (un vero manto erboso, con veri alberi e veri fiori).

Il *Faust* di Hannover, amplificando a dismisura questo principio di mobilitazione del pubblico e fondando il suo ritmo scenico sulla logica dell'ininterrotto fluire degli spettatori da una sezione all'altra della Hall 23, si configura come l'indubbio apice dell'ambizione steiniana di attuare una liberazione dell'uditorio teatrale, di «incoraggiare in certi modi, con delle invenzioni, gli spettatori a [...] mobilitarsi e fare anche delle piccole esperienze private» nel tentativo di sovvertire la configurazione tradizionale del teatro all'italiana, considerato dal regista alla stregua di una trappola immobilizzante.²²³ Come testimonia Jonathan Kalb:

²²² Traduzione mia di «An unlikely venue [...] that closely resembled a run-down airport terminal and was so large that actors had to use roller-skates and bicycles during rehearsals». Cfr. Durrani, *Faust. Icon of Modern Culture*, cit. p. 227.

²²³ Cfr. Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta: tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, p. 48.

questo sistema era più democratico di quanto la maggior parte di un pubblico disposto a pagare 398 marchi per un biglietto poteva sopportare, visto che non c'erano posti riservati e alcune sezioni richiedevano all'intero uditorio di stare in piedi. Eppure, la folla risultò essere ben disposta. Ogni nuova destinazione era vissuta come un'avventura, e il costante andirivieni ci tenne svegli – un aspetto non da poco nel contesto di uno spettacolo che durava sette ore il primo giorno (*Faust I*) e quattordici il secondo (*Faust II*).²²⁴

Questo proposito di attivazione spettatoriale viene perfino amplificato nella ripresa del *Faust* a Berlino, dove lo spettacolo viene rappresentato dall'ottobre 2000 al luglio 2001. Stein trova in un vecchio deposito di autobus di Alt-Treptow sulle rive della Sprea, la Berlin Arena, il luogo ideale per il definitivo compimento della sua visione. Qui il regista, superando la logica a due ambienti della versione della Hall 23, giunge a una vera e propria moltiplicazione degli spazi scenici (mantenendo però sempre le configurazioni scena/uditorio utilizzate ad Hannover), non esitando ad illustrare alcuni momenti del dramma all'aperto (Cantina di Auerbach, Cucina della Strega) e caricando in tal modo la messinscena di un carattere ancor più radicalmente dinamico. Anche per questo motivo, Stein considera proprio la ripresa berlinese come la vera *premiere* dello spettacolo, in una presa di posizione che conferisce alle rappresentazioni tenutesi ad EXPO 2000 il valore di un test sperimentale, di un laboratorio di forme.²²⁵

Sia ad Hannover che a Berlino, comunque, agli spettatori viene concessa la possibilità di scegliere tra due versioni sceniche dell'opera, che corrispondono a due diverse esperienze di esperimento dell'immensa mole del poema goethiano: una maratona teatrale da vivere nel weekend, con il *Faust I* rappresentato di sabato, in sette ore a partire dalle 15, e il *Faust II* messo in scena di domenica dalle 10 a mezzanotte; e una "versione sushi" (un'espressione dello stesso Stein) in cui lo spettacolo viene rappresentato per sei serate consecutive, in frammenti di tre ore.²²⁶

²²⁴ Traduzione mia di «This system was more democratic than most people able to pay DM 398 for a theater ticket were probably comfortable with, as no seats were reserved and some sections required everyone to stand. But the crowd was amiable. Each new destination was an adventure, and the constant to-ing and fro-ing kept us awake – no minor consideration in a performance that ran seven hours the first day (*Faust I*) and fourteen hours the second (*Faust II*)». Cfr. Kalb, *Great Lengths*, cit. p. 162.

²²⁵ In un'intervista rilasciata al New York Times il 6 agosto 2000, Stein dichiara: «La vera premiere avrà luogo a dicembre quando *Faust* aprirà a Berlino» («The real premiere will take place in December when *Faust* opens in Berlin»). Questa affermazione non è connessa esclusivamente al fatto che la Berlin Arena permette una compiuta applicazione delle sue esigenze di spazialità multipla e polifunzionale ma deriva anche dallo sfortunato incidente che coinvolge Bruno Ganz durante le prove ad Hannover. Cadendo da una scala, l'attore si rompe un polso e il bacino ed è costretto a rinunciare alla sua parte nei due mesi in cui il *Faust* è presentato ad EXPO 2000 (viene sostituito da Christian Nickel che interpreta entrambi i Faust – il giovane e il vecchio). Ganz torna in scena soltanto a Berlino, garantendo finalmente quella bipartizione del personaggio faustiano che Stein considera fondamentale per la realizzazione della sua visione. Cfr. Anne Midgette, *Germany's Classic of Classics, All 21 Hours*, «The New York Times», 6 agosto 2000, [online] <https://www.nytimes.com/2000/08/06/theater/germany-s-classic-of-classics-all-21-hours.html> (ultimo accesso: 15-11-2020).

²²⁶ Erika Fischer-Lichte, nella sua recensione dello spettacolo, delinea chiaramente i vantaggi della prima modalità

Nonostante l'enorme impegno in termini di durata e attenzione che un simile *monstre* teatrale richiede (qualunque sia la versione scelta), il pubblico premia il *Faust* steiniano senza riserve: non solo tutte le rappresentazioni si concludono con il giubilo festante delle platee ma i biglietti vengono sempre venduti con enorme anticipo rispetto alle serate degli spettacoli. Completamente opposto è invece il responso della critica, specialmente tedesca, che promuove un'operazione di radicale distruzione dell'avventura faustiana di Stein, etichettandola nei termini di una sterile proposta di teatro letterario, limitata alla mera presentazione del testo, incapace di adattarsi agli orientamenti più innovativi della regia contemporanea. Come riporta Jonathan Kalb, in un dettagliato elenco di reazioni desunte dalle pagine dei quotidiani tedeschi:

Rüdiger Schaper l'ha definito 'un teatro di declamazione teso a fare un lavaggio del cervello', Roland Koberg ha usato l'espressione 'crucele anacronismo' percepito come 'ostile all'intelligenza', Gerard Stadelmaier ha etichettato Stein come follemente impotente, paragonandolo a un uomo che ha corteggiato una bella donna per anni e alla fine, quando finalmente riesce a portarsela a letto, non riesce a far nulla: 'Peter Stein non ci è riuscito. Divorzio dopo due tentativi durante la notte di nozze' (lo spettacolo fu messo in scena in due giornate). Götz Aly ha detto che Stein ha costruito 'niente più che un sarcofago di marmo per l'epica nazionale tedesca, ancora una volta'.²²⁷

Il principale limite di una simile pletora di esternazioni di condanna è soprattutto quello di non tenere in considerazione le premesse sulle quali Stein imposta la sua intera operazione di messinscena. Il regista non si propone mai l'obbiettivo di aggiornare i contenuti del testo goethiano o di dar vita, partendo dal *Faust*, a forme teatrali d'avanguardia ma ribadisce, sin dalle primissime fasi del progetto, la sua volontà di comprendere le intenzioni testuali

di fruizione, quella concentrata nel fine settimana. Scrive la studiosa: «Invitare il pubblico a dedicare un intero weekend allo spettacolo è una scelta che porta alla costruzione di un auditorio ricettivo. Gli spettatori non arrivano esausti da una giornata di lavoro né appagati da divertimenti o intrattenimenti vari; il loro tempo è completamente dedicato allo spettacolo. Visti i molti intervalli (di durata variabile tra i dieci e i diciotto minuti), c'era abbastanza tempo non solo per rinfrescarsi ma anche per fare una camminata e una discussione dettagliata degli eventi di scena. Si poteva perfino rileggere il testo, come in effetti facevano molti spettatori che avevano portato con loro il poema. Dunque, un'atmosfera di svago e, insieme, di totale concentrazione favorì la ricezione spettatoriale» (Traduzione mia di «Inviting the spectators to spend a whole weekend at the performance is conducive to a receptive audience. They do not come exhausted from a day's work, nor are they already satiated by entertainment and amusement; their time is completely devoted to the performance. Since there were many intervals (of between ten and eighty minutes), there was enough time not only for refreshment but also for a walk and a discussion of the onstage events at length. One could even re-read the text, as indeed many spectators who brought the play along with them did. Thus an atmosphere of leisure and total concentration set the tone for the spectator's reception»). Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Faust I und II*, «Theatre Journal», Vol. 53, N. 3, Ottobre 2001, p. 289.

²²⁷ Traduzione mia di «Rüdiger Schaper called it 'brain-washing and brain-softening declamation theater', Roland Koberg called it a 'pitiless anachronism' that felt 'hostile to intelligence' Gerhard Stadelmaier mocked Stein as ridiculously impotent, comparing him to a man who had pursued a beautiful woman for years and then, when he finally got her into bed, couldn't do anything with her: 'Peter Stein couldn't do it. Divorce after two attempts at a wedding night' (the production was performed over two days). Götz Aly said Stein had constructed 'nothing more than a marble sarcophagus for the German national epic, yet again'». Cfr. Kalb, *Great Lengths*, cit. p. 162.

dell'autore (un'operazione che secondo il regista implica già una consapevolezza estetica moderna).²²⁸ Come osserva Sieghild Bogumil,

Peter Stein cerca di visualizzare il testo e le idee in esso espresse esplicitamente perché [*nel suo progetto*] non c'è un proposito di interpretazione, un processo ermeneutico, ma solo un tentativo di visualizzazione. A volte, questa tende addirittura verso un naturalismo che a prima vista può apparire semplicistico. [...] Stein non inventa nulla. Visualizza il testo e obbedisce alle didascalie di Goethe.²²⁹

L'obiettivo di Stein è dunque quello di “realizzare” cioè il *Faust* nella sua autenticità esplicita, di dare cioè alla più grande opera letteraria tedesca l'unica forma scenica da essa richiesta, al fine di permettere a un gruppo eterogeneo di spettatori di comprenderla nella sua totalità. In questo, e non in una pretesa di reinterpretazione testuale del materiale drammatico, il *Faust* di Stein conserva la sua specificità, distanziandosi drasticamente – come nota Dark Pilz – da altri tentativi contemporanei di adattamento della materia faustiana, quasi sempre caratterizzati da un trasferimento del testo in un'atmosfera contemporanea.²³⁰

La scelta della fedeltà assoluta, dell'adesione incondizionata al poema impone inoltre al regista di attuare una serie di linee guida per la recitazione degli attori attraverso cui conservare quella che Bogumil definisce «la polifonia della lingua di Goethe».²³¹ Secondo la studiosa tedesca, Stein compie in tal senso un lavoro immenso sul testo, modulandone (senza tuttavia modificarli) «la rima, il ritmo, l'enjambement, in breve tutti gli elementi del verso per evitare [...] un'inflessione artificiale della rappresentazione».²³²

Stein [*continua Bogumil*] insiste su una declamazione formale che provoca degli effetti di significato invece di dar vita a delle interpretazioni preconfezionate. Egli richiede agli attori di fare affidamento sulla struttura dell'enunciato e, più precisamente, sulla ricostruzione della struttura grammaticale del verso. Oppure organizza le pause per dar vita alle parole pietrificate dal tempo.²³³

²²⁸ Cfr. Stein, *Directing Faust*, cit. p. 268.

²²⁹ Traduzione mia di «Peter Stein cherche à visualiser le texte et les idées exprimées explicitement, car il n'y a pas d'interprétation, c'est-à-dire pas d'herméneutique, il n'y a que visualisation. Parfois, celle-ci est directe, jusqu'à emprunter à un naturalisme à première vue simpliste. [...] Stein n'invente rien, il visualise le texte et obéit aux didascalies de Goethe». Cfr. Sieghild Bogumil, *Faust I et II un pièce pour le futur (à propos des mises en scène de Christoph Marthaler, Janusz Wisniewski et Peter Stein)*, in Pascal Noir (a cura di), *Faust 20e. Échos de l'ego*, Parigi & Caen, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 211.

²³⁰ Cfr. Pilz, *A Contradictory Whole*, cit. p. 288.

²³¹ Traduzione mia di «La polyphonie de la langue de Goethe». Cfr. Bogumil, *Faust I et II un pièce pour le futur*, cit. p. 209.

²³² Traduzione mia di «La rime, le rythme, l'enjambement, bref tous les éléments du vers pour éviter, d'une part, le côté artificiel de la représentation». Cfr. Ivi, p. 207.

²³³ Traduzione mia di «Stein insiste sur une prononciation formaliste qui provoque des effets de sens au lieu de livrer des interprétations toutes faites. Il demande aux comédiens de s'appuyer sur la structure de l'énoncé et, plus précisément, sur la reconstruction de la structure grammaticale du vers. Ou bien il organise les pauses pour

Attraverso questo complesso lavoro registico e di direzione attoriale, Stein riesce a illustrare «la grande diversità dei toni [...] la polifonia dei metri e delle strofe» di cui si compone il *Faust*,²³⁴ contribuendo a far emergere la complessità formale del poema, il suo configurarsi – fra le altre cose – come «un’opera *magica* [...] che [...] si chiude sotto forma di opera vera e propria, per la quale Goethe avrebbe scelto Mozart come compositore».²³⁵ Emerge dunque una visione registica in cui l’attore, oltre che interprete capace di dar letteralmente corpo alle vicende narrate da Goethe, funziona da cassa di risonanza per concretizzare nello spazio vivo della scena le potenzialità musicali del poema. Come illustra David G. John, infatti,

l’interesse di Stein per la musica non va rintracciato nella musica in quanto tale ma più che altro in ciò che la musica rappresenta. Il regista non enfatizza la musica ma piuttosto la musicalità, gli elementi strutturali in cui la musica consiste: le sue misure, i toni e le modulazioni. [...] Questa attitudine è un’estensione dell’enorme rispetto che Stein nutre per la lingua e la retorica del testo teatrale, la cui struttura di base non è altro che una rete di metri e rime.²³⁶

In tal senso, anche lo stile recitativo degli interpreti, impostato su un registro formale che lo adegua alla multiforme scansione metrica del poema, contribuisce alla realizzazione del programma di fedeltà testuale imposto dal regista, in questo caso teso a enfatizzare le qualità intrinsecamente musicali dell’*opus magnum* goethiano.

Nella visione di Stein, dunque, le scelte dell’integralità, del rispetto assoluto del testo e della sua intrinseca melodia linguistica, dell’aderenza alle implicite proposte sceniche di Goethe si costituiscono come il fondamento imprescindibile di uno spettacolo progettato esclusivamente per garantire la completa intelligibilità dell’opera da parte del pubblico. Emerge un’idea di teatro (per certi versi) didattico in cui «il fondamento testuale [...] rende il teatro possibile, conservabile e trasportabile – attraverso i tempi, i luoghi e le lingue del mondo».²³⁷ Come sostiene Kalb, d’altronde:

donner vie à l’énoncé pétrifié par le temps». Cfr. *Ibidem*.

²³⁴ Traduzione mia di «Il en fait entendre la grande diversité de ton [...] la polyphonie des mètres et des strophes». Cfr. Ivi, p. 209.

²³⁵ Traduzione mia di «un opéra féérique [...] que [...] se termine sous la forme d’un véritable opéra pour lequel Goethe aurait souhaité Mozart comme compositeur». Cfr. *Ibidem*.

²³⁶ Traduzione mia di «Stein’s interest in music lay not so much in music per se but rather in what it represents. He emphasized not music but musicality, the structural elements of which music consists, measures, tones, and modulation [...]. This is an extension of his high regard for the language and rhetoric of the play, whose basic structure is a network of meters and rhymes». Cfr. David G. John, *The complete Faust on stage: Peter Stein and the Goetheanum*, in Lorna Fitzsimmons (a cura di), *Goethe’s Faust and Cultural Memory: Comparatist Interfaces*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2012, p. 121.

²³⁷ Traduzione mia di «The textual basis [...] makes theatre conceivable, conservable and transportable – to the times and places and languages of this world». Cfr. Stein, *Directing Faust*, cit. p. 270.

Faust è una creatura impossibile da visualizzare con un solo sguardo. [...] Anche se si pensa di essere in una posizione ideale per studiarlo, è impossibile capirlo integralmente. Dunque, parte del prodigio dello spettacolo di Peter Stein derivava dal fatto che la messinscena permetteva agli spettatori di comprendere come le parti stavano insieme, e quindi di apprezzare un poema grandioso in un modo che non sarebbe stato possibile altrimenti.²³⁸

Gli sforzi di Stein si orientano dunque a garantire un principio di chiarezza assoluta, a dotare la messinscena di un potere esplicativo che in un certo senso trasforma il monumentale poema goethiano in una produzione a misura d'uomo, conferendo nel contempo all'intera impresa il valore di un'operazione culturale. Questa insistenza sul principio della comprensibilità porta inoltre Stein a mettere in atto una sorta di "materializzazione" della complessità allegorica del poema goethiano. Come spiega Mara Fazio:

Stein dimostra con questo spettacolo che [...] per lui il lavoro del regista consiste non nell'ispirarsi a un testo, nel prenderne spunto o nel darne una sua idea personale, ma nel mettersi integralmente al servizio del testo nell'intento di renderlo intellegibile. Invece di eliminare brani o di sceglierli, sforzarsi di rappresentarli tutti, di dare loro corpo, visibilità, concretezza.²³⁹

Nell'approcciarsi alle pure istanze metaforiche del *Faust II*, agli spiriti disincarnati della Notte di Valpurga, agli archetipi della Tessaglia Classica, a figure come Homunculus, i Gatti Mammoni o le allegorie del Carnevale, Stein aderisce sempre a un principio di visualizzazione, teso a «rendere ogni cosa concreta e reale e in tal modo percepibile dallo spettatore».²⁴⁰

Seguendo un simile approccio, il regista riesce di fatto nel suo proposito di promuovere possibilità inedite di comprensione dell'*opus magnum* di Goethe, permettendo agli spettatori di districarsi nell'incredibile complessità del poema e coglierne la coerenza interna. Ancora una volta esemplare, in tal senso, la testimonianza di Jonathan Kalb:

ascoltare l'intero testo, e vederlo messo in scena in un modo così illustrativo, mi ha aiutato a comprendere le innumerevoli relazioni esistenti tra i personaggi, le battute, le scene e i temi dello spettacolo per la prima volta, e a sentirmi come se l'intrigante multidimensionalità dell'opera fosse a portata di mano – e non ero di certo il solo ad avere

²³⁸ Traduzione di «*Faust* is a creature that you can't see all in one. [...] Even if you think you are in an ideal position to study it, you still can't see the whole creature. So, part of the marvel of Peter Stein's production was that it allowed its spectators to understand how its parts fit together, that is appreciate a great poem in a way that you couldn't do otherwise». Cfr. Estratto dalla conferenza «Marathon Theatre and Peter Stein's *Faust*» tenuta da Jonathan Kalb presso The Segal Center (New York City), in data 15 aprile 2013, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=-2k1kPy3xOQ> (ultimo accesso: 15-11-2020).

²³⁹ Fazio, *La sfida di Peter Stein*, cit. p. 68.

²⁴⁰ *Ibidem*.

quella sensazione, da quanto mi è parso di capire. Durante i dieci intervalli dello spettacolo nel corso delle due giornate, ho iniziato numerose conversazioni con non specialisti tedeschi, che confessarono di non aver mai compreso pienamente le azioni basilari e le relazioni di Faust prima di allora, soprattutto nel corso del *Faust II*. Le produzioni *high-concept* che avevano visto nei loro teatri stabili locali non erano state di grande aiuto poiché tutte ponevano l'interpretazione del testo prima della chiarezza. Ciò che Stein offrì, a detta di questi spettatori, fu un'esperienza senza filtri, che il pubblico trangugiò con la stessa gioia con cui si beve dell'acqua dopo aver fatto il pieno di bevande aromatizzate artificialmente.²⁴¹

A ben guardare, tuttavia, l'applicazione pratica di questi principi di chiarezza e intelligibilità non si traduce in una forma scenica mummificata (la tesi urlata a gran voce dalla critica tedesca) ma dà vita a un'esperienza teatrale unica che, aderendo alla lettera al testo di Goethe, finisce per portarne alla luce il carattere più eminentemente sperimentale: il suo proporsi come un'esplorazione esaustiva delle forme e delle possibilità dell'arte scenica. Se infatti, come sostiene Katharina Keim, il *Faust* goethiano si configura nei termini di un «viaggio intermediale attraverso la storia del teatro europeo con le sue diverse forme di rappresentazione scenica»,²⁴² lo spettacolo di Stein attua una perfetta riproposizione di questa tensione. Esso produce infatti – attraverso il ricorso a uno spazio multifunzionale, continuamente trasformabile – un'ininterrotta e anti-gerarchica successione di modalità sceniche e spaziali: il modello dell'arena desunto dall'antico teatro greco, quello dei *pageant wagons* medievali, la scatola ottica all'italiana, la scena di corte neoclassica, l'opera, gli scenari aperti in cui l'uditorio condivide lo spazio dell'azione con gli attori, confondendosi con essi.

In tal senso, pur all'interno di un approccio dichiaratamente non orientato allo sperimentalismo, il *Faust* steiniano realizza quello che Dark Pilz definisce «un *melting-pot* delle possibilità del teatrale»,²⁴³ un catalogo di configurazioni sceniche inteso come vero e proprio itinerario attraverso la storia del teatro occidentale, dando di fatto vita a quel «teatro

²⁴¹ Traduzione mia di «Hearing the whole text, and seeing it enacted in such an illustrative manner, helped me to understand countless relationships between the play's characters, lines, scenes, and themes for the first time, and to feel as if the tantalizing multidimensionality of the work were within my grasp—and I was far from alone in that feeling, as I learned. During the show's ten intermissions over the two days, I struck up numerous conversations with nonspecialist Germans, all of whom confessed that they'd also never fully grasped the basic action and relationships of Faust before, particularly in *Faust II*. The high-concept productions they'd seen at their local *Stadttheaters* had been of little help because they all placed interpretation or ideology over clarity. What Stein offered, these people felt, was an unfiltered experience, which they gratefully gulped down like water after a glut of artificially flavored beverages». Cfr. Kalb, *Great Lengths*, cit. p. 168.

²⁴² Traduzione mia di «Intermedial journey through European theatre history with its different forms of scenic representation». Cfr. Katharina Keim, *Contemporary African and Brazilian Adaptations of Goethe's Faust in Post-Colonial Context*, in Lorna Fitzsimmons (a cura di), *International Faust Studies: Adaptation, Reception, Translation*, Londra, Continuum, 2008, pp. 249-250.

²⁴³ Traduzione mia di «A melting-pot of what is possible theatrically». Cfr. Pilz, *A Contradictory Whole*, cit. p. 287.

caleidoscopicamente mutevole» che, secondo Martin Swales, lo stesso Goethe ipotizzava come unica forma capace di convogliare scenicamente i tratti del suo capolavoro.²⁴⁴

Un'impresa del genere, nella visione di Stein, è necessariamente figlia di un mondo alle soglie nuovo millennio, al culmine cioè di un secolo di innovazioni tecnologiche e rivoluzioni artistiche che hanno trasformato radicalmente la stessa pratica del lavoro teatrale, rendendo finalmente possibile la rappresentazione di un'opera da sempre considerata irrepresentabile (almeno in parte) come il *Faust*.²⁴⁵ Come afferma Kalb,

ciò che accadde in quel weekend fu che a questa cosa che quasi tutti insistevano a considerare priva di unità aristotelica fu donato un qualche tipo di unità aristotelica da parte di un grande uomo di teatro che aveva capito che questa era un'esperienza che le moderne tecniche teatrali potevano finalmente restituirci.²⁴⁶

Non a caso, lo spettacolo viene etichettato da Stein alla stregua di una *premiere* internazionale, come la prima rappresentazione capace di dar vita scenica al poema, di “realizzare” concretamente su un palco (o meglio, in più ambienti rappresentativi) le visioni avanguardiste di Goethe, un *unicum* nel contesto di un panorama teatrale del secondo Novecento.

Il carattere straordinario dell'operazione compiuta da Stein, in questo senso, non coincide soltanto con la pretesa di conservare la natura originale del poema senza imporre sovrastrutture ideologiche ma soprattutto – come scrive David G. John – con la capacità di fare del testo un «propulsore semiotico»,²⁴⁷ una struttura generatrice di forme, di riprodurre – proprio per mezzo di un’“anacronistica” adesione ai dettami del testo – il carattere più sperimentale del capolavoro di Goethe. Attraverso i caratteri di una messinscena *text-oriented*, estranea alle tendenze più innovative della regia contemporanea, Stein giunge ad innescare in pratica quell'esplorazione di tutti i possibili teatrali che ha fatto del *Faust* un'opera incommensurabile, svincolata dalle convenzioni sceniche del proprio tempo e inevitabilmente proiettata verso il futuro.

²⁴⁴ Traduzione mia di «Kaleidoscopically shifting theatre». Cfr. Martin Swales, *Goethe's Faust: theatre, meta-theatre, tragedy*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 207.

²⁴⁵ A tal proposito, Stein dichiara: «Nel XX secolo, le forme artistiche si sono sviluppate a tal punto da permettere la messinscena di quest'opera» (Traduzione mia di «In the 20th century, artistic forms developed that allow this piece to be performed»). Cfr. Midgette, *Germany's Classic of Classics, All 21 Hours*, cit. [online].

²⁴⁶ Traduzione mia di «What happened in that weekend was that this thing that almost everyone insist has no Aristotelian unity was given a kind of Aristotelian unity by a great theater man who realized that this was an experience that modern theatrical methods could now give us». Cfr. Estratto dalla già citata conferenza «Marathon Theatre and Peter Stein's *Faust*» tenuta da Jonathan Kalb.

²⁴⁷ Traduzione mia di «A semiotic trigger». David G. John parla dell'uso steiniano del testo di Goethe come un propulsore semiotico, specificando che «per Stein, il linguaggio del *Faust* si configura come la spinta per l'intera gamma della semiotica teatrale» (Traduzione mia di «For Stein, the language of *Faust* is the springboard for the entire range of theatre semiotics»). Cfr. John, *Co-operation and Partnership*, cit. p. 318.

I due Faust a confronto

Il percorso analitico che caratterizza le pagine seguenti aderisce all'ordine imposto dal poema di Goethe, percorrendo il flusso narrativo del *Faust* in modo lineare, soffermandosi di volta in volta su singole scene o su gruppi di scene. Mi concentro, nello specifico, sulle sezioni degli spettacoli in grado di illustrare in modo più evidente gli elementi specifici e le peculiarità delle proposte teatrali di Strehler e Stein.²⁴⁸

Prologo in cielo

Il “Prologo in Cielo”, incentrato sulla scommessa di biblica memoria tra Dio e Mefistofele per la conquista dell'anima di Faust, si costituisce come la vera e propria premessa narrativa della tragedia goethiana, il nucleo scatenante dell'inesausto percorso del protagonista attraverso il Grande Mondo, il principio generante dell'errare faustiano.

Proprio in virtù di questa sua funzione introduttiva, la scena viene scelta da Strehler come apertura della prima intelaiatura dei suoi *Frammenti*, in una programmatica omissione (intesa come momentanea, da sanare nelle versioni successive degli spettacoli) della “Dedica” e del “Preludio in Teatro”. La messinscena di Strehler inizia con le note del *Notturmo* di Schubert e la graduale apertura del sipario del palco interno del Teatro Studio che, a poco a poco, svela un fondale inondato di luce ambrata, davanti al quale tre figure angeliche in silhouette ruotano ininterrottamente su sé stesse, intonando i versi del Prologo e dando vita a un effetto di riverbero ieratico e sospeso che contribuisce – insieme alla musica – a conferire alla scena una dimensione ultraterrena. Lo spazio dell'arena è invece dominato dal fumo denso che fuoriesce da una pozza d'acqua illuminata in blu – ricavata dalla botola multifunzionale del Teatro Studio, uno dei suoi elementi più caratteristici – all'interno della quale nuota e si contorce un uomo nudo e calvo, il Mefistofele di Franco Graziosi. Manca di sostanza fisica invece la figura di Dio, suggerita soltanto dalla voce registrata di Tino Carraro e dall'apparizione di alcuni fasci di luce dorata che dal fondale giungono a colpire la ribollente cavità di Mefistofele, definita da Strehler nei termini di «una pozzanghera o un'acqua primitiva», capace di conferire all'intera scena i caratteri di un'alba dell'universo, «un'apparizione primigenia di un mondo che si sta lentamente facendo».²⁴⁹

²⁴⁸ Di entrambi gli spettacoli esistono delle registrazioni audiovisive. Se le versioni video dei *Faust Frammenti* di Giorgio Strehler, realizzate nel novembre 1991, sono conservate presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano (che mi ha generosamente concesso di visionarle), della ripresa berlinese del *Faust* di Peter Stein è stata realizzata una versione DVD nel 2001.

²⁴⁹ Estratto dal documentario *Le Scenografie del Faust* (Carlo Battistoni, 1995), visionato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.

Nel *Faust* di Stein, al contrario, il “Prologo in Cielo” non apre lo spettacolo ma si configura come l’ultima tappa di quella che Jonathan Kalb definisce «una lenta immersione nel ‘peccato’ teatrale, un ponte graduale dalla vita di tutti i giorni non spettacolarizzata e l’istrionico mondo faustiano fatto di ‘forme fluttuanti’». ²⁵⁰ Dopo la “Dedica”, semplicemente declamata da un attore anziano vestito in abiti contemporanei in uno spazio esterno all’area rappresentativa, e il “Preludio in Teatro”, realizzato nella forma minima di un palchetto di legno immerso nel buio, sovrastato da una forma metallica a spirale coincidente col soffitto e circondato dal pubblico su tutti i lati, il “Prologo in Cielo” si configura come il compimento di una teatralità finalmente definita, modellata a partire dall’impianto spaziale della scena precedente. Optando per un passaggio di scena senza soluzione di continuità, Stein fa coincidere l’uscita dei protagonisti del “Preludio in Teatro” (l’Attore, il Poeta e l’Impresario) con la discesa di una lunga scala dal centro della spirale fino al palco e con la rifunzionalizzazione della stessa spirale da anonimo margine superiore del luogo teatrale a vero e proprio spazio rappresentativo. La struttura metallica che è stata il soffitto del palcoscenico diegetico durante il “Preludio in Teatro” si trasforma infatti, sotto gli occhi degli spettatori, in uno spazio divino inondato di luce nel quale è possibile scorgere Dio e i tre arcangeli, interpretati da quattro attori vestiti di bianco seduti su sedie in plexiglas trasparente, impegnati in una discussione con Mefistofele che, nel suo costume rosso da diavolo con tanto di corna posticce, attraversa il palcoscenico in lungo e in largo, tentando spesso di salire la scala per raggiungere il suo interlocutore ma costretto, ad ogni tentativo, a ripiegare a terra, come abbagliato dalla luce divina della spirale, impossibilitato fisicamente a confrontarsi faccia a faccia con la sua controparte divina.

In tal senso, Stein rende scenicamente la scommessa tra Dio e Mefistofele nei termini di una dialettica tra alto e basso, illustrando il nucleo tematico della sfida su cui il prologo goethiano è imperniato attraverso il principio della verticalità, del contrasto archetipico tra terra e cielo (palcoscenico e spirale), adottando perciò una soluzione profondamente diversa da quella di Strehler che, come accennato, illustra la dicotomia in termini esclusivamente luministici, attraverso una netta opposizione tra luce calda e luce fredda: da un lato, al centro dell’arena, Mefistofele, spirito della negazione immerso in un bagliore bluastro che ne confonde e annulla i contorni; dall’altro un Dio immateriale, configurato alla stregua di pura emanazione solare, raggio luminoso teso a chiarire e definire i tratti di un mondo in procinto di prender vita.

Strehler cerca in pratica di dar vita a una sorta di scena ultraterrena, rivelata dall’itinerario della luce all’interno di uno spazio vuoto, abitata da un Dio ineffabile, privo di forma fisica, e

²⁵⁰ Traduzione mia di «A slow immersion into theatrical ‘sin’, a gradual bridge between unspectacular everyday life and Faust’s histrionic world of ‘wavering forms’». Cfr. Kalb, *Great Lengths*, cit. p. 170.

da un Mefistofele disciolto nella fluidità acquatica di una sorgente ancestrale, tesa programmaticamente a rivelare un'atmosfera altra rispetto a quella dell'umano. Stein, per converso, costruisce questo Prologo secondo una configurazione perfettamente lineare, chiaramente definita sulla base della dicotomia universale tra alto e basso, sull'opposizione fisica tra un Dio in carne ed ossa (interpretato da Johannes Zeiller) situato in un empireo luminoso e un Mefistofele (Johann Adam Oest) convenzionalmente demonico, vestito del rosso dell'inferno e dotato di corna, schiacciato al suolo.

In questo senso, già dall'analisi dei Prologhi dei *Faust* di Strehler e Stein è possibile evidenziare il profondo discrimine tra la strategia di evocazione su cui si fondano i *Frammenti*, improntata alla suggestione più che alla mostrazione, alla conservazione di «un Mistero che non può essere svelato del tutto»,²⁵¹ e il principio di de-astrazione steiniano, teso sempre a fornire concretezza e realtà materica alla complessità simbolica del poema di Goethe, al fine di garantirne una comprensibilità assoluta e priva di contraddizioni.

Lo studio di Faust

Gli allestimenti delle tre scene del *Faust I* ambientate nello studio del protagonista (“Notte”, “Studio I”, “Studio II”) costituiscono probabilmente le sezioni degli spettacoli che riescono ad illuminare in modo più evidente le specificità delle scelte scenografiche di Strehler e Stein e, insieme, la distanza tra le diverse concezioni di fedeltà al testo che i registi pongono a fondamento delle proprie operazioni di messinscena.

Se nei *Frammenti*, quella che Goethe definisce «un'angusta stanza gotica dall'alta volta» è resa semplicemente attraverso la proiezione di una finestra avvolta da una fredda luce lunare sull'estremo margine destro di un palcoscenico completamente vuoto, nel *Faust* di Stein essa è caratterizzata da un'incredibile profusione di dettagli, in un'aderenza pressoché totale alle indicazioni scenografiche contenute nel testo. Su un palcoscenico rialzato fronteggiato dal pubblico, il Faust di Bruno Ganz si aggira per uno spazio rettangolare dai caratteri estremamente realistici, chiuso ai due lati da altissime librerie stracolme di libri, dominato centralmente da una stretta finestra ad arco con vista su uno scenario notturno, arricchito di tutti gli accessori e gli oggetti citati da Goethe.

La scena di Strehler, al contrario, sembra porsi come l'espressione più radicale di quella poetica «della sottrazione e dell'essenzializzazione» che, secondo Luigi Allegri, caratterizza

²⁵¹ Strehler, *Faust Frammenti Parte Prima*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

l'ultima fase della carriera del regista italiano.²⁵² Lo studio del Faust dei *Frammenti*, in questo senso, si configura nei termini di uno spazio a bassissima densità segnica, fondato su un'idea di scenografia svincolata da un proposito decorativo e tesa piuttosto «alla creazione e alla conquista di spazi nei quali gli attori sono liberi di muoversi».²⁵³ Così, i tormenti di un Faust sull'orlo del suicidio che precedono i dialoghi con Wagner e Mefistofele – durante i quali gli attori prendono posto ai leggii, producendo uno slittamento brechtiano verso una dimensione per certi versi anti-narrativa – sono espressi attraverso la straordinaria mobilità dello Strehler-attore che, chiuso nella morsa soffocante del suo studio, si aggira senza sosta per l'arena vuota, immerso in una semi-oscurità che ne accentua il senso di oppressione.

In questo spazio dominato dal buio, la semplice traccia luministica della finestra proiettata al suolo assume il valore di vero e proprio principio costruttivo della scena, in una conferma dell'assunto di Paolo Bosisio per cui,

ben più di un banale complemento o di uno strumento semplicemente necessario, la luce entra nella poetica scenica di Strehler come un elemento di primaria e indiscutibile determinanza: non è affatto azzardato affermare, anzi, che proprio alla luce il regista deleghi in parte sostanziosa il compito di evocare le atmosfere entro cui vuole che l'azione drammatica si dipani, facendo di tale linguaggio l'indispensabile compimento della scenografia.²⁵⁴

Pur nel contesto di una messinscena fondata sul principio della fedeltà nei confronti dell'originale goethiano, Strehler tende dunque all'evocazione, a un'essenzialità scenografica che lascia alle luci di Svoboda e alle battute degli attori il compito di definire un'ipotesi di spazio scenico che gli spettatori hanno il compito di saturare attraverso il proprio immaginario. Non ci sono oggetti nello studio dei *Frammenti*: Faust, nell'atto di evocare le forze demoniache, compie il gesto di sfogliare un libro inesistente; Wagner, irrompendo nella stanza del suo maestro, sorregge una lampada che non c'è; Mefistofele, una volta convinto il protagonista a siglare un patto con il sangue, gli porge una penna d'oca invisibile.

Su una tensione per certi versi opposta è fondata invece la proposta di Stein, ispirata a un principio di chiarezza assoluta, a una volontà di annullamento delle ambiguità testuali da compiere attraverso la sovrabbondanza dei dettagli e l'esplicita visualizzazione di tutte le figure citate, comprese quelle appartenenti a una sfera ontologica ultra-sensoriale o generalmente

²⁵² Luigi Allegri, *Il magistero teatrale di Giorgio Strehler*, in Mazzocchi e Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, cit. p. 23.

²⁵³ Estratto dal documentario *Le Scenografie del Faust* (Carlo Battistoni, 1995).

²⁵⁴ Paolo Bosisio, *Una vita per il teatro*, in Mazzocchi e Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici Parte 2*, cit. p. 22.

considerate parte di un ipotetico fuori campo teatrale. Così nello studio del *Faust* steiniano, immerso in fumi densi che ne rendono l'aspetto stantio e polveroso, si susseguono non solo i protagonisti della vicenda ma anche il «can barbone» (un vero barboncino nero addestrato) nella cui forma Mefistofele inizialmente si palesa, l'orrendo «signore dei ratti» che divora il simbolo del crocifisso alla fine di Studio I (rappresentato attraverso un topo di plastilina), gli spiriti ammaliatori (definiti «invisibili» nel poema di Goethe) interpretati da attori e attrici senza vesti, intrappolati tra gli scaffali della libreria e impegnati in movenze fantasmatiche, e perfino i membri dei cori pasquali che distolgono Faust dal suo tentativo di suicidio, resi attraverso la proiezione di volti di uomini e donne in scorrimento verticale ai lati delle librerie.

All'interno di questo crocevia di apparizioni, merita un'attenzione particolare la figura dello Spirito della Terra invocato da un Faust in preda alla disperazione nel corso della scena «Notte», descritto nel poema come un'entità immersa in una «fiamma rossastra» e illustrato dallo stesso Goethe nelle forme di un volto riccioluto inondato di luce in un famoso schizzo mai datato con precisione. Sia Strehler che Stein s'ispirano a questo disegno nel corso dell'allestimento della scena ma mentre il primo rappresenta il volto dello Spirito per mezzo di una proiezione luminosa contro il fondale del Teatro Studio, animata dalla voce registrata di Will Quadflieg, optando per una conservazione dei versi originali – in tedesco – attraverso cui rendere il potenziale minaccioso della figura attraverso la sua indefinita incomprendibilità (per gli spettatori italiani dei *Frammenti*), il secondo amplifica a dismisura il potere della «vista tremenda» che atterrisce Faust, coniugando a una proiezione rossa che ingloba l'intero palcoscenico una sorta di terremoto scenografico. L'apparizione dello Spirito di Stein è seguita da un'immediata trasformazione dello spazio dello studio, con uno scivolamento delle due enormi librerie verso i lati esterni del palcoscenico e un conseguente allargamento improvviso dell'area centrale della stanza, in mezzo alla quale Faust, solo e disorientato, cade a terra. Di nuovo, se Strehler gioca su un minimalismo segnico che fa della luce e della parola gli strumenti evocativi di una scena che il pubblico è chiamato a completare, Stein opta per l'accumulo e l'amplificazione dei segnali espliciti presenti nel testo, al fine di accompagnare letteralmente il pubblico all'interno della tragedia, di fornire allo spettatore tutti gli strumenti per comprendere il potere della parola goethiana. Invece di affidarsi semplicemente alle didascalie e rappresentare lo Spirito alla stregua di una figurazione luministica incorporea incapace di esercitare effetti fisici sul mondo diegetico, Stein si adopera a rintracciare le note descrittive che Goethe dissemina per tutta la scena e ne rende il carattere avvolgente («Sei tu quello che ora avvolto dal mio alito | trema nelle sue fibre più segrete?»), la natura mobile e distruttiva («io erro in alto e in basso, | io tesso avanti e indietro»), l'essenza attiva e tramortente («Non ti

reggo» esclama Faust dopo la sua apparizione), in un'illustrazione perfetta di quel principio di assoluta «predisposizione per la letteralità» che, secondo Anne Midgette, si pone alla base dell'intero sforzo di traduzione scenica messo in atto da Stein.²⁵⁵

Alcune sezioni delle scene ambientate nello studio di Faust permettono inoltre di evidenziare con chiarezza la distanza tra la concezione di fedeltà all'originale di Stein, rigorosamente improntata su un rispetto letterale e calligrafico del testo, e quella di Strehler, nella quale il rispetto dell'opera coincide non tanto con la salvaguardia dei suoi contenuti manifesti ma piuttosto con l'esplicitazione della sua essenza, la rivelazione dei suoi elementi tematici impliciti, nell'affermazione di un teatro che si ponga, usando le parole di David L. Hirst, come «una fonte di illuminazione [...] del testo drammatico».²⁵⁶

È illuminante, in questo senso, la resa del primo dialogo tra Faust e Mefistofele che Strehler concepisce nella forma anti-spettacolare della lettura drammatizzata, con i due attori posti ai lati opposti dell'arena. Il carattere peculiare della versione strehleriana sta nel fatto che, nel momento della scommessa, i due attori che interpretano Faust e Mefistofele – rispettivamente Strehler stesso e Franco Graziosi – lasciano i propri leggi, si stringono la mano al centro dell'arena e si scambiano di ruolo, prendendo posizione dalla parte opposta del palcoscenico e interpretando l'uno la parte dell'altro (prima di tornare ai loro ruoli dopo un centinaio di versi). Adottando questa inversione, Strehler si svincola ovviamente da una traduzione letterale e piuttosto interpreta scenicamente l'idea dell'equivalenza identitaria tra Faust e Mefistofele che, secondo lui, percorre sotterraneamente il poema goethiano e, in generale, l'intero corso del mito faustiano. Rigettando l'ipotesi di rendere il primo confronto tra i due protagonisti della vicenda in modo tradizionale e adottando al contrario la soluzione dello scambio di ruoli, Strehler indaga il sottotesto psicanalitico della relazione tra Faust e Mefistofele, visualizzando un processo di sdoppiamento e slittamento fortemente in linea con le riflessioni di Aldo Carotenuto. Secondo lo studioso,

la figura del diavolo in senso lato sembra nascere dall'esigenza dell'uomo di allontanare la colpa e il male, di poterli guardare dal di fuori per gestirli e condannare. Si tratta di un 'meccanismo di difesa' insito nell'animo umano che consente di non soccombere sotto il peso delle proprie colpe e responsabilità. Ma attribuire all'esterno certi fardelli implica anche il rendere parte della propria personalità 'altro da sé' e, quindi, operare una scissione che produce delle entità psichiche autonome in cerca di una nuova collocazione.²⁵⁷

²⁵⁵ Traduzione mia di «Literal-mindedness». Cfr. Midgette, *Germany's Classic of Classics, All 21 Hours*, cit. [online].

²⁵⁶ Traduzione mia di «a source of illumination [...] of the dramatic text». Cfr. David L. Hirst, *Giorgio Strehler*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 10.

²⁵⁷ Aldo Carotenuto, *La forza del male. Senso e valore del mito di Faust*, Milano, Bompiani, 2004, p. 56.

Mentre la scelta di Stein di rendere la multiformità identitaria di Mefistofele – il suo proporsi cioè come entità multipla, in costante trasformazione – attraverso l’effettiva scissione della parte in due attori si fonda sulle indicazioni esplicite del poema di Goethe (nel corso del quale Mefistofele è soggetto a una lunga serie di trasformazioni identitarie: cane, chierico, diavolo, Forciade), la proposta strehleriana di presentare Mefistofele come alter ego di Faust, materializzazione delle sue componenti inconsce, deriva da un’indagine dei contenuti psicanalitici sottesi al testo, da una volontà di visualizzarne i tratti costitutivi ma non palesi.

Anche l’allestimento del finale della scena “Studio II”, con la celebre partenza dei protagonisti verso il piccolo mondo, è animato da una simile impostazione, tesa a svincolarsi dalla letteralità per orientarsi a una resa del fuoco sacro dell’opera: in questo caso, Strehler sostituisce il mantello volante di Mefistofele con una gigantesca mongolfiera nera che, sotto gli occhi attoniti degli spettatori del Teatro Studio, emerge gradualmente dalla botola centrale dell’arena. Ben lungi da uno sterile proposito di modernizzazione, Strehler introduce questo elemento scenico straniante al fine di suggerire un’atmosfera di atemporalità, di riprodurre visivamente quel *melange* di tempi storici e mitici di cui il *Faust* goethiano si compone. Come scrive Sinah Kessler:

ogni rappresentazione di Strehler ha un suo marchio caratteristico, che nasce dall’opera stessa, dal soggetto e dal contesto di verità ancor valido per noi uomini di oggi: Strehler però non scade mai in una modernizzazione o in una moda da quattro soldi, cerca piuttosto il rapporto dialettico con la nostra sempre mutevole mutata realtà.²⁵⁸

Il pallone aerostatico strehleriano, così concettualmente distante dal semplice mantello rosso sul quale Faust e Mefistofele si siedono nello spettacolo di Stein, traduce così scenicamente una delle caratteristiche strutturanti del poema e, insieme, si configura come elemento atto a favorire – e non a distorcere – la comprensione del pubblico, presentandosi come sostitutivo moderno, e dunque più vicino alla sensibilità e alle esperienze di un uditorio di fine millennio, del mantello volante di goethiana memoria.

Cucina della Strega

L’allestimento strehleriano della “Cucina della Strega”, seconda tappa del percorso di Faust e Mefistofele attraverso il mondo dei sensi dopo il breve *divertissement* della “Cantina di Auerbach”, costituisce senza dubbio la sezione dei *Frammenti* in cui la tensione

²⁵⁸ Kessler, Strehler, *Per un teatro umano*, cit. p. 10.

all'atemporalità giunge alla sua applicazione più marcata. La scena si apre nel caos stordente di un concerto rock, con l'esplosione di una serie di luci stroboscopiche che svelano a poco a poco l'ambiente di una discoteca, animata dalla voce di una cantante-strega interpretata da Dorothy Fisher e affollata da un gruppo di giovani in abiti punk impegnati in danze disordinate, colti in un apparente stato di alterazione da stupefacenti, marchiati a vista da tatuaggi e capigliature anticonvenzionali, vere e proprie distorsioni contemporanee dei goethiani *Meerkater* (letteralmente «cercopitechi», definiti «gatti mammoni» nelle versioni italiane del poema). All'interno di questo assordante scenario, definito dallo stesso Strehler nei termini di una «caduta nel contemporaneo [...] come se la mongolfiera della scena precedente fosse precipitata in un inferno moderno di sottosviluppo»,²⁵⁹ Faust si muove disorientato, avvolto in una tunica nera medievale che rende perfettamente il senso di ambigua coesistenza di temporalità diverse. Di nuovo, il regista italiano antepone alla resa letterale delle indicazioni goethiane uno scavo verso la profondità delle matrici generanti dell'opera che, lungi dal configurarsi come un tradimento dell'originale, si sforza di portarne alla luce i caratteri costitutivi. D'altronde, come ammette Dario Dal Corno:

nell'immensa visione di Goethe i piani della storia si scompongono e alternano a formare uno sfondo variegato, su cui si proietta l'interpretazione del destino dell'uomo lungo i millenni in cui egli ha costruito la sua civiltà. Dunque, perché stupirsi se in 'questo' *Faust* si [vedono] l'eroe e il suo alter-ego infernale levarsi su una mongolfiera, o sorprendere la strega in una taverna dove i suoi mostruosi accoliti si contorcono ai ritmi di un complesso rock?²⁶⁰

Come nel finale dello "Studio II", il ricorso a contenuti, oggetti e contesti riconducibili alla contemporaneità non viene utilizzato da Strehler in modo gratuito ma contribuisce a incrementare l'intelligibilità della scena, in un trasferimento dell'atmosfera dominante delle vicende – in questo caso il profondo senso di straniamento e confusione di un Faust immerso in un ambiente distantissimo dalla sua razionale, illuministica realtà – in un sistema di segni il più possibile prossimo all'immaginario degli spettatori presenti al Teatro Studio.

Nella versione steiniana della "Cucina della Strega", al contrario, il tentativo di facilitare la ricezione spettatoriale si fonda su una preliminare procedura di immersione attiva del pubblico nel flusso narrativo delle vicende: dopo la scena della scommessa, chiusa dalla partenza di Faust e Mefistofele alla scoperta del mondo al di fuori dello studio, gli spettatori vengono invitati a

²⁵⁹ Estratto dal documentario *Le Scenografie del Faust* (Carlo Battistoni, 1995).

²⁶⁰ Dario Dal Corno, *Il demiurgo tra Goethe e Faust*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina

replicare fisicamente il percorso dei protagonisti, ad uscire cioè dallo spazio rappresentativo della Berlin Arena e raggiungere un ambiente esterno alla struttura, predisposto per l'allestimento della "Cantina di Auerbach" e della "Cucina della Strega". La peregrinazione di Faust coincide dunque con quella del pubblico, condotto all'esterno del luogo teatrale e ora costretto in piedi di fronte a un piccolo palco metallico appoggiato alle pareti dell'Arena, sul quale prende vita l'episodio dell'incontro tra lo scienziato e la maga infernale, realizzato in una configurazione estremamente aderente alle descrizioni contenute nel poema.

La scena si presenta immersa in una luce rossa, avvolta nel fumo denso che fuoriesce da un pentolone posto al centro di un palco letteralmente invaso da mortai e ciotole di ottone, perfetti *pendant* visivi dei vasi, le pozioni e i fasci di erbe che costellano il fondale. In questo spazio piccolo e disordinato si muovono i *Meerkater*, attori vestiti da scimmie, impegnati in una fedele replica dei movimenti repentini dei cercopitechi (studiati nel corso delle prove attraverso la visione di documentari e visite agli zoo di Hannover e Berlino) ed asserviti agli ordini di un'orrenda e vecchissima fattucchiera.

Proprio nel contesto di questo scenario stregonesco si situa l'apparizione della prima figura femminile del *Faust* goethiano, un'enigmatica immagine di donna materializzata in uno specchio magico che ammalia il protagonista, preparando il terreno per la successiva seduzione della giovane Margherita. Nel rappresentare questo passaggio fondamentale della narrazione, Stein integra perfettamente l'apparizione fantasmatica con il resto della scena, illuminando con un semplice gioco di luce il corpo nudo di donna (la Korinna Kirchhoff, che nella seconda parte dello spettacolo interpreta Elena),²⁶¹ distesa su un fianco su un mobile della cucina posto a destra del calderone, di spalle rispetto a Faust (e all'uditorio), al quale tuttavia mostra il volto attraverso uno specchietto, in una configurazione visiva desunta esplicitamente dalla *Venere Rokeby* (1648) dipinta da Diego Velazquez.²⁶²

Nei *Frammenti*, al contrario, Strehler non presenta l'immagine di donna attraverso l'artificio visivo dello specchio ma opta per una gigantesca proiezione della *Venere dormiente* (1507-1510) di Giorgione (un quadro amato da Goethe) sul palcoscenico, imponendo un'interruzione netta, una vera e propria crisi all'interno della scena: con l'apparizione dell'archetipo della bellezza femminile, infatti, le luci da discoteca si spengono, Dorothy Fisher, Mefistofele e il gruppo di giovani punk svaniscono e Faust resta solo in uno spazio dominato da un enorme

²⁶¹ La scelta di Stein di far coincidere l'immagine femminile con l'attrice che interpreta Elena nella seconda parte dello spettacolo va probabilmente ricondotta nuovamente a una volontà di piena adesione al testo. Elena, infatti, è l'unico personaggio citato da Goethe in questa scena: nel finale, Mefistofele assicura Faust del fatto che, dopo aver bevuto la pozione della strega, sarà in grado di vedere «in ogni donna una Elena».

²⁶² Cfr. Schieb e Haas, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 112.

fantasma di luce disegnato al suolo, verso il quale comincia a tendere con tutto il suo corpo, nel tentativo di possederlo. Invece di dissolvere armoniosamente l'episodio della visione nel flusso scenico, Strehler opta dunque per una sua autonomizzazione: la comparsa di Venere assume per il regista il valore di un evento straordinario e produce una vera e propria sospensione del ritmo scenico «così da rendere l'imponenza della sensazione suscitata su Faust».²⁶³ L'uso di un'icona pittorica simbolo universale della femminilità al posto di un'attrice in carne ed ossa contribuisce inoltre a rafforzare il senso di mistero che circonda l'enigmatica immagine femminile creata da Goethe, connotandola più come un'anticipazione visuale dell'Eterno Femminino che nei termini di una prefigurazione della divina Elena che il protagonista farà sua nella seconda parte del poema.

Svanita l'immagine di donna, la scena della Cucina si chiude con una breve sezione incentrata sull'incantesimo della strega che, attraverso una grottesca serie di procedure magiche, conduce al ringiovanimento di Faust, momento decisivo del poema la cui resa scenica evidenzia nuovamente il forte discrimine tra la tensione all'evocazione dei *Faust Frammenti* e quella alla chiarezza letterale dello spettacolo di Stein. Se il regista tedesco riproduce il ritorno alla giovinezza del protagonista attraverso una vera e propria sostituzione attoriale, con il vecchio Faust di Bruno Ganz che, celato dall'improvvisa diffusione di un fumo intensissimo sul palco, svanisce dietro una porta nascosta sul fondale e lascia entrare in scena il giovane Faust di Christian Nickel, Strehler rende il momento in cui il filtro magico di Dorothy Fisher toglie «trent'anni dalle spalle» del protagonista attraverso un poetico gioco di illusione luministica, un vero e proprio *coup de theatre*. Stretto in un cerchio asfissiante dai giovani punk tornati a ballare sulle note rock che hanno aperto la scena, Faust si spoglia della tunica nera che ha caratterizzato il suo personaggio fino a questo momento e, approfittando di un improvviso sparpagliamento del gruppo dei gatti mammoni, corre verso il sipario. Questo si apre improvvisamente, illustrando un fondale inondato da un'intensissima luce dorata, di fronte alla quale Strehler/Faust si ferma, dando le spalle al pubblico e apparendo in controluce nella forma di una silhouette nera dai caratteri snelliti e slanciati, pronto ad offrire il braccio a una Margherita adolescente (Laura Pasetti) che – in una successione scenica senza soluzione di continuità – prende ad attraversare il palco interno, segnando l'inizio della *Gretchentragödie*.²⁶⁴

²⁶³ Estratto dal documentario *Le Scenografie del Faust* (Carlo Battistoni, 1995).

²⁶⁴ Descrivendo questo momento scenico, Laura Caretti accenna a un'evocativa sovrapposizione tra il personaggio di Faust – che sta per diventare il seduttore di Margherita – e quello Don Giovanni, descrivendo il momento di ringiovanimento alla stregua di una messinscena diabolica: «come se Mefistofele avesse ingaggiato [*Faust*] per il ruolo di Don Giovanni, trasformando la lunga tunica nera del Dottore nel tradizionale completo con calzamaglia, mantello e spada preso in prestito dal guardaroba di una compagnia di teatro del diciannovesimo secolo» (Traduzione mia di «As if Mephistopheles had cast him in the role of Don Juan, changing the Doctor's

Carcere

La scena conclusiva del *Faust I*, vertice tragico del poema goethiano imperniato sul dolore di una Margherita ridotta alla follia e rinchiusa in carcere per l'assassinio del figlio neonato, illustra nuovamente la distanza tra la proposta di traduzione letterale di Stein e quella dell'evocazione di Strehler.

Nel *Faust* steiniano, il carcere viene allestito su un palcoscenico rialzato, opposto frontalmente alle gradinate mobili su cui il pubblico è seduto, in una scena dominata da una scenografia minimale, debolmente illuminata dall'alto, che richiama le fattezze di una prigione medievale. Sul fondale buio, in alto, si apre una porta ad arco, dalla quale una lunga scala conduce al centro del palco, dove Margherita intona una triste nenia, vestita in un sudicio abito bianco, legata a una catena che le cinge la caviglia, sdraiata su un sottile strato di pagliericcio e rinchiusa in una microscopica gabbia, che la fa apparire come un animale ferito. L'improvvisa irruzione di Faust e il suo tentativo di salvare l'amata traduce visivamente la continua tensione tra esterno e interno su cui Goethe fonda il ritmo della scena: una volta liberata, Margherita, fuori di sé, si muove scoordinatamente per lo spazio della prigione, afferra Faust, lo respinge quando questo tenta di trascinarla sulle scale verso l'uscita, lo abbraccia di nuovo, si ritrae, torna nella sua gabbia, si tende con tutte le forze verso Dio, allungando disperatamente le braccia attraverso le grate. Il rapporto di costante attrazione e repulsione tra i due protagonisti domina la scansione della scena e la follia di Margherita è evocata visivamente, secondo Schieb, attraverso i suoi movimenti sconvolti e irrazionali, non più controllati lucidamente, in una visualizzazione ancora una volta estremamente fisica delle indicazioni goethiane.²⁶⁵

Nel confrontarsi con la prigionia di Margherita, al contrario, Strehler compie un'operazione di completa interiorizzazione della diegesi, trasformando la scena nel monologo allucinato di una straordinaria Giulia Lazzarini la quale, immersa «in un vuoto quasi assoluto, [...] interpreta, legge, dice, svolge con stili diversi – da quello dell'immedesimazione di Stanislavskij a quello epico di Brecht – la parte di sé stessa e quella di Faust. Un esercizio 'drammatico-interpretativo' tra i più difficili».²⁶⁶ Portando la psicosi di Gretchen (evocata dallo stesso Goethe) in primo piano rispetto all'azione e aderendo in tal modo alla visione del traduttore Andrea Casalegno

long black tunic into the traditional tights, cloak and sword borrowed from the wardrobe of a nineteenth-century theatre company»). Cfr. Caretti, *Strehler's Faust in Performance*, cit. p. 319.

²⁶⁵ Cfr. Schieb e Haas, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 124.

²⁶⁶ Strehler, *Faust Frammenti Parte Prima*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

per cui l'unica protagonista della scena del carcere è Margherita, Strehler opta per l'eliminazione di ogni riferimento concreto ai personaggi collaterali e trasforma l'intero episodio nel delirio allucinatorio di Margherita.²⁶⁷ La donna è improvvisamente divenuta adulta, come invecchiata a causa degli orrori di cui si è involontariamente macchiata (Giulia Lazzarini sostituisce la giovanissima Laura Pasetti che aveva interpretato fugacemente Gretchen nella breve apparizione successiva al ringiovanimento di Faust e nella scena del Duomo), fronteggiata da un leggio che non si propone più come elemento straniante e autoriflessivo, emblema di una messinscena in via di definizione, ma alla stregua di «una grata di ferro, un'immagine incredibile di carcere»,²⁶⁸ simbolizzazione stessa dello stato di costrizione in cui è costretta la donna. Così, la scena si trasforma in un'inquietante allucinazione, che amplifica a dismisura il tono tragico dell'episodio: Margherita, sdraiata a terra in preda a un disperato delirio, non viene raggiunta dal suo amato ma piuttosto lo immagina, crede di vedere un Faust pronto a salvarla e, alzandosi improvvisamente in piedi, ne assume le sembianze, imitandone le movenze e la voce (quella di Strehler), prendendo a stratonare il proprio corpo come se questo fosse trascinato da una presenza esterna, dando il via a una costante alternanza di ruoli, alla vera e propria presentazione di uno sdoppiamento identitario. Giulia Lazzarini interpreta alternativamente Margherita e Faust, adottando per il primo ruolo un approccio di stampo stanislavskiano, caratterizzato da un'impressionante resa naturalistica del dolore di una ragazza sola al mondo, schernita e rinnegata, schiacciata da una tragedia più grande di lei, e per il secondo una recitazione straniata, che non solo ricalca i ritmi, le pause e lo stile declamatorio finora tenuto da Faust/Strehler ma rende alla perfezione anche il carattere irreal della figura presentata, la sua natura di evocazione fantasmatica provocata da un delirio allucinatorio.

Nel finale, non appena comincia ad evocare il momento della sua decapitazione sul patibolo, la Lazzarini lascia il leggio e comincia ad avanzare verso il centro del palcoscenico mentre l'intero spazio teatrale viene inondato di una luce blu, definendo un'atmosfera notturna e mortifera. Dopo aver simulato il gesto di essere legata, si inginocchia a terra e cade riversa al suolo, implorando l'aiuto delle schiere celesti e pronunciando la celebre battuta «Heinrich, mi fai orrore», seguita dallo spegnimento delle luci e dalle voci registrate di Franco Graziosi e Strehler che sanciscono prima la dannazione e poi la salvezza della giovane donna.

²⁶⁷ «Faust è solo un comprimario e Mefistofele una fulminea visione infernale» scrive Andrea Casalegno. Cfr. Andrea Casalegno, *Note sul Faust I*, in Goethe, *Faust I, Faust II e Urfaust*, (trad. it. Andrea Casalegno), cit. p. 477.

²⁶⁸ Estratto dal documentario *Le Scenografie del Faust* (Carlo Battistoni, 1995).

Il palazzo dell'Imperatore

La prima tappa del viaggio faustiano attraverso il Grande Mondo coincide con il confronto di Faust e Mefistofele con la società imperiale, universo grandioso e buffonesco definito da Goethe con caratteri profondamente diversi da quelli su cui si fondava il microcosmo provinciale del *Faust I*. Proprio nel tentativo di rendere questo scarto radicale, il senso di un passaggio incontrovertibile da un livello di realtà a un altro (cioè dal piccolo mondo della prima parte del poema al Grande Mondo della seconda), Strehler e Stein decidono di tradurre scenicamente gli episodi ambientati nel Palazzo Imperiale attraverso configurazioni opposte rispetto a quelle utilizzate nel corso della messinscena del *Faust I*. In una sorta di programmatica inversione di tendenza, Strehler sostituisce al minimalismo dei primi *Frammenti* una esibita ricchezza scenografica, luministica, cromatica e coreografica, tentando di evocare la natura intima della società cortigiana attraverso un forte senso di sfarzo. Stein, al contrario, rovescia (almeno inizialmente) la calligrafica ricerca del dettaglio che aveva caratterizzato la prima parte della tragedia in una successione di scene costruite attraverso forme e colori puri, astratti significanti del potere assoluto, rendendo l'atmosfera collettiva di corte non attraverso la ricerca di una magnificenza scenografica ma per mezzo di una diretta immersione del pubblico nelle vicende.

L'allestimento steiniano della "Sala del Trono", ad esempio, vede l'enorme spazio rettangolare della sala invaso dagli spettatori, considerati alla stregua di veri e propri visitatori diegetici mescolati agli attori che interpretano i cortigiani, in una ideale identificazione tra corte e pubblico. Ai quattro lati dello spazio rappresentativo, su altrettante piattaforme di legno alte e spoglie, siedono i ministri, mentre al centro del lato lungo, appoggiato contro un fondale bianco, si erge un pulpito recintato su cui sta l'imperatore, seduto su un trono d'oro e presto raggiunto da un Mefistofele in tuta rossa da diavolo con corna posticce. Questa configurazione minimale è replicata nelle scene successive del I Atto, in cui i vari ambienti del Palazzo sono rappresentati per mezzo di una semplice sezione scenografica dell'interno marmoreo di un edificio regale, in un processo di astrazione e riduzione che enfatizza l'idea di un potere totalitario, ridicolizzato dai caratteri astrusi dei discorsi politici che avvengono in scena.

Il passaggio tra la "Galleria Oscura" e la "Sala dei Cavalieri", tuttavia, segna il guado tra questo minimalismo astratto e una rinnovata tensione al tripudio scenografico, prefigurando il ritorno a un progetto di messinscena fondato sulla piena realizzazione delle indicazioni goethiane e portando peraltro al suo più radicale compimento la strategia steiniana di

immersione dell'uditorio nel flusso scenico, di rivendicazione dell'equivalenza tra spettatori e cortigiani. Dopo la sparizione di Faust nel Regno delle Madri alla fine della scena "Galleria Oscura", l'ambiente si riempie di membri della corte e ministri che prendono ad attraversare la sala da sinistra verso destra e la brevissima scena "Sale illuminate a giorno" assume la funzione di vero e proprio collegamento, prendendo dinamicamente forma nello spazio interstiziale tra due luoghi rappresentativi. Pubblico e attori si ritrovano dunque a condividere la scena mentre le battute pronunciate dagli interpreti vengono amplificate dagli altoparlanti così da permettere all'intero uditorio in movimento di cogliere il senso di questo passaggio narrativo.²⁶⁹ Qui, più che mai, emerge chiaramente la volontà steiniana di ridefinire il suo spettacolo nei termini di un evento comunitario, in cui la rappresentazione si mescola con la compartecipazione di artisti e uditorio. Per usare le parole di Fischer-Lichte, «gli spettatori assumono il ruolo di co-attori compartecipi che, attraverso il coinvolgimento nel gioco scenico e cioè attraverso la loro presenza corporea, le loro percezioni e le loro reazioni, co-producono lo spettacolo».²⁷⁰ Così, mentre Mefistofele interpreta la sua parte comica a contatto con le giovani donzelle desiderose di conoscere rimedi per i propri malanni, il pubblico prende a circondare gli attori e viene guidato da essi attraverso il corridoio che separa la sala dedicata alla "Galleria Oscura" e quella preparata per la "Sala dei Cavalieri". Qui, gli spettatori vengono fatti sedere su lunghissime tavolate imbandite con pane, formaggio e vino (compresi ovviamente nel prezzo del biglietto) e, a poco a poco, vedono sfilare al centro della sala tutte le figure che saranno presenti in scena e che gradualmente prendono posto su dei seggi posti di fronte a un sipario, collocato sul lato corto della sala. L'uditorio si trasforma dunque in un vero e proprio prolungamento della corte diegetica, in parte (co-)attiva dello spettacolo, nel contesto di un processo per il quale, ricorrendo ancora alle parole di Fischer-Lichte, gli eventi scenici «non si limitano a essere offerti allo sguardo dello spettatore: egli, in quanto partecipante allo spettacolo, li esperisce in prima persona, sul proprio corpo vivo».²⁷¹

Quando il sipario a fondo scena si apre, appare agli occhi del pubblico la ricostruzione di un teatro barocco, con tanto di scenografia grecizzante di cartapesta, che si appresta a diventare lo scenario nel quale prendono vita le evocazioni fantasmatiche di Paride ed Elena, interpretati da due attori in carne ed ossa (Christian Nickel e Korinna Kirchhoff). All'immersione attiva del pubblico nell'esperienza stessa della vita di corte, alla ridefinizione diegetica degli spettatori, trasformati letteralmente in doppi speculari dei cortigiani seduti di fronte al palcoscenico, Stein

²⁶⁹ Cfr. Schieb, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 137.

²⁷⁰ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 56.

²⁷¹ Ivi, p. 71.

aggiunge in questo caso una dettagliata replica scenografica dell'atmosfera imperiale e di quella del teatro di corte, rivendicando i criteri di aderenza letterale al testo e amplificazione visiva delle indicazioni goethiane che le scene precedenti sembravano aver rinnegato.

Nei suoi *Frammenti*, Strehler compie invece il percorso inverso, inaugurando il I Atto con un caleidoscopico tripudio di colori e coreografie e chiudendolo con un ritorno alle atmosfere minime ed essenziali della prima parte della tragedia. Le scene della “Sala del Trono” e del “Giardino di Svago” alternano momenti comici, animati dalle discussioni astruse dell'Imperatore con i suoi consiglieri, con sezioni puramente musicali, imperniate sul magnifico tema del valzer viennese composto appositamente da Fiorenzo Carpi, e vengono allestite dal regista italiano attraverso una profusione di dettagli finora mai sperimentata. All'accensione delle luci, l'arena del Teatro Studio si presenta stracolma di cortigiani vestiti con sfarzosi abiti cinquecenteschi, chiusa sul fondo da un sipario adornato dall'immagine rossa di un'aquila imperiale (replicata in proiezione sul palcoscenico), dominata centralmente dal trono dell'Imperatore (anch'esso adornato di un'aquila dorata) e animata dai lazzi comici di un Mefistofele che si improvvisa giullare di corte. Strehler evita di connotare la scena secondo dettami storici troppo rigorosi e sceglie invece, in linea con la sua tensione alla creazione di un'atmosfera atemporale, di dare un'idea assoluta di società cortigiana, mescolando periodi e stili e facendo leva su una commistione di costumi desunti da epoche differenti: l'Imperatore e Mefistofele, elegantemente abbigliati in frac novecenteschi, non esitano a indossare le maschere rinascimentali in cartapesta realizzate da Natale Panaro; le sfavillanti vesti cinquecentesche dei cortigiani, idealmente prossime a quelle del *Rigoletto* verdiano, condividono lo spazio scenico con le severe toghe dei ministri, che richiamano il tardo Impero Asburgico.

L'intero atto, in questa sua configurazione maestosa così poco in linea con il resto dei *Frammenti*, sembra scaturire da un incantesimo di Mefistofele – definito dallo stesso Strehler alla stregua di vero e proprio *alter ego* diegetico del regista – da una sua messinscena che raggiunge il culmine con l'episodio dell'invenzione della cartamoneta (rappresentata come una poetica danza sul ritmo del valzer di Carpi, condotta sotto una pioggia di banconote): in tal senso, la teatralità compiuta e sgargiante che caratterizza le scene imperiali viene enfatizzata da Strehler nel suo carattere di trucco, mistificazione, irrealtà. Non è un caso che con la scena ambientata nella “Galleria Oscura”, ultima del I Atto nella versione strehleriana, caratterizzata da un distacco dall'atmosfera cortigiana e giocata sul dialogo solitario tra Faust e Mefistofele relativo alla discesa del protagonista nel Regno delle Madri, si torni al minimalismo delle scene ai leggii che avevano caratterizzato buona parte dei *Faust Frammenti Parte Prima*,

rivendicando i criteri dell'essenzializzazione e della sottrazione come cifre dominanti del resto dello spettacolo.

Così, nel tradurre l'avvenuto ingresso di Faust nel Grande Mondo, il suo definitivo approdo a un differente ordine del reale, sia Strehler che Stein danno vita a una rottura stilistica radicale, a un vero e proprio rovesciamento delle modalità rappresentative finora adottate al fine di ribadire con forza l'eccezionalità dell'evento, pur connotando questa inversione come una soluzione momentanea e optando per un ritorno – a fine atto – ai propri rispettivi, consueti stili di messinscena che caratterizzeranno il resto degli spettacoli.

La tragedia di Elena

Il dramma di Elena, coincidente con l'Atto III del *Faust II*, si apre con la riproduzione di quella che Ulrich Gaier definisce «una tragedia antica nello stile di Euripide»,²⁷² nel corso della quale la mitica donna greca, rievocata tra i mortali in seguito alla discesa di Faust nel Regno delle Madri, torna a calcare il suolo ellenico e varca la soglia di quello che fu il palazzo di Menelao, trovandosi di fronte all'orrore del tempo trascorso e all'inquietante apparizione di Mefistofele, tramutatosi nell'orrenda Forciade.

Strehler e Stein sono concordi nel riconoscere la diretta discendenza di questo episodio dagli stilemi del teatro classico, considerandolo addirittura alla stregua della traduzione in tedesco di una tragedia greca non meglio identificabile, l'originale della quale ci è sconosciuto o è andato perduto.²⁷³ Eppure, se Strehler impernia l'intera configurazione scenica dell'episodio sul tentativo di rendere palese questa filiazione, rivendicando la sua volontà di illuminare l'essenza del poema, di portarne in superficie le strutture implicite, Stein predilige una riproduzione chiara dell'intreccio narrativo ordito da Goethe – che illustra il ritorno alla vita di Elena come una magica penetrazione del mito nel mondo moderno e non come un ritorno alla Grecia Classica – ed evoca la “grecità” della scena attraverso una replica della struttura dell'anfiteatro attico, posizionando le gradinate degli spettatori a semicerchio rispetto allo spazio centrale della sala dove si svolge l'azione.

Nei *Frammenti*, Strehler impernia l'apertura del III Atto sulla volontà di proporre un immaginario il più possibile distante da quello che lui stesso definisce stile «'finta Grecia' o spettacolo finto ad Epidauro o Siracusa»,²⁷⁴ e sulla parallela esigenza di proporre scenicamente

²⁷² Traduzione mia di «An antique tragedy in the manner of Euripides». Cfr. Gaier, *'Schwankende Gestalten': Virtuality in Goethe's Faust*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, p. 65.

²⁷³ Cfr. Schieb, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 152.

²⁷⁴ Estratto dalla lettera scritta da Giorgio Strehler a Josef Svoboda nel luglio 1990, conservata presso l'Archivio

un surrogato visivo e sonoro del mondo ellenico classico, di dar vita all'illustrazione di quell'universo diverso, lontano. Questa atmosfera grecizzante è segnalata da elementi cromatici minimi: il fondale bianco, illuminato dalla luce azzurra dal basso, richiamo ai colori del Mediterraneo;²⁷⁵ la Elena di Eleonora Brigliadori, dai capelli ricci e nerissimi; la sua figura, avvolta in una tunica bianca, spesso circondata dal coro di ancelle, vestite in abiti blu, in una fusione che dà vita a un tripudio biancoazzurro capace di richiamare alla mente la bandiera ellenica.

Il palazzo di Menelao è soltanto evocato attraverso l'immagine astratta di una soglia, resa attraverso una piattaforma bianca dotata di tre scalini, posta contro il fondale azzurro, dalla quale Elena scende inizialmente per presentarsi al pubblico, camminando lentamente verso un rettangolo di luce creato al centro dell'arena, e sulla quale in seguito appare Forciade, abbigliata in una tunica adornata del rosso dell'inferno, con il volto coperto da una maschera in legno «simbolo del mondo classico e della sua intensa drammaticità»,²⁷⁶ che richiama quelle usate nel teatro greco e, insieme, segna un distacco dai caratteri gotici e mostruosi attribuiti alla Forciade dai versi di Goethe.

Strehler si sforza di evocare il profondo senso del «tempo della tragedia greca»,²⁷⁷ così diverso da quello del teatro contemporaneo, tarando lo stile recitativo delle attrici presenti in scena su una ieraticità e una lentezza che deriva dai metri di imitazione classica creati da Goethe, dai ritmi prosodici del teatro classico, e tornando alla concezione antica di un coro i cui membri perdono la propria individualità, comportandosi come parti di un unico corpo, tratti di un'unica voce. Il regista italiano non esita inoltre – al fine di evocare l'idea per cui la sezione del poema goethiano dedicata ad Elena si configurerebbe come la traduzione in tedesco di una tragedia greca forse perduta – a dotare la Elena di Eleonora Brigliadori di una doppia voce, riproducendo attraverso gli altoparlanti del Teatro Studio la voce registrata di Andrea Jonasson che declama (quasi cantando) i versi originali tedeschi mentre il personaggio in scena li recita in italiano, o a introdurre all'interno dello svolgimento scenico veri e propri frammenti in greco antico tratti dalla *Elena* di Euripide, citati dalla Forciade alla sua prima apparizione sulla soglia del palazzo di Menelao e intonati dal coro, subito dopo la tremenda visione. In tal senso, come dichiara Giorgio Vannucchi nel suo documentario *Quel diavolo d'un Faust*, l'allestimento della

Storico del Piccolo Teatro di Milano.

²⁷⁵ Cfr. *Le Scenografie del Faust* (Carlo Battistoni, 1995).

²⁷⁶ Luisa Spinatelli, *I costumi*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

²⁷⁷ Estratto dal documentario *Le Scenografie del Faust* (Carlo Battistoni, 1995).

Tragedia di Elena si configura come una sorta di incantesimo nel quale «il mito, Omero, Eschilo, Goethe, Strehler giungono a parlare con una voce sola».²⁷⁸

Se Goethe plasma i suoi versi sul calco greco, [*spiega Vannucchi*] Strehler doppia il calco sul modello dei versi goethiani. Le due voci di Andrea Jonasson, il suono tedesco, il timbro lunare completano la magia: lontananza abissale e vicinanza, presenza e assenza.²⁷⁹

È forse proprio in questa scena, più ancora che in “Carcere”, nel “Palazzo dell’Imperatore” o nell’ultimo atto, che Strehler approfondisce al massimo grado il senso di musicalità del *Faust* goethiano, il suo configurarsi – per usare le parole di Chiusano – come «un *pendant* parlato del grande teatro musicale»:²⁸⁰ qui infatti sono le stesse voci dei personaggi, di Elena, del coro, della Forciade, a tramutarsi letteralmente in vibrazioni sonore capaci di simulare gli elementi di una partitura, in veri e propri vettori musicali.

A questa programmatica “ellenizzazione” della tragedia di Elena, all’esplicitazione visivo-sonora dei rapporti che questa scena intrattiene con la tradizione del teatro classico greco, Stein oppone un allestimento fondato sul consueto rispetto letterale delle indicazioni esplicite presenti nel testo di Goethe e sulla conseguente presentazione dell’episodio alla stregua di una fantasmagoria, di una messinscena mefistofelica, di un trucco magico attraverso il quale congiungere alchemicamente il tempo mitico di Elena con quello storico di Faust. Nel Terzo Atto infatti, come ammette Dark Pilz, «Faust incontra [*Elena*] nel paese di lei, ma nel tempo di lui»:²⁸¹ in tal senso Stein, più che presentare la scena come un’immersione nella Grecia classica, propone l’irruzione di un’icona mitica atemporale (quella Elena che, ancora secondo Pilz, «giunge per esprimere il momento beato dell’assenza di tempo»)²⁸² all’interno del tempo storico di Faust.

Come nei *Frammenti* di Strehler, anche nel *Faust* steiniano, la tragedia di Elena porta a un massimo grado di esplicitazione il lavoro compiuto dagli attori sulla resa della musicalità connaturata al testo di Goethe: l’incontro fra il mondo classico di Elena e quello moderno di Faust viene presentato infatti principalmente come il confronto fra due diversi modelli di poesia e di lirica. Come spiega David G. John, infatti:

²⁷⁸ Estratto dal documentario *Quel diavolo d’un Faust* (Giorgio Vannucchi, 1991).

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Chiusano, *Quei dieci e più Faust di Goethe*, cit. p. 7.

²⁸¹ Traduzione mia di «Faust encounters [*Helena*] in her country, but in his time». Cfr. Pilz, *A Contradictory Whole*, cit. p. 281 (corsivo mio).

²⁸² Traduzione mia di «She comes to signify the blissful moment of timelessness». Cfr. *Ibidem*.

uno degli elementi di maggior fascino del *Faust* di Goethe va rintracciato nell'impressionante varietà delle tipologie dei suoi versi e nel fatto che queste finiscano per identificare specifici personaggi e scene. Si pensi al madrigale di Faust e Mefistofele, all'esametro classico senza rima che caratterizza inizialmente Elena e che sta alla base della sua unione poetica con Faust, realizzata solo in un secondo momento grazie all'uso intrecciato dei pentametri rimati. Questo è il tipo di musicalità che Stein [*vuole*] che i suoi attori si [*sforzino*] di realizzare.²⁸³

Nel consueto rispetto delle coordinate testuali e musicali del *Faust*, Stein richiede ai suoi attori una recitazione fortemente formalizzata, ricalcata precisamente sulla metrica goethiana, al fine di rendere musicalmente prima la distanza fra i personaggi attraverso la lontananza poetica fra il verso faustiano e l'esametro eleniano e poi la loro congiunzione (poetica, musicale, amorosa) attraverso una sorta di interlacciamento vocale basato sull'uso congiunto del pentametro in rima. Emerge qui dunque, in modo mai così evidente, il senso dell'assunto steiniano (fondamento della sua operazione di regia) per cui «nel *Faust II* [...] ogni sospiro è forma» e dunque «il significato contenuto nel testo può servire come una partitura musicale».²⁸⁴

In questa coesistenza di temporalità contrastanti, resa dunque vocalmente e musicalmente più che scenograficamente, la scena si costituisce nei termini di un trucco demonico attraverso cui l'immagine archetipica della bellezza viene momentaneamente trascinata nell'universo temporale di Faust. Come sostiene Cyrus Hamlin, infatti,

Elena e il coro credono di essere state trasportate da un mondo culturale a un altro, ma in realtà rimangono sullo stesso palcoscenico teatrale, dove Mefistofele, nelle vesti della orrenda Forciade, svolge il ruolo di demonico direttore di scena.²⁸⁵

L'intero episodio si configura perciò nella forma di una messinscena ordita dalla Forciade e le figure che affollano il palcoscenico, vengono presentate da Stein alla stregua di immagini fantasmatiche, evocazioni astratte, vere e proprie proiezioni cinematografiche capaci di assuefare la libido faustiana attraverso la loro sensuale capacità di presentarsi come soggetti reali.

²⁸³ Traduzione mia di «One of our abiding fascinations for Goethe's *Faust* rests on his dazzling variety of verse forms and the way in which these become identified with characters and scenes, such as the madrigal verse with Faust and Mephistopheles, or the rhymeless classic hexameters that first characterize Helena and lay the foundation for her poetic union with Faust in the interlocking rhymed pentameters thereafter [...]. This is the type of musicality for which Stein wished his actors to strive». Cfr. John, *The complete Faust on stage*, cit. p. 121.

²⁸⁴ Traduzione mia di «Im *Faust II* [...], jeder Seufzer ist Form. [...] Der Sinn, der im Text steckt, kann ihm als Partiturzeichen dienen». Cfr. Schieb, *Peter Stein inszeniert Faust*, cit. p. 139.

²⁸⁵ Traduzione mia di «Helena and the chorus believe that they are transported from one cultural world to another, although in fact they remain on the same stage in a theater, where Mephistopheles, disguised as the hag Phorkyas, serves as demonic stage manager». Cfr. Hamlin, *Faust in Performance*, cit. p.128.

Non è un caso che la Elena di Stein (Korinna Kirchhoff) si presenti come una figura dalla carnagione diafana e i capelli biondi, lontanissima nelle fattezze dall'emblema di bellezza femminile mediterranea usato da Strehler (caratterizzato da carnagione olivastria e capelli scuri) e più vicina invece ai caratteri delle numerose raffigurazioni pittoriche del personaggio mitico, cioè a figurazioni eleniane di secondo grado, svincolate dalla necessità di una referenza al reale (o al realistico).²⁸⁶ In tal senso, questa configurazione fisica peculiare sembra contribuire a rafforzare l'orizzonte dell'artificio su cui Stein impronta l'intera scena, configurando la Elena della Kirchhoff non come una figura concreta ma, usando le parole di Andrea Casalegno, nei termini di una «esperienza estetica, un surrogato iperreale della vita vera»,²⁸⁷ visualizzazione mefistofelica di un'astrazione (esistente solo nell'ambito della creazione artistica), pura essenza disincarnata, desunta dal patrimonio astratto dell'arte, e destinata a svanire nell'etere.

In questo senso, la configurazione fisica della Elena interpretata dalla Kirchhoff svela per l'ennesima volta l'assoluta aderenza del *Faust* steiniano al poema tedesco, sublimata definitivamente nell'apparizione sulla porta della reggia di Menelao dell'orrenda Forciade, presentata come un mostro deforme, completamente avvolto da una tunica nera e dotato di un solo occhio ed un unico dente, concrezione visiva straordinariamente prossima all'immagine inquietante evocata dai versi di Goethe.

Il finale

Per entrambi i progetti di messinscena, l'atto conclusivo del *Faust* si costituisce come una sorta di prontuario degli approcci attuati dai registi nel lavoro di traduzione teatrale della materia goethiana, una summa capace di catalogare la totalità dei caratteri determinanti delle due operazioni e dunque di illustrarne chiaramente specificità e differenze.

Sia Strehler che Stein, nel confrontarsi con quello che Helmut Schanze definisce «un *tableau* di stili differenti: dalla scena rurale di Filemone e Bauci fino 'all'indescrivibile'»,²⁸⁸ decidono di procedere con una messinscena priva di soluzione di continuità, lasciando che le scene che compongono l'Atto V si succedano (quasi) senza interruzioni, spesso addirittura sovrapponendosi, in uno spazio che modifica costantemente i propri connotati sotto gli occhi degli spettatori.

²⁸⁶ Si pensi ai dipinti di pittori come Dante Gabriel Rossetti, Frederic Leighton ed Evelyn de Morgan in cui Elena è sempre presentata come una figura pallida, dai capelli biondi.

²⁸⁷ Casalegno, *Note sul Faust II*, in Goethe, *Faust I, Faust II e Urfaust*, (trad. it. Andrea Casalegno), cit. p. 1316.

²⁸⁸ Traduzione mia di «A tableau of different styles: from the rural scene of Philemon and Bauci up to 'the indescribable'». Cfr. Helmut Schanze, *Rhetorical action: Faust between rhetoric, poetics and music*, in Noyes, Schulte, Kleber (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 259.

Con l'eccezione della prima e dell'ultima scena, allestite totalmente o parzialmente sul palco interno del Teatro Studio, Strehler impenna l'intero svolgimento dell'atto finale del *Faust* nello spazio centrale dell'arena, immergendo il suo protagonista ormai centenario in uno scenario quasi vuoto, dominato da un'oscurità densissima, presentando il suo percorso dall'onnipotenza alla sepoltura in un unico ininterrotto flusso diegetico. Allo stesso modo, Stein sfrutta integralmente lo spazio rettangolare della sala rappresentativa, disponendo le gradinate del pubblico sui lati lunghi, e strutturando l'ambiente su un'iniziale opposizione frontale: da un lato il palazzo del protagonista, reso nella forma di un'oscura facciata metallica di due piani (in alto, una balconata dalla quale il vecchio e calvo Faust di Bruno Ganz ammira il suo mondo nuovo sottratto alle acque; in basso, una porta d'ingresso, unica via di accesso alla sua fortezza inespugnabile); dall'altro il fazzoletto di terra di Filemone e Bauci, costituito da una casetta di dimensioni reali, accostata a una piattaforma inclinata obliquamente (a suggerire la duna di goethiana memoria) e a un alto campanile, posto quasi sul fondo, tutte strutture in legno presto distrutte dagli sgherri di Mefistofele per lasciar spazio a nuovi elementi scenografici.

Anche in questo caso emerge con evidenza la distanza tra la strategia di Stein, basata su una riproduzione estremamente fedele e realistica degli spazi descritti da Goethe, su una vera e propria resa tridimensionale degli ambienti scenici illustrati nel poema, e la tendenza all'evocazione di Strehler che allestisce l'intero episodio di Filemone e Bauci nello spazio ridotto del palco interno, immergendolo nella *golden light* di un fondale che illustra un poetico tramonto, fronteggiato dalle silhouette nere di due enormi tigli di cartapesta, sotto i quali i protagonisti si siedono e rievocano il tempo perduto: «un sogno impossibile»,²⁸⁹ come lo definisce Strehler, latore di un poetico e rasserenato senso di pace, profondamente distante dalle atmosfere asfissianti che caratterizzano le scene successive.

Chiuso il sipario sulla scena agreste, infatti, lo spazio del Teatro Studio viene inondato da una fosca luce blu e dalla botola al centro dell'arena prende lentamente ad emergere un Faust invecchiato, dai capelli bianchissimi, appoggiato a un bastone d'ebano, in piedi su un praticabile in vetro e ferro, significante minimale di un demonico distacco dal suolo, dalla terra madre, strehleriana figurazione del potere autocratico.²⁹⁰ Una volta giunto al livello del palcoscenico, il praticabile viene spinto verso il fondo dai cosiddetti lemuri, schiavi al servizio del nuovo progetto di dominio proto-capitalista faustiano che Aldo Carotenuto, nella sua analisi rigorosa del poema di Goethe, etichetta nei termini di «'ex-uomini', corpi già in via di decomposizione,

²⁸⁹ Estratto dalla già citata lettera scritta da Giorgio Strehler a Josef Svoboda.

²⁹⁰ Non a caso, Strehler definisce il piedistallo alla stregua di una «costruzione potente e cattiva», di un «palazzo del Dittatore (l'Ultimo Hitler del Mondo!)». Cfr. *Ibidem*.

morti viventi, zombi, larve [che] passano le loro giornate a scavare la propria fossa, in vista di una morte anagrafica che già li ha depennati dal mondo dei vivi».²⁹¹ In un'inquietante operazione di traduzione scenica, Strehler veste queste figure dei tristemente noti pigiami a righe indossati dai prigionieri dei campi di concentramento nazisti, dando vita a un'identificazione tra i lemuri e i milioni di innocenti sterminati durante la Seconda Guerra Mondiale nei lager tedeschi, in un'operazione di modernizzazione della materia goethiana che, da un lato, contribuisce a rendere il senso di temporalità multipla su cui il poema è fondato e, dall'altro, tenta di offrire agli spettatori una figurazione scenica della schiavitù il più possibile aderente al loro immaginario culturale. Stein, al contrario, segue alla lettera le indicazioni offerte dal testo e nel dar corpo e voce alle «mezze creature composte | di legamenti, tendini e ossa» agli ordini di Mefistofele opta per un gruppo di attori vestiti in tute da scheletri, veri e propri morti viventi, impegnati nel trascinare sul palcoscenico un carretto quadrato ricolmo di terra, riproduzione visiva (in piccolo) del «gran cortile del palazzo» nel quale viene sotterrato Faust, caduto morto dopo esser stato accecato dall'Angoscia, una delle quattro donne grigie che appaiono nella scena "Mezzanotte".

Anche in questo caso, Stein resta fedele al suo principio di chiarezza espositiva e propone una visualizzazione scenica delle quattro figure allegoriche, interpretate da attrici completamente avvolte in tuniche scure: mentre il suono di una campana segnala la morte di Filemone e Bauci, del cui piccolo mondo non c'è più traccia, le presenze spettrali entrano in scena e prendono a camminare lentamente verso il palazzo del protagonista, al quale tuttavia ha accesso la sola Angoscia. Il confronto tra questa e Faust ha luogo sulla balconata e prende le forme di un vero e proprio dialogo, privo di contatto fisico tra i due personaggi, in una sorta di esplicitazione della natura fantasmatica e impalpabile della figura femminile.

Nei *Frammenti*, al contrario, Strehler evoca le figure di Scarsità, Insolvenza e Miseria attraverso l'eco delle loro voci, riverberate nel teatro attraverso gli altoparlanti, e dà concretezza fisica alla sola Angoscia (Giulia Lazzarini) che, in uno dei momenti più alti dello spettacolo, compare alle spalle di Faust e si avvinghia al suo corpo, dando vita a una lotta macabra tra «Faust e il suo cancro. Il suo 'se stesso' d'Angoscia».²⁹² Come nel caso dello scambio di ruoli tra Faust e Mefistofele (Strehler e Graziosi) nel corso della scena *Studio II* o in quello del delirio psicotico di Margherita in *Carcere*, espressione di una avvenuta scissione identitaria, Strehler torna a evidenziare un presunto sottotesto psicanalitico del *Faust* goethiano, connotando la figura di Angoscia come esteriorizzazione della psiche del protagonista e illustrando il suo stato

²⁹¹ Carotenuto, *La forza del male*, cit. p. 107.

²⁹² Estratto dalla già citata lettera scritta da Giorgio Strehler a Josef Svoboda.

di paranoia e disperazione nella forma di una vera e propria battaglia fisica sfinente che lo conduce alla cecità.

A questo confronto intimo e allucinato con il proprio sé, segue la morte di Faust che, sceso dal suo piedistallo di potere, evoca la famosa, utopica visione di un «suolo libero con un libero popolo», cadendo poi riverso nella buca semiaperta al centro dell'arena del Teatro Studio, in un ideale ritorno al grembo della terra. Rimasto solo sul palco, il Mefistofele di Graziosi attende ai margini della botola l'uscita dell'anima di Faust ma la sua attenzione viene catturata dall'apparizione di un coro di angeli: Strehler rende questo passaggio attraverso l'improvvisa attivazione di un nuovo spazio scenico, quello costituito dalle scale laterali che conducono alle gallerie del Teatro Studio. Lì, i membri del coro delle voci bianche del Teatro alla Scala intonano il coro angelico e, tenendo in mano delle candele, spezzano la dominante cromatica blu che ha caratterizzato l'intero atto, dando vita a una dialettica tra luce calda e luce fredda che replica esplicitamente quella che precedentemente aveva caratterizzato il "Prologo in Cielo". Il conflitto tra entità divine e demoniche viene nuovamente illustrato nei termini di un conflitto luministico e cromatico, come un'opposizione tra la qualità generativa e vitale dei toni rossi (quelli delle candele) e l'asfissia mortifera e conformante del blu (il proiettore che segue i movimenti di Mefistofele sul palco).

Enormemente più complessa la figurazione che Stein produce per la rappresentazione di questa sezione, che si caratterizza indubbiamente come uno dei momenti più spettacolari dell'intera messinscena. Alla morte di Faust, il cui corpo viene trascinato nel fazzoletto di terra portato precedentemente in scena dai lemuri, segue l'apertura delle fauci dell'inferno che, se in Strehler è solo evocata dalle parole di Mefistofele, qui è rappresentata con l'ingresso nello spazio rappresentativo di un monumentale marchingegno che replica nelle fattezze una faccia di diavolo, dalla quale prendono improvvisamente a uscire i «satanassi» goethiani, orrendi figure ricoperti di pelo variopinto, con corna aguzze e lunghi artigli. Mentre la scena viene invasa da un fumo denso, questi esseri demonici circondano la fossa del protagonista defunto, istruiti dal Mefistofele di Oest (che nel frattempo si incolla delle corna posticce sulla fronte, tornando alla forma originale nella quale si era presentato nel corso del "Prologo in Cielo") ad afferrare la sua anima non appena questa tenterà di salire alle alte sfere. Anche in questo caso, l'intervento divino che distoglie i diavoli dai loro propositi si palesa attraverso un cambio di luce e l'attivazione di un nuovo spazio scenico ma la proposta steiniana assume dei caratteri molto più sensazionali di quella di Strehler: a un tratto, una fortissima luce bianca inonda dall'alto la sala, seguita da una pioggia di petali di rosa e dalla lenta discesa di un'enorme struttura a spirale, prima racchiusa nel cuore metallico del soffitto, che a poco a poco giunge ad

occupare l'intero spazio scenico, circondando la tomba di Faust e configurandosi come una vera e propria discesa mistica del cielo sulla terra. Su questa rampa, cominciano a comparire dei giovani ragazzi biondi vestiti di bianco, visualizzazioni sceniche delle schiere angeliche, che scendono lentamente a terra. A differenza dei *Frammenti*, in cui i membri del coro angelico rimangono immobili sui palchi del Teatro Studio, in una fissità rigorosa che è ideale controcampo del dinamismo esasperato del Mefistofele di Graziosi, colto da un raptus omoerotico nei confronti dei «bei bambini» celesti e teso con tutto il suo corpo verso di loro, nel *Faust* steiniano – come Goethe suggerisce – «gli angeli occupano tutto lo spazio» rappresentativo, spaventano gli orrendi satanassi, spingendoli fuori dalla scena, interagiscono con Mefistofele che addirittura ne abbraccia uno, tentando di sedurlo, e infine rubano la «parte immortale» di Faust, mimando l'ascesa della sua anima attraverso il gesto del passaggio di mano in mano di un'invisibile sfera di energia.

Dopo l'uscita dal palco dello sconfitto Mefistofele, l'accensione di alcune luci verdi sui due lati corti della sala suggerisce un cambio di scena e il palazzo di Faust si trasforma nello spazio delle “Gole Montane”, in una rifunzionalizzazione delle strutture scenografiche che coinvolge anche la struttura metallica della spirale, ora intesa da Stein come «un sentiero di redenzione»,²⁹³ sulla quale va in scena la purificazione dell'anima faustiana e il suo ingresso nell'empireo celeste. Ancora una volta, il regista tedesco cerca di tradurre il carattere profondamente simbolico e astratto della scena attraverso figurazioni concrete e fisiche, conferendo corporeità a tutti i personaggi citati da Goethe: le attrici che interpretano la Vergine Maria, le tre grandi peccatrici e la Margherita assunta in cielo siedono in preghiera – come Dio e i tre arcangeli nel corso del Prologo in Cielo – sul soffitto, al centro della spirale, veri e propri spiriti propulsori capaci di attirare a sé l'anima di Faust, formando – nel loro insieme – un'ideale incarnazione del criptico «Eterno-Femminino» che Goethe individua come responsabile della salvezza del protagonista.

Lo stesso processo di purificazione dell'anima faustiana assume una chiarificante risonanza visiva: mentre il Faust di Bruno Ganz resta immobile nella sua fossa al centro del palco, quattro angeli vestiti di bianco risalgono la rampa spiraleggiante, accompagnando in successione un neonato in fasce, un bambino, un adolescente e infine Christian Nickel (interprete del giovane Faust nella prima parte dello spettacolo), in un'esplicita visualizzazione delle ultime parole di Gretchen che descrive l'apoteosi del suo antico amore esclamando: «Vedi come si svincola da ogni laccio terreno dell'antico involucro | e come esce dalla veste eterea la forza prima della

²⁹³ Traduzione mia di «A path of redemption». Cfr. Stein, *Directing Faust*, cit. p. 275.

gioventù». Il riferimento alle quattro fasi giovanili della vita del protagonista traduce, in tal senso, la purificazione faustiana nelle forme di un ritorno all'innocenza dell'infanzia, a una giovinezza incontaminata dal peccato che rende possibile un'ascensione, probabilmente intesa come morale più che religiosa.

L'allestimento strehleriano delle "Gole Montane" si impernia invece su una diversa soluzione dell'enigma simbolico-semiotico costituito dalla scena, in una lettura che cerca di illustrare una visione il più possibile vicina alle inquietudini spirituali di Goethe, slegate dalla tradizione cristiana e influenzate piuttosto, secondo Carotenuto, dallo spiritismo di Emanuel Swedenborg, per il quale «l'anima è immortale e la sua missione di perfezionamento continua oltre la morte del corpo».²⁹⁴ Strehler rigetta, in tal senso, l'ipotesi di fare del finale dei suoi *Frammenti* l'illustrazione di un'ascensione e propone una riflessione dominata dai dettami della «grande filosofia indiana, quella della metamorfosi, della trasformazione eterna, del trasformarsi in altro e dunque del non morire mai».²⁹⁵ Sulle note di Schubert che avevano aperto i *Frammenti*, il sipario del palco interno si apre e svela un fondale notturno, un cielo scuro dominato da una gigantesca luna piena, di fronte al quale sono disposte a semicerchio sette figure femminili in silhouette, indistinguibili, che prendono ad avanzare lentamente sulla scena, trascinando un gigantesco telo azzurro destinato a coprire l'intero spazio dell'arena, evocando con la sua fluidità un'immagine acquatica e marina. Ai piedi del palco interno una donna è stesa a terra: si tratta della Margherita di Giulia Lazzarini che, non appena raggiunta dal coro, si alza in piedi e si unisce al gruppo di donne, precedendole e guidandole nella marcia verso il centro dell'arena dove un'altra figura, coperta da un telo, sta sdraiata, immobile. Margherita raggiunge questo bozzolo e, raccogliendo il panno che lo riveste, svela il Faust di Strehler o meglio, come spiega il regista, «la larva di Faust, nel quale è conservata l'entelechia, il suo 'eternibile', l'essenza, l'indistruttibile».²⁹⁶ Una volta scoperto, Faust/Strehler, completamente nudo, prende ad accovacciarsi in posizione fetale, mostrandosi letteralmente come «una cosa che sta nascendo», un essere che retrocede allo stato di neonato, suggerendo l'inizio di un processo irrepresentabile al termine del quale «diventerà sempre più piccolo: un ovulo, uno spermatozoo, per poi ricongiungersi col tutto».²⁹⁷ Non a caso, dopo aver liberato lo scienziato dal suo telo/bozzolo, Margherita continua a camminare, piegando gentilmente il panno che

²⁹⁴ Carotenuto, *La forza del male*, cit. p. 136.

²⁹⁵ Estratto dalla «Prima lezione sul Faust» tenuta da Giorgio Strehler nel novembre 1991 al Teatro Studio.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Estratto dalla «Seconda lezione sul Faust» tenuta da Giorgio Strehler nel novembre 1991 al Teatro Studio (una settimana dopo la prima), la cui registrazione integrale è conservata presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.

copriva il protagonista e cominciando a cullarlo come fosse un neonato, mentre dietro di lei il coro di donne avanza nella sua marcia e copre con l'enorme lenzuolo marino il corpo di Strehler, evocando l'idea di un suo assorbimento nelle profondità oceaniche o, come sostiene Iolanda Simonelli, «l'eco della risposta panica di Goethe secondo la quale l'uomo rientra nella Natura, con una metamorfosi che è un ritorno alla unità di materia e spirito di cui esso stesso partecipa».²⁹⁸ La scena si chiude con questa immagine marina, con il telo azzurro che ondeggia sull'intero spazio rappresentativo del Teatro Studio, mentre la voce registrata di Strehler pronuncia le ultime battute del poema e Margherita, sola di fronte al coro, culla un neonato Faust, rigenerato dal potere dell'Eterno Femminino, pronto a riattivare il suo *Streben* inesauribile, in un finale che – ammette lo stesso regista – «non è una morte né una ascensione al cielo ma un ricominciare attraverso la metamorfosi».²⁹⁹ Secondo Strehler,

l'anima di Faust non potrà essere posseduta da Mefistofele. Perché nessuno può possedere l'Uomo se non la Natura delle cose. Per questo nella nostra interpretazione Faust ritorna embrione nel grembo della Madre Terra: non per 'posare', ma per continuare l'infinita dialettica del mondo.³⁰⁰

Una simile visione si avvicina sorprendentemente alla lettura del finale goethiano offerta da J.M. Van der Laan, per il quale l'ultima scena del *Faust* non offre affatto una risoluzione sublimante dell'eterno tendere del protagonista ma rinvia piuttosto, attraverso la stessa configurazione spaziale evocata dalle "Gole Montane", a un'idea di tensione inappagata e infinita.

Nella sua vita dopo la morte, [*scrive Van der Laan*] Faust non si ritrova in paradiso e nemmeno sulla cima di una montagna, ma nel bel mezzo delle gole montane, in attesa di una possibile ascensione di qualche tipo, riguardo alla quale non ha voce in capitolo. Le famose ultime battute con la loro misteriosa evocazione dell'Eterno-Femminino, allo stesso modo, non contengono un linguaggio che si riferisce esplicitamente a un salire verso l'alto ('in su', 'verso l'alto' o 'all'insù'), ma soltanto a una traiettoria in avanti o una marcia progressiva ('trascinare'), in altre parole a un Faust mai finito, mai perfetto, mai in possesso di una conoscenza assoluta.³⁰¹

²⁹⁸ Simonelli, *Il Progetto Faust*, cit. p. 218.

²⁹⁹ Estratto dalla «Prima lezione sul Faust» tenuta da Giorgio Strehler nel novembre 1991 al Teatro Studio.

³⁰⁰ Strehler, *Faust Frammenti Parte Seconda*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

³⁰¹ Traduzione mia di «In his afterlife, Faust does not find himself in heaven, nor even on a mountaintop, but in the mountain gorges, awaiting a possible ascent of some kind about which he has no say. The famous last lines of the play with their mysterious reference to the Eternal-Feminine likewise contain no language referring specifically to an upward ('hinauf', 'aufwärts' or 'nach oben'), but only to a forward or onward trajectory ('hinanziehen'), in other words, to a never-finished, never-perfected Faust, never in possession of an ultimate knowledge». Cfr. J. M. Van der Laan, *The Enigmatic Eternal-Feminine*, cit. p. 43.

In questo senso, la scena conclusiva dei *Frammenti* illumina il carattere circolare del cammino esistenziale faustiano, in una sorta di eterno ritorno in cui la fine coincide con l'inizio, la morte con la rinascita, e in cui la tensione verso l'oltre non cessa mai, estendendosi in un percorso eterno, in una spirale – simile a quella sospesa nel cielo teatrale del Teatro Studio – infinita. Diversamente, il finale del *Faust* steiniano sembra improntato a definire una parabola ascensionale, un salire verso l'alto che è dissoluzione eternante, risoluzione definitiva dei conflitti, la tappa finale di un processo di purificazione e perfezionamento finalmente compiuto.

Conclusioni

Lungi dal configurarsi come riletture radicali del poema goethiano, gli spettacoli di Strehler e Stein sembrano fare della figura faustiana la chiave di volta per l'attivazione di una riflessione sui limiti e le possibilità del teatro, confermando implicitamente l'assunto di Silvia Carandini per cui:

nel secondo Novecento l'irrappresentabile in scena, più che dal fascino dell'incommensurabile e dall'opposizione a un naturalismo o verismo materiale e angusto, sembra dettato da una sfida a disgregare i lineamenti stessi del mezzo, a forzare le categorie estetiche che lo connotano.³⁰²

Nonostante entrambi i registi neghino a priori la volontà di proporre un teatro d'avanguardia, proclamandosi esplicitamente garanti della conservazione del nucleo originario dell'opera di Goethe, le loro produzioni non fanno altro che illuminare l'eccedenza del *Faust* rispetto alle strutture sceniche convenzionali, l'impossibilità di contenere l'inesausta tensione all'oltre del protagonista (e dell'opera stessa) all'interno di configurazioni (ed etichette) rappresentative tradizionali.

Come visto, Strehler trasferisce lo *Streben* di Faust nella struttura stessa dei suoi *Frammenti*, presentandoli come una esplorazione non finita (e forse infinita) del poema di Goethe, dilatando l'inesausta sete di auto-realizzazione dello scienziato nella dimensione temporale del divenire. In questo senso, usando le parole di Flavia Foradini, gli spettacoli messi in scena al Teatro Studio si sostanziano alla stregua di

una ricerca che, nascendo dal palcoscenico per invadere tutto lo spazio del teatro, è anche esplorazione dei nuovi modi di avvicinarsi a un testo e di fare teatro. Un modo critico sia nei confronti di un'opera drammatica che dalle possibilità offerte, oggi, dal teatro.³⁰³

³⁰² Carandini, *Intermittenze e infrazioni della scena in epoca moderna*, in Carandini (a cura di), *Il dramma senza confini*, cit. p. 19 (corsivo mio).

³⁰³ Flavia Foradini, *Faust sulle scene: un'episodica fortuna*, in Strehler (a cura di), *Faust: Frammenti Parte*

Dieci anni dopo, Stein riproduce l'eterogeneità incommensurabile del poema di Goethe, il suo proporsi come un viaggio attraverso tutte le forme del teatrale, mettendo in scena il suo *Faust* in ambienti multifunzionali, capaci di garantire una continua modificazione dei rapporti tra pubblico e scena, di forzare ed estendere all'infinito le potenzialità del rappresentabile, rigettando l'ipotesi di un'unica, limitante, configurazione spaziale e garantendo, al contrario, la possibilità di esplorarle tutte. Di fatto, come ammette Dark Pilz, «Stein trova una forma o, piuttosto, una meta-forma che deriva dalla citazione di forme diverse»:³⁰⁴ attraverso la continua trasformazione degli spazi scenici, il regista tedesco ripercorre l'evoluzione delle forme del teatro occidentale, dando vita a un preciso, significativo parallelismo tra la storia di Faust e quella delle arti performative, tra il mito e l'universo estetico all'interno del quale questo si è trasformato. In tal senso, pur proponendo uno spettacolo fondato sul valore predominante della parola e opposto nelle premesse alle istanze innovatrici del *Regietheater*, il regista tedesco dà vita a una forma teatrale straordinariamente mobile, capace di assorbire in sé il carattere metamorfico, quasi cinematografico del *Faust* goethiano, esplicitamente fondato, secondo Helmut Schanze, su una profetica capacità di anticipare i dispositivi teatrali moderni e perfino «gli apparati pre-cinematografici di fantasmagoria».³⁰⁵ Stein dà dunque vita a un'esperienza che si propone come esplorazione totalizzante delle possibilità del teatro, basata su un principio spaziale anti-gerarchico, sulla successione di differenti modalità rappresentative, organizzata in modo anti-lineare secondo una tecnica che ancora Pilz paragona significativamente a quella del montaggio cinematografico.³⁰⁶

A queste configurazioni sceniche anticonvenzionali, i registi non accostano tuttavia una parallela tendenza reinterpretativa improntata a ri-narrare il *Faust* di Goethe in forme nuove ma – come illustrato nella pagine precedenti – un comune principio di assoluta fedeltà al testo, articolato da Stein nelle forme di una chiarezza letterale, di una visualizzazione materializzante della complessità metaforica del poema, e da Strehler in quelle dell'evocazione, dell'analisi sotterranea, dell'esplicitazione del nascosto.

Da un lato, dunque, Stein fonda il suo progetto di messinscena su un principio di linearità orizzontale, teso a privilegiare l'intreccio diegetico, a illustrare il più chiaramente possibile il

Seconda, cit. senza numero di pagina.

³⁰⁴ Traduzione mia di «Stein finds a form or, rather, he finds a meta-form by way of quoting different forms». Cfr. Pilz, *A Contradictory Whole*, cit. p. 288.

³⁰⁵ Traduzione mia di «The pre-cinematic apparatus of phantasmagoria». Cfr. Schanze, *Rhetorical action: Faust between rhetoric, poetics and music*, cit. p. 255.

³⁰⁶ Cfr. Pilz, *A Contradictory Whole*, cit. p. 287.

complesso arco narrativo descritto da Goethe, nella rivendicazione di un modello di teatro che, usando le parole di Michael Patterson, non vuole impressionare gli spettatori «attraverso il coraggio della sua visione ma, in un mondo messo sempre più in pericolo dall'uso ingannevole di media e immagini [...] si sforza di rimpiazzare questa mistificazione con un proposito di chiarezza».³⁰⁷

Dall'altro lato, Strehler, coi suoi *Frammenti*, porta al massimo grado il suo ideale di regia critica, tesa a illuminare il nucleo sostanziale di un'opera attraverso prospettive di lettura inedite, sviluppando in tal senso una tensione verticale, orientata all'illuminazione del profondo, del non detto, degli elementi narrativi celati tra le pieghe del testo: in questo senso lo *Streben* faustiano, inteso come forza propulsiva tesa all'eterna trasformazione, diventa lo stesso criterio strutturante degli spettacoli, definitivamente (ir)risolti in una forma *in fieri*.

Proprio nel tentativo di definire compiutamente la configurazione teatrale peculiare creata da Strehler, Laura Caretti usa la formula «opera aperta», desunta dalle riflessioni di Umberto Eco, dando vita a un'associazione affascinante capace di evocare l'idea di una struttura estetica indeterminata, aperta a una variabile molteplicità di piste interpretative.³⁰⁸ Seguendo l'intuizione di Caretti e rimanendo dunque nell'orizzonte ermeneutico illustrato da Eco, i *Frammenti* strehleriani sembrerebbero configurarsi come testi molto vicini anche al concetto di «opera in movimento» coniato dal semiologo, cioè di un oggetto artistico mobile che si rende «disponibile a varie integrazioni, a concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici».³⁰⁹ In tal senso, la versione strehleriana del *Faust* di Goethe potrebbe essere definita alla stregua di un «monumento mobile»,³¹⁰ caratterizzata da quei caratteri di indeterminatezza e di perenne mutazione che Eco evidenzia come caratteri strutturanti dell'opera barocca (ideale precursore, secondo il semiologo, dell'opera in movimento).

Dall'altro lato, il *Faust* di Stein, nella sua strutturazione definitiva, nella sua costitutiva e inviolabile integralità, nel suo proporsi come prima e unica realizzazione possibile del *Faust* goethiano sembrerebbe configurarsi come una sorta di monumento aristotelico,³¹¹ faccia

³⁰⁷ Traduzione italiana di «By the boldness of its vision but, in a world that is endangered more and more by the misleading use of words and images in the media, [...] strives to replace such mystification with clarity». Cfr. Michael Patterson, *Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 168.

³⁰⁸ Caretti, *Strehler's Faust in Performance*, cit. p. 312.

³⁰⁹ Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle opere contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 51-52.

³¹⁰ Eco usa questa definizione per descrivere il *Livre* di Mallarmé. Cfr. *Ivi.*, p. 40.

³¹¹ Jonathan Kalb, in un resoconto della sua esperienza di spettatore alla prima di Hannover già illustrato in

complementare, più che opposta, del «monumento mobile» costituito dalla serie dei *Frammenti*, che in fondo lo stesso Strehler considera nei termini di esperienza singolare e non univoca o, per usare una sua espressione, come «una forma che certo non può essere l'unica possibile».³¹²

Per questi motivi, i due Faust analizzati non possono essere configurati nei termini di operazioni teatrali opposte poiché elementi come la tensione all'integralità della rappresentazione, la volontà di realizzare un'operazione culturale prima che creativa, il rispetto assoluto del testo di Goethe posti da entrambi i registi a criteri strutturanti dei progetti di messinscena, fanno delle loro opere due casi praticamente unici nel contesto della storia non solo del teatro ma della stessa cultura contemporanea.

Pur appoggiandosi in pratica ad elementi scenici genericamente connaturati al teatro postdrammatico, Strehler e Stein suggellano il trionfo di un teatro intimamente drammatico, apertamente schierato cioè a difesa del testo. Come visto, infatti, Strehler struttura i suoi *Faust* su criteri estetici come il non-finito, la frammentazione, il minimalismo mentre Stein costruisce volontariamente il suo spettacolo secondo un principio di dislocazione spaziale che Lehmann identifica come elemento potenzialmente distruttivo per il teatro tradizionale.

Un'ulteriore minaccia per il teatro drammatico [*spiega lo studioso tedesco*] è costituita dallo spazio centrifugo di vaste dimensioni. Questo può essere uno spazio che semplicemente in base alla sua gigantesca grandezza supera o sovradetermina tutti gli altri elementi [...], oppure uno spazio che si sottrae a una visione di insieme, poiché le azioni sceniche sono dislocate in più spazi, come nel teatro integrato.³¹³

In tal senso, sia Strehler che Stein sembrano contraddire e contemporaneamente sposare le esigenze del teatro di parola, giungendo a una fusione anomala, probabilmente unica nel suo genere, fra i modelli teatrali postdrammatici descritti da Lehmann e una ferma volontà di rispetto calligrafico del testo di Goethe che, per definizione, non può che essere ricondotta a un prototipo di teatro drammatico.

Ora, proprio questa comune missione di aderenza, quasi religiosa, alla parola goethiana accosta inoltre i progetti scenici di Strehler e Stein all'interno di un altro, decisivo alveo

precedenza, afferma «come ciò che accadde in quel weekend fu che a questa cosa che quasi tutti insistevano a considerare priva di unità aristotelica fu donato un qualche tipo di unità aristotelica da parte di un grande uomo di teatro che aveva capito che questa era un'esperienza che le moderne tecniche teatrali potevano finalmente restituirci» (Traduzione mia di «What happened in that weekend was that this thing that almost everyone insist has no Aristotelian unity was given a kind of Aristotelian unity by a great theater man who realized that this was an experience that modern theatrical methods could now give us»). Cfr. Estratto dalla già citata conferenza «Marathon Theatre and Peter Stein's *Faust*».

³¹² Strehler, *Faust Frammenti Parte Prima*, in Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda*, cit. senza numero di pagina.

³¹³ Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit. p. 172-173.

semantico. Analizzando la polimorfica struttura metrica e ritmica del *Faust* di Goethe, John Gutrie lo definisce alla stregua di «un’opera destinata agli occhi quanto alle orecchie» nella quale «la poesia stessa abbraccia tutti i registri del linguaggio, creando un’estensione impareggiabile di effetti musicali».³¹⁴ Il rispetto assoluto del testo originario attuato da Strehler e Stein contribuisce in questo senso a conservare ed enfatizzare il carattere profondamente musicale del poema, significativamente definito da Martin Swales «la più grande sinfonia in parole dell’Europa moderna, capace di installare il musicale nel discorsivo e il discorsivo nel musicale».³¹⁵ I due registi, in tal senso, utilizzano la parola goethiana «come fosse una partitura, come il punto di partenza per una declamazione considerabile in sé stessa fortemente musicale»,³¹⁶ in un processo che, mentre riporta in auge il valore del teatro di parola, rafforza la vocazione per certi versi operistica del *Faust* di Goethe, esaltandone la sua musicalità “verbalizzata”. Nello spettacolo di Strehler, ad esempio, al rispetto delle qualità musicali del testo originario (che il regista e Gilberto Tofano tentano di conservare al meglio nella traduzione) si aggiunge una tendenza fortemente declamatoria nella recitazione, molto enfatica e tesa spesso alla vibrazione musicale. Davvero significative, in tal senso le parole di Firenze Guidi che, nella sua analisi dei *Frammenti*, evidenzia come:

il linguaggio e i versi sono trattati come una partitura in cui la voce segue – come fosse uno strumento musicale – le diverse ondulazioni, le linearità e le curve [*sonore*] del testo, in uno stile che, sebbene sia più tecnico che emotivo, più epico che naturalistico, non è privo di quella tenue sonorità che riesce a smuovere gli animi in profondità.³¹⁷

Proprio optando per un’operazione di adesione al testo di Goethe, Strehler e Stein danno così forma alla paradossale fusione delle istanze costitutive del teatro di prosa con quelle dell’opera,

³¹⁴ Traduzione mia di «It is just as much a work for the ear as it is for the eye. [...] The poetry itself embraces all registers of language and creates an unparalleled range of musical effects». Cfr. John Gutrie, *Music, Text and Stage: Peter Stein’s Production of Goethe’s Faust*, in Lorraine Byrne Bodley (a cura di), *Music in Goethe’s Faust: Goethe’s Faust in Music*, Rochester, Boydell & Brewer, 2017, p. 276. La genetica musicalità del *Faust* goethiano è illustrata anche Helmut Schanze il quale, nel suo studio approfondito sul poema, nota come «Goethe in effetti commissionò che il testo di *Faust* fosse pubblicato secondo le convenzioni della commedia musicale, come fosse un libretto» («The Faust text is in fact commissioned by Goethe to be published according to the conventions of the musical comedy, the libretto»). Cfr. Helmut Schanze, *Rhetorical action: Faust between rhetoric, poetics and music*, in *Goethe’s Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 262.

³¹⁵ Traduzione mia di «The greatest worded symphony of modern Europe, one that brings music to discursivity and discursivity to music». Cfr. Martin Swales, *Reflectivity, Music and the Modern Condition. Thoughts on Goethe’s Faust*, in Bodley (a cura di), *Music in Goethe’s Faust*, cit. p. 72.

³¹⁶ Traduzione mia di «The text was used as a score, a point of departure for declamation that was in itself highly musical». Cfr. Gutrie, *Music, Text and Stage*, cit. p. 280.

³¹⁷ Traduzione mia di «The language and verse are treated like a score where the voice follows like a musical instrument the different folds, lines and sudden turns of the text in a style which, although more technical than emotional, epic rather than naturalistic, is not devoid of that subtle sound that strikes her inner chords». Cfr. Firenze Guidi, *Strehler Directs*, «Theatre Ireland», N. 20, 1989, p. 26.

alla creazione di due spettacoli associabili al teatro drammatico e, insieme, a quello musicale. Recuperando le parole che Gutrie usa per il *Faust* steiniano (e adottandole anche all'avventura dei *Frammenti* strehleriani), è dunque possibile affermare che:

in un momento storico in cui i compositori d'opera avevano voltato le spalle all'ispirazione fornita dal poema di Goethe, Stein è tornato al *Faust* nella sua interezza e al ruolo essenziale che la musica svolge in esso al fine di creare una *Gesamtkunstwerk* del ventunesimo secolo.³¹⁸

Aderendo in modo quasi religioso alla parola poetica goethiana ed esaltando in questo senso il principio puramente drammatico dell'atto teatrale, Stein (e, come lui, Strehler) porta dunque alla luce il carattere sperimentale insito nel *Faust* stesso, la sua tendenza a farsi opera d'arte totale, ad abbracciare tutte le forme possibili del drammatico, compresa quella del teatro in musica. In entrambi gli spettacoli sembra emergere quella che Lehmann definisce «una semiotica uditiva a sé stante» in cui «la pronuncia del testo, è essa stessa scaturigine di una musicalità indipendente».³¹⁹ L'adesione incondizionata alla parola goethiana genera, in pratica, un sistema linguistico e musicale che rompe le dicotomie stabili e, per converso, dà vita a un teatro che può dirsi davvero “integrale”, non solo perché riesce nell'impresa (o almeno tenta) di dare una forma scenica completa al *Faust* ma soprattutto perché riunisce in un unico evento tutte le possibilità del teatrale, annullando idealmente la distinzione fra prosa e musica.

Proprio in virtù di questa comune tensione totalizzante – impegnata a sospingere il drammatico al di là dei suoi limiti costitutivi, ad annullare i modelli, le etichette, perfino i generi consolidati – le messinscene dei due registi vanno intese alla stregua di operazioni complementari, di due polarità connaturate a una stessa linea di ricerca: quella dell'aderenza incondizionata a un teatro che è paradossalmente tradizionale e sperimentale, antico e moderno, di parola e di musica, unica, necessariamente contraddittoria, espressione possibile di quell'inesauribile universo di temi, forme, strutture e soluzioni coincidente con il *Faust* di Goethe.

³¹⁸ Traduzione mia di «At a time when opera composers had turned away from Goethe's work as a source of inspiration, Stein returned to the work in its entirety and to the role of music at its core in order to create a *Gesamtkunstwerk* for the 21st century.». Cfr. Gutrie, *Music, Text and Stage*, cit. p. 288.

³¹⁹ Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit. p. 99-100.

Il Faust marionetta: Jan Švankmajer (1994)

Questo capitolo si concentra sul *Faust* di Jan Švankmajer, primo lungometraggio realizzato dal regista dopo la scissione della Cecoslovacchia, inteso come una riattualizzazione del mito in una Praga di fine Novecento. La mia analisi si apre con una sezione dedicata ai caratteri costitutivi del cinema di Švankmajer e al suo lungo legame, biografico e professionale, col tema faustiano. A questa introduzione segue un focus specifico su alcune sequenze del film che, da un lato, evidenzia la matrice sociopolitica su cui verte la rilettura del regista – tesa a operare una sorta di radiografia della rivoluzione culturale portata in Repubblica Ceca dall'avvento del sistema economico capitalista – e, dall'altro, illustra come il *Faust* si configuri alla stregua di un ideale compendio dell'estetica multiforme di Švankmajer, capace di evocare, nell'orizzonte del cinema, le qualità aptiche della scultura e la dimensione corporea del teatro e dell'opera.³²⁰

Nonostante il suo status di regista di culto e l'enorme influenza che i suoi film hanno esercitato su alcuni dei più grandi autori contemporanei,³²¹ Jan Švankmajer non ha mai trovato il favore della grande distribuzione internazionale e il suo cinema unico e multiforme, plasmato fino al 2005 attraverso la stretta collaborazione con la moglie Eva Švankmajerová, è rimasto a lungo un universo praticamente sconosciuto al grande pubblico. Come nota Derek Katz, infatti

Švankmajer va considerato come una delle più grandi personalità artistiche dell'Europa Centrale, eppure la diffusione della sua opera è stata frenata da una lunga serie di fattori, fra i quali ovviamente la repressione politica avvenuta in Europa Orientale, la sua partecipazione a un movimento surrealista specificatamente ceco, e il fatto che ha lavorato principalmente nell'ambito dell'animazione, un genere dotato di una gloriosa tradizione in terra boema, specialmente nei film di Jiří Trnka e Karel Zeman, ma generalmente non ritenuto un veicolo di arte alta in Occidente.³²²

³²⁰ Una versione precedente e parziale di questo capitolo è apparsa sulla rivista «Europa Orientalis» (N. XXXVII, 2018) nella forma di un saggio dal titolo *Il Faust ceco di Jan Švankmajer: cronache infernali di una Praga post-comunista*.

³²¹ Nella sua ricognizione del cinema di Švankmajer, Jan Uhde cita, fra i registi che hanno assunto il lavoro del regista ceco come modello di riferimento privilegiato, nomi del calibro di Timothy e Stephen Quay (i ben noti Brothers Quay), Jiří Barta, Tim Burton e Henry Selick. Cfr. Jan Uhde, *Jan Švankmajer: Genius Loci As a Source of Surrealist Inspiration*, in Graeme Harper, Rob Stone (a cura di), *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film*, Londra, Wallflower Press, 2007, p. 60. A questo elenco credo sia opportuno aggiungere almeno il nome di Terry Gilliam il quale, peraltro, ha incluso *Dimensions of Dialogue* (1982), uno dei cortometraggi più noti di Švankmajer, nella sua lista dei dieci migliori film d'animazione mai realizzati. Cfr. Terry Gilliam, *The 10 best animated films of all time*, «The Guardian», [online] <https://www.theguardian.com/film/2001/apr/27/culture.features1> (ultimo accesso: 16-11-2020).

³²² Traduzione mia di «Švankmajer is considered one of the major artistic figures in Central Europe, but the spread of his work has been slowed by a number of factors, most obviously political repression in Eastern Europe, his participation in a specifically Czech surrealist movement, and the fact that he has worked primarily in animated film, a genre with a proud pedigree in the Czech lands, notably in the film of Jiří Trnka and Karel Zeman, but not generally thought of as a vehicle for high art in the West». Cfr. Derek Katz, *Jan Švankmajer's Faust*, in Osman Durrani, *Faust: Icon of Modern Culture*, Robertsbridge, Helm Information, 2004, p. 338.

In questo senso, il poliedrico mondo cinematografico creato da Švankmajer, composto ad oggi di sette lungometraggi e ben ventisei cortometraggi realizzati nel corso di circa un sessantennio, è tuttora spesso misconosciuto oppure percepito come un prodotto di nicchia, seppure abbia costituito l'oggetto di numerosi studi specialistici.

In generale, va specificato che il cinema non si costituisce come l'unica modalità artistica con cui Švankmajer si confronta nel corso della sua lunghissima carriera. Prima di iniziare a dar vita alle sue sperimentazioni su pellicola, infatti, l'autore ceco si impone nel panorama del teatro dei burattini praghese, intrecciando la sua storia con quella del Teatro Semafor e, successivamente, del Lanterna Magika, due esperienze che egli stesso riconoscerà come decisive per la sua futura attività cinematografica.

Nel cinema [*sostiene il regista*] ho poi utilizzato e sviluppato a pieno l'esperienza teatrale del *Semafor* con le maschere e le marionette, in quanto il cinema offriva alla rigidità della maschera ulteriori possibilità di espressione dovuto a un cambiamento di illuminazione, di grandezza e di angolazione di ripresa e, non per ultimi per importanza, all'animazione e al montaggio.³²³

Il cinema si sostanzia dunque come una sorta di punto di arrivo, nel quale Švankmajer giunge a sintetizzare mirabilmente la sua esperienza teatrale di scenografo e burattinaio con la sua passione per le arti figurative e, soprattutto, per l'arte tattile. Come nota Alena Nádvořníková, nella sua ricognizione della biografia del regista, infatti

gli studi secondari nella Scuola superiore di arti applicate negli anni 1950-54 (sezione di scenografia) e quelli universitari alla facoltà di teatro dell'Accademia delle arti musicali (AMU) negli anni 1954-58 (scenografia e regia delle marionette) lo predisponavano in una certa misura a un lavoro creativo vero e proprio [...]. Non aveva studiato cinema e tecnica cinematografica e forse proprio in questo possiamo individuare le cause del suo non essere gravato 'dall'arte cinematografica', arte di solito fin troppo segnata dal tecnicismo. Il manovratore di marionette, lo scenografo ed il regista teatrale verranno posti interamente al servizio del regista cinematografico.³²⁴

In questo senso, i film di Švankmajer possono essere intesi come espressione di un cinema multiforme, per lo più sperimentale e anti-narrativo, spesso slegato dalla tirannia della tradizione filmica, dalle regole del cinema industriale e soprattutto (almeno fino alla fine degli anni ottanta, quelli dell'esordio del cineasta nel lungometraggio) dall'esigenza delle "storie".

³²³ Jan Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, in Bruno Fornara, Francesco Pitassio, Angelo Signorelli (a cura di), *Jan Švankmajer*, Bergamo, Stefanoni, 1997, p. 57.

³²⁴ Alena Nádvořníková, *Oggetti dal sottosuolo*, in Fornara, Pitassio, Signorelli (a cura di), *Jan Švankmajer*, cit. p. 6.

Si tratta di un cinema che trova la sua matrice primaria nella tecnica dello *stop-motion* e fa degli oggetti d'uso comune i suoi protagonisti privilegiati. Questi soppiantano (molto spesso) gli esseri umani e vengono letteralmente posti al centro della materia diegetica, resi vivi, corporeizzati e dinamizzati attraverso il ricorso allo *stop-motion*, in un'operazione che, citando Terrence Rafferty, «va direttamente alla radice del significato dell'animazione: infondere la vita alle cose inanimate».³²⁵ Come scrive Eusebio Ciccotti, d'altronde, nei film di Švankmajer emerge chiaramente

l'intenzione dell'autore di rilevare come gli oggetti inanimati presenti quotidianamente nella nostra vita, anche quando non sono agiti dall'uomo, abbiano una loro vita. [...] Se fino ad ora gli oggetti hanno fatto parte della vita dell'uomo, sono stati usati da lui, sembra dirci Švankmajer, è arrivato il momento in cui essi si dissociano dalla 'normale vita', cui il soggetto umano li ha relegati, 'agendosi' da soli.³²⁶

All'interno dell'universo filmico di Švankmajer, dunque, la figura umana convive con questa estrema dinamizzazione dell'artificiale oppure viene totalmente espunta, sostituita da marionette, burattini, figure antropomorfe costruite in plastilina o creta, capaci di conferire al cinema del regista ceco una connotazione fortemente artigianale, una rilevanza materica, concreta e fisica.

Anche in virtù di questi connotati, la categoria estetica a cui l'immaginario švankmajeriano viene più frequentemente accostato è quella del surrealismo, in un'associazione rafforzata dal fatto che proprio il regista, a partire dal 1970, fu parte integrante del Gruppo Surrealista Ceco, tuttora attivo a Praga. A tal proposito, Ciccotti descrive il cinema di Švankmajer alla stregua di un caleidoscopio di

'argomenti' cari all'avanguardia surrealista (sogno, infanzia, visioni spiazzanti, gioco, *humour noir*) presentati attraverso tecniche linguistiche comuni all'area dell'avanguardia storica (futurismo, dadà, espressionismo), il tutto ricreato per mezzo del cinema d'animazione: *collage*, *frottage*, tattilismo, analogie, tecniche dell'assurdo, oggetti sezionati. Una ingente quantità di materiali e 'forme', ogni volta originalmente rimate, rese con sceneggiature, riprese, 'trucchi', montaggio e regia, assolutamente innovatrici nella storia del cinema, non solo animato.³²⁷

Quello di Švankmajer, tuttavia, è per lo più un surrealismo anomalo: il regista si distacca infatti profondamente dal trionfo del *nonsense* o dalla supremazia dell'orizzonte onirico a cui spesso

³²⁵ Terrence Rafferty, *All sizes*, «The New Yorker», 8 agosto 1988, in Costanzo Antermite e Gemma Lanzo (a cura di), *Movement n. 6 – Jan Švankmajer*, Manduria (TA), Gemma Lanzo Editore, 2010, p. 34.

³²⁶ Eusebio Ciccotti, *Avanguardia e cinema in Cecoslovacchia*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 99-118.

³²⁷ Ivi, p. 144.

il termine è correlato, e propende invece per la sua storicizzazione, il suo alto grado di referenza al reale, la sua tensione verso la creazione di un ponte tra il mondo della veglia e quello del sogno. Come ammette lo stesso regista,

intorno al surrealismo continua ad esistere tutta una serie di malintesi. Gli storici dell'arte lo considerano una corrente artistica dell'avanguardia fra le due guerre; altri con questo nome indicano tutto quanto esula dalla logica e dalla realtà. Perfino i politici hanno cominciato ad usare questa parola come sinonimo di nonsenso. Altri confondono il surrealismo con l'assurdo. [...] Il surrealismo non è arte. Il surrealismo è un determinato percorso spirituale, un percorso che non ha né avuto inizio con il primo manifesto surrealista del 1924, né fine con la Seconda Guerra Mondiale (o con la morte di Breton) [...]. È tutt'altro (concezione del mondo, filosofia, ideologia, psicologia, magia) che estetica. [...] Ciò che nel surrealismo è sempre vivo sono invece le sue posizioni nei confronti del mondo, della vita.³²⁸

E riconosce, inoltre, che

nell'attuale vuoto di idee (e ideologico) il surrealismo offre ai giovani [...] la possibilità di una ferma opposizione nei confronti della civiltà utilitaristico-economica contemporanea. [...] Il surrealismo, cioè, offre le armi contro la noia onnicomprensiva del pragmatismo consumistico.³²⁹

Per Švankmajer, dunque, il surrealismo si sostanzia come un mezzo di liberazione che opera direttamente sulla realtà, animata e metamorfizzata dal suo potere creatore, ma non la trascende mai in modo definitivo. Il regista ceco riserva sempre al reale uno statuto privilegiato all'interno delle sue creazioni: la sua è una poetica fondata su un dialogo costante tra sogno e realtà, intesi secondo la concezione bretoniana di «vasi comunicanti».³³⁰ Proprio Švankmajer dichiara d'altronde che

nell'immagine come nel movimento sono sempre più incline alla realtà (al verosimile). Quanto più uno va a fondo nel fantastico, tanto più ha bisogno di essere realistico nella forma. Non faccio che ripetere che la mia aspirazione è in pratica quella di fare 'documentari surrealisti'.³³¹

Questa spiccata tendenza al realismo non emerge soltanto nella "attualità" di film profondamente implicati nelle dinamiche storiche e socioculturali del proprio tempo ma anche e soprattutto in quello che Rachel Rits Volloch definisce «il linguaggio viscerale della filosofia

³²⁸ Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit. pp. 61-62.

³²⁹ Ivi, p. 61.

³³⁰ Traduzione mia di «Vases communicants». Cfr. Peter Hames, *Interview with Jan Švankmajer*, in Peter Hames (a cura di), *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*, Trowbridge, Flicks Books, 1995, pp. 41-42.

³³¹ Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit. p. 68.

tattilista di Švankmajer»,³³² la già citata natura materica, artigianale, epidermica di un cinema strutturalmente desideroso di vita, dominato da un impulso teso ad animare l'artificiale, il minerale, addirittura il già morto. Proprio Švankmajer, nel suo personalissimo Decalogo professionale, puntualizza che nella creazione di opere d'arte è necessario affidarsi sempre al «corpo perché il tatto è un senso più vecchio di quello della vista e la sua esperienza è più fondamentale [...] più autentica e non è ancora stata ostacolata dall'estetica».³³³ L'ossessione, che facilmente si evince anche guardando pochi minuti di uno dei suoi film, nei confronti della materialità delle superfici, della consistenza fisica degli oggetti; il ricorso ai primissimi piani o ai dettagli capaci di indagare i movimenti muscolari (uno dei principali *Leitmotiv* švankmajeriani è la ripresa ravvicinata di bocche che masticano), le sottili nervature della pelle umana, le impronte impresse sull'argilla in metamorfosi grazie allo *stop-motion*, le imperfezioni strutturali della materia inanimata si caratterizzano come gli elementi principali di un cinema "tattile", fondato cioè secondo Kristoffer Noheden sul tentativo di «investigare il potenziale del tatto in una civiltà oculocentrista».³³⁴ Proprio la ricerca di una qualità artigianale, materiale, concreta del cinema fa dell'opera di Švankmajer un universo prettamente analogico, svincolato dallo strapotere del digitale che domina gran parte dell'animazione contemporanea.

Non sento [*afferma il regista*] la necessità degli effetti al computer. Mi sembra infatti che all'immagine sintetica del computer continui sempre a mancare qualcosa. Forse è tecnicamente più perfetta dell'animazione classica, ma non raggiunge l'autenticità dell'«oggetto scoperto». Gli artefatti creati artificialmente sono come macchine, non hanno 'anima'. Essendo 'nuovi' (artificiali) non hanno potuto essere testimoni della vita reale, delle sue emozioni, stress, eccetera. Sono oggetti 'senza passato'. Continuano a essere soltanto sterili copie della realtà. E io lavoro volentieri con oggetti reali (maneggiati dalla gente) in un mondo reale. Così come fa il sogno.³³⁵

Questa tensione verso una matericità plasmabile e analogica, verso un paradossale tattilismo filmico, fondato sul trasferimento delle potenzialità del tatto all'interno di quel medium geneticamente incorporeo che è il cinema, si costituisce, seguendo le riflessioni di Laura Marks, come la spia di un preciso programma politico. Secondo la studiosa, infatti,

³³² Traduzione mia di «The visceral language of Švankmajer's tactilist philosophy». Cfr. Rachel Rits Volloch, *Visual Viscerality in the Experience of Contemporary Cinema*, Tesi di dottorato, University of Cambridge, 2004, p. 180. La tesi è stata caricata, divisa in parti, da Volloch sul portale Academia.edu.

³³³ Jan Švankmajer, *Decalogo*, in Antermite e Lanzo, *Moviemment n. 6 – Jan Švankmajer*, cit. p. 105.

³³⁴ Traduzione mia di «Investigate the potential of touch in an ocularcentric civilisation». Cfr. Kristoffer Noheden, *The Imagination of Touch: Surrealist Tactility in the Films of Jan Švankmajer*, «Journal of Aesthetic & Culture», Vol. 5, 2013, senza numero di pagina.

³³⁵ Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit. p. 70.

le incursioni contemporanee nell'orizzonte dell'epistemologia tattile sono generalmente radicate in una critica generale dello stato in cui versa la visualità nella società postindustriale capitalista. [...] La cultura capitalista ha alienato i sensi 'della vicinanza' come il tatto e l'olfatto, affinando intanto il senso della vista finché questo non ha assunto il carattere di un'arma.³³⁶

La filosofia tattilista di Švankmajer si configura in tal senso come una reazione non solo estetica ma soprattutto politica a una modalità dominante di conoscenza del mondo, il visivo, eletta nel Novecento a modello epistemologico assoluto e insostituibile. In questo senso, secondo Volloch, il cinema del regista ceco

incoraggia lo spettatore a lasciare le regole sicure della vista così da fargli toccare visivamente gli oggetti che lui ha creato e animato con il suo stesso tatto – alcuni di questi ancora mostrano le sue impronte sull'argilla – dando vita a una fabbricazione letteralmente fatta a mano e dunque corporea sempre più rara nel contesto della contemporanea digitalizzazione del dettaglio che sostituisce massicciamente il lavoro manuale con quello elettronico.³³⁷

Emerge in tal senso un'estetica analogica, dominata da un carattere profondamente liberatorio, improntata alla resa concreta della carne del reale e, insieme, tesa all'attivazione di un punto di vista inedito sulle cose del mondo, slegata dal primato della vista. In tal senso, ancora Volloch rintraccia una forte influenza artaudiana nel cinema di Švankmajer:

il suo linguaggio viscerale [*scrive la studiosa*] è costruito e utilizzato come una sonda chirurgica, capace di portare in primo piano la materialità e la manipolabilità del corpo umano, di dissezionare i nostri processi di percezione, di toccare i nostri nervi e i nostri cuori, in un tributo alle sue influenze artaudiane, al fine di comunicare ampiamente senza l'intercessione del linguaggio verbale, [*di comunicare*] visceralmente e apertamente ai corpi degli spettatori.³³⁸

³³⁶ Traduzione mia di «Contemporary forays in Western scholarship into a tactile epistemology are generally rooted in critiques of the current state of visuality in postindustrial, capitalist society. [...] capitalist culture alienated the 'close' senses such as touch and smell, while honing the visual sense until it acquired the character of a weapon». Cfr. Laura Marks, *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham & Londra, Duke University Press, 1999, p. 139.

³³⁷ Traduzione mia di «[*It*] encourage[s] the spectator to leave the safe norms of viewing in order to visually touch the objects which he has created and animated with his own touch, some of which still bear his fingerprints in clay, enacting a literally hand-made and hence bodily fabrication increasingly rare in today's digitization of detail which largely supplants the work of manual digits with electronic ones». Cfr. Volloch, *Visual Viscerality in the Experience of Contemporary Cinema*, cit. p. 209.

³³⁸ Traduzione mia di «His visceral language is itself constructed and deployed like a surgical probe, foregrounding the materiality and manipulability of the human body, dissecting our processes of perception, touching our nerves and our hearts, in tribute to his Artaudian influences, to communicate largely without the intercession of verbal language, viscerally and haptically to spectatorial bodies». Cfr. Ivi, p. 227.

In una sorta di paradosso estetico (o forse ontologico), il cinema del regista ceco assume dunque una risonanza materica tale da produrre una sorta di shock sensoriale (di matrice artaudiana, appunto) sul pubblico, portato a esperire le sue pellicole come oggetti tangibili, dotati di un corpo e un peso, e non più come prodotti incorporei di una scrittura luministica, propriamente cinematografica.

Nella sua estrema, non categorizzabile poliedricità, dunque, il cinema di Švankmajer appare soprattutto come un universo estetico nel quale, usando le parole di David Sorfa, «non sono le opere a proporre un'idea di libertà ma sono piuttosto le opere stesse ad essere espressione di tale libertà».³³⁹ Si tratta, di fatto, di un cinema apertamente anti-convenzionale in cui si decostruisce il primato del soggetto umano e, per converso, largo spazio viene concesso agli oggetti, per lo più quelli tradizionalmente considerati inutili o inservibili. Un cinema impegnato in una missione di «liberazione permanente»,³⁴⁰ svincolato cioè dalle tradizionali categorie di azione, causalità narrativa e linearità e dominato completamente dall'esigenza di effettuare una liberazione delle ossessioni del suo autore.

A differenza dei postmoderni contemporanei [*ammette Švankmajer*] la mia opera non si sviluppa a partire da un'idea, bensì da un'ossessione. [...] Non ho fiducia nell'autenticità dell'opera di quegli artisti che spalancano le braccia a tutti i temi. Si tratta perlopiù di professionisti che sono in grado di filmare, dipingere, scrivere di tutto. Io non sono un professionista. Filmo solo le mie ossessioni.³⁴¹

Emerge in tal senso l'idea di un'arte eminentemente soggettiva, profondamente radicata cioè nelle esperienze, nella psicologia e nel vissuto personale del suo autore. Quello di Švankmajer, come ammette lui stesso, è di fatto un cinema che «non parla di giochini intellettuali o di 'idee originali', e neppure di 'arte seria'; parla invece di un determinato genere di *autoterapia* [...] io cerco di 'dare un nome' ai demoni miei e della civiltà, così da poterli scacciare».³⁴²

Alla luce di questi elementi preliminari, nelle pagine seguenti sposto la mia attenzione sul *Faust* che Švankmajer realizza fra il 1993 e il 1994, tentando primariamente di evidenziare già all'interno della sinossi della pellicola i motivi appena descritti come esemplari della poetica dell'autore praghese e passando in seguito all'analisi testuale di alcune sequenze che, in modo più sistematico, riescono a delineare i tratti costitutivi del *Faust* švankmajeriano, profondamente connessi alle rinnovate dinamiche sociali che la caduta della cortina di ferro

³³⁹ David Sorfa, *L'oggetto del film in Jan Švankmajer*, in Antermite e Lanzo, *Moviemment n. 6 – Jan Švankmajer*, cit. p. 28.

³⁴⁰ Švankmajer, *Decalogo*, in Antermite e Lanzo (a cura di), *Moviemment n. 6 – Jan Švankmajer*, cit. p. 106.

³⁴¹ Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit. pp. 64-65.

³⁴² Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit. p. 71.

porta in Repubblica Ceca (che proprio nel 1993 vede la sua nascita come stato indipendente in seguito alla scissione ufficiale della Cecoslovacchia).

Una “lezione faustiana”

Il *Faust* di Švankmajer – *Lekce Faust* in ceco, letteralmente una “lezione faustiana” – si configura in prima istanza come il tanto atteso confronto diretto del regista con la materia mitica faustiana, l’avvenuta sublimazione di un’ossessione le cui origini vanno ricondotte alle origini stesse del percorso artistico dell’autore praghese. Proprio la figura di Faust segna infatti il primo contatto di Švankmajer con il mondo del cinema nel 1954. Il regista lavora a quel tempo come burattinaio al film *Johannes Doktor Faust* di Emil Radok, una messinscena della vicenda realizzata secondo lo schema narrativo della tradizione popolare delle marionette, e successivamente decide di dirigere la stessa rappresentazione presso il Teatro Semafor di Praga nel 1961. Proprio a partire da questi esordi, come sostiene Bertrand Schmitt, Faust si trasforma in «uno dei più emblematici (e ricorrenti) personaggi della sua opera»,³⁴³ svolgendo la funzione di vero e proprio *Leitmotiv* strutturante della poetica di Švankmajer, elemento “mitico” ricorrente capace di segnare lo stesso sviluppo della sua carriera.

La leggenda di Faust [*scrive Schmitt*] ritorna regolarmente nel corso della sua opera e prende vita in numerose produzioni con la compagnia Divadlo Masek [*compagnia teatrale fondata da Švankmajer a Praga nel 1960*] presso il Teatro Semafor nel 1961 o durante la ripresa dello spettacolo *Variation* presso il Laterna Magika nel 1966. L’idea di uno spettacolo imperniato su questo mito fu pensata per la Laterna Magika a inizio anni Ottanta, ma il progetto finì in un nulla di fatto. [...] Il tema di Faust apparve in modo indiretto anche attraverso motivi ad esso affini: al tempo dello spettacolo *The Shadow Collector* [*Sběratel stínů*], messo in scena con la compagnia Divadlo Masek al Teatro Semafor nel 1962 o nel cortometraggio *Don Juan* [*Don Sajn*] realizzato nel 1970. Lo spettacolo *The Shadow Collector* ispirato al *Peter Schlemihl or the man who sold his shadow* di Adelbert von Chamisso, incentrato su un malefico patto col diavolo, e il cortometraggio imperniato su un *Titano* in rivolta contro l’ordine stabilito e come Faust, pronto a spingersi fino a una sfida contro gli dei. Ma è allo stesso modo possibile trovare tracce profonde ed echi dell’archetipico mito faustiano in alcune parti dei lungometraggi *Conspirators of Pleasure* [*Spiklenci slasti*, 1996], *Little Otik* [*Otesanek*, 2000] o *Lunacy* [*Sileni*, 2005], nei quali le trasgressioni dei divieti, la mancanza di rispetto per le leggi e gli equilibri della natura e la ricerca eccessiva, radicale e distruttiva per la libertà individuale, implicava la dannazione e la successiva caduta.³⁴⁴

³⁴³ Traduzione mia di «One of the most emblematic (and recurrent) characters in his work». Cfr. Bertrand Schmitt, *Jan Švankmajer and Johannes Doktor Faust by Emil Radok. From primitive myth to the crisis of civilisation*, in František Dryje, Bertrand Schmitt (a cura di), *Jan Švankmajer: Dimensions of dialogue between film and fine art*, Praga, Arbor Vitae, 2012, p. 49.

³⁴⁴ Traduzione mia di «The Faust legend regularly returns in his work and resulted in several productions with the Divadlo Masek troupe at the Semafor Theatre in 1961 or at the time of the revival of the *Variation* show at the Laterna Magika in 1966. The idea of a show around this legend was also envisaged for the Laterna Magika at the beginning of the eighties, but the project came to nothing. [...] The Faust theme would also appear in a more indirect way through related themes or subjects: whether at the time of the play *The Shadow Collector*

Lo stesso Švankmajer traccia le radici autobiografiche della sua ossessione per il faustiano in un resoconto dai caratteri gotici e magici, conservato in appendice allo script del film.

Mentre ero ancora uno studente, concordai con un amico (influenzato come me dalla lettura di raccapriccianti storie dell'orrore) di invocare Mefistofele a mezzanotte. Non conoscevamo formule o incantesimi magici. Non avevamo un cerchio magico né nessuno degli altri oggetti necessari. Ci recammo semplicemente in un campo appena rasato e corremmo in lungo e in largo attraverso la stoppia invocando Mefistofele. E lui arrivò. Inizialmente, una folata di vento soffiò forte e ci spinse a gettarci nel fosso vicino alla strada. Mentre stavamo sdraiati nell'erba, improvvisamente, una macchina nera ci superò sulla strada senza emettere rumori. Si fermò a circa venti passi da noi e allora la porta si aprì, come se la persona in macchina (e non avevamo alcun dubbio si trattasse di Mefistofele) ci stesse invitando ad entrare. Noi non riuscimmo a muovere un dito dalla paura. Dopo un po' la porta si chiuse di nuovo e la macchina ripartì. Fu solo l'allucinazione di un'immaginazione sovra-eccitata, o una strana coincidenza? O si trattava di qualcuno che voleva prenderci in giro? Non lo so. Di sicuro la vivemmo come un'esperienza terrificante che noi stessi avevamo generato.³⁴⁵

La materia faustiana appare dunque come un tema profondamente innervato non solo nella formazione culturale ma nella stessa biografia di Švankmajer. Non stupisce, in tal senso, che quando ha finalmente la possibilità di dirigere un suo *Faust* per il cinema, il regista lo carichi di tutti gli elementi caratteristici della sua poetica, trasferendovi ad esempio, oltre ai consueti motivi visivi e tematici, il suo forte legame con il mondo del *Puppenspiel*, così radicalmente legato alla sua terra e, insieme, così fortemente connesso alla sua vita nel cinema, di cui, come visto, aveva costituito gli esordi. Proprio Švankmajer, in una discussione sul concetto di adattamento, dichiara d'altronde:

[*Sběratel stinã*], staged with Divadlo Masek at the Semafor Theatre in 1962 or the short film *Don Juan* [*Don Sajn*] made in 1970. The play *The Shadow Collector* inspired by *Peter Schlemihl or the man who sold his shadow* by Adelbert von Chamisso. recounting a maleficent pact with the devil, and the short film showing a *Titan* in revolt against the established order and like Faust – going as far as to defy the gods. But it is equally possible to find profound traces and reminders of the archetypal Faust myth in certain parts of the feature films *Conspirators of Pleasure* [*Spiklenci slasti*, 1996], *Little Otik* [*Otesanek*, 2000] or *Lunacy* [*Sileni*, 2005], in which transgressions of prohibitions, lack of respect for the laws and balances of nature and the excessive, radical and destructive search for individual freedom, entail damnation and then a fall». Cfr. Ivi, p. 55-56.

³⁴⁵ Traduzione mia di «Whilst still a student I agreed with a friend (under the influence of reading gruesome horror stories) that one day we would call up Mephisto at midnight. We knew no magic formulae or magic incantations. We did not have a magic circle or any of the other necessary props. We just went into a newly-cut field and ran over the stubble calling to Mephisto. And he came. Firstly, a wind blew up which flung us into the ditch by the road. As we lay there in the grass, suddenly a black car drove noiselessly past us down the road. It stopped about twenty paces from us and the door opened, as if the person in the car (and we did not doubt for an instant that it was Mephisto) was inviting us inside. We could not move for the fear that took hold of us. After a while the door closed again and the car drove off. Was it only the hallucination of an over-agitated imagination, or just some strange chance? Or was someone making fun of us? I don't know. We definitely experienced it as a terrifying reality which we had provoked ourselves». Cfr. Jan Švankmajer, *Švankmajer's Faust: The Script*, Trowbridge, Flicks Books, 1996, p. VI.

tutti i miei adattamenti dei classici della letteratura non sono adattamenti veri e propri ma piuttosto interpretazioni dell'autore (interpretazione come attività creativa). Si può dire questo anche per Poe, Alice e Faust, non seguo gli obbiettivi dell'autore ma seguo i miei. Non sono interessato a 'quello che l'autore vuole dire con' ma piuttosto a capire fino a che punto un determinato motivo è in rapporto con le mie esperienze (sensazioni) personali. Sia Faust che Alice hanno fatto a lungo parte della mia vita anche se sono stati concepiti da qualcun altro.³⁴⁶

Il mito faustiano, nelle mani di Švankmajer, si trasforma dunque in un materiale grezzo da riplasmare in modo, in un certo senso, autobiografico, in un coacervo di elementi narrativi e tematici non vincolanti, sfruttabili piuttosto come spunti per filtrare storie e ossessioni desunte dalla sua formazione culturale e, insieme, dalla storia passata e presente della sua nazione.

Non a caso, il *Faust* si apre nella cornice di una Praga contemporanea, città natale del regista filmata (almeno inizialmente) senza abbellimenti romantici o espedienti fascinatori,³⁴⁷ e si impernia sul viaggio di un protagonista profondamente lontano dall'alchimista della tradizione. Il Faust di Švankmajer viene presentato come un individuo comune, un membro del sistema consumistico contemporaneo o, citando Pavel Drábek e Dan North, «un classico impiegato, anonimo e indistinto».³⁴⁸ In una sorta di parallelismo con l'*Alice* di Lewis Carroll, soggetto del precedente (e primo) lungometraggio del regista ceco, quest'uomo senza qualità, seguendo il percorso disegnato su una mappa avuta all'uscita della metropolitana, penetra gli ambienti di un vecchio teatro, una specie di mondo delle meraviglie infernale, nel quale avviene una continua *mise en abyme* della vicenda faustiana: prima il protagonista veste i panni del Faust di Goethe, subito dopo dà vita all'Homunculus ed evoca un demone che ricorda quello di Christopher Marlowe, poi calca il palcoscenico nei panni dell'eroe melodrammatico di Gounod, infine viene trasformato in una marionetta faustiana a misura d'uomo, il tutto all'interno di uno spazio-tempo distorto che, secondo Keith Leslie Johnson, evoca la configurazione labirintica degli universi letterari kafkiani.³⁴⁹ Nel descrivere la complessa e disgregata geografia del *Faust*, Johnson parla infatti di «una visione elementare della polis intesa come uno spazio carico di

³⁴⁶ Hames, *Intervista a Jan Švankmajer*, in Antermite e Lanzo (a cura di), *Moviement n. 6 – Jan Švankmajer*, cit. p. 92.

³⁴⁷ Hames ammette in proposito: «In *Faust*, la Praga di Švankmajer non si presenta come un libro illustrato per turisti, una città magica o una visione espressionista, ma un mondo fin troppo tangibile fatto di cose ordinarie – di tram, impermeabili unti, birre e salicce» (Traduzione mia di «In *Faust*, Švankmajer's Prague is no tourist picturebook, magic city or Expressionist vision, but an all too tangible world of the everyday – of trams, greasy raincoats, beer and sausages»). Cfr. Hames, *Dark Alchemy*, cit. pp. 41-42.

³⁴⁸ Traduzione mia di «a regular-collar worker, anonymous and undistinguished». Cfr. Pavel Drábek e Dan North, «*What governs life*»: *Švankmajer's Faust in Prague*, «Shakespeare Bulletin», 2011, p. 526.

³⁴⁹ Cfr. Keith Leslie Johnson, *Jan Švankmajer*, Urbana, University of Illinois Press, 2017, p. 102.

magia, topograficamente ripiegato su sé stesso [...], nel quale i margini sono portali che conducono a una interzona occulta».³⁵⁰

In *Faust* [continua Johnson] la polis è permeata di tunnel, cunicoli e corridoi che il protagonista attraversa come fosse un flâneur nel labirinto di un criceto, il che rende la sua libertà nient'altro che una simulazione. Ma come quella del flâneur, la relazione di Faust con la polis è profondamente affettiva: le fusioni architettoniche sono oniriche e reattive – sembrano cioè riflettere e convogliare lo stato psicologico di Faust.³⁵¹

Švankmajer getta dunque il suo protagonista in un labirinto distorto che si fa proiezione del suo Io diviso, in un universo topografico di matrice kafkiana in cui lo spazio reale appare intimamente, e architettonicamente, connesso con un mondo infero, ctonio, dominato da una configurazione onirica.

Il *Faust* appare dunque profondamente innervato dei caratteri strutturali del cinema švankmajeriano, in primis del procedimento compositivo del *collage*, che qui informa non soltanto la scansione scenica degli oggetti ma anche le diverse estetiche coinvolte nel flusso filmico (stop-motion, animazione, opera, teatro di prosa, teatro di burattini), i livelli diegetici di realtà, le fonti citate (ai Marlowe, Goethe e Gounod già citati si aggiungono alcune battute dal *Don Giovanni e Faust* di Christian Dietrich Grabbe e ovviamente la tradizione popolare delle marionette) e le sempre differenti identità del protagonista. Anche i due studiosi Drábek e North riconoscono come

Švankmajer opta per un grezzo collage di realtà spazio-temporali, tecniche di produzione e modalità di recitazione contrastanti, e il film che ne risulta porta al collasso i confini che tradizionalmente categorizzano sogno, realtà, storia, e spazi fisici/immaginari alla stregua di registri diversi di significazione e valore d'uso. L'invasione del reale da parte dell'illogico, dell'onirico, è in fondo una parte decisiva dell'approccio surrealista.³⁵²

Questo approccio surrealista non implica tuttavia un'apertura indiscriminata verso un orizzonte puramente onirico o illogico ma, in linea con la poetica del regista ceco, tende a “realizzarsi”,

³⁵⁰ Traduzione mia di «A basic vision of the polis as a magically charged space, topologically folded in upon itself [...] whose margins are portals to an occult interzone». Cfr. Ivi, p. 105.

³⁵¹ Traduzione mia di « In Faust the polis is shot through with tunnels, burrows, and corridors that the protagonist wanders like a flâneur in a hamster maze, his freedom but a pretense. But like the flâneur's, Faust's relation to the polis is profoundly affective: its architectural fusions are dreamlike and responsive – they seem to reflect and embody Faust's psychological state». Cfr. *Ibidem*.

³⁵² Traduzione mia di «Švankmajer opts for a coarse collage of mismatched time-spaces, production techniques and modes of performance, and the resulting film collapses boundaries that traditionally compartmentalizes dream, reality, history, and physical/imaginary spaces as different registers of significance and use value. This invasion of the real by the illogical, the oneiric, is a key part of the Surrealist approach». Cfr. Drábek e North, “What governs life”, cit. p. 536.

a configurarsi come una modalità di rappresentazione delle dinamiche costitutive della società contemporanea, radicalmente riplasmata dalla fine del bipolarismo, analizzata attraverso il filtro di quello che Peter Hames definisce un «Faust del XX secolo, colto all'interno di un trappola politica ed economica indefinita, ancora una volta manipolato in un mondo post-stalinista».³⁵³ In questo senso, Švankmajer fa del surreale uno strumento attraverso cui analizzare «il desolante orizzonte dell'era post-Guerra Fredda»,³⁵⁴ gli invisibili meccanismi di controllo sociale innervati (secondo il regista) nelle strutture economiche proprie del capitalismo globalizzato, il senso di progressiva frammentazione dell'identità causato dalle dinamiche della società del consumo. Proprio in virtù di questo suo sottotesto, il *Faust* può essere inoltre inteso come l'ideale continuazione di *The Death of Stalinism in Bohemia*, cortometraggio girato da Švankmajer nel 1990, nel quale viene tracciata una sorta di ricognizione surrealista dei fatti cruciali avvenuti in Cecoslovacchia dal 1945, anno della liberazione dal nazismo, alla Rivoluzione di Velluto del 1989 (con i vari episodi storici che sembrano emergere dalla mente di Stalin, la cui figura è rappresentata da un busto di cera continuamente squarciato da bisturi manovrati da mani invisibili). Spostando il focus dagli anni dello stalinismo agli effetti della fine della Guerra Fredda, *Faust* finirebbe in tal senso per costituirsi, scrive Derek Katz, alla stregua di una «allegoria politica», tesa a sublimare l'immagine della «Repubblica Ceca successiva alla Rivoluzione di Velluto, che reagisce alla seduzione del liberismo capitalista con meno efficacia di quanto non avesse fatto con l'oppressione comunista».³⁵⁵

Nel contesto di un'articolata e durissima riflessione sul crollo della cortina di ferro, rilasciata poco prima della realizzazione di *Faust*, lo stesso Švankmajer conferma d'altronde la sua visione profondamente pessimista sul futuro del nuovo Occidente capitalista, capace di inglobare – dopo il crollo dell'URSS – anche le nazioni prima legate alla sfera di influenza sovietica.

La civiltà è in crisi. Non sto dicendo nulla di nuovo. Il fatto che l'Europa Centrale e quella Orientale stanno ora rientrando nell'ovile degli 'stati civilizzati' non farà altro che acuire questa crisi. Forse l'unica cosa che possiamo fare è azzuffarci sul momento esatto in cui la nostra civiltà ha iniziato la sua parabola discendente. Credo che J.K. Huysmans avesse ragione a considerare il Rinascimento come punto di partenza [...]. A partire da quel crocevia il mondo spirituale del Gotico è stato progressivamente rimpiazzato dall'ideologia

³⁵³ Traduzione mia di «A 20th century Faust, caught in an ill-defined mental, political and economic trap, manipulated still in a post-Stalinist world». Cfr. Hames, *Dark Alchemy*, cit. p. 42.

³⁵⁴ Traduzione mia di «The bleak landscape of the post-Cold War era». Cfr. Ivi, p. 181.

³⁵⁵ Traduzione mia di «Read as a political allegory, this Faust represents the post-Velvet Revolution Czech Republic, dealing no more successfully with the seduction of free-market capitalism than it had with the oppressions of communism». Cfr. Katz, *Jan Švankmajer's Faust*, p. 345.

del consumo. Inizialmente questo cambio di rotta pragmatico era mascherato dalla deificazione della ragione umana, ma con l'ascesa della rivoluzione tecnico-scientifica, la civiltà si è sbarazzata di questa maschera e oggi ci si presenta nella sua nudità, spiritualmente eviscerata, supremamente distruttiva, piena di spietati interessi economici.³⁵⁶

In relazione a questo sottotesto di matrice sociopolitica, appare decisamente significativo il costante ricorso filmico all'immaginario del teatro di marionette che, oltre a costituirsi come un chiaro omaggio al già citato film di Radok sul set del quale Švankmajer esordisce nel ruolo di burattinaio, rinvia – specie per il pubblico ceco – alla lunghissima tradizione rappresentativa di questo genere artistico, già vivo nel XVII secolo nelle terre boeme, e soprattutto al suo impegno, storicamente testimoniato, sul versante della contestazione politica e sociale. Come illustra Michael O'Pray, infatti

il ruolo del teatro di marionette nella storia ceca è ben noto. Questa tradizione risale al XVII secolo, quando si configurava come una forma di protesta e rivolta contro l'Impero Asburgico in Boemia. Il teatro di marionette e burattini ha giocato un ruolo storico unico per tutta la tormentata storia della Boemia e di ciò che divenne la Cecoslovacchia, fino addirittura a questo secolo [il XX] quando i burattini divennero eroi nazionali e un monumento in loro onore è stato costruito a Plzeň. Alla luce di ciò, la predominanza dell'arte delle marionette nel contesto dell'animazione ceca ha un'importanza politica. [...] Il carattere di protesta che innerva l'opera di Švankmajer, come quella di altri registi cechi come Trnka, va situato all'interno di questa lunga tradizione marionettistica.³⁵⁷

Lo stesso Švankmajer, in un'intervista rilasciata a Peter Hames, rivendica il valore “politico” (e simbolico) del suo legame col mondo del *Puppenspiel*.

Le marionette [ammette il regista] sono profondamente ancorate alla mia morfologia mentale e per questo continuo a tornare a loro nel mio lavoro come a qualcosa che per me rappresenta una sicurezza in relazione al mondo che mi circonda. Creo i miei burattini per

³⁵⁶ Traduzione mia di «The civilisation is in crisis. That is definitely not a new claim. The fact that Central and Eastern Europe are now returning to the fold of 'civilised states' will only deepen this crisis. Perhaps the only thing we can do is fight about when it was that our civilisation started to go downhill. I think J. K. Huysmans was right to consider the Renaissance to be that moment [...]. From that turning-point the spiritual world of the Gothic was progressively replaced by the ideology of consumption. Initially this pragmatic shift was masked by the deification of human reason, but with the rise of the scientific-technical revolution, civilisation gradually threw off this mask so that today it stands before us naked, spiritually eviscerated, supremely destructive, full of ruthless economic interests». Cfr. Švankmajer, *Faust*, in Dryje, Schmitt (a cura di), *Jan Švankmajer: Dimensions of dialogue*, cit. p. 444.

³⁵⁷ Traduzione mia di «The role of puppet theatre in Czech history is well-known. This tradition dates back to the 17th century when it was a form of protest and revolt in Bohemia against the Habsburg Empire. Marionette and puppet theatre had performed a unique historical role throughout the tormented history of Bohemia and what became Czechoslovakia, even until this century when puppets became national heroes with a monument built to them in Plzeň. In this light, the domination of Czech animation by puppetry is of political importance. [...] Švankmajer's protest, as well as that of other Czech filmmakers such as Trnka, has been in this long puppet tradition». Cfr. Michael O'Pray, *Jan Švankmajer: a Manierist Surrealist*, in Hames, *Dark Alchemy*, cit. p. 68.

proteggermi dal massacro della realtà. [...] Credo che le marionette simbolizzino al meglio la natura dell'uomo nel mondo contemporaneo, un mondo manipolato. Tutti questi aspetti creano il nucleo della mia ossessione per il teatro di burattini che trova il suo riflesso più recente nel mio *Faust*.³⁵⁸

Il continuo riferimento al repertorio marionettistico all'interno del *Faust* sembra in tal senso assumere una connotazione bivalente: da un lato, esso viene sfruttato come filtro per l'attuazione di una satira politica, in un'ideale continuazione della sua originaria funzione storica; dall'altro si propone, come nota Adam Whybray, alla stregua di un vero e proprio «gesto di nostalgia teso ad arrestare il declino di una tradizione nazionale, nel momento in cui l'identità ceca viveva il massimo rischio di frammentazione».³⁵⁹ L'immaginario del *Puppenspiel* contribuisce dunque ad amplificare il radicamento nazionale e la connotazione politica del *Faust*, il suo configurarsi come un'amara riflessione del suo autore sul presente, sulla rivoluzione socioculturale apportata dalla globalizzazione capitalista, come una vera e propria testualizzazione dell'assunto švankmajeriano per cui «il consumismo è un'ideologia repulsiva, manipolatrice e tesa alla repressione esattamente quanto lo sono tutte le altre ideologie».³⁶⁰

L'incipit: profezie visive di un mondo doppio

L'incipit del *Faust* di Švankmajer si configura come un vero e proprio compendio introduttivo dei temi di cui il regista popola il suo film e, insieme, alla stregua di una sintesi metaforica, di un'anticipazione per certi versi profetica dell'itinerario narrativo ed esistenziale che il protagonista percorrerà nel corso della pellicola. In poco meno di dieci minuti, il regista evoca infatti i motivi tematici principali su cui strutturerà la sua rielaborazione del mito e dà vita a una sorta di anteprima che replica – in forma simbolica, accorciata e compressa – la futura parabola diegetica del suo Faust.

Il film si apre sulle note del *Faust* di Charles Gounod che fanno da sottofondo musicale alla commistione straniante fra due blocchi di inquadrature non direttamente correlate fra loro: a

³⁵⁸ Traduzione mia di «I wrote somewhere that puppets are firmly anchored in my mental morphology and so I keep going back to them in my work as if to something which signifies certainty for me in relation to the world around me. I create my golems to protect me from the pogroms of reality. [...] I believe that puppets best symbolize the character of man in a contemporary, manipulated world. All these aspects create the nucleus of my obsession with puppet theatre which is most recently reflected in *Faust*». Cfr. Hames, *Dark Alchemy*, cit. pp. 114-115.

³⁵⁹ Traduzione mia di «A gesture of nostalgia that seeks to arrest the decline of a national tradition at the point where Czech national identity was the greatest risk of fragmentation». Cfr. Adam Whybray, *The Art of Czech Animation: A History of Political Dissent and Allegory*, Londra, Bloomsbury, 2020, p. 183.

³⁶⁰ Traduzione mia di «Consumerism is an ideology just as repulsive, manipulative and ultimately serving repression as all other ideologies». Cfr. Švankmajer, *The Germs of Revolt Are Born in Our Dreams*, in Dryje, Schmitt (a cura di), *Jan Švankmajer: Dimensions of dialogue*, cit. p. 481.

una frenetica successione di incisioni incentrate su un immaginario infernale (popolato di diavoli, dannati arsi dal fuoco, scheletri, dragoni, rettili, e altre figure mostruose), Švankmajer intervalla una serie di immagini che illustrano l'uscita di una stazione della metropolitana di Praga, caratterizzata da un agitato viavai di pendolari. In questa scansione alternata, fondata cioè sulla successione di inquadrature non connesse da un principio causale, emerge subito quella che Peter Hames definisce «la ferma dedizione [di Švankmajer] a un cinema di montaggio», caratterizzata da «un'enfasi sull'artificio e il confronto» che rievoca «l'idea di Ejzenštejn del montaggio come una sequenza di shock».³⁶¹ Le prime immagini del film, frutto della commistione di frammenti desunti da due diversi ordini del reale (la Praga contemporanea e un girone infernale dai tratti danteschi), sembrano produrre il senso di una contaminazione fra mondi paralleli, conferendo alla pratica del montaggio di Švankmajer una forza concettuale di sapore ejzenšteniano. Come scrive Lucia Cardone,

l'ipotesi di Ejzenštejn muove dalla convenzione che il montaggio, attraverso lo scontro di due immagini, di due elementi figurabili, possa produrre qualcosa che figurabile non è: un concetto. In altre parole, il montaggio intellettuale consente di tradurre in forma visibile il pensiero, i concetti astratti, facendo del cinema un eccezionale strumento per la comunicazione di idee.³⁶²

E conclude,

Il montaggio intellettuale si fonda sulla capacità significativa insita nell'operazione combinatoria: nello scontro tra le inquadrature si realizza, come si è detto, un nuovo significato derivato dalla fusione – o meglio dall'esplosione – dei singoli elementi. In altri termini, puntando in particolare sulla giustapposizione di inquadrature dal contenuto non

³⁶¹ Traduzione mia di «His resolute commitment to a cinema of montage, his emphasis on artificiality and confrontation. One is reminded of Eisenstein's concept of montage as a sequence of shocks». Cfr. Hames, *Dark Alchemy*, cit. p. 36. Anche Bernardt Schimtt nota una profonda influenza di Eisenstein sul cinema di Švankmajer: «Dato che la maggior parte delle opere provenienti da 'Ovest' erano state censurate e al tempo impossibili da vedere, Švankmajer ripiegò su alcuni autori sovietici atipici che erano riusciti a oltrepassare la rete della censura politica e culturale. [...] La concezione ritmica e narrativa del montaggio come professata da Ejzenštejn, il suo uso di un montaggio preciso e simbolico di scene e sequenze, e le letture metaforiche, simboliche o analogiche che lui estraeva dal processo di successione, alternanza e confronto di immagini ('un montaggio di attrazioni'), furono tutti elementi che Švankmajer avrebbe adattato nel suo stesso lavoro di regista nei primi anni» («With the majority of works that had come from the 'West' being censored or now impossible to find, Švankmajer fell back on some atypical Soviet authors who had managed to pass through the net of political and cultural censorship. [...] The rhythmic and narrative conception of montage according to Eisenstein, his use of a precise and symbolic cutting of shots and sequences, and the metaphorical, symbolic or analogical readings he drew from the succession, alternation and confrontation of images ('a montage of attractions'), were all elements that Švankmajer would adapt in his own work during its early years»). Cfr. Schmitt, *Jan Švankmajer and Johannes Doktor Faust by Emil Radok*, in Dryje, Schmitt (a cura di), *Jan Švankmajer: Dimensions of dialogue*, cit. p. 65.

³⁶² Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci, 2008, p. 98.

continuo, tratte da contesti non omogenei, si riconosce al cinema la capacità di comporre *metafore visive*.³⁶³

L'apertura del Faust sembrerebbe ricalcare proprio questa capacità di produzione metaforica del montaggio: Švankmajer apre il suo film con un processo sintattico che mira a evocare un senso di identificazione simbolica tra gli Inferi (intesi non solo come luogo di dannazione ma soprattutto come universo magico, sotterraneo, dominato da logiche altre rispetto al reale) e il mondo di superficie. Questa equivalenza tematica e visiva si pone a sua volta, secondo Keith Leslie Johnson, come riflesso, condensazione simbolica della struttura stessa su cui il film è organizzato.

I titoli d'apertura del film, che alternano xilografie di argomento fantastico con una prosaica entrata di metropolitana, mettono satiricamente in contrasto il paranormale e il quotidiano e, nello stesso tempo, li sovrappongono. Si tratta del primo atto di magia del film, un'allusione a realtà strane e nefaste, a sostituti sotterranei che stanno in agguato al di sotto della patina della vita ordinaria. Il film, in generale, è governato da una mistica operazione di sovrapposizione, trovando la sua fonte non solo nei [testi di Marlowe e di Goethe] ma anche nell'opera di Gounod, nella sintesi drammatica di Faust e Don Giovanni realizzata da Christian Dietrich Grabbe e nel teatro di burattini, tutti spunti fra loro parificati e mescolati.³⁶⁴

In questo senso, Švankmajer introduce sin dai primi istanti della sua pellicola il tema del doppio, produce cioè il senso di una contaminazione fra livelli diversi del reale, o meglio di un'osmosi fra un universo ordinario, realistico e uno magico, alchemico, evocando attraverso questa sovrapposizione, come appunto suggerisce Johnson, lo stesso principio di configurazione testuale da cui genera il suo Faust, quello del *collage*, dell'ibridazione di tradizioni culturali e mondi testuali diversi.

Mentre evoca l'esistenza di un mondo sotterraneo e magico (nel contesto quale si svolgerà la maggior parte del film), Švankmajer sembra inoltre iniziare la sua lucida analisi della contemporaneità, visualizzando il concetto dell'«ammasso granulare» elaborato dal filosofo Vilém Flusser (praghese come il regista) per definire il fenomeno di «dispersione dei gruppi

³⁶³ Ivi, p. 99.

³⁶⁴ Traduzione italiana di «The opening credits of the film, alternating between fantastical woodcuts and a prosaic subway entrance, satirically contrast the paranormal and quotidian and at the same time superimpose them. It is the film's first magical gesture, a suggestion of strange and ominous possibilities, other subterranean commutes lurking just beneath the veneer of everyday life. The film in general is governed by the mystical operation of superimposition, having its source not only in the aforementioned playwrights [Marlowe's and Goethe's Faust] but also in Gounod's opera, Christian Dietrich Grabbe's dramatic fusion of Faust and Don Juan, and traditional puppet theater, all of which are flattened and intermingled». Cfr. Johnson, *Jan Švankmajer*, cit. p. 99.

sociali» connaturato – quasi geneticamente – al mondo ipermediale della globalizzazione.³⁶⁵

Secondo Flusser,

i media costruiscono fasci che si irradiano dai centri dagli emittenti. Fasci si dice in latino *fascies*. La struttura della società dominata dalle immagini tecniche è dunque fascista, e certamente è fascista non secondo qualche motivazione ideologica, ma per ragioni ‘tecniche’. In base a come sono attualmente regolate le immagini tecniche, essi conducono ‘in sé stesse’ a una società fascista. [...] I precedenti gruppi sociali interumani si rompono, a causa di questa irruzione, da tutte le parti e si disgregano. Famiglia, popolo, classe si frantumano in zolle.³⁶⁶

Le immagini dell’uscita della metropolitana illustrano infatti il fenomeno di dispersione radiale della folla di pendolari, la trasformazione visiva della massa umana accalcata sulle scale mobili in una serie di fasci direzionali, di individualità protese solitariamente verso la propria destinazione. Švankmajer sceglie il protagonista del suo film proprio all’interno di questa esplosione di singolarità, prendendo a pedinare – quasi per caso – un uomo di mezz’età (interpretato da Petr Čepek) nel suo breve percorso verso casa. Durante questo tragitto e fino alla fine dell’incipit, l’individuo si confronta con una serie di episodi ambigui e inquietanti che, oltre a testualizzare la continuità ontologica fra mondo magico e mondo reale già evocata, funzionano come vere e proprie spie, anticipazioni simboliche delle tappe dell’itinerario di dannazione che egli si ritroverà a percorrere nel corso della sua (futura) storia faustiana.

Giunto all’entrata del suo condominio, ad esempio, il protagonista raccoglie la posta dalla sua cassetta delle lettere e, subito dopo, scorge una figura che scende verso l’atrio. Vediamo inizialmente solo il dettaglio di un bambolotto maldestramente trascinato per le scale che, ad ogni gradino, sbatte la testa. L’inquadratura successiva mostra come il fantoccio sia tenuto per la gamba da una signora che, con l’altro braccio, porta un neonato: in un disturbante parallelismo, Švankmajer traccia un’analogia tra il bambino vero e la sua replica plastificata, evocando il senso di un’artificializzazione del corpo che si trasforma in vera e propria distruzione quando, subito dopo, la macchina da presa si concentra sulla testa del fantoccio, schiacciata involontariamente tra le due ante della porta d’ingresso del palazzo. Emerge, in questo caso, quella che Volloch, appoggiandosi alle intuizioni di Laura Marks, definisce «l’intimità aptica del dettaglio», ovvero il potere corporeizzante dell’inquadratura ravvicinata.³⁶⁷ Secondo Volloch, infatti

³⁶⁵ Vilém Flusser, *La cultura dei media* [1997], Milano, Mondadori, trad. it. a cura di Tomaso Cavallo, 2004, p. 81.

³⁶⁶ Ivi, pp. 81-2.

³⁶⁷ Traduzione mia di «The haptic intimacy of detail». Cfr. Volloch, *Visual Viscerality in the Experience of*

è senza dubbio nel suo uso del piano ravvicinato, concentrato cioè sui dettagli delle sue creazioni, che Švankmajer trascina apticamente lo spettatore verso l'immagine e dentro il suo mondo artigianale, schiacciando la vista e l'udito e scatenando, attraverso una saturazione della descrizione acustica e visuale, il senso del tatto.³⁶⁸

Il dettaglio della testa schiacciata del fantoccio di plastica, così come il suono prodotto dallo schiacciamento, contribuirebbero in tal senso a rinforzare la qualità aptica dell'immagine di Švankmajer, la densità materica, corporea delle sue immagini, tracciando inoltre una prima, inquietante sovrapposizione fra i termini idealmente opposti di corpo biologico e corpo artificiale. Proprio attraverso la giustapposizione metaforica del neonato con la figura del bambolotto, infatti, il regista preannuncia il processo di simulacralizzazione del corpo del protagonista, destinato non solo a vestire i panni di (vari) Faust ma soprattutto a perdere la propria natura umana, carnale, per trasformarsi fisicamente in una marionetta di legno.

Dopo questa (profetica) visione, il protagonista sale varie rampe di scale, apre la porta di ingresso del suo appartamento e vede uscire una gallina, ennesimo elemento disturbante immesso dal regista per attivare un'idea di contaminazione, di (incomprensibile) osmosi fra differenti livelli del reale. Il pennuto, visibilmente impaurito, si slancia velocemente verso l'atrio del palazzo e, una volta uscito in strada, viene catturato e rinchiuso in una scatola nera da Cornelius e Valdes, due individui già visti all'inizio del film, fuori dalla fermata della metropolitana, intenti a consegnare volantini. L'episodio, apparentemente inspiegabile, si pone di nuovo come un'anticipazione profetica del destino del protagonista: non solo la cattura della gallina da parte dei due individui simboleggia la trappola mortale in cui egli cadrà (proprio seguendo le indicazioni fornite, di volta in volta, dai due uomini) ma la stessa configurazione della sequenza pare evocare, in modo invertito, il momento finale del film, in cui il protagonista scappa dal teatro nel quale è diventato, letteralmente, Faust. In quel caso, nel corso della sua fuga, il protagonista – come la gallina, nell'incipit – si scontra con un uomo che sta per superare la soglia di ingresso del mondo magico, inconsapevole del percorso di disumanizzazione e dannazione che lo aspetta.

Giunto finalmente in casa, il protagonista getta su un tavolo le lettere trovate nella cassetta, pulisce velocemente il pavimento (ricoperto di feci di gallina) e comincia a preparare la sua

Contemporary Cinema, cit. p. 204.

³⁶⁸ Traduzione mia di «Indeed, it is in his use of close-up to focus upon the details of his creations that Švankmajer haptically draws the spectator toward the image and into his fabricated world, overwhelming vision and also hearing so as to, through a saturation of visual and acoustic description, instigate the sense of touch». Cfr. Ivi, p. 20.

cena. Mentre è intento ad affettare del pane, tuttavia, incorre in un altro particolare profetico e straniante: nascosto nel cuore del filone c'è un uovo, ennesimo elemento enigmatico nascosto nell'ordinario (il pane), simbolo del doppio livello di realtà su cui Švankmajer costruisce la struttura stessa della sua narrazione. Scavando con le mani nel filone, il protagonista afferra l'uovo e lo apre con le mani, scoprendo con grande sorpresa, che è completamente vuoto, un guscio privo di sostanza. L'uovo, in questa sua (metaforica oltre che fisica) vuotezza, si carica, ancora una volta, di un valore meta-testuale e profetico, preannunciando la corsa verso il baratro nella quale si lancerà (suo malgrado) il protagonista e il suo tragico destino di nullificazione – identitaria e corporea.

Alla rottura dell'uovo segue inoltre una sorta di sconquassamento fisico e luministico dell'ordine naturale: improvvisamente, infatti, scende la notte e una fortissima folata di vento attraversa la casa, facendo volare dappertutto i fogli disposti sul tavolo della cucina. Mentre si affretta a chiudere le finestre, il protagonista scorge nuovamente in strada Cornelius e Valdes, immobili e con lo sguardo rivolto verso di lui, testimoni silenziosi e, insieme, agenti attivi dell'orientamento del percorso che il protagonista intraprenderà di lì a poco. Dopo un dettaglio prolungato sullo sguardo inquietante di uno dei due uomini, la sequenza si chiude nell'appartamento del protagonista che, come ipnotizzato, raccoglie dal pavimento una mappa trovata nella buca delle lettere (la stessa consegnata da Cornelius e Valdes ai passanti all'uscita della metropolitana) e la sovrappone allo stradario cittadino.

Dopo aver evocato in più occasioni la metaforica contaminazione fra il mondo reale della Praga contemporanea e l'universo magico, sotterraneo, dominato da forze oscure che il protagonista percorrerà nel corso della pellicola, Švankmajer illustra così, alla fine dell'incipit, una sovrapposizione fisica delle due realtà (le due mappe poste l'una sull'altra), in un momento dall'evidente valore simbolico che anticipa la volontà del protagonista di seguire il percorso illustrato dalla cartina e segna di fatto l'inizio di una nuova sezione del film.

Il volto, il trucco, lo specchio: il Faust assente e il Faust multiplo

Dopo la successione di episodi ambigui vista nell'incipit, il protagonista si reca, seguendo le indicazioni della strana mappa già citata in precedenza, in un fatiscente edificio, vero e proprio portale d'accesso al mondo magico che ospiterà il resto delle vicende del film. Dalla Praga realistica di fine Novecento in cui la storia si apre (e che ricompare nel finale e in alcune sequenze intermedie) si passa così a un universo confuso e labirintico, tenuto insieme da quella che Adam Whybray definisce «l'idea mitica di Praga [...], un'idea associata con la Praga cinquecentesca di Rodolfo II, ricordata nell'immaginario popolare come un tempo di alchimisti,

di magia, come il tempo del Golem».³⁶⁹ Lo spazio di ingresso di questo mondo “altro” si configura nelle prosaiche fattezze di un vecchio, cadente condominio. Nel cortile antistante, il protagonista si guarda intorno e scorge sul davanzale di una finestra un cesto di mele che, nel giro di pochi secondi, prendono magicamente a decomporsi, evocando ancora una volta un senso di decadimento, di morte imminente e ponendosi come vero e proprio avvertimento, come l’ennesima profezia visiva del destino di distruzione in cui incorrerà l’uomo. Impassibile di fronte a questa inquietante visione, tuttavia, il protagonista supera la porta di ingresso e scende le scale verso il sottosuolo, in un “interramento” fisico che si pone come metaforica discesa agli Inferi, al mondo ctonio e misterioso da essi simboleggiato e, insieme, costituisce il contraltare del movimento di salita (dalla metropolitana) verso il mondo reale che apriva la pellicola.

Alla fine della sua discesa, il protagonista si ritrova nel camerino di un teatro, al cui interno ha inizio la sua (prima) metamorfosi in Faust: dopo aver indossato un mantello trovato sul pavimento, infatti, l’uomo si siede di fronte a uno specchio e prende a truccarsi, assumendo a poco a poco le sembianze della ben nota figura mitica. In questo senso, l’intera sequenza si carica di una decisiva valenza meta-testuale: non solo, infatti, essa costituisce il momento in cui l’anonimo personaggio finora “pedinato” dalla camera di Švankmajer diventa, letteralmente, Faust ma, grazie all’uso di una serie di elementi ed espedienti diegetici, giunge a configurarsi come la visualizzazione della vera e propria genesi di un nuovo modello faustiano. Un ruolo – narrativo e simbolico – cruciale è svolto in questo senso dall’elemento diegetico dello specchio e, soprattutto, dall’immagine riflessa da esso prodotta, intesa nell’accezione proposta da Paolo Bertetto di «modo in cui, nel film, il soggetto (personaggio e/o spettatore) si vede e si percepisce», ovvero alla stregua di «una faccia dell’immagine in cui il soggetto si misura con sé stesso e con il mondo e vede sé stesso come parte del mondo».³⁷⁰ È significativo, in tal senso, che la prima immagine speculare proposta da Švankmajer sia quella di un riflesso mancato: quando il protagonista si siede di fronte allo specchio, questo appare appannato, impossibilitato dunque a produrre un’immagine discernibile dell’individuo ma capace soltanto di far emergere una sua impressione sfocata, che trasfigura il volto in una sorta di residuo spettrale. La seconda immagine speculare, invece, segue la pulitura della superficie riflettente

³⁶⁹ Traduzione mia di «The mythic idea of Prague, that helps bind these fragments together, an idea associated with the sixteenth-century Prague of Rudolf II, a time remembered in the popular imagination as one of alchemists, magic and the Golem». Cfr. Whybray, *The Art of Czech Animation*, cit. p. 183. Dell’affascinante connessione che lega il cinema (e, in generale, la stessa storia biografica) di Švankmajer e l’immaginario della Praga di Rodolfo II scrive ampiamente Jan Uhde nel suo *Jan Švankmajer: Genius Loci As a Source of Surrealist Inspiration*, cit. pp. 65-66.

³⁷⁰ Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Roma, Bompiani, 2007, p. 131.

da parte del protagonista e lo mostra, finalmente a fuoco, nell'atto di truccarsi: l'uomo applica una tintura bianca sulle gote e appiccica poi dei baffi e una barba posticcia sul mento, trasformandosi teatralmente in un personaggio faustiano. In questo caso, Švankmajer sembra coniugare due delle configurazioni che Dario Tomasi riconosce come possibili occorrenze dell'oggetto specchio all'interno dell'universo filmico. Da un lato il regista ceco fa uso del cosiddetto «specchio show», quell'espedito per cui «la superficie riflettente [...] può, narcisisticamente, diventare lo spazio di una sorta di autorappresentazione, una specie di palcoscenico in cui ci si mette in scena»,³⁷¹ dall'altro dà vita a uno «specchio autoriflessivo», cioè a quella «figura che si ritrova in tutti quei casi in cui un personaggio, guardandosi allo specchio, scruta il proprio volto alla ricerca di segni che ne rivelino in qualche modo l'identità».³⁷² In questo caso, aggiunge Tomasi, «lo specchio [...] assume una funzione di 'cognizione del sé' e diviene quasi uno strumento di autocoscienza».³⁷³ Proprio la coniugazione di queste due configurazioni della superficie speculare assume nel *Faust* una risonanza simbolica decisiva: la ricerca del Sé del protagonista sfocia nella constatazione di un'identità letteralmente messa in scena o meglio in una non-identità teatrale. Sovrapponendo l'istanza diegetica dello specchio show con quella dello specchio autoriflessivo, in pratica, Švankmajer intensifica il tema dell'identità assente del protagonista (la prima immagine speculare è, come visto, quella di un riflesso sfocato, incomprensibile) e, insieme, prefigura quello della progressiva teatralizzazione, o meglio simulacralizzazione, del Sé.

Non è un caso che, dopo aver concluso il processo di *maquillage*, il protagonista apra un copione bruciato trovato nel camerino,³⁷⁴ e prenda a pronunciare le prime battute (o, almeno, le prime battute chiaramente distinguibili) del film, coincidenti con il monologo che apre la scena "Notte" del *Faust* di Johann Wolfgang Goethe. Stavolta, significativamente, Švankmajer propone un'immagine speculare raddoppiata: mentre recita un testo che non gli appartiene, che non è cioè espressione intenzionale del suo Io ma soltanto il frammento di un canovaccio scritto da altri, il protagonista è riflesso da uno specchio centrale e da uno laterale, in una configurazione duplicata che evoca chiaramente la progressiva frammentazione

³⁷¹ Dario Tomasi, *Lezioni di regia: modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, UTET, 2004, p. 279.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ Proprio il dettaglio del copione dalle pagine parzialmente bruciate, secondo Katz, si configura come un elemento metatestuale che evidenzia la peculiarità del processo di adattamento švankmajeriano: nel «suo stato fisicamente compromesso, [il copione] suggerisce l'instabilità del testo che il protagonista sta per rappresentare» (Traduzione mia di «Cepek reads from a partially burnt script, whose physically compromised state suggests the instability of the text he is about to perform»). Cfr. Derek Katz, *Jan Švankmajer's Faust*, cit. p. 339.

dell'identità del personaggio o, addirittura, l'annientamento stesso di un senso compiuto di identità. Come scrive Inez Hedges, d'altronde,

il cittadino medio di Jan Švankmajer in *Lekce Faust* viene spinto malvolentieri dentro molteplici ruoli faustiani, sia sul palco che fuori. Ciò che emerge qui è qualcosa di più dell'intuizione shakespeariana per cui 'tutto il mondo è un palcoscenico'; l'identità è una cosa che può essere assunta e abbandonata, a volte scelta liberamente e in altre occasioni imposta da altri o perfino dalle circostanze.³⁷⁵

Il modello faustiano che Švankmajer traccia a partire da questa sequenza si configura, dunque, come quello di una creatura metamorfica, di un anti-eroe (o, forse, perfino di un anti-personaggio), scrivono Drábek e North, «per lo più muto e sempre citazionista».³⁷⁶ Privato di una vera soggettività, nascostamente manovrato – come analizzo approfonditamente in seguito – in tutte le sue azioni da un sistema di potere indefinibile, Faust si trasforma in un uomo senza qualità che tenta di riempire il suo vuoto identitario attraverso la replica teatrale di un repertorio, ricorrendo cioè alla giustapposizione alternata di frammenti desunti dalla tradizione delle marionette, dalle opere di Goethe, Marlowe, Grabbe e Gounod. Nelle mani di Švankmajer, la personalità faustiana si traduce dunque, apocalitticamente, in un'identità assente, nel risultato di un mero processo di teatralizzazione, in un percorso di simulazione infinita di identità artificiali, a loro volta generate dall'adattamento e dalla riproduzione variata di un prototipo ormai inaccessibile.

Proprio in questa sua configurazione anti-identitaria o, per certi versi, multi-identitaria, il Faust švankmajeriano si pone come depositario ideale dei processi di costruzione del Sé propri della postmodernità capitalista, come rappresentante filmico del paradigma psicologico proposto da Kenneth Gergen per cui «il concetto di Io inteso come agente integrale e delimitato sta lentamente diventando insostenibile».³⁷⁷ Secondo lo studioso statunitense, infatti,

estendendo in modo sensibile la gamma di informazioni alle quali siamo esposti, di persone con le quali attiviamo degli scambi significativi, di opinioni rese disponibili da varie autorità attraverso vari media, veniamo a conoscenza di realtà multiple. Ognuna di queste fonti diventa un'influenza potenzialmente formativa per lo sviluppo delle nostre visioni del mondo e di noi stessi. Questo processo di assorbimento del contesto sociale favorisce un

³⁷⁵ Traduzione mia di «Jan Švankmajer's average citizen in *Lekce Faust* is unwillingly drawn into multiple Faust roles both on stage and off. What's meant here is more than the Shakespearean insight that 'all the world's a stage'; identity is something that can be assumed and discarded, sometimes freely chosen and at other times imposed by others or even by circumstance». Cfr. Hedges, *Framing Faust*, cit. p. 189.

³⁷⁶ Traduzione mia di «Mostly wordless and always citational». Cfr. Drábek e North, "*What governs life*", cit. p. 537.

³⁷⁷ Traduzione mia di «The concept of the self as an integral, bounded agent is slowly becoming untenable». Cfr. Kenneth J. Gergen, *The Self in the Age of Information*, «The Washington Quarterly», Vol. 23, N. 1, 2000, p. 202.

guardo dall'Io centrato a un senso di polivocalità, una condizione in cui l'individuo è capace di supportare una molteplicità di visioni, valori e sentimenti – molti dei quali sono implicitamente o esplicitamente in conflitto.³⁷⁸

Promuovendo il modello di un Faust (direbbe Gergen) “polivocale”, privo di una soggettività indipendente e costretto, al contrario, a imitare costantemente i brandelli del repertorio teatrale (o, potremmo dire, mediatico) che lo circonda e gli preesiste,³⁷⁹ Švankmajer sembra dunque iniziare la sua lucida ricognizione del mondo contemporaneo, trasformando lo spazio surreale del teatro nella cassa di risonanza privilegiata attraverso cui analizzare (e decostruire) i connotati di riferimento della società del capitalismo avanzato.

Faust, Homunculus e Mefistofele: la biologia instabile dei corpi

Dopo aver assunto letteralmente le sembianze di Faust attraverso il rito di vestizione (e di trucco) sopra descritto, il protagonista anonimo di Švankmajer prende a vagare per lo spazio distorto del teatro e si confronta con una serie di vicende e personaggi surreali che evocano nuovamente il tema della squalificazione del corpo, già affrontato nell'incipit del film.

Uno dei primi ambienti che il protagonista incontra è quello che Luca Zenobi definisce «un laboratorio alchemico»,³⁸⁰ uno studio immerso nell'oscurità, pieno di libri magici, fiale e pozioni nel quale l'uomo riesce per caso a modellare una massa informe di argilla, conferendogli magicamente vita. Entrato nel laboratorio, il novello Faust soffia su un piccolo braciere per ravvivarne la fiamma e attiva inconsapevolmente delle reazioni chimiche nella creta rinchiusa in un'ampolla che sovrasta il fuoco: la massa inerte comincia a gorgogliare, si riplasma in forme a prima vista incomprensibili, metamorfizza fino ad assumere l'aspetto di un feto. Il protagonista rompe allora il vetro del contenitore, stende l'inquietante neonato di argilla

³⁷⁸ Traduzione mia di «By dramatically expanding the range of information to which we are exposed, the range of people with whom we have significant interchanges, and the range of opinions available from various authorities through various media, we become privy to multiple realities. Each of these sources becomes a potentially formative influence on the development of our views of the world and ourselves. Such absorption of the social surround lends itself to a shift from the centered self to polyvocality, a condition in which the individual is capable of holding a multiplicity of views, values, and sentiments – many of which are implicitly or explicitly conflicting». Cfr. Ivi, p. 206.

³⁷⁹ Il Faust di Švankmajer sembra vicino, in questo senso, anche al paradigma identitario che Giorgio Agamben e Antonio Costa ravvisano nel panorama del capitalismo avanzato. Scrive Costa, ispirandosi alle riflessioni di Agamben: «Nell'attuale fase dello sviluppo capitalistico, 'una gigantesca accumulazione e proliferazione di dispositivi' ci fa ritenere che 'oggi non vi sia un solo istante che non sia modellato, contaminato o controllato da un qualche dispositivo'. Ma è a questo punto che si registra un fatto nuovo. L'azione capillare e invasiva dei dispositivi induce a processi di desoggettivazione, come a dire che il controllo non passa più attraverso l'assoggettamento, ma la totale desoggettivazione». Cfr. Antonio Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock: il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014, p. 175.

³⁸⁰ Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 76.

su un tavolo e, dopo aver consultato un libro di alchimia, inserisce nella sua bocca un pezzo di carta che gli dona miracolosamente il respiro.

In questi suoi connotati antropogonici, l'episodio rievoca in modo evidente la vicenda di Homunculus, il puro spirito alla ricerca di un corpo creato da Wagner nel Secondo Atto del *Faust II* di Goethe, compagno di viaggio dei protagonisti nella loro escursione sui campi della Tessaglia Classica, condannato alla morte a causa dello schianto sfortunato contro la carrozza di Galatea. Secondo Volloch, proprio la tragica avventura del personaggio goethiano viene qui rievocata e sfruttata come pretesto «per attraversare il completo ciclo biologico del corpo umano: dalla concezione alla nascita, fino alla crescita e al decadimento».³⁸¹ Dopo aver preso vita ed essersi seduta di fronte al protagonista, infatti, la creatura nata dalla creta subisce un rapido processo metamorfico che simula lo sviluppo biologico di un individuo attraverso il progressivo accrescimento delle dimensioni della testa. Nel giro di pochi secondi, il neonato diventa un bambino, il bambino un adulto (dotato peraltro delle stesse sembianze facciali del protagonista) e, infine, in un'ultima grottesca trasformazione, la testa evolve in un teschio, scatenando la reazione inorridita di Faust che, in uno scatto di terrore, distrugge la sua creazione e riporta l'argilla al suo originario stato informe.

Ora, Volloch sostiene che proprio questo episodio, nella sua intensa qualità metamorfica, si caratterizza come il momento della pellicola in cui si palesa al massimo grado «la fascinazione [di Švankmajer] per il corpo fabbricato, per la sua composizione e la sua conseguente decomposizione»:³⁸² qui, continua la studiosa, il regista ceco «ci mette di fronte alla perpetua trasformazione fra corpo biologico e corpo fabbricato»,³⁸³ suggerendo l'ipotesi di una sorta di compenetrazione ontologica fra umano e minerale, sostanza viva e materialità inerte. Attraverso il ricorso alla tecnica dello stop-motion, infatti, non solo Švankmajer infonde essenza biologica a una forma inanimata (contribuendo così alla missione del suo cinema di dar vita al “non-vivo”) ma sembra in un certo senso alludere alla dissoluzione degli stessi confini che dividono mondo organico e mondo artificiale, testualizzando il processo di artificializzazione che domina la contemporanea civiltà dell'immagine.

L'idea di questa contaminazione viene in un certo senso esaltata in conclusione di sequenza: dopo aver distrutto Homunculus, infatti, il protagonista assiste al magico apparire di un teatrino,

³⁸¹ Traduzione mia di «Faust animates malleable clay to undergo the human body's full biological cycle: from conception to birth, growth, and decay». Cfr. Volloch, *Visual Viscerality in the Experience of Contemporary Cinema*, cit. p. 213.

³⁸² Traduzione mia di «His fascination with the fabricated body, the composition of that body and its subsequent decomposition». Cfr. Ivi, p. 212.

³⁸³ Traduzione mia di «Faust [...] confront[s] us with perpetual transformations between the biological body and the fabricated body». Cfr. Ivi, p. 218.

nel quale due marionette a misura d'uomo mettono in scena l'episodio della prima tentazione di Faust ad opera del demonio, contrastato da un angelo che tenta invece di guidare l'alchimista sulla retta via. L'anonimo personaggio di Švankmajer allora si siede, perde la sua caratterizzazione di agente e diventa spettatore diegetico della messinscena, almeno finché una nuova marionetta – quella del giullare – entra sul palco e lo incita a recarsi al ristorante del teatro, dove Cornelius e Valdes lo stanno aspettando. Dopo la creazione di Homunculus, in questo senso, Švankmajer attiva per la prima volta una comunicazione attiva fra il mondo artificiale del teatro e quello reale rappresentato dal suo protagonista: questo, infatti, seguendo le indicazioni della marionetta, esce dal laboratorio alchemico, si dirige in una sala di ristorante e siede con Cornelius e Valdes che gli passano segretamente, facendola strisciare sotto il tavolo, una borsa contenente vari strumenti alchemici e un libro di magia nera.³⁸⁴ Seguendo passivamente gli ordini impliciti dei due uomini, Faust raccoglie allora la borsa e si dirige di corsa nella polverosa soffitta del teatro, nella quale avviene il primo incontro con Mefistofele.

Il demonio compare a seguito di una vera e propria invocazione messa in atto dal protagonista che, vestito di una tunica bianca, con in mano il manoscritto magico e un calderone di incenso, ordina a Mefistofele di palesarsi. Questo momento narrativo segna la prima violenta frattura della continuità spaziale del film, amplificata a dismisura nelle sequenze successive: nell'attivare l'incantesimo demonico, il protagonista viene infatti traslato magicamente in luoghi geograficamente inconciliabili con l'angusta soffitta in cui il rito ha inizio. Come scrive Zenobi, difatti, «l'evocazione di Mefistofele [...] è un lunghissimo viaggio in luoghi estremi, dalla sommità di rocce elevatissime, a sterminate pianure innevate, il cui punto di arrivo è l'incontro con il demone».³⁸⁵ Questo, come Homunculus poco prima, appare inizialmente nelle sembianze di una massa informe di argilla che prende vita nei piani sottostanti del teatro, si anima a poco a poco e salta infine verso l'alto, irrompendo bruscamente nella soffitta dove Faust l'ha evocato. Qui il demone assume le fattezze tradizionali di un diavolo (un orrido volto con tanto di corna) per poi trasformarsi in un *alter ego* del protagonista stesso, del quale assume i tratti facciali. Come in uno specchio deformante, Faust inizia dunque un lungo dialogo sulla natura dell'inferno (ispirato alla tradizione delle marionette e dal *Faustus* marlowiano) con un'entità demonica dotata della sua stessa fisionomia, alla quale offre la sua anima in cambio di ventiquattro anni di servitù. Mefistofele posticipa però l'effettiva stipula del celebre patto,

³⁸⁴ Luca Zenobi nota come, in questo caso, le due oscure figure assolvono al ruolo dei «due studenti dei testi popolari» che spingono Faust all'occulto consegnandogli un libro di magia nera. Cfr. Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 76.

³⁸⁵ *Ibidem*.

dichiarando di dover chiedere conferma al suo padrone Lucifero: trasformandosi nuovamente in una informe massa di creta dotata di occhi, scivola allora via attraverso le crepe del pavimento e lascia Faust solo nella soffitta.

Come per la scena di *Homunculus*, ma in modo più evidente, Švankmajer delinea qui chiaramente l'insorgenza di un processo «che precorre riflessivamente il *digital morph*» grazie al quale, scrive Volloch, «i suoi corpi [...] con-fondono le stesse materialità della loro visceralità».³⁸⁶ Facendo di Mefistofele un vero e proprio doppio in argilla di Faust e dando così vita a una sorta di *continuum* fra corporeità organica e sua riproduzione artificiale, il regista ceco torna ad evocare lo spettro della sostituzione del corpo con la sua immagine, del reale col suo simulacro, in una riflessione che tocca il suo apice in chiusura di sequenza. Rimasto solo nello spazio polveroso della soffitta, il protagonista si toglie le vesti “faustiane” finora indossate e fa per uscire dallo stabile ma, voltandosi indietro un'ultima volta, vede scendere magicamente dal soffitto le scenografie di un teatro di burattini nel quale si ripete la messinscena dell'invocazione di Mefistofele, stavolta adattata secondo lo stile comico e grottesco del *Puppenspiel*. Le marionette prendono dunque a illustrare nuovamente – attraverso un medium diverso – la scena dell'apparizione diabolica a cui lo spettatore ha appena assistito, suggerendo un *transfer* ontologico ulteriore del protagonista (ormai uscito dallo spazio del teatro) dalla sua forma umana a quella di un burattino di legno. Come scrive Volloch, d'altronde,

le marionette, le maschere e i collage di oggetti di Švankmajer non sono progettati per imitare la realtà ma piuttosto, nella loro incarnazione, per entrare in dialogo con il reale. [...] Il corpo artificiale e le parti che lo compongono [...] giungono spesso a rimpiazzare il corpo umano assente o, come nel caso delle marionette umane in *Faust*, a trasformare letteralmente la carne in manifattura.³⁸⁷

Lo spettacolo di burattini che chiude la prima sezione del film (replicando, come visto, una scena già “rappresentata” dal protagonista in carne e ossa) porta in tal senso al massimo livello la riflessione sulla squalificazione del corpo di Švankmajer, teorizzando una sorta di fluidità, di interscambiabilità ontologica fra reale e artificiale o addirittura, come scrive Hames, evocando l'apocalittica ipotesi di un mondo in cui «le marionette, alternative al reale, sono

³⁸⁶ Traduzione mia di «Like a reflexive precursor of the digital morph, Švankmajer's bodies viscerally con-fuse the very materialities of their viscerality». Cfr. Volloch, *Visual Viscerality in the Experience of Contemporary Cinema*, cit. p. 211.

³⁸⁷ Traduzione mia di «As such, Švankmajer's puppets, marionettes, masks, and his collages of assembled objects are not designed to mimic reality, but rather, in their embodiment, to enter into a dialogue with the real. [...] The fabricated body and the component parts which comprise the body [...] often come to replace the human body in its absence or, as in the case of the human marionettes in *Faust*, to literally transform flesh into fabrication». Cfr. Ivi, p. 221.

caratterizzate da una consistenza [fisica] maggiore di quella dei loro contraltari umani».³⁸⁸ Quello che il *Faust* sembra attivare sin dalle prime sequenze è in pratica, usando le parole che Laura Ivins-Hulley dedica al cinema del regista ceco, un processo teso a sconvolgere «l'ontologia carnale» dei suoi personaggi, realizzato attraverso un'ossessionante insistenza sui «temi dell'instabilità corporea o della deumanizzazione»,³⁸⁹ perfino radicalizzata, come illustro nelle pagine seguenti, nella seconda parte della pellicola.

Il teatro nel teatro: l'opera, il *Puppenspiel* e il mondo della rappresentazione

Dopo il primo incontro con Mefistofele, il protagonista anonimo di Švankmajer abbandona il microcosmo del teatro e torna, momentaneamente, nella Praga reale. Perso nel suo cammino senza meta, l'uomo incontra il già citato mendicante, intento a raccogliere una gamba umana da un cassonetto, e lo segue curioso nel giardino di un'osteria in cui, nuovamente, trova Cornelius e Valdes, rispettivamente nelle vesti di un musicista e del proprietario della locanda. La sequenza rievoca il noto episodio della "Cantina di Auerbach", desunto dalla prima parte del *Faust* di Goethe e ripreso da Švankmajer per evidenziare ancora una volta l'indole passiva del suo protagonista, per connotare il suo percorso, narrativo ed esistenziale, alla stregua di un itinerario dominato dall'alto, manipolato cioè perversamente da entità ambigue che sfuggono a una caratterizzazione univoca (non è un caso, in tal senso, che Cornelius e Valdes cambino identità, abbigliamento e funzione diegetica di scena in scena). Come guidato dagli sguardi dominatori dei due uomini, infatti, Faust si siede a un tavolo dell'osteria, mangia prontamente i ravioli che gli vengono serviti e all'interno di uno di questi, trova una chiave, ennesimo surreale elemento che rivendica il carattere predeterminato del suo viaggio, scandito da crocevia diegetici imposti da altri agenti. La chiave viene infatti letta da Keith Leslie Johnson alla stregua di «un amo da pesca», ennesimo simbolo della costrizione esistenziale del protagonista, vero e proprio emblema del suo essere una preda, un burattino «rinchiuso in un copione di cui egli non è autore».³⁹⁰ Incitato ancora una volta dallo sguardo di Cornelius a rimettersi in cammino, infatti, il protagonista riprende a percorrere le strade di Praga e decide di usare la misteriosa chiave per aprire una serranda chiusa con un lucchetto. Da qui, Faust penetra per la seconda volta lo spazio del teatro e dà il via a una nuova sezione del film in cui

³⁸⁸ Traduzione mia di «The puppet alternatives to the real exhibit a greater consistency than their human opposites». Cfr. Hames, *Dark Alchemy*, p. 98.

³⁸⁹ Traduzione mia di «The character's flesh-bound ontology» e «Themes of corporeal instability or dehumanization». Cfr. Laura Ivins-Hulley, *A Universe of Boundaries: Pixilated Performances in Jan Švankmajer's Food*, «Animation: An Interdisciplinary Journal», Vol. 8, N. 3, 2013, pp. 268, 281

³⁹⁰ Traduzione mia di «A fishhook» e «He is locked into a script he didn't author». Cfr. Johnson, *Jan Švankmajer*, cit. p. 103.

le riflessioni švankmajeriane sulla perdita dell'identità, l'artificializzazione dell'essere e il controllo sociale subiscono un'ulteriore amplificazione.

Superata la soglia del teatro, infatti, il protagonista viene catturato da due individui non meglio identificati, vestito con dei costumi ottocenteschi e gettato con forza su un palcoscenico, sul quale inizia una rappresentazione del *Faust* di Gounod. Come guidato da una forza sconosciuta, l'uomo prende a intonare il brano di apertura dell'opera: la musica e i vocalizzi che un vero pubblico teatrale ascolta, tuttavia, si rivelano subito essere le tracce audio di un nastro registrato e, allo stesso tempo, la scenografia di cartapesta su cui si apre l'atto lascia continuamente il posto a un vasto (e vero) campo agricolo, arato da un contadino alla guida di un trattore, falciato da ballerine in tutù rosa, sorta di contemporanea rilettura dei contadini citati nel libretto originale. Da questo momento in poi, in pratica, Švankmajer porta la spazialità già distorta del film al suo massimo grado di decostruzione, dando vita a un'alternanza continua e disorientante tra spazi scenici – cioè riconducibili a una messinscena teatrale, realizzata su un palcoscenico diegetico – e ambienti realistici.

Conclusa l'esibizione canora (in playback), Faust vede prender forma nella buca del suggeritore il volto di Mefistofele, il quale gli dichiara che è arrivato il momento di firmare il patto. L'uomo accetta quanto offerto dalla demonica figura e, immediatamente, sulla sua testa scende una gigantesca testa di legno, avvitata da un burattinaio invisibile, in un momento filmico (uno dei più significativi della pellicola) che illustra la prima trasformazione del protagonista in marionetta. Questo radicale slittamento ontologico – da uomo in carne ed ossa a burattino di legno guidato dalla mano di un padrone invisibile – rafforza in modo evidente l'orizzonte tematico della negazione del corpo e del Sé e lo allaccia a un'ipotesi di manipolazione delle coscienze individuali operata da un sistema economico incomprensibile per cui, usando le parole di Švankmajer, «la mano del burattinaio è sempre la mano di colui che 'guida', ovvero la mano del grande manipolatore. La mano della repressione».³⁹¹ Il motivo del controllo sociale già citato in precedenza assume qui la sua massima rilevanza narrativa, rafforzando il nucleo tematico della manipolazione che il regista ceco individua a più riprese come principale orizzonte interpretativo sotteso al suo film.

Nella mia versione [*spiega Švankmajer*], Faust non è una persona eccezionale. [...] È 'guidato' per tutto il suo percorso sia metaforicamente che letteralmente. Per cosa viene punito, dunque? Di sicuro non per i suoi crimini. [...] Per blasfemia? Ma non è lui a parlare. Il testo è chiaramente stato scritto da qualcun altro, e lui lo sta semplicemente recitando. I suoi dibattiti con Mefistofele sono teatro, o una prova teatrale, senz'altro non realtà. Il Faust del mio film non è, perciò, un romantico Titano ribelle; e ancor meno è un criminale. È una

³⁹¹ Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit. p. 66.

persona ‘casuale’ che si è lasciata manipolare dentro una posizione tragica (un ruolo), che recita fino all’amara conclusione. In realtà si tratta di un paradosso – l’uomo è manipolato fino ad assumere il ruolo tragico di Faust (Faust il ribelle) e non si ribella nemmeno contro questa manipolazione. Credo che questo sia un problema attuale e contemporaneo.³⁹²

Come suggerisce Peta Allen Shera, inoltre, l’avvenuta marionettizzazione del protagonista associa, rafforzandolo, il tema della manipolazione sociale a quelli della frammentazione identitaria e dell’annientamento corporeo. Usando le parole della studiosa, infatti,

Faust è a turno impersonato da una marionetta di legno, un corpo umano che indossa una maschera di cartapesta, e un uomo con un’asta di metallo infilzata in testa – una specie di imbracatura da burattino. La trama suggerisce anche che Faust, nella sua forma umana, sia manipolato da un invisibile burattinaio. All’interno di queste forme marionettizzate ambigue, Faust è ripetutamente distrutto e rianimato. Diventa un cadavere teatrale rivitalizzato, un giocattolo che è, allo stesso tempo, vivo e morto.³⁹³

Proprio in questo senso, il personaggio di Faust sembra ergersi a emblema di uno dei caratteri strutturanti dell’estetica ibrida e multiforme di Švankmajer: nel suo oscillare tra vita e morte, carne e legno, esistenza corporea e artificiale, il protagonista incarna perfettamente la tendenza del regista ceco di «con-fondere il bio-logico e il tecno-logico, il corpo-reo e il *corpo-reel* [*“reel” in inglese significa “bobina”, l’espressione “corpo-reel” indica dunque la fusione di corpo e tecnologia di riproduzione ed è intraducibile in italiano*], al fine di mettere in dubbio la composizione stessa del corpo umano».³⁹⁴ Questo inarrestabile processo di trasformazione corporea, unito al senso di instabilità identitaria e di “obbligata” performatività sembra inoltre connotare il Faust di Švankmajer come una perfetta incarnazione dei caratteri che Gabriella Giannachi riconosce al cosiddetto corpo post-umano.

³⁹² Traduzione mia di «In my version, Faust is not an exceptional person [...]. Faust is ‘led’ for the whole of his journey, both metaphorically and literally. For what, then, is he punished? Certainly not for his crimes [...]. For blasphemy? But it is not he himself that speaks. The text has clearly been written by someone else, and he is merely reciting it. His disputations with Mephisto are theatre, or a theatre rehearsal, definitely not reality. The Faust in my film is not, therefore, a romantic rebel Titan; even less is he a criminal. He is a “chance” person who has let himself be manipulated into a tragic position (role) which he plays to the bitter end. What it is really is a paradox – man is manipulated into the tragic position of Faust (the rebel Faust) and does not even rebel against this manipulation. I believe this is a problem which is contemporary and topical». Cfr. Švankmajer, *Švankmajer’s Faust*, cit. p. XII.

³⁹³ Traduzione mia di «Faustus is in turn played by a wooden marionette, a human body wearing a papier-mâché mask, and a human body with a metal shaft through his head – a sort of puppet harness. The narrative also suggests that Faustus, in his human form, is manipulated by invisible puppet strings. Within these ambiguous puppet forms, Faustus is repeatedly destroyed and reanimated. He becomes a revitalised, theatrical corpse, a toy that is both dead and alive». Cfr. Peta Allen Shera, *The Labyrinthine Madness of Švankmajer’s Faust*, «Journal of Gender Studies», Vol. 10, N. 2, 2001, p. 136.

³⁹⁴ Traduzione mia di «Con-fusing the bio-logical and the tecno-logical, the corpo-real and the corpo-reel to bring into question the very com-position of the human body». Cfr. Volloch, *Visual Viscerality in the Experience of Contemporary Cinema*, cit. p. 219.

Non più ontologicamente stabile, questo è un corpo che deve sempre esprimere sé stesso attraverso la performance. A differenza del corpo classico e di quello moderno, il corpo post-umano può essere oggetto di radicali trasformazioni. Ciò significa che il corpo post-umano non è più fisso, imm modificabile ma, al contrario, può essere trasformato come fosse un foglio bianco. Sia i suoi geni che i suoi caratteri specifici possono essere alterati.³⁹⁵

Quello del Faust di Švankmajer sembra, in tal senso, configurarsi come un corpo mutante, sospeso fra biologia e meccanica, realtà e teatro, esistente solo in un ventaglio fluttuante di forme, di volta in volta definite da atti performativi che impongono un'identità passeggera, in un riflesso simbolico delle dinamiche di definizione del Sé imposte dalla società del consumo.

È interessante, inoltre, notare come proprio a partire da questa sezione narrativa, Švankmajer modifichi il paradigma (fissato nel corso della prima parte del film) della contaminazione fra il mondo reale rappresentato dal protagonista e lo spazio magico proprio delle performance dei burattini, risolvendolo in una vera e propria fusione dei due termini. La scena del patto, infatti, inizia con un Faust marionettizzato che, tuttavia, a un tratto, si toglie la maschera di legno e continua, nelle sue sembianze umane, a recitare le battute del repertorio. Se nelle sequenze precedentemente descritte, il protagonista assisteva dall'esterno agli spettacoli di burattini senza poter effettivamente interagire con essi, avvalorando l'ipotesi di una co-esistenza di mondi paralleli, slegati però l'uno dall'altro, ora egli stesso diventa parte integrante di quelle messinscene, non solo nella sua "versione" marionettizzata ma anche nella sua natura umana. A partire da questa seconda immersione nell'orizzonte diegetico del teatro fatiscente, in pratica, la dialettica finora esistita fra mondo reale e mondo magico si dissolve, producendo una costante, paradossale sovrapposizione dei due universi: d'ora in poi, Faust – uomo e burattino, insieme – vive letteralmente alcuni noti episodi del repertorio faustiano desunti dalla tradizione del *Puppenspiel*, aggirandosi in uno spazio che fonde scenografia teatrale e mondo reale senza soluzione di continuità.

Dopo la scena del patto, vediamo ad esempio il Faust burattino catapultato nel contesto della corte reale del Portogallo: i fondali dipinti in cui l'azione delle marionette si svolge si mescolano qui a un (vero) gigantesco giardino principesco, per il quale si aggira una giovane madre che cerca di far smettere di piangere suo figlio, avanzando in lungo e in largo con il suo passeggino. La configurazione spaziale straniante dell'ambiente giunge però al suo massimo grado di complessità quando Faust ordina a Mefistofele di allagare la corte reale, per vendicarsi

³⁹⁵ Traduzione mia di «No longer ontologically stable, it is a body that must always express itself through performance. Differently from the classical and modern body, the post-human body can be radically interfered with. This means the post-human body is no longer fixed, unchangeable, but rather that it can be rewritten like a blank canvas. Both signifiers and genes can be altered». Cfr. Gabriella Giannachi, *The Politics of New Media Theatre*, Londra & New York, Routledge, 2007, p. 63.

di un insulto del sovrano: in questo caso, le onde di cartapesta che travolgono le marionette lasciano a un tratto il posto alle acque di un vero oceano, al di sopra del quale, magicamente, Faust gioca a bowling. Svestita la sua maschera di marionetta, successivamente, il protagonista si ritrova con le caviglie immerse nel pavimento allagato del teatro: il mare visto poco prima si rivela in pratica – molto prosaicamente – come il risultato di un lavandino lasciato incautamente aperto nel camerino del trucco. Lo spazio realistico, concreto in cui il protagonista vive la sua messinscena faustiana si mescola dunque inscindibilmente con quello del *Puppenspiel*, creando un universo in cui mondano e performativo, spazio della vita e spazio della rappresentazione diventano gradazioni di uno stesso continuum piuttosto che termini dicotomici.

Questa operazione di fusione spaziale (connessa a quella di falsificazione identitaria) diventa ancora più evidente (e confondente) nel corso della scena che illustra l'incontro fra Faust ed Elena. La sequenza si apre con il pentimento di Faust che, nelle sue sembianze umane, si inginocchia di fronte a un'immagine cristologica, chiedendo perdono per la sua cattiva condotta. Di nuovo, tuttavia, come nel momento del patto, una testa di legno scende sul capo del protagonista, trasformandolo in marionetta e, nello stesso istante, al posto del quadro di Gesù compare il burattino di Elena, verso cui Faust si slancia, dimenticandosi senza troppe riserve dei suoi propositi di redenzione. Vediamo allora il protagonista – prima nelle forme di una marionetta, poi di nuovo nel suo aspetto umano – rincorrere la sua bella attraverso un percorso che, alternativamente, assume le sembianze di uno spazio scenografico teatrale, allestito cioè su un palcoscenico tradizionale, e quelle di un vero castello in rovina, circondato da un rigoglioso prato verde. Perfino l'amplesso fra Elena e Faust, in un simile contesto di continua artificializzazione, si trasforma in un simulacro, in un trucco (teatrale): dopo aver raggiunto Elena al termine di una lunga corsa e aver consumato con lei il rapporto sessuale nei sotterranei del castello, infatti, Faust scopre che la sua amata è in realtà un demone, un aiutante di Mefistofele, trasformato dal suo padrone in una donna-burattino attraverso un abile travestimento e la realizzazione di un foro "vaginale" nel legno.

Dunque, aprendo questa sezione narrativa nell'orizzonte estetico del teatro musicale e passando poi alle atmosfere del *Puppenspiel*, Švankmajer sembra innervare esplicitamente la narrazione di quella che Linda Hutcheon definisce «[l']artificialità di una forma cantata ed esibita come l'opera»,³⁹⁶ e giunge così a sfumare in modo sempre più radicale i confini

³⁹⁶ Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit. p. 104. Allo stesso modo, nei suoi studi sulle forme del teatro musicale, Christophe Deshoulières nota come «per l'opera lirica, la preoccupazione dell'illusione è ancora più romanzesca e fantastica che non realistica» (Christophe Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della Musica Vol. 2*, Torino, Einaudi, 2002, p. 1031). Švankmajer sembra recuperare proprio questo carattere intimamente anti-realistico dell'opera in musica per portare al massimo livello la sua

semantici che dividono spazio rappresentativo e spazio reale. In tal modo, il regista arriva a minare la possibilità stessa di accedere a una verità unica e coerente, tematizzando l'ipotesi del progressivo sfaldarsi di un concetto univoco di realtà nel contesto delle contemporanee società massmediali proposta, fra gli altri, da Gianni Vattimo.

L'intensificazione delle possibilità di informazione sulla realtà nei suoi più vari aspetti [scrive il filosofo italiano] rende sempre meno concepibile la stessa idea di una realtà. Si attua forse, nel mondo dei mass media, una 'profezia' di Nietzsche: il mondo vero alla fine diventa favola. Se abbiamo un'idea della realtà, questa, nella nostra condizione di esistenza tardo-moderna, non può essere intesa come il dato oggettivo che sta al di sotto, al di là delle immagini che ce ne danno i media. Come e dove potremmo attingere una tale realtà 'in sé'? Realtà, per noi, è piuttosto il risultato dell'incrociarsi, del 'contaminarsi' (nel senso latino) delle molteplici immagini, interpretazioni, ri-costruzioni che, in concorrenza tra loro o comunque senza alcuna coordinazione 'centrale', i media distribuiscono. La tesi che intendo proporre è che nella società dei media, al posto di un ideale emancipativo modellato sulla autocoscienza tutta spiegata, sulla perfetta consapevolezza di chi sa come stanno le cose (sia esso lo Spirito Assoluto di Hegel o l'uomo non più schiavo dell'ideologia come lo pensa Marx), si fa strada un ideale di emancipazione che ha alla propria base, piuttosto, l'oscillazione, la pluralità, e in definitiva l'erosione dello stesso 'principio di realtà'.³⁹⁷

Attraverso l'inarrestabile processo di trasformazione, mescolanza e (con)fusione fra dimensioni diverse dell'esistere (il reale, il teatrale, l'opera, il mondo delle marionette) attivato nella seconda parte del suo *Faust*, Švankmajer sembra visualizzare proprio l'universo delle contaminazioni medialità, delle ricostruzioni ontologiche e delle realtà plurali teorizzato da Vattimo. Il surreale teatro in cui si svolge la messinscena delle identità (faustiane) del protagonista (e non solo) non fa che evocare in tal senso, in modo ovviamente trasfigurato, gli stessi paradigmi di riferimento della società (occidentale) dell'immagine, le strutture determinanti di un mondo in cui, ricorrendo alle parole di Flusser, «allorché le immagini hanno assunto il dominio, qualunque problema ontologico diventa un falso problema. Il fatto concreto è ciò che è nell'immagine, tutto il resto diventa metafisica».³⁹⁸

Attraverso il trasferimento della diegesi nell'universo dell'opera (e del *Puppenspiel*) e la progressiva complicazione delle coordinate spazio-temporale del film, dunque, Švankmajer continua a realizzare la sua lucida radiografia di un mondo (quello del tardo capitalismo) in cui l'immagine e i suoi referenti reali non sono più distinguibili, di una fase storica nella quale la riproduzione ha raggiunto un tale grado di perfezione da riuscire a sostituirsi all'originale, dell'epoca dello strapotere dell'immaginario mediatico in cui, usando le parole di Jean

riflessione sul simulacro.

³⁹⁷ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1990, p. 15.

³⁹⁸ Flusser, *La cultura dei media*, cit. p. 147.

Baudrillard, «la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare nel contempo questa scomparsa».³⁹⁹

L'epilogo: il Faust seriale

Secondo Inez Hedges, il mito faustiano è caratterizzato da quella struttura discorsiva connaturata alla postmodernità identificabile nel labirinto, un motivo visivo imperniato sulle figure testuali della ripetizione e della circolarità, capace di tracciare uno schema compositivo fatto di ritorni e riproposizioni costanti di temi, oggetti e personaggi.⁴⁰⁰ Anche a una prima lettura, in effetti, *Faust* appare dominato dai motivi del doppio e della ripetizione moltiplicata: il film si struttura su una sorta di bivalenza fra due diversi regimi dell'esistere (la Praga mondana e il mondo magico del teatro), su un'alternanza continua – quasi brechtiana – fra il personaggio anonimo che diventa casualmente protagonista del film e le sue personificazioni teatrali (il Faust di Marlowe, di Goethe, di Gounod, della tradizione marionettistica). Accade spesso inoltre che le stesse sequenze si duplichino, ripresentandosi in forma variata: come visto, solo per fare un esempio, la scena dell'invocazione di Mefistofele compiuta da Faust nella soffitta del teatro trova, una volta che il protagonista sveste i panni dell'eroe di Marlowe e torna (momentaneamente) nella Praga “reale”, una sua immediata riproposizione “marionettizzata”.

Numerose anche le figure diegetiche e i particolari che Švankmajer ripropone a fasi alterne nel corso della pellicola, caricandoli di una forza ossessionante e conferendo loro cruciali risonanze tematiche. Si pensi a Cornelius e Valdes, personaggi apparentemente insignificanti che tuttavia incrociano in modo costante il percorso del protagonista, orientandolo oscuramente verso la dannazione e la morte, oppure alla figura enigmatica del clochard, che compare in tre occasioni nell'atto di rubare gambe umane mozzate in giro per la città, segnalando in modo emblematico il senso di una distruzione del corpo, schiacciato dallo strapotere del tecnologico proprio della società del capitale. Allo stesso modo, i frequenti dettagli sulle mani del burattinaio senza volto che costellano le sequenze dedicate alle marionette alludono – come accennato più volte – al motivo del controllo sociale e rinforzano a dismisura gli orizzonti discorsivi del simulacro e dell'artificio che informano tematicamente il film.

Anche la colonna sonora è fondata sul principio della ripetizione: l'unica fonte musicale extra-diegetica presente nella pellicola è infatti “Ah! puresseuse fille”, brano tratto dal I atto del *Faust* di Gounod, montata specularmente all'inizio e alla fine della narrazione, sui titoli di

³⁹⁹ Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffello Cortina, trad. it. a cura di Gabriele Piana, 1996, p. 8.

⁴⁰⁰ Hedges, *Framing Faust*, cit. pp. 195-196.

testa e su quelli di coda, e ripresa – in forma di musica diegetica, diffusa da un mangianastri – più o meno a metà film. Anche in questo caso, la triplice reiterazione del brano musicale all'interno di un film dominato esclusivamente da suoni diretti e rumori ambientali si connette a un tentativo di rinforzare l'orizzonte tematico della falsificazione su cui fa leva la riflessione del regista che, a tal proposito, ammette di prediligere i «rumori concreti, gli unici in grado di creare un ambiente sonoro realistico per l'azione e le immagini fittizie» e di utilizzare la musica «solo come artefatto».⁴⁰¹

Eppure, è nel finale del film che la configurazione testuale del labirinto, e le figure di ripetizione e circolarità che lo caratterizzano, si manifesta in tutta la sua evidenza, assolvendo peraltro alla funzione di definire compiutamente il modello faustiano proposto dalla rivisitazione di Švankmajer: il protagonista fugge dall'ultimo assalto di Mefistofele, percorrendo alla rovescia l'itinerario seguito all'inizio del film, e si scontra, correndo attraverso il lugubre corridoio che conduce al teatro, con un ragazzo che ha in mano la mappa di Cornelius e Valdes. Questa scena rinvia direttamente alla sequenza successiva all'incipit nella quale il protagonista, con in mano la mappa trovata nella sua cassetta delle lettere, oltrepassa lo stesso corridoio e viene urtato da un terrorizzato individuo in corsa. Con questa sequenza finale che, appunto, come detto, replica, raddoppia e inverte quella iniziale, Švankmajer chiude il suo film in modo circolare e, sfruttando la figura della ripetizione, fa definitivamente luce sulla figura di Faust. Questo perde l'aura mitica dell'eroe, la configurazione ontologica irripetibile e unica del protagonista di Goethe (e di tutti i suoi successori), trasformandosi nel mero tassello di una catena sequenziale. Attraverso lo scontro finale in corsa con un nuovo "protagonista", Švankmajer definisce il suo personaggio come il semplice membro di una serie di Faust e, così facendo, annulla definitivamente la caratterizzazione tradizionale che lo dipinge come «una personalità eccezionale».⁴⁰² Faust è ormai solo «un uomo come un altro»,⁴⁰³ un burattino, un tassello irrilevante all'interno di un mondo massificato, fatto di elementi identici, indifferenziati e perennemente sostituibili. Dopo aver analizzato l'assenza di soggettività, la passività, lo svuotamento identitario del suo protagonista, Švankmajer sembra così trasformarlo in una sorta di equivalente filmico del ben noto «uomo a una dimensione» teorizzato da Herbert Marcuse, secondo il quale,

l'idea di una libertà interiore [...] designa lo spazio privato in cui l'uomo può diventare e rimanere sé stesso. Oggi questo spazio privato è stato invaso e sminuzzato dalla realtà

⁴⁰¹ Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit. p.79.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Ivi, p. 67.

tecnologica. [...] I molteplici processi d'introiezione sembrano essersi fossilizzati in reazioni quasi meccaniche. Il risultato non è l'adattamento ma la *mimesi*: un'identificazione dell'individuo con la sua società e, tramite questa, con la società come tutto.⁴⁰⁴

Il percorso esistenziale del protagonista di Švankmajer pare replicare esattamente la parabola tracciata da Marcuse: anonimo, indifferenziato, perennemente sostituibile con membri identici del consorzio sociale di cui fa parte, Faust ha perso i propri connotati individuali, la propria titanica singolarità, e coincide ormai con la totalità di un'umanità livellata dalle logiche della società del capitale. Qualsiasi proposito di fuga da questo livellamento forzato pare inoltre impossibile poiché, come spiega Paolo Orvieto, per il Faust contemporaneo

ogni tentativo di strapparsi la maschera, di vivere al di fuori [...] delle norme sociali, è fatalmente destinato all'insuccesso, perché senza la maschera l'io è nessuno. È finito il ribellismo nietzschiano: il rifiuto, tutto faustiano, delle leggi, della religione e della morale degli altri non dà vita al superuomo – o più modernamente, all'uomo vero – bensì si risolve in una sorta di suicidio dovuto alla cancellazione dell'apparenza.⁴⁰⁵

Non a caso, il protagonista di Švankmajer, una volta uscito dal teatro, muore investito da un'automobile priva di guidatore, in quella che si costituisce indubbiamente come una delle sezioni più misteriose ed emblematiche del film, scelta dal regista dopo aver girato tre possibili alternative.

Abbiamo girato tre versioni del finale [*scrive il regista nel suo diario di produzione*]. Ecco l'ultima scena: la prima versione è uguale a quella nella sceneggiatura, cioè nella macchina sta seduta la marionetta del diavolo. La seconda versione vede i burattini del diavolo e dell'angelo seduti in macchina. Nella terza versione la macchina è vuota. Alla fine ho deciso per la macchina vuota. [...] Questa versione corrisponde meglio all'enfasi sull'importanza delle mani del burattinaio, le mani del Grande Manipolatore. Il diavolo e l'angelo, intanto, sono soltanto degli oggetti di scena controllati dall'alto, semplici simboli della manipolazione nelle mani destra e sinistra di un Burattinaio.⁴⁰⁶

Conducendo al loro apice apocalittico le sue considerazioni sulla contemporaneità capitalista, Švankmajer chiude dunque il film con la morte di Faust, causata emblematicamente da un'automobile automatizzata, un elemento diegetico capace di richiamare ancora una volta le

⁴⁰⁴ Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* [1964], Torino, Einaudi, trad. it. a cura di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, 1967, p. 30.

⁴⁰⁵ Paolo Orvieto, *Il mito di Faust: l'uomo, Dio e il diavolo*, Roma, Salerno Editore, 2006, p. 309.

⁴⁰⁶ Traduzione mia di «We have made three versions of the end. The last shot: the first version is as in the screenplay, i.e. the devil puppet is sitting in the car. The second version has the devil and the angel puppets sitting in the car. In the third version the car is empty. In the end I decided on the empty car. [...] It corresponds better to the emphasis on the importance of the puppeteer's hands, the hands of the Great Operator. The devil and angel puppets, meanwhile, are merely controlled props, mere symbols of manipulation in the right and left hand of one Puppeteer». Cfr. Švankmajer, *Švankmajer's Faust*, cit. p. XI.

riflessioni di Flusser sulla progressiva de-materializzazione della società contemporanea. Come scrive il filosofo ceco,

gli oggetti sono sul punto di diventare trasparenti ed emerge che, dietro di essi, non esistono retroscena. Tutti gli oggetti – inclusi tutti i soggetti che non devono più essere distinti da essi – attualmente si rivelano come privi di radicamento e dietro di essi non vi è nulla da trovare (e da cercare). Essi sono puri ologrammi.⁴⁰⁷

Il finale apparentemente inspiegabile del film si risolve dunque in un trionfo dell'assurdo denso di implicazioni metaforiche che pare mettere in scena una sorta di grottesco funerale del corpo (non a caso, una delle gambe del protagonista viene rubata dal già citato mendicante), nel contesto di un mondo tecnocratico in cui il vivente ha perso il suo spessore fisico-materiale e l'artificiale pare ormai aver ottenuto non solo una vita propria ma anche un incontrollabile potere di coercizione sulle azioni umane.

Conclusioni

Nella sua straordinaria poliedricità tematica ed estetica, nel suo porsi come un intricatissimo caleidoscopio di fonti, situazioni diegetiche, modalità di realizzazione, il *Faust* di Jan Švankmajer sembra configurarsi come un'esperienza artistica irriducibile a categorie o connotazioni univoche o limitanti. Come osservano Drábek e North, piuttosto, il film si propone come un prodotto estetico ibrido e indefinito: sospeso tra cinema, animazione in stop-motion, teatro, opera e *Puppenspiel*, *Faust* si configura alla stregua di «un assemblaggio di visioni da registri e fonti differenti [...] una vera e propria chimera, che si rifiuta di fondere i suoi numerosi affluenti in un unico flusso di influenza o in una definitiva interpretazione».⁴⁰⁸

Rigettando programmaticamente di aderire a soluzioni (registriche, estetiche, narrative, filologiche) univoche e pre-costituite e aprendo il suo film, al contrario, a un paradigma di assoluta indipendenza creativa, Švankmajer sembra in questo senso attuare una riproduzione strutturale dello stesso fondamento “ontologico” del personaggio-Faust, significativamente definito da Hans Schulte come espressione di «uno spirito umano che risiede solo in sé stesso e rivendica un'autonomia priva di condizioni».⁴⁰⁹ Se, dunque, il protagonista anonimo del film si configura come una marionetta priva di libertà decisionale, completamente assoggettata a un

⁴⁰⁷ Flusser, *La cultura dei media*, cit. p. 249.

⁴⁰⁸ Traduzione mia di «An assemblage of visions from different registers and sources [...] a true chimera, refusing to blend its many textual and historical tributaries into a single stream of influence or definitive interpretation». Cfr. Drábek e North, “*What governs life*”, cit. p. 526.

⁴⁰⁹ Traduzione mia di «Human spirit residing solely in itself and claiming unconditional autonomy». Cfr. Schulte, *Introduction*, in Noyes, Kleber, Schulte (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, cit. p. 3.

controllo sociale indefinibile, la struttura estetica ibrida che Švankmajer conferisce al suo film replica idealmente il tendere oltre la stabilità di ogni forma conchiusa che si caratterizza come il carattere strutturante dell'eroe mitico tradizionale. Lo *Streben* di Faust, negato dal personaggio passivo, sottomesso e privo di potere decisionale interpretato da Petr Cepek, viene trasferito dal regista nella forma stessa di un testo che oltrepassa la sua limitante natura filmica per proporsi alternativamente come opera, *Puppenspiel*, teatro, scultura (si pensi alle numerose creature di creta che prendono letteralmente vita sotto gli occhi dello spettatore, portando sulle proprie superfici le impronte del loro creatore). Sembra in un certo senso di essere di fronte a quella che Ella Shohat e Robert Stam, basandosi sulle riflessioni di Mikhail Bakhtin, definiscono «un'estetica carnevalesca»,⁴¹⁰ espressione che riesce ad inglobare non solo i riferimenti all'orizzonte semantico della maschera (nel suo valore di tema astratto e oggetto concreto) che pervadono il *Faust* švankmajeriano ma la stessa configurazione “ontologica” ibrida e mutante del film. Come scrivono i due studiosi, infatti,

alla bellezza statica, classica, finita della scultura antica, il carnevale contrappone il corpo mutevole, il ‘passaggio da una forma all'altra’, riflettendo il ‘carattere sempre incompleto dell'essere’. [...] Il carnevale favorisce un'estetica dell'errore, ciò che Rabelais chiamò una *gramatica jocosa* (‘una grammatica che ride’) in cui il linguaggio artistico è liberato dalle soffocanti norme della correttezza. L'arte carnevalesca è dunque ‘anti-canonica’, decostruisce non solo il canone ma anche la matrice generante che crea canoni e grammatiche.⁴¹¹

Proprio nel suo rigetto dell'ipotesi di una forma conchiusa, nella sua tensione ad abbracciare una mutevolezza perenne e permanente, il *Faust* di Švankmajer si struttura di questa qualità carnevalesca, facendo dell'instabilità (narrativa, tematica, estetica) il suo carattere determinante: in tal senso, il suo protagonista è insieme un burattino di legno e un anonimo impiegato, il Faust di Marlowe prima e quello di Gounod poi, perso in un mondo vero che diventa sogno, incubo, messinscena, e in un film in pellicola fatto della plastica corporea della scultura, del teatro, dell'opera. In questa sua poliedricità “ontologica” l'estetica filmica del *Faust* si avvicina così a quello che Gene Youngblood definisce «cinema sinestetico», una forma

⁴¹⁰ Traduzione mia di «Carnival aesthetics». Cfr. Ella Shohat, Robert Stam, *Narrativizing visual culture. Towards a polycentric aesthetics*, in Nicholas Mirzoeff (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Londra & New York, Routledge, 1998, pp. 35.

⁴¹¹ Traduzione mia di «Against the static, classic, finished beauty of antique sculpture, carnival counterposes the mutable body, the ‘passing of one form into another,’ reflecting the ‘ever incompleting character of being’. [...] Carnival favors an aesthetic of mistakes, what Rabelais called a *gramatica jocosa* (‘laughing grammar’) in which artistic language is liberated from the stifling norms of correctedness. Carnavalesque art is thus ‘anti-canonical,’ it deconstructs not only the canon, but also the generating matrix that makes canons and grammaticality». Cfr. Ivi, pp. 35-6.

sincretica geneticamente multipla e complessa, che «comprende per definizione molte modalità estetiche, molti modi di conoscere che operano tutti simultaneamente».⁴¹² *Faust* si imporrebbe in tal senso come il risultato di un processo di vera e propria sinestesia estetica, intesa come fusione – all’interno del medium filmico – di elementi pertinenti a diversi regimi sensoriali: la consistenza tattile dell’argilla, più volte animata dal regista nel corso del film, la risonanza olfattiva (o perfino legata alla sfera del gusto) dei cibi che il protagonista continuamente ingerisce, magnificati dall’uso dei dettagli, caricano la pellicola di una rilevanza materica che spinge inevitabilmente il cinema al di là della sua naturale configurazione estetica.⁴¹³

Il *Faust* švankmajeriano si configura inoltre come un tentativo di liberazione dai canoni che dominano tradizionalmente il processo di adattamento cinematografico, come un’operazione estetica che nega in modo evidente quella «ossessione per l’originario» che secondo Massimo Fusillo «è un antico vizio della cultura occidentale».⁴¹⁴ Come nota lo studioso, infatti, nell’ambito dei cosiddetti *fidelity studies*,

il verbale finisce sempre per avere una posizione di primato rispetto al visivo, sentito invece come un oggetto muto, passivo, femminile (è il fenomeno che è stato argutamente battezzato fallologocentrismo). Il film tratto da un’opera letteraria dovrebbe quindi riprodurre, rendere, illustrare il testo da cui è tratto: tutte operazioni fortemente subordinate a un’entità sentita come originaria, e quindi più ricca e autentica.⁴¹⁵

Tuttavia, conclude Fusillo,

il testo letterario da tempo non è più considerato come un sistema chiuso, ma come un fascio di potenzialità, che possono essere attualizzate in maniera assai diversa dai diversi pubblici, contesti, epoche, o singoli fruitori. Il postmoderno ha certo cambiato radicalmente i presupposti dell’adattamento teatrale o cinematografico, favorendo un’estetica della contaminazione e della riscrittura infinita.⁴¹⁶

Il *Faust* di Švankmajer si situa proprio questo all’interno di questo rinnovato orizzonte intertestuale, facendo della mescolanza e della reinterpretazione i suoi paradigmi estetici determinanti. In questo senso, il film si scalza dalla necessità di un recupero rispettoso della tradizione letteraria a esso antecedente, rigetta cioè, come scrivono Drábek e North, l’ipotesi

⁴¹² Gene Youngblood, *Expanded Cinema* [1970], Bologna, CLUEB, trad. it. a cura di Pier Luigi Capucci, Simonetta Fadda, 2013, p. 79.

⁴¹³ Nel 1986, sette anni prima dell’inizio del lavoro di Švankmajer su *Faust*, Eusebio Ciccotti scrive infatti che «attualmente il suo interesse [di Švankmajer] va concentrandosi su esperimenti di ‘sinestesia cinematografica’». Cfr. Ciccotti, *Avanguardia e cinema in Cecoslovacchia*, cit. p. 95.

⁴¹⁴ Massimo Fusillo, *L’immaginario polimorfico: fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Pellegrini, 2018, p. 12.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

di «una translitterazione autoritaria di uno specifico testo faustiano nel medium cinematografico» e propone, al contrario, «una tesi indiretta sulle possibilità di paternità [*di un'opera*], il caos delle interpretazioni e l'impossibilità dell'adattamento diretto».⁴¹⁷ Švankmajer non opta per la ripresa cinematografica di una fonte faustiana precisa (letteraria o musicale) ma procede piuttosto al progressivo delineamento della figura di un “suo” Faust, nella compiuta realizzazione di quello che Schmitt definisce un «approccio personale e ‘obliquo’ [...] incollato sull'intera leggenda così da conferirgli il suo aspetto contemporaneo».⁴¹⁸ Assume un valore fortemente metaforico, in tal senso, la già citata sequenza dello specchio, in cui il protagonista si confronta per la prima volta con la sua “rinnovata” identità faustiana. In questo caso, infatti, Švankmajer sembra proprio sfruttare l'espedito dell'immagine speculare per testualizzare (autoriflessivamente) la sua volontà di dar vita a un Faust contemporaneo, svincolato dai tratti che caratterizzavano i suoi alter ego letterari: l'immagine del protagonista che si trucca di fronte allo specchio, diventando letteralmente Faust, assume tutta la risonanza di una genesi, della “venuta al mondo” di una nuova, aggiornata, figura faustiana. In questo senso, tutte le fonti letterarie citate (e mescolate) da Švankmajer vengono ridotte al ruolo di pura materia grezza (al pari della creta che il regista anima e modella a suo piacimento nel corso della pellicola), sostanza narrativa manipolabile in funzione parodistica o, addirittura, confutabile in una sorta di paradossale ribaltamento che demitizza o annulla il valore del modello citato. Il breve episodio in cui, nel finale, prima di scappare dal teatro, il protagonista brucia il copione che fino a quel momento ha letto per “realizzare” la sua recita, sembra proprio illustrare, definitivamente, questo proposito di scardinamento della tradizione letteraria precedente.

Si pensi, a questo proposito, a un confronto esemplificativo fra l'antieroe faustiano di Švankmajer e il prometeico superuomo di Goethe: il regista ceco recupera una lunga serie di motivi tematici dal capolavoro tedesco e li rovescia – ancora una volta, carnevalescamente – di segno. L'errare del Faust goethiano, perennemente teso all'oltre, al superamento dei limiti dell'esperire e del conoscere, viene costantemente banalizzato dall'anonimo personaggio incarnato da Petr Cepek. Se nel poema tedesco, come scrive Luca Zenobi, «il percorso, l'itinerario, la ricerca sono il nucleo attorno al quale Faust costruisce la propria possibilità di

⁴¹⁷ Traduzione mia di «An authoritative transliteration of a singular Faustus-text into the medium of film, but an indirect thesis on the contingencies of authorship, the chaos of interpretation, and the impossibility of direct adaptation». Cfr. Drábek e North, “*What governs life*”, cit. p. 528.

⁴¹⁸ Traduzione mia di «Personal and ‘oblique’ approach [...] stamped upon the whole legend, so giving it its contemporary aspect». Cfr. Bertrand Schmitt, *Detailed Biography with Commentary (III)*, in Dryje, Schmitt (a cura di), *Jan Švankmajer: Dimensions of dialogue*, cit. p. 337.

redenzione» poiché «lo *Streben* si afferma come forza propulsiva, addirittura edificante»,⁴¹⁹ in Švankmajer l'erranza di Faust assume piuttosto i caratteri di un procedere passivo e inerte, privo di finalità e di vera tensione epica. Più che avanzare per imporre il proprio Io al mondo, il protagonista anonimo sembra essere letteralmente trascinato dagli eventi. Il suo è un esodo continuo che, per tutta la durata del film, lo conduce attraverso un labirinto distorto di luoghi impossibili, collegati da soglie magiche, un viaggio ridicolo che si conclude sterilmente al punto di partenza. Nel corso di questo itinerario nullificante, tutte le sue azioni si rivelano inoltre pilotate da vari agenti (Cornelius, Valdes, il burattinaio senza volto) che contraddicono in modo inequivocabile il proposito di affermazione del Sé proprio del Faust goethiano o, come scrive Zenobi, il «processo di autodivinizzazione della soggettività moderna, che travolge e dimentica immediatamente tutto ciò che si frappone fra sé e la realizzazione delle proprie ambizioni».⁴²⁰

Anche nei confronti della versione faustiana di Christopher Marlowe, Švankmajer attiva un'operazione di radicale, quasi parodistico ribaltamento, soprattutto per quanto concerne il tema della colpa e della punizione che caratterizzano il dramma inglese. Come nota Zenobi, in Marlowe,

la condanna di Faust [...] è quasi sempre legata a una connotazione del testo in senso religioso, ma nel senso più ampio che questo termine può acquisire, in virtù di una concezione del desiderio, di qualsiasi natura esso sia, come peccato. Il corpo martoriato di Faust, meglio i brandelli delle sue membra che restano a testimonianza del terribile destino in cui è incorso, sono in parte monito per chi intenda intraprendere la stessa via, in parte il segno più concreto possibile della vanità di ogni pretesa dell'uomo di sfidare le leggi del tempo e le leggi della natura. Il Faust straziato non è che il negativo dell'immagine del Cristo in croce che, dopo il sacrificio, la flagellazione, il martirio e lo strazio del suo corpo, sconfigge la morte e conquista l'eternità della vita.⁴²¹

Se il Faust marlowiano (come quello di Spies o, per certi versi, della tradizione del *Puppenspiel*) funge da personificazione suprema di cattiva condotta morale e i brandelli del suo corpo devastato – ritrovati dagli studenti alla fine della tragedia – si prestano a fare da monito per un'intera comunità religiosa, l'antieroe di Švankmajer perde anche la sua natura eccezionale di esempio negativo per diventare il semplice membro di una serie di identici, anonimi antieroi. Il suo percorso esistenziale, la sua “dannazione” finale non assumono affatto una portata straordinaria ma coincidono con quelli dell'umanità intera, appiattita dalle logiche livellanti del capitalismo avanzato. Non a caso, lo stesso furto della sua gamba mozzata da

⁴¹⁹ Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 138.

⁴²⁰ Ivi, p. 125.

⁴²¹ Ivi, p. 142.

parte del vagabondo, nel finale, si scopre essere soltanto l'ultimo di una serie di "smembramenti" corporei: il Faust di Švankmajer perde in pratica la tragicità marlowiana, il suo carattere di universale modello sulla base del quale modellare in negativo le proprie azioni, per trasformarsi nella (ennesima) indistinguibile vittima di un sistema spersonalizzante.

Il mondo comico del *Puppenspiel* e quello operistico del *Faust* di Charles Gounod vengono invece sfruttati dal regista come espedienti simulacralizzanti, fonti attraverso cui intensificare al massimo livello la riflessione sulla progressiva artificializzazione dell'esistere che caratterizza la rilettura del mito proposta da Švankmajer. Come visto in precedenza, infatti, l'ingresso del protagonista nel mondo dell'opera si configura come il momento in cui la configurazione spaziale della diegesi giunge al suo massimo livello di complessità, suggerendo il definitivo annullamento ontologico delle distanze fra reale e copia, fra mondo della vita e spazio della rappresentazione: le scenografie dipinte si trasformano alternativamente in un campo agricolo, in un castello, in un mare; le parole del libretto e la musica della partitura originaria si presentano diegeticamente come il suono artificiale proveniente da un nastro registrato.

Proprio in relazione alla dimensione musicale, inoltre, il *Faust* dimostra indubbiamente una buona parte del suo potenziale liberatorio: scegliendo di comporre la colonna sonora del film esclusivamente di suoni reali, diegetici (titoli – di testa e di coda – a parte), Švankmajer prende nuovamente le distanze dalle regole implicite della tradizione occidentale, stavolta principalmente operistica e teatrale, per la quale il Faust non può che proporsi come una figura "musicata", inevitabilmente connessa all'esecuzione canora e, appunto, musicale. Contravvenendo a questo assunto, il regista fa esclusivo ricorso a suoni ambientali e diegetici, conferendo loro, come nota Volloch, una connotazione aptica.⁴²²

Švankmajer [*scrive la studiosa*] utilizza espressamente il suono per aumentare l'intensa materialità del suo immaginario, per toccare uditivamente l'immagine, descrivendo il materiale di cui questa è composta esattamente come la camera descrive i suoi dettagli visivi attraverso i piani ravvicinati, mentre la musica ha lo scopo [...] di sottolineare autoriflessivamente la sua natura di artificio.⁴²³

⁴²² Volloch scrive che «l'uso che Švankmajer fa del suono è ugualmente aptico» («Švankmajer's use of sound is equally haptic»). Cfr. Volloch, *Visual Viscerality in the Experience of Contemporary Cinema*, cit. p. 201.

⁴²³ Traduzione mia di «Švankmajer utilizes sound expressly to augment the intense materiality of his imagery, to aurally touch the image, describing the material of which it is composed as effectively as his camera describes its visual details through close-up, while music functions [...] to reflexively underline its construct as artifice». Cfr. *Ibidem*.

Piuttosto che sfruttare le immense potenzialità musicali connaturate alla tradizione lirica connessa al mito di Faust, dunque, Švankmajer si concentra sulle possibilità del suono concreto e mette in atto un lavoro di radicale sottrazione, tale da giungere fino all'annullamento della matrice lirica connessa storicamente al tema faustiano, esplicitando ancora una volta il carattere soggettivo, personalizzante, liberatorio della sua operazione di rilettura.

Attraverso il suo *Faust*, insomma, Švankmajer finisce per rendere desueta la stessa concezione dell'adattamento perché, più che recuperare le suggestioni delle opere letterarie che continuamente cita (e stravolge) nel film, fa del mito lo strumento ideale attraverso cui operare una summa biografica, culturale e nazionale, reinventa cioè liberamente il tema faustiano per attivare, attraverso il suo caleidoscopio di fonti e motivi, una decisa presa di posizione nei confronti del contemporaneo. Il regista stesso, d'altronde, riconosce che

quando una civiltà sente che la propria fine si sta avvicinando ritorna al suo inizio per vedere se i miti sui quali è stata fondata possano essere interpretati diversamente in modo da poter dare una nuova energia e salvaguardarli dall'imminente catastrofe. Il mito di Faust è uno dei miti chiave di questa civiltà. [...] Il mio Faust è proprio uno di questi ritorni interpretativi.⁴²⁴

Il film di Švankmajer si configura in tal senso come una vera e propria (ri)appropriazione interpretativa, realizzata nel contesto di un epocale crocevia storico che richiede un nuovo approccio alla lettura di uno dei suoi miti fondativi. La trasformazione (o, meglio, la nuova nascita) di una nazione, l'avvento di un diverso sistema sociale ed economico, la metamorfosi culturale di un paese si pongono per Švankmajer come i filtri attraverso cui ricostruire il senso del mito faustiano, svincolato dalle sue precedenti identità letterarie e teatrali (o, forse, creato in opposizione ad esse) e rimodellato in forme alternative come simbolo di una diversa *Weltanschauung*, di una nuova stagione dell'essere al mondo. In virtù di questo suo carattere emblematico, inoltre, il *Faust* si pone anche come la summa ideale – condotta attraverso il filtro del faustiano – di un processo di rifondazione estetica del cinema che coincide con la stessa carriera di Švankmajer, qui più che mai tesa verso la contaminazione ontologica di quell'impalpabile linguaggio della luce con la qualità materica della scultura e con quella fisica, corporea, vibrante dell'opera e del teatro. Un Faust nuovo, dunque, per un cinema nuovo, rifondato nella sua essenza estetica.

⁴²⁴ Hames, *Intervista a Jan Švankmajer*, cit. p. 195.

Il Faust digitale: La Fura dels Baus (1998)

In questo capitolo propongo un'analisi del *F@ust version 3.0*, spettacolo messo in scena dalla Fura dels Baus nel 1998 presso il Teatre Nacional de Catalunya di Barcellona, primo tassello di una trilogia faustiana realizzata dal collettivo catalano a cavallo tra XX e XXI secolo. Dopo una ricognizione dei tratti generali della poetica della compagnia, affronto in particolare l'analisi di alcune scene specifiche del *F@ust 3.0*, per illustrare come la Fura utilizzi la figura faustiana per attivare una riflessione sul processo di costrizione del corpo nel contesto delle società dell'informatizzazione avanzata. Parallelamente, l'analisi evidenzia come questo allestimento, primo esempio di integrazione del testo nella pratica spettacolare furera, coincida con l'inaugurazione di una nuova concezione del fatto teatrale, definita dalla Fura «teatro digitale» e fondata sulla commistione scenica di testo, rappresentazione *live* e proiezioni audiovisive.

Se la matrice costitutiva del dramma di Faust coincide con l'inesausta propensione del protagonista ad abbracciare la totalità delle forme (dell'essere e del creare, del conoscere e del desiderare), l'estetica della Fura dels Baus non può che essere definita come intimamente, essenzialmente faustiana. La composizione stessa del collettivo teatrale catalano,⁴²⁵ costituitosi ufficialmente a cavallo tra gli anni settanta e ottanta in seguito all'aggregazione di personalità appartenenti a diverse discipline (teatro di strada, circo, musica, video), tradisce esplicitamente una volontà di superare le barriere estetiche tra arti diverse. Il gruppo, infatti, mira da sempre non solo a rimodellare dall'interno le forme del teatro attraverso la contaminazione con gli strumenti dell'audiovisivo, del digitale e del web, ma soprattutto a dar vita a un linguaggio applicabile al teatro, all'opera, al cinema e ai grandi eventi di intrattenimento di massa. In questo senso, una delle definizioni più frequentemente usate dai membri della Fura dels Baus per descrivere le proprie creazioni, rigorosamente collettive,⁴²⁶ è quella di «spettacolo

⁴²⁵ È impossibile in questa sede ripercorrere la quarantennale storia “biografica” e creativa della Fura del Baus. Per una esaustiva cronologia della storia del collettivo catalano si consiglia dunque di riferirsi al prezioso catalogo curato dagli stessi membri del collettivo catalano, Albert Mauri, Alex Ollé (a cura di), *La Fura dels Baus: 1979-2004*, Barcellona, Electa, 2004, e a Francesca Ceccotti, *La Fura dels Baus: Metamorfosi dei linguaggi espressivi*, Università degli Studi di Bologna, 2003 [Tesi di laurea].

⁴²⁶ Come afferma Alex Ollé, la Fura dels Baus si fonda su «un metodo di lavoro collettivo, basato sull'improvvisazione, privo di una figura di regista o leader» (Traduzione mia di «A collective working method, based on improvisation, without a figure such as a director or a leader»). Cfr. Mauri, Ollé, *La Fura dels Baus*, cit. p. 385 (40). Specifico che tutte le citazioni tratte da questa fonte si riferiscono alla versione inglese del catalogo, cioè alla sezione finale del volume che si propone come una traduzione in inglese di tutti contenuti del catalogo, scritti in spagnolo. Gli autori delle traduzioni, citati all'inizio del catalogo, sono Jonathan Bennet, Daniel Campi, Mara Lethem, Anna Llisteri e Albert Mauri. Per ogni citazione da questa fonte riporto dunque sempre il numero di pagina della traduzione inglese e, successivamente, fra parentesi, il numero di pagina del contenuto (in spagnolo) tradotto.

integrale».⁴²⁷ Questa definizione è funzionale a descrivere un linguaggio totalizzante fondato sulla fusione di codici estetici differenti e (soprattutto agli esordi) il rigetto della narrazione e del testo, il privilegio dell'improvvisazione, la concezione dell'atto performativo come rituale, il ricorso a spazi non convenzionalmente teatrali, e infine la ricerca di una interazione profonda – spesso spinta fino all'aggressione – con il pubblico.

Questa modalità performativa, variamente ricondotta all'ideale wagneriano di *Gesamtkunstwerk*, è stata recentemente riletta da Rosario Jiménez Morales anche come espressione di un «desiderio totalizzatore [...] uguale a quello di Goethe»,⁴²⁸ di una tensione – scrive Catalina Buezo Canalejo – a dar vita a «un teatro faustiano» e ad affermarsi sulle scene contemporanee come «un Faust del teatro».⁴²⁹ Lo stesso Carlos Padrissa, uno dei tre membri originari della Fura, riconosce che «senza esserne completamente consapevole, La Fura ha coltivato il mito di Faust sin dalla sua nascita»,⁴³⁰ fino ad attribuire, in un'iperbolica provocazione terminologica, al nome stesso del gruppo una vera e propria ascendenza faustiana: «per quanto possa sembrare un gioco di parole un po' estremo, [sottolinea Padrissa] la 'F' di Fura viene da Faust».⁴³¹

La denominazione del collettivo spagnolo, in realtà, porta profondamente in sé i caratteri di invenzione spontanea e spiccato radicamento alla realtà culturale catalana che caratterizzarono i primissimi spettacoli della compagnia, messi in scena nelle strade e le piazze di una frizzante Barcellona post-franchista. Come spiega Pera Tantiña, nel tentativo di tracciare una sorta di preistoria furera:

Carlos [Padrissa], Marcel·li [Antúnez] e io lasciammo Moià, la cittadina in cui tutti e tre eravamo nati, per vivere il clima di Barcellona, che in quel momento, il 1978, sembrava pieno di vita ed era incredibilmente affascinante. [...] In città incontrammo Quico Palomar, che al tempo si esibiva in strada e accettò di lavorare con noi, e il nome La Fura dels Baus derivò da quella collaborazione. Dovevamo esibirci al Mercat de les Flors e non avevamo un nome per il gruppo. Quico Palomar disse 'La Fura!' e non ricordo se fu Marcel·li o Carlos ad aggiungere: 'Dels Baus!'. E rimase così, La Fura dels Baus.⁴³²

⁴²⁷ Traduzione mia di «*espectacle integral*». Cfr. Sharon G. Feldman, *Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus's Aspiration to the Authentic*, «Theatre Journal», 1998, p. 457.

⁴²⁸ Traduzione mia di «*deseo totalizador decimonónico [...] igual que el de Goethe*». Cfr. Rosario Jiménez Morales, *El arquetipo de Fausto en la Fura del Baus*, «Enlaces: revista del CES Felipe Segundo», N°. 8, 2008, p. 10.

⁴²⁹ Traduzione mia di «*un teatro faústico*» e «*un Fausto del teatro*». Cfr. Catalina Buezo Canalejo, *La incursión de La Fura dels Baus en el terreno filmico: Fausto 5.0*, «Signa», N. 13, 2004, pp. 163.

⁴³⁰ Traduzione mia di «*Without being completely conscious of it, La Fura has cultivated the Faust myth since their birth*». Cfr. Mauri, Ollé, *La Fura dels Baus*, cit. p. 397 (201).

⁴³¹ Traduzione mia di «*Although it may seem a slightly extreme wordplay, Fura's 'F' comes from Faust*». Cfr. *Ibidem*.

⁴³² Traduzione mia di «*Carlos [Padrissa], Marcel·li [Antúnez] and I left Moià, the town where all three of us were born, to live the Barcelona experience, which in that moment, 1978, seemed bubbling with life and was incredibly attractive. [...] In the city we met Quico Palomar, who at that time was performing in the street and*

Il privilegio dell'improvvisazione e del flusso creativo irrazionale che si costituisce come il paradigma di riferimento essenziale delle prime performance della Fura si trova dunque implicitamente racchiuso nella prima parte del nome del collettivo, nata alla stregua di una invenzione ludica estemporanea («La Fura!»), e accostata – attraverso una reazione verbale istintiva («Dels Baus!») – al riferimento geografico del Baus, un torrente, ormai prosciugato, il cui letto si trova nei pressi di Moià, la cittadina natale dei tre membri originari della compagnia.

Allo stesso tempo, in modo complementare, il nome del collettivo catalano sembra rivendicare la sua inclinazione profondamente internazionale, solo apparentemente opposta all'evocazione regionalista suggerita dal termine "Baus", a ulteriore conferma del fatto che proprio nell'eterogeneità di forme e riferimenti, quando non nella contraddizione, va individuata la caratteristica essenza furera. Nella sua ricognizione della storia del collettivo, Sharon Feldman illustra a tal proposito come il nome del gruppo vada in realtà inteso più per la sua valenza poetico-onomatopeica che per il suo significato letterale, rievocando un curioso aneddoto per il quale un membro anonimo della troupe avrebbe associato, forse ironicamente, il nome della Fura dels Baus a quello della Bauhaus, suggerendo dietro la superficiale assonanza sonora una vera e propria continuità estetica.⁴³³ Secondo la Feldman, questo commento – per quanto aneddótico – illuminava infatti la volontà di gettare un ponte ideale tra il teatro furero e le modalità performative delle avanguardie europee del primo Novecento, con riferimento specifico ad Antonin Artaud e, appunto, ai progetti teatrali futuristi realizzati presso la scuola di design della Bauhaus, intesi come sintesi di un'ampia varietà di espressioni artistiche.⁴³⁴ In questo senso, quello della Fura andrebbe a configurarsi come un teatro geneticamente ibrido e multiforme: naturalmente catalano e, insieme, inevitabilmente europeo, immerso nel passato del rituale e proiettato verso il futuro del digitale, dominato dall'onnipresenza del tecnologico e profondamente concentrato sulla presenza immediata del corpo, l'istintività e la comunicazione non verbale.

Nello specifico, il primo ventennio dell'attività furera pare illustrare alla perfezione l'avvenuto scarto, illustrato da Hans-Thies Lehmann, fra teatro drammatico e post-drammatico, il passaggio cioè da un teatro «dominato dalla preminenza del testo», a uno «che si spinge a

he agreed to work with us, and the name La Fura dels Baus came out of that relationship. We had to perform in the Mercat de les Flors and we didn't have a name for the group. Quico Palomar said "La Fura!" and I don't remember if it was Marcel·li or Carlos who added: "Dels Baus!". And it stuck, La Fura dels Baus». Cfr. Ivi, p. 18.

⁴³³ Cfr. Feldman, *Scenes from the Contemporary Barcelona Stage*, cit. p. 456

⁴³⁴ Cfr. Ivi, p. 456-7

operare oltre il dramma, in un'epoca che si colloca dopo la validità del paradigma drammatico». ⁴³⁵ Secondo lo studioso tedesco,

il teatro postdrammatico non è soltanto un nuovo tipo di testo della messinscena (e ancora prima non è un nuovo tipo di drammaturgia), ma un modo di utilizzo dei segni a teatro, che rimescola da cima a fondo questi due livelli teatrali attraverso una qualità strutturalmente modificata del *performance text*: con più presenza che rappresentazione, più condivisione che comunicazione, più processo che risultato, più manifestazione che significato, più energia che informazione. ⁴³⁶

Con l'avvento del postdrammatico, l'atto performativo si slega dalla necessità del testo scritto, dell'organizzazione logico-causale dell'azione e propone al contrario delle esperienze per certi versi collettive, rituali, energetiche.

Fu nello specifico con *Accions*, spettacolo/performance realizzato per la prima volta nel 1983 nel contesto del Festival Teatrale di Sitges, a sud di Barcellona, che il "metodo" postdrammatico furono trovò per la prima volta la sua definizione rigorosa, fissando alcuni dei caratteri poi divenuti elementi strutturanti del linguaggio teatrale della compagnia. Pur evolvendo direttamente dalle forme dello *street theatre* praticate dal collettivo sin dalla fine degli anni Settanta, *Accions* si propose alla stregua di un non più rinviabile tentativo di definire un'estetica personale: privo di trama e fondato sulla successione di sette azioni performative improvvisate e accompagnate da musica (le *accions* del titolo, appunto), lo spettacolo si svolgeva nel contesto claustrofobico di un sottopassaggio pedonale ferroviario in disuso, ⁴³⁷ un luogo in cui gli spettatori – in contatto diretto con i performer – si ritrovavano in una condizione di imprigionamento e, attraverso le loro reazioni istintive e irrazionali, potevano plasmare in modo decisivo l'evolversi dell'evento, svolgendo una vera e propria funzione di modellamento nei confronti dello stesso. ⁴³⁸ Come spiega Feldman, dunque, lo spettacolo si presentava alla stregua di un processo organico, privo di una struttura predeterminata e influenzato al contrario nella durata e nello stesso sviluppo dalle reazioni del pubblico, dominato da un carattere fortemente

⁴³⁵ Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit. pp. 19, 23.

⁴³⁶ Ivi, p. 94.

⁴³⁷ Mi riferisco alla prima versione messa in scena al Festival Sitges. Lo spettacolo ebbe un successo straordinario e alla première catalana seguirono numerose repliche, allestite tra la penisola iberica e altri paesi ispanofoni (tra cui l'Argentina).

⁴³⁸ A tal proposito, Pep Gatell scrive che «la frizione con il pubblico completava una funzione di 'post-produzione'. Gli spettatori sono coloro che, con le loro reazioni, finiscono per modellare i risultati del nostro lavoro» (Traduzione mia di «The friction with the audience completed a 'post-production' function. The spectators are the ones that, with their reactions, end up shaping the results of our work»). Cfr. Mauri, Ollé, *La Fura dels Baus*, cit. p. 385 (42).

rituale in grado di rinviare a un mondo atavico, primordiale, svincolato dalla necessità di produrre significati razionali.⁴³⁹

Nel suo carattere immersivo, nella sua capacità di dissolvere temporaneamente la distanza tra azione e percezione, come tra attori e spettatori, *Accions* portava alla luce il nucleo più intimo del concetto di performance, come inteso da Erika Fischer-Lichter.

il teatro [...] non veniva più concepito come rappresentazione di un mondo fittivo che doveva essere osservato, interpretato e compreso dallo spettatore, ma come la produzione di un particolare rapporto tra attore e spettatore. Il teatro si costituiva perché avveniva qualcosa *tra* spettatore e attore. A questo proposito era evidentemente fondamentale *che* qualcosa avvenisse e non – almeno in prima battuta – *cosa* avvenisse tra loro.⁴⁴⁰

Ciò che la Fura proponeva con *Accions* era dunque un'idea di teatralità (e in generale di estetica) non organizzata nei termini di messinscena, *mimesis* e causalità o, in altre parole, un'ipotesi di spettacolo geneticamente *in fieri*.

Proprio nell'imporre questa forma caotica e partecipatoria come modalità performativa, *Accions* fissò così in modo sistematico tutti gli elementi che caratterizzarono, almeno fino alla metà degli anni Novanta, l'estetica furera. Questa performance creò cioè il terreno fertile per la realizzazione di spettacoli/eventi come *Suz/o/Suz* (1985), *Tier Mon* (1988), *Noun* (1990), *MTM* (1994) e *Manes* (1996), fondati sull'esigenza di immediatezza, ritualità e condivisione rintracciabile nelle *Accions* ma potenziati in un certo senso dall'utilizzo smodato delle tecnologie audiovisive, considerate alla stregua di nuovi stimoli estetici attraverso cui bombardare i membri dell'uditorio, di catalizzatori capaci di provocare nel pubblico più potenti reazioni istintive.⁴⁴¹

In questo senso, il primo ventennio di sperimentazioni compiute dalla Fura si caratterizzò anche come un progetto di profonda ridefinizione dello statuto (e del potere) dell'autore: questo, evidentemente, non era più inteso alla stregua di un creatore assoluto di oggetti scenici da

⁴³⁹ Cfr. Feldman, *Scenes from the Contemporary Barcelona Stage*, cit. pp. 448, 457.

⁴⁴⁰ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 37.

⁴⁴¹ Hans-Thies Lehmann considera addirittura gli spettacoli fureri del primo ventennio di sperimentazione come il momento della storia del teatro contemporaneo in cui «la distanza estetica ha toccato il suo minimo». La sua descrizione degli spettacoli fureri evoca in questo senso con grande precisione le sensazioni estremamente fisiche provate dagli spettatori, il senso di prossimità, contatto e vicinanza tra performer e uditorio. «La Fura dels Baus è un caso estremo [...]. Lo spettatore non partecipa a questo teatro solo in forma volontaria: i gruppi di spettatori vengono spinti sul lato come greggi [...]. Un momento il pubblico è schiacciato in uno spazio angusto, il momento dopo abbandonato senza orientamento. L'atmosfera claustrofobica invade il teatro, evocando la situazione di una violenta manifestazione di piazza. Si viene urtati bruscamente da una parte per far spazio a un'azione, molestati da tutti i lati, sia dagli attori che dalla folla degli altri visitatori. Lo spettatore è in preda a musiche e percussioni assordanti, luci abbaglianti e rumori, effetti pirotecnici, e durante le azioni apparentemente brutali viene attanagliato dalla paura per l'incolumità degli attori». Cfr. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit. p. 136.

presentare a un uditorio ma come il pianificatore di una situazione *in progress*. Per usare ancora le parole di Fischer-Lichte,

gli artisti calavano non soltanto sé stessi, ma anche gli altri, nella situazione da loro realizzata. In questo modo agli spettatori veniva richiesto di non considerarsi più soltanto come semplici osservatori, il cui comportamento è ininfluenza per il decorso dello spettacolo: essi diventavano così consapevoli di avere precise responsabilità in relazione al suo svolgimento. [...] Così sono proprio queste performance quelle in cui si articola una nuova comprensione di sé degli artisti. Essi non danno più vita a un'opera simile a quella di Dio, ma si pongono a capo di una sperimentazione intorno a una specifica situazione nella quale calano sé stessi e gli altri.⁴⁴²

Performer e spettatori diventavano in questo senso co-autori di un evento performativo non rigidamente prefissato, di uno spettacolo-contenitore in cui le regole andavano ridefinite di volta in volta: eliminate le costrizioni del testo e le grigie di una drammaturgia stabile, «la transitorietà dell'evento, la sua unicità e irripetibilità diventa [...] un programma artistico».⁴⁴³

Solo alla fine degli anni Novanta, dopo circa vent'anni di sperimentazioni radicali capaci di dar vita a forme di teatralità completamente svincolate dal valore della parola, il collettivo catalano giunse all'incontro diretto con il mito di Faust e, allo stesso tempo, con il testo. L'occasione segnò l'inizio di una nuova stagione del teatro furero, aprendo una fase in cui il corpo e la tecnologia (principi fondanti dell'estetica fino ad allora sviluppata dal gruppo) persero la funzione originaria di stimoli per un'integrazione dello spettatore all'interno dell'evento performativo, per diventare temi di riflessione all'interno di una cornice narrativa compiuta, oggetti di studio privilegiati di un teatro inteso come lucido strumento di analisi delle derive e delle contraddizioni di una contemporaneità ipermediatizzata.

Proprio l'incontro della Fura con il mito faustiano e le nuove forme estetiche derivate da questo confronto si costituiscono come i nuclei tematici principali di questo capitolo, strutturato in una prima, generica descrizione della trilogia faustiana realizzata dal collettivo catalano tra il 1998 e il 2001, e in una successiva analisi della messinscena del *F@ust Version 3.0*, spettacolo inaugurale della serie e primo tassello del cosiddetto "teatro digitale" furero.

La trilogia faustiana

Nell'aprile del 1998, con la messinscena di *F@ust Version 3.0* presso il Teatre Nacional de Catalunya (Barcellona), La Fura dels Baus realizza il suo primo allestimento pensato esplicitamente per uno spazio teatrale all'italiana e basato su un copione originale, scritto dagli

⁴⁴² Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit. p. 283.

⁴⁴³ Ivi, p. 281.

stessi membri del gruppo. Come accennato, il testo, ispirato al *Faust* goethiano, inaugura una nuova fase dell'estetica della Fura, finalmente aperta a un'inclusione della parola nel caleidoscopio delle sue creazioni teatrali, e attiva in tal senso uno scarto radicale rispetto a tutte le produzioni precedenti, fondate su un programmatico rigetto del verbale. Allo stesso tempo, lo spettacolo si pone come punto di partenza di un itinerario di scoperta teso a individuare i caratteri costitutivi del Faust contemporaneo, la vera e propria *ouverture* di una trilogia cross-mediale incentrata sulla figura faustiana, proseguita nel 1999 con una messinscena de *La Damnation de Faust* di Hector Berlioz presso la Felsenreitschule di Salisburgo e conclusa nel 2001 con il film *Fausto 5.0*, che costruisce la prima (e, ad oggi, ultima) incursione della Fura nel mondo del cinema.⁴⁴⁴

Lo sviluppo della trilogia, tuttavia, ha una storia ben più complessa di quanto suggerito dalla sua semplice cronologia: l'idea per il *F@ust 3.0* comincia infatti a prender forma già nel 1994, quando il Festival d'Opera di Salisburgo commissiona al collettivo catalano proprio l'allestimento della *Damnation de Faust*, realizzato successivamente nel 1999. Come spiega Carlos Padrissa:

la relazione con Faust fu resa esplicita a partire dalla commissione che ricevemmo da Gerard Mortier, al tempo direttore del Festival di Salisburgo, di realizzare la messinscena de *La Damnation de Faust*. La ricerca compiuta per quella commissione incrementò progressivamente il nostro interesse nei confronti del mito e ci spinse prima a *F@ust 3.0*, poi a *La Damnation de Faust*, e infine a *Faust 5.0*.⁴⁴⁵

In questo senso, la riscoperta furera delle proprie radici faustiane inizia casualmente con Berlioz ma, immediatamente, retrocede a Goethe – fonte primaria del *F@ust 3.0* – per tornare poi di nuovo alla *Damnation* del compositore francese e giungere infine a un ibrido (il *Fausto 5.0*) che mescola in modo molto libero varie evocazioni desunte dai due autori appena citati con numerose note comiche di ispirazione marlowiana o riconducibili perfino al *Faustbuch* di Spies. In ogni caso, con ciascuno degli “episodi” della trilogia, la Fura tenta di evidenziare uno – o

⁴⁴⁴ Specifico che l'interesse della Fura per il mito faustiano non si esaurisce con la trilogia sopra descritta. Il collettivo catalano ha infatti realizzato altri allestimenti ed eventi ispirati al tema: nel 1999 nasce *Faust Shadow*, ibrido fra evento reale e performance in rete che si pone come una sorta di appendice alla trilogia vera e propria; nel 2014 il gruppo mette in scena il *Faust* di Gounod alla Nationale Opera & Ballet di Amsterdam e, infine, nel 2018 realizza un allestimento del *Mefistofele* di Boito presso l'Opéra de Lyon. Per maggiori specifiche su *Faust Shadow* e sulla messinscena del *Faust* gounodiano, si veda Veronica Orazi, *Faust secondo La Fura dels Baus: teatro, opera, cinema*, «Zeitschrift fuer Katalanistik», Vol. 30, 2017.

⁴⁴⁵ Traduzione mia di «The relationship with Faust was made explicit starting with the commission we received from Gerard Mortier, then director of the Salzburg Festival, in order to realise the staging of *The Damnation of Faust*. The research for that commission made us more and more interested in the myth and led us first to *F@ust 3.0*, then to *The Damnation of Faust*, and finally to *Faust 5.0*». Cfr. Mauri, Ollé, *La Fura dels Baus*, cit. p. 397 (201).

alcuni – dei caratteri determinanti del Faust di fine millennio, dando vita complessivamente a un affresco molto preciso della nuova configurazione assunta, a contatto con la postmodernità, dal personaggio mitico (e con esso dall'uomo contemporaneo).

Il *F@ust 3.0*, come illustro in modo approfondito più avanti, trasla la struttura narrativa del poema goethiano in un *setting* che Gregory Claeys definirebbe nei termini di una «distopia deumanizzata»,⁴⁴⁶ fondata sull'ipotesi di un definitivo sopravvento del mondo delle macchine (informatiche e non) su quello dell'umano, su un incontrovertibile assottigliamento dei confini tra biologico e cibernetico. Portando al parossismo i caratteri della rivoluzione digitale avanzata, la Fura fa del *F@ust 3.0* un vero e proprio aggiornamento del mito nel contesto di una (distopica, appunto) realtà in cui Internet ha assorbito il reale, trasformandosi da rete integrante a contenitore totalizzante. L'instancabile ricercatore dell'assoluto di Goethe si trasforma qui in una sorta di internauta sociopatico, spinto prima al suicidio dall'impossibilità di acquisire un sapere integrale attraverso il caleidoscopio del World Wide Web e successivamente proteso – in una visione allucinata dettata dal coma – a riconquistare un corpo, a recuperare (senza fortuna) una fisicità completa.

Il cyberspazio informatico cede il passo, nel contesto della messinscena della *Damnation* di Berlioz, a un'atmosfera rarefatta, caratterizzata da componenti atemporalità: al centro del palcoscenico in pietra della Felsenreitschule di Salisburgo, la Fura allestisce un'enorme struttura metallica a forma di cilindro, sottoposta a continue trasformazioni strutturali al fine di assumere funzioni di volta in volta diverse nel contesto dell'economia narrativa. Aprendosi a ventaglio, ad esempio, il solido dà spesso letteralmente forma ad alcuni degli spazi diegetici citati da Berlioz (dalla cantina di Auerbach alla camera di Margherita, dallo studio di Faust allo spaventoso vortice infernale che risucchia il protagonista nel finale), accogliendo al suo interno i protagonisti e i membri del coro, in una sorta di raddoppiamento diegetico della scena teatrale. In altre occasioni, invece, la struttura metallica, chiusa nella sua forma cilindrica originaria e circondata dai personaggi che si avvicinano sulla scena, si trasforma in una superficie proiettiva, capace di visualizzare – grazie all'utilizzo di immagini video preregistrate – il flusso mentale e onirico dei protagonisti.

Di grande interesse, nell'ambito della definizione delle coordinate di un Faust contemporaneo, è tuttavia l'uso che la Fura fa di questa complessa struttura scenografica nel corso della prima parte della messinscena: combinando il cilindro con una serie di tubi di varia forma e dimensione, il collettivo crea una vera e propria fonderia industriale che si pone come

⁴⁴⁶ Traduzione mia di «Dehumanized dystopia». Cfr. Gregory Claeys, *Dystopia: A Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 78.

obbiettivo la creazione di un uomo nuovo, o meglio – come scrive Jaumen Plensa – «dell’essere faustiano» moderno.⁴⁴⁷ In questo senso la scena del tentato suicidio del protagonista viene trasfigurata in una sorta di parabola di rinascita: un Faust abbigliato in vesti bianche intona la sua aria mentre costringe il suo corpo tra i tubi della fonderia e scivola lentamente al suo interno fino ad essere espulso, in una specie di parto metaforico, all’interno una forma metallica. Il risultato di questa “colata” (ri)generatrice è, paradossalmente, uno sdoppiamento: alla fine del processo di creazione industriale del “nuovo uomo” al posto del Faust visto all’inizio appare Mefistofele. In modo programmatico, dunque, la Fura apre la sua *Damnation* con una scena che evoca l’idea di una rinascita, definendo a monte l’ipotesi della creazione di una nuova (perché rispondente ai rinnovati caratteri costitutivi della postmodernità) figura faustiana, ora caratterizzata da una avvenuta frattura, quella del Sé, irrimediabilmente compromesso nella sua unità dalle dinamiche della contemporaneità massmediale. Come scrive Veronica Orazi, d’altronde, il *Leitmotiv* dell’allestimento della *Damnation* va rintracciato nella volontà di evidenziare l’identità disgregata del protagonista, portando in primo piano il «tentativo fallito di ricomp[re] le diverse sfaccettature»:⁴⁴⁸

La proposta finale [*continua la studiosa*] sfocia nella scelta di raccontare la creazione di un uomo nuovo, nel quale convivono opposti contraddittori e complementari: il risultato è la fusione di Faust, Mefistofele e Margherita in un solo Io, nel tentativo di raggiungere una sorta di sintesi unitaria (perché individuale e intima), frustrata dalla spinta costante alla disgregazione (perché contrastata e irriducibile).⁴⁴⁹

Dalla proposta di un Faust soggiogato dal potere onnipervasivo del virtuale, la Fura passa dunque con la *Damnation* a quella di un Faust intimamente destrutturato, colto all’interno di una dimensione onirica in cui Margherita e Mefistofele, un tempo co-protagonisti della tragedia, si trasformano in proiezioni del suo Io diviso.

Ancora diversa, infine, la rimodulazione faustiana che la Fura realizza nel *Fausto 5.0*, film prodotto nel 2001, scritto e diretto dalla Fura con la collaborazione dello sceneggiatore Fernando León de Aranoa e del regista Isidro Ortiz. Il protagonista, in questo caso, veste i panni di un medico specializzato in malattie terminali, così visceralmente immerso nella negazione dell’essere imposta dalla morte da risultare incapace di “realizzare” i propri impulsi vitali. Al focus sul mondo virtualizzato del *F@ust 3.0* e a quello sull’Io diviso della *Damnation*, il *Fausto 5.0* sostituisce in tal senso una riflessione sul corpo annichilito della postmodernità, strutturando

⁴⁴⁷ Traduzione mia di «The Faustian being». Cfr. Mauri, Ollé, *La Fura dels Baus*, cit. p. 399 (224).

⁴⁴⁸ Orazi, *Faust secondo La Fura dels Baus*, cit. pp. 340-1.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 340.

l'intera narrazione sull'atteggiamento repressivo del protagonista, colto in una sorta di bloccaggio alienante che, come scrive Serrano, gli impedisce di «ritornare alla naturalità corporale del desiderio, accettare il suo corpo (maschile) come una realtà viva, aliena al mondo dei morti sul quale è incentrato il suo lavoro».⁴⁵⁰ Solo l'incontro accidentale con Santos, tassista mefistofelico capace di esaudire magicamente i desideri repressi del medico prima ancora che questo li richieda, attiva una parabola di recupero della dimensione istintuale, dando vita a un percorso di liberazione capace di sublimare le pulsioni più oscure del protagonista. Appaiono allora nel film tutta una serie di (de)figurazioni del personaggio goethiano di Margherita che, secondo Veronica Orazi, si palesano come rappresentazioni simboliche di un sempre diverso impulso sessuale represso, attraverso il contatto con le quali il protagonista sfoga i suoi istinti finora inibiti e si riscatta, giungendo all'agognata stabilità esistenziale.⁴⁵¹ In questo senso, oltre ad esaltare il recupero di un'istintualità slegata dal principio di ragione (un tema decisamente in linea con i canoni generali dell'estetica furerà), *Fausto 5.0* illumina in modo paradigmatico il cambio di statuto a cui viene sottoposta la figura di Mefistofele nell'ambito della trilogia del collettivo catalano (e, in realtà, nella maggioranza delle reinterpretazioni contemporanee del mito): piuttosto che presentarsi come un demonico antagonista, Santos diventa una materializzazione della cosiddetta Ombra junghiana, una condensazione di quelle pulsioni inconscie capaci di riportare l'uomo alla sua primitiva natura di corpo. Come osserva ancora una volta Orazi, infatti, «Fausto non vende l'anima al diavolo [...], ma sotto la sua guida si affranca dal suo inferno personale (le pulsioni represses) per raggiungere l'equilibrio»:⁴⁵² il Mefistofele della Fura, proprio in questo senso, perde definitivamente la sua connotazione diabolica e si de-negativizza, evolvendo da demone tentatore a guida ispiratrice, da saccheggiatore di anime ad attivatore di energie vitali capaci di condurre il protagonista alla riappropriazione della sua naturale corporeità.

Proprio il corpo, a ben guardare, si costituisce inoltre come il *fil rouge* che connette gli episodi della trilogia, ergendosi a tema principale dell'esplorazione condotta dal collettivo catalano sulla figura faustiana: dal corpo volatilizzato del *F@ust 3.0* al corpo represso del *Fausto 5.0*, passando per quello diviso della *Damnation*, la Fura traccia il profilo di un Faust moderno

⁴⁵⁰ Traduzione mia di «Retornar a la naturalesa corporal del deseo, aceptar su propio cuerpo (masculino) como una realidad todavía viva, ajena al mundo de los muertos en el que se centra su espacio laboral». Cfr. Aarón Rodríguez Serrano, *Cuerpo y Palabra: el mito de Fausto según La Fura dels Baus*, «Ogigia – Revista electrónica de estudios hispánicos», N. 5, 2009, pp. 66.

⁴⁵¹ Orazi, *Faust secondo La Fura dels Baus*, cit. p. 349

⁴⁵² Ivi, p. 348.

soggetto a una minacciosa disincarnazione e, nel contempo (e proprio in reazione a ciò), proteso con tutte le forze verso un ritorno a uno stadio puramente fisico e pre-razionale dell'essere.

F@ust Versión 3.0

Pur costituendosi come un crocevia decisivo nel contesto della biografia artistica della Fura dels Baus, il primo esempio di un drastico cambio di rotta nel suo approccio al performativo, l'allestimento del *F@ust 3.0* non volta completamente le spalle agli esperimenti (per certi versi) anti-teatrali del primo ventennio furono ma dà vita piuttosto a una sostanziale rimodulazione dei suoi elementi costitutivi. Parlando dello spettacolo, Magda Puyo illustra con molta chiarezza lo shock derivato dalla decisione del collettivo catalano di mettere in scena una versione contemporanea del *Faust* di Goethe, suggerendo tuttavia fra le righe proprio l'idea di una continuità estetica con il precedente periodo di sperimentazione.

Avevo sempre considerato La Fura dels Baus come un gruppo che aveva rigettato il testo, l'unico ad aver optato per questa soluzione sulla scena del teatro sperimentale catalano. Come conseguenza di questa scelta, La Fura aveva sviluppato un suo linguaggio personale che ha dato vita a un nuovo tipo di teatralità. Per questo, quando ho ricevuto l'invito a collaborare con loro a una messinscena del *Faust* di Goethe pensai che fossero impazziti. L'opera di Goethe è il paradigma della testualità, del sistema di simboli che emergono dal testo. Nonostante ciò l'avvio del progetto mi fece intendere che avremmo lavorato seguendo condizioni molto speciali. Nel corso di otto mesi, un periodo di tempo inusuale per la pratica teatrale nel nostro paese, stavamo costruendo, partendo da un metodo basato sulla frizione, una drammaturgia tesa a realizzare non tanto una lettura del testo ma piuttosto ciò che La Fura voleva dire riguardo a Faust.⁴⁵³

La scelta dell'apertura a un teatro di parola – e, nello specifico, quella di affrontare un simile monumento della letteratura teatrale occidentale – non coincide dunque con un proposito di sottomissione al testo di riferimento ma, piuttosto, propone una promessa di libertà creativa che conserva perfettamente lo spirito delle prime fasi di lavoro della compagnia. All'ipotesi di una precisa restituzione filologica del *Faust* goethiano, la Fura oppone un progetto di desacralizzazione, una proposta di radicale rilettura, funzionale all'obiettivo di un nuovo teatro orientato all'analisi del mondo contemporaneo.

⁴⁵³ Traduzione mia di «I had always considered La Fura dels Baus as a group that had rejected text, the only ones who had chosen that option within the Catalan experimental theatre scene. As a consequence of this choice, La Fura had developed their own language which proposed a new kind of theatricality. As a result, when I received the invitation to collaborate with them in a staging of Goethe's *Faust*, I thought they had gone crazy. Goethe's work is the paradigm of textuality, of the system of symbols that comes out of the text. Nonetheless the beginning of the project showed me we were going to working under very special conditions. During eight months, an unusual amount of time in the theatre practice in our country, we were building, starting from a method based on friction, a dramaturgy where we put together not so much a reading of the text as what La Fura wanted to say about Faust». Cfr. Mauri, Ollé, *La Fura dels Baus*, cit. p. 397 (203).

Nel nuovo copione scritto dal collettivo catalano (firmato da Pablo Ley, Alex Ollé, Carlos Padrissa, Magda Puyo) le due parti del *Faust* goethiano restano come un'ombra spettrale, della quale si percepiscono più che altro degli echi tematici: l'azione viene traslata in un futuro imprecisato che vede la trasformazione del protagonista da illustre accademico a internauta asociale, soggiogato dalla tirannia del World Wide Web, all'interno del quale cerca una fantomatica possibilità di conoscenza universale. Resosi conto dell'irrealizzabilità della sua aspirazione (e, insieme, della sua esasperante solitudine), tenta il suicidio e crolla in un coma profondo coincidente con la seconda parte dello spettacolo, nella quale la sua mente sedata sembra mescolare confusamente immagini del passato (tra cui l'incontro con Margherita in una discoteca che rievoca il sabba della Notte di Valpurga) e varie proiezioni allucinate. Queste ultime in particolare rievocano alcuni episodi della seconda parte del poema goethiano (l'idillio di Elena, la creazione di Homunculus, il volo di Euforione) e materializzano il nuovo desiderio del protagonista (in stato vegetativo) di giungere a una re-incarnazione, in un drastico reindirizzamento del suo *Streben* verso quella che Orazi definisce l'«affannosa ricerca di una consistenza fisica»,⁴⁵⁴ nel contesto di un mondo ridotto a codice binario.

Il corpo, nella sua epocale condizione di repressione dettata dallo strapotere dell'ideologia massmediale, diventa in tal senso il tema principale dello spettacolo, continuamente frammentato, magnificato e moltiplicato dall'uso esasperato delle tecnologie audiovisive che trasformano il fondale del teatro all'italiana in una sorta di gigantesco schermo multimediale. Non solo, quindi, lo strumento tecnologico si definisce come uno dei contenuti essenziali dello spettacolo – fondato su un esplicito attacco al potere invasivo e manipolatorio dei media digitali – ma, contaminando a fondo l'estetica della scena teatrale, ne ridefinisce “essenzialmente” la forma. Riferendosi al titolo dello spettacolo, non a caso, Roldan riconosce come:

la lettera @ del nome di Faust che appare nel titolo, unita al dettaglio ‘Versión 3.0’, può essere intesa come un'allusione a una terza parte virtuale della tragedia, come se le coordinate virtuali nelle quali si sviluppa il dramma fossero sospese all'interno di un immenso *software* informatico.⁴⁵⁵

Proprio attraverso questa sorta di spazio “virtualizzato”, secondo lo studioso spagnolo, la Fura dà vita a una nuova configurazione dello spazio scenico, imponendo sul palco due realtà

⁴⁵⁴ Orazi, *Faust secondo La Fura dels Baus*, cit. p. 339.

⁴⁵⁵ Traduzione mia di «La letra @ del nombre de Fausto que aparece en el título, junto con el detalle ‘Versión 3.0’, pueden entenderse como un guiño de lectura de una tercera parte virtual de la tragedia, como si en un inmenso programa de ordenador fueran las coordenadas virtuales en las que se desarrolla la tragedia». Cfr. Roldan, *F@usto 3.0*, cit. p. 668.

simultanee: quella reale, fatta dagli attori in carne ed ossa, e quella virtuale, coincidente con le proiezioni audiovisive che affollano il fondale.⁴⁵⁶ Piuttosto che svolgere il ruolo di meri corollari alla scena recitata, questi frammenti audiovisivi scandiscono letteralmente lo sviluppo dello spettacolo, dando vita a una fusione tra *live* e *recorded* che esclude ogni possibilità di esistenza del primo termine senza l'intervento del secondo. La Fura definisce questa modalità performativa, inaugurata proprio con il *F@ust 3.0*, alla stregua di “teatro digitale”, una forma estetica nata dall'esigenza di offrire modalità rappresentative in linea con le abitudini di (audio)visione del pubblico contemporaneo, caratterizzato – come si legge nel programma dello spettacolo – da «una visione sincronica del mondo»,⁴⁵⁷ cioè da un sistema di abitudini visive mutate e influenzate dal linguaggio televisivo e, in misura ancora più determinante, informatico.

Proprio l'uso delle tecnologie (informatiche), infine, permette alla Fura di realizzare anche all'interno del *F@ust 3.0* (seppur in un momento precedente all'effettiva messinscena) quel principio di attivazione spettatoriale così tipico della prima fase del loro lavoro. Alla prima catalana dello spettacolo, infatti, il collettivo fa precedere la nascita di un sito internet, il *FMOL* (Faust Music Online), destinato a raccogliere una variegata schiera di utenti chiamati a contribuire alla realizzazione di parte della colonna sonora della messinscena, in un vero e proprio progetto di creazione partecipativa. Rievocando la nascita di questo pionieristico software di composizione virtuale, il programmatore Sergi Jordà, ne evidenzia la stretta affinità con i temi e i contenuti strutturanti dello spettacolo furono:

nella primavera del 1997, La Fura dels Baus [...] stava cominciando a preparare quello che sarebbe stato il suo nuovo spettacolo, il *F@ust 3.0*, liberamente ispirato al testo di Goethe. Carlos Padrissa, il regista del progetto (insieme ad Alex Ollé), mi contattò per una richiesta inusuale: ‘Visto il ruolo decisivo simboleggiato da Internet nel nostro spettacolo, vorremmo che parte della sua musica fosse composta dai cyber-compositori di tutto il mondo’. Siccome avevo già lavorato su sistemi interattivi e strumenti musicali virtuali dal 1989, in quel periodo ero ossessionato dall'idea di usare Internet per un progetto musicale ampio e quindi la proposta venne fuori proprio al momento giusto.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 669.

⁴⁵⁷ Traduzione mia di «A synchronous vision of the world». Cfr. Kati Röttger, *F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media*, «Cultura, Language y Representación», Vol. VI, 2008, p. 40 (citazione riportata dal programma di sala della premiere dello spettacolo).

⁴⁵⁸ Traduzione mia di «During the spring of 1997, La Fura dels Baus [...] was beginning to prepare what would be its new show, *F@ust 3.0*, freely inspired in Goethe's work. Carlos Padrissa, director of the project (together with Alex Ollé), contacted me for an unusual demand: ‘Given the important role symbolized by the Internet in our play, we would like part of its music to be composed by cybercomposers around the world’. Having worked on interactive systems and virtual musical instruments since 1989, I was at that time haunted by the idea of using the Internet for a wide musical project, so the proposal cropped up at the right moment». Cfr. Sergi Jordà, *Faust Music on Line: An Approach to Real-Time Collective Composition on the Internet*, «Leonardo Music Journal», Vol. 9, 1999, p. 5.

E continua:

mentre sviluppava l'idea generale dello spettacolo, La Fura dels Baus decise che molti dei brevi frammenti musicali sarebbero stati utilizzati come *leitmotiv*, ogni volta che Faust, sconvolto e tormentato, avrebbe sentito nelle profondità della sua anima la lotta feroce fra le forze caotiche della vita e gli sforzi dell'intelletto di capirle e dominarle. Questa dicotomia ha portato perfino alla creazione di due avatar, [...] Bamboo (simbolo dell'intelligenza umana) e Medusa (simbolo dell'intuizione, della forza della vita o dell'*élan vital*).⁴⁵⁹

Dunque, Jordà realizza con il FMOL un software di composizione musicale elettronica, strutturato su due motori creativi capaci di creare sonorità differenti, tematicamente in linea con la componente razionale (Bamboo) e a quella passionale (Medusa) del protagonista. L'aspetto più innovativo (per il tempo) di questo programma va rintracciato nella sua dimensione partecipatoria: come spiega Jordà, infatti, non solo, attraverso FMOL, ogni cyber-compositore può elaborare, salvare e modificare all'infinito la propria musica ma «autori diversi [*possono*] lavorare sullo stesso pezzo [...]. In questo modo, un'idea musicale generata da un compositore può crescere ed evolvere in numerose e diverse direzioni, non previste dal suo creatore originale».⁴⁶⁰

Così, fra il gennaio e l'aprile 1998, mentre la Fura progetta la concezione dello spettacolo, FMOL riceve più di mille pezzi musicali, realizzati da un centinaio di compositori sparsi in tutto il mondo: da questo immenso serbatoio, i membri del collettivo catalano selezionano cinquanta brani, eleggendoli a vera e propria tessitura sonora del *F@ust 3.0*.⁴⁶¹ In questo modo, pur trasferendo l'evento spettacolare all'interno dello spazio teatrale all'italiana, la Fura riesce a conservare – trasfigurandola – la sua canonica tensione alla contaminazione tra performance e uditorio, espandendo inoltre il ruolo delle tecnologie digitali (in questo caso, informatiche) a una fase perfino precedente a quella dell'effettiva messinscena. Il cosiddetto «autopoietic feedback loop», l'elemento che Fischer-Lichte elegge a carattere strutturante della sua estetica

⁴⁵⁹ Traduzione mia di «While developing the show's concept, La Fura dels Baus decided that many of FMOL's brief musical fragments would be used as a leitmotiv, whenever Faust, distraught and tormented, felt in the depths of his spirit the fierce battle taking place between the chaotic forces of life and the efforts of his intelligence to understand and dominate them. This dichotomy even had two avatars, [...] Bamboo (symbolizing human intelligence), and Medusa (symbolizing the intuition, the strength of life or *élan vital*)». Cfr. *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Traduzione mia di «Several authors [*can*] collaborate on the same piece [...]. That way, a musical idea brought by one composer can grow and evolve in many different directions unexpected by its original creator». Cfr. Sergi Jordà, *FMOL: Toward User-Friendly, Sophisticated New Musical Instruments*, «Computer Music Journal», Vol. 26, No. 3, Autumn 2002, pp. 30.

⁴⁶¹ Molti brani non utilizzati nello spettacolo e altri pezzi composti su FMOL dopo la premiere del *F@ust 3.0* vengono inseriti in un ulteriore progetto realizzato dalla Fura in collaborazione con Jordà, ovvero la pubblicazione di un cd collettivo, chiamato appunto *FMOL*. Cfr. Ivi, p. 35.

del performativo, inteso come «l'interazione reciproca fra attori e spettatori» e così caratteristico delle sperimentazioni del primo ventennio furero, non viene perciò completamente espunto nel guado del collettivo catalano verso il teatro di parola.⁴⁶² Esso viene, per certi versi, trasformato nella sua essenza, rifunzionalizzato: anticipa lo spettacolo e si ritrova incarnato nel complesso dei brani creato dagli internauti, vera e propria sineddoche della nuova estetica che la Fura inaugura con il *F@ust 3.0*. Proprio nel tentativo di descrivere in modo specifico i connotati di questo teatro digitale e, nel contempo, di tracciare dettagliatamente quelli del “nuovo” Faust furero, nelle pagine seguenti propongo un'analisi di alcune scene del *F@ust 3.0*.⁴⁶³

Preludio nello studio di Faust

L'apertura del sipario sul Faust della Fura svela al pubblico una figura in abiti contemporanei che si dirige verso i piedi del palcoscenico, voltando le spalle agli spettatori e accendendo una console che segna l'inizio dello spettacolo. In una sorta di trasfigurazione postmoderna del direttore d'orchestra, il deejay comincia a mixare i brani elettronici creati dagli utenti del già citato FMOL, configurandosi come il vero e proprio artefice delle scelte fatte dal pubblico prima della messinscena e, in tal senso, come una sorta di estensione dell'uditorio all'interno dello spettacolo. Proprio attraverso questa funzione di collegamento, dunque, la figura del deejay assume una valenza iconica nel contesto dell'allestimento furero, evocando l'idea di una perfetta continuità tra il precedente teatro partecipativo del collettivo catalano e il nuovo teatro digitale, realizzato in uno spazio all'italiana. Il deejay evoca inoltre (arricchendo la poliedricità di forme e generi rinchiuse nello spettacolo) il mondo dell'opera in musica, con il quale la Fura prende a confrontarsi proprio negli anni Novanta, e del quale il *F@ust 3.0* pare rappresentare, per certi versi, un aggiornamento elettronico.

L'avvio dell'accompagnamento musicale, tuttavia, non coincide con il consueto innalzamento delle luci di inizio spettacolo: il palco resta invece immerso in un'oscurità quasi totale e l'unica fioca fonte di illuminazione deriva da un piccolo schermo di computer, di fronte al quale un uomo recluso in una gabbia sembra intento a battere incessantemente su una tastiera. L'apertura dello spettacolo segna, in questo senso, uno dei caratteri generali della messinscena, definendo nel buio e nell'assenza di illuminazione classica una vera e propria costante del

⁴⁶² Dall'edizione inglese di *Estetica del performativo*: «The autopoietic feedback loop, consisting of the mutual interaction between actors and spectators». Cfr. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, New York, Routledge, 2008 [2004], p. 163.

⁴⁶³ Della messinscena esiste una registrazione video, conservata presso l'Archivio del Teatre Nacional de Catalunya, che me l'ha gentilmente concessa.

F@ust 3.0, descritto da Roldan alla stregua di una «caverna platonica», una tragedia di «totale oscuramento»,⁴⁶⁴ in una sorta di parallelismo tra il palco e il labirinto pre-mortuale del coma che segnerà diegeticamente lo spettacolo (quasi per intero).

Al centro di questo spazio oscuro, l'uomo seduto al computer prende improvvisamente a gridare le sue prime battute, presentandosi come il protagonista della messinscena e accennando al suo malessere esistenziale:

Nooooo. Chi sono? Sono Faust. Ho 48 anni. Sono stanco. Stanco. Di tutto. Stanco. Di me stesso. Ho tutto. Tutto ciò che ho sempre desiderato. Ora so che non sarò mai felice. So che non sarò mai libero. Tutto ciò che conosco non vale nulla. Mi sento come se fossi imprigionato in un buco. Lo sento. Potrei impazzire. Vorrei scappar via. Insoddisfatto. Per sempre. Questo è, forse. Il mio ultimo. Messaggio.⁴⁶⁵

Il suo appello disperato evoca ovviamente quello dell'omonimo eroe goethiano che apre la scena "Studio" ma in questo caso, piuttosto che configurarsi come un monologo, ha tutta l'aria di essere un messaggio di aiuto lanciato attraverso la rete informatica. Poco dopo, infatti, l'uomo continua a gridare contro lo schermo del suo PC, come alla ricerca di un interlocutore attraverso cui evadere dalla sua roccaforte di solitudine:

C'è qualcuno lì? Rispondetemi... Perché non mi rispondete? Mi sentite? Mi vedete? Non c'è nessuno qui... Aiutatemi! Per favore, aiutatemi! Aiutatemi! Vi scongiuro... No, no. Solo? Sono solo? Solo! Sto parlando con te. Mostrati. Devi palesarti! Come tuo uguale, te lo ordino! Mostrati!⁴⁶⁶

L'evocazione dello Spirito della Terra del *Faust* goethiano si trasforma dunque in una (non)conversazione avviata nel contesto di una *chat room*, nel corso della quale il protagonista lamenta il suo isolamento, la sua incorporeità e la sua impossibilità di accedere a un contatto con altri esseri umani, nonostante la mediazione dello strumento informatico. Un simile scenario ricalca in modo estremamente preciso il concetto di «scatola nera» con cui Vilém Flusser immagina (con profetica lucidità) il mondo delle immagini tecniche:

⁴⁶⁴ Traduzione mia di «caverna platonica» e «oscurecimiento total». Cfr. Roldan, *F@usto 3.0*, cit. p. 665.

⁴⁶⁵ Traduzione mia di «Nooooo. Who am I? I'm Faust. I am 48 years old. I'm tired. Tired. Of everything. Tired. Of myself. I've got everything. Everything I've wanted. Now I know that I'll never be happy. I know I'll never be free. All I know isn't worth anything. I feel as if I were in a hole. I think that. I might be going crazy. I'd like to run away. Unsatisfied. Forever and ever. This is, Perhaps. My last. Message». La citazione è tratta da una traduzione inglese del copione dello spettacolo realizzata dagli stessi membri della Fura dels Baus, generosamente concessami dall'Archivio del Teatre Nacional de Catalunya. Tutte le citazioni dallo spettacolo sono tratte da questa fonte e sono state tradotte da me.

⁴⁶⁶ «Anybody there? Answer me... Why don't you answer me?... Do you hear me?... Do you see me? There is nobody here... Help me! Please, help me! Help me! I beg you... No, no. Alone? Am I alone? Alone! I'm talking to you. Show yourself. You must show yourself! As your equal, I order it to you! Show yourself!».

Questo senso di progressione infinita del digitale, unito a quello di un paradossale, eterno procedere verso l'immobilità del soggetto, sembra perfettamente riprodotto dalla Fura attraverso il movimento a 360° a cui viene sottoposto lo studio di Faust durante la conversazione con Wagner: il roteare incessante della gabbia pare riprodurre il concetto di *total flow* coniato da Raymond Williams per descrivere l'estetica televisiva e riapplicato da Causey per i media digitali tout court. Come scrive lo studioso, nel mondo della rivoluzione informatica avanzata:

l'oggetto del desiderio retrocede indefinitamente in un vortice inarrestabile. I media contemporanei sono definiti dalla problematica natura del flusso informatico e televisivo. Questo diventa il sistema orbitante che non inizia né finisce ma continua ininterrottamente in un lasso di tempo infinito.⁴⁷⁰

Se nel *Faust* goethiano, il malessere esistenziale conduce lo scienziato a un tentativo di avvelenamento interrotto fortunatamente dall'eco dei cori pasquali, nel *F@ust 3.0* la Fura non concede nessuna via d'uscita: l'assoluta impossibilità di conquistare l'oggetto del desiderio imposta dalla stessa logica del mondo 2.0 ha come unico fine l'annullamento della vita fisica. Uscendo per la prima volta dal suo loculo/gabbia e pronunciando le ultime parole dalla sommità della sua prigione, il protagonista finisce per impiccarsi con il filo di una lampadina, sineddoche di quella luce (elettrica) la cui assenza fisica e simbolica ha caratterizzato la sua apparizione in scena.⁴⁷¹ Questo momento segna un vero e proprio crocevia all'interno dello spettacolo, delineando a mio avviso la chiusura di una – molto breve – prima parte ambientata in un mondo diegetico “reale”, ancorato cioè alla vita quotidiana del protagonista, e aprendo una seconda

⁴⁷⁰ Traduzione mia di «The object of desire recedes indefinitely on an endless loop. It is the troubling nature of the computer-generated and televisual flow that uniquely marks our contemporary media. The loop becomes the orbiting system that neither rises nor fall in action, but continues unabated in an infinite time register». Cfr. Ivi, p. 36.

⁴⁷¹ Uno degli aspetti più controversi del *F@ust* è legato proprio alla morte del protagonista, che sembra accadere due volte nel corso della messinscena. A inizio spettacolo vediamo infatti Faust nell'atto di impiccarsi sul “tetto” del suo studio/cella. Più tardi, alla fine della sezione dedicata a Margherita, Faust si spara in testa, come consumando il suo suicidio per la seconda volta. Molto interessanti, le parole di Robert Lublin che, proprio confrontandosi con la “doppia morte” del Faust furero, scrive che «lo spettacolo non offre nessuna spiegazione alla sua capacità di tornare dall'esperienza del suicidio e perfino le note del programma si rifiutano di fornire una soluzione: ‘Annoiato da sé stesso, [Faust] tenta il suicidio. Non sapremo mai se ha fallito nel suo tentativo o se tutto in *Faust* coincide con il suo ultimo respiro’. È chiaro che questo spettacolo tenta di esplorare l'esperienza postmoderna, che è carica di paradossi e non può essere risolta usando il potere della ragione» (Traduzione mia di «One place where meaning was both produced and confounded was in the play's presentation of Faust's deaths. Early in the production, Faust commits suicide, and near the middle of the play, he kills himself again. The play offers no explanation for his ability to return from the experience of suicide and even the notes in the program refuse to offer a solution: "Bored with himself [Faust] tries suicide. We will never know if he failed in the attempt or if all of Faust is an exhalation." What becomes clear is that this play is attempting to explore the postmodern experience, which is fraught with paradox and can not be reduced using the powers of reason»). Cfr. Robert Lublin, *Faust and the "Death of Man"*, «Journal of the Fantastic in the Arts», Vol. 24, No. 2, 2013, p. 219.

sezione (coincidente con la quasi totalità dello spettacolo) interpretabile come un viaggio a ritroso nella mente dell'individuo morente.

Non è un caso che, subito dopo questo episodio, la Fura inserisca il primo frammento audiovisivo dell'allestimento, capace di trasferire le gioiose immagini di rinascita evocate dai (già citati) cori pasquali goethiani in una sorta di proiezione pre-mortuale: mentre Faust è inerte al suolo, sul fondale prende a scorrere il video di un dobermann nero che corre su un prato verde (un probabile riferimento al "can barbone" nella cui forma si palesa inizialmente Mefistofele, nel poema di Goethe) e nel contempo si rallegra dell'arrivo della primavera e del rinascere della natura. Da tentativo di esaltazione bucolica di un mondo agreste, tuttavia, il video si trasforma immediatamente in un vero e proprio spot pubblicitario: la corsa del cane per la vallata assolata viene rimpiazzata dall'emergere in sovrimpressione di prodotti alimentari di vario tipo di cui una *voice over* robotizzata promuove qualità e convenienza, innervando perfino l'immaginario pre-morte del protagonista della logica onnipervasiva del pubblicitario.

Come nel poema goethiano, inoltre, il cane nero evoca e precede l'apparizione di Mefistofele che, alla fine del video-spot, compare sul palcoscenico, presentandosi come una sorta di figurazione allucinata del Sé negato del protagonista («Sono una parte di te. Il tuo compagno. La tua ombra. La tua carne. [...] Sono il desiderio osceno. L'annichilimento. Sono l'istinto animale attaccato alla vita»),⁴⁷² comparso nel momento in cui questo è giunto «al limitare della Morte».⁴⁷³ L'obiettivo che Mefistofele, vera e propria materializzazione del concetto junghiano di Ombra, si propone è quello di attivare un viaggio nei recessi della mente di Faust, attraverso cui illuminare gli errori di valutazione compiuti da questo nel passato e tracciare una possibile, alternativa traiettoria esistenziale («Io e te percorreremo insieme la vita che non hai ancora vissuto»)⁴⁷⁴ Il resto dello spettacolo sembra coincidere, in questo senso, con le varie tappe di un percorso di ricerca (dai caratteri allucinatori) teso a scendere sempre più in profondità dentro la mente del Faust contemporaneo, al fine di scovare l'oggetto definitivo del suo tendere.

Il (video)gioco del sapere postmoderno

Pur trasformando il viaggio del Faust goethiano attraverso il "piccolo mondo" in quella che sembra una vera e propria immersione nei meandri della mente del protagonista, la Fura

⁴⁷² «I'm part of you. Your mate. Your shadow. Your flesh. [...] I am the obscene desire, I'm annihilation. I am the animal instinct that sticks to life».

⁴⁷³ «To the boundary of Death».

⁴⁷⁴ «You and I will go together through the life you haven't lived yet».

conserva i tratti di alcune delle tappe fondamentali dell'intreccio tracciato nella prima parte del poema: oltre ad alcune sezioni di una *Gretchentragödie* rivisitata in modo allucinato (che analizzo più avanti), il collettivo catalano dà forma scenica all'intermezzo dello studente che nel *Faust I* anticipa l'inizio del viaggio di scoperta del mondo esterno dello scienziato. Se nel poema di Goethe questo episodio comico si propone come una satira della vanità intellettuale tracciata attraverso la figura di un comprimario, nel *F@ust 3.0* la scena pare configurarsi alla stregua di una rievocazione memoriale o un'allucinazione visualizzata attraverso una proiezione sul fondale. In questa occasione, più che offrirsi come struttura di completamento della scena, il video giunge a fagocitare letteralmente l'episodio teatrale: Faust sparisce dietro le quinte, lasciando Mefistofele solo sul proscenio mentre una gigantesca proiezione in bianco e nero di un giovane irrompe sullo sfondo e cattura l'intero focus diegetico, in un *fish-eye* che ricorda la visuale di un video-citofono. Dopo essersi presentato come un individuo in cerca di una guida capace di liberarlo dalla sua cecità intellettuale, lo studente rivendica la sua missione di conoscenza totale, sfoggiando ironicamente come strumenti a sua disposizione una carta di credito, un personal computer e un Tamagochi. La via che conduce a questo presunto sapere supremo pare essere quella dell'immersione nella Rete e, in una simulazione ironica del momento televisivo che precede il congedo dei concorrenti dei popolari reality show dal mondo reale, lo studente si lascia andare ai cosiddetti "saluti a casa".

Posso salutare mia madre? Mamma! Mi vedi, mamma? Mi stai guardando? Sto per diventare un uomo saggio. Sono un po' spaventato. Vivere recluso in quattro mura e osservare il mondo attraverso la fessura di uno schermo. Mi sta un po' stretto. Mamma, non so perché ma voglio scappare via.⁴⁷⁵

Sin dalle prime battute, la scena porta dunque alla ribalta, destrutturandolo, il tema della conoscenza assoluta, assolutamente centrale nel *Faust* goethiano, qui traslata in una dimensione informatizzata e, di conseguenza, frammentaria. Non è un caso che, subito dopo essersi simbolicamente congedato dal mondo esterno con i saluti alla sua "mamma", lo studente lasci la dimensione del video ed entri fisicamente in scena, rinchiuso da Mefistofele in quella che era la gabbia di Faust, azionata nel suo movimento rotatorio a 360° così da attivare il viaggio del ragazzo verso la conoscenza cibernetica.

L'episodio assume chiaramente il valore di una riflessione sulla squalificazione di ogni proposito di conoscenza assoluta nell'era della rivoluzione digitale avanzata, evocando un

⁴⁷⁵ «May I greet my mother? Mummy! Do you see me, mummy? Are you looking at me? I'm about to become a wise man. I'm a bit scared. Living enclosed in four walls and observing the world through the screen's hole. It's a bit narrow for me. Mummy, I don't know why but I want to run away».

ideale epistemologico che rinvia al pensiero debole di Gianni Vattimo per il quale la ricerca di un senso unitario lascia necessariamente il posto a un modello conoscitivo policentrico. Usando le parole di Gaspare Mura, siamo di fronte a «una razionalità plurale, che ricerca legittimazioni fluide, parziali, reversibili e si riconosce nel pluralismo della comunicazione informatica e multimediale». ⁴⁷⁶ Come illustra Orazi, infatti,

[nel F@ust 3.0] il nucleo concettuale del dramma resta l'insoddisfazione di fronte all'impossibilità di attingere alla conoscenza, ma si tratta di una frustrazione che nell'era digitale è causata dall'eccesso di un'informazione parcellizzata, che crea solo l'illusione di una conoscenza assoluta, ridotta a uno pseudo-enciclopedismo elettronico globale. ⁴⁷⁷

Attraverso il riferimento all'universo dispersivo di Internet, emerge dunque il tema dell'inevitabile frammentazione del sapere portata, o meglio amplificata, dalla diffusione globale dei media digitali, in una sorta di illustrazione scenica della celebre massima di Jean-François Lyotard per la quale «il progetto moderno (di realizzazione dell'universalità) non è stato abbandonato o dimenticato, ma distrutto, 'liquidato'». ⁴⁷⁸

La definitiva ricognizione furera dei connotati di questo “sapere postmoderno” giunge al suo apice in chiusura di scena, quando una nuova proiezione dà vita a una vera e propria visualizzazione del viaggio dello studente nei labirinti del nuovo sapere. Mentre il ragazzo continua a girare vorticosamente su sé stesso all'interno dello studio di Faust, il deejay fuori scena comincia a mixare le peculiari tonalità elettroniche tipiche dei videogiochi *arcade* e sul fondale appare quella che sembra configurarsi come la scena di un videogame. In una sorta di aggiornamento umanizzato di *Pac-Man* (il famoso videogame ideato da Tōru Iwatani e sviluppato dalla Namco), vediamo due mani che si fanno strada tra i labirinti creati dagli scaffali di una biblioteca, fino a fermarsi di fronte alla sezione di «Medicina». A quel punto, l'avatar fa un gesto che assomiglia a una sorta di *clic* informatico e un libro di anatomia appare sullo schermo, con le pagine che scorrono come magicamente davanti agli occhi degli spettatori. Immediatamente, al libro si sostituisce un carrello di strumenti chirurgici che le mani dell'avatar, ora avvolte in guanti sterili, prendono a maneggiare a velocità supersonica. Subito dopo, sul fondale appare l'immagine di un corpo steso su un lettino: l'avatar opera un taglio di bisturi sul fondo dell'addome e prende a tirar fuori gli organi interni dal ventre del paziente. Un

⁴⁷⁶ Gaspare Mura, *Ermeneutica veritativa ed etica del riconoscimento*, in Bachisio Meloni (a cura di), *Etica del fondamento e fondamenti dell'etica*, Roma, Robinson Channel, 2011, p. 132.

⁴⁷⁷ Orazi, *Faust secondo La Fura dels Baus*, cit. p. 335.

⁴⁷⁸ Jean-François Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini* [1986], Milano, Feltrinelli, trad. it. a cura di Alessandro Serra, 1987, p. 28.

taglio netto di montaggio ci conduce successivamente a una schermata nera su cui appare la didascalia «Filosofia. Scopri te stesso»,⁴⁷⁹ sovrastata da tre pulsanti di colori diversi che l'avatar, disinteressato al tema, comincia a premere a caso, attivando il passaggio a un nuovo campo del sapere. Un'altra schermata nera introduce allora la sezione «Teologia» e su quello che sembra un ring da combattimento, una versione 3D del Papa si ritrova a fronteggiare una figura di diavolo, con vesti rosse e corna nere: inizia una vera e propria lotta all'ultimo sangue (vinta da Satana) sullo stile dei videogame di combattimento e le mani, in primo piano, ora maneggiano un joystick con cui manovrano le azioni dei due personaggi. Nel trasformare l'immersione nel sapere assoluto del giovane studente di goethiana memoria in un percorso (iper-velocizzato) attraverso i vari livelli di un videogame, la Fura inizia esplicitamente quello che Orazi definisce «un percorso per la comprensione dell'epoca contemporanea»,⁴⁸⁰ non solo metaforizzando la trivializzazione e l'infantilizzazione a cui è sottoposta la tensione odierna alla conoscenza ma soprattutto delineando il quadro epistemologico dell'era informatica, fondato principalmente sui criteri della parzialità, della disorganicità, della frammentarietà. In questo momento, più che mai, sembra emergere un riferimento scenico alle riflessioni di Lyotard che, come noto, teorizza il modello di una società postmoderna che «dipende meno da una antropologia newtoniana (come lo strutturalismo e la teoria dei sistemi) e più da una pragmatica delle particelle linguistiche», di una realtà in cui cioè «esistono molti giochi linguistici differenti, che costituiscono l'eterogeneità degli elementi e [...] possono generare istituzioni solo attraverso un reticolo di piastrelle, che costituisce il determinismo locale».⁴⁸¹ In questo senso, piuttosto che favorire un accrescimento delle possibilità di accesso al sapere (o quelle di un suo approfondimento), il mondo del web sembra caratterizzarsi per la Fura come la sublimazione massima (o, addirittura, nei termini di un superamento radicale) del mondo della proliferazione dei giochi linguistici descritto da Lyotard, alla stregua di un sistema di conflitto e negazione, capace di inibire, limitare e disintegrare ogni proposito esaustivo di conoscenza.

Gretchentragödie

Nel riadattare la tragedia di Margherita nel contesto delle atmosfere stranianti del *F@ust 3.0*, la Fura persegue un proposito di radicale trivializzazione della materia goethiana, lasciandosi andare all'applicazione di una lunga serie di note prosaiche e “indecenti” sulla base fornita dal

⁴⁷⁹ «Philosophy. Discover Yourself».

⁴⁸⁰ Orazi, *Faust secondo La Fura dels Baus*, cit. p. 339.

⁴⁸¹ Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit. p. 6.

poema. L'apparizione in scena della giovane protagonista è accompagnata ad esempio dalla curiosa domanda della vicina Martha: «Sai come si succhia un cazzo?» (seguita da un comico prontuario di istruzioni su come eseguire la perfetta *fellatio*),⁴⁸² il primo incontro con Faust avviene in una assordante discoteca popolata di drag-queen (una delle quali coincide con la celebre Strega goethiana), la dannazione finale pronunciata di Valentin nei confronti della sorella assume caratteri orribilmente fisici e si tramuta in un vero e proprio stupro incestuoso, lo scrigno di gioielli donato da Faust e Mefistofele cede il passo a un paio di scarpe da ginnastica all'ultimo grido.

A queste trasformazioni diegetiche trivializzanti, la Fura accosta una parallela, e ben più interessante, operazione di mescolamento dei numerosi piani temporali di cui la *Gretchenragödie* si compone, dando spesso vita a una vera e propria sintesi unificante di passato, presente e futuro attraverso la giustapposizione di numerosi frammenti audiovisivi. In questo senso, la tragedia di Margherita viene scorciata e presentata alla stregua di un'evocazione memoriale dai tratti fortemente destrutturati: più che proporsi come la rappresentazione scenica di un'azione in corso, l'intero nucleo narrativo sembra configurarsi come una (ri)evocazione allucinata di Faust, probabilmente sospeso in un limbo pre-mortuale in seguito al suo tentato suicidio.⁴⁸³

Proprio nel corso della *Gretchenragödie*, inoltre, l'uso delle proiezioni audiovisive giunge – più che in qualsiasi altro momento dello spettacolo – alla sua applicazione più complessa e radicale: replicando sul fondale la logica dello split screen cinematografico e dando vita a un vero e proprio mosaico di video simultanei, la Fura sembra riprodurre visivamente in scena il meccanismo associativo dei flussi memoriali. Dopo l'incontro tra Faust e Margherita in discoteca, sulla scena cala un buio quasi totale: al centro del palco restano le sagome appena visibili di Faust e Mefistofele, mentre un video appare sullo schermo, illustrando i primi piani preregistrati dei due uomini, l'uno di fronte all'altro, di profilo. Dopo qualche secondo di silenzio, il Mefistofele in video prende a parlare, descrivendo una visione che pare prendere forma nel momento stesso in cui pronuncia le sue parole.

La vedo... Faust, la sto guardando. No... l'ho persa... Dove è finita? Sì... Aspetta, aspetta... l'immagine è sfocata. Sì, sì, ora la vedo... Chiaramente. È nel letto. Indossa il suo pigiama rosa. I suoi occhi brillano nell'oscurità, Faust.⁴⁸⁴

⁴⁸² «Do you know how to suck a cock?».

⁴⁸³ Nel descrivere la complessa struttura narrativa dello spettacolo, Orazi parla non a caso di «un Faust cibernetico che insinua nello spettatore l'impressione che tutto e tutti possano essere una simulazione mentale del protagonista». Cfr. Orazi, *Faust secondo La Fura dels Baus*, cit. p. 339.

⁴⁸⁴ «I see her... Faust, I'm looking at her... No... I've lost her... Where is she? Yes... Wait, wait... the image is blurred... Yes, yes, now I see her... Clearly. She's in bed. She's wearing her pink pyjamas... Her eyes sparkle in

L'oggetto dello sguardo diabolico è ovviamente il corpo di Margherita, dapprima sfocato, poi chiaramente visibile, un'essenza scenica irreali che Mefistofele sembra scorgere solo a tratti, come all'interno di una nebbia diffusa, quella della mente del protagonista, attraverso i meandri della quale proprio Faust pare essere guidato dal suo alter-ego infernale. A poco a poco, non a caso, i volti dei due uomini in video svaniscono in dissolvenza e lasciano posto a immagini brevi, sempre più definite: dei passi veloci in un corridoio vuoto, alcune fotografie incorniciate che ritraggono Margherita con i suoi amici di infanzia, un letto disfatto e infine, la giovane donna, seduta a tavola da sola, visibilmente nervosa, intenta a mescolare dei narcotici in una bottiglia di vino, simbolicamente oppressa da un quadro appeso sullo sfondo che ritrae un uomo adulto, in tenuta da generale, probabile riferimento a una figura paterna assente. L'apparizione in video della ragazza coincide con l'immediata incursione in scena del suo personaggio in carne ed ossa: l'angolo in alto a sinistra del fondale si illumina improvvisamente e lascia intravedere il corpo nudo di Margherita, intenta a farsi una doccia, in una sorta di split-screen teatrale che divide il corpo reale da quello "visualizzato" e, nello stesso tempo, illustra la compresenza paradossale di due temporalità contrastanti.⁴⁸⁵ Proprio questo primo scontro binario, infatti, segna l'inizio di una successione di visioni multiple che domina il fondale fino alla fine della scena, giungendo a poco a poco a una destrutturazione totale delle categorie tradizionali di tempo cronologico. Dividendo lo spazio del fondale progressivamente in due, tre, quattro, sei o addirittura otto bande video, la Fura cerca di riprodurre il flusso disarticolato del pensiero di Faust, dando vita a una dimensione allucinata in cui il tempo perde la sua connotazione "lineare" e si trasforma piuttosto in un groviglio indistricabile di evocazioni. Vediamo così simultaneamente sul fondale le immagini di una Margherita sotto la doccia, stavolta proiettata e ingigantita sullo schermo, convivere con la sequenza allucinata di un Faust sdraiato sul letto, visibilmente spaventato da visioni da incubo; il primo piano di un neonato (probabile riferimento al figlio illegittimo della giovane) e la mezza figura della ragazza nuda contro un muro; l'abbraccio dei due amanti dopo il rapporto sessuale e un'inquadratura che illustra un dialogo inudibile tra Faust e Mefistofele, il tutto spesso sovrastato alle inquietanti

the darkness, Faust».

⁴⁸⁵ Qui, in misura più netta che in qualsiasi altro momento dello spettacolo, emerge la volontà della Fura di incrinare la dialettica tra presenza scenica dell'attore e sua immagine virtuale. Per usare le parole di Lehmann (dedicate al teatro di John Jesurun ma estremamente calzanti per il *F@ust* furero), assistiamo al verificarsi di «una sorta di meccanizzazione del corpo e al tempo stesso una vivificazione dell'immagine tecnologica. L'ideologia teatrale classica della presenza e della vivezza, di conseguenza viene smontata, a causa del continuo intreccio tra presenza mediatica e reale». Cfr. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, p. 127.

immagini di un mastino nero e rabbioso (evocazione del primo incontro di Faust con Mefistofele, mutato in “can barbone”).

Dopo un lungo caleidoscopio di immagini disturbanti, la scena si chiude con la divisione del fondale in quattro sezioni verticali, ognuna dominata dalla proiezione di una porta colta in un movimento di costante apertura e chiusura. Se dietro la seconda soglia scorgiamo la scena di una Margherita completamente nuda e in lacrime, colta in una corsa disperata verso un luogo ignoto, oltre le altre tre vediamo rispettivamente il cadavere di Valentin, quello della madre della protagonista e il corpo esanime di un neonato. In un climax orrorifico, dunque, le tre porte “audiovisive” si trasformano in vere e proprie bare, mettendo simbolicamente in relazione il percorso esistenziale di Margherita (dopo l’approccio di Faust) con la distruzione della sua famiglia.

Proprio in questa sua composizione a mosaico, oltre a proporsi come un’illustrazione allucinata del processo memoriale faustiano, il caleidoscopio audiovisivo proposto dalla Fura paga di nuovo il suo debito nei confronti dei processi comunicativi della società della rivoluzione digitale avanzata: la giustapposizione di immagini e narrazioni all’interno di uno stesso schermo rievoca infatti non solo il procedimento dell’editing digitale ma, in modo ancor più palese, la logica informatica del database e della Rete Internet. La scena, per usare le parole di Anna Maria Monteverdi, sembra trasformarsi in uno «spazio di flussi caratterizzato da una simultaneità interconnessa» nel quale «il ‘qui e ora’ del teatro [...] si declina nei diversi ‘livelli di presenza’ che il digitale e la Rete oggi ci propongono (la presenza live o mediatizzata e a distanza), grazie ai paradigmi dell’immediatezza e dell’ipermedialità ma anche della virtualità». ⁴⁸⁶ Invece di procedere a una scansione lineare e consequenziale dell’intreccio, infatti, il collettivo catalano sembra promuovere, con questa scena, una confusa emersione di “pop-up memoriali”, una costante apertura di nuove “finestre” della mente, denunciando l’avvenuto sopravvento degli strumenti della logica informatica sulla sfera del pensiero ed evidenziando il valore del noto assunto di Bolter e Grusin per cui «lo spazio della realtà virtuale – e, se la realtà virtuale ne rappresenta il paradigma, lo spazio della cultura contemporanea – ridefinisce l’io inteso in senso tradizionale». ⁴⁸⁷

All’interno di questo flusso presumibilmente immaginario, il Faust che calca il palcoscenico in carne ed ossa perde i tratti di agente e si trasforma in un’entità puramente passiva, guidata

⁴⁸⁶ Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Roma, Dino Audino Editore, 2020, p. 25.

⁴⁸⁷ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [2000], Milano, Guerini & Associati, trad. it. a cura di Benedetta Gennaro, 2013, p. 282.

da Mefistofele nel labirinto della sua stessa mente: partecipando alla scena e, insieme, paradossalmente, assistendo dall'esterno al flusso della scena (audiovisiva), il Faust furero si configura alla stregua di soggetto dai caratteri per certi versi brechtiani, sospeso tra l'incarnazione "nel" suo personaggio e l'osservazione "del" suo personaggio (sullo schermo), in una scissione che evoca la riflessione di Randal Walser sulla corporeità multipla propria della contemporaneità informatizzata. Scrive Walser:

il cyberspazio più di ogni altro meccanismo sinora inventato, cambia la nostra percezione di noi stessi ad un livello estremamente fondamentale e personale. Nel cyberspazio non è necessario muoversi in un corpo uguale a quello che si possiede nella realtà fisica. Inizialmente, ci si può sentire maggiormente a proprio agio in un corpo che sia come il proprio, ma, non appena si acquisisce maggior familiarità con il cyberspazio, la nozione condizionata di possedere un solo corpo immutabile lascia spazio ad una nozione più libera del 'corpo' inteso come un'entità di cui si può disporre e, generalmente, limitata.⁴⁸⁸

Proprio in questo senso, il Faust brechtianamente diviso della Fura, si fa esponente privilegiato degli avatar che dominano la contemporaneità del web, quello che Bolter e Grusin chiamano un «sé in prospettiva, [...] non totalmente incarnato»,⁴⁸⁹ capace di ergersi, proprio nella sua strutturale, genetica frammentazione, a icona universale della dicotomia tra identità naturale e identità digitale radicalizzata dalla società 2.0.

Il viaggio nell'inconscio faustiano

La seconda parte del *F@ust 3.0*, intesa come rilettura di alcuni episodi del *Faust II* di Goethe, si apre su un palcoscenico dominato da un lettino ospedaliero sul quale giace il protagonista, immerso in uno stato vegetativo probabilmente causato dal tentativo di suicidio che aveva aperto lo spettacolo (replicato, come una sorta di ritorno simbolico, a chiusura della sezione di Margherita). Il ritorno diegetico alla realtà mondana (siamo di fatto in una stanza d'ospedale, affollata di dottori e infermieri intenti a valutare i parametri vitali del paziente) che questa apertura di scena sembra suggerire, tuttavia, lascia immediatamente il passo a una nuova immersione narrativa nei meandri della mente.

Questa è preannunciata da un frammento video proiettato sul fondale che illustra, per una decina di secondi, una ripresa fissa del primo piano di Faust, inquadrato dall'alto, interrotta da un dettaglio del suo occhio destro, improvvisamente aperto. In una sorta di impossibile carrellata ad avanzare, poi, la camera penetra la pupilla, muovendosi all'interno di un tracciato

⁴⁸⁸ Randal Walser in Ivi, pp. 287-8.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 288.

che ricorda un tunnel sotterraneo, fino a giungere all'immagine di Mefistofele, colto in una risata isterica, e a un successivo caleidoscopio di visioni tratte dalla prima parte dello spettacolo (il corpo nudo di Margherita, il neonato da lei partorito, la madre della ragazza, la discoteca). Una pioggia di carte di credito anticipa infine l'apparizione della didascalia «MEPHISTO SHOW», mentre i membri del personale medico sul palcoscenico si liberano dei propri camici bianchi e improvvisano delle danze che ricordano quelle dei programmi televisivi: le infermiere si trasformano in soubrette e il primario (Mefistofele) diventa inevitabilmente il conduttore di uno spettacolo live girato direttamente «dagli abissi della mente di Faust». ⁴⁹⁰ Sullo sfondo appare ora in proiezione un pubblico virtuale, pronto ad applaudire ad ogni parola pronunciata da Mefistofele e capace di interagire con le domande stesse fatte dal demonico conduttore. Dopo le presunte rievocazioni pre-mortuali che avevano caratterizzato la prima parte della messinscena, la Fura propone dunque esplicitamente un'esplorazione dell'inconscio del protagonista in coma. Questo viaggio a ritroso assume i caratteri peculiari di un reality show (così lo definisce la Fura nel copione), in una sorta di "televisualizzazione" dei processi neuronali faustiani, che si dà come chiara demonizzazione della sotterranea capacità di controllo esercitata dai mass-media contemporanei. Dopo una sorta di sigla di presentazione in cui le starlette cantano e danzano, trascinando in ogni direzione il letto su cui giace Faust, Mefistofele spiega la struttura del suo reality show mentale:

Benvenuti signore e signori. Benvenuti nel programma che permette ai vostri sogni di diventare realtà. [...] Stasera è una notte speciale. Abbiamo deciso di uscire da questo studio per entrare nella mente di un uomo che ha inseguito un istante di assoluta bellezza per tutta la vita. [...] Vogliamo che il suo desiderio si realizzi. ⁴⁹¹

Prima di confrontarsi con il fantasma mentale di Faust, per comprendere una volta per tutte, l'obiettivo reale del suo tendere, Mefistofele passa tuttavia in rassegna i desideri di vari membri del pubblico: sul fondale, allora, osserviamo il conduttore intervistare vari comprimari della vicenda faustiana, chiedendo loro di rivelare il proprio desiderio più intimo. In una successione comica di rivelazioni, Valentin dichiara di volere a tutti i costi un «aereo supersonico», ⁴⁹² la madre di Gretchen di guadagnare magicamente «qualche centimetro in

⁴⁹⁰ «From the abyss of Faust's mind».

⁴⁹¹ «Welcome ladies and gentlemen. Welcome to the program that makes your dreams come true. [...] Tonight is a special night. We decided to get out of this set to get inside the head of a man who has pursued an instant of absolute beauty all along his life. [...] We want to make his wish come true».

⁴⁹² «Supersonic plane».

più»⁴⁹³ e Margherita di vedere suo figlio diventare un intellettuale, come il suo illustre, mitico genitore.⁴⁹⁴

Subito dopo, a poco a poco, la scena reale prende a svuotarsi e il lettino di Faust resta l'unico elemento presente sul palco immerso nell'oscurità, rischiarato appena da una proiezione sul fondale che mostra quella che sembra l'impossibile inquadratura soggettiva del protagonista in stato comatoso. Come guardando con gli occhi di Faust, vediamo sullo schermo il suo corpo disteso immobile sul lettino ospedaliero e una serie di conturbanti immagini di Margherita, vestita nei panni di un'infermiera, intenta a spogliarlo e a sfregare la propria pelle nuda contro quella del paziente. Queste scene si configurano evidentemente come concrezioni mentali della progressiva liberazione della libido di Faust che, a un tratto, si sveglia (nella dimensione onirica del video) e, rivolgendo il suo sguardo alla camera (e dunque direttamente al pubblico) rivela finalmente a viva voce il suo desiderio più recondito: «Voglio un corpo!».⁴⁹⁵ Il viaggio di Faust all'interno del suo inconscio prende così a configurarsi alla stregua di una parabola di corporeizzazione: se prima il protagonista, come è scritto nel programma dello spettacolo, «aveva tentato di realizzare i suoi sogni utilizzando il suo corpo, ora attraversa i suoi sogni alla ricerca di un corpo».⁴⁹⁶

Le tappe successive dello spettacolo illustrano in questo senso un percorso ai limiti del surreale compiuto attraverso alcuni episodi decisivi del *Faust II* goethiano, usati dal collettivo catalano come spunti narrativi attraverso cui scandire le tappe del proposito faustiano di riconquista di una corporeità completa. Dopo il “risveglio” onirico, vediamo il protagonista rientrare in scena in carne ed ossa, rannicchiato in posizione fetale all'interno di una sorta di sacca amniotica trasparente,⁴⁹⁷ trascinato sul palco da due attori e poi connessa a un sistema di tiranti che prendono a farla oscillare in ogni direzione: se Faust ha vissuto finora «come un cadavere in putrefazione»,⁴⁹⁸ la sua tensione al recupero di un corpo sembra configurarsi come una vera e propria rinascita. Sospeso in aria al centro del palcoscenico, a un tratto, il feto faustiano viene infatti approcciato da Wagner che, rievocando l'episodio goethiano di *Homunculus*, si descrive come l'artefice della nuova “genesi” del suo antico maestro: «hai

⁴⁹³ «Some more inches».

⁴⁹⁴ «An intellectual [...], like his father».

⁴⁹⁵ «I want a body!».

⁴⁹⁶ «He was trying to live his dreams through his own body, now he is looking through his dreams for a body». Cfr. Programma di scena della premiere del *F@ust Version 3.0*, senza numero di pagina.

⁴⁹⁷ Sul catalogo *La Fura dels Baus 1979-2004*, si parla di una vera e propria «‘placenta’», all'interno della quale il protagonista «ricerca l'identità fisica che ha perduto» (Traduzione mia di «He is searching for the physical identity he lost»). Cfr. Mauri, Ollé, *La Fura dels Baus*, cit. p. 397 (203).

⁴⁹⁸ «As a corpse in the midst of putrefaction». Si tratta di una battuta pronunciata dallo Studente, che appare di nuovo in scena per qualche secondo alla fine della sezione del “Mephisto Show”.

subito una distruzione neuronale completa. Ti ricostruirò. [...] Ti ho creato. Da acqua e fuoco la vita rinascerà».⁴⁹⁹ In questo preciso istante, con una sorta di esplosione visivo-sonora, il fondale prende a illustrare l'immagine di una colata lavica all'interno di una fornace mentre la sacca amniotica faustiana viene sollevata gradualmente verso il soffitto. A poco a poco, la proiezione "lavica" si trasforma in un volto di donna, quello di Elena, che rivolgendosi direttamente al feto, connota il suo prossimo "venire al mondo" come un processo di purificazione dall'antica tensione intellettuale verso la conoscenza assoluta e, per converso, di rigenerazione come puro istinto.

Proprio mentre il fantasma archetipico di Elena pronuncia le sue parole e chiama Faust a una nuova vita, una figura vestita di bianco (una sorta di ostetrica dell'inconscio), grazie all'ausilio di vari tiranti, raggiunge il feto in aria, e alcuni altri tecnici a livello del palcoscenico, piazzano una sorta di contenitore esattamente sotto il bozzolo. In una simulazione del processo del parto, la sacca amniotica si apre improvvisamente, lasciando scorrere le sue acque nell'involucro sottostante (poi prontamente rimosso dai tecnici), così da permettere al "neonato" Faust di scivolare lentamente a terra, mentre sullo sfondo una simbolica pioggia di corpi evidenzia il tema della (ri)generazione. Alcuni personaggi vestiti completamente di nero, raccolgono poi il protagonista inerme e sigillano il suo corpo nudo all'interno di un'armatura medievale dotata di ali, successivamente sollevata attraverso un sistema di corde che permettono a Faust di librarsi in aria. In questo senso, dopo aver vestito i panni dell'Homunculus di Wagner, il protagonista si trasforma letteralmente in un novello Euforione e, come lui, inizia un volo di liberazione che, in questo caso, sembra assumere connotati prettamente psicanalitici. Proprio nel configurarsi come primo movimento di un nuovo corpo *assoluto*, teso cioè al puro istinto carnale, il volo faustiano pare rievocare le riflessioni di alcuni contemporanei di Sigmund Freud relative alla connotazione erotica dei sogni di volo.

Il dottor Paul Federn di Vienna [*scrive Freud*] ha espresso la seducente congettura che buona parte di questi sogni di volare siano sogni di erezione, perché questo strano fenomeno, oggetto per gli uomini di fantasie inesauste non può non parere una sospensione della legge di gravità (vedi a questo proposito i falli alati degli antichi). È degno di nota il fatto che anche Mourly Vold, sobrio sperimentatore di sogni, realmente avverso a qualsiasi interpretazione, difenda l'interpretazione erotica dei sogni di volo (e di sospensione). Secondo lui, l'erotismo è 'il motivo più importante del sogno di librarsi' e si richiama al forte senso di vibrazione del corpo che accompagna questi sogni, nonché alla loro frequente associazione con erezioni o polluzioni.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ «You've undergone a mass destruction of neurones. I'll reconstruct you. [...] I've created you. From fire and water life will be reborn».

⁵⁰⁰ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1899], Torino, Bollati Boringhieri, trad. it. a cura di Elvio Fachinelli e Herma Trettl, 1973, p. 344.

Il volo onirico del Faust furero – prima rottura dell’inerzia fisica dopo la sua rinascita – sembrerebbe rivendicare, in tal senso, l’avvenuto reindirizzamento del suo tendere verso un contenuto puramente carnale, sessuale dell’esistere, in un radicale rovesciamento dell’identità virtualizzata che caratterizzava il protagonista all’inizio dello spettacolo.

Come il tentativo di volo dell’Euforione goethiano, tuttavia, anche quello di Faust ha breve durata: a poco a poco, l’uomo viene trascinato verso terra dalla forza di gravità e, infine, perde miseramente le sue ali, crollando nudo sul palco, raggomitolato su sé stesso. Questa discesa al suolo coincide con la fine del viaggio nell’inconscio faustiano: dopo un’improvvisa esplosione, sul fondale vediamo il corpo del protagonista precipitare in un vortice di fiamme che progressivamente assume le forme di un tunnel e infine – in modo speculare rispetto all’inizio del *trip* – conduce alla pupilla di un occhio, segnando il ritorno diegetico all’orizzonte del mondano. Lo sfondo si colora allora di un’asettica luce bianca ospedaliera e i membri del personale sanitario visti a inizio atto irrompono sul palco, trascinando di nuovo il corpo inerme di Faust steso a terra sul lettino medico, legandolo saldamente al materasso.

Dopo qualche secondo di assoluto silenzio, Faust si sveglia dal coma e – come illuminato dalla lezione fornitagli dal viaggio mentale vissuto all’interno della sua stessa (sub)coscienza – si lancia in un monologo finale (non presente nella traduzione inglese del copione da me consultata) che rievoca vagamente le ultime parole del protagonista goethiano, dal quale emerge una visione finalmente chiara dei suoi propositi esistenziali: «Vedo una luce più chiara. [...] Il cerchio si è chiuso. Ciò che desideravo è finalmente tra le mie mani».⁵⁰¹ Il raggiungimento di una dimensione corporea dell’esistere a cui Faust si riferisce si rivela immediatamente, tuttavia, in tutta la sua tragica impossibilità: il lettino su cui il protagonista è sdraiato si presenta ora chiaramente nella forma di un cubo metallico – la stessa dello studio/cella in cui avevamo visto rinchiuso l’uomo nelle primissime battute dello spettacolo. Il presunto percorso di liberazione coincidente con il viaggio nei meandri della mente ha condotto in realtà Faust all’interno della stessa prigione da cui era partito. L’equivalenza con l’inizio si rafforza in modo paradigmatico quando, alla fine del monologo, il lettino su cui il protagonista è sdraiato prende a girare a 360°, rievocando l’idea dell’inazione, dell’infinito procedere verso il nulla legata al percorso faustiano e quella parallela dell’illimitato recedere dell’oggetto del desiderio in un *loop* infinito. Il grido finale di un Faust nuovamente costretto alla reclusione nell’informativo viene accompagnato allora dall’inquietante proiezione di uno spazio siderale

⁵⁰¹ Traduzione mia delle parole pronunciate nel corso dello spettacolo, di cui segue una trascrizione: «Veo una luz mas clara. [...] El circulo se ha cerrado. Lo que deseé esta en fin a mi alcance».

indefinito all'interno del quale cominciano a vorticare migliaia di immagini del suo volto, conclusa da una terrificante esplosione che ripristina sul palcoscenico un silenzio tombale. La riconquista onirica del corpo lascia il posto alla pessimistica affermazione della completa impossibilità di accedere a un simile proposito nell'orizzonte del contemporaneo: il nuovo Faust si ritrova, come all'inizio, prigioniero del suo spazio digitale e la sua fisicità si frammenta in un'indefinita proliferazione di volti (e dunque di corpi, identità), in un riferimento forse definitivo al compiuto trionfo delle teorie del cosiddetto "postumanesimo" per le quali, di fatto, «le società industrializzate occidentali stanno attraversando una nuova fase dell'umanità in cui non esiste alcuna essenziale distinzione tra esistenza corporea e simulazione informatica, meccanismo cibernetico e organismo biologico, teleologia robotica e umana».⁵⁰²

Conclusioni

Nel rievocare il lungo processo creativo legato alla messinscena del *F@ust 3.0*, Carlos Padrissa riconosce esplicitamente lo stretto legame tra il lavoro compiuto dalla Fura su Faust e l'esordio del gruppo catalano nel contesto del teatro tradizionale. Secondo Padrissa, il progresso della ricerca intrapresa dal collettivo sul mito di Faust e l'operazione di confronto con il teatro di parola – attivato per la prima volta proprio in questa occasione – assumono la stessa importanza nel contesto del lavoro sul *F@ust 3.0*.⁵⁰³ Nella visione della Fura, il tentativo di adattare il mito alla contemporaneità si sovrappone dunque perfettamente al proposito di inserire la propria peculiare estetica performativa negli spazi canonici del teatro occidentale per trasformarli dall'interno: il faustiano non viene soltanto utilizzato come ideale cartina di tornasole per l'attivazione di una riflessione sullo statuto delle società occidentali contemporanee ma anche come uno strumento attraverso cui rifondare il teatro di parola, operando una rottura decisiva rispetto agli esperimenti anti-teatrali del primo ventennio furero.

Oltre a tracciare un cupo affresco della modernità digitale, il *F@ust 3.0* segna perciò una sorta di riconciliazione del collettivo catalano con lo spazio tradizionale del teatro all'italiana, prolungato, ampliato e destrutturato nelle sue forme classiche. La tecnologia audiovisiva e informatica si fa, in questo senso, letteralmente tema e forma dell'allestimento, oggetto di

⁵⁰² Traduzione mia di «Western industrialized societies are experiencing a new phase of humanity wherein no essential differences between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human exist». Cfr. Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture*, cit. pp. 52-53.

⁵⁰³ Scrive Padrissa: «Nel caso del *F@ust 3.0*, il progresso della nostra ricerca sul mito faustiano finì per rivelarsi importante tanto quanto il fatto che ci stavamo avvicinando a un teatro basato sul testo per la prima volta» (Traduzione mia di «In the case of *F@ust 3.0*, the progress of our research about the Faustian myth turned out to be as important as the fact that we were approaching theatre with text for the first time»). Cfr. Mauri, Ollé, *La Fura dels Baus*, cit. p. 397 (201).

demonizzazione narrativa e fondamentale strumento di rinnovamento formale. Mentre passa in rassegna i temi della disgregazione identitaria causata dai modelli massmediali e della minaccia di de-corporeizzazione imposta dallo strapotere del virtuale, il *F@ust 3.0* sfrutta infatti proprio le possibilità offerte dalla strumentazione audiovisiva digitale per rifondare l'esperienza scenica nei termini di una nuova estetica fondata sull'ibridazione multimediale (il cosiddetto "teatro digitale"). Non è un caso che subito dopo la fine dei lavori sulla messinscena del *F@ust 3.0*, la Fura firmi un nuovo manifesto (intitolato, significativamente, "Manifesto Binario"), fondato sul sogno di dar vita a un teatro caratterizzato da un linguaggio capace di mettere in relazione «l'organico con l'inorganico, il materiale e il virtuale, l'attore in carne ed ossa con l'avatar, lo spettatore in presenza con l'internauta, la scenografia fisica con il cyberspazio».⁵⁰⁴ Il *F@ust 3.0* sembra proporsi, in tal senso, come una volontaria operazione di rifondazione del teatrale (e, in generale, del performativo), un esperimento estetico (o, per certi versi, "ontologico") nel quale, per usare le parole di Kjell Yngve Petersen,

l'avvento di tecnologie telematiche che operano in tempo reale sul palcoscenico cambiano in modo decisivo le condizioni fondamentali della performance, rendendo nello stesso tempo necessario riconsiderare molti dei concetti basilari utilizzati per comprendere la situazione teatrale. Queste tecnologie sospendono le concezioni di spazio e tempo come definizioni fisse, rendendo pertanto possibile manipolare i parametri spaziali e temporali della performance. Emerge così una specie di realtà fluida, nella quale lo spazio può essere simile al tempo e il tempo simile allo spazio; una sorta di spazio-tempo aumentato nel quale è possibile [la coesistenza di] porzioni dislocate e parallele di tempo e spazio. Perfino alcuni concetti basilari della performance perdono il loro chiaro significato distintivo, per esempio il fatto che questa sia un evento *live* e che tutto ciò che si vede in scena possa essere inteso come 'reale', presentato in tempo reale e in uno spazio reale.⁵⁰⁵

Dunque, la prima incursione della Fura nel contesto di un teatro di parola non coincide con un adeguamento della propria estetica ai dettami spettacolari tradizionali, semmai in un vero e proprio tentativo di ridefinizione delle forme, delle configurazioni e dei meccanismi propri

⁵⁰⁴ Traduzione mia di «Lo orgánico con lo inorgánico, lo material y lo virtual, el actor de carne y hueso con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio». Cfr. Marisa Gomez, *De la dramaturgia de la imagen al teatro digital: La Fura Dels Baus*, «Interartive», [online] <https://interartive.org/2008/07/fura-dels-baus> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁵⁰⁵ Traduzione mia di «The advent of real-time and telematic technologies in the stage space decisively changes the fundamental conditions of performance, while making it necessary to reconsider many of the basic concepts used in understanding the theatrical situation. These techniques suspend the concepts of space and time as fixed definitions, thus making it possible to manipulate the spatial and temporal parameters of the performance. Instead, a kind of fluid reality emerges, in which space can be time-like and time can be space-like; a kind of augmented space-time where displaced or parallel instances of time and space are possible. Even some of the basic concepts of performance lose their clear and distinct meanings, such as it being a 'live' event and that everything is realised for 'real' in real-time and real-space». Cfr. Kjell Yngve Petersen, *The Emergence of Hyper-Reality in Performance*, in Colin Beardon e Gavin Carver, *New Visions in Performance. The Impact of Digital Technologies*, Lisse, Swets & Zeitlinger, 2004, p. 33.

dello spazio teatrale all'italiana. Non a caso Robert Lublin, recuperando un neologismo di Bonnie Marranca, definisce le modalità performative su cui si fonda il *F@ust* furero alla stregua di una complessa «mediaturgy», cioè un orizzonte estetico ibrido in cui non solo si assiste alla dissoluzione degli steccati genericamente esistenti fra le arti ma viene anche a cadere la differenza sostanziale tra presenza fisica e virtuale.⁵⁰⁶ Come nota lo studioso,

i personaggi si mescolano con la tecnologia al punto che questa entra in scena quando loro ne escono. [...] La Fura ha tentato di preparare il pubblico a un'esperienza del genere illustrando nel programma che 'teatro, musica, video, oggetti, luci e azioni sono intrecciati per spiegare che la storia originale [è stata] sintetizzata, frammentata, dispiegata gradualmente.⁵⁰⁷

La Fura dà vita, in pratica, a un vero e proprio teatro-database in cui, come in un'operazione di sintesi informatica, vengono meno le distinzioni tradizionali fra generi performativi e, in generale, artistici. Nella sua complessa configurazione, il *F@ust 3.0* giunge così a integrare il teatro di parola (che è il suo punto di partenza) con gli stilemi di quello musicale (si pensi al deejay che domina lo spazio antistante al proscenio e, proprio come un direttore d'orchestra, conduce il mondo faustiano attraverso la musica creata virtualmente su FMOL), con il linguaggio del cinema, della pubblicità, del videogame. Piuttosto che approdare allo spazio teatrale all'italiana per adeguarsi alla sua logica classica, dunque, il collettivo catalano opera – attraverso Faust – una forzatura radicale dei suoi limiti, perseguendo la realizzazione di quella che Röttger definisce una «trasposizione intermediale» e «un'immagine telesensoriale»,⁵⁰⁸ nella quale la rappresentazione schermica perde la sua funzione di mero corollario dell'azione recitata per trasformarsi in elemento fondante della pratica scenica. Dando vita a un'inscindibile mescolanza tra rappresentazione dal vivo e registrata, tra scena e video, in questo senso, il *F@ust 3.0* pare configurarsi come uno spettacolo che, per usare le parole di Antonio Pizzo sulle intersezioni fra teatro e digitale,

non [tenta] di ricondurre la frammentazione all'unità dell'esperienza teatrale, bensì [crea] una forza centrifuga che spinge lo spettacolo fuori dai propri limiti: il palcoscenico non è il luogo in cui l'esperienza contemporanea può essere ricondotta a una qualche forma unitaria; dovremo accontentarci di selezioni, frammenti, sguardi periferici, e coglierne il senso solo se disposti a mettere in gioco la stessa identità del teatro.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Cfr. Lublin, *Faust and the "Death of Man"*, cit. p. 216.

⁵⁰⁷ Traduzione mia di «The characters then intermingle with the technology so that one often picks up where the other leaves off [...]. La Fura attempted to prepare the audience for this experience by explaining in the program that 'Theater, music, video, objects, lights, and action are interlaced to explain the original story synthesized, fragmented, unfolded'». Cfr. *Ibidem*.

⁵⁰⁸ Traduzione mia di «A telesensory image». Cfr. Röttger, *F@ust vers. 3.0*, cit. p. 41.

⁵⁰⁹ Pizzo, *Teatro e mondo digitale*, cit. p. 29.

Il *F@ust* furono si propone perciò, soprattutto, come un inedito oggetto performativo capace di infrangere le tradizionali categorie teatrali di linearità rappresentativa e superiorità degli elementi scenici in presenza e di promuovere per converso un linguaggio fatto di alternanze, scontri e fusioni fra media, estetiche e generi diversi.

Sfruttando la trasformabilità caratteristica del mito e, insieme, appropriandosi del carattere di inesausta tensione al superamento (di forme e modi dell'essere) essenzialmente connesso al suo protagonista, la Fura rifonda dunque la tragedia di Faust come un'indagine sull'oggi (e nello specifico sugli effetti dei nuovi media informatici sul corpo umano) e ridefinisce parallelamente le modalità dell'estetica teatrale secondo i modelli "fusionali" dell'intermedialità, dando così vita a uno spettacolo capace di riflettere, sia nella forma che nei contenuti, sulle strutture dominanti della nostra contemporaneità informatizzata.⁵¹⁰

⁵¹⁰ Lublin afferma significativamente che «F@ust: Version 3.0 è stato deliberatamente creato per esplorare l'esperienza della vita alle soglie del XXI secolo» (Traduzione mia di «Faust: Version 3.0 was deliberately created to explore the experience of life at the turn of the twenty-first century»). Cfr. Lublin, *Faust and the "Death of Man"*, cit. p. 219.

Il Faust cinematizzato: Robert Lepage (1999-2008) e Terry Gilliam (2011)

Questo capitolo si configura come un'analisi comparata delle messinscène de *La Damnation de Faust* di Hector Berlioz realizzate da Robert Lepage (New York, 2008) e Terry Gilliam (Londra, 2011), incentrata sui meccanismi di “cinematizzazione” attuati dai registi al fine di rendere scenicamente la configurazione ibrida e intermediale dell'opera francese. Dopo aver passato in rassegna la natura *sui generis* della leggenda drammatica di Berlioz e la sua (presunta) matrice pre-cinematografica, propongo due brevi *excursus* sulle caratteristiche costitutive degli allestimenti di Lepage e Gilliam e, infine, una serie di analisi incrociate dedicate ad alcune scene specifiche.

Se il *Faust* di Goethe, nel suo radicale superamento delle forme tradizionali del drammatico, è stato a più riprese etichettato alla stregua di un *closet drama*,⁵¹¹ un'opera destinata alla lettura più che alla rappresentazione scenica, è forse possibile riconoscere ne *La Damnation de Faust* di Hector Berlioz l'adattamento più naturalmente conforme al poema tedesco realizzato nell'ambito del teatro musicale, almeno da un punto di vista strutturale.⁵¹² La natura eccessiva del capolavoro goethiano, la sua impossibilità di categorizzazione drammaturgica trova infatti un riflesso evidente nell'aleatorietà ontologica che contraddistingue la *Damnation*, definita variamente dal suo stesso autore «un 'dramma da concerto', un 'opera da concerto', un 'opera leggenda', e infine [...] [una] 'leggenda drammatica'». ⁵¹³ Questa ultima definizione si configura alla stregua di un vero e proprio neologismo in grado, secondo Heather Hadlock, di «generare interrogativi, più che fornire risposte, grazie alla sua contraddittoria capacità di evocare l'attività personale della lettura e quella pubblica, collettiva del dramma». ⁵¹⁴

Nella sua analisi comparata della *Damnation* berlioziana e del *Faust* goethiano, lo studioso americano Daniel Albright tenta di evidenziare proprio la profonda affinità formale che unisce

⁵¹¹ Cfr. Heather Hadlock, 'Adapters, Falsifiers and Profiteers'. *Staging La Damnation de Faust in Monte Carlo and Paris, 1893-1903*, in Lorraine Byrne Bodley (a cura di), *Music in Goethe's Faust: Goethe's Faust in Music*, Woodbridge & Rochester, Boydell Press, 2017, p. 214.

⁵¹² *La Damnation de Faust* è una composizione per soli, coro e orchestra, composta da Hector Berlioz tra il 1845 e 1846, con libretto scritto dallo stesso compositore e Almire Gandonnière, ispirato alla prima parte del *Faust* di Goethe, nella traduzione di Gérard de Nerval. *La Damnation* vede la sua prima esecuzione in forma di concerto all'Opéra Comique di Parigi il 6 dicembre 1846. La sua prima rappresentazione in forma scenica risale invece al 18 febbraio 1893 presso l'Opéra de Montecarlo.

⁵¹³ Traduzione mia di «A 'drame de concert', an 'opéra de concert', an 'opéra légende', finally [...] [a] 'légende dramatique'». Cfr. Hadlock, 'Adapters, Falsifiers and Profiteers', cit. p. 214.

⁵¹⁴ Traduzione mia di «Raise more questions than it answers with its contradictory evocations of the private, internal activity of reading and the public, collective activity of drama». Cfr. *Ibidem*.

idealmente le due opere: se il poema tedesco viene concepito alla stregua di una successione di frammenti indipendenti,⁵¹⁵ un «palinsesto» fondato su un'evidente volontà di svincolarsi dalle categorie del teatro tradizionale,⁵¹⁶ proteso al contrario «a un teatro mentale, un teatro solo immaginato»,⁵¹⁷ la *Damnation* viene significativamente descritta nei termini di «una fantasia fondata su un'opera inesistente, nella quale i cantanti e l'orchestra sembrano guidati più dall'estro musicale, dal bisogno di stupire, parodiare e devastare, che dalle normali proprietà del discorso operistico».⁵¹⁸ Secondo Albright, in pratica, Berlioz (come Goethe)

era intenzionato ad andare più in là di chiunque altro, in direzione di uno smantellamento del concetto di opera, della concezione stessa di teatro. Secondo Berlioz, [...] Goethe sembrava avanzare verso una visione del dramma inteso come qualcosa di fluido, di biologicamente potente, simile in questo senso al nuovo discorso proposto dalla musica romantica; e così [Berlioz] fondò un genere nuovo, un dramma musicale interiorizzato [...]. Rompendo la solida corazza del teatro ottocentesco, Berlioz riuscì a creare un ibrido più intimo sospeso tra musica e dramma – un'entità semi-operistica, semi-sinfonica.⁵¹⁹

Proprio riflettendo su questo carattere ibrido della *Damnation* – non un'opera, non un dramma, non una sinfonia, non una partitura per concerto – Albright giunge a etichettare la *légende* berlioziana alla stregua di una «semi-opera»,⁵²⁰ un termine che, come evidenzia Hadlock, esprime mirabilmente l'idea di un'ontologia *in-between*, capace cioè di conciliare l'effettiva presenza di elementi operistici veri e propri – un libretto con tanto di indicazioni sceniche e didascalie, la presenza di ruoli solistici e di un coro – e l'assenza di altri, primo fra tutti quello della continuità musicale e drammatica.⁵²¹

Al pari del *Faust* di Goethe, infatti, il “viaggio” della *Damnation* si configura come un percorso assolutamente privo di continuità, caratterizzato da un discorso musicale incredibilmente poliedrico,⁵²² da frequenti salti narrativi e geografici, da una propensione

⁵¹⁵ Cfr. Daniel Albright, *Berlioz's Semi-operas*, Rochester, Rochester University Press, 2001, p. 88.

⁵¹⁶ Ivi, p. XII.

⁵¹⁷ Traduzione mia di «To a mental theatre, a wish-theatre». Cfr. Ivi, p. 88.

⁵¹⁸ Traduzione mia di «A fantasy based on a non-existent opera, in which the singers and orchestra seem guided more by musical whim, by the need to astonish, spoof, devastate, than by the normal proprieties of operatic discourse». Cfr. Ivi, p. 109 (corsivo mio).

⁵¹⁹ Traduzione mia di «Berlioz was willing to go further than anyone else, by dismantling the concept of opera, the concept of theatre itself. To Berlioz, [...] Goethe seemed to be moving toward a vision of drama as fluid, as biologically potent, as the new discourse of Romantic music; and so he founded a new genre, an internalized music drama [...]. By cracking the fixed shell of the nineteenth-century theatre, Berlioz was able to devise a more intimate hybrid between music and drama – a semi-operatic, semi-symphonic thing». Cfr. Ivi, p. 130.

⁵²⁰ Ivi, p. VIII.

⁵²¹ Cfr. Hadlock, *Adapters, Falsifiers and Profiteers*, cit. p. 214.

⁵²² Albright definisce significativamente la *Damnation* alla stregua di «una tabula rasa, sulla quale qualsiasi immagine, qualsiasi tipo di composizione musicale, può prendere forma, senza tener conto delle proprietà formali dell'opera, della sinfonia o di qualsiasi altro genere» (Traduzione mia di «A tabula rasa, on which any picture, any sort of musical composition, may take shape, without regard to the formal propriety of opera or symphony or any known genre»). Cfr. Albright, *Berlioz's Semi-operas*, cit. p. 121. E describe,

osmotica a oltrepassare costantemente i confini tra diversi livelli del reale: il Faust di Berlioz passeggia inizialmente in un'idilliaca pianura ungherese, tenta il suicidio rinchiuso nel suo studio nel nord della Germania, cerca consolazione nella ben nota cantina di Auerbach a Lipsia, s'innamora di una Margherita onirica apparsa sulla riva dell'Elba e penetra infine, fatalmente, le fauci dell'inferno.⁵²³ In questo senso, secondo Albright, la *légende* di Berlioz condivide con il *Faust* di Goethe un'intrinseca tensione verso «una condizione di assenza di genere»,⁵²⁴ esaltata dal processo stesso di creazione sotteso alle due opere, basato sul progressivo accostamento di scene e materiali scritti in periodi diversi, con stili differenti e in modo non consequenziale.

La *Damnation*, come il *Faust* goethiano, infatti, nasce da un procedimento a mosaico, di formazione e crescita graduale: il primo nucleo della *légende* francese va rintracciato nelle *Huit Scènes de Faust*, un gruppo di otto scene ispirate al *Faust* goethiano realizzato da Berlioz tra 1828 e 1829, al quale il compositore francese aggiunge una serie di materiali musicali estremamente eterogenei tra 1845 e 1846, sublimando definitivamente – a vent'anni di distanza dal primo tentativo – l'ossessione maturata nei confronti del poema di Goethe, chiaramente espressa nella lettera inviata dallo stesso Berlioz al sommo poeta tedesco nel 1829.

Per vari anni [*scrive il compositore francese*], Faust è stata una mia lettura ricorrente. Grazio allo studio di quest'opera incredibile (anche se ho potuto leggerla solo attraverso la nebbia di una traduzione), essa ha finito per esercitare sul mio spirito una specie di incantesimo; le idee musicali si sono formate nella mia testa a partire dalle sue idee poetiche e, per quanto fossi fermamente determinato a non mescolare i miei deboli accordi con le sue sublimi parole, a poco a poco il fascino di questo progetto mi ha sovrastato con una tale forza; l'incantesimo è stato così potente, che la musica per molte scene è stata composta quasi senza che me rendessi conto.⁵²⁵

successivamente, l'incredibile eterogeneità stilistica della versione della *Damnation*, specificando come questa «consista delle cose più diverse immaginabili: recitativi e arie, marce, fughe, minuetti, un pandemonium – un intero vaudeville falsato in una serie pre-esistente di canzoni e cori». (Traduzione mia di «It consists of the most miscellaneous stuff imaginable: recitative and aria, march, fugue, minuet, pandemonium—a whole vaudeville farced into a pre-existent collection of songs and choruses»). Cfr. Ivi, p. 109.

⁵²³ A questo proposito Albright parla di «un mondo costruito a caso sia musicalmente che geograficamente» (Traduzione mia di «A musically as well as a geographically random world»). Cfr. Ivi, p. 121. Altrove, Albright descrive la *Damnation* alla stregua di uno «strano *mélange* di scene disconnesse, in cui gli spazi vuoti vengono lasciati aperti oppure vengono colmati con materiali di transizione ovviamente inadeguati – inadeguati, si intende, dal punto di vista di un'effettiva messinscena» (Traduzione mia di «[A] strange *mélange* of disconnected scenes, in which the gaps are either left gaping, or covered over with obviously ineffectual transitional material – ineffectual, that is, from the standpoint of an actual stage work»). Cfr. Ivi, p. X.

⁵²⁴ Traduzione mia di «A condition of genrelessness». Cfr. Ivi, p. 109.

⁵²⁵ Traduzione mia di «For some years, Faust has been my constant reading. As a result of my study of this astonishing work (even though I was able to view it only through the fog of a translation) it ended by exercising on my spirit a kind of enchantment; musical ideas formed themselves in my head around your poetic ones and, although I was firmly determined never to join my feeble chords to your sublime words, little by little the seduction worked so powerfully on me; the enchantment was so violent; that the music for several scenes was composed almost without my knowledge». Cfr. Nicholas Tarling, *Choral Masterpieces: Major and Minor*, Londra, Rowman & Littlefield, 2014, p. 71.

In tal senso, Berlioz sviluppa nei confronti del *Faust* una fascinazione dai caratteri ossessionanti che contribuisce, come una sorta di motore creativo, al processo (automatico, lo definisce il compositore, evocando vagamente i metodi poi sviluppati dal surrealismo bretoniano) di trasposizione in note della parola goethiana, di distillazione musicale della poesia drammatica.

Nonostante i numerosi parallelismi strutturali con il capolavoro goethiano, tuttavia, la *Damnation* segna una netta deviazione narrativa rispetto al poema tedesco: non solo, infatti, Berlioz modifica diametralmente le sorti del protagonista – sostituendo l’elevazione celeste del finale di Goethe con un vero e proprio inabissamento infernale (la «dannazione» del titolo) – ma delinea un Faust dai tratti praticamente opposti rispetto a quelli dell’originale, per certi versi ad esso antitetico e, forse, ancor più moderno. Secondo Albright, Berlioz mette di fatto in pratica un’operazione di diminuzione del protagonista goethiano, dando vita a un’immagine come prosciugata dell’eroe, trasformando l’ideale del titano incessantemente teso verso l’assoluto in quello di un «uomo azzerato [...] infinitamente più debole, noioso e petulante».⁵²⁶ L’inesausto *Streben* che domina il Faust di Goethe svanisce completamente, lasciando il passo allo *spleen* di un anti-eroe passivo e privo di energie vitali, plasmato come una marionetta da un Mefistofele che diventa, qui più che mai, regista di una farsa dai toni spesso macabri. La relazione che si instaura tra il protagonista berlioziano e quello goethiano si configura dunque alla stregua di un vero e proprio processo di ribaltamento, come se Berlioz – usando nuovamente le parole di Albright – «abbia dato vita a un Faust che Goethe aveva deciso di sopprimere, una specie di inversione negativa, passiva e lamentosa del Faust eccessivo, attivo e teso all’avanzamento» del poeta tedesco.⁵²⁷

Rievocando le riflessioni di Herman Hofer, Albright evidenzia in tal senso come

Berlioz abbia fatto di Faust, deliberatamente, temerariamente e in modo molto lungimirante, un esteta vanesio, un turista anche a casa propria, sessualmente impotente, incapace di azione politica o di compassione verso il prossimo, così da illustrare il collasso di certe illusioni riguardanti le possibilità del progresso umano – un esempio della disillusione verso il Romanticismo maturata nel contesto del Romanticismo stesso.⁵²⁸

⁵²⁶ Traduzione mia di «A kind of zero man [...] far weaker, far more bored and petulant than [...] Goethe’s Faust». Cfr. Albright, *Berlioz’s Semi-operas*, p. 111.

⁵²⁷ Traduzione mia di «As if Berlioz realized a Faust that Goethe decided to suppress, a kind of negative inversion, passive and querulous, of the active, extravagant, onward-striving Faust that Goethe cherished». Cfr. Ivi, p. 127.

⁵²⁸ Traduzione di «Berlioz deliberately, daringly, farsightedly, created Faust as a vain aesthete, a tourist even when at home, sexually impotent, incapable of political action or of sympathy for his fellow man, in order to illustrate the collapse of certain illusions about the possibilities of human progress – an example of disenchantment with Romanticism occurring within the domain of Romanticism itself». Cfr. Ivi, p. 111.

In questo suo rigetto degli ideali romantici, il compositore francese si spinge in pratica ben oltre i connotati storici del suo tempo e dà vita a un Faust proiettato al futuro, sorprendentemente in linea con i connotati ontologici dei Faust postmoderni, caratterizzati, come in parte osservato nei precedenti capitoli, da un deciso appiattimento del principio di azione e una conseguente involuzione asociale e solipsistica.⁵²⁹ In tal senso, in modo paradossale, un personaggio dai tratti così fortemente anti-romantici finisce per fungere da protagonista di un'opera che si pone come una delle più radicali sperimentazioni condotte sull'ideale (romantico, appunto) di *Gesamtkunstwerk*, dominata da una tensione verso il superamento delle barriere estetiche decisamente all'avanguardia per il suo tempo. A questo proposito, Albright conia per la *légende* di Berlioz l'espressione «teatro-fantasia»,⁵³⁰ vicina per certi versi alle riflessioni di John Warrack che parla invece di un dramma per la (e della) mente in cui «la logica drammatica non è quella del teatro ma piuttosto quella di un'immaginazione capace di liberarsi dalla realtà fisica che la circonda».⁵³¹ Ancor più oltre si spinge David Cairns che evoca l'ideale di una sorta di opera-sogno,⁵³² dominata da caratteristiche formali difficilmente conciliabili con gli schemi del teatro musicale dal vivo ma ben traducibili, al contrario, attraverso l'estetica del cinema.

È un'opera [*scrive Cairns*] prodotta dagli occhi della mente, messa in scena su un ideale palcoscenico dell'immaginazione, quasi impossibile da realizzare nel contesto del teatro dal vivo. La immaginiamo più vividamente di quanto qualsiasi medium visivo esterno possa verosimilmente rappresentarla, con l'eccezione del cinema (che Berlioz sembra a volte anticipare).⁵³³

Questo riferimento all'estetica cinematografica complica a dismisura le possibili speculazioni sulla confusa ontologia della *Damnation*, aprendo la strada all'ipotesi di una struttura potenzialmente filmica, talmente all'avanguardia da evocare, con almeno un cinquantennio di

⁵²⁹ Non sembra un caso, in questo senso, che il numero di allestimenti della *Damnation* di Berlioz messi in scena negli ultimi trent'anni superi di gran lunga quello – assai esiguo – degli allestimenti realizzati tra il 1893 (anno della prima scenica dell'opera) e i primi anni ottanta del Novecento.

⁵³⁰ Traduzione mia di «Fantasy-theatre». Cfr. Albright, *Berlioz's Semi-operas*, p. XII.

⁵³¹ Traduzione mia di «The dramatic logic [*is*] not that of the theatre but of an imagination able to free itself from physical surroundings». Cfr. David Cairns, *Berlioz Vol. II - Servitude and Greatness, 1832-1869*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000, p. 357.

⁵³² Cairns scrive che «nella sua fluidità e nella successione repentina di umori, nella rudezza delle sue transizioni dalla luce al buio, dalla brutalità terrena alla bellezza più eterea, nel suo senso di realtà aumentata, [*la Damnation*] ha la natura di un sogno» (Traduzione mia di «In its fluidity and swift succession of moods, in the abruptness of its transitions from light to dark, from earthy brutality to the most translucent beauty, in its sense of heightened reality, it has the character of a dream»). Cfr. *Ibidem*.

⁵³³ Traduzione mia di «It is an opera of the mind's eye performed on an ideal stage of the imagination, hardly realizable within a framework of live drama. We see it more vividly than any external visual medium could possibly depict it, except the cinema (which Berlioz seems at times to be anticipating)». Cfr. *Ibidem*.

anticipo, le forme e i motivi introdotti nel campo delle arti dello spettacolo dall'invenzione del cinematografo, avvenuta nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento.

Proprio questa presunta, intima matrice pre-cinematografica della *légende* di Berlioz, evocata da Cairns, si costituisce come il punto di partenza di questo capitolo, nel quale mi concentro sull'analisi di due recenti messinscene della *Damnation*. Mi riferisco all'allestimento realizzato da Robert Lepage – prima al Festival di Matsumoto in Giappone (1999) e poi, in una versione aggiornata, al Metropolitan di New York (2008)⁵³⁴ – e a quello di Terry Gilliam per l'English National Opera di Londra (2011),⁵³⁵ entrambi tesi – con modi e strumenti diversi – a portare alla luce la (presunta) costitutiva qualità “filmica” della *légende*. Inizio con due sezioni dedicate alle storie produttive degli spettacoli e proseguo con una serie di analisi incrociate di scene specifiche, quelle in cui meglio risulta la capacità dei due registi di realizzare la *légende dramatique* di Berlioz attraverso l'applicazione di un linguaggio propriamente cinematografico, dando vita a degli ibridi strutturalmente sospesi tra opera e film.⁵³⁶

***La Damnation de Faust* di Robert Lepage**

Pur non costituendosi come l'esordio effettivo di Robert Lepage sulla scena del teatro musicale, l'allestimento de *La Damnation de Faust* realizzato per il Festival Teatrale di Matsumoto (Giappone) nel 1999 assume, nel contesto della sua carriera di regista d'opera, tutto il valore di un punto di partenza, di una nuova introduzione. Se, infatti, Lepage si confronta con il genere lirico già nel 1992 con la doppia messinscena di *Bluebeard's Castle* (Béla Bartok) e *Erwartung* (Arnold Schönberg) a Toronto, è il lavoro sulla *légende* di Berlioz a configurarsi come il primo allestimento d'opera realizzato dopo la fondazione di Ex Machina, collettivo tecnico-artistico

⁵³⁴ L'allestimento de *La Damnation de Faust* realizzato da Lepage al MET nel 2008 ha visto la direzione musicale di James Levine. La parte di Faust è stata interpretata dal tenore Marcello Giordani, quella di Mefistofele dal basso John Relyea, quella di Margherita dal mezzosoprano Susan Graham e quella di Brander dal basso Patrick Carfizzi. I costumi di scena sono stati disegnati da Karin Erskine. Sonoyo Nishikawa ha svolto il ruolo di lighting designer, Holger Förterer quello di interactive video designer. Johanne Madore ha curato le coreografie. Barbara Willis Sweete ha diretto il video della messinscena.

Era prevista una ripresa aggiornata di questo stesso allestimento al MET per la stagione 2019/2020 ma il celebre teatro d'opera newyorkese ha infine deciso di sostituire la messinscena di Lepage con una versione concertistica della *légende* di Berlioz.

⁵³⁵ L'allestimento de *La Damnation de Faust* realizzato da Gilliam per l'English National Opera nel 2011 ha visto la direzione musicale di Edward Gardner. Il tenore Peter Hoare ha interpretato il ruolo di Faust, il basso Christopher Purves quello di Mefistofele, il mezzosoprano Christine Rice quello di Margherita e il basso Nicholas Folwell quello di Brander. Finn Ross si è occupato della gestione degli inserti video che compongono l'opera, Peter Mumford ha svolto il ruolo di lighting designer, Hildegard Bechtler ha curato le scenografie e Katrina Lindsay ha disegnato i costumi dello spettacolo. Peter Maniura ha diretto il video della messinscena. L'opera è stata messa in scena in inglese e la traduzione del libretto è stata realizzata da Hugh MacDonald.

⁵³⁶ Di entrambi gli spettacoli esiste, come accennato, una versione video. Quella della messinscena di Gilliam è stata trasmessa in varie occasioni da BBC mentre quella dell'allestimento di Lepage è parte del catalogo video del sito di Met Opera.

nato nel 1994 con il quale il regista canadese imprime una svolta decisiva al suo percorso estetico e autoriale, orientandosi verso la creazione di un teatro geneticamente pluridisciplinare.⁵³⁷ Proprio la nascita di Ex Machina infatti trasforma in modo significativo il metodo di lavoro di Lepage, inaugurando una decisa rottura con il passato, un cambio di direzione nei suoi modi di fare e concepire la scena, reindirizzata drasticamente verso una sperimentazione intermediale di cui l'allestimento della *Damnation* costituisce, almeno nell'ambito della sua produzione operistica, un prototipo ideale.

James Reynolds illustra proprio questo valore "pionieristico" della *Damnation* lepagiana, evidenziando come

l'intervallo tra le messinscene di *Erwartung* e *Bluebeard's Castle* per la Canadian Opera Company (Toronto, 1992) e la co-produzione di *Faust* (1999) realizzata da Ex Machina può essere inteso come uno iato, nel contesto del quale *Faust* ha di fatto svolto il ruolo di riavviare una carriera operistica in stato di quiescenza.⁵³⁸

La *Damnation* realizzata a Matsumoto può in questo senso essere vista alla stregua di un importante crocevia nella carriera di Lepage, capace di segnalare l'attivazione di un nuovo approccio al teatro musicale, finalmente aperto a dialogare con quelle tecnologie audiovisive, interattive e digitali che avevano già trovato ampia applicazione nell'orizzonte del teatro di prosa lepagiano a partire dal 1994 (in spettacoli, tra gli altri, come *The Seven Streams of the River Ota* o *Elsinore*).⁵³⁹

⁵³⁷ Questa tensione alla pluridisciplinarietà emerge chiaramente dal *mission statement* di Ex Machina. In esso, il collettivo si autodefinisce esplicitamente «una compagnia multidisciplinare che riunisce attori, scrittori, scenografi, tecnici, cantanti d'opera, burattinai, graphic designer, video-artisti, contorsionisti e musicisti». E continua: «Nuove forme artistiche emergeranno senza dubbio da questi incontri. Ex Machina vuole accogliere questa sfida e diventare un laboratorio, un incubatore per una forma di teatro che raggiungerà e colpirà gli spettatori di questo nuovo millennio» (Traduzione mia di «A multidisciplinary company bringing together actors, writers, set designers, technicians, opera singers, puppeteers, computer graphic designers, video artists, contortionists and musicians... New artistic forms will surely emerge from these gatherings. Ex Machina wants to rise to the challenge and become a laboratory, an incubator for a form of theatre that will reach and touch audiences from this new millennium»). Cfr. James Reynolds, *Robert Lepage / Ex Machina. Revolutions in Theatrical Space*, Londra & New York, Bloomsbury, 2019, p. 50

⁵³⁸ Traduzione mia di «The gap between Lepage directing *Erwartung* and *Bluebeard's Castle* for the Canadian Opera Company (Toronto, 1992), and Ex Machina's co-production of *Faust* (1999) might be imagined as a hiatus with *Faust* effectively rebooting a dormant opera career». Cfr. Ivi, p. 53.

⁵³⁹ Molti studiosi hanno evidenziato la non-categorizzabilità dell'opera di Robert Lepage, specie in relazione ai lavori realizzati dopo la creazione del collettivo Ex Machina. Le parole che forse riassumono in modo più preciso e completo la natura ibrida, non-risolta e transmediale del teatro lepagiano sono forse quelle di Aleksandar Sasa Dundjerovic, che al regista canadese ha dedicato tre monografie. Secondo Dundjerovic, «la teatralità di Lepage consiste di forme ibride comprensive di nuovi media, arti interdisciplinari, culture e tecnologie multiple immerse nello spazio fisico del teatro. La sua concezione di spettacolo è, innanzitutto, quella di un evento live multimediale, che ha luogo in un momento temporale specifico; si tratta di qualcosa di spontaneo, che funziona come uno spazio di riunione tra arti e pubblici diversi. Come sostiene Nicholas Mirzoeff, [Lepage] riflette la cultura visiva postmoderna attraverso un processo di unificazione delle discipline visive (il cinema, la pittura, i video pop, Internet e la pubblicità) in una sola cultura visiva. A prescindere dal

Nello specifico, grazie alla sua particolarissima configurazione scenica, l'allestimento della *Damnation* di Lepage si presta a essere considerato, scrive Anna Maria Monteverdi, come «una delle sue sperimentazioni sceniche più ardite e tecnologiche», una sorta di paradigma ideale del suo «procedimento aperto, eclettico e globale [...] che aspira a mescolare, fissandoli insieme chimicamente e poeticamente, tradizione teatrale, cinema e televisione».⁵⁴⁰ Nel mettere in scena la *légende* berlioziana, il regista canadese mantiene intatte le coordinate narrative e spaziotemporali imposte dal compositore (in una soluzione ben lontana, dunque, dallo stravolgimento diegetico operato da Gilliam) ma intuisce ed enfatizza nel contempo il potenziale precinematografico dell'opera francese, attuando delle peculiari scelte registiche che portano in primo piano proprio le tecnologie del cinema e il linguaggio dei media audiovisivi digitali, nel tentativo di riconfigurare dall'interno le tecniche e gli stilemi del teatro musicale.⁵⁴¹

Come scrive James Reynolds, lo spazio scenico della *Damnation* realizzata a Matsumoto appare dominato da una struttura architettonica a griglia creata attraverso la sovrapposizione di sedici quadranti, ognuno dei quali si configura insieme come schermo, capace di ricevere simultaneamente proiezioni dal davanti e dal retro, e come palcoscenico di secondo grado, sul quale i personaggi possono muoversi, interagire e svolgere le proprie azioni.⁵⁴² Questo prototipo creato in Giappone (e ripreso nel 2001 all'Opera Bastille di Parigi) evolve e si arricchisce in modo significativo nella messinscena aggiornata (su cui la mia analisi si

tipo di media utilizzato, Lepage conferma la visione dell'autore come montatore, capace di riunire stimoli diversi in un montaggio di esperienze collettive. Ciò che interessa Lepage è la ricreazione e la rappresentazione di un mondo, un mondo sospeso tra sogno e memoria, realtà e fantasia, colto in un processo di divenire, mai completamente formato o materializzato» (Traduzione mia di «Lepage's theatricality consists of hybrid forms made of new media, interdisciplinary arts, and multiple cultures and technologies introduced into the physical space of a theatre. His *mise en scène* remains, first and foremost, a live multimedia event, taking place at a moment in time; it is spontaneous, serving as a gathering place for different arts and audiences. It reflects postmodern visual culture in a way that, as Nicholas Mirzoeff argues, is a unification of visual disciplines (film, paintings, pop videos, the Internet, and advertising) into one visual culture. Regardless of the media Lepage employs, he confirms the view of author as editor, gathering various stimuli into a montage of collective experience. It is the recreation and representation of a world that interests Lepage, a world in-between dreams, memories, reality, and fantasy and in a process of becoming, never fully formed or materialized»). Cfr. Aleksandar Sasa Dundjerovic, *The Theatricality of Robert Lepage*, Montréal, McGill University Press, 2007, p. 39

⁵⁴⁰ Anna Maria Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, Milano, Meltemi, 2018, pp. 20, 24-25

⁵⁴¹ Come scrive Aleksandar Sasa Dundjerovic, «l'enfasi di Lepage sulla *performance-writing* realizzata attraverso elementi teatrali è simile a quello che il regista francese Roger Planchon definiva *écriture scénique* (scrittura scenica) o alla nozione di *performance text* elaborata da Richard Schechner. L'enfasi del processo di messinscena non è posta sulla narrativa già fissata o sui personaggi bensì sulla creazione di una performance, sullo sviluppo di un nuovo linguaggio teatrale» («Lepage's emphasis on performance-writing through theatrical elements is similar to what the French director Roger Planchon referred to as *écriture scénique* (scenic writing) or Richard Schechner's notion of performance text. The emphasis on *mise-en-scène* is not on the fixed narrative and character but on the development of a performance, a new theatrical language»). Cfr. Aleksandar Sasa Dundjerovic, *Robert Lepage*, New York, Routledge, 2009, p. 14

⁵⁴² Cfr. Reynolds, *Robert Lepage / Ex Machina*, cit. p. 60.

concentra) che Lepage propone al Metropolitan di New York nel 2008 (dopo circa un decennio dalla prima giapponese),⁵⁴³ considerata da Reynolds «una produzione rivoluzionaria per quanto concerne l'applicazione di nuove tecnologie di proiezione e per l'interattività tra video e sonoro».⁵⁴⁴ Sul palcoscenico del MET, Lepage (grazie al supporto tecnico di Sonoyo Nishikawa) adegua il suo allestimento della *légende* berlioziana alle innovazioni tecnologiche intercorse con il passaggio al nuovo millennio.⁵⁴⁵ Come spiega Reynolds, infatti, la struttura architettonica che domina la scena cresce in altezza, passando da sedici a ventiquattro quadranti; la relazione suono-video si sviluppa in un sistema di interazione complessa per il quale le immagini presentate sullo schermo evolvono in relazione al ritmo e all'intensità dell'esecuzione musicale; la parete schermica viene raddoppiata, scindendosi in un *videowall* anteriore e uno posteriore, separate da uno spazio vuoto in cui i personaggi possono sprofondare, trasformandosi in silhouette letteralmente risucchiate dall'audiovisivo. La dicotomia tra *live* e *recorded* si trasforma così in un vero e proprio *continuum* in cui corpo e musica da un lato e immagine digitale dall'altro diventano gli estremi di un più ampio spettro di possibili ibridazioni.

Ora, Lepage etichetta la complessa costruzione architettonica che domina e predetermina lo spazio dello spettacolo nei termini di un «portale», un meccanismo liminale di congiunzione e collegamento tra universi estetici diversi, «un punto di incontro tra la teatralità dell'opera e il mondo del cinema».⁵⁴⁶ Attraverso questa struttura, infatti, non solo Lepage moltiplica a

⁵⁴³ Proprio in questo suo carattere *in fieri*, il lavoro sulla *Damnation* illustra chiaramente quello che Monteverdi definisce «la creazione interminabile» di Lepage, il suo metodo aperto a continue revisioni, addizioni, ripensamenti. Come scrive la studiosa italiana, «la complessità delle fasi di progettazione della scena tecnologica di Lepage implica un ripensamento al concetto di 'regia': [...] il processo creativo diventa sempre più dilatato temporalmente e aperto a possibili espansioni narrative, verificando attraverso il video, il lavoro fatto dagli attori, mentre gli scambi tra artisti e regista avvengono attraverso ogni genere di dispositivi tecnologici, anche a distanza. Il lavoro teatrale per Lepage è, infatti, sempre costellato da un lungo percorso a tappe, un processo di riassetto continuo, di verifiche e di cambiamenti – dalla scrittura alla forma scenica». E conclude: «La creazione artistica – intesa come 'viaggio interminabile', come 'un'avventura in cui ci imbarchiamo con molte domande, ma virtualmente senza risposte' – è una delle immagini preferite da Lepage». Cfr. Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina*, cit. p. 31-32, 64.

⁵⁴⁴ Traduzione mia di «A path-breaking production to test new technologies in projection, sound and video interactivity». Cfr. James Reynolds, *Robert Lepage / Ex Machina*, cit. p. 146

⁵⁴⁵ Va inoltre specificato che la messinscena della *Damnation* del 2008 si configura come la prima collaborazione fra Ex Machina e la Metropolitan Opera di New York e, in questo senso, alla stregua di un rivoluzionario spartiacque per il celeberrimo teatro newyorkese, precedentemente abituato a produzioni ben più tradizionali. Come nota Reynolds, lo spettacolo di Lepage fu fortemente voluto da Peter Gelb (il quale aveva commissionato al regista canadese l'allestimento di Matsumoto e nel 2008 era general manager del MET), intenzionato a far confrontare il pubblico del MET con nuove modalità di teatro lirico, in un approccio che vede la messinscena d'opera come «un'escursione in territori nuovi attraverso materiali vecchi» («Walk into new territory with old material»). Cfr. Ivi, p. 125, 142-3.

⁵⁴⁶ Traduzione mia di «A meeting point between the theatricality of opera and the cinematic». Citazione tratta da un'intervista a Robert Lepage realizzata da Thomas Hampson, contenuta nella versione video dello spettacolo. Lepage aggiunge inoltre: «L'opera è LA grande madre di tutte le arti poiché accoglie non solo la musica e la letteratura ma anche l'architettura, la scenografia, le arti figurative e la coreografia. È un meraviglioso luogo

dis misura la configurazione spaziale del palco, facendo di ogni quadrante una vera e propria piattaforma scenica ma dà anche vita, progettando appunto una struttura architettonica a griglia, a una configurazione visiva che non può non rinviare al procedimento linguistico del montaggio filmico. Il regista canadese crea di fatto una struttura spaziale meta-discorsiva che definisce la sua *Damnation* come «un'opera fatta di jump-cut cinematografici»: ⁵⁴⁷ ogni quadrante scenico appare nelle forme di un frame, separato dal successivo (e dal precedente) da un traliccio nero esattamente come ogni fotogramma, nella pratica filmica, è staccato dal seguente da una sottile striscia di pellicola. In questa sua conformazione significativa, il portale a griglia che domina quasi interamente lo spazio scenico riesce ad esprimere inoltre al massimo grado i principi di quella che Reynolds definisce «l'estetica architettonica» del collettivo Ex Machina, fondata sul presupposto che «i principi architettonici di forma, spazio, figura, struttura e prospettiva emergano come fattori determinanti» di significato. ⁵⁴⁸

La definizione dello spazio diegetico è inoltre affidata alle proiezioni audiovisive multiple che trasformano ogni quadrante scenico in una sorta di trasfigurazione contemporanea e ipertecnologizzata dei trasparenti hollywoodiani, schermi particolari (antesignani degli odierni *green screen*) sui quali venivano retroproiettate le immagini in esterna che dovevano far illusoriamente da sfondo alle sequenze registrate in studio. Attraverso questo espediente, Lepage risolve il problema drammaturgico della discontinuità spazio-temporale che caratterizza la *légende* di Berlioz: sfruttando un sistema incrociato di proiezioni frontali e posteriori, il regista attua delle continue dissolvenze incrociate tra spazi scenici, segnalando attraverso i diversi livelli proiettivi – attivati nel momento in cui il testo lirico li richiede – dei veri e propri cambi di *location*. Così, solo per fare un esempio, il momento del tentato suicidio di Faust vede un magnifico passaggio ambientale (attivato dai cori pasquali che distolgono il protagonista dal suo tragico intento) dalla biblioteca/studio/prigione dello scienziato agli interni di una cattedrale

d'incontro. Per questo motivo abbiamo creato questa sorta di muro: è un muro doppio, un muro che assomiglia a una serie di ponteggi, ma gli attori si trovano tra i due muri e ci sono proiezioni che provengono dal dietro e altre che arrivano dal davanti. [...] L'idea qui era quella di portare tutti questi meravigliosi nuovi strumenti e metterli al servizio di quel tema centrale che è l'umanità di una voce più grande della vita stessa» (Traduzione mia di «Opera is THE great mother art because opera invites not only music and literature and architecture and set design and fine arts and choreography and you know it's a great meeting place. So we created some kind of a wall: it's a double wall, it's a bit like a scaffolding-like wall, but we have performers within the wall and we have projections coming from the back and projections coming from the front [...]. The whole idea here is to bring these exciting new tools and put them at the service of that central thing which is the humanity of that larger-than-life voice»).

⁵⁴⁷ Traduzione mia di «A work with cinematic jump cuts». Citazione tratta dai contenuti speciali presenti nella versione video dello spettacolo.

⁵⁴⁸ Traduzione mia di «Architectural principles of shape, space, form, structure and perspective emerge as determining factors». Cfr. Reynolds, *Robert Lepage / Ex Machina*, cit. p. 6.

gotica, evocata dall'apparizione di un gigantesco crocifisso centrale e dalla ripetizione schematica del motivo iconografico dei rosoni in vetro multicolorato.

Il cinema dunque, come suggerisce Cairns, si rivela in questo caso come lo strumento ideale per dar forma concreta alla geografia magica e impossibile della *Damnation*, capace di saturare attraverso le sue tecniche le discontinuità strutturali dell'opera di Berlioz e dare insieme vita a un linguaggio teatrale letteralmente riconfigurato dall'interno. Oltre ad applicare praticamente – in una sorta di sovrapposizione di linguaggi – degli elementi cinematografici (come le proiezioni) sulla scena *live*, infatti, Lepage ricrea continuamente procedure eminentemente filmiche attraverso strumenti propriamente performativi: nel corso della “Marcia Ungherese”, ad esempio, i vari piani del portale che domina la scena si riempiono di attori che si muovono al contrario, camminando all'indietro e compiendo gesti alla rovescia, in una replica evidente del procedimento filmico del *rewind*; nella scena della “Taverna di Auerbach”, invece, Lepage non esita a congelare l'azione, obbligando i suoi personaggi a un'immobilità statuaria che sembra attivare sul palco la possibilità di mettere in pausa il flusso narrativo tipica delle videoregistrazioni. In altre occasioni, infine, il regista canadese sembra addirittura mutuare dai software digitali di post-produzione e animazione 3D effetti come il *loop* e la moltiplicazione seriale di oggetti: così alla fine della “Marcia Ungherese” appaiono sul palcoscenico ben cinque crocifissi (repliche in scala ridotta di quello centrale comparso a inizio scena) mentre l'intera sezione del “Coro dei soldati” (che analizzo in modo dettagliato successivamente) viene risolta nella ripetizione a oltranza di una stessa scena in cinque diversi punti del palcoscenico: un soldato cammina in verticale sulla superficie del portale (trasformata audiovisivamente in un campo di battaglia) e, una volta giunto in cima, cade morto, crollando verso il basso, tra le braccia di una fanciulla in veste azzurra che lo stringe e si dispera.

Questa onnipresente ossessione per il filmico si rivela inoltre attraverso un complesso sistema di citazioni capace di tracciare un percorso obliquo attraverso la storia della settima arte che non esclude riferimenti al pre-cinema e alle sperimentazioni audiovisive delle avanguardie.⁵⁴⁹ Se lo stesso portale architettonico che domina verticalmente la scena, con la struttura a balconate, sembra rinviare infatti alle finestre sul cortile di hitchcockiana memoria, alcuni momenti della messinscena (come il sogno di Faust o la cavalcata infernale finale) vengono

⁵⁴⁹ Come scrive Monteverdi, d'altronde, «nei lavori di Lepage numerosi sono i riferimenti alla pittura e al cinema, talvolta espliciti talvolta sotterranei; in alcuni casi si tratta di citazioni che impreziosiscono la materia teatrale; forse per questo motivo lo studioso di teatro Claudio Longhi, a proposito dei mille riferimenti de *Les sept branches de la rivière Ota* – dall'opera *Madame Butterfly* al film *Hiroshima mon amour* –, parla nell'antologia critica di un emblematico caso di ‘teatro postmoderno’». Cfr. Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina*, cit. p. 24.

traslati in atmosfere visive lirizzanti che rievocano il René Clair de *L'Atalante*, il cinema surrealista francese o addirittura gli esperimenti cronofotografici sul moto compiuti a fine Ottocento da Eadweard Muybridge.

Ora, secondo Dundjerovic, l'insistenza lepagiana nell'imporre codici cinematografici e digitali all'interno del medium teatrale «riflette la teoria di Jean Baudrillard per cui tutti noi viviamo in un mondo di 'simulazioni', o meglio dentro un'iperrealtà nella quale i segni e le immagini danno vita a una propria realtà». ⁵⁵⁰ La *Damnation* cinematizzata di Lepage sembra definire in tal senso un mondo di doppi e simulacri, in una prospettiva amplificata dal fatto che gli schermi che compongono il portale si configurano – oltre che come piattaforme proiettive – alla stregua di superfici riflettenti, capaci di replicare le fattezze dei personaggi che con esse interagiscono, creando continuamente degli alter ego fantasmatici. Anche in questo senso, lo spettacolo dà vita a un processo di rifondazione radicale del linguaggio del teatro musicale, tanto che Reynolds etichetta la versione newyorkese della *Damnation* alla stregua di un momento cruciale nella carriera di Lepage, in grado di influenzarne fortemente gli sviluppi futuri grazie alla sua capacità di «riattivare un contatto diretto tra corpo e tecnologia, portando nel contempo l'estetica architettonica [*di Ex Machina*] a un nuovo livello di sviluppo». ⁵⁵¹

***La Damnation de Faust* di Terry Gilliam**

Nel 2008, appena tre anni prima della premiere londinese della *Damnation de Faust* all'English National Opera, Gilliam porta a termine il suo *The Imaginarium of Doctor Parnassus*, tormentata produzione incentrata sulle disavventure di un mago/alchimista girovago che ottiene immortalità e giovinezza in cambio di un patto diabolico con un certo Mr. Nick, il quale chiede in cambio l'anima della giovane figlia del protagonista. Se questo film, come emerge esplicitamente già da questa brevissima sinossi, si configura come il massimo punto di avvicinamento, almeno da un punto di vista tematico, del cinema di Gilliam al mito di Faust, è più genericamente l'intera carriera dell'ex Monty Python a essere costellata da un'intima caratterizzazione “faustiana” o, sarebbe meglio dire, “mefistofelica”. ⁵⁵² Dagli esordi

⁵⁵⁰ Traduzione mia di «His theatre reflects Jean Baudrillard's proposition that we live in a world of 'simulations', or a hyperreality, where signs and images form their own reality that has no reality beyond itself». Cfr. Dundjerovic, *The Theatricality of Robert Lepage*, cit. p. 4

⁵⁵¹ Traduzione mia di «Both productions would be significant, *Celestine* for its politics and lead character, and *Faust* for bringing body and technology closer together while taking architectural aesthetics to the next level». Cfr. Ivi, p. 53.

⁵⁵² Lo stesso Gilliam, nel rievocare la fase iniziale della sua carriera e, con essa, le sue prime creazioni, evidenzia la matrice faustiana esistente anche in questi lontani prodotti “alimentari”: «Facevo solo cartoni, per 'Pilote' a Parigi e per alcune terribili riviste negli Stati Uniti. Ce n'era una chiamata 'CarToons', un giornale a fumetti prodotto sulla West Coast totalmente dedicato alle macchine; facevo queste storie ispirate a *Faust* e a *The Picture of Dorian Gray*, ma incentrate sulle macchine. E nel frattempo non facevo altro che correre per Londra,

cinematografici collettivi degli anni settanta fino all'ultimo *The Man Who Killed Don Quixote* (2018), infatti, è possibile tracciare una lunga serie di personaggi dotati di tratti diabolici e tentatori, sorta di apparizioni demoniche (spesso rapide ed evanescenti) che fungono da vere e proprie spie di una ben più radicata ossessione tematica.⁵⁵³

In tal senso, l'approdo a un Faust vero e proprio avvenuto nel 2011 con la *Damnation* (seppur nell'ambito del teatro musicale) si configura per Gilliam come una sorta di chiusura del cerchio, una possibilità di condensare la sua ossessione faustiana attraverso un confronto diretto con il tema. Allo stesso modo non stupisce affatto che l'opera (faustiana) con cui Gilliam si confronta per questo cruciale *turning point* della sua carriera sia proprio la *Damnation*. Nel programma dello spettacolo, Edward Seckerson afferma significativamente: «se mi avessero chiesto quali opere si sposano meglio con la poetica di Terry Gilliam, avrei messo *La Damnation de Faust* al primo posto della lista».⁵⁵⁴ Rispetto a testi come il *Faust* di Charles Gounod o il *Mefistofele* di Arrigo Boito, infatti, la *légende* di Berlioz offre una struttura decisamente meno “vincolata” e più libera dal peso delle tradizionali convenzioni operistiche e, per questo, decisamente più congeniale all'estetica straripante e per molti versi anarchica di Gilliam, alla sua insofferenza nei riguardi delle costrizioni stilistiche e narrative predeterminate, alla sua “missione” di autore incapace di non imporre il proprio marchio sulle opere a cui si dedica.⁵⁵⁵ Confrontandosi con la struttura fortemente disomogenea creata da Berlioz, fatta di blocchi narrativi autonomi, separati da lunghe sezioni prevalentemente musicali, Gilliam dà libero sfogo al suo ben noto

lavorando come illustratore freelance» (Traduzione mia di «I was still just doing cartoons, for *Pilote* in Paris and for some terrible magazines in the States. There was one called *CarToons*, a West Coast comic book all about cars; I used to do these stories based on *Faust* and *The Picture of Dorian Gray*, but all involving cars. At the same time I was running around London as a freelance illustrator»). Cfr. Ian Christie (a cura di), *Gilliam on Gilliam*, Londra & New York, Faber & Faber, 1999, p. 37.

⁵⁵³ In un loro saggio, Claudio ed Enzo Fileno Carabba si concentrano proprio sulla presenza del tema del demonico nell'opera di Gilliam, tracciando tutte le apparizioni della figura del diavolo nella filmografia del regista. «In principio erano i Monty Python [*scrivono gli studiosi*], un magma primordiale di frammenti che pulsavano per pochi minuti prima di spegnersi, ma in quei pochi minuti ardevano di una luce sovvertitrice. Questo magma generò poi molti universi. In tutti opera il diavolo». Cfr. Claudio Carabba, Enzo Fileno Carabba, *Il diavolo e il buon Dio*, in Gabriele Rizza, Chiara Tognolotti (a cura di), *Il grande incantatore: il cinema di Terry Gilliam*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 27.

⁵⁵⁴ Traduzione mia di «If somebody had asked me what operas chime with Terry Gilliam's work, I would put *The Damnation of Faust* at the top of the list»). Cfr. Programma di sala dell'allestimento *La Damnation de Faust* di Terry Gilliam per ENO, 2011, p. 9. Una copia digitale del programma mi è stata generosamente concessa dall'archivio dell'ENO di Londra.

⁵⁵⁵ Nel rievocare i suoi esordi nel mondo dello spettacolo, Gilliam esplicita proprio questa sua verve autoriale, la sua necessità di assumere un controllo pressoché assoluto sulle opere alle quali si dedica: «Non volevo essere l'ultima ruota del carro [*lett. il ragazzo del tè*]. Avevo fatto un patto con me stesso: mai lavorare solo per soldi e dedicarsi esclusivamente alle opere sulle quali avevo controllo. Creai queste regole con me stesso e mi ci sono attenuto». (Traduzione mia di «I didn't want to be a tea boy. I'd made this pact with myself never to work just for the money and only do work I had some control over. I made these rules by myself and I stuck by them»). Cfr. Bob McCabe, *Dark Knights & Holy Fools: the Art and Films of Terry Gilliam*, New York, Universe Publishing, 1999, p. 15.

potenziale visionario e si inserisce nelle irregolarità drammaturgiche, nei vuoti diegetici della *légende* per colmarli con i personaggi, i temi e gli episodi di una narrazione diversa, estranea a quella evocata da Berlioz ma idealmente vicina al substrato tedesco che connota il mito di Faust. L'intreccio labile della *Damnation* viene così traslato in una dimensione spazio-temporale complessa che disegna il percorso storico-politico della Germania dai primi del Novecento allo sfacelo nazista: Mefistofele diventa un generale delle SS che tenta di piegare Faust, un geniale e introverso medico/scienziato, agli ideali del Reich, usando come esca la povera Margherita, una ragazza ebrea che tenta di mascherare la propria identità per sfuggire alla deportazione. Creando questa cornice diegetica, Gilliam trasla dunque la geografia nebulosa e quasi magica di Berlioz in un contesto storico preciso, suggerendo un'equivalenza diretta tra l'idea di dannazione faustiana evocata dalla *légende* e la pagina più nera della storia della Germania, la terra che ha segnato la genesi (e una parte decisiva degli sviluppi) del mito.

Parlando del processo di allestimento dello spettacolo, il regista statunitense (e naturalizzato britannico) rintraccia proprio nella "germanizzazione" della *légende* berlioziana la chiave di volta della sua operazione di adattamento.

Ho ascoltato la *Damnation* e ho pensato che fosse un vero incubo; la mia reazione istintiva è stata: non so cosa fare! [*Questa reazione*] dipendeva dal modo in cui l'opera è scritta, con la linea narrativa sempre posposta dai meravigliosi pezzi musicali. Poi ho pensato: cosa succederebbe se ci fosse un'altra narrazione, una che tutti conoscono, capace di far avanzare la storia in modo diverso? Ed ecco l'idea. Sono un grande estimatore della cultura tedesca e quindi ho pensato: perché non raccontare quella storia partendo dal Romanticismo tedesco fino ad arrivare all'Espressionismo e al Fascismo, il tutto da un punto di vista esclusivamente scenografico? Partire da qualcosa che è organico, naturale, bellissimo [*e*] aprirsi a qualcosa di contorto, frastagliato e fratturato, e poi a qualcosa che è fatto di angoli retti e forme chiare e semplici, come una svastica – una bella idea, da un punto di vista artistico e visivo. [...] Perciò, siamo finiti nella Germania della prima metà del XX secolo e quella è diventata la storia. Ciò che di davvero interessante è emerso mentre mettevamo in atto questo processo è che io non ho cambiato nulla – mi sono soltanto avvicinato all'opera in quella specifica maniera. Ho solo reagito alla musica e alla storia che Berlioz racconta.⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ Traduzione mia di «I listened to it and thought this is a nightmare; my immediate reaction was: I don't know what to do! Because of the way it's written, the narrative is constantly being held up by really lovely musical pieces. Then I thought: what would happen if there were another narrative, one that everybody knew and which propelled the story in a different way. So that was the idea. I'm a huge fan of German culture so I thought: why not tell that story from German Romanticism through Expression and Fascism at an artistic design level. We go from something that is organic, natural and beautiful to something that is twisted and jagged and fractured to something that has simple right angles and shapes like a swastika – artistically and visually that's a nice idea. [...] So basically we end up with the first half of the twentieth century in Germany and that's the story. What has been interesting as we have gone through this process is that I haven't changed anything – I just approached it that way. I was just reacting to the music and reacting to the story Berlioz tells». Cfr. Programma di sala dell'allestimento *La Damnation de Faust* di Terry Gilliam per ENO, 2011, p. 9.

I riferimenti alla cultura tedesca vengono dunque moltiplicati a dismisura: al racconto della progressiva sottomissione di Faust alle forze del male, Gilliam accosta un discorso estetico per certi versi complementare che, attraverso i fondali scenografici, le coreografie e l'uso di proiezioni audiovisive, ripercorre la storia dell'arte e della cultura tedesca, in un percorso visivo che da metà Ottocento sfocia all'orrore del Nazismo. Così, la passeggiata iniziale di Faust attraverso la pianura ungherese ha come sfondo un paesaggio infuocato che rievoca i dipinti di Caspar David Friederich, lo studio del protagonista assume le forme di un cubicolo sghebo che sembra estratto da un film espressionista, la "Marcia Ungherese" si chiude con le terrificanti immagini documentarie del primo conflitto mondiale, il sogno di Faust diventa una messinscena di secondo grado del *Sigfrido* di Richard Wagner, la sezione del "Coro dei Soldati e Canzone degli Studenti" è animata da una coreografia "ginnica" che replica quelle documentate da Leni Riefenstahl nel suo *Olympia*, proiettato contemporaneamente sullo sfondo. Questa carrellata condotta attraverso la cultura visiva tedesca contemporanea viene inoltre scandita dalla ripetizione scenica (sempre variata) di un noto elemento figurativo tratto dalla tradizione artistica europea: all'inizio della messinscena e sul finire di ogni atto, Gilliam proietta sul fondale l'immagine dell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo Da Vinci, distorcendolo di volta in volta in modo più vistoso così da rappresentare simbolicamente la caduta di Faust, e per estensione del genere umano, negli abissi della dannazione. La scelta di questo celeberrimo disegno deriva dal suo porsi come paradigma universale di proporzione e armonia, come manifestazione suprema dell'esaltazione umanista della ragione e della centralità dell'uomo nelle vicende del cosmo, ideali che Gilliam sembra negare progressivamente nel corso del suo allestimento attraverso un processo di deformazione figurativa.

Questo carattere "stratificato" della *Damnation*, unito al complesso caleidoscopio di riferimenti artistici e culturali attivato dal regista, appare perfettamente in linea con l'estetica cinematografica eclettica di Gilliam. Come spiega John Ashbrook, infatti,

passando dalla semplice parodia al *pastiche*, fino ad arrivare l'omaggio infuso di profondo rispetto, Gilliam evoca pittori classici, grandi registi cinematografici, momenti filmici iconici e, perfino, quasi per dispetto, i suoi stessi film precedenti. Tutti questi dettagli si accumulano sulle trame, sotterrando temi e significati in una successione di strati che richiedono all'osservatore di attivare una sorta di scavo archeologico mentale per far venire alla luce ciò di cui il film parla veramente.⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Traduzione mia di «From simple parody, to pastiche to deeply respectful homage, Gilliam evokes classical painters, great film-makers, significant movie moments and even, most mischievously, his own previous films. All of these details pile onto the storylines, burying the meanings and motives in layers of strata which require the viewer to indulge in a mental archeological dig if they are to unearth just what the film is really about». Cfr. John Ashbrook, *Terry Gilliam*, Harpenden, Pocket Essential, 2000, p. 17.

Proprio in questo senso, la messinscena della *légende* berlioziana realizzata da Gilliam evidenzia, già a una prima analisi, una profondissima affinità con le forme e i modi della sua estetica cinematografica, con la matrice citazionista, stratificata della sua filmografia. Quando il regista definisce la sua *Damnation* come un esempio di «puro cinema»,⁵⁵⁸ infatti, non si riferisce solo alla continua inclusione all'interno del flusso scenico di frammenti audiovisivi veri e propri ma soprattutto al processo attraverso cui l'opera di Berlioz viene letteralmente trasformata in un suo personalissimo prodotto estetico, carico di tutti gli elementi tipici del suo modo di fare film. La contrapposizione, tutta berlioziana, fra pieni e vuoti, fra sezioni narrative e parti puramente musicali (svincolate dall'avanzamento dell'intreccio) viene annullata in favore di una continuità travolgente di momenti d'azione, in linea con una poetica (quella di Gilliam) fondata sulla sovrabbondanza di stimoli, dettagli e linee narrative, su una tendenza all'esagerazione e alla mescolanza esteticamente incapace di concepire il vuoto. Tutto è perennemente mobile sul palcoscenico di Gilliam: emerge una costante accumulazione diegetica, una frenetica agitazione narrativa che ben si presta a tradurre scenicamente quella che Peter Marks definisce «la tendenza [*del regista*] a riempire il fotogramma di informazioni».⁵⁵⁹

Ciò che in un dato momento appare come uno sfondo irrilevante [*spiega Marks, parlando di Brazil, uno dei film più emblematici dello stile cinematografico di Gilliam*] può rapidamente essere trasformato in un elemento significativo, mentre il primo piano, in bella vista, può improvvisamente rivelarsi come qualcosa di secondario. Anche il tono e la traiettoria di una scena possono essere ribaltati in un istante dall'avvento della successiva, che a volte invade ciò che la precede come in uno scontro violento.⁵⁶⁰

Proprio in virtù di questa tensione trasformativa che non ammette pause, i momenti sinfonici di Berlioz vengono “narrativizzati”, caricati cioè di situazioni diegetiche originariamente non definite dal libretto, così da realizzare un flusso d'azione inarrestabile in cui sono esclusi i momenti di distensione. Allo stesso modo, le altre scene, già impennate su specifici contenuti narrativi, vengono in un certo senso intensificate, grazie all'aggiunta di situazioni o personaggi creati *ex novo*: il solitario tentativo di suicidio di Faust si trasforma ad esempio in una scena

⁵⁵⁸ Traduzione mia di «It is pure cinema». Cfr. Intervista a Terry Gilliam posta in apertura del video dello spettacolo.

⁵⁵⁹ Traduzione mia di «His tendency to pack the frame with information». Cfr. Peter Marks, *Terry Gilliam*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 95.

⁵⁶⁰ Traduzione mia di «What at one point appears an irrelevant backdrop can quickly be transformed into a significant element, while the apparent foreground can in an instant be revealed as secondary. Or the mood and trajectory of one scene can be overturned immediately by the next, which sometimes crashes into it». Cfr. Ivi, p. 96.

collettiva in cui il protagonista, uscito dal suo studio/prigione, prende a curare le decine di soldati sparsi per il palcoscenico, con l'aiuto di una nutrita equipe di crocerossine; la famosa aria di Margherita "D'amour l'ardente flamme", intesa da Berlioz come un intimo confronto della giovane donna con il suo tormento interiore, vede uno slittamento spaziale verso un binario ferroviario in cui la ragazza attende l'arrivo dei tristemente noti treni nazisti, insieme a una nutrita folla di ebrei innocenti. Gilliam concepisce in pratica il palcoscenico come fosse una delle sue inquadrature, moltiplicando a dismisura gli stimoli audiovisivi in esso contenuti (e da esso contenibili), facendo dell'accumulo di oggetti, personaggi e situazioni diegetiche l'elemento cruciale dell'allestimento e traslando così in teatro quell'*horror vacui* che sembra caratterizzare da sempre la sua produzione cinematografica.

Eppure, questa operazione di cinematizzazione della *légende* musicale di Berlioz non si esaurisce nel semplice trasferimento dei *Leitmotive* tematici e formali caratteristici della produzione filmica di Gilliam nel contesto dello spazio teatrale o nell'utilizzo di proiezioni audiovisive a complemento di alcune sezioni dell'allestimento. Come Lepage, Gilliam arriva a replicare direttamente sulla scena procedimenti tecnici e stilemi desunti dalla pratica audiovisiva: i cambi di scena derivano spesso da modulazioni luministiche che ricordano l'espedito filmico della dissolvenza incrociata; la temporalità lineare della narrazione e gli stessi corpi in presenza degli attori vengono liberamente assoggettati alle procedure di sospensione e inversione tipiche dei media digitali come la *pause*, il *rewind*, il *ralenti*. In questo senso, la *Damnation* di Gilliam, scrivono Jeff Birkenstein, Anna Froula e Karen Randell, «mette a dura prova le aspettative del pubblico riguardo a cosa un'opera è e fa»:⁵⁶¹ l'allestimento dell'ex-Monty Python si svincola in modo radicale dai tradizionali connotati del teatro musicale e si riconfigura nelle forme di una messinscena dai tratti fortemente cinematografici. Lo stesso Gilliam ammette significativamente:

di certo, Berlioz non ha giocato secondo le regole e questo è evidente dal momento che ci si confronta con un'opera che non è davvero un'opera. La gente parla di opera come se ci fossero determinate regole e dice che chi le rompe lo fa a suo rischio e pericolo. Come con la maggior parte delle cose, io non voglio conoscere le regole.⁵⁶²

⁵⁶¹ Traduzione mia di «His first opera [...] challenges audience expectations of what opera is and does». Cfr. Jeff Birkenstein, Anna Froula, Karen Randell, *Fear and Loathing in Hollywood: Looking at Terry Gilliam through a Wide-angle Lens* in Jeff Birkenstein, Anna Froula, Karen Randell (a cura di), *The Cinema of Terry Gilliam: It's a Mad World*, Londra & New York, Wallflower Press, 2013, p. 14.

⁵⁶² Traduzione mia di «Berlioz certainly didn't play by the rules and that's a simple fact when you're dealing with an opera that's not truly an opera. People talk about opera as if there are determined rules and that you break them at your own peril. With most things I don't want to know the rules». Cfr. Programma di sala dell'allestimento *La Damnation de Faust* di Terry Gilliam per ENO, 2011, p. 13.

Il risultato che deriva da questo approccio (letteralmente) sregolato è dunque un vero e proprio paradosso estetico che, pur prendendo forma nel contesto di uno spazio teatrale, sembra dar vita e dignità scenica a quella natura prefilmica dell'opera di Berlioz indagata e riconosciuta, come visto, da David Cairns. A un film di Gilliam, appunto, ma senza il film.

Le due *Damnation* a confronto

Nelle pagine che seguono propongo un'analisi comparata di alcune scene degli allestimenti di Robert Lepage (mi riferisco all'*upgrade* realizzato per la Metropolitan Opera di New York nel 2008) e Terry Gilliam, selezionate per la loro capacità di illustrare al meglio le peculiarità dei due progetti di regia e di evidenziare nel contempo le similitudini e le differenze esistenti tra i rispettivi approcci alla *légende* di Berlioz.

Momenti di sospensione: il Sogno di Faust e il Minuetto dei fuochi fatui

Inizio la mia analisi incrociata dei due allestimenti della *Damnation* concentrandomi su quelli che possono essere definiti i momenti di “sospensione” dell'opera di Berlioz, ovvero i passaggi sinfonici svincolati dall'azione narrativa e imperniati principalmente sulla performance musicale che costellano la *légende*. Proprio queste “scene”, in virtù della loro peculiarità drammaturgica, si prestano a fungere da cartine tornasole ideali per illuminare le differenze sostanziali tra il progetto di messinscena di Gilliam e quello di Lepage. In generale, è possibile rintracciare due tendenze praticamente opposte: da un lato, il regista canadese tende a conservare – ponendosi in linea con la volontà di Berlioz – la natura “sospesa” dei frammenti sinfonici, configurandoli come pause liriche, flussi di poesia visiva svincolate dal procedere della narrazione; dall'altro lato, Gilliam sfrutta proprio la a-specificità di questi passaggi scenici, la loro condizione di mancata connotazione narrativa, per dar libero sfogo alla sua immaginazione, creando in essi episodi diegetici completamente nuovi, in un'estetica della sovrabbondanza che, come visto, non ammette interruzioni o rallentamenti. Questa dicotomia fra la tendenza alla “lirizzazione” di Lepage e quella alla “narrativizzazione” di Gilliam è perfettamente espressa nelle due diverse rese del “Sogno di Faust” compreso nella Seconda Parte della *Damnation*, il momento scenico in cui al protagonista, come ipnotizzato da Mefistofele, appare un'immagine onirica di Margherita, capace di attivare il desiderio erotico dello scienziato nei confronti della ragazza.

Nella messinscena lepagiana, questo episodio conserva perfettamente le note oniriche e sospese che caratterizzano la scrittura di Berlioz. Grazie a uno straordinario gioco di proiezioni, Lepage trasforma lo spazio ridotto del palcoscenico in una gigantesca piattaforma acquatica,

replica esatta delle «sponde dell'Elba» a cui fa riferimento il libretto: il video trasforma letteralmente lo spazio verticale del portale in un'immensa superficie orizzontale, sulla quale sembrano navigare, a bordo di una piccola barca a remi, Mefistofele e Faust. Il momento di passaggio dal dialogo tra i due personaggi al sogno del protagonista è segnalato da una vera e propria "caduta" di Faust all'interno del flusso video: al segnale di Mefistofele, la barchetta si rovescia e lo scienziato sprofonda nello spazio interstiziale che divide il videowall anteriore da quello posteriore. La videoproiezione della superficie lacustre svanisce e lascia spazio, in dissolvenza incrociata, a una che replica uno scorcio di misteriose profondità acquatiche, nel cuore delle quali una figura maschile prende a danzare sinuosamente insieme a una femminile. Sembra emergere qui, in tutta la sua forza, il carattere eminentemente trasformativo dell'estetica di Lepage, perfettamente descritto da Antonio Pizzo che, in un'analisi dello spettacolo *The Far Side of the Moon*, nota come

gli oggetti e gli ambienti che definiscono la scena sembrano in continua definizione e, in un continuo movimento, si mostrano sempre diversi da ciò che sono: fino a non essere nulla se non ciò che si deduce dall'interazione con l'attore. Ecco che la scena inventata da Lepage lascia intravedere similitudini con la realtà virtuale, nella quale le cose possono essere plasmate a nostro piacimento. L'attore pertanto si muove sulla scena come in un universo virtuale, in cui le allusioni realistiche sono sempre disposte, a un suo comando, a un suo gesto, a tramutarsi in altro, finché lo stesso attore potrà illudere – e illudersi – di fluttuare nell'aria. Il mondo reale perde la fissità della materia (*atoms*) e acquista la caleidoscopicità del *bit*.⁵⁶³

Nella *Damnation*, allo stesso modo, e nel "Sogno di Faust" in particolare, lo spazio scenico diventa oggetto di una costante reinvenzione: la caduta del protagonista nell'acqua trasforma la geografia diegetica in modo radicale, conferendo all'intera scena una qualità metamorfica più vicina, come suggerisce appunto Pizzo, all'orizzonte del virtuale che a quello del reale. Inoltre, illustrando visivamente la continuità tra spazio *live* e sequenza proiettata, l'esistenza di un'osmosi quasi biologica tra i due poli, Lepage fa letteralmente immergere il suo protagonista nell'orizzonte diegetico creato dal digitale, confermando la natura «liminale» che Jane Koustas riconosce all'estetica del regista canadese, nella quale «la fusione [...] tra varie nozioni di identità e di sensi di appartenenza viene riflessa in una regia, in una pratica teatrale che ignora e riconfigura i limiti e le suddivisioni tradizionali del teatro, superando così gli schemi convenzionali». ⁵⁶⁴ Sulle note di Berlioz, vediamo dunque i corpi dei due amanti – silhouette

⁵⁶³ Pizzo, *Teatro e mondo digitale*, cit. pp. 24-25.

⁵⁶⁴ Traduzione mia di «The fusion and boundaries of notions of identity and belonging are paralleled in a mise-en-scene or by a theatre practice that ignores or reconfigures conventional, theatrical boundaries and divisions,

bianche contro lo sfondo in penombra nero-azzurra – muoversi in una vera e propria sinfonia visiva, completata a poco a poco dall’aggiungersi di altre figure (i silfi al cui balletto fa riferimento il libretto), anch’esse colte in una coreografia acquatica. Comprendendo l’esigenza di sospensione di Berlioz, Lepage trasforma il “Sogno di Faust” in una cesura che interrompe il corso dell’azione per lasciar spazio all’espressione di una sorta di poesia audiovisiva, molto simile nelle forme alle sequenze subacquee dell’*Atalante* di René Claire o a un certo cinema sperimentale francesi degli anni venti del Novecento (si pensi a *L’Etoile de Mer* di Man Ray), dai quali riprende quello che Roberto De Gaetano definisce il senso di «sconfessione del limite come limite formale [...] la dominanza dell’acqua [*che*] porta letteralmente a una fluidificazione del confine fra i regni della natura stessa».⁵⁶⁵ Il primo incontro onirico tra Margherita e Faust è dunque diegeticamente ridotto da Lepage ai minimi termini, a una figurazione che cede il passo a un più generico, lirizzante abbraccio tra due indistinte silhouette di uomo e donna, avvolti da un mondo delle meraviglie acquatico, sorta di espressione universale dell’unione amorosa.

Diversissima per forme e contenuti la soluzione adottata da Gilliam per l’allestimento dello stesso episodio: l’approdo all’orizzonte del “Sogno” qui avviene tramite una sorta di dissolvenza incrociata, con le luci sceniche che vengono prima abbassate e successivamente riattivate gradualmente su un ambiente profondamente mutato. Rispetto al minimalismo lirico di Lepage, Gilliam opta per un affastellamento di situazioni diegetiche diverse sul palco, replicando nuovamente in scena i principi strutturali del suo cinema della mescolanza capace di creare, come scrive Liberti, «una vertigine nello sguardo dell’osservatore, moltiplicando e disseminando i luoghi dell’azione in ogni angolo».⁵⁶⁶ Dopo aver ricevuto un colpo in testa, Faust viene abbigliato in frac dagli aiutanti di Mefistofele e trascinato al centro di un palco che a poco a poco si riempie di ufficiali nazisti, vestiti da gala. La scena si distanzia decisamente dall’orizzonte onirico lepagiano e si carica di elementi estremamente realistici: alle presentazioni tra il protagonista e l’alta società del Reich, segue la creazione scenica di uno spazio teatrale di secondo grado da parte di Mefistofele. Sul lato sinistro del palco, il tentatore demonico predispone varie file di sedie, sulle quali prendono via via posto i gerarchi tedeschi e lo stesso Faust; sul lato destro, vari personaggi, tra cui la Margherita che conquisterà il cuore del protagonista, si apprestano a mettere in scena una breve sezione del *Sigfrido* di Richard

and goes beyond the box». Cfr. Jane Koustas, *Robert Lepage on the Toronto Stage*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2016, p. 46.

⁵⁶⁵ Roberto De Gaetano, *La potenza delle immagini*, Pisa, ETS, 2012, p. 51.

⁵⁶⁶ Fabrizio Liberti, *Terry Gilliam*, Milano, Il Castoro, 2005, p. 39.

Wagner. La separazione simmetrica del palcoscenico tra spazio dell'uditorio e spazio della rappresentazione di secondo livello contribuisce a evidenziare la strategia registica di moltiplicazione degli stimoli visivi proposta da Gilliam, complicata dal fatto che a un certo punto Faust, attratto dalla bellezza di Margherita (nei panni di Brünnhilde), lascia la platea spettatoriale e si unisce alla scena recitata sulla destra, rompendo l'ideale quarta parete, impugnando una spada e coricandosi al fianco della sua bella. La scena del "Sogno" perde così il suo carattere onirico e viene trasformata nel momento scenico in cui Faust fa il suo ingresso nella società nazista (dalla quale verrà drammaticamente risucchiato) e incontra per la prima volta Margherita, strumento attraverso il quale Mefistofele costringerà lo scienziato alla faticosa firma. Laddove dunque Lepage conservava il carattere lirizzante, per certi versi anti-teatrale del "Sogno" berlioziano, Gilliam oppone un totale sconvolgimento estetico: non solo il momento sinfonico viene sfruttato nella sua non-definizione diegetica per creare un nuovo episodio narrativo, fondamentale per l'evoluzione dell'intreccio della sua *Damnation*, ma l'espedito della *mise en abyme*, dell'inserimento di una messinscena di secondo livello, rinforza all'ennesima potenza il carattere teatrale (e dunque narrativo e non puramente sinfonico) di questo frammento. L'utilizzo dello stratagemma meta-testuale, la duplicazione autoriflessiva cioè dell'allestimento operistico sulla scena (per di più "contaminato" dall'intromissione di uno spettatore nello spettacolo), getta inoltre un ponte simbolico fra questo momento scenico e il ritorno ossessivo del procedimento della *mise en abyme* nella filmografia di Gilliam. Questo Faust che assiste a uno spettacolo d'opera, si immedesima nelle vicende narrate e decide di "intervenire" per modificarne lo sviluppo, ricorda infatti in modo palese sia l'incipit di *The Adventures of Baron Münchhausen* (1988), in cui il protagonista interrompe la messinscena teatrale delle sue gesta per raccontare la sua reale versione dei fatti, che il sottofinale di *Twelve Monkeys* (1995), nel quale James Cole, seduto in un cinema che proietta il *Vertigo* (1958) di Alfred Hitchcock, riconosce dei precisi parallelismi fra la parabola della Madeleine interpretata da Kim Novak e le sue peripezie spazio-temporali. Non solo, dunque, Gilliam caratterizza la scena di Berlioz con un senso di tensione e processualità narrativa che le è di fatto estraneo ma finisce per trasformarla letteralmente nella sequenza di un suo film, informandola del criterio di sovrabbondanza diegetica di personaggi, oggetti e situazioni che domina il suo cinema e organizzandola attraverso quella strategia di *mise en abyme* che caratterizza una parte sostanziale della sua filmografia.

La profonda distanza tra i due approcci registici emerge in modo ancor più netto nel confronto tra le elaborazioni sceniche di un altro noto passaggio sinfonico dell'opera di Berlioz, il "Minuetto dei fuochi fatui", incentrato sulla danza degli spiriti tentatori invocati da Mefistofele

per preparare l'animo di Margherita alla seduzione faustiana. Come in precedenza, Lepage conserva il carattere di cesura poetica dell'episodio, risolvendo l'intero passaggio in una sensuale coreografia di spiriti femminili vestiti di bianco, disposti su uno dei palchetti che formano il portale, definito scenograficamente attraverso le proiezioni degli ampi tendaggi che avevano già costituito lo sfondo della camera di Margherita nella scena immediatamente precedente. Dimostrando ancora una volta un'inedita capacità di cogliere e attuare le direzioni implicite di Berlioz, Lepage fa di questo movimento sinfonico un episodio autonomo, appartenente a un livello scenico che sembra preparatorio, o forse complementare rispetto a quello principale: le proiezioni del fondo continuano a raffigurare le stanze in cui Margherita ha appena intonato la sua "Canzone del Re di Tule", ignara della presenza di Faust, nascosto, eppure ora lo spazio è dominato dalle danze dei fuochi fatui che con le loro pose sensuali paiono infondere quello stesso ambiente del potenziale seduttorio che caratterizzerà la scena successiva.

Nella versione di Gilliam, la lunga scena dei fuochi fatui viene al contrario stravolta radicalmente al fine di aggiungere un ulteriore tassello alla ricognizione della storia tedesca che il regista sovraimpone alle vicende del suo Faust. In uno spazio ancora una volta definito con estrema abbondanza di dettagli, configurato alla stregua di una scena urbana in notturna, con due palazzi stagliati in verticale e un paio di personaggi apparentemente secondari in strada, colti in mansioni ordinarie, il regista trasforma volontariamente il "Minuetto" in una cruda rappresentazione della Notte dei Cristalli, il pogrom nazista avvenuto tra l'otto e il 9 novembre 1938 in numerose città della Germania, della Cecoslovacchia e della Polonia che causò la distruzione di migliaia di sinagoghe e abitazioni ebraiche, oltre che l'arresto, la deportazione e l'uccisione di migliaia di innocenti.⁵⁶⁷ La scena di Gilliam si trasforma di fatto in una macabra danza di morte: i fuochi fatui assumono le sembianze degli assistenti di Mefistofele che si esibiscono in danze di gruppo e, senza esser visti, cuciono delle stelle di David di pezza sui giacconi dei passanti, attivando una spirale di violenza che conduce a orrende torture. Il palcoscenico si popola a poco a poco di decine di figure, SS da un lato, ebrei arrestati dall'altro, costretti dalla polizia nazista a marchiare le vetrine dei propri negozi, strisciare a terra, disporsi in file ordinate contro gli edifici presenti in scena. L'orrore viene interrotto proprio da Mefistofele che con un gesto delle mani, in chiusura del "Minuetto", sembra mettere in pausa il flusso di violenza, bloccando magicamente gli astanti in posizioni congelate.

⁵⁶⁷ Lo stesso programma dello spettacolo recita: «Nel frattempo, in strada avvengono gli eventi della Kristallnacht» (Traduzione mia di «Meanwhile, the events of Kristallnacht take place outside»). Cfr. Programma di sala dell'allestimento *La Damnation de Faust* di Terry Gilliam per ENO, 2011, cit. pp. 6-7.

Successivamente, il demonico orchestratore invia uno dei suoi spiriti sulla vetta del palazzo che domina centralmente la scena e gli ordina di far ruotare in senso antiorario le lancette dell'orologio che si staglia sul profilo dell'edificio: come d'incanto, vediamo gli ebrei torturati poco prima tornare – letteralmente – sui propri passi, come se Mefistofele avesse imposto un *rewind* alle azioni viste sul palco fino a quel momento. In questa scena, in pratica, Gilliam non si limita a traslare sul palco i motivi visivi e tematici del suo cinema, sostituendo una parentesi originariamente lirico-sinfonica in un caleidoscopio narrativo debordante per dettagli, punti di vista e linee narrative, ma giunge a riprodurre nel contesto dell'orizzonte teatrale varie tecniche di manipolazione del flusso dell'immagine audiovisiva. I corpi dei personaggi vengono letteralmente messi in pausa, immobilizzati, fatti muovere all'inverso e a velocità supersonica con una naturalezza che sembra trasformare la scena incorniciata dall'arco di proscenio in una vera e propria sequenza filmica digitale, caratterizzata da un flusso per sua natura manipolabile e riavvolgibile. In questo modo, Gilliam trasferisce sul palcoscenico quello che Daniele Dottorini descrive come uno degli elementi chiave della sua estetica filmica, un processo di «spostamento continuo dei piani della realtà, che, anziché contrapporre vero e falso, reale e fiabesco, li mescola insieme»,⁵⁶⁸ dando vita a dei labirinti spazio-temporali dominati da una logica paradossale. Gilliam trapianta in pratica nell'orizzonte del teatro musicale una modalità del tempo diegetico a esso fondamentalmente estraneo, quella «temporalità elettronica» nella quale, scrive Vivian Sobchack, qualsiasi momento «può essere selezionato, combinato e contemporaneamente ripetuto e ripercorso dall'utente/spettatore» e in cui concetti come «la direzione e il flusso del tempo oggettivo, una volta considerati irreversibili, sembrano non solo superati ma rifondati nella creazione di un sistema temporale ricorrente».⁵⁶⁹ In tal modo, attraverso la rimediazione teatralizzata di procedure propriamente filmiche, Gilliam infonde al linguaggio operistico una capacità inedita di mobilità temporale, confutando le posizioni di Linda Hutcheon, per le quali «il teatro dispone probabilmente di mezzi più limitati per esprimere la temporalità, per il fatto [...] che un'esecuzione dal vivo ha luogo in tempo reale».⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Daniele Dottorini, *Sentieri di realtà*, in Daniele Dottorini e Fabio Melelli (a cura di), *La favola della realtà: il cinema di Terry Gilliam*, Fasano (BR), Schena, 2002, p. 24.

⁵⁶⁹ Traduzione mia di «The discrete temporal bit of instant present [...] can be selected, combined, and instantly replayed and rerun by the spectator/user to such a degree that the previously irreversible direction and stream of objective time seems not only overcome but also recast as the creation of a recursive temporal network». Cfr. Sobchack, *Carnal Thoughts*, cit. p. 155.

⁵⁷⁰ Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit. p. 104.

Il coro dei soldati

Pur facendo entrambi leva su un massiccio impiego del video in scena, Lepage e Gilliam utilizzano le proiezioni audiovisive in modo decisamente peculiare, dando vita a possibilità drammaturgiche diverse, a due modalità, forse complementari, di interazione tra video e spazio scenico, tra video e flusso narrativo. È possibile individuare in modo chiaro lo scarto tra le due rispettive soluzioni registiche prendendo in considerazione la sezione del “Coro di soldati” che chiude con una sorta di sfilata militaresca la Scena VII (immediatamente successiva alla visione onirica di Faust) e, con essa, la Seconda Parte della *Damnation*.

Lepage espunge da questo episodio la sua connotazione di mero momento di passaggio dei soldati in città e lo realizza come generico paradigma attraverso cui riflettere sull'orrore della guerra. Sfruttando le suggestioni evocate dalle parole del libretto, incentrate sulla seduzione delle ragazze di città da parte dei soldati in missione, il regista canadese tenta di illustrare visivamente una storia universale, quella della tragica separazione tra gli uomini partiti e morti al fronte e le donne rimaste a badare al focolaio domestico. A questo proposito, Lepage utilizza le proiezioni video con funzione di definizione spaziale, trasformando il portale architettonico in una distesa d'erba e dando vita a una dicotomia diegetica tra il piano orizzontale del proscenio e, appunto, quello verticale del portale. Inizialmente, vediamo al centro del palco una ragazza vestita di azzurro abbracciare un uomo in abiti militari, in una simulazione del momento del saluto tra due amanti, precedente alla partenza per il fronte. Subito dopo, la stessa fanciulla si siede su una sedia al centro del palco e il soldato, attaccato a dei tiranti invisibili, prende a camminare in verticale sul tappeto erboso creato dalle proiezioni sul portale. Una volta arrivato all'estremità superiore di questo campo da battaglia digitale, il soldato si ripiega su sé stesso, cade morto e comincia a calare inerte verso il proscenio dove la donna disperata lo accoglie tra le sue braccia, in una figurazione che rievoca palesemente l'immagine di una pietà cristologica. Questa successione scenica (l'attesa della donna in preghiera e la sua successiva disperazione, congiunta alla salita dell'uomo verso l'alto, la morte, la caduta) viene ripetuta in *loop* da Lepage per tutta la durata del coro e assume a poco a poco una configurazione multipla. Compagno progressivamente sul palco, infatti, ai due lati della ragazza in posizione centrale, altre quattro figure femminili e, con esse, quattro nuovi soldati, colti nelle stesse identiche azioni del primo commilitone.

Eleggendo tecnica e sintassi cinematografiche a veri e propri strumenti di configurazione scenica, Lepage trasforma un momento spesso poco valorizzato dell'opera di Berlioz a metafora universale dell'orrore della guerra: scindendo la scena in due piani d'azione, dotati di una propria autonoma logica spaziale, Lepage realizza una precisa resa teatrale del montaggio

alternato cinematografico, fondato sull'avvicendamento incrociato di due differenti livelli di diegesi. Nell'impossibilità di estendere spazialmente la superficie del palcoscenico ed includervi le due dimensioni spazio-temporali da rappresentare (quella domestica delle donne e quella bellica degli uomini), Lepage trasforma il portale verticale in uno spazio d'azione complementare al proscenio, defigurando ed ampliando a dismisura le categorie tradizionali del teatrale. L'utilizzo del *loop* e la moltiplicazione di una stessa identica scena in cinque diversi punti dello spazio, tesi ad enfatizzare la portata tragicamente collettiva dell'orrore bellico, richiamano inoltre in modo esplicito i procedimenti di manipolazione dell'immagine propri degli odierni software di editing e compositing: la scena teatrale si avvicina incredibilmente a un flusso filmico *in progress* fatto scorrere sulla timeline di un programma di montaggio, con tutte le possibilità di moltiplicazione differenziata e messa in serie dell'immagine ad esso connesso. Facendo del video il mezzo (o meglio, il complesso di mezzi) attraverso cui strutturare la scena e definire il suo stesso contesto, Lepage riconfigura i limiti spaziali del teatro, dando alla geografia eterogenea e caleidoscopica propria della *Damnation* un'inedita, cinematografica possibilità di realizzazione scenica.⁵⁷¹

Rispetto a questa soluzione astratta di Lepage, tesa ad estrapolare un tema dominante (la guerra) dalla scena e a sviluppare a partire da questo una riflessione di portata universale, Gilliam opta per una resa storicizzata del "Coro dei Soldati" e riconduce l'intera sezione alla cornice storica della Germania della prima metà del Novecento, rivendicando ancora una volta un'ipotesi di regia che non ammette iati riflessivi e si fonda al contrario su una *continuity* temporale e narrativa desunta dal cinema classico hollywoodiano. Attraverso una combinazione di coreografie *live* e proiezioni video, così, Gilliam trasforma la parata militare e studentesca di Berlioz in una figurazione simbolica di due momenti cruciali per la storia tedesca: il ripristino della coscrizione obbligatoria in Germania del 1935 e le famose Olimpiadi di Berlino del 1936. Sul fondale, infatti, viene proiettato un coacervo di figure geometriche pure, in colori diversi, sopra le quali si staglia lo slogan "Germania arruolati ora!", chiaro riferimento alla riattivazione del servizio di leva obbligatorio tedesco imposto da Hitler nel marzo 1935. Non a caso, infatti, di fronte a questo sfondo che pare configurarsi come un manifesto di propaganda, si dispongono velocemente in linea retta numerosi membri del partito nazionalsocialista, i quali prendono a sostituire le loro vecchie divise con delle uniformi militari, a segnalare l'avvenuta coscrizione.

⁵⁷¹ Significativamente Heather Hadlock parla della *Damnation* come di «dramma non messo in scena per un 'teatro mentale' [che] richiede capacità uniche per trascendere i limiti fisici e materiali» («As an unstaged drama for the 'mental theatre', it claims unique capacities to transcend physical and material limits»). Cfr. Hadlock, *Adapters, Falsifiers and Profiteers*, cit. p. 215.

A poco a poco, infine, i soldati in scena vengono sostituiti da una nutrita schiera di atleti, che prendono ad esibirsi in una sfarzosa coreografia ginnica mentre sul fondale compaiono immagini tratte dal celeberrimo documentario di propaganda *Olympia* di Leni Riefenstahl, miste a quelle di cinegiornali che illustrano scene delle Olimpiadi berlinesi del 1936.

Dopo aver rievocato le immagini della Prima Guerra Mondiale attraverso degli stralci documentari all'inizio dello spettacolo, Gilliam continua così nella sua ricognizione cronologica della storia tedesca. In questo caso, tuttavia, il regista rappresenta due diversi momenti attraverso delle metonimie visive dall'alto contenuto simbolico (lo slogan posto sul fondale connesso all'atto dei giovani nazisti di indossare le uniformi militari, la coreografia olimpica corredata dalle immagini della Riefenstahl) e li fonde in un'unica cornice scenica, realizzando una sorta di equivalente teatrale della forma di linguaggio cinematografica definita come «montaggio-sequenza».⁵⁷² Questa viene descritta da Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone e Lorenzo Cuccu alla stregua di un «tipo di sequenza, di solito destinata a rappresentare il riassunto di un lungo processo narrativo, fondata sull'uso di brevi immagini che ne riassumono i diversi stadi».⁵⁷³ In essa, scrive Christian Metz nella sua *Semiologia del cinema*, «ognuna delle immagini che è parte integrante della consecuzione appare con evidenza come il riassunto simbolico di uno *stadio* in una evoluzione abbastanza lunga che la sequenza globale condensa».⁵⁷⁴ Gilliam raggruppa in pratica in uno stesso flusso scenico un biennio di storia del Reich, disegnando sinteticamente l'ascesa hitleriana al potere assoluto attraverso una serie di scenette che simbolizzano dei precisi accadimenti storici, sfruttando, direbbe ancora Metz, un processo cinematografico *condensativo* in cui «l'immagine vale più di se stessa e viene intesa come prelevata da un gruppo di altre immagini possibili rappresentanti la fase di un processo».⁵⁷⁵ Dunque, laddove Lepage faceva ricorso al cinema per attivare un senso di spazialità aumentata, nel tentativo cioè di estendere la superficie fisica del palcoscenico e permettere la co-presenza simultanea di più mondi diegetici, Gilliam sfrutta degli espedienti propriamente cinematografici per connotare temporalmente il proprio flusso scenico, per garantire l'ordine cronologico e la continuità di una narrazione che non ammette cesure. Il potenziale di parentesi statica e descrittiva del “Coro dei soldati” viene in pratica annullato e rimodulato cinematograficamente da Gilliam come un vero e proprio montaggio-sequenza: pur svincolandosi dalla rappresentazione dell'azione faustiana *tout court*, l'episodio finisce per

⁵⁷² Ambrosini, Cardone, Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, cit. p. 155.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ Christian Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema* [1968], Milano, Garzanti, trad. it. a cura di Adriano Aprà, Franco Ferrini, 1989, p. 182.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

configurarsi come uno squarcio sul divenire della storia, la messinscena di una pura progressione temporale (e dunque narrativa).

«D'amour l'ardente flamme»

L'approccio dinamizzante e narrativizzante applicato da Gilliam ai passaggi sinfonici della *Damnation* può essere rintracciato anche nel suo confronto con le arie berlioziane, per loro natura fondate su una sospensione dell'azione diegetica e un parallelo ripiegamento (anti)narrativo sull'interiorità dei personaggi. Applicando all'opera i principi del *decoupage* filmico classico, fondato secondo Ambrosini, Cardone e Cuccu su un'aspirazione all'efficacia narrativa che tende «ad eliminare gli elementi non funzionali alla progressione della vicenda»,⁵⁷⁶ Gilliam trasforma le arie di Berlioz in momenti d'azione veri e propri. Nel modello del regista ex-Monty Python, l'arrestarsi improvviso del tempo del racconto tipico delle arie, l'ideale svanire di specifiche coordinate spazio-temporali in favore di una concentrazione sulle meditazioni interiori dei protagonisti cedono il passo a una tipologia scenica nuova in cui l'elucubrazione mentale espressa dal bel canto si ritrova a convivere con una connotazione diegetica forte, pari a quella dei recitativi, in funzione di una progressione narrativa che, come ripetuto più volte, non può essere sospesa.

Succede così che una delle arie più famose della *Damnation*, quella “D'amour l'ardente flamme” in cui Margherita canta la sua disperante attesa per il ritorno di Faust (che l'ha abbandonata), si trasformi nelle mani di Gilliam in uno dei momenti più scioccanti dello spettacolo. Il luogo che accoglie il tormento della giovane donna diventa un tetro binario ferroviario, sul quale Margherita attende l'arrivo dei treni della morte diretti ad Auschwitz, insieme ad altre decine di uomini, donne e bambini. Mentre canta dell'amore per il suo amato lontano, la ragazza si aggira per il palcoscenico, osservando coloro che condividono il suo triste destino, consolando una donna, scambiando teneri gesti con una bambina, mentre gli astanti diminuiscono progressivamente di numero, perché a poco a poco vengono fatti salire sui vagoni. Lo sfondo, stavolta privo di proiezioni video, svolge una funzione tragicamente espressiva: assistiamo infatti di volta in volta allo scorrimento laterale di una porta, nella resa di una gigantesca, tremenda apertura che sembra inghiottire gli innocenti arrestati, destinati ai treni che li condurranno all'inferno dei campi di sterminio. In questo senso, l'aria si trasforma (da pausa di riflessione) nell'episodio finale della storia di Margherita, nel drammatico acme della sua parabola narrativa: l'orrore a cui alludono le immagini presentate sul palco annullano

⁵⁷⁶ Ambrosini, Cardone, Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, cit. p. 88.

la condizione di sospensione riflessiva dell'aria e proiettano la mente dello spettatore verso la certezza di una dolorosa conclusione, annunciata dalla scomposta fila di bagagli che domina il palco vuoto alla fine della scena. Il ritmico aprirsi e chiudersi della porta che occupa interamente il fondale, il progressivo svanire delle figure dietro questa angosciante "parete" e il conseguente spopolarsi del palcoscenico infondono, in pratica, una fortissima tensione dinamica e narrativa a un momento scenico originariamente identificato come una pausa introspettiva, dal carattere puramente mentale.

Di segno diametralmente opposto è invece l'operazione di adattamento scenico compiuta da Lepage su quest'aria: come in precedenza, il regista canadese si adoperava in un tentativo di conservazione delle atmosfere suggerite da Berlioz, in un processo di traduzione il più possibile vicino alle indicazioni implicitamente contenute nel libretto. L'intera scena si configura come un'indagine dell'interiorità della protagonista, svincolata da qualsiasi necessità di progressione dell'azione e da ogni referenza a una dimensione spazio-temporale realistica: la donna appare sola, immobile ai piedi del gigantesco portale, che le proiezioni video definiscono come una successione infinita di grate nere, evocando l'immagine di una prigioniera, spirituale più che fisica. Lo spazio creato dal video sembra da subito configurarsi come una penetrazione negli abissi dell'anima della giovane donna: i continui riferimenti alla sfera semantica del fuoco disseminati nel testo (Margherita descrive una fiamma ardente che brucia la sua gioventù mentre alimenta la sua passione per Faust) trovano una realizzazione visiva sul fondale, che prende a riempirsi di fiammelle. A un tratto, una proiezione in presa diretta del primo piano di Margherita compare sul fondale, doppio fantasmatico del suo alter ego in carne ed ossa che prende a contorcersi sul palcoscenico: con l'aumentare dell'intensità della musica, l'immagine digitale del volto della protagonista inizia a defigurarsi in modo sempre più intenso, fino a scomparire del tutto, letteralmente vaporizzata dalla «fiamma ardente» che dà il titolo all'aria.⁵⁷⁷ Assistiamo qui a uno dei risultati più alti raggiunti da Lepage per quanto concerne l'applicazione di tecnologie interattive all'opera, capaci di garantire una sorta di comunicazione, di assonanza tra dato sonoro e visivo. Grazie alla presenza di particolari sensori sul gigantesco videowall che domina il portale, l'immagine proiettata reagisce alle variazioni della musica: il volto di Margherita si dissolve in una fiamma più intensa in coincidenza degli acuti dell'interprete e il buio inonda il fondale in modo sempre più inesorabile man mano che la musica si esaurisce.

⁵⁷⁷ Citazione tratta dal libretto de *La Damnation de Faust*, scritto da Hector Berlioz, Almiré Gandonnière e Gérard de Nerval, versione francese con testo a fronte in italiano, [online] <https://www.rodioni.ch/libretti-pdf/Damnation.pdf> (ultimo accesso: 15-11-2020). Tutte le citazioni dal libretto sono tratte da questa fonte.

In generale, comunque, la configurazione creata da Lepage per la scena, con il portale trasformato in una piattaforma di accesso al mondo interiore di Margherita, sembra strutturare l'intera aria secondo il procedimento filmico dello *split screen*, rendendo simultaneamente visibile lo strazio fisico della protagonista sul palco e quello psichico della sua anima «arsa e distrutta» dall'abbandono di Faust sul fondale. Proprio il video perciò, ancora una volta, funge per il regista canadese da strumento di estensione spaziale, capace di forzare i limiti fisici dell'ambiente teatrale, di attivare la possibilità inedita di includere all'interno della superficie limitata del palcoscenico frammenti di geografie altre, non solo fisiche e reali ma anche psichiche e interiori.⁵⁷⁸

La corsa verso l'abisso

Uno dei momenti conclusivi della *Damnation*, la famosa “Corsa verso l'abisso” (Scena XVIII) che chiude la storia di Faust con il suo definitivo assoggettamento alle forze degli inferi e la conquista della sua anima da parte di Mefistofele, segna una sorta di punto di convergenza estetica tra i progetti registici di Lepage e Gilliam (dei quali finora ho individuato più che altro differenze e specificità). Entrambi i registi eleggono il senso di progressione musicale e spaziale su cui questo momento è imperniato a parametro principale di costruzione scenica, facendo del video, qui utilizzato in modo importante, l'unico strumento deputato a tradurre visivamente l'attraversamento di uno spazio diegetico infinitamente più esteso dei confini fisici fissati dal palco.

La scena, immediatamente successiva alla stipula del famoso patto, viene concepita da Berlioz – musicalmente e narrativamente – come una vera e propria corsa:⁵⁷⁹ al galoppo di due destrieri, Faust e Mefistofele partono alla volta del carcere in cui Margherita è stata rinchiusa ma il paesaggio si deforma progressivamente sotto i loro occhi, assumendo dei caratteri

⁵⁷⁸ Secondo Melissa Poll, la psicologizzazione del video compiuta da Lepage, la sua capacità cioè di trasferire nelle proiezioni che dominano le messinscene gli stati interiori dei suoi personaggi, è un tratto che lega intimamente il teatro del canadese con quello di Josef Svoboda. Scrive la studiosa, «le proiezioni digitali servono a Lepage anche come uno strumento interpretativo decisivo per presentare la sua lettura della vita interiore dei suoi personaggi. In questo senso, egli usa tecnologie avanzate per realizzare messinscene molto simili a quelle di Josef Svoboda. Secondo quest'ultimo, infatti, lo spazio psico-plastico è uno spazio drammatico che riflette gli stati emozionali dei personaggi attraverso i cambiamenti della scenografia» (Traduzione mia di «These digital projections also serve as a key interpretive device for Lepage to present his reading of the characters' inner lives. In this, he uses advanced technology to pursue a staging technique synonymous with Josef Svoboda. As defined by Svoboda, psycho-plastic space is a dramatic space that reflects characters' emotional states through shifts in scenography»). Cfr. Melissa Poll, *Robert Lepage's Scenographic Dramaturgy: The Aesthetic Signature at Work*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019, p. 32.

⁵⁷⁹ Per questa scena, Berlioz dissemina nel libretto didascalie che contribuiscono a dare l'idea del galoppo, della progressione, di un vero e proprio ritmo della corsa: leggiamo delle chiare indicazioni per i personaggi di Faust e Mefistofele, relative all'atto di spronare o frenare la corsa dei cavalli, i quali a loro volta «si fermano» oppure «raddoppiano la loro velocità».

visionari e fantastici e tramutandosi infine nell'abisso infernale che risucchia il protagonista, condannandolo alla dannazione eterna. Lepage apre la scena in un buio diffuso, lasciando illuminati solo due (dei ventiquattro) quadranti che compongono il portale, posti al margine sinistro dello stesso: Faust occupa il quadrante in alto, Mefistofele quello in basso, entrambi i personaggi sono in piedi immobili, rivolgendo lo sguardo all'uditorio mentre alle loro spalle assistiamo alla proiezione di un cavallo guidato da una figura umana, entrambi in silhouette nera contro un *background* grigio. I due protagonisti risultano così sdoppiati, quasi brechtianamente: da un lato, sullo spazio fisico del palchetto, i cantanti, costretti a una posa statuaria, come a rappresentare l'impossibilità estetica di trasferire il senso di movimento concitato della "Corsa" berlioziana alla scena *live*; dall'altro, nell'orizzonte del video, i loro alter-ego a cavallo, veri fulcri visivi e narrativi della scena. Qui, più che mai, la scena proiettata si costruisce e si anima in relazione all'intensità della partitura: con il ritmo crescente della musica, che pare simulare il sempre più concitato galoppo dei cavalli verso la meta, lo spazio digitale si prolunga in orizzontale, illuminando gradualmente due bande sovrapposte di quadranti che replicano la stessa corsa dei destrieri illustrato nel primo schermo.⁵⁸⁰

La melodia galoppante di Berlioz contribuisce a plasmare dunque la configurazione stessa della scena, progressivamente estesa dai due quadranti iniziali alle due file complete di quattro schermi conclusive, e influisce anche nella determinazione della velocità di moto dei cavalli in proiezione. L'intensità della musica, infatti, grazie alle tecnologie interattive usate da Lepage, trova il suo equivalente visivo nell'andatura dei corsieri: quando il tempo musicale si fa concitato, le zampe si slanciano in un passo che sembra non toccare mai il suolo; quando il ritmo rallenta, i cavalli camminano lentamente, arrivando anche a fermarsi. Il regista canadese legge la "Corsa verso l'abisso" di Berlioz prima di tutto come una scena di (e sul) movimento, esplicitamente costruita dal suo autore con la volontà di rendere musicalmente il senso di una progressione inarrestabile nello spazio. La straordinaria intuizione di Lepage, in questo senso, va rintracciata nella scelta di far coincidere questa idea musicale di puro movimento con una figurazione digitale che rievoca in modo palese gli esperimenti proto-cinematografici di Edward Muybridge, intesi come veri e propri studi sul movimento degli animali, e nello

⁵⁸⁰ Emerge chiaramente in questa scena la grande capacità lepagiana di rispondere spazialmente, alla musica, fornendo precisi equivalenti scenografici (digitali) alla partitura berlioziana. Come scrive Poll, «il ricorso di Lepage al *mapping* storico-spaziale è l'approccio creativo attraverso cui [*il regista*] illumina l'energia della musica mentre la percepisce» (Traduzione mia di «Lepage's use of historical-spatial mapping is his creative approach to elucidating the music's energy as he perceives it»). Cfr. Poll, *Robert Lepage's Scenographic Dramaturgy*, cit. p. 25.

specifico la serie *Sallie Gardner at a Gallop*, realizzata dallo scienziato britannico nel 1878.⁵⁸¹ La “Corsa verso l’abisso” di Lepage diventa dunque un vero e proprio saggio sul moto, sia da un punto di vista musicale che scenico: il ritmo incalzante della musica berlioziana sembra trovare la sua più immediata concretizzazione visiva nel flusso filmico che si sviluppa sul portale, il quale a sua volta, nel suo valore di citazione, omaggio alla cronofotografia di Muybridge, funge da figura meta-testuale ideale per rivendicare definitivamente la matrice precinematografica della *Damnation* di Berlioz⁵⁸²

Il riferimento filmico che connota la soluzione scenica adottata da Gilliam per la “Corsa” rinvia invece, ancora una volta, all’orizzonte estetico del cinema hollywoodiano: più che dar vita, come Lepage, a un’estensione graduale dello spazio attraverso una progressiva moltiplicazione di proiezioni identiche, Gilliam trasforma il fondale stesso del palcoscenico in un gigantesco schermo, sul quale fa prendere vita alle immagini che i due protagonisti incontreranno durante la loro corsa verso l’abisso. Per tutta la durata della scena, Faust e Mefistofele restano fermi, seduti fianco a fianco su un sidecar (la più congeniale trasfigurazione, in epoca nazista, dei destrieri neri di Berlioz) mentre lo spazio che idealmente attraversano prende forma alle loro spalle, creando l’illusione di moto del veicolo (in realtà immobile) attraverso gli spazi sconfinati proiettati (come accade nelle grandi produzioni hollywoodiane attraverso l’uso di strumenti come il *blue* o *green screen*). Invece di sfruttare le proiezioni come strumenti attraverso cui indagare la natura stessa del movimento nello spazio (come Lepage), Gilliam pone l’accento sulla varietà visionaria degli ambienti attraversati dai protagonisti: questi vengono narrativizzati, calati nella realtà storica del nazismo attraverso la sostituzione delle immagini inquietanti evocate dal libretto con la visualizzazione distorta di

⁵⁸¹ Con il nome generico di *Sallie Gardner at a Gallop*, o *The Horse in Motion*, ci si riferisce a una serie di fotografie scattate da Edward Muybridge ritraenti alcuni momenti consecutivi del galoppo di un cavallo guidato dal celebre fantino americano Sallie Gardner, a Palo Alto, California, nel giugno 1879. Questo complesso lavoro fotografico fu commissionato dall’industriale americano Leland Stanford che, data la sua passione per il trotto, voleva comprendere se, durante la corsa, un cavallo si trovasse mai nella condizione fisica per cui tutte le zampe fossero completamente sollevate dal suolo nello stesso momento. L’esperienza fotografica di Muybridge provò l’assunto di Gardner e le fotografie furono successivamente proiettate dallo scienziato tramite uno zoopraxiscopio (di sua invenzione) presso la California School of Fine Arts, in quella che viene ad oggi considerata la prima proiezione cinematografica della storia (nel 1881).

⁵⁸² Molto interessante il punto di vista di Christopher Innes, Maria Shevtsova su questa scena: secondo loro, Lepage vorrebbe qui deliberatamente creare un cortocircuito temporale tra i due tempi costitutivi del teatro musicale, quello dell’opera stessa, relativo al tempo della sua creazione, e quello della messinscena, ovvero il livello contemporaneo dell’interpretazione. Secondo Innes e Shevtsova, infatti, «oltre a corrispondere a ciò che Lepage identifica come la forma mentis contemporanea, questa [*scena*] evocava il periodo in cui Berlioz scrisse *Faust* – si pensi che l’invenzione del dagherrotipo nel 1837 da parte di Louis Daguerre precedeva di soli sette anni la composizione dell’opera» (Traduzione mia di «As well as corresponding to what Lepage identifies as the contemporary mindset, this also evoked the period when Berlioz wrote *Faust* – Louis Daguerre’s 1837 invention of the Daguerreotype coming just seven years before its composition»). Cfr. Christopher Innes, Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 176-177.

alcuni degli elementi più tristemente iconici del Terzo Reich, dai treni in corsa sui quali venivano ammassati gli innocenti, al cancello d'ingresso del campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau, tappa finale della corsa dei due protagonisti e «baratro» in cui il Faust di Gilliam cade dannato, definitivamente assorbito – nel corpo e nella mente – dal potere del Reich.

Pur dando vita a soluzioni sceniche profondamente diverse, dunque, i due registi riescono a testualizzare attraverso l'uso del video la matrice più profonda di questo momento dell'opera, dando vita a quella visionaria amplificazione dello spazio scenico oltre i limiti fisici imposti dal teatrale a cui la musica di Berlioz aspira e rivendicando una volta per tutte, attraverso un sistema variegato di citazioni e appropriazioni desunte dalla storia del cinema, la natura intimamente (e imprescindibilmente) filmica della *Damnation*.

Conclusioni

Riconducendo le due messinscene in questione all'orizzonte analitico tracciato da Roger Savage nel suo *Allestire l'opera*, la contrapposizione tra la *Damnation* di Lepage e quella di Gilliam sembrerebbe ridursi a una più generica dicotomia fra, rispettivamente, una modalità di allestimento tesa a restituire il senso originario dell'opera attraverso strumenti mediali contemporanei e una, opposta, improntata alla revisione dissacrante del testo di partenza, usato come spunto, canovaccio, griglia formale assolutamente non vincolante per il procedimento (ri)creativo del regista.⁵⁸³ Questa opposizione non riguarda solo la più superficiale differenza tra la fedeltà testuale dello spettacolo lepagiano, che mantiene intatte l'atmosfera ottocentesca e la successione spaziale proposta dal libretto, e l'operazione di appropriazione diegetica operata da Gilliam, che riscrive la storia di Faust ai tempi del nazismo, ma coinvolge anche gli approcci che i registi attivano nei confronti della peculiare configurazione formale della *Damnation*. Se Lepage conserva infatti la scansione berlioziana tra momenti narrativi e pause sinfoniche, relegando lo svolgersi dell'azione ai primi e trattando i secondi come parentesi in cui mettere in scena momenti lirizzanti o riflessioni di carattere universale, Gilliam rigetta questa struttura bipartita e opta al contrario per un flusso scenico continuo, privo di rallentamenti o sospensioni, strutturato sul modello della *continuity* imposto dal cinema classico hollywoodiano.

Tuttavia, pur riconoscendo l'esistenza di queste innegabili discontinuità estetiche tra i due spettacoli, un'analisi comparata più approfondita aiuta mettere in luce una profonda coincidenza di intenti, una comune, costante ricerca da parte di entrambi i registi di conservare

⁵⁸³ Cfr. Savage, *Allestire l'opera*, pp. 416-419.

quello che ancora Savage definirebbe «il fuoco sacro» dell'opera o anche, parafrasando Jonathan Miller, la sua «struttura profonda».⁵⁸⁴ Secondo Albright, questa natura “intima” della *légende* coinciderebbe con un'ineliminabile esigenza di “apertura” estetica, una propensione all'illimitatezza (la stessa di Faust) per cui «l'azione può continuare ben oltre i limiti di qualsiasi arco di proscenio e gli iati tra le azioni non devono essere percepiti come assalti alla logica, ma solo come aree della trama non ancora immaginate».⁵⁸⁵ Il fuoco sacro della *Damnation* andrebbe dunque individuato nella sua marcata tendenza al meticcio estetico, in una sorta di (faustiana) tentazione al superamento della sua stessa forma, nell'implicita volontà di “realizzarsi” come un ibrido fra il linguaggio dell'opera e quello del medium più consono a rappresentare la fluidità magica, fantastica e visionaria della musica e la parola berlioziana: il cinema. Proprio nella loro comune (per quanto sviluppata attraverso strumenti completamente diversi) tensione a trasformare i loro allestimenti in vere e proprie avventure cinematografiche, in opere “cinematizzate”, va in questo senso rintracciato l'anello di congiunzione fra le proposte registiche di Lepage e Gilliam, chiaramente improntate alla creazione di un linguaggio operistico intermediale che è tuttavia, prima di tutto, il tentativo di soddisfare un'esigenza apertamente richiesta dallo stesso testo di Berlioz.⁵⁸⁶ Nonostante il senso di vaghezza che spesso caratterizza le riflessioni intorno al concetto di intermedialità, infatti, l'uso del termine “intermediale” è a mio avviso estremamente calzante nel caso degli allestimenti di Lepage e Gilliam. Le messinscène, infatti, sembrano sposare in modo sistematico tutte le declinazioni che Irina Rajewski, una delle massime teoriche dell'intermedialità, applica a questo concetto. Tra le varie categorie rintracciate dalla studiosa, c'è quella di

⁵⁸⁴ Ivi, pp. 416-7.

⁵⁸⁵ Traduzione mia di «The action is at once too diffuse and fluid, and too piecemeal: it appeals to a mental theatre, a wish-theatre, where action can continue beyond the limits of any proscenium arch, and where hiatuses in the action are not felt as assaults on logic, but only as areas of the plot not yet imagined». Cfr. Albright, *Berlioz's Semi-operas*, cit. p. 88.

⁵⁸⁶ In questo senso, inoltre, le operazioni di messinscène realizzate da Lepage e Gilliam sembrano confermare l'assunto di Frances Babbage che, nel suo studio sull'adattamento teatrale contemporaneo (dedicato principalmente alla traduzione scenica di letteratura in prosa ma, per certi versi, estendibile all'orizzonte delle messinscène d'opera), nota come «un adattamento non debba necessariamente essere organizzato in relazione all'aspetto narrativo [*del testo adattato*]: qualunque siano le priorità che sembrano guidare la fonte letteraria, il suo adattamento può essere più fortemente influenzato dalle richieste formali imposte dal materiale di partenza, o da altri motivi di fondo – culturali, politici, economici – ai quali ‘la storia’ diventa subordinata» (Traduzione mia di «An adaptation need not of course, be narrative-led: whatever priorities might seem to drive the literary source, its adaptation may be more powerfully influenced by the formal demands imposed by the material, or by other agendas – cultural, political, economic – to which ‘story’ becomes subordinate»). Cfr. Frances Babbage, *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature*, Londra, Bloomsbury, 2018, p. 79. Come visto, gli allestimenti realizzati da Lepage e Gilliam si svincolano in più occasioni (o sempre, nel caso di Gilliam) dalle matrici narrative imposte dall'opera di Berlioz. Al contrario, spesso, i due registi impostano le loro operazioni di adattamento sulle richieste formali della *Damnation*, ovvero sulla resa scenica della natura ibrida, intermediale, pre-filmica della *légende*.

intermedialità nel senso stretto di combinazione fra media [...], cioè il risultato o il vero e proprio processo attraverso cui almeno due media o forme mediali di articolazione vengono combinate insieme. L'ampiezza di questa categoria spazia dalla mera contiguità di due o più manifestazioni materiali di diversi media a una 'genuina' integrazione, un'integrazione che nella sua forma più pura non privilegerà nessuno dei suoi elementi costitutivi.⁵⁸⁷

A questa, Rajewski aggiunge una concezione di

intermedialità nel senso stretto di riferimenti intermediali come ad esempio i riferimenti che un testo letterario può attivare nei confronti del cinema attraverso [...] l'evocazione di alcune tecniche filmiche, come lo zoom, la sfocatura, la dissolvenza e il taglio di montaggio. [...] Il prodotto mediale di partenza tematizza, evoca, o imita elementi o strutture di un altro, convenzionalmente distinto, medium attraverso l'uso dei suoi propri specifici mezzi medialità.⁵⁸⁸

Ora, come visto nel corso dell'analisi degli spettacoli, Gilliam e Lepage "combinano" i media (cinema, video e teatro musicale), "citano" oggetti appartenenti ad altri sistemi medialità (si pensi alle numerose – palesi o sotterranee – citazioni desunte dagli universi estetici della fotografia, del cinema e della pittura) e "imitano" gli strumenti del cinema attraverso caratteri propriamente teatrali. Proprio in questo senso, a mio avviso, i due registi danno vita a un'opera cinematizzata, evidentemente intermediale nella sua stessa configurazione "ontologica" e, per questo, in grado di replicare uno dei caratteri costitutivi dell'opera di Berlioz che, nella sua stessa natura paradossale e ibrida, sembra esigere la contaminazione mediale per realizzarsi scenicamente. Sono particolarmente significative, in tal senso, le riflessioni sulla messinscena d'opera compiute da Luca Zoppelli, che nota come

quest'attività abbia qualcosa in comune col procedimento della traduzione, che non consiste solo nel volgere un testo da una lingua all'altra, ma nel permettere al fruitore di ritrovare, nel suo universo culturale, dei punti di riferimento pressappoco equivalenti a quelli che contribuivano a formare il significato del testo di partenza. In questo senso, si suol dire che una traduzione deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale,

⁵⁸⁷ Traduzione mia di «Intermediality in the more narrow sense of media combination [...], which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. The span of this category runs from a mere contiguity of two or more material manifestations of different media to a 'genuine' integration, an integration which in its most pure form would privilege none of its constitutive elements». Cfr. Irina O. Rajewski, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», Volume VI, 2005, p. 51.

⁵⁸⁸ Traduzione mia di «Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. [...] The given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means». Cfr. Ivi, p. 53.

obiettivo che si raggiunge con compromessi, compensazioni e rifacimenti, talora di una certa entità.⁵⁸⁹

Proprio la trasfigurazione teatrale di tecniche e procedimenti propriamente cinematografici (come il montaggio-sequenza, i trasparenti, il green screen, il *loop*, il *fast-rewind*, lo *split-screen*) e l'utilizzo diretto di proiezioni video atte ad estendere lo spazio teatrale oltre i suoi limiti fisici (o a permettere la convivenza scenica di dimensioni diegetiche alternative) attuate da Gilliam e Lepage sembrano porsi come la traduzione scenica ideale richiesta dall'opera di Berlioz. Questi procedimenti registici paiono in pratica rispondere adeguatamente alla necessità di completamento intermediale che la *Damnation* richiede per giungere a una compiuta vita scenica, a quell'identità pre-filmica che Cairns individua come matrice stessa della *légende* di Berlioz. In tal senso, se, come scrive Francesco Ceraolo, «per ovviare allo stallo che la sua natura industriale gli impone, l'opera ha cercato di reinventare i suoi codici attraverso la regia, mutuando proprio dalla forma tecnologica che storicamente la continua, il cinema, i caratteri di una nuova identità»,⁵⁹⁰ gli allestimenti faustiani di Gilliam e Lepage andrebbero intesi, nello stesso tempo, come operazioni di fedeltà, tese a conservare l'essenza "ontologica" della *légende* di Berlioz e, insieme, come esperienze di rottura, apertamente intenzionate a trasfigurare il linguaggio del teatro musicale (tensione a cui aspirava, ovviamente, anche Berlioz), a rinnovare "l'identità" dell'opera, attraverso una sua naturale contaminazione con quella del film.

Nel caso di Lepage, inoltre, il processo di cinematizzazione dell'opera assume una complessità che travalica l'utilizzo del video come un semplice strumento scenico e comporta invece l'attivazione di una riflessione di indubbio interesse sulla contemporaneità. Nella *Damnation* lepagiana, infatti, non solo le proiezioni reagiscono in modo attivo alla performance musicale ma sviluppano anche una fluida interazione con gli interpreti, configurandosi come veri e propri spazi alternativi che i personaggi possono vivere scenicamente. A tal proposito, Reynolds evidenzia come «Faust rappresenti una tappa ulteriore nell'esplorazione della *scenographic acting* [*in cui*] la dimensione architeturale della scenografia port[*a*] i corpi dei performer a forme energetiche di contatto con lo spazio». ⁵⁹¹ Gli interpreti lepagiani non devono soltanto affidarsi agli ambienti o agli elementi proiettati sul fondale per arricchire la propria recitazione ma sono costretti a vivere l'ambiente video, a calcarlo (si pensi al "Coro dei soldati") o addirittura a immergersi in esso, perdendo la propria consistenza fisica di attori in carne ed

⁵⁸⁹ Zoppelli, «*Alla Borghese Moderna*»? cit. p. 99.

⁵⁹⁰ Francesco Ceraolo, *Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 73.

⁵⁹¹ Traduzione mia di «Faust also represents another level of exploration in scenographic acting. The architectural action of the design brought performers' bodies into energetic forms of contact with the space». Cfr. Reynolds, *Robert Lepage / Ex Machina*, cit. p. 61

ossa per ri-presentarsi come entità sceniche digitalizzate. Lo stesso Lepage descrive significativamente il suo *Faust* come un tentativo di porre gli «attori reali e tridimensionali [...] dentro un sandwich di realtà cinematografiche» al fine di attuare, attraverso il filtro del mito, una riflessione sul valore sfuggente della corporeità nel contesto della rivoluzione digitale avanzata.⁵⁹² Momenti come il tuffo di Faust nel cuore delle profondità lacustri proiettate in video del “Sogno” oppure lo sprofondamento finale del protagonista nell’abisso infernale attraverso il videowall del portale diventano gli emblemi di una condizione dell’essere propria della tarda postmodernità, le metafore visive di una (sempre più) onnipresente possibilità ontologica di *transfer* tra la dimensione del corporeo a quella del digitale, del progressivo assoggettamento della dimensione fisica dell’umano sotto il peso della sua riproduzione mediata. Eppure, secondo Anna Maria Monteverdi, questa tensione si risolve sempre in Lepage con la vittoria del corpo, del vivente, del biologico. Scrive la studiosa,

lontano dal proporre un universo fantascientifico, dove tecnologie sofisticate sovrastano economie e saperi e sostituiscono definitivamente l’uomo, Lepage propende piuttosto per una soluzione formale di stampo fondamentalmente modernista e umanista. La tecnologia nel suo teatro non mai fine a sé stessa e non mette affatto in discussione l’impianto teatrale nel suo complesso. La riproposta centralità del soggetto, la supremazia dell’umano rispetto al suo simulacro in video, la forma compiuta della narrazione (che richiama la tradizione del romanzo di formazione), le caratteristiche della macchina scenotecnica (simile per molti aspetti agli ingegni degli intermezzi rinascimentali), la scena concepita per una integrazione tra i linguaggi (come nel teatro della totalità di Moholy Nagy) delineano uno scenario innovativo e tradizionale al tempo stesso.⁵⁹³

E conclude:

Se il mondo nel quale Lepage ambienta le sue storie appare dominato da una tecnologia in forma di ‘visione’ e di ‘immagine’, questa però non ha spezzato le determinazioni naturali dell’essere umano: le ha semplicemente raddoppiate, costituendo per i personaggi, più che una compiuta ‘seconda natura’ o alienazione nella sfera tecnologica, luogo di un surreale dialogo tra ‘vivi’.⁵⁹⁴

Più che suggellare una distopica fine del corporeo sotto il peso del virtuale, il regista canadese sembra in questo senso definire scenicamente le modalità attraverso cui l’umano resiste *nonostante* il virtuale, suggerendo dunque l’ipotesi di una tensione, di un dialogo, di un’osmosi tra *live* e *recorded* e non quella di un annullamento della dicotomia in favore del digitale. Ciò

⁵⁹² Traduzione mia di «Catching ‘three-dimensional real-life performers’ in ‘a sandwich of cinematic realities’». Citazione tratta da un’intervista a Robert Lepage realizzata da Thomas Hampson, contenuta nella versione video dello spettacolo.

⁵⁹³ Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina*, cit. p. 194.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 194-5.

su cui riflette Lepage con la sua *Damnation* è in pratica, come scrive Reynolds, l'ideale di «un corpo proteso alla ricerca [...] che conduce l'umano a forme di contatto e contraddizione con la tecnologia [...], appartenente ad ambienti creati appositamente per generare una sfida di tipo fisico». ⁵⁹⁵

È forse possibile riscontrare un simile orizzonte ermeneutico (sebbene non caratterizzato dalla tensione umanista di Lepage ma fondato su termini ben più pessimisti) anche nella *Damnation* di Gilliam, non tanto riferendosi ai processi di interazione tra video e attori quanto prendendo in considerazione il filtro tematico del nazismo, rappresentato dal regista alla stregua di un potere coercitivo asfissiante, capace di manipolare le fattezze di personaggi e ambienti, come un software è in grado di controllare i componenti di un computer. Il Mefistofele di Gilliam funziona, in questo senso, come un regista di secondo grado, il vero e proprio responsabile creativo del flusso scenico della *Damnation*: oltre a dominare e influenzare le azioni di Faust come quelle di un burattino, ⁵⁹⁶ il demonico generale manipola lo sviluppo diegetico con le stesse modalità con cui uno spettatore contemporaneo governa il mondo attraverso il clic di un mouse. I personaggi vengono letteralmente bloccati, messi in pausa dal potere del suo schiocco di dita, intere sequenze di azione vengono cancellate dalla sua volontà di *rewind*, i cambi di scena e di luce, l'entrata e l'uscita dal palco dei personaggi, perfino lo spostamento degli oggetti sono imposti dal suo potere creatore. Mefistofele e il potere autocratico nazista da lui incarnato vengono implicitamente connessi da Gilliam all'era dello strapotere del digitale, quella della possibilità di costante manipolazione del reale attraverso il lavoro di *editing* condotto sulla sua immagine rimediata. In questo senso, il finale dello spettacolo di Gilliam, in cui Mefistofele lega Faust a uno stendardo nazista, sulla quale si sovrappone successivamente l'immagine proiettata dell'*Uomo Vitruviano* leonardesco ormai totalmente rovesciato, vede compiersi una letterale trasformazione del protagonista in svastica umana, prima, e in puro segno visivo incorporeo, poi. Il corpo faustiano pare dunque, alla fine, perdere la sua materialità per diventare un simbolo iconografico e infine un'immagine luminosa, che si fa espressione della negazione dell'armonia del corpo umano di cui l'*Uomo Vitruviano* originale era allegoria e – forse – dell'avvento di una nuova dimensione – virtuale, de-corporeizzata – dell'essere. L'epilogo infernale di Gilliam pare in pratica tracciare una convergenza metaforica tra l'emblema storico

⁵⁹⁵ Traduzione mia di «A questing body [...] that brings the human into contact and contradiction – with technology [...], belonging to environments designed to generate physical challenge». Cfr. Reynolds, *Robert Lepage / Ex Machina*, cit. pp. 46-7

⁵⁹⁶ Nel programma di sala della *Damnation* di Gilliam, il regista definisce Mefistofele proprio come «il burattinaio» («The puppet-master»). Cfr. Programma di sala dell'allestimento *La Damnation de Faust* di Terry Gilliam per l'ENO, 2011, p. 6.

della dittatura novecentesca (rappresentata dal Mefistofele nazista) e l'orizzonte esistenziale principale degli anni zero, quello del digitale, capace di volatilizzare il corpo e annullarlo in una nuova inconsistenza fatta di puri referenti digitali, eternamente plasmabili e modificabili a colpi di clic.⁵⁹⁷

Non è forse un caso, in tal senso, che subito dopo aver concluso il lavoro sulla sua *Damnation*, Gilliam scelga di dirigere *The Zero Theorem* (2013), leggibile per certi versi come un suo proseguimento (o una sua amplificazione tematica), un film che traccia l'avvento di una distopia cibernetica in cui la rete e il virtuale diventano il nuovo (l'unico possibile) orizzonte del vivere sociale e, in generale, dell'essere al mondo. In questo universo di corpi trasformati in sequenze digitali, il protagonista Qoehn Leth, hacker colto nell'estenuante ricerca del teorema che gli spieghi il senso della vita, scopre la possibilità di un'esistenza completa attraverso la definitiva immersione nel cyberspazio, dissolvendosi per sempre in un buco nero digitale: ennesimo ricercatore d'assoluto di una serie faustiana potenzialmente infinita.

⁵⁹⁷ Una simile, sebbene più generale connessione, tra il nazismo e la postmodernità capitalista è stata rintracciata da Francesco Muzzioli nella sua ampia ricognizione sulle forme del distopico. Scrive il comparatista italiano: «Il fatto che si ritorni continuamente a battere su questo 'dente che duole', che Hitler venga sempre riportato come parametro del 'male assoluto' [...], tale diuturna insistenza fa pensare che il nazismo continui a costituire una 'cattiva coscienza' del mondo occidentale, e che riveli, insomma, la 'verità' feroce e razzista, soggiacente alla logica capitalistica normale». Cfr. Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 145.

Il Faust pittorico: Aleksandr Sokurov (2011)

Il *Faust* di Aleksandr Sokurov, ispirato al poema omonimo di Goethe, è contraddistinto da un processo di corporeizzazione che si applica non solo alla caratterizzazione del protagonista – rappresentato alla stregua di puro corpo dominato da istinti meramente fisiologici – ma alla stessa configurazione dell'immagine filmica. A più riprese, infatti, Sokurov manipola direttamente la pellicola, nel tentativo di imprimere la natura fisica, pigmentale della pratica pittorica all'immaterialità propria dell'immagine audiovisiva, ridefinita così nella sua ontologia. Questo capitolo si apre con un'illustrazione dei caratteri costitutivi del cinema sokuroviano, evidenziando come questi tornino in modo emblematico nel *Faust*, leggibile in tal senso come una sorta di summa dell'opera del regista russo. Mi concentro poi sul già citato processo di corporeizzazione che domina il film, illustrando attraverso l'analisi di alcune scene come questo definisca in profondità sia la strategia adottata dal regista nell'adattamento del poema di Goethe che il lavoro pittorico, materializzante compiuto sull'immagine filmica.⁵⁹⁸

Eletto sulla scena del cinema contemporaneo come il fautore di un'arte della contemplazione, della scarnificazione narrativa, della pregnanza pittorica e poetica dell'immagine, Sokurov si distacca radicalmente dagli stilemi del cinema narrativo classico, dai suoi principi di linearità e continuità, prediligendo un minimalismo dominato, secondo Mario Pezzella, da uno stile di montaggio dalla tendenza paratattica in cui cioè «il decorso narrativo è sospeso e le sequenze – o anche i singoli piani – si susseguono secondo una coordinazione associativa».⁵⁹⁹ Alla narrazione forte, concatenata secondo un rapporto causale tra scene, Sokurov preferisce delle configurazioni intime in cui la successione degli eventi è spesso negata, sostituita dalla presentazione di una quotidianità anti-aneddotta, in un cinema fondato, secondo Dennis Brotto, su una configurazione testuale che ha i caratteri «dell'annotazione» ed è pertanto «in grado di porre l'elocutio al di sopra della dispositio nel quadro della retorica dell'opera».⁶⁰⁰ Seguendo la categorizzazione degli stili cinematografici proposta da Vincenzo Buccheri, il cinema sokuroviano rientrerebbe probabilmente nell'alveo del cosiddetto «stile autoriale-modernista, in cui l'enunciazione marcata si combina a storie dalle maglie larghe, in cui il

⁵⁹⁸ Una versione precedente e parziale di questo capitolo è apparsa sulla rivista «Cinergie» (N. 15, 2019), nella forma di un saggio dal titolo *Lo spessore dell'immagine: il Faust di Aleksandr Sokurov*.

⁵⁹⁹ Mario Pezzella, *Il tempo sospeso*, in Mario Pezzella e Antonio Tricomi (a cura di), *I corpi del potere. Il cinema di Aleksandr Sokurov*, Milano, Jaca Book, 2012, pp. 9-10.

⁶⁰⁰ Dennis Brotto, *Osservare l'incanto. Il cinema e l'arte di Aleksandr Sokurov*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2010, p. 26.

racconto resta aperto, si ferma, subisce sospensioni enigmatiche e presenta indeterminatezze spazio-temporali».⁶⁰¹

Minimizzando lo spessore della componente narrativa, Sokurov rivolge in pratica la sua attenzione alla stessa ontologia della forma cinematografica, dando vita a film in cui si mescolano liberamente i principi estetici di altre discipline, con un focus privilegiato dedicato a pittura e letteratura. A tal proposito, Antonio Tricomi osserva come

il tentativo di Sokurov è [...] quello di recuperare l'originario statuto informe e plurimo del cinema per riscoprire e tornare a valorizzare i tanti e complementari codici estetici da esso in principio introiettati, così da ottenere opere d'arte, ossia discorsi di libertà e bellezza, di spiritualità e sensualità. Ecco perché egli fa 'germogliare' le immagini dei propri film anzitutto 'a partire dalle raffigurazioni' individuate 'nella pittura' o, al limite, 'nell'architettura', ed ecco perché la letteratura per lui si rivela sempre 'un valido aiuto' nell'elaborazione del proprio 'messaggio artistico'.⁶⁰²

È proprio in virtù di questa natura intertestuale che, riferendosi al cinema sokuroviano, Mario Pezzella parla di «immagine-quadro»,⁶⁰³ nel tentativo di evidenziare da un lato la cospicua presenza di riferimenti iconografici a una passata tradizione pittorica e dall'altro, soprattutto, il complesso lavoro di manipolazione che Sokurov mette in atto sulle sue immagini per trasformare la superficie volatile del fotogramma nella dimensione di concretezza coloristica propria di un dipinto. A questo proposito, Brotto riconosce che

Sokurov costituisce una delle poche eccezioni nel panorama cinematografico [...] in cui la centralità emotiva del quadro rimane evidente dal primo all'ultimo fotogramma, inquadratura dopo inquadratura. Se ad un primo livello di osservazione ad emergere è un insieme di richiami, di echi, di allusioni alla pittura del passato, in seguito è il medesimo intervento operato da Sokurov direttamente sull'immagine a costituire la vera matrice pittorica dei suoi film.⁶⁰⁴

La pittura assume dunque una valenza duplice nel contesto del cinema sokuroviano, imponendosi da un lato come universo estetico privilegiato da cui estrapolare costantemente suggestioni e riferimenti visivi e dall'altro nella sua qualità di strategia testuale, linguaggio artistico da utilizzare in un orizzonte mutato (il cinema) per riconfigurarne gli stessi caratteri costitutivi. Emerge, in tal senso, una forte tensione verso la creazione di un linguaggio filmico personale, praticamente unico, ridefinito attraverso l'estetica della pittura e non sottomesso agli

⁶⁰¹ Vincenzo Buccheri, *Lo stile cinematografico*, Roma, Carocci, 2010, p. 149.

⁶⁰² Antonio Tricomi, *L'affresco della storia, le parole dell'uomo*, in Pezzella e Tricomi, *I corpi del potere*, cit. p. 35.

⁶⁰³ Pezzella, *Il tempo sospeso*, cit. p. 2.

⁶⁰⁴ Brotto, *Osservare l'incanto*, cit. p. 256.

schemi compositivi cinematografici tradizionali, un modello per certi versi intermediale, fondato su un uso della tecnica audiovisiva declinato strutturalmente in forme pittoriche, definito cioè nello stesso atto della sua formazione attraverso riferimenti (visivi, tematici, testuali e formali) desunti dall'universo delle arti visive. Nel contesto della riflessione di Jacques Aumont sulle possibili relazioni tra cinema e pittura, Sokurov rientrerebbe dunque nella schiera dei «cineasti, tra i più avvertiti, che imparano a coniugare il pensiero del cinema con quello della pittura»,⁶⁰⁵ per i quali cioè «ad una presenza falsa e arcifalsa della pittura nel cinema – una stupida inquadratura-dipinto – subentra la ricerca [...] di una presenza più autentica, più profonda, o più esattamente il tentativo di evidenziare una connaturalità, una ‘consanguineità’». ⁶⁰⁶ In questo senso, il cinema sokuroviano pare avvicinarsi sorprendentemente all'assunto scorsesiano di «fare dei film come se si fosse un pittore. Dipingere un film, sentire fisicamente il peso della pittura sulla tela». ⁶⁰⁷

Proprio il procedimento di scarnificazione narrativa e il complesso lavoro di modulazione pittorica dell'immagine hanno dato progressivamente adito a un continuo accostamento – posto in essere da alcuni studiosi – tra Sokurov e Andrej Tarkovskij. ⁶⁰⁸

Entrambi [*scrive Louis Menashe*] posseggono un atteggiamento serio nei confronti del posto del cinema occupato nel mondo dell'arte (un film non è mai 'solo un film'), ed entrambi coltivano degli interessi che possiamo genericamente descrivere come 'spirituali'. L'umorismo non entra mai nel loro regno. Ci sono inoltre anche altre similitudini tecniche, fra cui il ritmo e l'uso dei piani sequenza. ⁶⁰⁹

⁶⁰⁵ Jacques Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, trad. it. a cura di Daniela Orati, 1991, p. 181.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 180.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 181.

⁶⁰⁸ Jeremi Szaniawski riflette approfonditamente sulle relazioni esistenti fra il cinema tarkovskiano e quello di Sokurov, notando come «per alcuni, Sokurov giunse a riempire il vuoto lasciato dalla morte prematura di Tarkovskij, diventando a tutti gli effetti l'erede al trono di un cinema meraviglioso, contemplativo, profondamente filosofico, russo per antonomasia. Secondo altri, fra cui Frederic Jameson o Mikhail Iampolski, i due registi non hanno invece nulla in comune» (Traduzione mia di «To some, Sokurov came to fill in the void left by Tarkovsky's untimely death, effectively becoming the heir to the throne of a beautiful, contemplative, profoundly philosophical and quintessentially Russian cinema. To others, however, including Frederic Jameson or Mikhail Iampolski, two of Sokurov's greatest experts, the two directors have nothing in common»). E continua, in seguito: «dimostrerò, sulla falsariga delle argomentazioni di Jameson e Iampolski che Tarkovsky e Sokurov hanno effettivamente poco in comune e, nello stesso tempo, vorrei anche aggirare queste linee di confine per dimostrare come i due registi rappresentino l'inevitabile riflesso l'uno dell'altro, al di là del divario costituito dalla storia collettiva e da quelle personali». (Traduzione mia di «While I will demonstrate, along the lines of Jameson's and Iampolski's arguments, that Tarkovsky and Sokurov have indeed very little in common, I would also like to bypass these boundaries to show how they represent the inescapable mirror reflection (pun intended) of one another, across the divide of personal and collective history»). Cfr. Jeremi Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradoxes*, Londra & New York, Wallflower Press, 2014, pp. 70-71.

⁶⁰⁹ Traduzione mia di «Both had a profoundly serious attitude about the place of film in the world of art (a film was never 'just a movie'), and both had what might be loosely described as 'spiritual' concerns. Humor never enters their realm. There are other, technical similarities, pacing and long takes among them». Cfr. Louis Menashe, *Moscow Believes in Tears: Russians and Their Movies*, Washington DC, New Academia Publishing, LLC, 2014, p. 147.

E tuttavia, conclude Menashe,

Tarkovskij non ha mai fatto documentari; è morto (in esilio) dopo aver realizzato solo una manciata di film; e non ha mai avuto il vantaggio di lavorare nella sua terra nelle condizioni positive di *perestroika*, o in una Russia de-sovietizzata. Tutto questo per dire che non sappiamo in che generi e sperimentazioni stilistiche si sarebbe cimentato Tarkovskij se fosse vissuto più a lungo. In altre parole, sappiamo per certo che Sokurov ha esplorato territori in cui Tarkovskij non è mai entrato.⁶¹⁰

In questo senso, se pure lo stesso Sokurov ha in più occasioni affermato la forte influenza esercitata da Tarkovskij (considerato come una sorta di padre spirituale) sulla sua opera, la reiterata – e forse abusata – correlazione tra i due nomi ha finito per trascinare i presupposti del cinema del primo in un alveo semantico spesso connesso all'opera del secondo, quello di “cinema spirituale” o “cinema dell'interiorità”,⁶¹¹ che irrimediabilmente ne forza lo statuto estetico, finendo per sminuirne altri decisivi aspetti interpretativi. L'insistenza sulla presunta “spiritualità” del cinema sokuroviano scalza ad esempio il ruolo decisivo, riconosciuto dallo stesso Sokurov nel contesto della sua lunga produzione, dall'elemento del corpo. Proprio a tal proposito, il regista dichiara:

spesso si dice che lo spirito è qualcosa di enorme, d'incommensurabile, d'infinito, che ci guarda dall'alto. Mentre il corpo sta un gradino sotto, è meno importante. Io sono convinto del contrario. È talmente complessa la formulazione del corpo, chimica ma anche fisica, da porsi al di sopra addirittura della composizione dell'anima. Il corpo è tutto. Certo l'anima, lo spirito sono importanti, ma se non pensiamo a preservare il corpo è il nostro stesso futuro a essere in pericolo.⁶¹²

Il *Faust*, premiato con il Leone d'oro alla 68^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 2011, riesce a illustrare in modo paradigmatico proprio il valore decisivo rivestito dal corpo nel contesto dell'opera del regista russo, il profondo legame che s'instaura tra il suo

⁶¹⁰ Traduzione mia di «Tarkovsky never made documentaries; he died (in exile) after making only a handful of films; and he never had the benefit of working in his own land in the permissive conditions of perestroika, or in a de-Sovietized Russia. All of which is to say, we don't know what genres and experimentations in style Tarkovsky might have practiced had he lived. Put another way, we do know that Sokurov has investigated territories that Tarkovsky never did». Cfr. Ivi, p. 148.

⁶¹¹ Interessanti, in questo senso, le riflessioni di Fiona Björling che rintraccia nell'immobilità e nel silenzio i due caratteri strutturanti dell'opera di Sokurov e suggerisce, nel contempo, una profonda vicinanza estetica fra il suo cinema e il concetto di “stile trascendentale” coniato da Paul Schrader. Cfr. Fiona Björling, *Stillness and Silence in Alexander Sokurov's Films: An Affinity with Japan*, in Junichi Toyota; Pernilla Hallonsten; Marina Shchepetunina (a cura di), *Sense of Emptiness: An Interdisciplinary Approach*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2012, pp. 81-82.

⁶¹² Dennis Brotto, *Soltanto l'arte può parlare all'uomo. Conversazioni con Aleksandr Sokurov*, in Brotto, *Osservare l'incanto*, p. 311.

peculiare stile “pittorico” e la necessità di traslare i propri personaggi dalla dimensione ineffabile del fotogramma a quella concreta dei “corpi reali”, in una reazione contro il processo di artificializzazione prodotta dall’immaginario digitale contemporaneo. In questo senso, *Faust* pare configurarsi infatti come l’ideale compendio della filmografia del regista russo o, per usare le parole di Jeremi Szaniawski, alla stregua di un «*meisterwerk*, [una] summa di tutte le sue ossessioni, un film tanto eccessivo quanto essenziale per comprendere l’opera precedente del suo creatore». ⁶¹³ Szaniawski etichetta il *Faust* addirittura come «l’opera della vita» di Sokurov, un progetto «che aveva ossessionato lui e lo sceneggiatore Yuri Arabov per più di tre decenni» tanto da configurarsi, nella sua concezione definitiva, «non tanto come l’adattamento di un testo ma piuttosto come l’espressione cinematografica di un sogno fatto dall’artista su quel testo, rimuginato per anni e [ora] capace di riemergere nella sua forma più eccezionale (e spesso enigmatica)». ⁶¹⁴

Partendo da questi presupposti, con questo capitolo tento proprio di illustrare il ruolo primario che il tema del corporeo svolge all’interno del *Faust* sokuroviano, strutturandone la scansione narrativa, le modalità di adattamento attivate rispetto alla fonte originaria e, non da ultimo, le strategie formali di costruzione e manipolazione dell’immagine adottate dal regista. In particolare, cerco di evidenziare come, nel tentativo di traslare i suoi personaggi dalla dimensione inattuabile del fotogramma a quella concreta del “corpo reale”, Sokurov dia vita a una sorta di immagine fisica, dotata cioè da quella che Jacques Rancière definisce «una potenza d’arte che supera lo spazio della rappresentazione – doppiamente: dal punto di vista teorico e da quello materiale», ⁶¹⁵ facendosi in tal modo portavoce di una reazione ideologica contro il valore simulacrale e volatile che l’immagine ha assunto nel contesto del cinema contemporaneo e, in generale, dell’era della rivoluzione digitale avanzata. Il *Faust* sokuroviano si configura di fatto come un sistema di immagini dotato di un’intrinseca qualità materica, vicino nella sua configurazione al paradigma delle «immagini opache» di Jacques Aumont e a

⁶¹³ Traduzione mia di «*Faust* thus constitutes his *meisterwerk*, the summation of all his obsessions, a film as excessive as it is essential to understand its maker’s preceding oeuvre». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 252.

⁶¹⁴ Traduzione mia di «The work of a lifetime», «His adaptation of *Faust*, which had preoccupied him and screenwriter Yuri Arabov for over three decades» e «Not so much as an adaptation of a text as a cinematic expression of an artist’s dream of a text, mulled over for years and re-emerging in this most unique (and often puzzling) form». Cfr. Ivi, p. 254.

⁶¹⁵ Jacques Rancière, *Il cinema come la pittura?*, in Stefano Francia Di Celle, Enrico Ghezzi e Alexei Jankowski (a cura di), *Aleksandr Sokurov. Eclissi di cinema*, Torino, Associazione Cinema Giovani – Torino Film Festival, 2003, p. 142.

quello delle «immagini aptiche» di Laura Marks, capaci di «farsi simili alla pelle»,⁶¹⁶ attraverso una «intensità che scatena il senso del tatto».⁶¹⁷ Scrive la studiosa,

mentre la percezione ottica privilegia il potere rappresentativo dell'immagine, quella aptica ne privilegia la presenza materiale. Derivando da altre forme di esperienza sensoriale, in primo luogo il tatto e la cinestesia, la visualità aptica ha a che fare con il corpo molto di più di quanto non faccia la visualità ottica.⁶¹⁸

Proprio ancorando il mio lavoro sul film alle riflessioni di questi importanti teorici dell'immagine, propongo nelle pagine che seguono una disamina delle metodologie di adattamento messe in atto dal Sokurov nei confronti del *Faust* goethiano per poi proseguire con l'analisi di alcune sequenze specifiche, nelle quali emerge in modo più evidente la riconfigurazione corporeizzante (sulla diegesi e sulla configurazione stessa dell'immagine filmica) compiuta dal cineasta russo.

Dal *Faust* di Goethe al *Faust* di Sokurov, dall'ideale al corporeo

Nella visione di Sokurov, *Faust* si pone come il film di chiusura di una tetralogia dedicata al tema del potere, inaugurata alla fine del XX secolo con *Moloch* (*Moloch*, 1999) e proseguita con *Taurus* (*Telets*, 2001) e *Il Sole* (*Solntse*, 2005), incentrati rispettivamente sulle figure del gerarca nazista Adolf Hitler, del presidente sovietico Lenin e dell'imperatore giapponese Hirohito.⁶¹⁹ In tutti e tre i casi, Sokurov sceglie di demonumentalizzare le icone novecentesche del potere assolutistico, ritraendole in situazioni di banale quotidianità, tentando di penetrare in tal modo quella che Fredric Jameson definisce «la scena primaria della storia», interpretando così il «desiderio di vedere con i nostri stessi occhi, di ascoltare che cosa i grandi (così li chiamava Brecht) dicevano e facevano in privato».⁶²⁰ Come scrive Birgit Beumers, colti «nelle

⁶¹⁶ Traduzione mia di «To become skinlike». Cfr. Marks, *The Skin of Film*, cit. p. 192.

⁶¹⁷ Traduzione mia di «Sharpness that provoked the sense of touch». Cfr. Ivi, p. 163.

⁶¹⁸ Traduzione mia di «While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image. Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality». Cfr. *Ibidem*.

⁶¹⁹ Lo stesso Sokurov, nel corso della conferenza stampa che segue la prima del film al Festival di Venezia del 2011, ammette: «Faust è l'ultima parte di una tetralogia cinematografica sulla natura del potere. I personaggi principali dei primi tre film erano tutti figure storiche reali: Adolf Hitler (*Molokh*, 1999), Vladimir Lenin (*Telets*, 2000) e l'Imperatore Hirohito (*Solntze*, 2005). L'immagine simbolica di Faust completa questa serie di grandi giocatori d'azzardo che hanno perso le più importanti scommesse della loro vita. Faust sembra non appartenere a questa galleria di ritratti, un personaggio letterario quasi da museo incorniciato in una trama semplice. Che cos'ha in comune con queste figure reali che sono ascese all'apice del potere? Un amore per parole cui è facile credere e una patologica infelicità nella vita quotidiana». Cfr. Andrea Fagioli, *Faust*, «EDAV» [online] <http://www.edav.it/articolo2.asp?id=697> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁶²⁰ Frederic Jameson, *Storia ed elegia in Sokurov*, in Francia Di Celle, Ghezzi e Jankowski, *Aleksandr Sokurov. Eclissi di cinema*, p. 128.

loro vite private i tre leader emergono come creature patetiche, e Sokurov demistifica i miti del loro potere».⁶²¹ *Moloch* illustra ad esempio ventiquattro ore passate dal Führer in compagnia di Eva Braun, i coniugi Goebbels e altri membri del partito nazista nel 1942 nel Castello del Berghof, evidenziandone le ansie, i tratti grotteschi, le ossessioni riguardanti la sua salute fisica. *Taurus* racconta invece Lenin dalla prospettiva dei suoi ultimi giorni di vita, presentandolo come un individuo morente, immobilizzato su una sedia a rotelle, impossibilitato al movimento e completamente destituito dall'esercizio del potere. *Il Sole* segna infine la completa disfatta del superuomo, illustrando – nel contesto di un Giappone distrutto dalla fine della Seconda Guerra Mondiale – l'epocale decisione dell'imperatore Hirohito di rinnegare il proprio status divino. Per usare le parole di Stephen Hutchings, i tre dittatori non vengono rappresentati come icone di potere dai caratteri mitici o nelle forme ineffabili di «architetti delle tirannie con le quali sono storicamente associati, bensì alla stregua di corpi umani vulnerabili».⁶²² Ognuno dei protagonisti, secondo Gianfranco Ferraro, viene in tal modo «depersonalizzato dalla storia», all'interno di una strategia discorsiva che si impone «di andare verso l'uomo», di decostruire la figurazione astratta e semi-divina tradizionalmente connessa a tali figure attraverso «il lento affiorare dei corpi».⁶²³

Allo stesso modo il regista russo si comporta con Faust, espunto dall'eterea, sublime incorporeità connessa ai versi di Goethe e immerso nel mondo dell'umano, dotato cioè di un corpo e, con esso, di tutto il suo bagaglio di bisogni naturali, elevato (o forse abbassato) al rango di personaggio storico, traslato nello stesso livello di realtà degli Hitler, Lenin e Hirohito rappresentati nei precedenti episodi della tetralogia. A tal proposito, Sokurov ammette che

il Faust, che nel libro è semplicemente un mito, nel film è visibile invece, mangia, si muove, vive. Leggendo il libro eravamo abituati a pensare al Faust semplicemente come ad una fabbrica di pensieri. [...] Immaginarlo reale è un'altra cosa. Diviene determinante parlare del corpo, c'è sempre il discorso del corpo. Non esiste solo il pensiero, ma esiste anche il corpo, ed in questo caso significa dare un corpo al Faust.⁶²⁴

⁶²¹ Traduzione mia di «In their private lives the three leaders come across as pitiful creatures, and Sokurov debunks the myths of their power». Cfr. Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, Londra, Bloomsbury, 2009, p. 251.

⁶²² Traduzione mia di «As architects of the tyrannies with which they are historically associated, but as vulnerable human bodies». Cfr. Stephen Hutchings, *History, Alienation and the (Failed) Cinema of Embodiment: Sokurov's Tetralogy*, in Birgit Beumers e Nancy Condee, *The Cinema of Alexander Sokurov*, Londra & New York, I.B. Tauris, 2011, p. 138.

⁶²³ Gianfranco Ferraro, *Ai margini della mimesi: le figure del potere*, in Pezzella e Tricomi, *I corpi del potere*, cit. pp. 80-81.

⁶²⁴ Brotto, *Osservare l'incanto*, cit. p. 314.

Dunque, il primo, sostanziale elemento su cui si fonda il processo di adattamento del *Faust* goethiano operato da Sokurov può essere rintracciato nell'umanizzazione del mito, nella sua metamorfosi in puro corpo. Il protagonista di Goethe, animo irrequieto e romantico dominato da un sublime anelito all'Assoluto, lascia il posto, per usare le parole di Pezzella, a un antieroe «dominato fin dall'inizio da un nichilismo radicale, che non rivela – nemmeno potenzialmente – alcuna inquietudine spirituale».⁶²⁵ Come nota Zenobi, infatti,

il movente che spinge Faust a firmare il patto, e anche in questo caso Sokurov si discosta dal dramma di Goethe, non ha nulla a che fare con le profonde disquisizioni sulla sede dell'anima [...]. È il desiderio della giovane Margherita a spingere Faust all'alleanza con il demonio.⁶²⁶

Il Faust di Sokurov si presenta perciò come un uomo teso verso la soddisfazione di bisogni primari quali mangiare, dormire, copulare: l'intero film è costruito intorno alla sua sfrenata tensione verso il corpo di Margarete e il rapporto sessuale ne costituisce il principale acme narrativo. Il prometeico ricercatore d'assoluto che calcava in lungo e in largo i tempi e gli spazi infiniti del poema goethiano lascia il passo a un essere umano affamato («Ho fame. Tutto il mondo ha fame» ripete a più riprese), eccitato e impoverito, recluso fra le mura di una cittadina popolata da un'umanità ferina, dominata da impulsi primordiali, un microcosmo che Giulio Sangiorgio definisce significativamente alla stregua di un «mondo osceno, palude dove ogni filosofia è sprofondata da tempo».⁶²⁷

Dunque, nell'approcciarsi alla complessità strutturale del *Faust* goethiano, a quella enorme, disarmonica matassa narrativa che George Sand definisce significativamente una «fusione di vita metafisica e vita reale»,⁶²⁸ Sokurov pare tendere decisamente verso il secondo polo, articolando la sua operazione di adattamento su un principio selettivo che privilegia il dato sensibile, concreto, reale appunto della narrazione. Così, tutti i passaggi “metafisici” di cui si compone il *Faust I* – quelli, cioè, svincolati dalla mondanità che caratterizza il nucleo diegetico della seduzione di Margarete ad opera di Faust – vengono espunti o evocati vagamente, in modo decontestualizzato: della “Notte di Valpurga” e delle scene finali ambientate in “Aperta Campagna” sembrano sopravvivere solo dei vaghi riferimenti durante l'epilogo, il momento della scommessa fra il Signore e Mefistofele del “Prologo in Cielo” sparisce completamente e,

⁶²⁵ Mario Pezzella, *Appunti sul Faust*, in Pezzella e Tricomi, *I corpi del potere*, p. 103.

⁶²⁶ Zenobi, *Il mito di Faust: dalla tradizione orale al post-pop*, cit. pp. 62-63.

⁶²⁷ Giulio Sangiorgio, *Faust*, «Spietati.it», [online] <https://www.spietati.it/faust/> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁶²⁸ Traduzione mia di «Mélange de la vie métaphysique et de la vie réelle». Cfr. Sand, *Essai sur le drame fantastique*, cit. p. 594.

con esso, viene eliminato anche l'episodio "magico" della "Cucina della Strega". Del *Faust II*, caratterizzato da una combinazione di lirismo visionario ed eccessi allegorici distantissima dai propositi di realismo di Sokurov, restano soltanto dei frammenti, per lo più trasfigurati, ribaltati di segno: il finale del film, a cui dedico in seguito un paragrafo specifico, sembra svolgersi infatti nelle "Gole Montane" che chiudono il poema tedesco, qui tuttavia private dell'intensa spiritualità di cui scrive Goethe. Un altro elemento riconducibile al *Faust II* è inoltre la figura di Homunculus, rappresentato come un'informe massa rosea, rinchiusa in un barattolo di vetro e trascinata in lungo e in largo da Wagner attraverso i viottoli della cittadina che funge da ambientazione per il film. Quello che in Goethe era «un'intelligenza senza corpo»,⁶²⁹ un puro spirito intellettuale alla ricerca di una sublimazione fisica, di un "incorporamento", in Sokurov diventa proprio un corpo in divenire (dotato perfino di piccoli occhi e di una bocca in miniatura), una sorta di embrione *in vitro*, caratterizzato della stessa rilevanza materica degli altri personaggi. Il regista attua dunque, anche per questa figura, una "squalificazione" corporea che ne annulla il carattere aereo, sublime e lo riduce alla ctonia, terrena materialità in cui è immerso il resto della diegesi. Non a caso, lo stesso episodio della morte di Homunculus perde, nel film, i caratteri mitici che caratterizzavano il *Faust II* – nel quale lo spirito si schiantava contro la carrozza di Galatea, durante il Sabba Classico, disperdendo la sua fiamma sulle rocce marine e trasformandosi in puro etere – e diventa un banale, prosaico incidente: Wagner mostra la sua creatura a Margarete che, impaurita, scappa via e la fa cadere incautamente al suolo, frantumando il barattolo che la contiene, in un passaggio diegetico che, secondo Szaniawski, si configura come «un'interpretazione indiretta, grottesca del figlio morto di Gretchen» a cui effettivamente il film non fa mai esplicito riferimento.⁶³⁰ L'immagine della creatura morente, orribilmente schiacciata contro la roccia brulla, si fa esplicita illustrazione della dimensione terrena di cui Sokurov carica il suo film, del suo tentativo di condurre tutti i personaggi del poema goethiano verso una levatura tragicamente carnale.

⁶²⁹ Traduzione mia di «An intellect without a body». Cfr. Bruce J. MacLennan, *Homunculus' Quest for a Body*, in Fitzsimmons (a cura di), *Goethe's Faust and Cultural Memory*, cit. p. 188. «Homunculus [continua MacLennan] non è tanto un 'piccolo uomo' quanto un piccolo cervello in un recipiente. [...] Viene costantemente descritto come una fiamma, ardente, luminosa, abbagliante, splendente, e così via. Tutto ciò è senz'altro appropriato alla sua natura, poiché sia il fuoco che la luce sono soffusi e immateriali, e in ambito alchemico il fuoco è l'elemento della trasformazione. [...] Egli è letteralmente staccato dalla terra, connesso al mondo fisico in modo minimo» (Traduzione mia di «Homunculus is not so much a 'little man' as a little brain in a vat. [...] He is constantly described as a flame, fiery, brilliant, flashing, shining, and so on. This is certainly appropriate to his nature, for both fire and light are subtle and immaterial, and in alchemy fire is the element of transformation. [...] He is literally ungrounded, minimally connected with the physical world»). Cfr. Ivi, pp. 188, 191, 193.

⁶³⁰ Traduzione mia di «An oblique, grotesque rendition of Gretchen's dead child». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 259.

Così non solo Faust e Homunculus, ma lo stesso Mefistofele (rinominato, in una sorta di umanizzazione “anagrafica”, Mauricius) perde la sua tradizionale connotazione, involvendo dalla sua natura oltreumana di demone oscuro e onnisciente a quella di «sorta di mostro deforme, un usuraio ignorante», in un’operazione, osserva Zenobi, di totale «svilimento della figura del demonio».⁶³¹ Margarete, invece, viene da subito presentata come pura corporeità erotica: Faust, guidato senza meta apparente da Mauricius nei meandri di quella che sembra una cittadina medievale, trova la ragazza per caso all’interno di un lavatoio affollato da donne intente a sciacquare panni bianchi. La giovane protagonista è investita da una luce intensissima che ne enfatizza il candore e la straordinaria bellezza: la vediamo immersa fino alle ginocchia nell’acqua delle vasche di lavaggio, piegata sulle gambe per strofinare il suo bucato, in pose che permettono a Faust di sbirciare perversamente sotto la sua gonna, giungendo quasi ad ammirare il dettaglio della vagina, sorta di complemento dell’immagine ravvicinata di un pene con cui il film si apre e definitiva conferma della centralità assoluta del tema sessuale.

Proprio la scena introduttiva del film (posta a seguito del breve incipit che analizzo più approfonditamente in seguito) si configura infatti come un’affermazione quanto mai esplicita di brutale fisicità. Faust e il suo assistente Wagner sono impegnati a compiere un’autopsia su un cadavere, in una sequenza che sembra rievocare letteralmente – osserva Zenobi – l’incipit del Faust di Nikolas Lenau,⁶³² attraverso una configurazione visiva di matrice pittorica che, come nota Szaniawski, «evoca istantaneamente le prime opere chirurgiche di Rembrandt oltre che [...] il *Cristo Morto* di Mantegna».⁶³³

Mentre il corpo viene sollevato verticalmente per mezzo di una placca, [*continua Szaniawski*] causando la fuoriuscita delle interiora attraverso l’addome squarciato, la fisicità del cadavere, la completa assenza di spiritualità che da esso promana e la sua banale, pesante presenza sono comunicate in tutta la loro materialità.⁶³⁴

Sin dalle prime inquadrature, in tal senso, Sokurov definisce l’immaginario che permea il suo *Faust* di una matrice radicalmente materiale, di connotati (audio)visivi banalmente fisici, deprivati dei caratteri sublimanti, ideali costitutivi del poema di Goethe.

⁶³¹ Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 62.

⁶³² Cfr. Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 26.

⁶³³ Traduzione mia di «The dead body, which instantly evokes early surgical works painted by Rembrandt, as well as, again, Mantegna’s *Dead Christ*». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 261.

⁶³⁴ Traduzione mia di «As the body is lifted vertically onto its slab, its innards gushing out through the open abdomen, the physicality of the cadaver, its sheer lack of spirituality and its banal, heavy presence are communicated in all their materiality». Cfr. *Ibidem*.

In questo contesto, lo stesso spazio in cui i personaggi si muovono assume una connotazione estremamente concreta: le strade fangose, i soffitti marcescenti, le pareti putride sembrano attivare nella fruizione spettatoriale la necessità di un ricorso all'olfatto, o perfino al tatto, per saturare l'esperienza proposta dall'immagine. Come osserva il critico Anthony Oliver Scott, le «nobili disquisizioni [*di Faust*] [...] sono giustapposte alle visioni, ai suoni e agli odori del mondo intorno a lui, che può essere connotato come un quadro di Bruegel colto nell'atto di prendere vita».⁶³⁵ Questa connotazione fortemente materica degli oggetti, degli spazi, dei personaggi che compongono il film, questo paradossale tentativo di caricare l'immagine cinematografica di qualità olfattive, tattili, concrete va inteso, a mio avviso, come parte della “battaglia” condotta da Sokurov contro il senso di depauperamento dell'immagine contemporanea, analizzata chiaramente da Thorsten Botz-Bornstein. Nel tentativo di individuare il ruolo del cinema pittorico di Sokurov nel nostro mondo iper-mediatizzato, Botz-Bornstein giunge infatti a illustrare quanto il lavoro del regista russo muova in direzione di una destrutturazione del valore simulacrale che l'immagine ha assunto nelle società globalizzate.

Invece di fornire una finestra trasparente sul mondo, le immagini sono ormai viste come una sorta di segno che porta con sé un'apparenza ingannevole di naturalezza e trasparenza mentre nasconde un meccanismo di rappresentazione opaco, deformante e arbitrario, un processo di mistificazione ideologica.⁶³⁶

E conclude infine, evidenziando come «i film di Sokurov combattono proprio questa moderna concezione di immagine ‘industrializzata’»,⁶³⁷ attraverso quella che De Gaetano definirebbe «la potenza delle immagini», ovvero «la loro capacità politica di riconfigurare l'ordine e le forme del sensibile», di opporsi alla «discorsività codificata e orientata dalle forme di organizzazione del consenso e di distribuzione ordinata delle posizioni».⁶³⁸ Proprio in virtù di questo suo carattere “rivoluzionario”, il *Faust* di Sokurov sembra sublimare le riflessioni sulle immagini contemporanee di Vivian Sobchack, secondo la quale «in una cultura *visibile* come la nostra, lo spessore sensuale dell'esperienza vissuta è stato assottigliato alla superficialità di

⁶³⁵ Traduzione mia di «[*Faust's*] lofty disquisitions [...] are juxtaposed with the sights, sounds and smells of the world around him, which can look like a Bruegel painting come to life». Cfr. Anthony Oliver Scott, *The Muse of Goethe, Intensified*, «The New York Times», [online] <https://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁶³⁶ Traduzione mia di «Instead of providing a transparent window on the world images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparency concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification». Cfr. Thorsten Botz-Bornstein, *Films and Dreams: Tarkovskij, Sokurov, Bergman, Kubrick, Wong Kar-Wai*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 33.

⁶³⁷ Traduzione mia di «Sokurov's films especially combat this modern conception of 'industrialized' images». Cfr. *Ibidem*.

⁶³⁸ De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit. p. 6.

un'esistenza bidimensionale» e «ciò di cui abbiamo bisogno [...] non è di liberarci dalle immagini ma di dotarle di una corporeità». ⁶³⁹

L'incipit: una caduta altdorferiana nel mondo dei sensi

L'incipit del *Faust* di Sokurov, imperniato sulla discesa della macchina da presa dal cielo alla terra (realizzata completamente in CGI), pare configurarsi in prima istanza come un comune *establishing shot*, forma di linguaggio che prevede, all'apertura del film, la ripresa totale dell'ambiente nel quale l'azione avrà luogo. Tuttavia, lungo la traiettoria della sua sinuosa caduta verso la città, lo sguardo della macchina incontra – e si sofferma per alcuni secondi – su uno specchio rettangolare, sospeso nel vuoto. Proprio questo elemento straniante conduce la scena al di fuori di una configurazione realistica e rivendica in modo esibito la presenza di un sottotesto simbolico. La forma rettangolare fluttuante tra le nuvole e lo scorcio paesaggistico montano che la camera inquadra subito dopo sembrano riprodurre la scena raffigurata da Albrecht Altdorfer nel suo *Battaglia di Alessandro e Dario a Issa*, in una volontaria citazione che pare trasformare l'incipit del film in una vera e propria dichiarazione di poetica. ⁶⁴⁰ Più che configurare spazialmente l'ambiente in cui avranno luogo gli eventi, infatti, il ricercato omaggio si configura come una sorta di anticipazione, il tentativo del regista di definire a monte l'orizzonte tematico e stilistico su cui fonderà il suo *Faust*. La progressiva discesa della macchina da presa dalla volta celeste al cuore di una cittadina posta ai piedi della montagna tematizza, in questo senso, la parabola regressiva a cui Sokurov intende sottoporre l'illustre materia goethiana (che figura nei titoli di testa, appena precedenti, come fonte di ispirazione del film). Proprio il movimento discendente della macchina prefigura l'operazione di radicale imbarbarimento a cui sarà sottoposta la complessità allegorica e filosofica del poema, sostituita

⁶³⁹ Traduzione mia di «In such a visible culture the sensual thickness of lived experience has been thinned to the superficiality of two dimensions, and we have lost touch with what really matters about ourselves and others. What we need, however, is not to rid ourselves of images but to flesh them out». Cfr. Sobchack, *Carnal Thoughts*, cit. p. 187.

⁶⁴⁰ Questa scena di discesa, costruita su un'esplicita citazione pittorica, viene descritta da Szaniawski come il risultato di «un'ambizione coltivata da Sokurov da trent'anni: quella di creare un'inquadratura aerea che ricreasse *La Battaglia di Alessandro* di Albrecht Altdorfer, che iniziasse dal cielo per poi scendere con una carrellata verso il basso». E continua: «Questa scena iniziale, simile ma più leggera di quella che apriva *I Giorni dell'eclisse*, usa il CGI per creare una caduta ancor più vertiginosa, una discesa verso degli angosciosi paesaggi medievali che sembrano appartenere più a un episodio di saghe come *Harry Potter* o *Il signore degli anelli* che a un film di Sokurov» (Traduzione mia di «This opening scene realises a thirty-year-old ambition of Sokurov: to create an aerial shot that would recreate Albrecht Altdorfer's *The Battle of Alexander*, originating from the skies above and gradually dollying downward. [...] The opening scene, similar to but more weightless than the opening shot of *Days of the Eclipse*, uses CGI for an even more vertiginous plunge, descending upon eerie medieval landscapes that seem to belong in an episode of the *Harry Potter* or *Lord of the Rings* series rather than a Sokurov film»). Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 268n.

da una rappresentazione improntata sulle note più meramente fisiologiche dell'umano, sui moti istintuali del corpo, sulle radici ctonie dell'esistenza.

Nel contempo, inoltre, questo frammento introduttivo – proprio in virtù della sua natura citante, del suo essere cioè un tentativo di riproduzione di una scena dipinta attraverso lo specifico linguaggio del cinema – rivendica l'estetica pittorica come lo strumento privilegiato che Sokurov intende utilizzare per rafforzare (anche attraverso la forma) questa discesa nell'abisso dei sensi. Da un lato, in pratica, il percorso di atterraggio della macchina da presa preannuncia i temi dell'umano e del carnale (di cui è simbolo generale la città, in opposizione al cielo) come orizzonti di contenuto a cui il film tende. Dall'altro lato, contemporaneamente, la figurazione globale della scena – che, come visto, si propone come riferimento diretto al quadro di Altdorfer – attribuisce proprio alla pratica pittorica il valore di elemento formale a cui il regista farà affidamento per rendere concretamente quei contenuti, per caricarli cioè di attributi concreti, materici, tangibili. Come ammette Mario Marino, d'altronde, in Sokurov «il contatto con l'arte è vivo, corporeo [...], il quadro non è solo soggetto [...] ma anche superficie tattile con un proprio tessuto che si arcua allo sguardo, su cui si impregna la luce, che ci inebria con gli odori dei colori e del legno delle cornici».⁶⁴¹

In questo senso, la scelta sokuroviana di aprire il film citando un pittore come Altdorfer – oltre ad attivare una sorta di omaggio nei confronti del *Faust* di Friedrich Wilhelm Murnau (1926), che proprio all'opera dell'artista tedesco si ispira ripetutamente nella costruzione spaziale del suo capolavoro – si carica di un decisivo valore estetico e metalinguistico. Secondo Eric Rohmer, che al *Faust* di Murnau dedica un famoso studio,

Altdorfer, infatti, un secolo prima dei barocchi, appare a noi come il pittore del movimento. Della scena che vuol rappresentare, egli sceglie il momento di maggiore tensione, di rottura dell'equilibrio. E ci incita a prolungare, idealmente, il movimento così suggerito, sia nel tempo, sia nello spazio, in un modo che si avvicina più al dinamismo e alla naturalezza del cinema che alla staticità e all'enfasi del teatro.⁶⁴²

Scegliendo come riferimento intertestuale la pittura “cinematografica” di Altdorfer, Sokurov introduce implicitamente la matrice ibrida di cui vuole caratterizzare l'ontologia del suo *Faust*: come il pittore tedesco si fa autore di una rappresentazione pittorica dominata da una tensione

⁶⁴¹ Mario Marino, *Arca Russa: un atto di visione dialogica sull'umana salvezza*, in Pezzella e Tricomi, *I corpi del potere*, p. 121.

⁶⁴² Eric Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel 'Faust' di Murnau* [1977], Venezia, Marsilio, trad. it. a cura di Michele Canosa e Maria Pia Toscano, 1985, pp. 37-38.

dinamica che oggi definiremmo “filmica”, il regista impone al suo film la risonanza materica, tangibile propria dell’oggetto quadro.

Il riferimento sokuroviano alla pittura, dunque, non si propone solo come un omaggio intellettuale (pur presente attraverso le numerose citazioni: da Bosch a Rembrandt, da Spitzweg a Friedrich) ma soprattutto nei termini di un esperimento con cui il regista si sforza di applicare alla natura impalpabile del fotogramma cinematografico la materialità propria del dipinto, la ruvidezza della tela, la granulosità fisica del pigmento di colore, tradendo secondo Robert Bird un sentimento di «intensa nostalgia per modalità obsolete di vedere e rappresentare il mondo».⁶⁴³ Questa sorta di pittoricizzazione dell’immagine filmica sembra evidenziare la volontà di Sokurov di fornire una consistenza materica al proprio film, di “dare un corpo” ai propri personaggi, perseguendo nel contempo – come sostiene Sabine Hänsgen – «i suoi tentativi di sovvertire la qualità tecnica delle sue immagini e aggirare i processi sviluppati nell’era delle macchine».⁶⁴⁴ A tal proposito, Thorsten Botz-Bornstein parla del cinema del regista russo come di una sorta di incantesimo estetico nel quale «è ovvio, sebbene al tempo stesso enigmatico, che Sokurov infonda una qualità ‘dinamica’ e ‘reale’ alle sue immagini pittoriche».⁶⁴⁵

A questa costruzione pittorica dell’immagine – tesa, come detto, a decostruire la natura evanescente del fotogramma, al fine di far irrompere al suo interno l’evidenza materiale della pittura – Sokurov accosta una presenza ossessiva del corpo umano, colto nella sua connotazione di puro impulso, rappresentato in gesti o situazioni che ne rivendicano la malcelata animalità. Come scrive Edwin Gentzler, d’altronde, «ciò che rende questo film diverso dal *Faust* di Goethe è che invece di cercare la conoscenza nelle alte sfere, questo Faust, con l’aiuto di Mefistofele, cerca sia nelle budella dei cadaveri umani che nelle viscere metaforiche della terra».⁶⁴⁶ Non è un caso che la prima immagine che segue l’incipit sia quella ravvicinata del pene di un cadavere che Faust e Wagner sono intenti a sezionare, seguita da una serie di dettagli sul corpo squarciato che non rifugge dagli organi interni o dagli escrementi, evocando nello spettatore l’ipotesi di

⁶⁴³ Traduzione mia di «A pervasive nostalgia for obsolete ways of seeing and representing the world». Cfr. Robert Bird, *Medium Intimacy*, in Beumers e Condee, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 90.

⁶⁴⁴ Traduzione mia di «His attempts at subverting the technical quality of his own images and circumventing the processes developed in the machine age». Cfr. Sabine Hänsgen, *Sokurov’s Cinematic Minimalism*, in Beumers e Condee, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 50

⁶⁴⁵ Traduzione mia di «It is obvious, though at the same time entirely enigmatic, that Sokurov attains a ‘dynamic’ and ‘real’ quality in his painterly images». Cfr. Botz-Bornstein, *Films and Dreams*, cit. p. 32.

⁶⁴⁶ Traduzione mia di «What is different about this film from Goethe’s *Faust* is that instead of seeking knowledge in the higher spheres, this Faust, with Mephistopheles’s help, searches both into the bowels of human cadavers and into the figurative bowels of earth». Cfr. Edwin Gentzler, *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Londra & New York, Routledge, 2016, p. 103.

una non-sufficienza del visivo e approfondendo la concezione di un cinema fisico, destinato ad essere tastato o perfino odorato. Come osserva Jeremi Szaniawski, in questo senso,

Sokurov sfrutta la sinestesia per tutto il corso del film al fine di trasmettere un senso di pulsione totalizzante: l'olfatto (il cadavere la cui dissezione apre il film, le flatulenze di Mauricius, ma anche il momento in cui Faust annusa Margarete come fosse una 'rosa di giardino'), il tatto (le zuffe tra i personaggi che provano a muoversi in spazi esigui, la terra buttata sulla bara di Valentin) e perfino il gusto (i personaggi affamati che mangiano voracemente bacche o biscotti, ma anche un passaggio relativo alla bardana) vengono percepiti in modo coinvolgente attraverso il modo di trattare suono e immagine, entrambi modulati testualmente e potenziati attraverso le tecnologie digitali, in una carica sensoriale barocca raramente incontrata nel cinema o nelle altre arti.⁶⁴⁷

Quello che Sokurov descrive è di fatto un mondo totalmente asservito al soddisfacimento dei sensi, dei bisogni primari, soprattutto quelli legati all'eros, motore primario delle azioni dei personaggi: Faust è ossessionato dal desiderio di possedere Margarete, Wagner da quello di congiungersi carnalmente con il suo maestro,⁶⁴⁸ perfino il deforme Mefistofele (dominato, secondo Szaniawski, da un «desiderio libidinoso o feticista rivolto all'anima di Faust»)⁶⁴⁹ è pedinato continuamente da una grottesca spasimante che ripete a oltranza di essere sua moglie. Il *Faust* sokuroviano sublima in pratica al massimo grado quella «traccia incivile e incivilizzabile» con la quale Susan Buck-Morss identifica i sensi, definiti alla stregua di «un nucleo di resistenza all'addomesticamento culturale», il cui «immediato scopo è il soddisfacimento delle necessità istintuali».⁶⁵⁰

All'interno di questa strategia di iper-intensificazione (tematica ed estetica) dei sensi, non è un caso che i personaggi vengano spesso rappresentati con tratti propriamente animaleschi,

⁶⁴⁷ Traduzione mia di «Sokurov summons synesthesia throughout the film in order to convey the notion of totalising drive: smell (the cadaver whose dissection opens the film, Mauricius's flatulence, but also Faust smelling Margarete as though she were a 'rose garden'), touch (tussles between characters trying to move through exiguous spaces, the earth thrown on Valentin's coffin) and even taste (the hungry characters ravenously feeding on berries or cookies, but also a reference made to burdock) are compellingly felt through the treatment of sound and image, both textually modulated and enhanced by digital technologies, in a baroque sensory onslaught seldom encountered in cinema, or any other art». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 253.

⁶⁴⁸ Per quanto riguarda la figura di Wagner, il film sembra trasformare quello che in Goethe era il profondo senso di rispetto intellettuale di un allievo (Wagner, appunto) nei confronti del suo maestro (Faust) in una vera e propria tensione omoerotica. Wagner è continuamente colto nell'atto di pedinare Faust, di cercarne ossessivamente la vicinanza fisica, di ribadire il suo amore nei confronti del suo maestro. In più occasioni, lo vediamo baciare le mani di Faust, annusarne le vesti, dimostrare una gelosia incontrollabile nei suoi confronti. Nell'incipit del film, addirittura, quando Faust domanda a Wagner cosa chiederebbe al diavolo se questo gli si presentasse, egli risponde che vorrebbe far sparire il mondo intero e salvare solo Faust, così da avere la possibilità di trascorrere più tempo da solo con il suo maestro.

⁶⁴⁹ Traduzione mia di «His libidinal or fetishist desire for Faust's soul». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 257.

⁶⁵⁰ Traduzione mia di «The senses maintain an uncivilized and uncivilizable trace, a core of resistance to cultural domestication. This is because their immediate purpose is to serve instinctual needs». Cfr. Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, «October», Vol. 62, 1992, p. 6.

come fossero i depositari di una nuova forma di umanità, una regredita a uno stadio ferino, puramente bestiale dell'essere. Sin dalle prime scene del film, Faust pare assumere gli atteggiamenti di un cane randagio, mosso dall'istinto sessuale e dalla costante ricerca di cibo: all'inizio, durante la già citata autopsia, rovista in una ciotola – affondandovi col viso, senza usare le mani – gli avanzi offerti da Wagner; s'intrufola poi furtivamente nella cucina del padre dove si azzuffa con un ragazzo intento, come un topo, a rubare provviste dalla dispensa; più tardi, mentre attraversa un sottopassaggio insieme a Margarete, si lancia sulla ragazza come una fiera impazzita e le annusa il collo. Similmente, Wagner sembra assumere i tratti di un segugio: oltre a pedinare senza sosta il suo padrone, ne cerca costantemente la vicinanza fisica, lo bacia, lo lecca e spesso, di nascosto, gli si avvicina per annusarne le vesti. Lo stesso Mefistofele si presenta con tratti fisici assolutamente ambigui che evocano e mescolano quelli di diverse specie animali: quando si denuda nel lavatoio in cui Faust vede per la prima volta Margarete, ne scorgiamo il torso e la pancia deformi e giganteschi, come quelli di un ippopotamo, e il pene, rappresentato nelle forme di una sorta di piccola coda, nascosta fra le enormi natiche da scimmia. Nell'ambito di questo processo di animalizzazione, è emblematico, inoltre, il breve episodio della visita ginecologica condotta dal padre di Faust su una delle sue pazienti: mentre ispeziona la vagina della donna, il dottore trova sorprendentemente un uovo, che pare generato dalla donna stessa (e del quale lei stessa si nutre successivamente), in una surreale trasformazione del personaggio umano in una sorta di creatura animale ovipara.

A questa squalificazione animalesca dei personaggi, Sokurov sembra inoltre accostare un parallelo proposito di degradazione verbale della materia faustiana: la maggior parte delle riflessioni filosofiche e metafisiche che caratterizzano il poema goethiano vengono infatti rimosse dal film e, quando pure ne restano dei riferimenti, il regista sembra negarne la complessità intellettuale, banalizzando l'astrattezza dei temi trattati e riconducendo le questioni scientifiche e spirituali a orizzonti più prosaici. Nella taverna in cui Mauricius trascina Faust a inizio film, ad esempio, lo scienziato spiega all'oste il fenomeno delle comete stellari come risultato dell'accumulo di ammassi di gas cosmici e questo riporta l'informazione ai suoi astanti ubriachi, definendole però alla stregua di peti dell'universo. La stessa scena della sottoscrizione del patto diabolico, nota Zenobi, «è trattata con un sarcasmo al limite della parodia»:⁶⁵¹

Faust [*scrive lo studioso*] legge attentamente il contratto prima di firmarlo e corregge una serie di grossolani errori di ortografia commessi dal redattore. La parola *Seele*, anima (il film è girato in lingua tedesca), si scrive con due 'e', afferma Faust, scorrendo il contratto

⁶⁵¹ Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 62.

che Mauricius [...] gli ha sottoposto, mentre quest'ultimo maledice la complessità della lingua tedesca.⁶⁵²

Il momento, tradizionalmente cruciale, del contratto sottoscritto col sangue perde dunque la sua intensità drammatica e diventa, al contrario, un episodio comico attraverso cui Sokurov banalizza le possibilità esplicative della parola e, con esse, l'intero orizzonte di pensiero connesso all'esistenza dell'anima. La più chiara illustrazione di questo processo di svalutazione del verbale, di trivializzazione di tutto ciò che è astrazione, disquisizione metafisica va tuttavia rintracciato nella (già citata) sequenza del primo incontro fra Faust e suo padre, nella quale il protagonista interroga esplicitamente il genitore, «medico razionalista e materialista»,⁶⁵³ sui segreti dell'anima umana.

Faust: Io lavoro giorno e notte, non amo nessuno, non ho famiglia, non dormo, non mangio, i tuoi rimproveri sono ingiusti. Faccio del mio meglio ma a cosa serve quando l'anima è vuota? Non provo più alcuna felicità: niente odio, niente compassione, nessuna misericordia.

Padre: L'anima? Se ne può fare a meno, perché complicare ogni cosa? La materia, oscura, vana... Colpisco il ginocchio con il martello e la gamba salta. Così è.

Faust: Per me non è abbastanza.

Padre: Allora va'. Non ho denaro per te né il senso della vita.⁶⁵⁴

Sokurov bandisce dunque dal suo *Faust* qualsiasi tendenza all'idealizzazione, ogni proposito di elevazione intellettuale dei propri personaggi, dando piuttosto vita a un mondo di sensazioni fisiche, impulsi ancestrali e stimoli fisiologici, in una rilettura del poema goethiano che sembra rimuovere alla radice il metafisico per farsi esplorazione della prosaica materialità dell'esistere.

Faust, Margherita e Mefistofele: la deformazione, l'apτικό e il figurale

Come accennato, il cinema di Sokurov condivide un rapporto di strettissima e complessa interazione con l'estetica pittorica, tanto che, secondo Diane Arnaud, i suoi film danno vita a una «forma a metà strada tra cinema e pittura [*che*] rivela il fantasma poetico di un 'fondo

⁶⁵² *Ibidem.*

⁶⁵³ *Ibidem.*

⁶⁵⁴ Riporto di seguito il dialogo in tedesco, tratto dalla versione originale del film.

Faust: Ich arbeite Tag und Nacht, ich liebe niemanden, ich habe keine Familie, ich schlafe nicht, ich esse nicht, ich finde deine Vorwürfe fehl am Platz. Ich tue mein Bestes, nur was nutzt es, wenn die Seele leer ist. Ich spüre keine Freude mehr, keinen Hass, kein Mitleid, kein Erbarmen.

Vater: Die Seele. Wozu so Kompliziert? Es geht auch ohne. Materie. Schwarz. Dumpf. Ich schlage mit dem Hammer aufs Knie und das Bein zuckt. So ist es.

Faust: Das ist mir viel zu wenig.

Vater: Dann geh'. Ich hab für dich kein Geld und keinen Lebenssinn.

capace di creare immagini' che ha come matrice originaria lo spazio della pittura». ⁶⁵⁵ Non si tratta, in pratica, solo di un sistema intertestuale di omaggi intellettuali ma soprattutto di un tentativo di costruzione di una "rilevanza pittorica" dell'immagine filmica, ⁶⁵⁶ tesa – come accennato – a contrastare il processo di volatilizzazione a cui lo statuto dell'immagine è sottoposto nel contesto della cosiddetta società digitale.

Nel tracciare i processi di interazione (e intersezione) avvenuti nel corso di un secolo fra cinema e pittura, Aumont nota tuttavia come

la pittura nonostante tutto dispone ancora di qualcosa in più, ha mezzi che le consentono di accedere ad un'emozione, a un sistema di emozioni più diretto, più garantito. Questo qualcosa è quanto la pittura ha di più pittorico, il colore, i valori tonali, i contrasti e le sfumature, insomma, il regno della plasticità. Il cinema, handicappato, su questo piano per la difficile gestione della sua natura fotografica, non ha tuttavia mai smesso di desiderare di eguagliarvi la pittura, di copiarla, di superarla. Volendo fare ciò che fa la pittura, e volendolo fare meglio, il cinema ha provocato nel corso della sua storia, incessanti parallelismi tra un vocabolario formale del materiale pittorico, forme e colori, valori e superfici, e un vocabolario – sempre da forgiare – del 'materiale' filmico. Il filmico ha voluto assorbire anche il pittorico. ⁶⁵⁷

Ora, proprio il tentativo di assorbimento del pittorico all'interno del filmico a cui fa riferimento Aumont sembra ciò che caratterizza in modo più intenso il cinema sokuroviano e, nello specifico, il suo *Faust*. Ciò a cui il regista russo sembra tendere è, in tal senso, la realizzazione di forma ibrida in cui, usando le parole di Denis Brotto, «oltrepassando il valore di referente da cui attingere, la pittura si fa riferimento attivo da realizzare in prima persona all'interno dell'opera filmica». ⁶⁵⁸ Rivendicando la necessità di un cinema di matrice artigianale, dunque, «Sokurov trasforma le immagini tecniche della camera, prodotti di un dispositivo meccanico, per farle assomigliare alle immagini pre-tecniche, manuali e artigianali di un dipinto, lavorando sulle lenti della camera con pennelli, tinture e altri strumenti pittorici». ⁶⁵⁹ Da queste

⁶⁵⁵ Traduzione mia di «Une forme de l'entre-deux entre cinéma et peinture [qui] révèle le fantasme poétique d'un 'fond imageant' ayant pour matrice originaire l'espace de la peinture». Cfr. Diane Arnaud, *Le cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*, Parigi, L'Harmattan, 2005, p. 125.

⁶⁵⁶ Arnaud evoca l'idea di «uno spessore trasparente, lavorato costantemente dall'effetto di distorsione e sovrimpressioni» (Traduzione mia di «Une épaisseur transparente, constamment travaillée par effet de dévoilement et de superimposition»). E altrove spiega: «Questo stesso fantasma associa la ricezione estetica delle inquadrature all'idea di un sotterramento di una tela sotto lo schermo» (Traduzione mia di «Pareil fantasme associe la réception esthétique des plans à la pensée d'un enfouissement d'une toile sous l'écran»). Cfr. Ivi, pp. 125, 127.

⁶⁵⁷ Aumont, *L'occhio interminabile*, cit. p. 119.

⁶⁵⁸ Brotto, *Osservare l'incanto*, cit. p. 314.

⁶⁵⁹ Traduzione mia di «Sokurov converts the camera's technical images, products of a mechanical device, to approximate the pre-technical, manual, handcrafted images of painting by working on the camera lens with brushes, paint and other tools of painting». Cfr. Hängsen, *Sokurov's Cinematic Minimalism*, in Beumers e Condee, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 51.

manipolazioni nascono le distorsioni grandangolari, le sfocature, le colorazioni irrealistiche delle immagini generalmente riconosciute come i marchi di fabbrica dell'opera del regista russo, tracce di un cinema pittorico che ritornano – in modo mai così intenso – nel *Faust*, definito significativamente da Szaniawski alla stregua di «un vibrante testamento [...] che illustra ciò che possiamo considerare la religione dell'arte, e i fondamenti estetici del suo cinema». ⁶⁶⁰

Prendendo ad esempio in considerazione l'uso del colore nel *Faust*, emerge chiaramente – anche a una prima visione – un uso fortemente antinaturalistico, quasi espressionista, delle dominanti cromatiche (costantemente virate verso il seppia, il verde, il blu), teso a una connotazione espressivo-simbolica degli spazi diegetici capace di evidenziare quella «*relazione sostanziale* tra referente cromatico e significato» che secondo Brotto caratterizza il cinema di Sokurov. ⁶⁶¹ Le cromie più diffuse, nel corso del film, sono quelle tendenti all'ocra e al seppia che contribuiscono in modo significativo a intensificare la tendenza animalizzante e materializzante su cui Sokurov struttura il film: queste tonalità paiono evocare infatti un'atmosfera scatologica, si fanno cioè attributo cromatico privilegiato della defecazione, intesa come sineddoche del puro istinto fisiologico e continuamente evocata, soprattutto nella prima parte del film, dai numerosi riferimenti al motivo delle flatulenze (prodotte a più riprese da Mauricius o chiamate in causa, ironicamente, dall'oste della Cantina di Auerbach). In alcune occasioni, tuttavia, Sokurov impone altre dominanti cromatiche al fine di suggerire connotazioni simboliche particolari, sempre tese a evocare però un'idea forte di materialità: la sequenza del compianto sul corpo morto di Valentin, all'interno della casa di Margarete, si colora ad esempio di una tonalità verdastra, simile a quella usata da Sokurov nel suo *Taurus*, capace di diffondere il senso angosciante di un corpo che marcisce, di evocare la forza violenta della decomposizione carnale. In tal senso, il regista sembra dar vita a quella che Pietro Montani, riferendosi al cinema di Ejzenštein, definisce «drammaturgia cromatica». ⁶⁶² In essa, spiega lo studioso, il colore si configura come

un 'secondo piano' drammaturgico, che può stabilire diversi rapporti con la linea drammaturgica principale, di volta in volta affidata alla recitazione, o al movimento plastico, o alla musica o, infine, alle loro correlazioni possibili. Nulla impedisce, ovviamente, [*conclude Montani*] che questo 'secondo testo' balzi improvvisamente in primo piano.

⁶⁶⁰ Traduzione mia di «A vibrant testament by Sokurov to what we may consider the religion of art, and the aesthetic foundation of his cinema». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 262.

⁶⁶¹ Brotto, *Osservare l'incanto*, cit. p. 259.

⁶⁶² Pietro Montani, *Introduzione*, in Sergej M. Ejzenštein, *Il colore*, Venezia, Marsilio, trad. it. a cura di Gloria Bellezza, Cinzia De Coro, Antonella Summa, 1982, p. XVII.

Virando il colore dominante delle sue immagini in funzione espressiva, Sokurov riesce dunque, eizenšteinamente, a intensificare i temi e le atmosfere evocate dalla narrazione (dagli spazi, dai personaggi...) o, addirittura, come descrivo più approfonditamente in seguito, ad arricchire il film di ulteriori livelli di significazione, facendo della grana fotografica il veicolo privilegiato attraverso cui dar forma a nuovi, differenti orizzonti semiotici.

A questa tensione materializzante – intensificata, come visto, dall'uso del colore – contribuiscono in modo ancor più decisivo le deformazioni prospettiche, o anamorfosi, disseminate nel corso del film, attraverso cui Sokurov manipola drasticamente i primi piani dei protagonisti, ne flette le proporzioni facciali, producendo l'impressione dell'emergere improvviso di una forza sotterranea, di un contenuto fisico, carnale, capace di rompere l'equilibrio dell'immagine luminosa. Secondo Sylvie Rollet, infatti, «la defigurazione dell'immagine appare [...] intimamente legata alla questione della configurazione dell'uomo. [...] Le deformazioni che il regista infligge alle sue immagini ne caratterizzano, in un certo senso, l'umanità».⁶⁶³ È in tal senso proprio attraverso la distorsione antinaturalistica di volti e spazi che Sokurov giungerebbe a compiere in pieno il paradosso del suo cinema, il tentativo di dar concretamente corpo ai suoi personaggi, eleggendo contemporaneamente le proprie immagini pittoriche – come scrive Hänsgen – a «punto di riferimento, [...] rimedio contro gli effetti negativi di un'aggressiva cultura visuale contemporanea fatta di immagini immateriali, accelerate».⁶⁶⁴

Il potere “materializzante” delle distorsioni anamorfiche, questa loro capacità di evocare un senso di irruzione fisica del corporeo all'interno dello spazio volatile del film, è ravvisabile in modo emblematico in due sequenze del *Faust*, incentrate sull'avvicinamento – fisico e relazionale – tra il protagonista e la giovane Margarete, oggetto del suo desiderio. La prima sequenza è quella in cui la ragazza si presenta in casa di Faust e gli chiede di confermarle che proprio lui, come si vocifera in paese, è l'assassino di Valentin, suo fratello maggiore. La sezione centrale di questa scena, la più lunga, si configura come un segmento di circa un minuto, completamente privo di dialoghi, durante il quale Sokurov alterna i primi piani di Faust con quelli di Margarete (con lo scienziato che scruta, avidamente, con passione, le fattezze della ragazza), drasticamente deformati dall'anamorfosi e quasi bruciati da una luce intensissima.

⁶⁶³ Sylvie Rollet, *Lo spettro delle immagini*, in Pezzella e Tricomi, *I corpi del potere*, cit. p. 43.

⁶⁶⁴ Traduzione mia di «A point of reference, [...] a remedy against the negative effects of an aggressive contemporary visual culture of accelerated, immaterial images». Cfr. Hänsgen, *Sokurov's Cinematic Minimalism*, in Beumers e Condee, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. pp. 53-54.

Immersa in un silenzio irreal, nel contesto del quale è possibile udire perfino l'intensità del respiro dei due protagonisti, il segmento si carica di una forte intensità erotica che pare appunto accentuata dal processo deformativo dei volti, causato dall'anamorfofi. Come scrive Szaniawski, Sokurov usa qui «una lente speciale dalla prospettiva invertita» che produce una sostanziale trasfigurazione degli attori: da un lato essa «riduce improvvisamente il naso di Faust a proporzioni più umane» e dall'altro agisce sul «volto di Margarete – appiattito, allargato, illuminato – mai così vicino a quello di un'icona». ⁶⁶⁵

Sokurov applica in seguito lo stesso procedimento de-figurativo a un'altra sequenza, quella che evoca l'atto sessuale fra Faust e Margarete. La scena si apre con la caduta dei due amanti in un lago: Faust abbraccia la ragazza, in piedi sulla riva, alle spalle e i due si lasciano cadere in acqua, scomparendo nella sua fluidità, in una sorta di liquida fusione dei due corpi che è diretta allusione all'avvenuto amplesso. Successivamente, la sequenza alterna alcuni totali della stanza di Margarete (che illustrano l'ingresso di alcune figure con il volto coperto da maschere inquietanti e mostruose, che analizzo più approfonditamente più avanti) e una serie di piani ravvicinati, deformati dall'anamorfofi, sui visi dei protagonisti, sulla vagina e su altre parti del corpo nudo della ragazza, che Faust accarezza o nelle quali sembra voler affondare, avvicinando il volto. ⁶⁶⁶

In entrambe le sequenze descritte, Sokurov sembra dar vita a quella che Buccheri definisce «un'enunciazione ipertrofica, in cui le inquadrature anomale introducono un senso 'secondo' in un contesto già dotato di pieno senso narrativo». ⁶⁶⁷ Fra gli esempi di «inquadrature anomale», Buccheri elenca, significativamente, i «primi piani che eccedono la pura funzione rappresentativa e identificativa», ⁶⁶⁸ una categoria in cui è forse possibile inserire i volti defigurati e i dettagli corporei forzati nelle loro linee compositive che dominano le sequenze del *Faust* appena descritte. Nella loro intensa deformazione plastica, infatti, le due unità

⁶⁶⁵ Traduzione mia di «A very specific lens with inverted perspective» e «Faust's nose suddenly reduced to more human proportions and Marguerite's countenance – flattened, widened, illuminated – resembling nothing so much as an icon». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 259.

⁶⁶⁶ Queste due sequenze, caratterizzate da una deformazione plastica dei volti (e di altri parti del corpo) dei protagonisti, a sua volta tematicamente legata all'emergere della pulsione sessuale, trovano il loro antecedente in un'altra scena del film, quella in cui Faust si avvicina a Margarete durante il funerale del fratello di lei, Valentin. In questo breve segmento, il protagonista sfiora la mano della ragazza che, come colta da un raptus di passione, si volta verso di lui e comincia a storcere i muscoli della faccia, digrignandola in strane espressioni. In quel caso, alla deformazione muscolare del viso di Margarete, Sokurov associa un'improvvisa esplosione sonora: lo scambio di sguardi fra i protagonisti è sottolineato da un commento musicale che sembra replicare il rumore di una valanga, di un terremoto. Dunque, anche in quello che si sostanzia come il primo contatto fisico (le mani che si sfiorano) fra i due futuri amanti, Sokurov fa ricorso a una distorsione del volto (congiunta a una sorta di terremoto sonoro) al fine di evocare l'emergere della potenza sessuale (e dunque corporea) di Margarete.

⁶⁶⁷ Buccheri, *Lo stile cinematografico*, cit. p. 149.

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

filmiche si svincolano dalla semplice funzionalità narrativa e si caricano di una rilevanza estetica eccezionale: esse sembrano visualizzare il definitivo erompere dei corpi di Faust e Margarete all'interno dello spazio volatile del fotogramma, che pare sbriciolarsi sotto la spinta della loro materializzazione fisica. In un certo senso, è come se l'emersione del corpo dei due protagonisti, attivata dalla progressiva attivazione dell'eros, costringesse il limitato supporto che li contiene (il fotogramma) a tendersi oltre il suo limite, a defigurarsi progressivamente per mezzo del processo dell'anamorfosi. Entrambe le sequenze paiono replicare in modo preciso il concetto di cinema intensivo descritto da De Gaetano, per il quale

l'inquadratura non è più cornice formale, limite identificativo, ma è *forza* che fa esplodere i bordi, attraverso l'accumulo di tensione al suo interno, che porta al superamento della sua unità e autosufficienza. [...] Si va dall'idea di un limite statico, che perimetra una forma (l'inquadratura come 'taglio'), all'idea di un *tendere a*, di una forza, che mette in questione ogni delimitazione di forme, concrete o astratte che siano. Dall'inquadratura cornice, dai bordi dell'inquadratura, che per quanto mobili rimangono sempre bordi, si passa all'inquadratura-forza, tensione, potenza, che oltrepassa i bordi della cornice, il suo perimetro.⁶⁶⁹

Proprio questo carattere (già in sé profondamente faustiano) di tensione, di eccedenza sembra avvicinare le unità filmiche sopra analizzate all'idea di «immagine figurale» elaborata da Paolo Bertetto sulla scia delle riflessioni compiute da Jean-François Lyotard e intesa nei termini di «flusso connesso al desiderio», dotata di «un carattere produttivo e distruttivo al tempo stesso».⁶⁷⁰ Similmente, Andrew Dudley definisce il figurale come «un metodo di defigurazione testuale [...] un'operazione conscia o incoscia contro il linguaggio ordinario del discorso filmico al servizio di qualcosa che spinge per trovare la sua espressione».⁶⁷¹ Si tratta insomma di una sorta di “terremoto semiotico”, capace di incrinare radicalmente le comuni norme di configurazione e rappresentazione testuale, di un processo – scrive Aumont – di «sconvolgimento di ogni inquadratura, di ogni sistema, da parte di una forza primaria, a-formale».⁶⁷² E continua:

l'a-forma, l'insorgenza di qualche cosa che non sia ancora 'secondarizzato', che faccia avvenimento, dove la si può trovare? Sicuramente mai nel cinema considerato nella sua interezza, e nemmeno a livello di un intero film, ma solo in *momenti* particolari, frazioni di

⁶⁶⁹ De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit. p. 50.

⁶⁷⁰ Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit. p. 185.

⁶⁷¹ Traduzione mia di «A conscious or unconscious work against the ordinary language of filmic discourse in the service of something that presses to be expressed». Cfr. Andrew J. Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 158.

⁶⁷² Aumont, *L'occhio interminabile*, cit. p. 155.

tempo o attimi di distensione in cui sopraggiunge qualcosa che il 'grande immaginifico' non aveva previsto. Momenti di insorgenza, il cui tratto distintivo è la *plasticità*.⁶⁷³

Il figurale a cui si riferiscono gli studiosi sopra citati si configura quindi come un'entità a-formale atta a «restituire una alterità radicale» rispetto al linguaggio cinematografico, «un'alterità eccedente» che non può realizzarsi entro i limiti canonici dello specifico filmico e, per esprimersi, è dunque costretta a deformarlo.⁶⁷⁴ Questa forza di eccedenza destrutturante, nel *Faust* di Sokurov, pare coincidere con l'emergere del corporeo, sotto le spinte dell'eccitazione sessuale: è proprio in questa tensione che va rintracciato a mio avviso l'elemento responsabile della distruzione dell'equilibrio compositivo dell'inquadratura. Usando le parole che Ira Jaffe dedica a *Mother and Son (Mat i syn, 1997)*, applicabili a mio avviso anche alle sequenze sopra descritte di *Faust*,

le immagini, sporgenti, compresse, distese e vitree, sembrano spesso portate a rompersi o ad aprirsi, sebbene alle volte possano sembrare sfocate, nebulose, perfino vaporose ed eteree. Il realismo convenzionale e la prospettiva lineare, ciò che Sokurov ha definito 'il volume illuministico tradizionale', lascia il posto a una visione tangibilmente diversa.⁶⁷⁵

Con le sue defigurazioni, Sokurov sembra in tal senso rifondare il principio stesso della visione cinematografica, superando i dettami della rappresentazione realistica e aprendo figuramente l'immagine luminosa verso una consistenza palpabile, aptica. L'anamorfofi sokuroviana si configurerebbe in pratica, per usare una metafora di Georges Didi-Huberman, come il punto «dove [*l'immagine*] brucia, dove la sua eventuale bellezza serba il posto a un segno segreto, a una crisi irrisolta, a un sintomo».⁶⁷⁶ E continua,

l'immagine è infatti ben altro che un semplice ritaglio eseguito nel mondo degli aspetti visibili. È un'impronta, un solco, una scia visiva del tempo che essa volle toccare. [...] Per questo, quindi, *l'immagine brucia*. Brucia del reale a cui essa si è, per un momento, avvicinata (come diciamo, negli indovinelli, 'brucia' per dire che 'si tocca quasi l'oggetto nascosto'). Brucia del desiderio che la anima, dell'intenzionalità che la struttura, dell'enunciazione, e persino dell'urgenza che manifesta (come diciamo 'brucio per lei' o 'brucio d'impazienza').⁶⁷⁷

⁶⁷³ Ivi, p. 154.

⁶⁷⁴ Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit. p. 195.

⁶⁷⁵ Traduzione mia di «Bulging, compressed, distended and glassy, the images often appear liable to crack or burst open, though at times they look soft, hazy, even vaporous and ethereal. Conventional realism and linear perspective, or what Sokurov has called 'traditional illusionistic volume', give way to a palpably different vision». Cfr. Ira Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, New York City, Columbia University Press, 2014, p. 61.

⁶⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2009, p. 253.

⁶⁷⁷ Ivi, pp. 263-264.

La distorsione anamorfica diventa in tal senso il carattere “bruciante” delle immagini del *Faust*, il residuo visibile dell’origine corporea, materica del film, la figura linguistica privilegiata – ma non l’unica – attraverso cui Sokurov si sforza di evidenziare la carnalità, l’eroticità, l’incardinamento al reale, alla materia fisica, al corpo dei suoi fotogrammi.

Ora, tuttavia, questa deformazione figurale, correlata all’emergere del desiderio, non è associata, nel *Faust*, soltanto all’anamorfofi ma si lega spesso anche a un’enfatizzazione antinaturalistica della grana fotografica, variamente virata (in postproduzione o dallo stesso Bruno Delbonnel, direttore della fotografia del film) verso dominanti blu, seppia, verdi oppure tendenti al bianco e nero, fortemente desaturate. Il colore, in pratica, viene continuamente sfruttato da Sokurov come modalità di espressione del figurale, come mezzo attraverso cui enfatizzare l’emergere del dato corporeo, sensuale dei propri personaggi. La sequenza che meglio evidenzia questa connessione fra distorsione coloristica ed erotico è probabilmente il breve passaggio diegetico incentrato sull’incontro di Faust e Margarete nella piccola chiesa del paese. Lo scienziato si nasconde nel confessionale di fronte al quale la ragazza si inginocchia, ascolta i suoi pensieri più reconditi, sfiora le sue mani attraverso i fori creati dalla grata a maglie, oltre i quali cerca di scorgere ossessivamente le forme e le fattezze, in una sorta di disvelamento progressivo delle forme femminili dal fortissimo potenziale erotico. Mauricius intanto avvinghia in una morsa dominatrice la statua di una santa poggiata in una nicchia, prende a leccarla e a baciarla, sfogando così le sue pulsioni sessuali contro l’oggetto marmoreo, in un momento dalla forte intensità oscena (e blasfema) che sembra configurarsi come una simbolica concretizzazione, una brutale liberazione di quelle pulsioni sessuali che Faust, nascosto intanto nel confessionale e intento a spiare Margarete, si sforza di trattenere. La grana fotografica in cui l’intera sequenza viene immersa sembra rispondere proprio a questa (doppia) carica erotica: Sokurov sceglie una luce azzurra fortemente innaturale che diventa segnale visivo capace di annunciare l’emersione del primario, facendo del colore, direbbe Aumont, «il mezzo più accessibile, il più immediato per produrre l’in-forme».⁶⁷⁸ La scelta della grana fotografica blu pare inoltre rinviare alla connotazione simbolica che proprio Goethe, nella sua *Teoria dei colori*, dà a questa tonalità, definendola come «un nulla eccitante».⁶⁷⁹ Il blu, scrive Goethe «è, nell’aspetto, una contraddizione composta di eccitazione e pace» e, per questo, pare ergersi, dunque, a ideale depositario cromatico della dicotomia, riscontrata nella sequenza sopra

⁶⁷⁸ Aumont, *L’occhio interminabile*, cit. p. 155.

⁶⁷⁹ Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori* [1810], Milano, Il Saggiatore, trad. it. a cura di Renato Troncon, 2014, p. 193.

descritta, fra la tensione sessuale esplosiva di Mauricius, sfogata contro l'icona marmorea che evoca la purezza di Margarete, e quella "in quiescenza" di Faust, impegnato a spiare (senza poterla fare materialmente sua) l'amata, attraverso le grate del confessionale.⁶⁸⁰ Allo stesso tempo, nel suo spiccato antinaturalismo, questa sequenza (come le due precedentemente descritte) pare illustrare visivamente le riflessioni di Laura Marks sulle immagini aptiche, fondate su modalità di visione inedite e, soprattutto dominate da un carattere eminentemente erotico. Come scrive la studiosa, «le immagini aptiche possono dare l'impressione di vedere per la prima volta, attraverso un processo basato più sullo scoprire gradualmente ciò che è nell'immagine che sul giungere ad essa sapendo già di cosa si tratta».⁶⁸¹ Anche grazie a questa specifica modalità di espletamento visivo, l'immagine aptica dà vita a «una tensione tra l'osservatore e l'immagine stessa», a una vulnerabilità dello spettatore al visuale che produce «un rovesciamento della relazione di dominazione che caratterizza la visione ottica».⁶⁸² Proprio in questa sorta di sottomissione all'immagine tesa alla comprensione di forme (e colori) innaturali, si attiva, secondo Marks, il carattere erotico insito nella visualità aptica, riverberato nei contenuti stessi delle sequenze descritte, dominate da un'atmosfera intensamente sensuale.

Un'ulteriore declinazione del figurale e dell'aptico all'interno del *Faust* sokuroviano può essere infine rintracciata nelle numerose scene che illustrano il confinamento dei personaggi in spazi ristretti, all'interno dei quali gli astanti sono costretti a uno sfregamento con le opprimenti superfici che li circondano, a un inevitabile contatto fisico interpersonale, a un annullamento delle consuete norme di prossemica che evoca una forte sensazione tattile. Si pensi a una delle primissime sequenze del film in cui il protagonista si ritrova a percorrere un sottopassaggio attraversato, nello stesso momento, da un corteo funebre di uomini e donne vestiti di nero e da un carro bestiame che trasporta maiali. Si tratta di una breve scena caratterizzata da una fortissima risonanza claustrofobica: data la strettezza del tunnel, la folla fatica ad avanzare, causando lo schiacciamento di corpi contro altri corpi, in una compressione di forze che annulla le distanze e produce una sorta di indistinta fusione fra vivi e morti (di cui è sineddoche la bara che il corteo porta verso il cimitero), esseri umani e animali.

Ma una scena in particolare congiunge la qualità palpabile dell'immagine con una sua connotazione decisamente erotica: si tratta del breve segmento filmico in cui Faust raggiunge

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ Traduzione mia di «Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is». Cfr. Marks, *The Skin of Film*, cit. p. 178.

⁶⁸² Traduzione mia di «Haptic visuality implies a tension between viewer and image [...] reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing». Cfr. Ivi, pp. 184-5.

Mefistofele nella sua cantina ed entrambi vanno alla ricerca di oro (con il quale corromperanno in seguito la madre di Margarete) all'interno di quello che sembra un cunicolo polveroso, definito da Szaniawski come «una strana caverna a forma di utero (o forse di fogna) [...], un miserabile composto di tessuti sporchi», nel quale i due uomini strisciano come rettili, incontrando nel percorso in penombra topi e altri oggetti disgustosi.⁶⁸³ La defigurazione che nelle sequenze precedentemente analizzate caratterizzava i volti dei personaggi o il colore della grana fotografica qui sembra investire lo spazio stesso della rappresentazione. Dell'anfratto misterioso a cui i due personaggi accedono si faticano a comprendere natura, estensione e conformazione; i principi di ordine, simmetria e proporzione che regolano il rapporto fra uomo e ambiente vengono annullati, favorendo l'emersione di uno spazio figurale incomprensibile, inteso più come entità simbolica (nella sua "erotizzazione" appunto, suggerisce Szaniawski) che come luogo reale. Uno spazio che, per certi versi, sembra rispondere ai criteri di indeterminazione visiva che Marks riconosce alle immagini aptiche, capaci di

invita[re] uno sguardo che si muove sulla superficie dello schermo per un certo periodo di tempo prima che l'osservatore sia in grado di comprendere cosa sta vedendo. Queste immagini si trasformano in figurazione solo gradualmente, oppure non lo fanno affatto. [...] L'immagine aptica costringe chi guarda a contemplare l'immagini stessa invece di trascinarlo nella narrazione.⁶⁸⁴

Proprio nella sua impossibile definizione spaziale, nell'avviluppamento e nella contorsione dei corpi, colti necessariamente per frammenti all'interno di uno sgradevole reticolo di oggetti e rumori, la sequenza assume così una consistenza aptica e materica che spinge lo spettatore a uno sforzo di decifrazione visiva prima che narrativa, esprimendo peraltro un senso di costrizione fisica, di nausea tale da evocare la sensazione del tatto e quella dell'olfatto. Allo stesso tempo, inoltre, come nota ancora Szaniawski, l'intera scena si propone alla stregua di

uno dei più chiari e disgustosamente letterali esempi di quell'immaginario 'dell'avviluppamento', 'dell'invaginazione' che io attribuisco al cinema di Sokurov – e insieme alla stregua di un'erotizzazione piuttosto comica del sacco a forma di verme o di retto in cui i due uomini si dimenano scompostamente.⁶⁸⁵

⁶⁸³ Traduzione mia di «A strange, womb (or rather cloaca)-like cave [...], an abject compound of soiled fabric». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 255.

⁶⁸⁴ Traduzione mia di «The works I propose to call haptic invite a look that moves on the surface plane of the screen for some time before the viewer realizes what she or he is beholding. Such images resolve into figuration only gradually, if at all. [...] The haptic image forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative». Cfr. Marks, *The Skin of Film*, cit. pp. 162-163.

⁶⁸⁵ Traduzione mia di «One of the clearest and most unpleasantly literal instances of the 'enfolding', 'invaginating' imagery I ascribe to Sokurov's cinema – as well as a rather comical eroticising of the worm or rectum-like sack in which the two men uncomfortably wriggle». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 255.

L'ingresso dei due personaggi in questa claustrofobica, buia strettoia si presenta con i caratteri simbolici di una penetrazione o forse di una vera e propria reinfetazione: Mefistofele fatica a entrare a causa della sua stazza e Faust lo spinge da dietro con forza, in un tentativo di allargare, deformandola, l'entrata del cunicolo. Dando vita a una sorta di anticipazione simbolica dell'amplesso fra Faust e Margarete, della perdita di verginità da parte della ragazza (e forse perfino del concepimento del bambino che nel *Faust* goethiano Gretchen uccide in preda alla follia), Sokurov sembra dunque concepire una sequenza di erotica (benché respingente), aptica tattilità, dominata da uno spazio lurido e opprimente, slegato dalle classiche categorie di ordine e simmetria, reso con una fotografia desaturata che appiattisce le differenze, capace di ridurre i corpi dei protagonisti a organismi striscianti, costretti inevitabilmente alla contiguità, allo strofinamento.

Il *Faust* sokuroviano, dunque, si propone in tal senso come «un campo di energie in tensione»,⁶⁸⁶ un universo estetico attraversato da una forza sotterranea capace di deformare i tradizionali canoni cinematografici di linearità e chiarezza e di produrre, al contrario, una risonanza aptica e figurale dell'immagine filmica. A questo proposito, Gianfranco Ferraro sostiene che «la deformazione delle figure di potere si presta ad essere pensata come una particolare combinazione semiotica che integra e lascia affiorare un contenuto represso».⁶⁸⁷ Dalle sequenze sopra analizzate, sembra emergere chiaramente che questo contenuto represso, questa forza eccedente capace di “defigurare” il visibile fino a dotarlo di una paradossale rilevanza fisica vada rintracciato in quello che Sylvie Rollet definisce «il corpo come materia»:⁶⁸⁸ è in esso, nello sforzo della sua realizzazione (non solo visiva ma soprattutto tangibile, carnale) all'interno del film, che si situa il motivo originario della deformazione delle immagini filmiche in Sokurov.

L'epilogo: l'approdo al metafisico e la sua negazione

La sequenza che evoca l'amplesso tra Faust e Margarete è preceduta da un momento filmico che sembra configurarsi come una vera e propria scena di raccordo (o, forse, di crisi), un crocevia testuale, un ponte diegetico fra la prima parte del film e una seconda, molto più breve, sezione narrativa, coincidente con l'epilogo. Dopo aver firmato il famoso patto, Faust esige infatti da Mauricius di poter trascorrere del tempo da solo con la sua amata: il diabolico

⁶⁸⁶ Pezzella, *Il tempo sospeso*, cit. p. 21.

⁶⁸⁷ Ferraro, *Ai margini della mimesi*, cit. p. 84.

⁶⁸⁸ Rollet, *Lo spettro delle immagini*, cit. pp. 46.

comprimario conduce allora il protagonista attraverso un cunicolo sotterraneo, un tunnel buio e roccioso all'uscita del quale si trova Margarete, pensierosa e corruciata, in piedi sulla riva di un lago. Come accennato in precedenza, Faust si avvicina furtivamente alla ragazza e la abbraccia alle spalle: i due amanti, stretti l'uno all'altro, si lasciano allora cadere in acqua, sparendo progressivamente nella sua fluidità, in uno sprofondamento che – insieme al precedente percorso di attraversamento del tunnel – si configura come vero e proprio spartiacque narrativo, emblema testuale di uno sconfinamento verso una nuova sezione del film, nella quale – come analizzo di seguito – vige un nuovo, completamente diverso regime dell'essere.

Una dissolvenza incrociata ci conduce, infatti, dall'ambiente lacustre in cui i due amanti svaniscono poeticamente alla camera da letto di Margarete, dove Faust si sveglia stordito e nella quale entrano (attraversando, come fantasmi, le soglie di porte e finestre) delle figure ambigue, con il volto coperto da maschere inquietanti. Nelle loro fattezze mostruose, queste presenze sembrano rinviare ai demoni e alle creature caricaturali che popolano la “Notte di Valpurga” e il conseguente “Sogno” del *Faust* goethiano, due scene svincolate dal realismo terreno connaturato alla *Gretchentragödie* e riconducibili, al contrario, al polo ideale, a-temporale, ultraterreno del poema tedesco.

Configurandosi come concrezioni delle atmosfere magiche della Valpurga del *Faust I*, le figure mostruose preannunciano dunque l'avvento di una nuova, diversa dimensione diegetica, lontana – per tornare alle due categorie teorizzate da Sand per il poema di Goethe – dalle leggi fisiche del «mondo esteriore» e ben più prossima alla sospensione a-storica del «mondo metafisico». ⁶⁸⁹ In tal senso, queste figure sembrano anche porsi come ideali incarnazioni del concetto sokuroviano di «simbolo», inteso, secondo Brotto, come «una questione di confine [...] in grado di mantenere al tempo stesso una comunicazione ed una compenetrazione tra differenti livelli ed ambiti del reale». ⁶⁹⁰ Le creature mostruose che entrano nella stanza di Margarete segnano in pratica il passaggio dall'orizzonte della «vita reale», quello della prima parte del film, dominato appunto da un realismo materializzante e da un senso cronologico del tempo, all'universo della «vita metafisica», ⁶⁹¹ scandito al contrario dall'assenza pura del tempo (mentre cammina disorientato per la stanza di Margarete, Faust nota che «l'orologio si è fermato e la lancetta è caduta») che caratterizzerà l'epilogo.

⁶⁸⁹ Traduzione mia di «Monde extérieur» e «Monde métaphysique». Cfr. Sand, *Essai sur le drame fantastique*, cit. p. 626.

⁶⁹⁰ Brotto, *Osservare l'incanto*, cit. p. 37.

⁶⁹¹ Traduzione mia di «Vie réelle» e «Vie métaphysique». Cfr. Sand, *Essai sur le drame fantastique*, cit. p. 594.

Dopo aver privilegiato, nella prima parte del film, le sezioni terrene, “realistiche”, mondane del poema goethiano, Sokurov inaugura dunque, con questa sequenza, un’inversione di rotta radicale: l’epilogo del *Faust* si apre alle scene “magiche” della tragedia di Goethe e si configura come un vero e proprio viaggio verso il metafisico, teso alla scoperta di un mondo estraneo alle contingenze terrene (“Cos’hai da rimpiangere? Ti mostrerò qualcosa di meglio!” dice Mauricius a Faust). Lasciata la casa di Margarete, Faust sveste infatti i suoi abiti ottocenteschi ed è costretto dal suo compagno diabolico a indossare un’armatura medievale (segno dell’avvento di una temporalità diversa, alternativa) prima di salire in sella a un destriero che rievoca i cavalli neri fatati citati da Goethe nella scena “Aperta Campagna”, la penultima del *Faust I*.

Con l’inizio del viaggio al galoppo si approda invece, definitivamente, alla dimensione ultraterrena del *Faust II*, a un nuovo livello di realtà, svincolato dalle coordinate spazio-temporali che connotavano il mondo diegetico della prima parte del film: Mauricius e Faust prendono a cavalcare verso le montagne (le stesse viste sullo sfondo della cittadina nell’incipit della pellicola) ma ora il protagonista, mentre si allontana al trotto dalla casa di Margarete, ammette confuso di non riconoscere più il posto in cui si trova («Non riconosco niente qui. Qui c’era la casa del guardiaboschi. E lì il mulino!»), in un disorientamento spaziale reso da Sokurov attraverso una ripresa aerea che trasforma i personaggi in due microscopiche presenze, appena percepibili, nel mezzo di una gigantesca radura in cui la città sembra essersi volatilizzata. Da questo contesto campestre si giunge velocemente a un’ambientazione montana, uno scenario fatto di salite impervie e massi aguzzi che Mauricius definisce una «scala per il cielo» (per poi correggersi, a bassa voce, aggiungendo che «forse ci porterà in un’altra direzione»), un percorso inospitale attraverso il quale Faust, liberatosi della sua ingombrante armatura, si avventura, guidato dal suo demonico accompagnatore. L’ambiente della montagna si presenta, immediatamente, come una sorta di rovesciamento tematico delle atmosfere che avevano caratterizzato la prima parte del film, racchiusa quasi del tutto nel limitante orizzonte dello spazio urbano: il continuo affollamento dei corpi negli interni claustrofobici della cittadina di Faust lascia qui il posto a una natura brulla, sconfinata e apparentemente priva di forme di vita, fotografata in una grana desaturata, tendente al bianco e nero, capace di evocare un forte senso di morte.

Una simile ambientazione sembra richiamare in modo evidente quello «scenario di selvaggia solitudine» con cui Andrea Casalegno identifica le “Gole Montane”,⁶⁹² luogo in cui va in scena la conclusione del poema goethiano. Proprio la struttura scenica delle “Gole Montane” funge

⁶⁹² Andrea Casalegno, *Sommario dell’opera*, in Goethe, *Faust I, Faust II e Urfaust*, cit. p. LXXXI.

infatti da generale cornice narrativa dell'epilogo di Sokurov, da schema spaziale di riferimento all'interno del quale, tuttavia, il regista pare innestare vari riferimenti ad altre scene del *Faust II*. Dopo il primo tratto della loro impervia scalata, infatti, Faust e Mauricius giungono a un pianoro sabbioso percorso dalle acque di un torrente: sulla riva, Faust scorge tre soldati e fra questi identifica Valentin, il fratello di Margarete, da lui involontariamente colpito a morte durante la sequenza della taverna, nella prima parte del film. Non appena lo scienziato si avvicina, curioso, ai tre uomini, questi finiscono per braccarlo in una morsa stringente, pregandolo di restare con loro, di guidarli verso la prossima battaglia («La guerra è finita?») gli chiede uno dei tre), avvinghiandosi con forza al suo corpo, al fine di cercare nel suo calore un conforto alla loro fredda condizione di defunti. La sequenza si carica evidentemente di un'atmosfera dantesca: l'ambiente montano trasfigura in una sorta di antinferno, solcato da un fiume che rinvia metaforicamente all'Acheronte, popolato di anime dannate che si struggono per il dolore della morte. Eppure, oltre a esplicitare visivamente il legame quasi genetico esistente fra il *Faust* di Goethe e la *Divina Commedia*, considerata da Ulrich Gaier «un'importante sottotesto per la seconda parte» del poema tedesco,⁶⁹³ Sokurov sembra in questo caso sfruttare proprio l'allusione a Dante per evocare un altro episodio del *Faust II*, quello della discesa del protagonista nel regno delle Madri, vagamente accennato da Goethe nella scena "Galleria Oscura" e idealmente incentrato sullo sprofondamento di Faust in un aldilà misterioso, con la missione di "recuperare" e riportare nel mondo i fantasmi di Elena e Paride. In quest'ottica, le figure dei soldati defunti che i protagonisti di Sokurov incontrano a metà della loro scalata si caratterizzerebbero come un riferimento ai simulacri spettrali, alle «forme della vita, mobili, senza vita» (v. 6430) plasmate delle Madri, come veri e propri fantasmi corporeizzati, capaci di testualizzare l'avvenuto approdo di Faust a una dimensione eminentemente ultraterrena dell'essere.⁶⁹⁴

⁶⁹³ Traduzione mia di «An important subtext of Part II is Dante's *Divina Commedia*». Cfr. Gaier, '*Schwankende Gestalten*', cit. p. 65.

⁶⁹⁴ È molto interessante la riflessione compiuta da Thomas Kaehao Seng a proposito di queste forme, definite dallo studioso come presenze eminentemente materiali. «Harold Jantz dice che le Madri risiedono nel regno incorporeo delle immagini e che le forme che esse creano sono immateriali, cioè, che non sono composte da materia. Ma questo è estremamente improbabile. Il concetto di forme incorporee è ambiguo. [...] Esse sono solo fantasmi di esseri viventi come Elena o Paride. Ma questi fantasmi non possono essere immateriali. Se lo fossero, sarebbero invisibili. Dunque, sarebbe meglio ipotizzare che il Caos sia l'ambito della materia informe e che le Madri creino le forme a partire da questa materia informe» (Traduzione mia di «Harold Jantz says that the Mothers reside in the disembodied realm of images and that the forms they create are immaterial, that is, they involve no matter. But that is highly unlikely. The concept of disembodied forms is ambiguous. [...] They are only phantoms of living beings such as Helen or Paris. But those phantoms cannot be immaterial. If they were, they would be invisible. So we had better assume that Chaos is the domain of formless matter and that the Mothers are creating forms out of this formless matter»). Cfr. Thomas Kaehao Seung, *Goethe, Nietzsche, and Wagner: Their Spinozan Epics of Love and Power*, Lanham, Lexington Books, 2006, p. 64.

Nel loro statuto di figure militari mercenarie, inoltre, i tre soldati paiono anche configurarsi come una riproduzione distorta, per certi versi parodistica, dei Tre Violenti che Mefistofele assolda, durante la scena “Alta Montagna” (parte del Quarto Atto del *Faust* goethiano) per sconfiggere le truppe dell’usurpatore dell’Impero.⁶⁹⁵ I tre diabolici giganti di Goethe, veri e propri agenti di distruzione, lasciano qui il posto a delle figure fantasmatiche, ormai prive di carica vitale, disperatamente protese verso la riconquista di una possibilità di azione (bellica e, in generale, esistenziale) negata dalla morte, dei «pazzi» nostalgici del fronte che, come nota il protagonista, «anche nel sonno della morte non dimenticano la loro guerra».

Al di là della loro complessa (e ambigua) caratterizzazione, in ogni caso, le figure dei soldati contribuiscono, una volta per tutte, a definire l’ambiente montano che chiude il film alla stregua di una dimensione alternativa dell’essere (opposta a quella presentata da Sokurov nella prima parte della pellicola), di un vero e proprio spazio di iniziazione metafisica attraverso il quale Faust ha la possibilità di esplorare le frontiere dell’inconoscibile. Così, dopo aver indagato il mistero della morte, rappresentato appunto dai soldati defunti, lo scienziato viene condotto da Mauricius su una pianura rocciosa, dominata da un enorme geysir, simbolo del mistero del creato, della sua forza arcana e misteriosa, in quello che Zenobi etichetta come un momento cruciale nel processo di definizione del modello faustiano di Sokurov.

Nella monumentale scena girata tra i geysir islandesi il dialogo tra Faust e il suo grottesco demone svela in maniera chiara e incontrovertibile quanto si sia ridotto quell’orizzonte costituitosi come referente quasi esclusivo delle aspirazioni faustiane. Di fronte allo spettacolo dell’acqua che ribolle nelle cavità naturali Faust manifesta un entusiasmo quasi infantile, persuaso di trovarsi di fronte a un mistero della natura. Il demone chiama in causa Dio – lui solo sa il perché di quello strano fenomeno; Faust riesce a darne immediatamente la spiegazione scientifica, illustrando al compagno quasi incredulo che si tratta di un gioco fra acqua e aria a temperature differenti. È un momento chiave: Faust dichiara di essere stufo di quello spettacolo, perché ora lo osserva conoscendo già tutto riguardo al processo che lo genera. Ricondotte alla loro origine meccanica le manifestazioni naturali non hanno più ragioni di interesse, non resta che proseguire la salita verso le vette e i ghiacci.⁶⁹⁶

Il senso di assoluto rappresentato dal maestoso fenomeno di eruzione acquatica viene completamente screditato da Faust, ridotto alla mera essenza di un fenomeno meccanico. La possibilità di accedere all’inattingibile metafisico, lungi dal configurarsi come un processo di

⁶⁹⁵ D'altronde, come nota Andrea Casalegno nel suo commento al *Faust* goethiano, “Alta Montagna” è, di per sé, una scena dominata da una forte verve parodistica e caricaturale. Scrive lo studioso: «Dopo due lunghi atti (o meglio, dalla conclusione della scena della carta moneta, vv. 6172), ritorna la grande politica. Ma nel suo aspetto più stupido e feroce: la guerra. Inutilmente se ne cercherebbe in quest’atto il lato epico, o anche soltanto drammatico. Non ve n’è che la caricatura, come l’ultima scena è la caricatura della riorganizzazione politica di un impero vittorioso». Cfr. Casalegno, *Note al Faust*, cit. p. 1328.

⁶⁹⁶ Zenobi, *Faust, il mito dalla tradizione orale al post-pop*, cit. p. 111.

elevazione umana e intellettuale, diventa per il protagonista un irrilevante, noioso disturbo: prima di continuare la sua ascesa verso la cima, non a caso, Faust si rivolge direttamente al geysir, intimandogli di tacere («Basta! Conosco già tutto di te, mi disturbi e null'altro!»), in un'affermazione di disinteresse verso il sublime che rivendica, per converso, un totale ripiegamento sulla sfera carnale, umana dell'esistenza.

L'approdo di Sokurov alla dimensione ultraterrena del *Faust II* goethiano, l'irruzione improvvisa nel mondo metafisico coincidente con l'epilogo del film si risolve dunque in una palese negazione dello stesso o piuttosto, per usare le parole di Giulio Sangiorgio, in un processo di inabissamento «dal metafisico al fisico».⁶⁹⁷ se, nel poema tedesco, il percorso finale di Faust nelle “Gole Montane” si proponeva come un'ascensione purificante, un'elevazione “aerea” verso il perfezionamento, la scalata del protagonista sokuroviano sembra disegnare un'opposta parabola di imbarbarimento. Nel suo salire verso l'alto, Faust sfugge il soprannaturale e pare invece regredire a uno stadio primitivo dell'essere, tanto che, nel finale, dello scienziato della prima parte non resta che una traccia fisica deformata. Persa l'armatura, il protagonista si aggira per il desolante scenario montuoso coperto da una logora tunica, ridotto a un aspetto sconvolto, stravolto: la folta chioma scombinata, il volto percorso da contrazioni muscolari ferine, da atavici rigurgiti di animalità, sottolineati dal regista attraverso il costante ricorso ai primi piani.

L'atto finale di questa degradazione coincide con l'uccisione di Mauricius, barbaramente lapidato da Faust nella penultima sequenza, in un atto di ribellione con cui il protagonista nega il valore delle leggi umane e divine (il contratto con cui ha ceduto la sua anima, grida, non vale più nulla) e quello di uno *Streben* che miri alla conquista dell'Assoluto. La tensione all'oltre di Faust sembra riorientarsi, al contrario, all'acquisizione di un'umanità primordiale, di una corporeità selvaggia e non vincolata da schemi morali o razionali. Non è un caso, in tal senso, che il film si chiuda con l'arrivo del protagonista sulla vetta della montagna e la sua successiva corsa verso il basso (di nuovo una caduta, uno sprofondamento, come nell'incipit), in direzione di quella che Mario Pezzella definisce «una natura regredita allo stato preistorico»,⁶⁹⁸ ambiente puramente simbolico che pare testualizzare concretamente “l'oltre” a cui si riferisce Faust con le sue ultime battute nei termini di un ritorno a uno stadio ancestrale, primitivo, atavico dell'essere.

In generale, dunque, l'epilogo del *Faust* di Sokurov apre il film all'orizzonte a-storico, “metafisico” connaturato alla seconda parte del poema goethiano, illustrando così a pieno la

⁶⁹⁷ Giulio Sangiorgio, *Faust*, cit. [online].

⁶⁹⁸ Mario Pezzella, *Appunti sul Faust*, in Pezzella e Tricomi, *I corpi del potere*, cit. p. 103.

complessità dell'operazione di adattamento condotta dal regista. Nello stesso tempo, il finale del film aiuta a chiarire il rapporto ambivalente con cui questo si pone nei confronti degli altri "episodi" della tetralogia del potere, della quale sembra porsi contemporaneamente come punto di partenza e chiusura, prologo e conclusione. Come scrive Szaniawski, d'altronde,

il regista ha sempre evidenziato il fatto che i quattro film non dovrebbero mai essere considerati separatamente – poiché sono, senza dubbio alcuno, come quattro capitoli di uno stesso libro. Il loro legame non è ovvio, ma questo era il progetto di Sokurov sin dall'inizio. Ancora una volta, quattro diversi frammenti si combinano per creare un'integralità autonoma, decisamente superiore – un ritratto dell'anima umana, nella storia e oltre la storia.⁶⁹⁹

Piuttosto che definire una relazione lineare e consequenziale fra i quattro film, Sokurov opta dunque per una relazione complessa, una forma antologica non convenzionale, caratterizzata da riverberi tematici, opposizioni, rimandi e antinomie: «la tetralogia [*dichiara il regista*] non è tanto una linea retta ma piuttosto un cerchio».⁷⁰⁰

Per certi versi, infatti, l'epilogo del *Faust* sokuroviano sembra confutare radicalmente i percorsi narrativi dei tre film precedenti, costruiti su una parabola di annichilimento corporeo dei rispettivi protagonisti (si pensi almeno al finale di *Taurus* in cui Lenin, abbandonato a sé stesso, muore solo su una sedia a rotelle, impossibilitato a muoversi). A differenza loro, nel suo percorso di ascensione montana, Faust vive un opposto processo di "titanificazione": la regressione a uno stadio di bestiale fisicità, l'uccisione di Mauricius e il definitivo, totale rigetto delle leggi sociali conducono il protagonista all'acquisizione di un'autonomia completa, di un potere illimitato, svincolato dalle norme del vivere associato e dalla Storia. Proprio in questo senso, da una prospettiva complementare, è possibile ravvisare nel finale del *Faust* anche una sorta di antefatto, di prologo della tetralogia: il protagonista, infatti, ponendosi come «colui che inaugura una forma di ribellione contro l'ordine divino»,⁷⁰¹ si erge a modello di riferimento, a punto di partenza ideale per quella superomistica volontà di potenza geneticamente connaturata ai dittatori novecenteschi di cui Sokurov descrive il decadimento. Proprio in virtù di questa sua funzione di ricapitolazione, del suo proporsi insieme come summa, genesi e conclusione ideale di un ciclo, il film assume il valore di una perfetta quadratura del cerchio, ponendo fine a una

⁶⁹⁹ Traduzione mia di «The director consistently stressed the fact that the four films should never be regarded separately – that they are, indeed, like four chapters of one book. The connection is not obvious, but that is the way Sokurov intended it from the beginning. Again, four different fragments combine to create a highly superior autonomous whole – a portrait of the human soul, in history and beyond». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 262.

⁷⁰⁰ Traduzione mia di «The tetralogy is not so much a straight line as it is a circle». Cfr. Ivi, p. 276.

⁷⁰¹ Brotto, *Osservare l'incanto*, cit. p. 119.

sezione decisiva del cinema di Sokurov (la tetralogia del potere, appunto) e gettando in tal senso un'esplicita ombra di influenza faustiana sulla precedente opera del regista.

Conclusioni

Imperniato tematicamente sugli eccessi fisici (e fisiologici) dei suoi protagonisti e caratterizzato strutturalmente da un processo di costante deformazione (compositiva, cromatica, figurale) dell'immagine filmica, il *Faust* di Sokurov non può che essere considerato come l'emblema di un cinema corporeo, teso verso il paradosso di fornire al fotogramma luminoso una consistenza tattile, un'evidenza materiale. Sembra di assistere, per certi versi, a una sublimazione estetica delle riflessioni di Maurice Merleau-Ponty che, nel suo *Il visibile e l'invisibile*, teorizza una sorta di inscindibilità, di sovrapposizione fra la visione e il tatto, fra il visibile e il tangibile.

Dobbiamo abituarci [*scrive il filosofo*] a pensare che ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promesso in un certo qual modo alla visibilità; e che c'è sopravanzamento, sconfinamento, non solo fra il toccato e il toccante, ma anche fra il tangibile e il visibile che è incrostato in esso.⁷⁰²

In questo senso, pur non cedendo alla tentazione di ricollocare diegeticamente il suo *Faust* in un'ambientazione contemporanea (al contrario di molti adattamenti della materia faustiana analizzati nei capitoli precedenti di questa tesi), Sokurov attiva attraverso la stessa configurazione formale del suo film un'affascinante riflessione estetica (e, per certi versi, politica) sullo statuto contemporaneo delle immagini e, di riflesso, sul nostro mondo, dominato dal loro strapotere. È per mezzo del *quid* delle sue immagini filmiche, grazie alla pratica di manipolazione e de-figurazione con cui il regista le investe che il *Faust* assume il valore di in un'intensa meditazione sulla contemporaneità, essendo quello di Sokurov – nota Brotto – «un cinema di osservazione, basato sulla semantica dell'immagine», sul significato attribuito alla composizione formale stessa dell'immagine».⁷⁰³ In tal senso, la deformazione che investe le inquadrature del *Faust* tenta di connotare la diegesi della materialità riservata all'arte pittorica, in una prospettiva di aperto contrasto nei confronti di quell'immagine informatizzata che sempre più costitutivamente caratterizza il cinema e le società contemporanee. Come scrive Régis Debray, infatti,

⁷⁰² Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano, trad. it. a cura di Andrea Bonomi, 2009, pp. 150-151.

⁷⁰³ Brotto, *Osservare l'incanto*, cit. p. 252.

nella storia dell'immagine, il passaggio dall'analogico al digitale instaura una rottura che nel suo principio è equivalente all'arma atomica nella storia degli armamenti o alla manipolazione genetica nella biologia. Da via d'accesso all'immateriale, l'immagine informatizzata diventa essa stessa immateriale, informazione quantificata, algoritmo, matrice di numeri modificabile a volontà e all'infinito tramite un'operazione di calcolo. [...] La carne del mondo trasformata in un essere matematico come gli altri: sarebbe questa l'utopia delle 'nuove immagini'.⁷⁰⁴

Proprio in rapporto a questa epocale volatilizzazione delle immagini e dei corpi, il *Faust* sembra manifestare tutta la propria attualità: in un momento storico dominato dallo strapotere dell'immagine informatica, nel quale la realtà tende sempre più frequentemente a dematerializzarsi (o appunto, come nota Debray, "matematizzarsi"), Sokurov sembra seguire l'itinerario opposto e trasformare pittoricamente l'immagine (cinematografica) in realtà, creando così, secondo Szaniawski, «uno dei film più originali mai realizzati, e inaugura[ndo] verosimilmente la via d'accesso a nuove modalità di produzione cinematografica».⁷⁰⁵

Il regista russo dà, in tal senso, vita a una vera e propria operazione osmotica fra cinema e pittura che tenta di contaminare la natura volatile del primo con quella materica della seconda, attivando peraltro un ulteriore parallelismo intertestuale con un altro grande *Faust* cinematografico, quello di Murnau, realizzato quasi un secolo prima, le cui immagini, scrive Rohmer, «recano in sé il fermento di un quadro potenziale [...], ci costringono a guardare il mondo con gli occhi del pittore».⁷⁰⁶ La tensione (faustiana, senz'altro) all'oltrepassamento della forma filmica in direzione di una matrice pittorica dell'immagine accomuna, dunque, il film di Sokurov e quello di Murnau ma si fonda su modalità di realizzazione diverse. Murnau infatti, scrive Rohmer,

sa fingere di conservare il potere di investigazione grezzo, fotografico, della macchina da presa per farci entrare direttamente in un universo di essenza pittorica. [...] Il successo nei risultati dipende, in gran parte, dalla sua scelta [...] di subordinare la forma alla luce. Se *Faust* è il più pittorico dei film di Murnau, è perché la lotta fra l'ombra e la luce ne costituisce il soggetto. [...] È la luce che modella la forma, che la scolpisce, e il regista – senza derogare alla sua umiltà di fondo – sembra essere presente solo per registrare questo atto di creazione, per darci l'occasione di assistere alla genesi di un mondo vero e bello come la pittura.⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ Regis Debray, *Vita e morte dell'immagine* [1992], Milano, Il Castoro, trad. it. a cura di Andrea Pinotti, 2010, p. 197.

⁷⁰⁵ Traduzione mia di «One of the most original films ever made, and possibly opened the way for new avenues of cinematic production». Cfr. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov*, cit. p. 262.

⁷⁰⁶ Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel 'Faust' di Murnau*, cit. p. 27.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 22.

Alla pittoricità luministica del *Faust* di Murnau, descritta da Rohmer, Sokurov sostituisce, come visto, un senso del pittorico che nasce principalmente dalla deformazione, dall'anamorfosi, da una programmatica distruzione pulsionale dell'ordine naturalistico dell'immagine che sembra far emergere un contenuto aptico, figurale e represso.

Ora, la peculiare strategia estetica su cui s'impenna il *Faust* di Sokurov può essere definitivamente (e indirettamente) compresa attraverso il riferimento a un'articolata riflessione di Paolo Bertetto che, nel contesto di un'analisi comparata basata sulla dicotomia tra ritratto e primo piano, tenta di individuare «le differenze strutturali tra pittura e cinema».⁷⁰⁸ Secondo lo studioso italiano,

il ritratto è una presentificazione immaginaria di un assente e di un'assenza. La presentificazione ha la concretezza materica della pittura. L'immagine è fatta del pigmento materico della pittura, dei colori distribuiti con il pennello. Ha un'evidenza speciale e una palpabilità: rimanda a un assente, ma è pur sempre una presenza materiale, per quanto illusiva. Il PP invece non solo rinvia ad un assente e ad un'assenza, ma non ha concretezza materica, è una presenza doppiamente illusiva, che implica l'assenza, non ha materialità ed è impalpabile.⁷⁰⁹

E conclude infine,

il ritratto (la pittura) è legato all'orizzonte dell'essere, al sistema di pensiero che pensa l'essere. Il PP (il cinema) è legato all'orizzonte del divenire, ai modi di un pensiero che pensa e lavora sul divenire. Il ritratto (la pittura) è l'arte del soggetto forte, dell'ontologia della presenza. Il cinema è l'arte del venir meno delle cose, del divenire assoluto, cioè della negazione dell'essere.⁷¹⁰

Questa riflessione sembra a sua volta riprendere e intensificare la dicotomia che Aumont individua fra «immagini opache» e «immagini luce»: le prime «si possono toccare [...]», sono il risultato del deposito sul supporto dal quale sono divenute inscindibili» mentre le seconde «sono sempre sordamente pensate come non definitive, come se fossero 'di passaggio'» poiché «non risultano da nessun deposito, ma dalla presenza più o meno fugace di una luce su una superficie, con cui non si integrano mai».⁷¹¹ Ora, il *Faust* sembra dar vita a una vera e propria sovrapposizione fra queste due configurazioni linguistiche: nella fusione dell'assenza illusiva del cinema con l'evidenza materiale della pittura, il film di Sokurov si dà come una sorta di paradosso estetico in atto, imperniato su uno statuto ontologico malleabile, che sfrutta tutte le

⁷⁰⁸ Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, cit. p. 185.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

⁷¹⁰ Ivi, p. 187.

⁷¹¹ Jacques Aumont, *L'immagine* [2005], Torino, Lindau, trad. it. a cura di Valentina Pasquali, 2007, pp. 182-183.

potenzialità offerte dal cinema per rifondarsi come esperienza puramente pittorica e perciò materica, fisica, corporea. Proprio in virtù di questa sua estetica ibrida e sperimentale, il *Faust* sembra inoltre condensare al massimo grado l'aspetto politico dell'arte di Sokurov, rintracciabile secondo Botz-Bornstein, «nel suo attacco sovversivo all'ideologia dell'immagine moderna».⁷¹² Come scrive De Gaetano, d'altronde,

l'arte se vuole avere un peso politico non può e non deve avere un ruolo confermativo dello *status quo* ma deve costruire nel disaccordo dei linguaggi e delle forme una diversa e nuova configurazione del sensibile; deve, attraverso il lavoro compositivo della forma, riconfigurare il sensibile, i rapporti spazio-temporali: mettere in questione il legame intimo, osmotico, fra stati di cose e linguaggi.⁷¹³

Dando vita a un cinema di matrice pigmentale, teso (ontologicamente, potremmo dire) all'appropriazione del carattere *opaco*, materico dell'arte pittorica, il *Faust* di Sokurov si allontana dallo spettro immateriale e matematizzato delle immagini filmiche e ritrova il suo corpo sotto le spoglie del pittorico. «In questa difesa contro la riproduzione moltiplicata e volgarizzatrice, [direbbe allora Aumont] la pittura rappresenta un autentico riparo. L'ultimo?». ⁷¹⁴

⁷¹² Traduzione mia di «In his subversive attack on the modern image ideology». Cfr. Botz-Bornstein, *Films and Dreams*, cit. p. 35.

⁷¹³ De Gaetano, *La potenza delle immagini*, cit. p. 106.

⁷¹⁴ Aumont, *L'occhio interminabile*, cit. p. 119.

Il Faust transdisciplinare: Andrea Liberovici (2016)

Definito «viaggio transdisciplinare» e «opera da camera contemporanea», il *Faust's Box* di Andrea Liberovici, liberamente ispirato al *Faust* di Goethe, sembra configurarsi come una summa del progetto di teatro musicale perseguito dal regista italiano per vent'anni attraverso il suo «Teatro del Suono». Dopo aver passato in rassegna i caratteri generali dell'estetica di Liberovici e la storia realizzativa del trittico faustiano di cui *Faust's Box* costituisce l'ultimo tassello, propongo un'analisi approfondita di alcune scene dello spettacolo. Con questa intento di evidenziare come il regista sfrutti l'archetipo faustiano per riflettere sui caratteri costitutivi della nostra contemporaneità iper-mediatizzata, concentrandomi parallelamente sulle forme teatrali inedite proposte da Liberovici, improntate a una fusione di diversi apparati medialità tesa a dar vita a un prototipo di teatro musicale definito dal regista «transdisciplinare». Concludo il capitolo, infine, con la trascrizione di parte di un'intervista al regista, da me realizzata nel maggio 2018.

Andrea Liberovici è un autore decisamente refrattario alle categorizzazioni: compositore e musicista di formazione, da trent'anni lavora parallelamente come attore, autore e regista teatrale, con sporadiche incursioni nel campo della sperimentazione video. Se Gabriele Becheri, nel descriverne lo spirito anarchico, lo definisce «maestro di una tabula rasa delle possibilità»,⁷¹⁵ lo stesso Liberovici propone per sé stesso l'appellativo di «compositore globale»,⁷¹⁶ ideale successore contemporaneo del compositore tradizionale (secondo lui destinato a scomparire), interessato non solo a questioni musicali ma piuttosto al rapporto di interdipendenza tra colonna sonora e visiva.⁷¹⁷ In questo senso, pur riconoscendo alla musica il valore di impianto generatore di tutte le sue creazioni,⁷¹⁸ è principalmente attraverso il teatro (musicale appunto ma non solo) che Liberovici tenta di realizzare compiutamente l'assunto portante della sua poetica, la costruzione di un sistema estetico che partendo dal ruolo prioritario del suono giunga a realizzare un complesso sistema estetico fondato sulla commistione di linguaggi eterogenei, a «edificare un'architettura invisibile fatta di relazioni fra le diverse

⁷¹⁵ Aldo Nove, *Prefazione*, in Gabriele Becheri (a cura di), *Officina Liberovici*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 16.

⁷¹⁶ Gabriele Becheri e Andrea Liberovici, *Dialogo 2. Compositore Globale*, in Becheri, *Officina Liberovici*, cit. p. 45.

⁷¹⁷ Cfr. Andrea Liberovici, *12 note a proposito di Children of Uranium*, in Becheri, *Officina Liberovici*, cit. p. 202.

⁷¹⁸ Non a caso Stéphane Resche descrive l'opera di Liberovici alla stregua di «un teatro dentro il suono, per il suono» («Un théâtre dans le son, pour le son»). Cfr. Stéphane Resche, *L'expérience du Teatro del Suono d'Andrea Liberovici et Edoardo Sanguineti: théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre*, «L'Annuaire Théâtral», nn. 56-57, 2014-2015, pp. 102.

‘discipline’». ⁷¹⁹ È sotto il nome di Teatro del Suono, d'altronde, che il regista riunisce nel 1996 un collettivo tecnico-teatrale idealmente coeso nella missione «di superare i consueti steccati fra musica, parola, luce, scena, gesto ecc. integrandoli fra di loro attraverso una composita partitura scritta per tutti gli elementi». ⁷²⁰

Nel contesto di questo progetto di attraversamento e contaminazione tra arti, il palcoscenico assume il valore di un vero e proprio crocevia, un aggregatore in cui possano convivere armoniosamente la musica, il testo, il corpo dell'attore e le più innovative tecnologie di audiovisione, in una prospettiva capace di ricalcare l'equivalenza proposta da Alfonso Amendola e Vincenzo del Gaudio tra teatro e «metamedium». ⁷²¹ Secondo i due studiosi italiani, questo si configurerebbe nei termini di

un medium onnivoro attraverso il quale guardare da una prospettiva diversa e obliqua sia le innovazioni tecnologiche che quelle sistemiche degli altri medium e spiegarne il funzionamento; un dispositivo segreto a partire dal quale comprendere l'evoluzione e la trasformazione del mondo mediale contemporaneo. ⁷²²

Aderendo a questa definizione di contenitore onnivoro, capace di convogliare e rimodellare le istanze caratteristiche delle altre arti, il teatro si configura per Liberovici alla stregua di una macchina multi-dimensionale, ispirata al modello di Erwin Piscator, ⁷²³ e imperniata, oltre che sulla dimensione musicale e la presenza corporea dell'attore, su una massiccia intrusione dell'audiovisivo, inteso come linguaggio capace non solo di trasformare radicalmente il ritmo della messinscena ma soprattutto di fornire un punto di vista critico sulla contemporaneità. Secondo il regista italiano, infatti, l'audiovisione avrebbe

cambiato profondamente il nostro modo di percepire e interpretare la realtà partendo da una radicale e sostanziale mutazione del ritmo. In un telegiornale di venti minuti, viaggiamo rapidamente da un paese all'altro, dall'ultima guerra in Medio Oriente alla sfilata di Armani a Parigi per poi ritornare sulla guerra con l'aggiornamento dell'ultima bomba. Viviamo

⁷¹⁹ Becheri e Liberovici, *Dialogo 2. Compositore Globale*, cit. p. 47. Questa tensione a un'estetica capace di abbracciare molteplici discipline è evidenziata anche da Alessio Ramerino, secondo il quale «da *Rap* del 1996 [...], le sperimentazioni di Liberovici segnano un percorso estraneo alla tradizione, che frequenta riscritture di classici, travestimenti e opere originali, in cui il rapporto musica-parola esplora quasi ogni orizzonte concesso alle proprie potenzialità rappresentative». Cfr. Alessio Ramerino, *Tra partitura verbale e spettacolo sonoro*, in Ramerino, *Teatro e musica*, cit. p. 32.

⁷²⁰ Jean-Jacques Nattiez, *Ritratto del compositore da Frankenstein*, in Becheri, *Officina Liberovici*, cit. p. 151.

⁷²¹ Alfonso Amendola, Vincenzo del Gaudio, *Prolegomeni per una mediologia del teatro*, in Alfonso Amendola, Vincenzo del Gaudio (a cura di), *Teatro e immaginari digitali*, Milano, Gechi Edizioni, 2018, p. 12.

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ Parlando di Piscator, Liberovici afferma che «la sua idea di teatro totale, diametralmente opposta a quella decadentista wagneriana, in cui lo spettatore è coinvolto all'interno di una macchina teatrale in movimento e tecnologicamente avanzata, con elementi cinematografici ed 'audiovisivi', con lo scopo di farlo pensare, credo sia ancora e sempre più valida». Cfr. Becheri e Liberovici, *Dialogo 2. Compositore Globale*, cit. p. 54.

costantemente e dichiaratamente di montaggio, e per di più di un montaggio, appunto, rapidissimo. Quanto le nostre relazioni umane sono cambiate rispetto ai tempi in cui si passava l'intera giornata, bevendo, facendo l'amore con, probabilmente sullo sfondo, cinque cruenti atti shakespeariani? Quanto questa lingua che confonde abilmente finzione e realtà in una sorta di frullatore ha, come un potente anestetico, inibito il nostro spirito critico?⁷²⁴

L'audiovisivo si imporrebbe pertanto non più come linguaggio tra i linguaggi ma come vero e proprio idioma dominante della contemporaneità, paradigma comunicativo di riferimento dell'oggi, chiave di lettura privilegiata per comprendere, interpretare e decostruire il presente. In questo senso, con l'introduzione (o forse sarebbe il caso di dire, l'onnipresenza) del video nel contesto dei suoi spettacoli, Liberovici tenta di attivare un punto di vista politico sul mondo, trasformando le sue messinscene in quella che lui definisce significativamente una «sorta di sala operatoria in cui la lingua [viene] smontata, studiata e rimontata».⁷²⁵ Proprio in virtù di questa sua capacità di sfruttare la lingua del presente per riflettere sul presente, Liberovici va dunque inteso, secondo Jean-Jacques Nattiez, come un compositore del suo tempo, capace di raccontare «la tragedia dell'umanità postmoderna».⁷²⁶

Gli strumenti attraverso cui questa riflessione sul contemporaneo viene attuata sono principalmente le pagine dei classici della storia della letteratura e del teatro: è dalle grandi icone letterarie del patrimonio occidentale che il regista italiano – quasi sempre – parte per dar vita alla sua mappatura del presente, adoperandosi in ogni occasione in un'operazione di tradimento e distanziamento che si pone come paradossale prerogativa di fedeltà,⁷²⁷ in un procedimento di riscrittura teso a far reagire il testo con le dinamiche costitutive della contemporaneità. Nel suo approccio ai classici, infatti, Liberovici tradisce una tensione iconoclasta, fondata su un'ideale equivalenza tra il concetto di traduzione e quello di travisamento, sulla necessità di affrontare con ironia e una certa violenza il monumento letterario, trasformando l'adattamento in un'operazione di revisione radicale capace di aprire l'opera «verso una nuova nudità».⁷²⁸ Un metodo che richiama in modo evidentissimo la nozione di «travestimento» coniata da Edoardo Sanguineti, con il quale Liberovici instaura nel 1996

⁷²⁴ Ivi, pp. 54-55.

⁷²⁵ Ivi, p. 55.

⁷²⁶ Nattiez, *Ritratto del compositore da Frankenstein*, cit. p. 148.

⁷²⁷ Afferma il regista: «Edoardo Sanguineti [...] mi disse: studia molto i classici e poi fai di tutto per dimenticarli. Tradire i classici è necessario per essere loro fedeli». Cfr. Nicola Arrigoni, *La dannazione di Faust: il nostro presente narcisista*, «Sipario.it» [online] <https://sipario.it/attualita/dal-mondo/item/10151-la-dannazione-di-faust-il-nostro-presente-narcisista-debutto-a-parigi-per-faust-in-box-opera-da-camera-di-andrea-liberovici-conversazione-con-il-compositore-a-cura-di-nicola-arrigoni.html> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁷²⁸ Andrea Liberovici, 64, in Becheri, *Officina Liberovici*, cit. p. 116.

una lunga e fruttuosa collaborazione, capace di dar vita ad alcuni dei suoi spettacoli più noti.⁷²⁹

Nella prospettiva sanguinetiana, come illustrata da Francesco Muzzioli,

il travestimento si riferisce al gesto teatrale più elementare che ci sia: travestirsi, assumere le vesti di un altro, indossare un abito come un segno che ci trasferisce in una identità fittizia. La piegatura o deformazione del testo altrui non sarebbe altro che un epifenomeno di questa, generalissima e antropologica, ‘facoltà mimetica’.⁷³⁰

In questo senso, il travestimento non si configurerebbe alla stregua di una semplice potenzialità del teatrale ma come sua unica possibile manifestazione poiché il testo (ogni testo) si propone nei termini di un materiale dotato di una naturale «disponibilità», nel quale «la parola è considerata, materialisticamente, un oggetto di costruzione e da costruzione».⁷³¹

È a partire da questa convinzione, dunque, che Liberovici plasma e definisce il suo modo di fare teatro a partire dalla metà degli anni novanta, dando vita a spettacoli tratti da grandi classici, la cui «sfida non è quella di aderire a un percorso estetico preesistente, ma di confrontarsi dialetticamente [...] con il presente».⁷³² Nascono in questo modo opere come *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* (1997), *Macbeth Remix* (1998), *Seipersonaggi.com* (2001), risultati della collaborazione con lo stesso Sanguineti, e successivamente *Electronic Frankenstein* (2002), *Candido. Soap Opera Musical* (scritto da Aldo Nove e messo in scena nel 2004) e *Urfaust* (2005). In essi, Liberovici deforma in modo eclettico i riferimenti letterari di partenza, facendo di questi (anti)eroi classici le chiavi di volta per la sua indagine del tardo capitalismo, ergendo, ad esempio, il *Candido* di Rousseau a protagonista privilegiato di una satira tesa a demonizzare il televisivo.

L’*Urfaust*, allestito per la prima volta al Festival di Borgo Verezzi, segna a sua volta una sorta di evento all’interno della carriera del regista, imponendosi come punto di partenza di una lunga esplorazione del mito faustiano, proseguita nel 2008 con *Postcards from Faust*, esperimento filmico che tenta di condensare in meno di dieci minuti i momenti decisivi del poema di Goethe, e chiusa nel 2016 con il *Faust’s Box*, definito da Liberovici alla stregua di un «prototipo della [sua] ricerca fra musica e teatro».⁷³³ Proprio questa indagine decennale sulla

⁷²⁹ Dal sodalizio tra i due nascono gli spettacoli *Rap* (1996), *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* (1997), *Macbeth Remix* (1998), *Seipersonaggi.com* (2001).

⁷³⁰ Francesco Muzzioli, *Il teatro della teoria, ovvero la teoria nel teatro*, in Mariafrancesca Venturo, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Roma, Fermenti, 2007, p. 8.

⁷³¹ Ivi, p. 7.

⁷³² Aldo Viganò e Andrea Liberovici, *Il testo, la musica, la scrittura scenica: verso un “teatro del suono”*, in Becheri, *Officina Liberovici*, cit. p. 121.

⁷³³ Lello Voce, *Faust-Mephisto a Genova, dalla crisi nasce la libertà. Due chiacchiere con Andrea Liberovici*, «Il Fatto Quotidiano», 25 novembre 2016.

figura di Faust costituisce il tema centrale di questo capitolo: a una prima sezione tesa a ripercorrere la genesi e, insieme, a tracciare i caratteri generali di questo “trittico” faustiano, segue un focus specifico dedicato alla messinscena del *Faust's Box*, vera e propria *summa* del percorso stilistico ed estetico di Liberovici.

Il trittico faustiano

Il viaggio di Andrea Liberovici (attra)verso il mito faustiano prende le mosse da un allestimento dell'*Urfaust*, un gruppo di scene elaborate da Goethe tra il 1772 e il 1775, presentate in lettura pubblica dal poeta nel 1775 e in quella occasione trascritte da Luise von Göchhausen, una dama della corte di Weimar.⁷³⁴ Proprio partendo dal carattere frammentario e non pienamente definito del testo, l'*Urfaust* messo in scena da Liberovici nel 2005 al Festival di Borgio Verezzi si propone nelle forme di un laboratorio in cui il regista perfeziona alcuni *Leitmotive* del suo teatro (di prosa, in questo caso) e dà forma ad alcune delle cifre tematiche e stilistiche che caratterizzeranno – attraverso la decisiva mediazione delle *Postcards from Faust* – il suo *Faust's Box*.

Nel programma di sala del 2005, lo spettacolo viene considerato alla stregua di

un mix di prosa, musica e apporti multimediali, [...] una originale forma di teatro in cui la parola (il testo originale di Goethe), il suono (le voci amplificate e i molti contributi musicali: da Beethoven a Gounod, da Berlioz a Mahler) e le immagini video (ora registrate e ora in presa diretta) assumono uguale dignità nella costruzione e nella trasmissione del senso, facendo rivivere in modo molto personale il romanticissimo sogno tedesco del giovane Goethe, nel rispetto fondamentale della poetica forza del suo assunto narrativo e della sua affascinante struttura teatrale.⁷³⁵

Oltre a riflettere sull'estetica ibridante dell'opera, tesa a contaminare forme medialità differenti, questo breve passaggio evoca la volontà del regista di riprodurre fedelmente in scena la visione primigenia di Goethe, di dar forma alla matrice dell'ossessione goethiana per il mito. Partendo dalla suggestione di un aneddoto – quello per cui il primo contatto di Goethe con la figura di

⁷³⁴ Su questo testo aleggia ancora oggi una sorta di ambiguità “filologica”. Per alcuni studiosi, l'*Urfaust* si configura come un'edizione originaria del *Faust*, un'opera compiuta inseribile per temi e stile alla fase sturmeriana di Goethe. Per altri, il testo andrebbe considerato semplicemente alla stregua di una versione provvisoria, considerata da Goethe come primo nucleo – da revisionare e completare – di un lungo percorso estetico ed esistenziale, un percorso teso, appunto, alla creazione di un altro *Faust*, compiuto e definitivo. Non esistono tuttavia fonti attraverso cui attestare che Goethe abbia effettivamente rivisto o approvato questa versione della sua opera, trascritta come detto da Luise von Göchhausen. Proprio per questo motivo, nelle recenti edizioni critiche gli studiosi hanno preferito riferirsi al testo con il nome di “Frühe Fassung” (che sta per “versione precedente”) piuttosto che con quello di *Urfaust* (che invece significa letteralmente “Faust originario”).

⁷³⁵ Programma di sala dell'*Urfaust* di Andrea Liberovici (2005), di cui ho consultato una copia presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

Faust avvenne per mezzo di uno spettacolo di burattini, al quale il poeta fanciullo assistette a Francoforte – Liberovici struttura il suo *Urfaust* «come una possibilità di ‘puppenspiel’ visto dagli occhi di un bambino»,⁷³⁶ optando per un minimalismo scenografico radicale e facendo interagire i quattro attori intorno ai quali struttura l’intera narrazione (Faust, Mefistofele, Marta e Margherita) con le marionette della torinese Famiglia Lupi, presenti “in carne ed ossa” sul palco e, insieme, ingigantite digitalmente attraverso le proiezioni video sul fondale neutro.⁷³⁷ A partire da questa intuizione, Liberovici trasforma dunque il palcoscenico circolare del Festival di Borgio Verezzi in una sorta di scatola magica ed elabora lo spazio rappresentativo come una tabula rasa, caratterizzato scenograficamente da due soli oggetti: lo scrigno di preziosi che Gretchen trova nella sua camera nella scena “Casa della vicina” e il mazzo di margherite donato da Faust all’amata nel celebre momento della seduzione nel “Giardino di Marta”.

Se il primo [*scrive Liberovici*] mi è sembrato essere il segno in cui sintetizzare la cultura, il capitale, cioè tutto ciò che muovendo da un processo intellettuale diventa poi struttura socioeconomica; il secondo mi è parso funzionale a parlare della natura, con tutto quanto a questa può essere ricondotto: l’amore, gli impulsi, la fantasia.⁷³⁸

In tal senso, i due oggetti scenici vengono utilizzati come ideali depositari del conflitto dicotomico su cui, secondo il regista, il testo di Goethe è strutturato, come vettori capaci di tematizzare la contrapposizione tra ragione e natura, decisamente centrale non solo nel *Faust* ma in tutta l’opera del poeta tedesco.

A questo sostanziale minimalismo scenico, fa fronte – come accennato – quello che Riccardo Petito definisce nei termini di un vero e proprio «*Sturm und Drang* elettronico»,⁷³⁹ una successione di proiezioni audiovisive pre-registrate o catturate in presa diretta che, lungi dal costituirsi come sospensioni stranianti dell’azione, contribuiscono in modo determinante al suo sviluppo. Il ricorso alle proiezioni diventa infatti lo strumento necessario attraverso cui affrontare la frammentarietà costitutiva dell’*Urfaust* goethiano: gli inserti audiovisivi, come scrive Mauro Mancioti, «cercano una efficacia drammaturgica»,⁷⁴⁰ poiché, intercalati o sovrapposti ai momenti recitati sul palcoscenico, concorrono a ristrutturare una fluidità narrativa negata dalla struttura incompiuta dell’opera giovanile di Goethe, a saturare i bruschi

⁷³⁶ Aldo Viganò e Andrea Liberovici, *Faust e il patto con il diavolo*, in Becheri, *Officina Liberovici*, cit. p. 196.

⁷³⁷ Gli interpreti dell’*Urfaust* sono Ugo Pagliai (Faust), Paola Gassman (Marta), Ivan Castiglione (Mefistofele) e Kati Markkanen (Margherita).

⁷³⁸ Viganò e Liberovici, *Faust e il patto con il diavolo*, cit. p. 193.

⁷³⁹ Riccardo Petito, *Urfaust, l’emozione di una grande fiaba*, «Il Gazzettino», 4 gennaio 2006.

⁷⁴⁰ Mauro Mancioti, *Viaggio disperato nell’arcipelago Faust*, «La Repubblica», 10 luglio 2005.

salti che caratterizzano la scansione del testo originario attraverso vere e proprie addizioni digitali. In questo senso, Liberovici dà vita a uno spettacolo in cui, usando le parole di Valentina Valentini, «il rapporto fra scena elettronica e scena teatrale non si dà come frattura, opposizione o discontinuità ma come prolungamento, estensione di uno stesso mondo».⁷⁴¹

Così, alcuni momenti narrativi vengono completamente risolti attraverso l'espedito della proiezione sul fondale: un paio di brevi sezioni tratte dalla "Dedica" e dal "Prologo in Cielo" – assenti nell'*Urfaust* e trapiantati direttamente dal *Faust I* – così come il passaggio della *Canzone della Pulce*, desunto dalla "Cantina di Auerbach", vengono mostrate in video, recitate da burattini che si sostituiscono ai protagonisti umani. In altri momenti dello spettacolo, gli inserti audiovisivi vengono sfruttati invece come strumenti capaci di colmare le ellissi testuali, al fine di rendere più agevole per il pubblico la comprensione dell'intreccio, o alla stregua di segnali di transizione dal sapore fortemente cinematografico. Accade dunque che momenti solo evocati nell'opera di Goethe come l'incontro tra la madre di Margherita e il prete o la morte del marito di Marta vengano effettivamente illustrati sullo sfondo nelle fattezze di un teatro di burattini filmato, mentre sul palcoscenico gli attori svolgono altre azioni. La stessa storia della passione sessuale tra Faust e Margherita – a cui Goethe allude semplicemente sia nell'*Urfaust* che nel *Faust I* – viene riprodotta nei modi di un intermezzo da film muto: due marionette acconciate nelle vesti dei due amanti vengono ritratte abbracciate, colte in effusioni, mentre una successione di didascalie in tedesco segnala il passaggio delle stagioni, identificate anche da una serie di elementi sonori capaci di connotare in modo preciso i vari momenti dell'anno (il rumore del vento per l'autunno, lo scricchiolio del focolare per l'inverno, il cinguettio degli uccellini per la primavera, il verso delle cicale per l'estate).

Di grande interesse è la scena che segue questo breve intermezzo, leggibile come un tentativo di fusione di almeno tre diversi momenti dell'opera goethiana: mentre Margherita, incinta, recita lo struggente monologo che chiude la breve scena "Alla Fontana", un gigantesco primo piano del Faust di Ugo Pagliai compare in proiezione sullo sfondo, nell'atto di rievocare la dolcezza dell'amplesso con la sua amata, in una precisa ripresa dei versi di "Bosco e Grotta" (non presente nell'*Urfaust*). Il video assume in questo caso una valenza ambigua, difficilmente caratterizzabile: da un lato, sembra funzionare come una sorta di *split screen* cinematografico, tentando di restituire in scena la possibilità di una simultaneità temporale (mentre Margherita si dispera per il futuro che la attende, Faust ricorda con dolcezza il loro amore); dall'altro lato, pare assumere dei connotati fortemente allucinatori, imponendosi come la visualizzazione di

⁷⁴¹ Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie: teatri del Secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007, p. 74.

un delirio mentale della povera ragazza che, distrutta dal dolore dell'abbandono, immagina con tenerezza un'ipotetica vicinanza sentimentale dell'amato. Con il procedere della scena, inoltre, il volto di Faust sullo sfondo si sdoppia e la sua voce assume una risonanza ossessionante, mentre Margherita, trascinata al centro del palcoscenico, dà alla luce il suo bambino, scortata da una Marta che appare nei panni (e con la voce) dello Spirito Maligno del "Duomo".

La scena del "Carcere", infine, introduce lo strumento del video in presa diretta, attraverso il quale Liberovici esplicita visivamente la dicotomia tra esterno e interno che domina questa lunga sezione dell'*Urfaust*: l'immagine digitale di Margherita, fisicamente "imprigionata" sotto il palcoscenico, compare sullo sfondo grazie a una telecamera sospesa a mezz'aria che la riprende attraverso un foro scavato nel legno, mentre Faust, accasciato al suolo, tenta di parlarle e farla rinsavire. All'opposizione dentro-fuori, si accosta così in modo esplicito quella tra personaggio reale e sua riproduzione in video: la *liveness* della Margherita nascosta sotto il palcoscenico – dal quale ogni tanto spunta la sua testa o un braccio – si scontra con la sua riproduzione schermica, in una radicale forzatura delle categorie di riferimento del teatrale e nella ricerca volontaria di un'interazione tra linguaggi.

Seguendo la bipartizione proposta da Greg Giesekam tra opere multimediali e intermediali, l'*Urfaust* di Liberovici sembrerebbe in tal senso promuovere una linea di ricerca distante dalla multimedialità, caratterizzata secondo lo studioso statunitense, da estetiche in cui il video viene utilizzato in una funzione di supporto – al pari di elementi come le luci, i costumi e gli oggetti di scena – rispetto a una messinscena fortemente dominata dalla centralità del testo e dell'attore.⁷⁴² L'impiego delle proiezioni nello spettacolo di Liberovici sembrerebbe invece richiamare la nozione di un teatro intermediale in cui, come spiega Giesekam, «una più netta interazione tra gli attori e i vari media riplasma le nozioni stesse di personaggio e recitazione» e nella quale, soprattutto, «né il materiale *live* né quello registrato ha senso se privato della presenza dell'altro».⁷⁴³

Se, proprio in virtù di questa sua matrice ibridante e autoriflessiva, l'*Urfaust* si pone alla base della sperimentazione transdisciplinare che caratterizza il *Faust's Box*, è tuttavia attraverso la mediazione delle *Postcards from Faust*, realizzate nel 2008, che Liberovici giunge a definire in modo specifico il modello strutturale dell'ultimo tassello del suo trittico faustiano. Prodotte dalla RAI e presentate per la prima volta come corollario serale del TG3 (una a settimana), le

⁷⁴² Cfr. Greg Giesekam, *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*, New York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 7.

⁷⁴³ Traduzione mia di «A more extensive interaction between the performers and various media reshapes notions of character and acting [...] where neither the live material nor the recorded material would make much sense without the other». Cfr. *Ibidem*.

Postcards si presentano come veri e propri flash audiovisivi della durata totale di circa dieci minuti, sei cortometraggi che tentano di sublimare in pochissimi secondi il senso di alcune scene o personaggi del *Faust* goethiano. Se l'episodio di *Mefistofele*, ad esempio, illustra l'idea dell'equivalenza tra Faust e il suo demonico tentatore attraverso l'immagine di un volto faustiano (quello dello stesso Liberovici, qui anche attore) tagliato a metà da un paio di forbici, l'ascensione al cielo delle *Gole Montane* viene sublimata in una lenta zoomata all'indietro che colloca gradualmente la *postcard* del titolo, all'interno della quale Faust crede di essere il protagonista assoluto, nella mano di un Dio raffigurato in bianco e nero.

Ora, è interessante notare come Liberovici si svincoli con le *Postcards* dalla volontà di dar vita a un racconto teleologicamente ordinato (dominante nella messinscena dell'*Urfaust*) per promuovere la possibilità (propria di opere giovanili come *Rap* e *Sonetto*) di prestare esclusiva attenzione a dei noccioli di racconto autonomi, fortemente individualizzati e dominati dalla musica. Proprio rivendicando il valore del frammento, il primato dell'episodio isolato rispetto alla complessità della composizione globale, Liberovici getta le basi strutturali per il suo *Faust's Box*, fondato – come vedremo – sulla successione di singoli movimenti, di scene cioè caratterizzate da un alto grado di autonomia, tematicamente e narrativamente slegate le une dalle altre. La diretta derivazione del *Faust's Box* dalle *Postcards from Faust* viene inoltre rivendicata dallo stesso regista che, in un'intervista del 2016, rievoca la storia produttiva dello spettacolo.

Il progetto [*ammette Liberovici*] nasce nel 2008. Avevo appena messo in scena (nel 2005) *Urfaust* con il Teatro Stabile di Genova e lì mi sono preso il virus Faust e ne sono stato intrappolato. In me è iniziata la curiosità ed è arrivata la proposta di un *Faust* di 9 minuti per la RAI. Un amico, produttore di Bob Wilson, mi suggerì di farne una cosa scenica. Mi fece conoscere Helga Davis, grande cantante dalla voce potente. Con lui non proseguì, mentre con Helga abbiamo preso in mano il progetto. All'Apollo Theater di New York, al Festival Work In Progress, Helga ha proposto un primo lavoro ed è stata un'esperienza meravigliosa con feedback altrettanto strepitosi. Dal direttore del Brooklyn Rail venne considerata l'opera più innovativa degli ultimi anni newyorkesi.⁷⁴⁴

Con la successiva inclusione nel progetto di artisti del calibro di Robert Wilson e dei membri di Ars Nova, il *Faust's Box* fa il suo debutto nel febbraio 2016 all'Auditorium de Poitiers (Francia), salutato con giubilo da pubblico e critica, ripreso a Genova e Parigi ed etichettato come ideale punto di arrivo della ricerca estetica di Liberovici e celebrato come il «manifesto di un'arte transmediale in cui parole, suoni, movimenti, macchine sceniche, elettronica si

⁷⁴⁴ Renzo Francabandera, *Andrea Liberovici, dalle Maschere del Teatro a Parigi: teatro e musica oggi. L'intervista*, «Paneacquaculture», [online] <http://www.paneacquaculture.net/2016/09/21/andrea-liberovici-dalle-maschere-del-teatro-a-parigi-teatro-e-musica-oggi-lintervista/> (ultimo accesso: 15-11-2020).

fondono alla ricerca di una dimensione nuova, inusitata, insieme antichissima e futura». ⁷⁴⁵ Nel prossimo paragrafo, mi concentro proprio sull'analisi di quest'opera, facendo seguire a una presentazione complessiva dei suoi caratteri generali, una serie di focus dettagliati dedicati ad alcune singole scene.

Faust's Box. A Transdisciplinary Journey

Come accennato nelle pagine precedenti, il *Faust's Box* può essere considerato come il punto di arrivo della decennale ricerca condotta da Andrea Liberovici sul mito di Faust, una sorta di summa stilistica capace di fondere la tensione minimalista dell'*Urfaust* con l'impianto episodico delle *Postcards from Faust*. Se dal primo il regista desume (radicalizzandolo) l'espedito formale della sottrazione, riducendo il caleidoscopio di personaggi che caratterizzava le pagine di Goethe al corpo e alla voce di un'unica attrice (Helga Davis) e facendo di una piattaforma inclinata e di uno specchio/schermo rettangolare gli unici due elementi presenti sul palcoscenico, dal secondo recupera la struttura disomogenea e anti-narrativa, orchestrata sulla successione di segmenti autonomi, dando vita a uno spettacolo di scene autoconclusive che si propongono come riflessioni su temi eterogenei.

A segnare uno scarto radicale, tuttavia, fra i primi due tasselli del trittico e il *Faust's Box* è senza dubbio il rapporto di (in)dipendenza che quest'ultimo attiva nei confronti della sua fonte: mentre nell'*Urfaust* e nelle *Postcards* il riferimento a Goethe si rende immediatamente percepibile e le opere stesse si presentano nei termini di rievocazioni dei temi, le figure e i motivi fondanti dell'originale, nel *Box* il richiamo al poema tedesco tende a dissolversi, perdendo completamente il ruolo di impalcatura generale dell'azione o di struttura predeterminante la diegesi. Il *Faust* goethiano diventa qui piuttosto un'ombra, appena percepibile nel contesto di uno spettacolo prevalentemente orientato all'indagine del presente, teso nello sforzo di illustrare in scena la condizione dell'uomo contemporaneo, colto «dopo la transizione dal moderno al post-moderno e ancora al post-post-moderno. Ovvero dal mondo delle macchine al mondo del virtuale». ⁷⁴⁶ Muovendo idealmente le mosse dall'indicazione di Bertold Brecht (eletta da Liberovici a vera e propria dichiarazione di poetica) di «non costruire sul buon tempo passato, ma su quello cattivo di oggi», ⁷⁴⁷ il *Box* si svincola perciò dalla pretesa

⁷⁴⁵ Lello Voce, *Faust-Mephisto a Genova, dalla crisi nasce la libertà. Due chiacchiere con Andrea Liberovici*, «Il Fatto Quotidiano», 25 novembre 2016.

⁷⁴⁶ Andrea Porcheddu, *Un Faust italiano a Parigi*, «Gli Stati Generali» [online] <https://www.glistatigenerali.com/teatro/un-faust-italiano-a-parigi/> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁷⁴⁷ Citazione tratta dal colloquio di Sandrine Pique con Andrea Liberovici, riportato sul programma di sala relativo alla messinscena del *Faust's Box* per la Philharmonie di Parigi (17 settembre 2016), generosamente concessomi dal regista.

di mettere in scena una delle innumerevoli, preesistenti versioni del mito faustiano, imponendosi al contrario come tentativo di dar vita a un Faust nuovo, di cui Liberovici è autore assoluto (suoi i testi, la musica, gli inserti video e, ovviamente, la regia), capace di aggiornare i propri attributi attraverso uno scontro diretto con la contemporaneità. La stessa *box* del titolo (oltre ad evocare – autoriflessivamente – la conformazione fisica del luogo teatrale) pare d'altronde riferirsi alla claustrofobica e solipsistica condizione di chiusura associata all'era della rivoluzione digitale avanzata, suggerendo materialmente l'immagine di un disco rigido, di una scatola televisiva, di un hard-disk informatico.

Per altri versi invece, la *box* pare evocare l'idea di una gabbia da laboratorio, strumento di reclusione utilizzato per isolare le cavie e studiarne il comportamento: in questo senso, l'intero spettacolo sembrerebbe costituirsi alla stregua di uno studio scientifico, una sorta di radiografia del genere umano condotta attraverso la segregazione forzata di quel suo universale esponente rappresentato da Faust, qui interpretato da Helga Davis, nota interprete della scuola di Robert Wilson. L'attrice, nella sua fisicità androgina, pare convogliare alla perfezione la caratterizzazione universale di cui Liberovici vuole connotare il suo Faust: né uomo, né donna, questo si erge a depositario dell'umano *tout court*, al di là di ogni sua manifestazione sessuata. In modo più velato, inoltre, Faust sembra qui proporsi come ideale rappresentante di quel crollo di un sistema binario del *gender* favorito dall'onnipresenza del virtuale, inteso nella sua natura di (ir)realtà capace di generare identità fluide, caratterizzate cioè dalla facoltà di attraversare ininterrottamente la frontiera fisica esistente tra maschile e femminile.

Questo Faust – uomo e donna, Faust e Mefistofele al tempo stesso – compie secondo Liberovici «un viaggio immobile»,⁷⁴⁸ costretto per la durata quasi integrale dello spettacolo nell'angusto perimetro di una pedana inclinata posta al centro del palcoscenico. Di fronte a questa, una sorta di monolito assolve variamente alla funzione di specchio e di schermo, configurandosi sia come struttura riflettente attraverso la quale la protagonista si confronta con la propria immagine che alla stregua di una piattaforma audiovisiva sulla quale scorrono concrezioni memoriali in video, un ibrido spazio-temporale capace di garantire una compresenza di spazi che è, parallelamente e conseguentemente, compresenza di tempi differenti. La struttura rettangolare che domina centralmente il palcoscenico svolge perciò la funzione di complicare (e completare) la configurazione spazio-temporale dello spettacolo, aggiungendo al *qui e ora* dell'immagine speculare le dimensioni *altre* della memoria, del sogno e del pensiero, evocate dal continuo riverbero sullo schermo di didascalie, immagini mentali,

⁷⁴⁸ Arrigoni, *La dannazione di Faust: il nostro presente narcisista*, cit. [online].

oniriche e allucinatorie. In questo senso, il video – come il testo e la musica – diventa parte integrante del momento performativo, offrendo contenuti visivi altrimenti non performabili e contribuendo alla definizione di un'estetica che Liberovici definisce «transdisciplinare» (il sottotitolo dello spettacolo è proprio *A Transdisciplinary Journey*). Con questo termine il regista non intende suggerire una semplice combinazione di forme artistiche ma piuttosto una loro compiuta fusione, una sintesi che rende impossibile concepire, all'interno di un determinato testo, l'esistenza delle singole forme al di fuori della loro interazione.

È molto importante [spiega Liberovici] distinguere tra i progetti 'multimediali' e quelli 'transdisciplinari'. Potrebbe sembrare un sofismo, e forse lo è, ma lo ritengo invece molto vincolante. È la differenza che passa tra il 'vestito' e il 'corpo'. Il vestito è il multimediale, qualcosa che serve per arredare noi stessi. Mentre il transdisciplinare è il corpo stesso. È qui la mia ricerca: far esplodere quella che Carmelo Bene chiamava la 'scrittura scenica' anche con tecnologie avanzate, utilizzando tutte le possibilità a mia disposizione per una narrazione – o una non-narrazione – di un progetto preciso. Il video, il suono, la musica, il gesto: nel mio modo di lavorare cerco la complessità, e questo significa studiare tutto contemporaneamente, lavorare su più tavoli nello stesso istante.⁷⁴⁹

Questa complessità estetica viene organizzata gerarchicamente attraverso la musica, intesa da Liberovici alla stregua di vera e propria «madre delle immagini», o schopenauerianamente come «il nocciolo più interno, precedente a ogni formazione».⁷⁵⁰ Seguendo la lezione di Pierre Schaffaer, il regista italiano usa il materiale musicale – fatto non solo di musica propriamente detta ma anche di frammenti sonori desunti dal reale – non come un mero commento sonoro alla performance ma alla stregua di una «drammaturgia del e per l'immaginario».⁷⁵¹

Il *Faust's Box* si propone dunque, innanzitutto, come il tentativo di sperimentare una nuova forma di teatro musicale in cui il processo di costruzione del senso (e la stessa scansione diegetica) dello spettacolo si fondi primariamente – anche se non esclusivamente – sui suoni. Non è un caso che per l'intera durata della pièce, ai due lati del palcoscenico, pienamente visibili dal pubblico, stiano i membri dell'Ars Nova, *ensemble* musicale francese composto da un clarinetto, un violino, una viola, un violoncello, un contrabbasso e due percussionisti.⁷⁵² Se questi ultimi occupano la sezione sinistra del palco, dediti a suonare oggetti di uso quotidiano poggiati su un lungo tavolo da cucina (padelle, bicchieri, vasi di terracotta, frullatori), gli altri

⁷⁴⁹ Porcheddu, *Un Faust italiano a Parigi*, cit. [online].

⁷⁵⁰ Becheri e Liberovici, *Dialogo 2. Compositore Globale*, cit. pp. 42-43.

⁷⁵¹ Ivi, p. 40.

⁷⁵² I membri dell'Ars Nova Ensemble Instrumental sono Isabelle Cornélis ed Elisa Humanes (alle percussioni), Eric Lamberger (al clarinetto), Tanguy Menez (al contrabbasso), Catherine Jacquet (al violino), Alain Tresallet (alla viola), Isabelle Veyrier (al violoncello). In occasione del *Faust's Box*, l'orchestra è stata diretta dal francese Philippe Nahon.

cinque membri sono seduti sulla destra, impegnati a “tradurre” in brani musicali tradizionali la musica concreta creata dalle percussioni e le lunghe sezioni di musica elettronica realizzata ai sintetizzatori dallo stesso Liberovici, concepite come terzo luogo musicale dello spettacolo. Il senso di questa complessa architettura acustica, di questa incessante evoluzione del rumore domestico in contrappunto cantato (e viceversa), coincide con la volontà del regista di innescare – attraverso la musica – «dei processi drammaturgici e di memoria»,⁷⁵³ di definire cioè ogni scena come il prodotto di una precisa evocazione sonora. In questo senso, Liberovici sembra riuscire a realizzare ciò che Gerardo Guccini definisce come uno degli aspetti cruciali del lavoro registico connesso al dramma musicale, ovvero «la costituzione di un contesto di svolgimento reattivo, che consenta di ‘mettere in scena la musica’ riflettendo e modulando performativamente le oscillazioni espressive del suono».⁷⁵⁴ Mentre nell’*Urfaust* il ricorso ai brani di Berlioz, Gounod, Mahler e Beethoven (comunque mescolati a musiche originali del regista) risponde a esigenze di ricostruzione per certi versi filologica, a una volontà di rievocazione del faustiano condotta (anche) attraverso il repertorio tradizionalmente connesso al mito, nel *Box* la partitura musicale di Liberovici si svincola definitivamente dalla funzione di commento al testo, assolvendo al ruolo di vera e propria macchina generatrice delle situazioni diegetiche, matrice primaria degli episodi narrativi. Così, solo per fare alcuni esempi, la riflessione di Faust sull’infanzia perduta che apre lo spettacolo sembra nascere dai colpi di martello dei percussionisti, descritti nell’atto di «inchiodare l’infanzia», mentre il successivo discorso sulla minaccia di dissoluzione del corpo nell’era del virtuale – introdotto da una metafora marina – prende le mosse dal rumore dell’acqua, letteralmente “musicata” attraverso l’uso di una turbina.

Ognuna delle tredici scene di cui lo spettacolo si compone (tredici è il risultato della somma delle lettere che compongono i nomi di Faust e Mephisto) si propone dunque nelle forme di una sezione narrativa a sé stante, in grado di sviluppare, a partire da una suggestione musicale, un tema relativo alla condizione dell’uomo contemporaneo, connesso, in modo più o meno esplicito, al mito faustiano (l’infanzia, il consumismo, i media informatici, il corpo, la mente, la memoria, la solitudine...). Una simile struttura, ammette Liberovici, ricalca quella che Goethe ha utilizzato per organizzare il suo *opus magnum*, inteso come una successione disorganica di scene caratterizzate da una forte autonomia contenutistica e formale,

⁷⁵³ Citazione tratta dall’intervista ad Andrea Liberovici, da me realizzata in data 17 maggio 2018 e in parte aggiunta in appendice a questo capitolo.

⁷⁵⁴ Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, cit, p. 100.

caratterizzate di volta in volta da temi, stili e registri diversi.⁷⁵⁵ Allo stesso modo inoltre, proprio in virtù di questa sua configurazione anti-lineare, lo spettacolo sembra accogliere in sé quel rigetto dei criteri di unità e sintesi drammaturgica che Hans-Thies Lehmann ha individuato come uno dei caratteri determinanti del teatro postdrammatico, fondandosi piuttosto sul «rischio di affidarsi a singoli impulsi, frammenti, microstrutture testuali, per diventare un nuovo tipo di pratica» teatrale.⁷⁵⁶

In generale, ma non sempre, le scene del *Faust's Box* si strutturano in modo bipartito: ognuna delle “riflessioni” (così vengono definite grazie alle didascalie che appaiono di volta in volta sullo schermo) si aprono con un’introduzione parlata, in cui Faust, come guidato dalle suggestioni sonore prodotte dall’orchestra, comincia a riflettere su un tema specifico, si pone delle domande esistenziali oppure le rivolge a un interlocutore invisibile, forse inesistente (un fantasma, il pubblico, una proiezione mancata del proprio essere...). A questi soliloqui o dialoghi paradossali (generalmente privo di reali interlocutori) segue quasi sempre una seconda sezione cantata, in cui il tema a cui si è accennato nella prima parte viene sviluppato in forma di monologo interiore musicale, in una sorta di esteriorizzazione lirica dei pensieri della protagonista. Proprio attraverso questa dicotomia, il *Box*, pur nella sua natura operistica apertamente anticonvenzionale, sembra rievocare per certi versi la struttura dei numeri chiusi dell’opera italiana, fondata sulla continua alternanza fra recitativi e arie. Il carattere «in bilico tra realismo e astrazione», la «continua oscillazione dall’azione esteriore a quella interiore» che Paolo Gallarati ravvisa come carattere strutturante del genere operistico,⁷⁵⁷ viene recuperato, trasformato e rifunzionalizzato da Liberovici, in un’operazione sperimentale che mira dunque non a rompere definitivamente con la tradizione operistica ma piuttosto a riplasmarla, ridefinirla, attualizzarla. Partendo da questi presupposti propongo, nelle pagine che seguono, l’analisi di alcune scene dello spettacolo, selezionate per la loro capacità di illustrare in modo paradigmatico i caratteri costitutivi del *Faust's Box* e della riflessione estetica proposta da Andrea Liberovici.

⁷⁵⁵ Cfr. Alessandro Rigolli, *Faust, uomo di oggi, Intervista ad Andrea Liberovici*, «Giornale della Musica» [online] <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/faust-uomo-di-oggi> (ultimo accesso: 15-11-2020).

⁷⁵⁶ Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit. p. 61.

⁷⁵⁷ Paolo Gallarati, *Musica e Regia: l’interpretazione scenica della partitura teatrale*, in Federica Mazzocchi (a cura di), *Luchino Visconti, le macchine e le muse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, p. 110.

Prologo in teatro

Il *Faust's Box* si apre con una breve sezione che rievoca in modo esplicito – ma in una sorta di ribaltamento grottesco dei suoi connotati – il “Prologo in teatro” del *Faust* di Goethe: al dialogo a tre fra impresario, poeta e attore comico che fungeva da cornice introduttiva del poema, Liberovici sostituisce un monologo riprodotto da un altoparlante, teso ad introdurre i temi costitutivi dello spettacolo, a fornire al pubblico le coordinate necessarie per muoversi all’interno del suo caleidoscopio visivo-sonoro.

Il monologo vero e proprio è tuttavia anticipato dall’entrata in scena della protagonista Helga Davis che, con un quotidiano piegato sotto il braccio destro, prende a camminare con movenze ieratiche al centro della sala, in un attraversamento del luogo spettatoriale che sembra porsi simbolicamente come rito di passaggio dallo spazio della vita a quello della sua rappresentazione mediata. Una volta raggiunto il palcoscenico, prima di salire sulla pedana sulla quale sarà costretta (quasi) per l’intera *pièce*, l’attrice interrompe il suo incedere, bloccandosi in una posa statuaria. Nello stesso tempo, le luci calano di netto e dei suoni sintetici sembrano segnalare l’improvvisa attivazione di una non meglio precisata strumentazione elettronica: una voce registrata in inglese si diffonde allora nello spazio teatrale, accompagnata dalla comparsa – sul margine superiore dello specchio/schermo che domina centralmente il palco – dei primi soprattitoli, simultanee traduzioni in italiano delle parole via via pronunciate.

L’avvio dello spettacolo, preannunciato dalla salita sul palco della protagonista, viene in pratica messo in pausa attraverso un espediente che ricalca le pratiche di controllo e manipolazione dei flussi audiovisivi consentito dai moderni strumenti di riproduzione, registrazione e montaggio. Al suo posto, Liberovici impone una sorta di lettura drammatizzata *in absentia* e risolve l’intera scena nelle parole della voce senza corpo di Robert Wilson, amplificata dall’altoparlante, voce che ricorre peraltro in numerose occasioni nel corso dello spettacolo, assurgendo al ruolo di «‘voce del destino’»,⁷⁵⁸ capace di attivare le associazioni sonoro-tematiche su cui l’opera è integralmente costruita, di creare in un certo senso il percorso stesso della narrazione.

Dopo una presentazione dai tratti decisamente bizzarri («I have to deliver a ‘prologue in theatre’. It’s my job. My job is to deliver ‘prologues in theatre’»),⁷⁵⁹ il fantasmatico cantore

⁷⁵⁸ Porcheddu, *Un Faust italiano a Parigi*, cit. [online].

⁷⁵⁹ I soprattitoli riportano simultaneamente la traduzione italiana delle battute: «Devo fare un ‘prologo in teatro’. È il mio lavoro. Il mio lavoro è fare ‘prologhi in teatro’». Come già accennato, tutte le battute pronunciate durante lo spettacolo sono sempre presentate anche in italiano tramite soprattitoli che appaiono sopra lo specchio al centro del palco. Nel corso della mia analisi dello spettacolo, includo dunque nel testo le battute in inglese, riportando in nota la traduzione in italiano dei soprattitoli.

decide di iniziare il suo discorso citando un passaggio del celebre “Prologo in teatro” goethiano, «Grab life with both hands. Everyone lives it, few know it»,⁷⁶⁰ per poi domandarsi con rassegnazione: «I know it seems so easy but how can you know it, life? [...] What tools are left to us to form our conscience?». ⁷⁶¹ Con questo interrogativo, Liberovici delinea implicitamente il percorso – tutt’altro che lineare – che domina lo spettacolo, rivendicando l’individuazione degli strumenti attraverso cui conoscere, goethianamente, «cosa tiene unito il mondo» (v. 383), come scopo ultimo di questa rivisitazione della materia faustiana.

Il senso stesso di questa ricerca, tuttavia, sembra reso futile dai connotati della *Weltanschauung* di cui è innervato il nostro presente tardo capitalista poiché, come ammette la *voice over*,

the only surviving ideology [...] [*is*] replacing culture complexity with so-called information, arts with entertainment, politics with propaganda with the result that the reflecting upon oneself is mysteriously replacing with reflecting oneself in the mirror. So, in the great discourse that is our life, without even realizing it, we put ourselves ‘in parenthesis’. Many. There are so many of us. Billions of suspended parentheses, floating in the time that is given to us, a continuous unreal present.⁷⁶²

Evocando, all’interno di un elenco eterogeneo, temi come l’informatizzazione dell’esperienza quotidiana, la cultura mediatica dell’apparenza, il progressivo appiattimento della memoria storica, la tendenza al solipsismo generata dall’onnipresenza del digitale, la voce del prologo anticipa, in una sorta di sintesi dell’intera opera, i motivi su cui verteranno le successive scene dello spettacolo. Il *Box* di Liberovici, in tal senso, si configura sin da subito alla stregua di un percorso di indagine sul contemporaneo e, insieme, come una precisa illustrazione della metamorfosi subita dalla figura faustiana a contatto con questo rinnovato ordine del reale. Come ammette in chiusura la *voice over*, infatti,

it is not by chance that our main character is called Faust. Let’s say his name is the Logo of this transformation. Unlike his famous ancestors, our Faust’s journey into life is a

⁷⁶⁰ «Prendete a piene mani la vita. Tutti la vivono, pochi la conoscono». Si tratta di un riferimento ai vv. 167-168 del *Faust* di Goethe. Nella traduzione italiana di Andrea Casalegno: «La vita umana va presa a piene mani! | Tutti la vivono, non molti la conoscono».

⁷⁶¹ «Lo so, sembra facile ma... come si fa a conoscerla... la vita? [...] Quali strumenti ci sono rimasti per formare la nostra coscienza?».

⁷⁶² «L’unica ideologia sopravvissuta [...] [*sta*] sostituendo la complessità delle culture con la cosiddetta informazione, le arti con l’intrattenimento, la politica con la propaganda con la conseguenza che la riflessione su sé stessi si è misteriosamente sostituita con la riflessione. Di se stessi... allo specchio. Così, nel grande ‘discorso’ che è la vita di ognuno di noi... noi per primi, senza accorgercene, ci siamo messi ‘fra parentesi’. Tanti. Siamo in tanti... miliardi di parentesi sospese... sole. Galleggianti, nel tempo che ci è dato, in un illusorio costante presente».

motionless journey. Instead of growing up, he ages, shutting himself away more and more everyday behind the frame of one, two, a thousand mirrors.⁷⁶³

Il Faust contemporaneo di Liberovici viene presentato dunque come un personaggio caratterizzato da una sorta di immobilità esistenziale (replicata anche visivamente dall'immobilità fisica in cui è costretta Helga Davis per tutta la durata del prologo), una fissità che lo rende l'antitesi più radicale del suo omonimo goethiano e, nella visione del regista, l'equivalente più diretto dell'uomo contemporaneo.

Questa associazione viene ribadita dopo il congedo della *voice over*: la protagonista riprende a muoversi e, illuminata dal fascio luminoso di uno spot, sale la pedana che fronteggia lo specchio al centro del palco, prendendo a sfogliare il quotidiano tenuto finora sottobraccio. La voce di Wilson torna allora "in scena" e, dando vita per la prima volta al processo linguistico che articola la struttura dell'intero spettacolo, inizia a scandire una serie di parole accomunate dal fatto di iniziare con una stessa lettera ("M"): «M: like Metal, Moving, Moon...».⁷⁶⁴ Al termine di questa catena in cui la parola sembra trasformarsi in puro evento musicale, la *voice over* esclama «M: like Man...like a newspaper in the wind»,⁷⁶⁵ attivando un parallelismo tra la condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo e quella di un giornale esposto alle intemperie ed evocando, insieme, un'immagine mentale di fragilità e di dissociazione (quella di un giornale che "perde", appunto, le sue pagine nel vento).

Proprio questa catena sonoro-linguistica innesca la prima riflessione del Faust di Liberovici che, come ispirato dalla metafora del giornale nel vento, rievoca poeticamente il momento in cui ha perduto la sua ombra, nella sua valenza junghiana di componente ancestrale dell'umano. Affidandosi al canto della protagonista e alle didascalie mute che compaiono sullo specchio della sua memoria, vere e proprie concrezioni verbali dei suoi pensieri inespressi, Liberovici dà così il via al primo dei movimenti lirico-musicali che compongono lo spettacolo. Questo pare caricarsi di componenti psicanalitiche, derivate nello specifico dalle teorie di Jacques Lacan, e si costituisce come la rievocazione di una memoria primordiale, di un'immagine ancestrale, coincidente con l'atto di nascita dell'Io faustiano contemporaneo, incarnato nella Davis. L'attrice guarda la sua immagine riflessa e rievoca musicalmente il momento del primo, infantile riconoscimento del proprio alter ego speculare («Now that you are looking at yourself

⁷⁶³ «Non è un caso che il nostro protagonista si chiami Faust. Diciamo che il suo nome è il Logo di questa trasformazione. A differenza dei suoi celebri progenitori, il 'viaggio nella vita' del nostro Faust è un viaggio immobile. Invece di crescere... invecchia... chiudendosi a chiave, ogni giorno un po' di più, all'interno del frame di uno, due... mille specchi...».

⁷⁶⁴ «M: come metallo, movimento, Luna...».

⁷⁶⁵ «M: come Uomo... come un giornale nel vento».

| In the mirror | Swaying on two feet among your childish games. | Now that toothless you are about to say | The word I | To your reflected image»),⁷⁶⁶ mentre ai due lati dello specchio che domina centralmente il palco prendono a scorrere dal basso verso l'alto due riproduzioni digitali del volto della protagonista.

Liberovici sembra delineare qui i tratti di quello che Lacan definisce «stadio dello specchio», inteso appunto come il momento in cui «l'io si precipita in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro, e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto».⁷⁶⁷ Dopo il Prologo in Teatro assistiamo dunque alla vera e propria nascita dell'Io faustiano (che lo spettacolo, nella sua interezza, tenterà di decostruire), all'immersione memoriale nell'istante esatto del primo sguardo cosciente, in una dimensione archetipica, primordiale fortemente amplificata dall'accompagnamento musicale, caratterizzato da una progressiva sovrapposizione di vocalizzi elementari, ripetuti secondo uno schema ritmico costante. Questo ritmo ossessivo viene replicato dai movimenti di Faust che, dopo il riconoscimento, prende a girare lentamente su sé stesso con movenze robotiche, cantando con sofferenza dell'addomesticamento (e dell'alienazione) sociale che segue proprio lo stadio dello specchio («Know that the world is round like your belly button | And you spin in darkness like the round world»)⁷⁶⁸ Inizia così per il protagonista una dialettica tra momenti di puro confronto con la propria immagine riflessa e un movimento circolare sul posto che tenta di istituire un legame tematico tra il riconoscimento primario e l'adeguamento ai dogmi e agli schemi ripetitivi della socializzazione, di illustrare cioè l'assunto lacaniano per cui «il momento in cui si compie lo stadio dello specchio inaugura [...] la dialettica che d'ora in poi lega l'io a situazioni socialmente elaborate».⁷⁶⁹

Inchiodare l'infanzia

La scena che segue il Prologo prende letteralmente forma dai colpi di martello prodotti dai percussionisti che occupano il lato sinistro del palcoscenico, ai quali il Faust di Helga Davis risponde, significativamente, di star inchiodando l'infanzia, affermazione paradigmatica che richiama la volontà di illustrare, incorniciare (inchiodandola, appunto, come fosse un quadro)

⁷⁶⁶ «Ora che ti guardi | Allo specchio | Barcollando su due piedi fra i tuoi giochi da bambino. | Ora che senza denti stai per dire | la parola 'Io' | alla tua immagine riflessa».

⁷⁶⁷ Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* [1966], in Jacques Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, p. 88.

⁷⁶⁸ «Sappi che il mondo è rotondo | come il tuo ombelico | e che come il mondo rotondo rotoli nel buio».

⁷⁶⁹ Lacan, *Lo stadio dello specchio*, cit. p. 90.

un'idea universale di infanzia. L'intera sezione diegetica si propone infatti, sin dal principio, come una serie di riflessioni sul tema della fanciullezza, intesa da Liberovici come stato dell'essere caratterizzato da un legame autentico e non viziato da condizionamenti socioeconomici con il mondo e la natura. La scena si articola in due momenti narrativi di uguale lunghezza, identificabili rispettivamente come la rappresentazione di un flusso di coscienza attraverso *voice over* e didascalie e la messa in scena di un'allucinazione, supportata visivamente da immagini simboliche di matrice memoriale.

La prima sezione vede Helga Davis muta, in piedi sulla sua piattaforma, impegnata in un costante ma lentissimo movimento circolare, colta in uno stato di profonda catatonìa, rannicchiata su sé stessa, come impaurita o pervasa da un brivido di freddo. Dopo i colpi di martello, la sua voce registrata – quasi un sussurro – prende a risuonare per il teatro, replicata sullo specchio dalle trascrizioni, proponendo una serie di associazioni mentali che paiono rinviare a momenti puramente (auto)biografici:

Eight. Eight? Eight or...I was eight, eight years old. I know nothing when I was eight. Nothing. Nothing? My life knew everything but I didn't. In my silence, my life used to speak with birds, leaves, ants, with the imperceptible sound of their efforts while they were walking on the walls. My life spoke to the wind when it made the doors slam, to the sun, to the rain, to the clouds. They could hear me. They looked at me, answered me...⁷⁷⁰

Evocando l'ideale vicinanza spirituale con le cose del mondo tipica del mondo infantile, Liberovici sembra ricorrere a una vera e propria "messa in forma" del flusso mentale della protagonista, una sonorizzazione (e visualizzazione, tramite le didascalie) dei suoi pensieri colti nell'atto del loro farsi e per questo caratterizzati da quei principi di non-finalità e anti-linearità che caratterizzano la tecnica letteraria dello *stream of consciousness*. Non a caso, svincolandosi dal flusso di discorso precedente, all'improvviso, la *voice over* della Davis sembra attivare un dialogo con un interlocutore invisibile, forse una parte di sé, prende a ricostruire il ricordo di uno strano gioco di bambini, imperniato sulla magica possibilità di cambiare l'aspetto del cielo:

we played with changing the sky. 'What if tomorrow we make it rain?'. And the following day, rain. 'No, please, I like the sun'. And the following day: sun. Eight. Eight years old. [...] The clouds betrayed me. Or perhaps it was me who betrayed them. In any case, because of this deal in one second, I became a man...⁷⁷¹

⁷⁷⁰ «Otto. Otto? Otto o... No, erano otto... otto anni. Non sapevo nulla quando avevo otto anni... Nulla. Nulla? No... la mia vita sapeva, la mia vita sapeva tutto ma non io. In fondo, molto in fondo, in silenzio, nel mio silenzio, la vita parlava con uccelli, foglie, formiche, con il suono impercettibile del loro sforzo mentre s'arrampicavano sui muri... La mia vita parlava al vento quando sbatteva le porte, al sole, alla pioggia, alle nuvole... Mi sentivano. Mi guardavano, mi rispondevano...».

⁷⁷¹ «Giocavamo a cambiare il cielo! '... e se domani facciamo piovere?'. Il giorno dopo, pioggia. '...no per favore

Come spiega Liberovici, questo passaggio è connesso a un episodio autobiografico legato alla sua stessa infanzia:

in quella scena [*racconta il regista*] la Davis parla di un suo rapporto profondo con l'universo, con le nuvole per esempio, e del momento in cui questo rapporto viene messo in vendita. In realtà si tratta di un giochino che ho fatto io stesso quando ero bambino: c'è stato un periodo della mia infanzia in cui veramente percepivo – magari era solo un caso, chissà – che il giorno successivo avrebbe piovuto, sentivo in me una sorta di meteo, un rapporto molto stretto, un legame profondo con la natura. Mi dicevo: 'Domani alle 5 pioverà' e di fatto pioveva. Ricordo che è successo tre o quattro volte. Alla quinta volta ho deciso di scommettere con un mio compagno e da allora non è più successo più nulla.⁷⁷²

Attraverso questo flusso di coscienza, dunque, il regista tenta di restituire un'idea di infanzia intesa come patrimonio di conoscenze ancestrali indispensabili per un corretto approccio al mondo, bagaglio di strumenti decisivi al fine di conoscere la vita nella sua essenza (si ricordi che la domanda posta a fondamento dello spettacolo è, d'altronde, «Come si fa a conoscerla... la vita?»).

Eppure, se la prima tappa del percorso del nuovo Faust si configura come una sorta di junghiano ritorno allo stato di *puer*, la seconda sezione della scena sembra rovesciare radicalmente questa possibilità: all'esaltazione del valore epistemologico della fanciullezza, intesa più che come stagione della vita alla stregua di una modalità dell'essere caratterizzata, secondo Aldo Carotenuto, dallo strapotere delle «istanze reali e genuine della propria personalità»,⁷⁷³ Liberovici sostituisce una rassegnata illustrazione dell'impossibilità di riattivare quella parte del proprio Sé. A una nuova serie di colpi di martello provenienti dal luogo delle percussioni, il regista fa seguire una specie di confronto allucinatorio tra il Faust della Davis e lo spettro del suo Io fanciullo: vediamo infatti la protagonista, come risvegliata dallo stato catatonico della sezione precedente, rivolgersi a una figura invisibile, sorta di fantasmatico depositario della sua (contro)parte bambina. Sulle note degli archi, la Davis canta la parabola di decadimento di «a boy in spring»:⁷⁷⁴ in questo caso, la piattaforma rettangolare che domina il palco si trasforma in un vero e proprio schermo della mente, aprendosi inizialmente sulla scena di un tramonto idilliaco contro il quale si stagliano quelle che sembrano le sagome dei torrioni di un castello e i profili di due altalene. Liberovici sembra

preferisco il Sole'. Il giorno dopo sole. Otto. Otto anni. [...] Le nuvole mi avevano tradito. O forse ero io, ad aver tradito loro. In ogni caso, a causa di questo accordo, in un secondo, sono diventato un uomo...».

⁷⁷² Citazione tratta dalla mia intervista ad Andrea Liberovici.

⁷⁷³ Carotenuto, *La forza del male*, cit. p. 8.

⁷⁷⁴ «Un ragazzo nella primavera».

significativamente scegliere due depositari simbolici della “prima età” per evocare anche da un punto di vista visivo l’universo semantico dell’infanzia e, successivamente, decide di defigurare entrambi in modo progressivo al fine di rappresentarne il disfacimento. Così, man mano che la canzone intonata sul palco da Faust delinea la distruzione del suo Io fanciullesco, le torri del maniero sullo schermo paiono assumere le fattezze di moderni piloni industriali, mentre i sedili delle altalene prendono a deformarsi in modo impossibile fino a dissolversi letteralmente nell’etere. Solo allora, la musica degli archi svanisce, lo schermo torna nero e una nuova serie di colpi di martello segna la fine dell’infanzia, della riflessione e dunque della scena che con essa coincide.

Il corpo e l’ipotalamo

Una delle scene più interessanti del *Faust’s Box* è quella che Liberovici introduce con il sottotitolo «Riflessione N. 3», posta immediatamente al seguito dell’unica sezione dello spettacolo in cui la figura di Mefistofele viene evocata esplicitamente, rappresentata alla stregua di componente irrazionale dell’umano, vera e propria «frequenza» della sua anima, ineliminabile (contro)parte del suo Sé. Anche in questo caso, come in altri esempi già affrontati, si assiste a un vero e proprio cambio di segno della figura mefistofelica, una sua completa denegativizzazione: il personaggio diabolico è interpretato dalla stessa Davis, illuminata in luce rossa, e si presenta come la voce dell’uomo capace di emergere all’attivarsi delle pulsioni più recondite, un «cat-dog»,⁷⁷⁵ un’ombra (jungiana) soppressa e dimenticata, la parte animalesca dell’essere in grado di svincolarsi dagli apparati del razionale per esprimersi come la sezione più vera del Sé.

Proprio partendo da questi elementi tematici, nella Riflessione N. 3 il regista introduce la prima di una serie di meditazioni su quello che si configura come uno dei temi costitutivi della sua rilettura del mito faustiano: il processo di repressione del corpo caratteristico, secondo Liberovici, dell’era della rivoluzione digitale avanzata. La scena si divide, come di consueto, in due parti molto diverse e prende vita – come quella, già analizzata, sull’infanzia – da un “passaggio” di musica concreta: il suono di una piccola ruota idraulica, messa in azione da uno dei percussionisti, attiva un nuovo flusso di coscienza della protagonista che, in una sorta di

⁷⁷⁵ È la stessa Helga Davis a interpretare Mefistofele, avvolta in una diabolica luce rossa. Quella che nel *Faust* goethiano si propone come figura di alterità demoniaca, in Liberovici diventa parte integrante del binomio razionalità-irrazionalità proprio dell’umanità. Mefistofele si presenta non come la “mela” del peccato adamitico, un elemento esterno e tentatore, ma come uno «sporco gatto-cane», un carattere costitutivo della quotidianità e domesticità umana («I am not your apple | I am your dirty cat-dog»).

monologo parlato, si chiede: «Am I water? Poison? Dew? Hail? Urin? [...]».⁷⁷⁶ Questo lungo elenco di suggestioni “liquide” si esaurisce infine in una divagazione sull’inquinamento degli oceani, che la protagonista descrive come contaminati da ammassi di plastica «stuck together, blocking out the sea»,⁷⁷⁷ e in questo senso capaci di porsi come simbolici equivalenti di un’umanità che ha sotterrato la propria corporeità sotto il peso delle protesi tecnologiche e informatiche caratteristiche della postmodernità. Emerge in questo momento forse tutto il senso del potere creatore della musica di Liberovici: la scena (e le riflessioni della protagonista in essa incluse) prende letteralmente forma a partire da una suggestione sonora, nell’esplicitazione della missione di un teatro musicale che pare fondato su quella che Guccini definisce la «ricerca di nuovi nessi generativi fra musica, dramma e spettacolo».⁷⁷⁸

Dunque, a partire dal riferimento alla cancellazione del mare (a sua volta, come visto, evocato dal suono della ruota idraulica), il Faust della Davis, seduto sul lato destro della sua piattaforma, sposta la riflessione su di sé, notando come

the sea exists, we can’t see it but it exists. Just beneath the surface and it survives, not only due to its depth and size. There is a kind of life that has learned to eat garbage for its survival. Like me. Bulimic user of anorexic products. I have not found happiness in any box. Well for five minutes, maybe three. But then, loneliness. Only loneliness.⁷⁷⁹

La metafora marina viene riconnessa esplicitamente a un’umanità bulimica, trasformata in una popolazione di *user* ipertecnologici e de-corporeizzati, nel contesto di una sorta di mondo postumano in cui – come scrive significativamente Katherine Hayles – «non è più possibile distinguere chiaramente tra organismo biologico e i circuiti informatici in cui questo è intrappolato».⁷⁸⁰

Non è un caso che il Faust della Davis chiuda la prima parte della sua riflessione (e della scena), confessando: «There is something wrong with my hypothalamus»,⁷⁸¹ in un riferimento anatomico in cui l’ipotalamo (struttura del sistema nervoso centrale situata tra i due emisferi del cervello) viene citato alla stregua di sineddoche del corpo umano in virtù del ruolo cruciale

⁷⁷⁶ «Sono acqua? Veleno? Rugiada? Grandine? Urina? [...]».

⁷⁷⁷ «Uno sull’altro, a cancellare il mare».

⁷⁷⁸ Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, cit. p. 102.

⁷⁷⁹ «Il mare esiste, non si vede ma esiste, è lì sotto e malgrado tutto sopravvive. E sopravvive, non soltanto per la profondità e le dimensioni ma anche perché c’è una vita marina che ha imparato, per non morire, a nutrirsi di rifiuti. Come me? Utilizzatore bulimico di prodotti anoressici? Non ho trovato gioia in nessuna scatola... Beh sì, per cinque minuti, forse tre. Ma solitudine. Solo solitudine».

⁷⁸⁰ Traduzione mia di «It is no longer possible to distinguish meaningfully between the biological organism and the informational circuits in which it is enmeshed». Cfr. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 35.

⁷⁸¹ «Credo ci sia qualcosa di sbagliato nel mio ipotalamo».

da esso svolto nella regolazione di attività basiche come il sonno, la fame, la sete e il comportamento sessuale. Suggestendo la possibilità di una disfunzione del suo ipotalamo, il protagonista rivendica dunque una sorta di asfissia dei principi istintuali dell'umano (gli stessi che Liberovici aveva probabilmente attribuito, nelle scene precedenti, a figure come l'Ombra, il *puer* e l'anima mefistofelica), come disattivati dalla matrice virtualizzante della società 2.0.

A questa confessione segue la seconda parte della scena, strutturata come una sorta di "ode all'ipotalamo" («Oh, Hypothalamus!» è il *Leitmotiv* del brano intonato dalla protagonista),⁷⁸² dominata da un tripudio musicale elettronico e da una sorta di contrappunto canoro tra la performance *live* di Helga Davis e quella che pare il *playback* di un coro preregistrato. Tornato in piedi sulla sua piattaforma, Faust sembra ora rivolgersi direttamente al suo ipotalamo, prima struggendosi per la sua mancanza di calore umano, di piacere e di corporeità e successivamente pregando con disperazione di essere istruito sulla propria costitutiva carnalità:

Oh, Hypothalamus! | Where are you in my body? | 'cause I am cold. | I am not cool, I am cold. | [...] Poor me, if I had a dick | if I had a pussy | or a hypothalamus | I'd verify the word 'joy' | I could have pleasure. | [...] Oh, Hypothalamus! | Tell me, my little missionary, | teach me, the very hot positions | Tell me, where is my dick | where is my pussy | I'd verify the word joy | I could have pleasure.⁷⁸³

Di nuovo, il riferimento indistinto agli organi sessuali maschili e femminili della canzone sembra evidenziare un forte senso di coercizione (o addirittura una sparizione) del principio corporeo dell'esistenza, evocato simultaneamente sullo schermo dalle inquietanti immagini di due corpi (riprodotti in CGI nelle forme di due silhouette nere) costretti in bolle circolari che paiono evocare delle sacche amniotiche, raggomitolati su se stessi, come impossibilitati a uscire dalle loro prigioni "embrionali".

Nello stesso tempo, proprio attraverso questo passaggio narrativo, Liberovici sembra illustrare l'avvenuto reindirizzamento dello *Streben* faustiano, sostituendo all'ideale della conoscenza assoluta storicamente connesso con il protagonista di Goethe, un ripiegamento verso il recupero di una dimensione ctonia, puramente istintiva e animalesca del conoscere. La scena, non a caso, si chiude con la Davis stesa sulla sua piattaforma in posizione supina, con le mani giunte in preghiera e le gambe aperte verso lo schermo, in un tentativo di riprodurre una delle «hot positions» richieste in precedenza al suo «little missionary», e in una sorta di

⁷⁸² «Oh, Ipotalamo!».

⁷⁸³ «Oh, Ipotalamo! | Dove sei nel mio corpo? | Perché sono freddo | Non sono alla moda ma freddo. | [...] Povero me, se avessi un cazzo | se avessi una fica | o perlomeno un ipotalamo | Verificherei la parola 'gioia' | Proverei piacere. | [...] Oh, Ipotalamo! | Dimmi, mio piccolo missionario | insegnami le posizioni hot | Dimmi, dove è il mio cazzo | dov'è la mia fica | Verificherei la parola 'gioia' | Proverei piacere».

invocazione religiosa, con la quale la protagonista implora un destinatario ignoto di avviarla all'agognata sperimentazione del piacere sessuale (sul ritorno del verso «I will verify the word 'joy'»,⁷⁸⁴ non a caso, scende il buio sul palco).

Archeologia degli affetti

Nella seconda metà dello spettacolo, Liberovici inserisce una breve scena che si configura come una sorta di *unicum* all'interno del *Faust's Box*. In questo breve episodio, il regista supera la struttura bipartita propria delle "riflessioni" finora analizzate e dà vita al contrario a una sorta di pausa comica, completamente affidata alla musica concreta prodotta dai musicisti che occupano il lato destro del palcoscenico e alle didascalie che compaiono sullo specchio centrale. Il regista la denomina significativamente «Archeologia degli affetti» e la struttura come una serie di cinque barzellette a tema amoroso, basate su giochi di parole in qualche modo connessi al Faust o, più generalmente, a Goethe e alla storia culturale tedesca. Questo piccolo episodio sembra configurarsi in tal senso come un vero e proprio intermezzo, azione scenica tipica delle opere italiane settecentesche definita da John Warrack ed Ewan West alla stregua di «un breve spettacolo comico, inserito fra gli atti di un'opera seria e spesso caratterizzato da elementi grotteschi».⁷⁸⁵

Si tratta tuttavia di un intermezzo decostruito e riconfigurato da Liberovici nella dimensione profondamente transdisciplinare che anima lo spettacolo. Pur conservando infatti i nuclei tematici che David Kimbell identifica come caratteristici degli intermezzi classici, cioè il tema amoroso e la tendenza satirica,⁷⁸⁶ la scenetta assume una configurazione decisamente peculiare: il protagonista appare, per l'intera scena, in piedi in penombra, immobile e rivolto all'uditorio, mentre un fascio di luce rossa (quella della passione, ridicolizzata in modo sistematico per tutto lo svolgimento dell'intermezzo) illumina la parte superiore dello specchio, sul quale appaiono le barzellette in forma testualizzata (in italiano). Il focus luministico della scena è spostato sui quattro musicisti disposti sulla parte destra del palcoscenico, illuminati uno alla volta mentre creano gli effetti musicali che "sonorizzano" i motti di spirito attraverso degli strumenti sperimentali.

La prima storia raccontata è ad esempio introdotta (e accompagnata) da una serie di sonorità che rievocano dei cinguettii, prodotti attraverso una sorta di pompetta acustica. Mentre la

⁷⁸⁴ «Verificherei la parola 'gioia'».

⁷⁸⁵ Traduzione mia di «A short, comic entertainment inserted between the acts of a serious opera, often including grotesque elements». Cfr. John Warrack, Ewan West, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 244.

⁷⁸⁶ Cfr. David R. B. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 304.

musicista la suona usando entrambe le mani, vediamo scorrere sulla superficie dello specchio la narrazione: «Sono sicuro ci fosse un’anatra | nel suo apparato respiratorio. | Margherita aveva veramente una vocina terribile | [...] Mi mettevo le cuffie | Per fare l’amore... | Quando mi ha chiesto il perché | Mi ha mollato. | ‘L’amore può essere cieco...non sordo’». Attraverso questa prima freddura letteralmente prodotta dalla musica (si pensi all’evidente legame tematico tra il motivo dei cinguettii creati dalla pompetta e il riferimento testuale all’anatra), Liberovici si riconnette in modo esplicito – ma in forma ovviamente parodica – al *Faust* di Goethe (per la prima volta si cita direttamente Margherita), attivando una procedura intertestuale di grande interesse che permette a mio avviso di leggere l’intera “Archeologia degli affetti” come una sorta di ripresa (defigurata) del “Sogno della Notte di Valpurga” goethiano,⁷⁸⁷ una delle ultime scene del *Faust I*, definita da Andrea Casalegno alla stregua di «un intermezzo comico»,⁷⁸⁸ popolato di «caricature di contemporanei» di Goethe.⁷⁸⁹

Il “Sogno” goethiano, come l’“Archeologia” di Liberovici, si configura infatti come una scena musicata con strumenti che si potrebbero definire “sperimentali”: la successione comica di figure che anima le nozze di Oberon e Titania, a ben guardare, viene animata da un’orchestra composta da «trombe di mosca e nasi di zanzara» (v. 4251). L’altro carattere che contribuisce a collegare idealmente la scena di Liberovici con quella di Goethe è poi la comune scelta di svincolarsi – con i rispettivi intermezzi – dalla realtà temporale dominante dell’opera (il mondo contemporaneo per il *Faust’s Box*, il Medioevo per il *Faust* goethiano). Secondo Harold Jantz, infatti, con il “Sogno della Notte di Valpurga” «Goethe introduce degli intenzionali anacronismi nel dramma» dando vita a uno «spettacolo di varietà [...] carico di satira ottocentesca, contemporanea» e inaugurando in tal senso una linea temporale alternativa al tessuto temporale del *Faust I*.⁷⁹⁰ Meno netta, ma a mio avviso significativa, è la deviazione

⁷⁸⁷ Il *Sogno della Notte di Valpurga* si presenta come la coda della ben più lunga scena della *Notte di Valpurga*, dalla quale tuttavia appare completamente sconnessa da un punto di vista spaziale e temporale (questo carattere autonomo della scena è per certi versi espresso dal suo stesso sottotitolo che recita *Nozze d’oro di Oberon e Titania. Intermezzo*). Un’analisi approfondita dei temi, le forme e la storia compositiva di questa scena è stata realizzata da Harold Jantz in *The Function of the “Walpurgis Night’s Dream” in the Faust Drama*, «Monatshefte», Vol. 44, No. 8, 1952, pp. 397-408. È impossibile in questa sede addentrarsi in questioni troppo specifiche ma basti sapere che il *Sogno* si configura come l’ampliamento di un testo ispirato nello stile alle *Xenie*, una serie di epigrammi satirici scritta da Goethe insieme a Friedrich Schiller per lanciare commenti ironici sui suoi contemporanei. Il *Sogno*, dunque, non era originariamente legato al *Faust* ma doveva al contrario essere destinato al *Musen Almanach* del 1798, pubblicato da Friedrich Schiller. Quest’ultimo, tuttavia, non inserì il componimento nell’almanacco e Goethe decise di modificarlo, ampliarlo e inserirlo nel suo *Faust* come una sorta di intermezzo, intervenendo poi varie volte sul testo, anche dopo la prima pubblicazione del 1808 (inserì alcuni versi nel 1828). Cfr. Jantz, *The Function of the “Walpurgis Night’s Dream”*, cit. p. 397; Andrea Casalegno, *Note al Faust*, in Goethe, *Faust I, Faust II e Urfaust*, cit. p. 472-3.

⁷⁸⁸ Casalegno, *Note al Faust*, in Goethe, *Faust I, Faust II e Urfaust*, cit. p. 472.

⁷⁸⁹ Andrea Casalegno, *Sommario dell’opera*, in Goethe, *Faust I, Faust II e Urfaust*, cit. p. LXVII.

⁷⁹⁰ Traduzione mia di «Goethe introduce intentional anachronisms into the drama» e «The revue itself is filled with contemporary, eighteenth-century satire». Cfr. Jantz, *The Function of the “Walpurgis Night’s Dream”*, cit.

diacronica attuata da Liberovici nella sua “Archeologia”, fatta di divertenti calembour che, in modo incalzante, sembrano disseminare riferimenti parodici a personalità storiche del passato: si passa da un romantico tedesco (forse lo stesso Goethe), lasciato dalla fidanzata perché colpevole di aver ruttato, a Karl Marx, rievocato da una certa Wendy («Non si depilava mai | Una notte ho avuto la sensazione di far l’amore con Karl Marx») e infine, forse, ai padri della psicanalisi. Proprio chiamando in causa queste figure, inoltre, Liberovici sembra attivare un altro riferimento al “Sogno” del *Faust I* che, scrive ancora Jantz, si configura come una carrellata ironica incentrata sui «rappresentanti delle varie scuole filosofiche» del tempo: i riferimenti goethiani a figure come il «dogmatista, l’idealista, il realista» paiono lasciare il passo a quelli ai modelli del romantico, del marxista e del freudiano.⁷⁹¹

In questa sezione dello spettacolo, Liberovici riconfigura dunque lo stesso motore del suo evento performativo, lasciando in ombra il suo protagonista e dando vita, per converso, a un inedito e autonomo connubio fra i passaggi musicali concreti prodotti dall’orchestra e lo scorrimento visuale di una narrazione di matrice letteraria più che spettacolare. Il regista crea in tal senso una parentesi ibrida del suo *Box*, quasi completamente svincolata da una processualità di tipo teatrale e piuttosto definibile come un esempio di letteratura musicale, o forse di musica testualizzata, in un processo di progressivo arricchimento di quel senso di transdisciplinarietà di cui Liberovici connota la sua opera (anche nel titolo). Questa breve scena si chiude con Faust che, restando ancora immobile, musica con l’ausilio di una pompetta acustica (che tiene in mano) l’ultimo passaggio dell’*Archeologia degli affetti*, distante dal registro leggero e ironico dei primi quattro e tesa a preparare lo spettatore ai temi su cui si articola la scena successiva: l’amore, il sesso e la solitudine.

Fucknology

I temi introdotti nella Riflessione N.3 vengono rimodulati da Liberovici nella scena che precede l’epilogo dello spettacolo, incentrata su un dialogo surreale tra la protagonista e la *voice over* di un algoritmo informatico chiamato Homunculus («My name is Homunculus. I am an algorithm»),⁷⁹² sorta di aggiornamento digitale dell’essere creato da Wagner nella seconda parte *Faust* goethiano.⁷⁹³

p. 400.

⁷⁹¹ Traduzione mia di «The representatives of the various schools of philosophy, the dogmatist, idealist, realist». Cfr. Jantz, *The Function of the “Walpurgis Night’s Dream”*, cit. p. 402.

⁷⁹² «Mi chiamo Homunculus. Sono un algoritmo».

⁷⁹³ Interessante notare come anche Bruce MacLennan, nel suo studio sulla figura di Homunculus, suggerisca una connessione ideale fra la creatura creata da Wagner e il mondo dell’informatica. Lo studioso sostiene significativamente che «la ricerca di un corpo da parte di Homunculus prefigura simbolicamente la storia

Aperta da una lapidaria dichiarazione di solitudine di Faust («Solitude is my sign»),⁷⁹⁴ la scena si configura come il primo confronto diretto dello spettacolo con l'universo tematico del World Wide Web, inteso non come simbolo di innovazione tecnologica ma piuttosto nella sua dimensione socioculturale di piattaforma di comunicazione e scambio relazionale, capace di plasmare in modo decisivo le strutture costitutive delle società contemporanee. Come in risposta al lamento di Faust, infatti, l'algoritmo si palesa in scena e propone il cyberspazio di Internet come ideale soluzione alla solitudine del protagonista.

At this very moment, this night, [*spiega la voce over*] we can say without fear of contradiction that there about three billion people online masturbating simultaneously in front of a video camera. [...] Masturbation globalization is huge step forward for the humankind! Incomparable to so-called love, its loss of time, its side effects. Three billion opportunities waiting for you, at this very moment. Do you feel lonely?⁷⁹⁵

Riferendosi in modo caricaturale a quegli spazi informatici di aggregazione sociale identificabili nelle *chat room*, Liberovici radicalizza le considerazioni sulla repressione del corpo che caratterizzavano già la Riflessione N.3, giungendo a delineare l'ipotesi distopica di una realtà in cui il sesso, massima espressione di fisicità nel rapporto interpersonale, si riduce a fenomeno puramente virtuale, solipsistico esercizio masturbatorio. In tal senso, il mondo descritto dall'algoritmo supera perfino l'ipotesi baudrillardiana di una postmodernità caratterizzata dalla graduale dissoluzione della distinzione tra reale e immaginario e si propone piuttosto come una sorta di sconfinata cyber-realtà dominata dal solo orizzonte del virtuale, ormai inteso, per usare le parole di Gabriella Giannachi, alla stregua di «principale teatro del reale».⁷⁹⁶ Sembra in pratica di assistere alla paradossale concretizzazione scenica delle

dell'intelligenza artificiale nel ventesimo secolo» («Homunculus' quest for a body symbolically prefigures the history of AI in the twentieth century»). Cfr. MacLennan, *Homunculus' Quest for a Body*, cit. p. 179.

⁷⁹⁴ «La solitudine è il mio segno».

⁷⁹⁵ «In questo preciso momento della notte, possiamo stimare senza paura di essere smentiti che ci siano all'incirca tre miliardi di persone online che si stanno masturbando contemporaneamente davanti a una telecamera. [...] La globalizzazione della masturbazione è un enorme passo in avanti per l'umanità! Incomparabile con il cosiddetto amore, le sue perdite di tempo, il suo strascico di effetti collaterali. Tre miliardi di opportunità che aspettano solo te. In questo istante. E ti senti solo?».

⁷⁹⁶ Traduzione mia di «The main theatre of the real». Cfr. Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres*, Londra & New York, Routledge, 2004, p. 124. Giannachi evidenzia come «oggi, la realtà virtuale [*sia*] uno degli strumenti principali usati dalla società occidentale per presentarsi e pubblicizzarsi, per riflettere su di sé, per creare un'esperienza di sé stessa che promuova la conoscenza e diventi arte. Questa onnipresenza del World Wide Web nella società occidentale implica che, in filosofia ed etica, in politica e nell'arte, è oggi impossibile pensare all'ambiente, alla natura e al 'reale' senza incorporare il virtuale all'interno di qualsiasi discorso critico si utilizzi. Di fatto, il virtuale è diventato il principale teatro del reale – il luogo da cui il reale può essere osservato, uno spazio per la critica, l'arte, la politica» (Traduzione mia di «Today, virtual reality is one of Western society's primary tools to present and advertise itself, reflect on itself, create experience of itself that furthers knowledge and becomes art. This omnipresence of the World Wide Web in Western society implies that, in its philosophy and ethics, politics and art, it is today impossible to think about environment, nature and the 'real' without incorporating the virtual within whichever critical discourse is being utilised. In fact, the virtual has become

riflessioni sul cyberspazio di Jay David Bolter e Richard Grusin che nel loro noto *Remediation*, evidenziano come «oggi, decine di milioni di computer sono impegnati a rimediare la realtà. Esistono già dispositivi indossabili che possono aiutarci a raggiungere l'immediatezza del sesso, se ci sentiamo pronti a trasformare i nostri corpi in media». ⁷⁹⁷

Proprio alla descrizione dei caratteri costitutivi di questo universo digitale è dedicata la seconda parte della scena, nella quale il Faust della Davis sembra gettarsi a capofitto nella rete di byte (riprodotta sullo schermo attraverso una confusa esplosione di parole, numeri e simboli) illustrata dall'algoritmo, nel tentativo di sublimare la sua solitudine nell'illusione di vero contatto prodotta dal digitale («Technology for my fucknology?» si domanda). Su una traccia dalle tonalità *techno* contaminata con innesti orchestrali dal vivo, la protagonista canta così il suo «viaggio» attraverso i labirinti del web, elencando e descrivendo i caratteri (ironici o a volte inquietanti) dei suoi incontri virtuali, tracciando la possibilità di una fluidità identitaria negata dalla vita vera («You are a star on a million screen | A Bodybuilder or a Nasty Queen») ⁷⁹⁸ e illustrando i presunti benefici della transizione a una nuova forma di relazione completamente mediata («It's more healthy, baby you know | Just by looking, we can love | And your camera is enough | Your new condom is a monitor»). ⁷⁹⁹ Nuovamente, lo scopo a cui tende la scena, insomma, sembra quello di individuare il carattere costitutivo dell'uomo postmoderno nella sua progressiva virtualizzazione, già evocata in più occasioni nel corso dello spettacolo (in una delle scene precedenti Faust si definisce addirittura «a brain without a body») ⁸⁰⁰ e perfettamente sublimata dal verso che chiude il brano in una reiterazione ossessionante: «Nobody bodies for your body alone». ⁸⁰¹

Il potenziale interpretativo della scena non si riduce però solo alla presa di coscienza del progressivo assottigliamento della dimensione corporea e sociale del vivere, causato dalla

the main theatre of the real – the place from where the real can be viewed, a space for critique, art and politics»).

Cfr. *Ibidem*.

⁷⁹⁷ Bolter e Grusin, *Remediation*, cit. p. 249.

⁷⁹⁸ «Sei una star in milioni di schermi | Un Bodybuilder o una Nasty Queen».

⁷⁹⁹ «È più salutare, ragazzo, lo sai? | Guardare e non toccare. Noi possiamo amare | La tua telecamera è sufficiente | Il tuo nuovo preservativo è un monitor».

⁸⁰⁰ «Un cervello senza corpo».

⁸⁰¹ La traduzione italiana citata nel soprattitolo è «Nessun corpo per il tuo corpo solo». In questo caso, tuttavia, il verso viene a mio avviso caricato di una sottile ambiguità polisemica. L'espressione «Nobody bodies for your body alone» può assumere infatti significati diversi, comunque connessi al tema dell'annullamento corporeo e della distanza sociale, a seconda che si consideri il termine «bodies» come il sostantivo plurale di «body» oppure come terza persona singolare del *present simple* di «to body», che starebbe a significare «dar(si) corpo, realizzarsi». In questo senso, il verso «Nobody bodies for your body alone», tradotto nel soprattitolo come «Nessun corpo per il tuo corpo solo», pare anche evocare l'idea per cui «Nessuno prende forma [*lett. prende corpo*] per il tuo corpo solo». Questo secondo significato latente contribuisce a rendere, ancor più concretamente, l'idea della virtualizzazione corporea operata da Internet a cui il regista sembra alludere con questa scena.

proliferazione delle tecnologie informatiche, ma va ben oltre, giungendo a confondere i confini ontologici stessi esistenti tra umano e non-umano. Costruendo la scena sul paradigma della *chat room*, Liberovici sembra rievocare le riflessioni sulle identità digitali di Philip Auslander che, già nel 1999, identificava gli spazi di integrazione virtuale del web come ambienti in cui «può rivelarsi impossibile capire se si sta parlando con un essere umano o con un software»,⁸⁰² poiché con l'invenzione dei cosiddetti *chatterbot*, programmi completamente informatici progettati per simulare conversazioni plausibili con gli esseri umani, è la stessa ontologia del parlante (piuttosto che quella dell'atto del conversare in sé) a diventare indefinibile.⁸⁰³ In tal senso dunque, non è forse un caso, che i personaggi incontrati dal Faust della Davis nel suo “viaggio” telematico vengano definiti solo attraverso una numerazione impersonale e robotica («User ID Number 34», «User ID Number 720»...).

Oltre a ribadire i temi dell'annichilimento corporale e dell'annullamento del contatto interpersonale già evidenziati nella “Riflessione N. 3”, Liberovici giunge dunque con questa scena a un'analisi lucida della logica impersonale e anti-identitaria di Internet. La dissoluzione dei confini promossa dal web giunge, come apocalitticamente, a confondere la dialettica tra il biologico e l'informatico, tra i corpi umani e gli androidi, tra il vivente e il robotico: la solitudine di Faust, perciò, non deriva più solo dall'incapacità di accedere a un contatto reale, fisico con il suo prossimo ma dall'ormai radicata impossibilità di distinguere fra l'umano e il non umano, tra il virtuale e il carnale.

⁸⁰² Traduzione mia di «It can be impossible to know whether you are conversing with a human being or a piece of software». Cfr. Auslander, *Liveness*, cit. p. 71.

⁸⁰³ Auslander scrive in proposito che «l'esistenza dei *chatterbot* riconfigura la questione della presenza in modo decisivo. L'ambiguità creata dai *chatterbot* online va in parallelo con l'ambiguità creata dal suono della radio [...], ma con una differenza cruciale: anche se è vero che non si può mai sapere se i suoni ascoltati via radio sono prodotti in diretta oppure no, si può in generale esser certi della fonte della performance che si ascolta. Cioè, anche se ascoltiamo una registrazione, non c'è di solito dubbio che si tratti della registrazione di una performance eseguita da un essere umano. L'ambiguità creata dalla radio ha a che fare con l'ontologia della performance (dal vivo o registrata), non con lo statuto ontologico del performer (umano o non umano). I *chatterbot* comportano che la discussione sulla *liveness* venga riconfigurata come una discussione sull'ontologia del performer e non su quella della performance» (Traduzione mia di «The existence of chatterbots reframes the question of liveness at a fundamental level. The ambiguity created by chatterbots online parallels the ambiguity of radio sound I discussed earlier, but with a crucial difference: while it is true that you cannot know whether sounds you hear on the radio are produced live or not, you generally can have confidence in the ultimate source of the performance you hear. That is, even if you are listening to a recording, there is usually little doubt that it is a recording of a performance by a human being. The ambiguity created by radio has to do with the ontology of the performance (live or recorded), not with the ontological status of the performer (human or non-human). The chatterbot forces the discussion of liveness to be reframed as a discussion of the ontology of the performer rather than that of the performance»). Cfr. *Ibidem*.

Epilogo

Al caleidoscopio visivo-sonoro della scena precedente, seguono due catene linguistiche recitate dalla *voice over* di Robert Wilson (simili a quelle menzionate nell'analisi del prologo), costruite rispettivamente sulle lettere T e O (le ultime due a comporre il nome Mephisto). L'ultima parola pronunciata è nello specifico «out»,⁸⁰⁴ termine che innesca – attraverso il principio delle associazioni sonoro-visive su cui si fonda il *Faust's Box* – la volontà di evasione di Faust dalla sua prigione teatrale ed esistenziale. In una sorta di reazione istintiva incontrollata, Faust prende allora improvvisamente a urlare a squarciagola (scandendo, appunto, la parola «out») e, liberandosi della compostezza robotica che finora aveva caratterizzato i suoi movimenti, salta energicamente fuori dalla sua piattaforma.

Nel completo silenzio, Faust sembra accorgersi, solo adesso, per la prima volta dell'esistenza degli spettatori (ora riflessi, alle sue spalle, nello specchio) e lentamente scende le scale del palcoscenico, avvicinandosi progressivamente al pubblico in prima fila. Con fare impaurito, allunga poi la mano verso un membro dell'uditorio e gliela poggia sulla spalla, dando vita alla prima vera interazione fisica di uno spettacolo costruito (finora) integralmente sulla logica del monologo o, a tratti, del dialogo con entità puramente sonore, incorporee.

Il semplice gesto della protagonista innesca l'ultima riflessione del *Box*, tesa a rivendicare nel contatto fisico diretto, nell'interazione interpersonale non mediata, nel recupero di una dimensione concreta della relazionalità, il termine ultimo dello *Streben* del nuovo Faust.

For one moment [*dichiara Faust, rivolgendosi all'uditorio*] I changed my point of view. I didn't look up, I didn't look down. I simply looked at a man, straight in the eyes and heard his silence. The noise of my war moved further and further away, leaving room for my voice: the one that shouted at the clouds to stop. And to that voice, singing, [...] I stopped being a puppet and took back the strings of my life from the hands of my fear.⁸⁰⁵

Il recupero di una dimensione relazionale “non mediata” viene connessa da Liberovici a un ripristino dell'istintualità fanciullesca, del rapporto puerile con le forme del mondo e della natura evocato in uno dei primi movimenti dello spettacolo: tornare allo stato di uomo significa di fatto (anche) tornare allo stato di bambino. In tal senso, il brano che chiude lo spettacolo, cantato da una Davis seduta sugli scalini del palco e strutturato attorno al *Leitmotiv* «I am

⁸⁰⁴ «Fuori».

⁸⁰⁵ «Per alcuni secondi ho cambiato il mio punto di vista. Non ho più guardato verso l'alto, non ho più guardato verso il basso. Ho guardato semplicemente al centro. Ad altezza uomo... in ascolto... del suo silenzio. Il frastuono della mia guerra si allontanava sempre più lontano, lasciando di nuovo spazio alla mia voce... quella che gridava alle nuvole di fermarsi. E alla sua voce, in una specie di canto, [...] ho smesso di essere una marionetta e ho ripreso i fili della mia vita togliendoli dalle mani della mia paura».

nothing without you»,⁸⁰⁶ sembra configurarsi contemporaneamente come un'esaltazione dell'altro e una celebrazione del proprio Sé infantile.

Alla fine del brano, la protagonista resta seduta sulle scale del palcoscenico mentre sullo specchio alle sue spalle compare un passaggio desunto dalla traduzione italiana del *Wilhelm Meister* di Goethe, usato con la funzione di sublimare il senso integrale dello spettacolo attraverso le parole del poeta che ha contribuito a fare di Faust il mito fondativo della cultura occidentale e, insieme, di rispondere alla domanda con cui il *Box* si era aperto: «quando lo sviluppo di una persona ha raggiunto un certo stadio, è vantaggioso perdersi in un tutto più grande, imparare a vivere per gli altri, e dimenticare se stessi svolgendo una deferente attività per il prossimo. Allora si arriverà a conoscere sé stessi».

In generale, inoltre, il processo stesso di sfondamento della quarta parete con cui Faust chiude lo spettacolo, lasciando finalmente la sua piattaforma solitaria e scendendo gli scalini del palco in direzione del pubblico, pare sostanziarsi come l'atto definitivo della dichiarazione di poetica del regista: il superamento, anche fisico, dei confini dello spazio scenico che chiude emblematicamente lo spettacolo sembra porsi, infatti, come sublimazione meta-testuale e auto-riflessiva del viaggio transdisciplinare del *Faust's Box* verso un teatro musicale nuovo, capace di superare i propri limiti e aprirsi esteticamente alla fusione con le altre arti.

Conclusioni

Dopo la prima di Poitiers e le riprese di fine 2016 al Teatro Duse di Genova e alla Philharmonie di Parigi, il *Faust's Box* sembra chiudere definitivamente il sipario al Festival Musica di Strasburgo nel settembre 2017, segnando un'interruzione della complessa relazione di Andrea Liberovici con Faust, iniziata ben dodici anni prima con la messinscena dell'*Urfaust*. Il *Box* torna in realtà sul palco nel 2019 come prima parte di un'opera mosaico, *Trilogy in Two*, da me vista al Teatro Studio Borgna (Auditorium Parco della Musica, Roma), composta di due atti dedicati rispettivamente a Faust e alla città di Venezia, con un breve intermezzo-omaggio a Florence Nightingale che nella sua attitudine assistenziale si pone come l'ideale contraltare del Faust solipsistico di Liberovici.

Alla luce di quanto illustrato, il senso di questo percorso attraverso il mito può essere inteso come il passaggio da una ricognizione preliminare di alcuni momenti del faustiano (l'*Urfaust* e il *Faust* di Goethe) a una reinvenzione vera e propria della sua materia. Se la messinscena dell'*Urfaust* e l'esperimento filmico delle *Postcards from Faust* si configuravano di fatto – pur

⁸⁰⁶ «Sono niente senza te».

nei loro caratteri più sperimentali – come momenti di puro confronto con il tema, studi approfonditi che tentavano di replicare – in scena o in video – lo spirito dell’opera goethiana, il *Faust’s Box* va inteso alla stregua di una compiuta rielaborazione personale in cui il rapporto con il nucleo originario del mito si riduce a una tensione essenzialmente evocativa. D’altronde, come ammette Liberovici, l’adattamento di un mito così cruciale per la storia culturale dell’Occidente richiede un duplice, per certi versi contraddittorio, processo di studio e sedimentazione inconscia.

Monumenti come questo [*spiega il regista*] vanno molto studiati per essere radicalmente dimenticati. [...] Il punto è leggere e studiare il più possibile e poi lasciar decantare questi materiali, farli seminare nel proprio inconscio, nella propria immaginazione così da permettere alle idee di depositarsi. Finché, a un certo punto, se le cose devono nascere (e se si tratta di semi buoni, succede) nascono e crescono [...]. E allora, nel momento in cui cominciano a sbocciare dei germogli si ricomincia a scrivere. Ma chiaramente, come ogni seme di albero, i nuovi germogli portano con sé la pianta ma l’albero che cresce è un altro.⁸⁰⁷

Al principio di adesione che caratterizzava i primi due “capitoli” del trittico, il *Box* sostituisce dunque piuttosto un’operazione di “rigenerazione”: Goethe diventa una sorta di matrice strutturale, una suggestione di partenza per la creazione di uno spettacolo completamente autonomo, totalmente rivendicato all’analisi dei processi identitari, sociali, culturali propri della contemporaneità. Nello specifico, spiega Liberovici, il suo spettacolo si sforza di capire

in quale punto della storia l’uomo è sparito. [...] In quale punto della storia cioè l’essere umano ha perso la sua centralità nell’indagine culturale, politica, sociale ecc. assumendo la duplice fisionomia che più o meno tutti conosciamo di consumatore, da una parte, e di ‘farsi oggetto’ del consumo dall’altra, in una sorta di fluttuazione costante fra ‘essere o non essere’...un prodotto.⁸⁰⁸

Come visto nel corso dell’analisi dello spettacolo, inoltre, la rimodulazione contemporaneizzante del carattere faustiano non può che coincidere per Liberovici con una reinvenzione radicale delle strutture del teatro musicale: il *Faust’s Box*, come illustra il sottotitolo *A Transdisciplinary Journey*, si impone infatti come una proposta performativa multi-dimensionale, capace di portare al massimo livello la capacità inventiva del suo regista tesa, usando le parole di Sanguineti, ad «allargare al massimo l’orizzonte dei linguaggi».⁸⁰⁹ Secondo Liberovici, è la stessa vicenda esistenziale di Faust, nella sua incommensurabile

⁸⁰⁷ Citazione tratta dalla mia intervista ad Andrea Liberovici.

⁸⁰⁸ Citazione tratta dal già citato colloquio di Sandrine Pique con Andrea Liberovici.

⁸⁰⁹ Edoardo Sanguineti, *Macbeth: una piena sregolatezza inventiva*, in Gabriele Becheri, *Officina Liberovici*, cit. p. 96

inafferrabilità, a richiedere il transdisciplinare, inteso nei termini di un metodo che, a differenza della multimedialità, pone al centro della sua riflessione l'uomo e non solo le numerose "macchine" ed estetiche attraverso cui esprime i propri concetti.⁸¹⁰ Al tentativo di tracciare le forme di un Faust contemporaneo, di rispondere alla domanda «Che esseri umani siamo diventati in questo cattivo tempo presente?»⁸¹¹ Liberovici accosta in tal senso la ricerca di un «teatro necessario», definito cioè – sia da un punto di vista formale che contenutistico – in stretta connessione con il presente.⁸¹²

Nella sua natura di «opera da camera contemporanea»,⁸¹³ inoltre, il *Box* sembra configurarsi come il più radicale esempio della tensione estetica del regista verso una

nuova forma di teatro musicale, in cui il teatro sia suono e il suono possa inverarsi, nella sua più vasta accezione possibile, sotto forma di voci (cantanti e recitanti), suoni articolati, rumori, eventi casuali e involontari, tutti debitamente registrati e poi elettronicamente modificati, scomposti, messi in sequenza e sovrapposti.⁸¹⁴

Contaminando senza sosta la sintesi elettroacustica con la notazione classica e, soprattutto, facendo del suono concreto prodotto dai percussionisti il principale motore degli accadimenti diegetici, il *Faust's Box* pare presentarsi come il prototipo di un'opera transdisciplinare e, insieme, paradossalmente, di un teatro musicale puro, nel quale cioè l'elemento sonoro si svincola dalla funzione di mero supporto decorativo dell'azione per ridefinirsi agente scenico attivo e determinante.⁸¹⁵

Nello stesso tempo, inoltre, il *Box* pare incarnare molti dei tratti che Stefano Lombardi Vallauri attribuisce ai paradigmi estetici di «anti-opera» e «oltre-opera», intesi come «modelli recenti di teatro musicale che [...] contravvengono al modello tramandato».⁸¹⁶

⁸¹⁰ Questa differenza tra multimediale e transdisciplinare è spiegata in modo approfondito da Liberovici nell'intervista riportata a fine capitolo.

⁸¹¹ Citazione tratta dal già citato colloquio di Sandrine Pique con Andrea Liberovici.

⁸¹² Cfr. Viganò e Liberovici, *Il testo, la musica, la scrittura scenica: verso un "teatro del suono"*, in Becheri, *Officina Liberovici*, cit. p. 120.

⁸¹³ Arrigoni, *La dannazione di Faust: il nostro presente narcisista*, cit. [online]

⁸¹⁴ Becheri, *Parole, suono e senso in "Sonetto" di Sanguineti-Liberovici*, in Becheri, *Officina Liberovici*, p. 92.

⁸¹⁵ Il concetto di «opera contemporanea», contrapposto a quello di opera tradizionale, deriva inoltre secondo Liberovici dalla radicale differenza nella questione del canto, non più perfettamente modulato ma distorto, modificato in modi creativi attraverso l'amplificazione microfonica, mescolato a fasi alterne con il playback e il parlato. A tal proposito il regista dichiara: «Mi chiedo se abbia ancora senso la voce impostata in un'epoca in cui i microfoni hanno cambiato il nostro modo di percepire non solo il canto, ma anche la narrazione e quindi il personaggio. Chi vuole scrivere un'opera oggi deve sapere a chi si rivolge, tenendo conto del cambiamento antropologico che c'è stato». Cfr. Intervista a Andrea Liberovici a cura di Mattia Palma riportata nel depliant di sala di *Trilogy in Two. Opera Mosaico*, RomaEuropa Festival, 2019.

⁸¹⁶ Stefano Lombardi Vallauri, *L'anti-opera come veicolo: il teatro musicale come pratica autotrasformativa per il performer*, in Alessia Ramerino (a cura di), *Teatro e musica*, cit. p. 131.

I lavori di teatro musicale della nuova linea [*scrive lo studioso*] adottano sistemi musicali atonali o postonali (sul piano meloarmonico e ritmico ma anche timbrico, testuale); aboliscono la narrazione finzionale di una trama lineare realizzata attraverso la recitazione dei personaggi caratterizzati; superano la spazio-temporalità scenica consueta, instaurando la multimedialità grazie all'integrazione del video [...], oppure ad esempio radunando sulla singola scena fisica una molteplicità di azioni distinte [...]; si appoggiano su un libretto multitestuale, vale a dire un collage, volentieri multilingue [...], o su nessun testo [...]; obliterano lo stile di canto lirico in favore di impostazioni del canto differenti o anche non cantate (il parlato anzitutto, ma pure il grido, il gemito, il mugolio, il sussurro, il rantolo); sul piano dei contenuti evitano il repertorio di sentimenti consolidato, optando piuttosto per l'impegno sociopolitico o per un trattamento straniante o per tematiche astratte.⁸¹⁷

Così, attraverso la mescolanza incessante di canto e parola, il ricorso costante agli innesti audiovisivi, la creazione di una diegesi episodica e anti-lineare, incentrata sui processi astratti della mente ma attenta, nello stesso tempo, a sviluppare una riflessione concreta sul presente, il *Faust's Box* giunge a scardinare i principi fondamentali della messinscena d'opera tradizionale, dando vita a un nuovo, inedito modello di teatro musicale. Sembra, per certi versi, di trovarsi di fronte a una proposta aggiornata della sperimentazione scenico-musicale di Giacomo Manzoni, basata secondo lo stesso compositore sulla proliferazione di «visioni fantastiche, multiple, con propri ritmi e durate sovrapposte e combinate con quelle della musica, spettri della mente che si fanno concreti nella ricerca inane della verità della parola».⁸¹⁸ Proprio in questo senso, lo spettacolo di Liberovici può essere anche definito alla stregua di un'innovativa “opera di sole arie”, considerando ovviamente con “aria” quella forma convenzionale propria del teatro lirico tesa alla rappresentazione dei moti interiori dei suoi personaggi. Come durante un'aria lirica, il dialogo, l'intreccio e l'azione vengono sospesi, privilegiando una diretta espressione dei moti interiori del personaggio, nel *Box* di Liberovici assistiamo a un vero e proprio *stream of consciousness* performativo, articolato in una serie di unità sceniche che si propongono come divagazioni mentali su temi specifici (l'infanzia, il sesso, il corpo, la solitudine, il digitale...). Opera della mente e sulla mente, il *Box* si propone in tal senso come la messa in forma – visiva e sonora – di una coscienza: quella della protagonista, colta nel suo eterno confronto con i fantasmi del presente e quelli della memoria e, con essa, quella di tutti noi abitanti del contemporaneo, insieme matrici e incarnazioni reali del Faust che calca la scena.

⁸¹⁷ *Ibidem.*

⁸¹⁸ Giacomo Manzoni in Guccini, *L'opera come teatro*, cit. p. 93.

Appendice. Intervista ad Andrea Liberovici

Quella che segue è la trascrizione di alcune sezioni di un'intervista che Andrea Liberovici mi ha gentilmente concesso il 17 maggio 2018 a Venezia.

Lavora a stretto contatto con il mito di Faust da oltre un decennio. Perché proprio Faust?

In effetti, è ormai diventata una storia lunga la nostra: ho cominciato a lavorarci nel 2004 per poi realizzarlo nel 2005, con l'*Urfaust*, e ormai siamo nel 2018. Faust è di fatto una radiografia dell'essere umano, una radiografia molto precisa e molto attuale peraltro. Lo è sempre stata, già prima del *Faust* di Goethe. Questo sua natura, questo suo essere trans-epoca è qualcosa che ritengo molto interessante. Mi aveva molto colpito nello specifico prima ancora di iniziare il lavoro sull'*Urfaust*, un volume dedicato al Faust e al Golem,⁸¹⁹ di cui ormai ho un ricordo sedimentato: un libro che parla anche del Faust reale, il presunto scienziato che fondò il mito, nient'altro che un ciarlatano. Mi piace il fatto che questo mito nasca da una figura di ciarlatano: proprio in questo suo essere ciarlatano, a mio avviso, Faust è un grande ritratto dell'umanità, nel senso che non esiste umanità non ciarlatana. Se guardiamo in alto, se guardiamo un po' il cielo, capiamo quanto siano minuscole le nostre vicende: tutto è talmente relativo che non possiamo che essere dei ciarlatani. L'incontro vero e proprio è poi nato in modo piuttosto casuale, come spesso accadono le cose, o forse solo apparentemente casuale. Forse in realtà c'era un disegno, chissà, piano piano arriveremo a scoprirlo. Dico casuale perché il mio primo spettacolo sul Faust è stato un lavoro su commissione: mi è stato commissionato l'*Urfaust*, con i due attori principali, la coppia Paola Gassman e Ugo Pagliani. Inevitabilmente gli interpreti di un testo, che li scelga tu o un altro, determinano già tantissimo la regia. Benché io lavori con le tecnologie e molte altre cose, la centralità della scena è comunque riservata all'attore e quindi la fisicità e il corpo dell'attore mi suggeriscono delle strategie di messinscena. [...] Ugo Pagliani, nella sua fisicità, poteva rappresentare un borghese e da questa intuizione, ho deciso di usare una traduzione italiana quasi ottocentesca del testo di Goethe, almeno per quanto concerne l'uso della lingua:⁸²⁰ ho in pratica pensato l'Ottocento come il periodo storico della nascita della borghesia comunemente intesa. Da queste riflessioni è derivata, per opposizione, anche l'idea di un non-spazio: lo spazio scenico che ho creato non era infatti uno spazio borghese ma uno spazio minimalista che si ispirava al teatro di marionette.

⁸¹⁹ Si riferisce a André Neher, *Faust e il Golem: realtà e mito del dottor Johannes Faustus e del Maharal di Praga* [1987], Firenze, Sansoni, trad. it. a cura di Vanna Lucattini Vogelmann, 1989.

⁸²⁰ Si riferisce a Johann Wolfgang Goethe, *Faust e Urfaust* [1808 – 1832], Milano, Feltrinelli, trad. it. a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, 1987.

Le marionette si configurano inoltre come uno degli elementi decisivi del suo Urfaust.

Uno spettacolo di marionette fu di fatto la prima versione del Faust che ha visto Goethe da piccolo. Anche questa è una riflessione che ha condizionato molto quel lavoro: se Goethe ha scritto il *Faust* fino all'ultimo giorno della sua vita, mi viene da pensare che quello spettacolo visto da bambino doveva avergli fatto molta impressione. Ho cercato dunque di immaginare lo sguardo del Goethe fanciullo tutto intento a guardare queste marionette che ai suoi occhi diventano enormi: mi è sembrato corretto usare perciò il video e, nello stesso tempo, costruire uno spazio che rappresentasse quell'idea di scatola magica che è il teatro di marionette.

Una riflessione molto simile a quella condotta da Jan Švankmajer col suo Faust cinematografico, per certi versi.

Švankmajer è un genio assoluto. Il suo *Faust* è stata la prima cosa che ho fatto vedere agli attori, durante il primissimo giorno di prove.

Lei è un artista poliedrico: nasce come compositore e musicista, si dedica al teatro e al cinema e, in generale, propone in tutte le sue opere una complessa mescolanza di estetiche. Il suo ultimo Faust's Box nello specifico viene definito già nel titolo alla stregua di un "transdisciplinary journey". Secondo lei è lo stesso Faust a richiedere questa intermedialità o, come la chiama lei transdisciplinarità?

Dunque, io vedo sostanzialmente due strade possibili nella messinscena del Faust, due macro-sentieri all'interno dei quali esiste ovviamente un arcipelago di isole e isolette. Uno è quello di sottrarre tutto ciò che Goethe suggerisce: lasciare il palcoscenico vuoto, magari con qualche oggetto, così da far agire solo le parole come strumenti deflagranti per attivare l'immaginazione dello spettatore. L'altro sentiero invece è quello di penetrare la creatività ciclopica di Goethe e ovviamente usare la propria, sfruttando le infinite suggestioni del poema come altrettanti inneschi, bombe personali e visionarie. È proprio l'immensa contraddittorietà del Faust, la sua enorme vastità tematica, il motivo per cui tutte le persone che tentano di metterlo in scena seguendo la strada minimalista impiegano degli anni. È ovviamente molto difficile togliere, selezionare e scegliere esattamente ciò che ti interessa sul grande banchetto offerto da Goethe: si tratta di fatto di un banchetto infinito, sul quale si possono trovare tutti i cibi del mondo.

Mi sembra tuttavia che le due strade che lei traccia, questi due macro-sentieri di possibilità di messinscena si ritrovino come combinate nei suoi Faust. Da un lato, infatti, vedo un evidente minimalismo scenografico e dall'altro un'esplosione intermediale di estetiche divergenti.

Questo è perfettamente il mio punto. Esiste una sorta di terza zona che consiste nel provare a sintetizzare le due posizioni di cui ho parlato prima. Io cerco di mescolare queste due macro-possibilità, di amalgamare le due cose in un solo discorso.

È questo che intende dunque quando parla di transdisciplinarietà?

Si tratta di un termine pieno di sfaccettature. Diciamo che il transdisciplinare, rispetto ad esempio, al multimediale mette al centro mette al centro la complessità dell'essere umano, oltre a quella delle macchine e alle estetiche con cui dice le cose.

Infatti al centro del suo Faust's Box c'è sempre lei-lui, cioè Helga Davis, che è Faust e, insieme, Mefistofele.

Esatto. Faust d'altronde è un'indagine molto forte sull'essere umano, la più grande mai compiuta forse. Spesso il teatro è semplicemente una declinazione di quello che si può chiamare *son et lumiere*: per alcuni fare teatro significa cioè semplicemente mettere insieme tanti media diversi così da poter dire: «Wow, che bello!». Tuttavia, spesso, questi progetti multistrato, soprattutto se gli strati sono fatti da molte mani diverse, sono esperienze di cui ci si scorda dopo cinque minuti, che non lasciano alcuna traccia. Se invece, attraverso le macchine, si mette al centro l'uomo come materia di indagine, allora il discorso cambia. Le macchine vengono utilizzate per indagare altro e non in modo autoreferenziale. Se si mantiene l'indagine sull'essere umano si riesce a creare qualcosa che ha un significato o che, almeno, può averlo.

Qual è il ruolo della musica nel suo Faust's Box? Mi sembra lei crei due luoghi musicali, uno a sinistra e uno a destra del palcoscenico. Da un lato l'orchestra e dall'altro il tripudio di suoni concreti e domestici prodotti dai percussionisti.

Diciamo che ci sono tre luoghi: i due che lei cita e un terzo piano che è quello elettronico. Il lavoro che ho tentato di realizzare con la musica deriva dal fatto che olfatto e udito sono notoriamente i due organi di senso che ci collocano più velocemente nello stato della memoria e della creatività. Non appena sentiamo un odore arriva la *madeleine* proustiana e la stessa cosa accade per l'udito. Ora, a teatro è oggettivamente complesso lavorare sugli odori ma è possibile sfruttare i suoni: l'idea, in tal senso, era quella per cui attraverso i suoni di cose concrete (un bicchiere, un frullatore) si riuscisse a innescare dei processi drammaturgici, dei processi di

memoria. I suoni dunque partono da una forma brutale [*simula il suono di un frullatore*] e lentamente si trasformano in contrappunto, in canto per poi tornare alla loro forma originaria. Ovviamente tutti gli oggetti concreti sono suonati da due grandi percussionisti e tutto è scritto in partitura.

Qual è il senso della box del titolo? È lo studio di uno psichiatra? La gabbia in cui è rinchiusa una cavia da laboratorio?

Entrambe le cose e, in più, il *box* è l'enorme aspetto contraddittorio, violentemente contraddittorio, di questa nostra epoca. Voglio dire, mai epoca è stata più *social* e mai epoca è stata più sola: un dato terrificante. Viviamo tutti nella nostra scatola, nel nostro *box*. Ci manca il corpo, ci manca la relazione, ci mandiamo costantemente dei messaggi nell'aria che però sono bidimensionali, non hanno consistenza. Sono appunti nulli, una pura illusione. Stiamo lavorando costantemente sull'illusione, che ovviamente è uno degli altri grandi temi del Faust. L'idea dello spettacolo, dunque, era quella di far fare a Faust un viaggio – molto diverso e molto più scarno e ridotto rispetto quello originale – dentro un perimetro minuscolo per fargli capire che la redenzione sta nell'uscire all'esterno e provare a guardare le persone negli occhi e non su Skype. Quello è il Paradiso, il ritorno alla bellezza.

C'è dunque un'equivalenza tra il suo Faust e l'uomo contemporaneo che tende sempre più a "virtualizzarsi", a "de-corporeizzarsi" attraverso il web?

Totalmente.

Mi sembra che l'infanzia giochi un ruolo decisivo nel Faust's Box. È così?

Assolutamente sì. Questo emerge credo soprattutto in una delle prime scene, quando la Davis parla di questo suo rapporto profondo con l'universo, con le nuvole per esempio, e del momento in cui questo rapporto viene messo in vendita. In realtà si tratta di un giochino che ho fatto io stesso quando ero bambino: c'è stato un periodo della mia infanzia in cui veramente percepivo – magari era solo un caso, chissà – che il giorno successivo avrebbe piovuto, sentivo in me una sorta di meteo, un rapporto molto stretto, un legame profondo con la natura. Mi dicevo: «Domani alle 5 pioverà» e di fatto pioveva. Ricordo che è successo tre o quattro volte. Alla quinta volta ho deciso di scommettere con un mio compagno e da allora non è più successo più nulla.

Perché ha cominciato a mercificare la cosa?

Esattamente, e questo è l'inizio del *Faust's Box*. Il momento in cui subentra il denaro – non tanto come denaro in sé ma matrice dell'illusione. Insomma, quello che noi acquistiamo nella nostra vita rimane lì, noi ce ne andiamo ma quella roba resta e semplicemente non è più nostra. Dunque, tutto lo sforzo, tutta la fatica che mettiamo per acquisire ruolo, potere, denaro in realtà è una fatica inutile. Sarebbe molto più interessante usare molta di questa energia per conoscerci, per conoscere i nostri simili, per avere un rapporto con la natura, con le nuvole, appunto.

Nello scrivere il suo Faust's Box ha ragionato in termini di comparazione al Faust di Goethe? Voglio dire, ha creato le sue scene e i suoi "personaggi" in relazione a delle scene o dei personaggi presenti nel Faust di Goethe?

Dunque, io sono del parere che è molto rischioso – e molto stimolante allo stesso tempo – affrontare dei monumenti di questo tipo. L'unica strada che ritengo possibile è quella di comprendere che monumenti come questo vanno molto studiati per essere radicalmente dimenticati. Il punto è secondo me, leggere e studiare il più possibile e poi lasciar decantare questi materiali, farli seminare nel proprio inconscio, nella propria immaginazione così da permettere alle idee di depositarsi. Finché, a un certo punto, se le cose devono nascere (e se si tratta di semi buoni, succede) nascono e crescono, innaffiandole ogni tanto un po' (sentendo, non so, il *Faust* di Gounod o quello di Berlioz). E allora nel momento in cui cominciano a sbocciare dei germogli si ricomincia a scrivere. Ma chiaramente, come ogni seme di albero, i nuovi germogli portano con sé la pianta ma l'albero che cresce è un altro. Per rispondere alla sua domanda iniziale, dunque, io non mi sono propriamente basato sulla struttura narrativa del *Faust* di Goethe. Ovviamente ho recuperato qualcosa di proposito: il prologo in teatro, per esempio, fatto con la voce fuori campo; la prima canzone di Helga Davis nella quale si delinea il rapporto con lo Spirito; il riferimento a Homunculus nel dialogo con l'algoritmo. Ci sono perciò tutta una serie di elementi nati dall'*humus* goethiano ma, in seguito, tutti hanno preso una fisionomia completamente diversa, incomparabile con l'originale. Si sono trasformati semplicemente in una cosa altra, che si ispira al *Faust* molto liberamente.

Qual è il suo territorio estetico privilegiato?

Per me la musica è alla base di tutto. Come sappiamo adesso grazie alle scoperte della fisica quantistica, è anche alla base dell'universo: la materia dell'universo è letteralmente fatta di suono. Per me è lo stesso: prima di tutto c'è il suono e da lì poi costruisco, come Švankmajer

parte dalla plastilina per costruire i suoi mondi fantastici. Di fatto, io mi ritengo di formazione compositore e musicista mentre il teatro lo utilizzo come una grande medicina per tentare di uscire dal solipsismo che può cogliere il compositore. Quello che voglio dire è che la musica, come l'arte visiva, il romanzo, la scrittura, richiedono una creazione solitaria e possono essere fatte anche senza mettersi in relazione con l'altro. L'unica arte che per esistere deve avere a che fare con l'altro è il teatro. Secondo me, inoltre, il teatro insegna a farsi due principali domande: «Perché sto facendo questa cosa?». E «Per chi sto facendo questa cosa?». Se durante la creazione di uno spettacolo ho bene in mente le risposte a queste due domande – «Perché sto elaborando questo progetto?» e «Qual è il mio pubblico? Quali le persone a cui voglio arrivare?» – il progetto stesso avrà un significato più profondo.

Si è fatto immagino le stesse domande per il suo Faust's Box? Per chi lo stava facendo?

Sicuramente per i miei contemporanei, per le persone come me. Io stesso in fondo non sono esente dal messaggio del *Faust's Box*: anch'io tendo a vivere in una scatola. Di fatto, tutte le relazioni ormai sono mediate dalla tecnologia, si sono digitalizzate.

Conclusione

Giunti al termine di un viaggio ermeneutico lungo un trentennio, emerge in modo evidente come l'apparentemente lapidaria dichiarazione di morte del mito faustiano pronunciata da Klaus Berghahn nel 1987 (con la quale questa tesi, significativamente, si apre) si carichi più che altro di un valore provocatorio e come, di conseguenza, il ben noto interrogativo posto dallo studioso tedesco al termine della sua discettazione («E se ci fosse ancora qualcosa da dire?») assuma i tratti di una domanda retorica. Non solo infatti, come ampiamente illustrato, il mito di Faust continua a trasformarsi, incanalando nella sua incessante metamorfosi le paure, i demoni, i sogni e le speranze della nostra (e di ogni) epoca, ma la sua figura si presta anche, oggi più che mai, a fungere da cartina tornasole ideale per indagare il complesso processo di trasformazione che ha investito (e continua a investire) le arti dello spettacolo contemporaneo, l'opera in primis, e con essa il teatro e il cinema.

Si può sostenere dunque, con buona pace di Berghahn, che oggi Faust sia indubbiamente vivo, sempre teso nel suo inarrestabile destino di mutazione, ancora animato – per usare le parole di Cesare Cases – dal suo «desiderio di dilatare il proprio io fino a farlo coincidere con quello dell'umanità».⁸²¹ Il suo lascito continua a intrecciarsi in modo indistricabile con la storia culturale dell'Occidente e la sua figura può essere inclusa di diritto fra quelle che Massimo Fusillo definisce «costanti transculturali», delle «autentiche ossessioni [...] su cui la letteratura e le arti ritornano di continuo, perché una delle loro funzioni sociali è proprio sovvertire i modelli dominanti, destabilizzare i ruoli e le identità, mostrare il rovescio della medaglia e il lato oscuro di ogni cultura».⁸²²

Nel suo confronto con la postmodernità neocapitalista, nello specifico, Faust matura dei caratteri inediti che lo distanziano nettamente dai suoi alter ego precedenti, pur amplificando nel contempo alcuni tratti già annunciati da varie figure faustiane apparse nel corso dell'Ottocento e, soprattutto, del Novecento. Se, ad esempio, il senso di confusione (o meglio, di dissoluzione) identitaria che connota i Faust di Ken Russell, Jan Švankmajer e Andrea Liberovici (solo per citare i casi più emblematici) enfatizza per certi versi il «vuoto abissale» che secondo Eric A. Blackall caratterizzava il Faust-Nessuno di Tommaso Landolfi e i Faust doppi (o perfino tripli, quadrupli...) di Michel de Ghelderode, Paul Valéry e René Clair,⁸²³ la

⁸²¹ Cesare Cases, *Introduzione al Faust*, in Cesare Cases, Roberto Venuti e Michele Sisto (a cura di), *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 38.

⁸²² Fusillo, *L'immaginario polimorfo*, cit. p. 10.

⁸²³ Traduzione mia di «Utter emptiness». Cfr. Erik A. Blackall, «What the Devil?!» - *Twentieth-Century Fausts*, in Peter Boerner (a cura di), *Faust Through Four Centuries: Retrospect and Analysis*, Tübingen, Max

tendenza alla passività, all'inazione, al bloccaggio esistenziale tipico dei personaggi incontrati in questo percorso sembra configurarsi come una sublimazione iperbolica di quell'«inoperosa contemplazione» che Franco Moretti scovava *in nuce* già nell'eroe di Goethe.⁸²⁴

Goethe vuole un eroe attivo; gli fa dire in tal senso parole stupende e gli presta l'aiuto delle potenze infernali. Eppure niente. [...] Faust resta sempre più invischiato in una sorta di inoperosa contemplazione. Qui il contrasto con l'epica antica è davvero fortissimo. In Omero persino l'inattività dell'eroe – Achille sotto la tenda – produce conseguenze pratiche di grande rilievo: è a suo modo azione. Nel *Faust* per converso la presenza dell'eroe sembra sempre lasciare le cose come sono in una sorta di gigantesco spettacolo. [...] Cercavamo un eroe e abbiamo trovato uno spettatore.⁸²⁵

Il Faust di Goethe, almeno quello della seconda parte del poema, diventa dunque per Moretti un astante, disattivato in un certo senso nella sfera pratica dell'azione ma per lo più intento a contemplare, a mantenere cioè sotto il vaglio del suo sguardo analitico il controllo del mondo. D'altronde, come osserva Claudio Magris, «la conoscenza di Faust [...] è anche dominio, è scienza che indaga la natura per piegarla ai propri fini e alterarla, è una specie di fisica e di medicina che diventano grande politica».⁸²⁶ Proprio qui, emerge lo scarto radicale con i Faust contemporanei: se pure l'eroe di Goethe assume il ruolo di un osservatore, egli guarda il reale con lucidità imperante, lo riconosce, lo categorizza, lo ordina e, così facendo, plasma attivamente il suo universo. Nulla di più distante dall'atteggiamento passivo e inerte degli (anti)eroi scelti in questa sede come casi di studio, si tratti dei cibernauti della Fura dels Baus o di Liberovici, che tentano inutilmente il contatto con l'altro attraverso lo schermo di un computer, dell'impiegato anonimo di Švankmajer, letteralmente manovrato da un burattinaio invisibile, o dell'hippie di Ken Russell, che fa la sua comparsa in scena con in mano uno spinello e riempie il tempo dello spettacolo passando da un'allucinazione lisergica alla successiva.

Pur recuperando (e amplificando) alcune matrici caratteristiche di figure faustiane precedenti, in tal senso, quasi tutti i protagonisti delle opere che compongono il mio studio declinano principalmente le proprie fattezze attraverso un aperto confronto con la contemporaneità, facendosi depositari (fisici, morali, esistenziali) del radicale processo di trasformazione del

Niemeyer Verlag, 1989, p. 211. Anche Ida De Michelis, nel suo studio sulla ricezione italiana del mito faustiano, nota come nel Novecento si attiva una parabola metamorfica che trasforma il personaggio in un essere «definitivamente privo di ogni dimensione titanica [...] ridotto ad antieroe dell'inazione, dell'impossibile tragedia, o della tragedia eterna di un personaggio in pieno collasso di ogni credibile personalità individuale». Cfr. De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia*, cit. p. 240.

⁸²⁴ Moretti, *Opere mondo*, cit. p. 16.

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ Claudio Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1998, p. 247.

vivere associato occorso a partire dalla fine degli anni ottanta del Novecento, caratterizzato dal definitivo crollo del bipolarismo sovietico-statunitense, da un sempre più marcato processo di mediatizzazione, digitalizzazione e informatizzazione dell'esperienza quotidiana. I Faust (ri)nati nell'alveo del postmoderno configurano così la propria specificità a contatto con un orizzonte che sembra portare al massimo grado di compimento le riflessioni di Vilém Flusser sullo strapotere delle immagini tecniche, le teorie di Guy Debord sulla società dello spettacolo e quelle di Jean Baudrillard sui concetti di simulazione e simulacro; un orizzonte, inoltre, dominato epistemologicamente dalla fine delle grandi narrazioni di lyotardiana memoria e dall'ipotesi del pensiero debole coniata da Gianni Vattimo.

Cambia radicalmente, in questo contesto, il concetto di "assoluto" a cui è tradizionalmente connessa la figura di Faust: viene quasi sempre ad annullarsi, nelle opere da me analizzate, la tradizionale equivalenza fra "tensione all'assoluto" e "tensione al sapere supremo" che caratterizzava ad esempio i protagonisti di Marlowe, Goethe e perfino Thomas Mann (nel quale il paradigma dell'assoluto, seppur limitato all'ambito della creazione artistica, della composizione musicale, rimaneva decisivo). Se infatti, con l'avvento del postmoderno, il criterio del vero, tipico delle filosofie della modernità, viene sostituito con il paradigma del potenziale, la tensione faustiana a «conoscere nel fondo | che cosa tiene unito il mondo» (Goethe, *Faust I*, vv. 382-383) è impedita sul nascere dalle stesse coordinate epistemologiche del presente, poiché in esso, come sostiene Lyotard,

la funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli ed i grandi fini. Essa si disperde in una nebulosa di elementi linguistici narrativi, ma anche denotativi, prescrittivi, descrittivi ecc., ognuno dei quali veicola delle valenze pragmatiche sui generis. Ognuno di noi vive al crocevia di molti di tali elementi. Noi non formiamo delle combinazioni linguistiche necessariamente stabili, né le loro proprietà sono necessariamente comunicabili.⁸²⁷

In pratica, nel contesto di un'epoca fondata su tali criteri di frammentazione, mescolanza e plurivocità del sapere, di un crocevia storico nel quale, scrive Vattimo, «radio, televisione, giornali [*diventano*] elementi di una generale esplosione e moltiplicazione di *Weltanschauungen*, di visioni del mondo»,⁸²⁸ lo *Streben* originario di Faust viene storicamente negato ed è inevitabilmente costretto a cambiare di segno, spostando il suo oggetto privilegiato dalla conoscenza al corpo, dalla dimensione astratta del sapere a quella profondamente concreta della

⁸²⁷ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli, trad. it. a cura di Carlo Formenti, 1981, p. 6.

⁸²⁸ Vattimo, *La società trasparente*, cit. p. 12.

carne. L'attenzione quasi ossessiva, chiaramente riscontrabile nei casi di studio analizzati nel corso della tesi, per i temi della maschera, della messinscena, del televisivo, dell'informatico e del virtuale deriva infatti dalla volontà dei registi di far reagire il mito faustiano con le forme dominanti di un orizzonte socioculturale (il nostro) assoggettato al potere astrante dell'immagine, profeticamente definito da Flusser (già nel corso degli ultimi decenni del Novecento) come «la vita non-cosale di domani»,⁸²⁹ caratterizzata dalla necessità di «negare ogni elemento oggettivo, cosale, corporale» al fine di «negare ogni ontologia, epistemologia ed etica a favore della 'pura estetica'».⁸³⁰

In questa nuova vita, [*spiega Flusser*] è degna di nota l'atrofia delle mani. L'uomo futuro, disinteressato alle cose, non avrà più bisogno di mani, perché non dovrà più maneggiare nulla. Gli apparati da lui programmati eseguiranno ogni futura manipolazione. Delle mani resteranno le punte delle dita. Con esse, l'uomo futuro pigerà dei tasti per giocare con simboli e per reclamare informazioni audiovisive dagli apparati. L'uomo 'digitale' del futuro, senza mani, non agirà più; premerà dei tasti. La sua vita non sarà più un dramma che ha un'azione; sarà uno spettacolo che ha un programma. Né il lavoro, né la prassi caratterizzeranno la sua vita concreta, bensì la contemplazione e la teoria. Non lavoratore, *Homo faber*, bensì giocatore con forme, *Homo ludens* è l'uomo del futuro non-cosale.⁸³¹

Non è difficile riconoscere proprio nei caratteri di passività, isolamento, digitalizzazione e atrofia fisica elencati da Flusser nella sua lucida profezia sul futuro dell'umanità, i tratti costitutivi dei Faust analizzati nel corso della mia tesi, quasi sempre rappresentati in uno stato di inerzia esistenziale, solipsismo, progressivo assoggettamento a una dimensione simulacrale e de-fisicizzata.

All'ipotesi di un Faust titano subentra dunque, a cavallo fra XX e XXI secolo, quella di un Faust (flusserianamente) non-cosale: dal protagonista di Russell, immerso in un mondo in cui tutto è televisione, spettacolo, maschera, meccanica, riproduzione mediata, a quello di Švankmajer, trasformato letteralmente in un fantoccio mosso da un burattinaio senza volto, fino agli antieroi schiacciati dall'apoteosi del virtuale (e del digitale) della Fura, di Gilliam, Lepage, Liberovici e (per certi versi) Sokurov, la figura faustiana sembra venir intaccata da un processo di dematerializzazione che la riduce a una presenza fantasmatica sull'orlo della dissoluzione corporea. Nel percorso ermeneutico che va dagli automi meccanici del *Mefistofele* di Russell ai personaggi dissolti nell'etere informatico della Fura e di Liberovici, i registi sembrano illustrare quell'ipotesi di «futuro del corpo» lucidamente descritta da Antonio Caronia e Domenico Gallo, «dominat[a] da due prospettive molto diverse, anzi di primo acchito inconciliabili».

⁸²⁹ Flusser, *La cultura dei media*, cit. p. 204.

⁸³⁰ Flusser, *Immagini*, cit. p. 194.

⁸³¹ Flusser, *La cultura dei media*, cit. pp. 204-5.

Da un lato [*scrivono i due studiosi*] il progressivo e sempre più intimo contatto con il corpo di tecnologie intrusive (la prospettiva di un cyborg elettromeccanico o elettronico) ci fa pensare a un cambiamento della stessa ‘materia prima’ biologica del corpo, ma non certo a un deperimento della sua dimensione materiale. Dall’altro lato, invece, i procedimenti sempre più perfezionati di simulazione digitale di funzioni e performance della materia, il proliferare delle possibilità di travestimento ‘virtuale’ nelle reti, la prospettiva di una sorta di ‘telefonia integrale’ del corpo, cioè la possibilità di mettere in comunicazione a distanza non solo la voce, ma altre funzioni fisico-comunicative di due o più persone, tutto ciò sembra andare verso un’evanescenza del corpo (a conferma di un più generale processo di ‘smaterializzazione’ che alcuni vedono come caratteristico di questa epoca). Il corpo sembrerebbe, insomma, tendere a scomparire nella nuova immaterialità delle interazioni elettroniche.⁸³²

Posto a contatto con un presente che si confronta con lo spettro della «tecnosfera» teorizzata da Brooks Landon, ovvero di una realtà in cui l’immagine elettronica «ha saturato tutte le forme dell’esperienza ed è diventata un ambiente dal quale non esiste via d’uscita»,⁸³³ Faust diventa in pratica il depositario ontologico dei rischi e delle paure connesse all’ipotesi di una meccanizzazione, prima, e una digitalizzazione, poi, universale dell’esistente.

Proprio nel contesto di questo rinnovato ordine del reale, dunque, il Faust contemporaneo, soggiogato dallo strapotere della logica binaria del 2.0, reindirizza il suo anelito verso il recupero di una corporeità immediata e, soprattutto, non mediata, sposando involontariamente, ancora una volta, le riflessioni di Vilém Flusser.

L’ambiente da cui dobbiamo distanziarci [*scrive il filosofo praghese*] è il mondo nebuloso delle informazioni che ci programmano. Esse sono il concreto, da cui dobbiamo astrarre. Ed è evidente verso dove dobbiamo orientarci in questo astrarre: noi dobbiamo, per usare le parole di Husserl, tornare alla *res*. Astrarre deve significare oggi ritrovare la strada verso la *res*.⁸³⁴

In linea con le “indicazioni” flusseriane, dunque, lo *Streben* dei Faust contemporanei finisce per subire una reinterpretazione materializzante: si assiste allo spostamento definitivo dell’oggetto della loro aspirazione da un contenuto intellettuale a uno prettamente fisico. Lo sforzo faustiano verso il sublime, l’universale, l’oltre si azzera e viene sostituito dalla necessità di un ripiegamento verso l’umano, verso una fisicità istintiva, primitiva, realizzazione dello scenario, previsto ancora una volta da Flusser, «nel quale la corporeità rimossa si oppo[rrà] alla

⁸³² Antonio Caronia, Domenico Gallo, *Houdini e Faust: breve storia del cyberpunk*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, pp. 137-138.

⁸³³ Traduzione mia di «[It] saturated all forms of experience and become an inescapable environment, a ‘technosphere’». Cfr. Brooks Landon, *Cyberpunk: Future So Bright They Gotta Wear Shades*, «Cinefantastique», Vol. 18, N. 1, Dicembre 1987, p. 27.

⁸³⁴ Flusser, *La cultura dei media*, cit. p. 204.

cerebralizzazione della società telematizzata, per procedere verso una forma di bestialità mai esistita prima».⁸³⁵

Dunque, nel contesto di un crocevia storico dominato dalla progressiva subordinazione dell'umano all'immagine (televisiva e pubblicitaria prima, informatica e virtuale poi), l'anelito di Faust compie una parabola "discendente" dal sublime al carnale, individuando nel corpo, nelle sue impellenze fisiche, slegate da ragione, il motivo principale del proprio tendersi. Quasi tutte le opere analizzate mettono in luce questo preciso percorso, spostando l'accento narrativo dal dramma tradizionale della conoscenza al dramma contemporaneo del corpo, convogliando l'attenzione – in modi diversi – sulla repressione della fisicità messa in atto dalle dinamiche delle odierne società globali e sulla conseguente, liberatoria riemersione dell'ombra, dell'istinto.

Ora, secondo Aldo Carotenuto, questo processo di "regressione" è un carattere strutturante del mito faustiano *tout court* ma viene sempre connesso, almeno da Goethe in poi, a un conseguente tentativo di risalita (sociale, morale, politica, artistica). Come scrive lo studioso italiano, infatti, per Faust è sempre

necessaria [...] una regressione nell'utero materno: tornare in uno stato di indifferenziazione primaria nel quale l'individuo si abbandona al piacere offerto dall'annichilimento nella 'Grande Madre'. La regressione implica, infatti, il ritorno alla modalità indifferenziata dell'inconscio, ove le strutture razionali sono sovvertite e emergono le tendenze più intime dell'uomo. [...] Ma a questa totalità indifferenziata bisogna sottrarsi allontanandosi dal caos dell'inconscio, con le sue leggi legate all'istintualità e al piacere, uscendo così dall'Inferno dantesco.⁸³⁶

Lo schema faustiano classico prevederebbe dunque un iniziale inabissamento nella dimensione primaria, meramente sensuale dell'esistere a cui, necessariamente, seguirebbe una riemersione, una sorta di elevazione dello *Streben* verso le vette dell'assoluto. I Faust contemporanei, al contrario, sembrano negare apertamente questo modello poiché, nel loro caso, alla "regressione" nel carnale non segue più alcun anelito di ascensione sublimante: il tendere dei protagonisti si esaurisce nel recupero di una fisicità essenziale, di una sorta di ancestrale animalità non mediata. In questo senso, gli antieroi su cui il mio studio si concentra paiono assumere una caratterizzazione "pre-goethiana", lontanissima cioè dalla complessità filosofica e morale delineata dal sommo poeta tedesco e più vicina invece alla banale umanità dei personaggi dei primi racconti popolari nei quali, sostiene Carotenuto, non emerge «nessun

⁸³⁵ Flusser, *Immagini*, cit. p. 194.

⁸³⁶ Carotenuto, *La forza del male*, cit. pp. 15-16.

conflitto intimistico, [...] né dilemma esistenziale, nessuno *Streben* volto alla conoscenza pura, nessuna superiorità intellettuale». ⁸³⁷

Il Faust della postmodernità digitalizzata compie dunque un percorso a ritroso che si configura come un vero e proprio ritorno alle origini: invece di aspirare all'oltre metafisico, egli brama di tornare nell'istintualità animalesca dell'umano, nel ribollire del carnale, nella socialità immediata del contatto fisico. Così, l'immagine del Faust di Russell al termine della Valpurga fantascientifica del *Mefistofele* genovese, unico rappresentante del genere umano in mezzo a una danza forsennata di robot, quella del protagonista di Švankmajer, imprigionato dentro una scorza di burattino di legno, il continuo sprofondamento del Faust lepagiano nell'orizzonte incorporeo del video e il finale della *Damnation* di Gilliam con il suo eroe imbrigliato a una svastica e letteralmente trasformato in pura figura, si ergono a figure tragiche del futuro incorporeo e non cosale preannunciato da Flusser. E, allo stesso modo, i gesti ferini del protagonista di Sokurov, proteso come un cane verso le forme sinuose di Margarete, il grido disperato del cibernauta della Fura ("Voglio un corpo") e l'epilogo del *Faust's Box* di Liberovici, con la lenta camminata di Helga Davis verso il pubblico e il suo semplice gesto della mano poggiata sulla spalla di uno spettatore, illustrano la nuova dimensione dello *Streben* faustiano, il ripiegamento del titanico anelito del personaggio mitico verso una più umana propensione al corpo, il proprio e quello dell'Altro.

La tensione all'oltre che svanisce nelle diegesi dei testi analizzati, tuttavia, sembra incanalarsi nelle loro configurazioni testuali ed estetiche, innervandone l'essenza: le opere scelte come oggetto di studio, infatti, paiono assimilare nelle proprie forme lo *Streben* negato dai personaggi faustiani contemporanei, assorbendo il paradigma «dell'aperto e dell'illimitato» che Magris riconosce al Faust di Goethe, il suo sforzo di «essere contemporaneamente la propria realtà e tutte le potenzialità che ogni realtà esclude, divenendo il proprio limite nell'atto stesso in cui si dà forma». ⁸³⁸ Le messinscene liriche, gli spettacoli teatrali e i film scelti danno infatti vita a dei veri e propri cortocircuiti estetici per cui le forme canoniche dell'arte di riferimento vengono espanse fino a un punto di rottura radicale, mescolate, fuse e fatte reagire con i mezzi e le forme di altre arti. Emerge un processo generale di rifondazione estetica che rende di fatto obsolete le categorie di opera, teatro e cinema (e, con esse, anche quelle di letteratura, pittura, scultura) e apre a una nuova era fondata sul criterio della convergenza, in cui le ibridazioni sono la norma

⁸³⁷ Ivi, p. 85.

⁸³⁸ Magris, *Itaca e oltre*, cit. p. 248.

e non più l'eccezione.⁸³⁹ Viene alla luce un sistema intermediale dominato da quelle che Alison Oddey chiama «forme cross-artistiche», caratterizzate da una «cross-fecondazione di composizione musicale e soundscape design, scultura, fotografia e altre arti figurative»; un universo composito in cui «gli elementi del teatro [*entrano*] in dialogo con l'architettura degli edifici e delle città, con i processi della scrittura filmica, del montaggio e dell'assemblaggio, con la natura della video art e delle installazioni».⁸⁴⁰

Attraverso il filtro del faustiano, sembra in pratica emergere emblematicamente l'ipotesi avanzata da Erika Fischer-Lichte relativa al trionfo di un'«arte dello sconfinamento».⁸⁴¹ Il concetto di performativo che, secondo la studiosa, domina l'universo estetico contemporaneo, infatti

tenta instancabilmente di trascendere i confini storicamente stabiliti, diventati così fossilizzati da apparire naturali. [...] L'estetica del performativo non cerca di realizzare il progetto dell'omogeneizzazione [...]. Il suo scopo è, piuttosto, quello di superare le opposizioni rigide e convertirle in gradazioni dinamiche. Il progetto dell'estetica del performativo va rintracciato nella volontà di far collassare le dicotomie binarie e rimpiazzare la nozione dell'«o questo o quello» con il principio del «sia uno che l'altro». Si tratta di un tentativo di lanciare un incantesimo sul mondo, trasformando i confini stabiliti nell'Ottocento e trasformandoli in soglie.⁸⁴²

La parabola dell'eterno tendere faustiano, seppur revisionata (forse perfino svilita) a contatto col postmoderno, pare prestarsi, in tal senso, a fungere da terreno privilegiato per favorire l'emersione di questa estetica della soglia e dell'attraversamento, capace di annullare i generi, gli specifici artistici per estenderli, contaminarli, creando un frastagliato panorama mediale

⁸³⁹ Suggestendo l'ipotesi di un'estetica della convergenza, mi sembra obbligatorio ricordare le parole scritte da Henry Jenkins nel suo celeberrimo *Cultura convergente* sul tema della contaminazione fra vecchi e nuovi media. «La parola stampata [*scrive lo studioso*] non ha soppiantato quella orale. Il cinema non ha ucciso il teatro, la tv non ha ucciso la radio. Vecchi e nuovi media sono stati costretti a co-esistere. Ecco perché la convergenza, piuttosto che il paradigma della rivoluzione digitale, sembra essere la spiegazione più plausibile del cambiamento mediatico degli ultimi anni. Lungi dall'essere sostituiti, i vecchi media vedono trasformare la loro funzione e il loro status, per effetto dell'introduzione di nuove tecnologie». Cfr. Henry Jenkins, *Cultura convergente* [2006], Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore, trad. it. a cura di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, 2014, p. XXXVII.

⁸⁴⁰ Traduzione mia di «Cross-art forms», «The cross-fertilisation of soundscape design and composition, sculpture, photography and other fine art forms», «Performance-making embraces theatricality and the elements of theatre in a dialogue with the architecture of buildings and cities, the processes of film writing, editing and assemblage, and the nature of video art and installation has produced a variety of innovative». Cfr. Alison Oddey, *Re-Framing the Theatrical. Interdisciplinary Landscape for Performance*, Basingstoke & New York, Palgrave MacMillan, 2004, p. 42.

⁸⁴¹ Fischer-Lichte, *Estetica del Performativo*, cit. p. 349.

⁸⁴² Traduzione mia di «It unflaggingly attempts to transcend historically established borders which have since become so ossified that they appear natural. [...] The aesthetics of the performative does not pursue the project of homogenization [...]. Rather, its aim is to transcend rigid oppositions and to convert them into dynamic gradations. The project of the aesthetics of the performative lies in collapsing binary oppositions and replacing the notion of «either/or» with one of «as well as». It is an attempt to reenchant the world by transforming the borders established in the eighteenth century and opening them up into thresholds». Cfr. Ivi, pp. 203-4.

dominato, direbbe Tommaso Pomilio, da una «tensione alchemica a ‘fare’ o *divenire* costantemente *altro*». ⁸⁴³ Prendendo in prestito un’espressione di Silvia Carandini, lo *Streben* di Faust, la sua aspirazione all’oltre, sembrerebbe in pratica tradursi registicamente in «una trasgressione romantica tesa a esplorare le ‘frontiere dell’irrapresentabile’, gli sconfinamenti e disfacimenti del ‘dramma’ nella civiltà ‘post’ industriale e tecnologica», ⁸⁴⁴ dando così vita (e non solo in teatro) a configurazioni estetiche anomale, convergenti, dotate di un’ontologia fluida.

È possibile notare in modo evidente questo processo, concentrandosi ad esempio sul teatro musicale, a cui dedico uno sguardo privilegiato e un’attenzione maggioritaria nel corso della tesi (tre i capitoli dedicati al teatro in musica contro i due rispettivamente incentrati su spettacoli teatrali e film). Già Ken Russell, con la sua (al tempo) scioccante messinscena del *Mefistofele*, sovverte le tradizionali gerarchie operistiche, facendo della partitura il mero principio di scansione scenica di episodi da lui completamente reinventati, in una rivendicazione del primato assoluto del regista sul compositore che finisce per dotare il suo allestimento di un ritmo più vicino a quello del teatro di parola e soprattutto del cinema che non a quello del teatro lirico. Questa tensione “cinematografica” giunge a strutturare in modo pressoché integrale le messinscene de *La Damnation de Faust* realizzate da Robert Lepage e Terry Gilliam, non solo attraverso l’immissione continua di inserti audiovisivi nel flusso dello spettacolo ma soprattutto per mezzo di una vera e propria “ricalibratura” filmica dell’opera, riplasmata nel suo ritmo, nella sua forma e nella sua struttura tramite l’applicazione di procedure eminentemente cinematografiche (lo zoom, il ralenti, il montaggio, l’inquadratura, la postproduzione). In questo senso, il *Faust’s Box* di Andrea Liberovici, con cui la mia tesi significativamente si chiude, illustra il compimento iperbolico (o forse, il nuovo principio da cui ripartire) del processo di trasformazione che ha caratterizzato il teatro musicale nel corso degli ultimi trent’anni, proponendosi – per usare un’espressione che Lehmann applica alla poetica di Heiner Goebbels – come un’opera in cui «il piano musicale, così come il corso delle azioni, non viene più costruito in maniera lineare, ma [...] attraverso una stratificazione di universi sonori». ⁸⁴⁵ Il *Faust’s Box*, definito dal suo regista un’opera da camera contemporanea e, insieme, un viaggio transdisciplinare, sottomette a una partitura sonora estremamente eterogenea (musica classica, rumori ambientali, sintesi elettroacustica) un complesso sistema di generi che mescola i momenti puramente operistici con le suggestioni audiovisive, gli intermezzi parlati e i brani

⁸⁴³ Tommaso Pomilio, *Cinema come poesia*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2010, p. 7.

⁸⁴⁴ Carandini, *Intermittenze e infrazioni della scena in epoca moderna*, cit. p. 22.

⁸⁴⁵ Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit. p. 101.

poetici illustrati in proiezione. L'opera di Liberovici pare diventare, in questo senso, il prototipo massimo di un'estetica della convergenza, capace di unificare, all'interno della sovrastruttura del teatro musicale, il video, il dramma parlato, la sperimentazione sonora, la letteratura, dando vita così a una sorta di modello (trasfigurato) del *Gesamtkunstwerk* idealizzato da Wagner.

A questa tensione ibridante del teatro musicale, risponde una complementare aspirazione del teatro di parola a estendere i propri confini estetici, a inglobare strumenti desunti da arti diverse, a deformare e soprattutto “ri-formare” le proprie configurazioni tradizionali. Le avventure faustiane di Giorgio Strehler, Peter Stein e La Fura dels Baus, tutte ispirate al *Faust* goethiano eppure diversissime fra loro, condividono in tal senso una comune propensione a rendere scenicamente la “polifonia” del capolavoro tedesco, quel senso di non-definizione che Moretti definisce «la digressione perpetua dell'esplorazione: attività che [...] opera in un sistema dalle variabili troppo numerose per ottenere risultati definitivi».⁸⁴⁶ Così, la Fura inventa, per il suo primo confronto con il *Faust*, un “teatro digitale”, fondato sulla logica del database informatico e dunque capace di far convivere sul palco i linguaggi della scena e del video, della tv e del videogame, in un flusso intermediale organizzato, come in un'opera lirica, dal mix musicale di un deejay che fronteggia il proscenio, sorta di contemporanea trasfigurazione del direttore d'orchestra. Diversamente, Strehler e Stein, protesi verso un proposito di integralità e fedeltà assoluta al testo di partenza che rende il capitolo a loro dedicato un vero e proprio *unicum* all'interno della mia tesi, fanno del *Faust* goethiano, una riflessione esplicita sulle possibilità e i limiti del teatro contemporaneo. Se Strehler insiste sul carattere di «forma in crescita continua» (come lo definisce Moretti) del capolavoro goethiano e dà in questo senso vita a degli spettacoli *in fieri*, intesi come produzioni sospese fra prova e rappresentazione, Stein sceglie la carta della molteplicità e, sfruttando spazi volutamente non teatrali, crea un caleidoscopio di possibilità sceniche che sembra riprodurre quel «teatro così largo che è quasi impossibile immaginarselo», vagheggiato da Goethe nel dicembre del 1829.⁸⁴⁷ Entrambi i registi, inoltre, impostando le proprie operazioni registiche su un rispetto assoluto del testo, della sua metrica e della sua componente “sonora” originaria, riescono a riprodurre scenicamente la musicalità connaturata al *Faust* goethiano, la sua essenza paradossale di opera in musica senza musica, producendo così una inedita fusione fra un modello di teatro drammatico, fondato sul primato testuale, e un'opposta tensione, indubbiamente postdrammatica, caratterizzata da una «cancellazione dei

⁸⁴⁶ Moretti, *Opere mondo*, cit. p. 46.

⁸⁴⁷ Ivi, pp. 91, 56.

confini tra generi [*per cui*] danza e pantomima, musica e teatro di parola si mescolano» e «opera, performance e teatro si riuniscono».⁸⁴⁸

Anche il cinema, infine, sembra partecipare a questa stessa spinta alla mescolanza, alla convergenza: se da un lato, come visto, il suo linguaggio giunge a informare quello del teatro (musicale e di parola), rinnovandone le forme e contribuendo a trasformarlo in altro da sé, dall'altro, esso sembra voler desumere dalle arti della presenza (l'opera, il teatro ma anche la pittura e la scultura) un aspetto negato dalla sua stessa natura "luministica" e perciò evanescente: la materialità, la dimensione carnale. Pur realizzando due adattamenti del mito faustiano profondamente diversi per temi e contenuti, infatti, Jan Švankmajer e Aleksandr Sokurov aspirano alla creazione di un'immagine aptica, nel senso che Laura Marks dà al termine, dotata cioè di una consistenza fisica, come esperibile attraverso il senso del tatto. Švankmajer introduce nel suo film numerose sequenze girate come fossero scene desunte dal teatro (d'opera o di marionette) e lo costella di animazioni in stop-motion in cui le figure prendono letteralmente vita dall'argilla, producendo il senso di un cinema teatrale, scultoreo, dotato di consistenza materiale. Sokurov, in modo diverso, manipola le sue lenti al fine di produrre distorsioni anamorfiche che creino l'effetto di un'insorgenza pittorica dell'immagine, di una sua rilevanza corporea, fisicizzata. In un ennesimo riverbero della spinta faustiana all'oltre, così, i *Faust* di Švankmajer e Sokurov portano il cinema sulla soglia stessa del suo limite (costituito dalla sua labile natura di arte della luce) e tentano di rifondarlo come esperienza tangibile, corporea, materiale e dunque scultorea, pittorica, teatrale: dopo l'opera che aspira al cinema e il teatro che si fa opera, televisione, video, in un moto perennemente oscillante, ecco dunque un cinema che vuole tornare alla materialità della scena teatrale, alle vibrazioni fisiche della voce e del corpo operistico.

Appare dunque chiaro come, nel loro carattere radicalmente sperimentale, votato alla convergenza, alla contaminazione, al disconoscimento del senso del limite, tutte le opere che analizzo nel corso della mia tesi riproducano, attraverso le loro forme, il carattere strutturante del faustiano, quell'inesausta volontà di superamento, di oltrepassamento, che funge da paradigma generale del personaggio mitico. Proprio nel loro statuto sospeso e spesso intermediale, nel loro proporsi come esempi capitali di ciò che Fischer-Lichte definisce «un'arte del passaggio e dell'attraversamento delle soglie»,⁸⁴⁹ le visioni faustiane che popolano la mia tesi sembrano così avvicinarsi sorprendentemente al concetto del «fra le immagini» coniato da

⁸⁴⁸ Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, pp. 26, 151.

⁸⁴⁹ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, p. 352.

Raymond Bellour, in riferimento alla rivoluzione del sistema delle arti visive apportato dall'avvento del digitale:

il *fra le immagini* è così (virtualmente) lo spazio di tutti questi passaggi. Un luogo fisico, mentale, molteplice. Allo stesso tempo molto visibile e segretamente immerso nelle opere, rimodella il nostro corpo interiore per prescrivergli nuove posizioni; opera fra le immagini nel senso generale e sempre singolare del termine. Poiché galleggia tra due fotogrammi come tra due schermi, tra due spessori di materia come tra due velocità, è difficile da fissare: è la variazione, la dispersione stessa. [...] Il *fra le immagini* è quello spazio ancora abbastanza nuovo da essere considerato come un enigma ma già strutturato quanto basta per poter essere circoscritto.⁸⁵⁰

Circoscrivere attraverso il filtro del faustiano il mutato orizzonte delle arti performative contemporanee è stato d'altronde uno degli scopi di questa ricerca: descrivere un orizzonte artistico sospeso bellourianamente *fra* varie estetiche, fatto di intersezioni e attraversamenti continui, in cui perde di senso distinguere fra opera, teatro e cinema (se non come generali etichette di riferimento) e diventa decisivo, al contrario, riconoscere l'esistenza di un sistema estetico mobile e multiforme che, direbbe Pomilio, mira (faustianamente) a «neutralizzare le impalcature del 'codice' di partenza, il sistema adottato [...], per trasmettere, quasi mesmerizzare, *altro* attraverso le medesime ristrettezze di quel 'codice'». ⁸⁵¹

In questo senso, la storia di Faust, in quanto mito della spinta all'eterna trasformazione, si dimostra come il filtro più adeguato per analizzare l'evoluzione delle arti dello spettacolo e, insieme, la *Weltanschauung* di un'epoca, la nostra. Se lo *Streben* teso all'assoluto che informa il mito definisce strutturalmente i testi selezionati, rifondandone l'essenza estetica secondo un criterio di convergenza e mescolanza, i tratti del personaggio mitico su cui gli stessi testi si concentrano, si modificano radicalmente, in un tentativo di replicare le angosce e le speranze della nostra contemporaneità, di attivare il processo di liberazione, descritto da Theodore Ziolkowski, per il quale noi tutti «alleviamo le nostre ansie e le nostre coscienze inquiete, scaricandole su capri espiatori mitici come Faust». ⁸⁵² Dopo essere stato un superuomo teso verso l'impossibile così, Faust diventa un individuo isolato, inerte, passivo, colto nella ricerca di una corporeità immediata perché stretto nella prigione di immagini elettroniche e byte informatici creata dal trionfo del televisivo prima, del digitale poi e, infine, del virtuale.

⁸⁵⁰ Raymond Bellour, *Fra le immagini: fotografia, cinema, video* [2002], Milano, Mondadori, trad. it. a cura di Vincenza Costantino e Andrea Lissoni, 2007, pp. 6-7.

⁸⁵¹ Pomilio, *Cinema come poesia*, cit. p. 7.

⁸⁵² Traduzione mia di «We relieve our anxieties and uneasy consciences by off-loading them onto such mythic scapegoats as Faust». Cfr. Theodore Ziolkowski, *The Sin of Knowledge: Ancient Themes and Modern Variations*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 191.

L'attuale crisi sanitaria causata dalla pandemia da COVID-19 ha finito per "realizzare" drammaticamente quanto i Faust da me analizzati avevano in un certo senso previsto: l'esperienza dei numerosi lockdown imposti in tutto il mondo, la necessità di un distanziamento sociale, il passaggio obbligato, su scala globale, a un'economia "da remoto", fondata cioè su procedure ormai completamente informatizzate, la conseguente, generalizzata, tensione alla riconquista di una socialità non mediata, hanno portato al suo massimo grado di saturazione lo spettro di un'umanità (flusserianamente) "non cosale" abbozzato dai registi presi in considerazione nel mio lavoro. I Faust vagheggiati dai testi selezionati come casi di studio hanno trovato oggi, in tal senso, la propria realizzazione epocale, in una conferma dell'assunto di Hans Schulte per il quale «le sfide più importanti della cultura moderna non vanno rintracciate in eventi 'impressionanti' ma in testi come il *Faust* di Goethe – re-interpretati». ⁸⁵³ Incanalando le incertezze, le aspettative e le paure di un'epoca nelle loro opere, gli autori studiati hanno in tal senso offerto, attraverso Faust, la fotografia esatta di una visione del mondo, giunta oggi al suo più drammatico grado di realizzazione. È ora in corso un cambiamento radicale delle strutture e dei meccanismi generali del vivere associato che la crisi sanitaria COVID ha accelerato in modo incontrovertibile e che durerà ben oltre la fine della stessa. A questa metamorfosi sociale, culturale ed economica in via di definizione, il mito di Faust risponderà con un'ennesima trasformazione, ad oggi imprevedibile, modificando ancora una volta quella che Magris definisce la sua «scrittura mai finita», riplasmando il suo volto per rispondere ai nostri più intimi interrogativi, «mai prigioniero di un'epoca o di un'avventura particolare, rivolto per sempre a un'espressione estrema dell'umano». ⁸⁵⁴

⁸⁵³ Traduzione mia di «The most constructive challenges of modern culture may be found not in striking 'events' but in texts like Goethe's Faust – re-interpreted». Cfr. Schulte, *Introduction*, in Noyes, Kleber, Schulte (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 13.

⁸⁵⁴ Magris, *Itaca e oltre*, cit. pp. 246-247.

Bibliografia selezionata

- Michael Adams, *Ken Russell: Musical Mythmaker*, «Notes», Settembre 2009
- Daniel Albright, *Berlioz's Semi-operas*, Rochester, Rochester University Press, 2001
- Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci, 2003
- Alfonso Amendola, Vincenzo del Gaudio (a cura di), *Teatro e immaginari digitali*, Milano, Gechi Edizioni, 2018
- Costanzo Antermite e Gemma Lanzo (a cura di), *Moviemment n. 6 – Jan Švankmajer*, Manduria (TA), Gemma Lanzo Editore, 2010
- Diane Arnaud, *Le cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*, Parigi, L'Harmattan, 2005
- William Ashbrook, Gerardo Guccini (a cura di), *Il Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998
- John Ashbrook, *Terry Gilliam*, Harpenden, Pocket Essential, 2000
- Jacques Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, trad. it. a cura di Daniela Orati, 1991
- Jacques Aumont, *L'immagine* [2005], Torino, Lindau, trad. it. a cura di Valentina Pasquali, 2007
- Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Londra & New York, Routledge, 1999
- Frances Babbage, *Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature*, Londra, Bloomsbury, 2018
- Frank Baron, *Doctor Faustus from History to Legend*, Monaco, Wilhem Fink Verlag, 1978
- Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Parigi, Jacques Vautrain Editeur, 1949
- Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffello Cortina, trad. it. a cura di Gabriele Piana, 1996
- Jean Baudrillard e Mark Poster (a cura di), *Jean Baudrillard. Selected Writings*, Cambridge, Polity Press, 2001
- Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson (a cura di), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010
- Colin Beardon e Gavin Carver (a cura di), *New Visions in Performance. The Impact of Digital Technologies*, Lisse, Swets & Zeitlinger, 2004
- Gabriele Becheri (a cura di), *Officina Liberovici*, Venezia, Marsilio, 2007
- Raymond Bellour, *Fra le immagini: fotografia, cinema, video* [2002], Milano, Mondadori, trad. it. a cura di Vincenza Costantino e Andrea Lissoni, 2007

- Alberto Bentoglio e Federica Mazzocchi (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici*, Roma, Bulzoni, 1997
- Alberto Bentoglio e Federica Mazzocchi (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici. Parte 2*, Roma, Bulzoni, 1998
- Alberto Bentoglio, *Realtà e poesia: il fare teatro di Giorgio Strehler*, *Materiali di estetica*, 2002
- Claudio Bernardi e Carlo Susa (a cura di), *Storia essenziale del teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 2005
- Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Roma, Bompiani, 2007
- Paolo Bertetto, *Microfilosofia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2014
- Birgit Beumers, *A History of Russian Cinema*, Londra, Bloomsbury, 2009
- Birgit Beumers e Nancy Condee, *The Cinema of Alexander Sokurov*, Londra & New York, I.B. Tauris, 2011
- Jeff Birkenstein, Anna Froula, Karen Randell (a cura di), *The Cinema of Terry Gilliam: It's a Mad World*, Londra & New York, Wallflower Press, 2013
- Fiona Björling, *Stillness and Silence in Alexander Sokurov's Films: An Affinity with Japan*, in Junichi Toyota; Pernilla Hallonsten; Marina Shchepetunina (a cura di), *Sense of Emptiness: An Interdisciplinary Approach*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2012
- Peter Boerner (a cura di), *Faust Through Four Centuries: Retrospect and Analysis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989
- Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [2000], Milano, Guerini & Associati, trad. it. a cura di Benedetta Gennaro, 2013
- Thorsten Botz-Bornstein, *Films and Dreams: Tarkovskij, Sokurov, Bergman, Kubrick, Wong Kar-Wai*, Lanham, Lexington Books, 2007
- Angelo Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966
- Dennis Brotto, *Osservare l'incanto. Il cinema e l'arte di Aleksandr Sokurov*, Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2010
- Vincenzo Buccheri, *Lo stile cinematografico*, Roma, Carocci, 2010
- Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, «October», Vol. 62, 1992
- Catalina Buezo Canalejo, *La incursión de La Fura dels Baus en el terreno filmico: Fausto 5.0*, «Signa», N. 13, 2004
- Ignazio Buttitta, *Verità e menzogna dei simboli*, Roma, Meltemi, 2008
- Lorraine Byrne Bodley (a cura di), *Music in Goethe's Faust: Goethe's Faust in Music*, Woodbridge & Rochester, Boydell Press, 2017

- David Cairns, *Berlioz: Vol. I: The Making of an Artist, 1803-1832*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2003
- David Cairns, *Berlioz Vol. II - Servitude and Greatness, 1832-1869*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2003
- Sandro Cappelletto, *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume 3 – Avanguardia e utopie del teatro*, Torino, Einaudi, 2001
- Silvia Carandini (a cura di), *Il dramma senza confini: frontiere dell'irrepresentabile sulle scene del Novecento*, Pisa, Pacini, 2014
- Marvin Carlson, *Faust Frammenti by Johann Wolfgang von Goethe*, «Theatre Journal», Vol. 44, N. 4, Dicembre 1992
- Marvin Carlson, *Theatre is More Beautiful Than the War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa City, Iowa University Press, 2009
- Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005
- Antonio Caronia, Domenico Gallo, *Houdini e Faust: breve storia del cyberpunk*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997
- Aldo Carotenuto, *La forza del male. Senso e valore del mito di Faust*, Milano, Bompiani, 2004
- Cesare Cases, Roberto Venuti e Michele Sisto (a cura di), *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, Macerata, Quodlibet, 2019
- Matthew Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, Londra & New York, Routledge, 2006
- Francesca Ceccotti, *La Fura dels Baus: Metamorfosi dei linguaggi espressivi*, Università degli Studi di Bologna, 2003 [Tesi di laurea]
- Francesco Ceraolo, *Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Roma, Bulzoni, 2012
- Meiling Cheng, Gabrielle H. Cody (a cura di), *Reading Contemporary Performance. Theatricality Across Genres*, Londra & New York, Routledge, 2016
- Ian Christie (a cura di), *Gilliam on Gilliam*, Londra & New York, Faber & Faber, 1999
- Eusebio Ciccotti, *Avanguardia e cinema in Cecoslovacchia*, Roma, Bulzoni, 1989
- Gregory Claeys, *Dystopia: A Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2017
- Mario Costa, *La disumanizzazione tecnologica*, Milano, Costa e Nolan, 2007
- Antonio Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock: il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014
- Andre Dabezies, *Visages de Faust au XX siècle: littérature, idéologie et mythe*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1967

- Regis Debray, *Vita e morte dell'immagine* [1992], Milano, Il Castoro, trad. it. a cura di Andrea Pinotti, 2010
- Roberto De Gaetano, *La potenza delle immagini: il cinema, la forma e le forze*, Pisa, ETS, 2012
- Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti: forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio, 2008
- Paola Del Zoppo, *Faust in Italia: ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Roma, Artemide, 2009
- Ida De Michelis, *Il viaggio di Faust in Italia*, Roma, Viella, 2017
- Fabrizio Deriu (a cura di), *Lo schermo e la scena*, Venezia, Marsilio, 1999
- Christophe Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della Musica Vol. 2*, Torino, Einaudi, 2002
- Daniele Dottorini e Fabio Melelli (a cura di), *La favola della realtà: il cinema di Terry Gilliam*, Fasano (BR), Schena, 2002
- Pavel Drábek e Dan North, "What governs life": Švankmajer's *Faust in Prague*, «Shakespeare Bulletin», 2011
- Richard Drain, *20th Century Theatre: A Sourcebook*, Londra & New York, Routledge, 1995
- František Dryje, Bertrand Schmitt (a cura di), *Jan Švankmajer: Dimensions of dialogue between film and fine art*, Praga, Arbor Vitae, 2012
- Andrew J. Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984
- Aleksandar Sasa Dundjerovic, *The Theatricality of Robert Lepage*, Montréal, McGill University Press, 2007
- Aleksandar Sasa Dundjerovic, *Robert Lepage*, New York, Routledge, 2009
- Osman Durrani, *Faust: Icon of Modern Culture*, Robertsbridge, Helm Information, 2004
- Osman Durrani, *Filmed Fausts: Cardboard Cut-Outs or Blueprint of the Soul*, in Christiane Schönfeld, Hermann Rasche (a cura di), *Processes of Transposition: German Literature and Film*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2007
- Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle opere contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962
- Sergej M. Ejzenštein, *Il colore*, Venezia, Marsilio, trad. it. a cura di Gloria Bellezza, Cinzia De Coro, Antonella Summa, 1982
- Sergej M. Ejzenštein, *Il montaggio* [1924], Venezia, Marsilio, trad. it. a cura di Giorgio Kraiski, Federica Lampreini e Antonella Summa, 1986
- Paolo Fabbri, «Di vedere e non vedere»: *lo spettatore all'opera*, «Il Saggiatore musicale», Vol. 14, N. 2, 2007
- Riccardo Falcinelli, *Figure*, Torino, Einaudi, 2020

- Stephen Farber, *Russellmania!*, «Film Comment», November/December 1975
- Sharon G. Feldman, *Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus's Aspiration to the Authentic*, «Theatre Journal», 1998
- Erika Fischer-Lichte, *Faust I und II*, «Theatre Journal», Vol. 53, N. 3, Ottobre 2001
- Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Roma, Carrocci, trad. it. a cura di Tancredi Gusman, 2014
- Lorna Fitzsimmons (a cura di), *International Faust Studies: Adaptation, Reception, Translation*, Londra, Continuum, 2008
- Lorna Fitzsimmons (a cura di), *Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music*, Berlino, De Gruyter, 2008
- Lorna Fitzsimmons (a cura di), *Goethe's Faust and Cultural Memory: Comparatist Interfaces*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2012
- Lorna Fitzsimmons (a cura di), *Faust Adaptations from Marlowe to Abouduwa and Markland*, West Lafayette, Purdue University Press, 2014
- Lorna Fitzsimmons e Charles Mc Knight (a cura di), *The Oxford Handbook of Faust in Music*, Oxford, Oxford University Press, 2017
- Kevin M. Flanagan (a cura di), *Ken Russell: Re-Viewing England's Last Mannerist*, Londra, Plymouth e Toronto, Scarecrow Press, 2009
- Vilém Flusser, *La cultura dei media* [1997], Milano, Mondadori, trad. it. a cura di Tomaso Cavallo, 2004
- Vilém Flusser, *Immagini: come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo* [1985], Roma, Fazi, trad. it. a cura di Salvatore Patriarca, 2009
- Bruno Fornara, Francesco Pitassio, Angelo Signorelli (a cura di), *Jan Švankmajer*, Bergamo, Stefanoni, 1997
- Augusto Forti, *Faust: il diavolo e la scienza*, Roma, Armando Editore, 2016
- Stefano Francia Di Celle, Enrico Ghezzi e Alexei Jankowski (a cura di), *Aleksandr Sokurov. Eclissi di cinema*, Torino, Associazione Cinema Giovani – Torino Film Festival, 2003
- Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1899], Torino, Bollati Boringhieri, trad. it. a cura di Elvio Fachinelli e Herma Trettl, 1973
- Massimo Fusillo, *L'immaginario polimorfico: fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Pellegrini, 2018
- Paolo Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in Roberto Alonge (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007
- Paolo Gallarati, *Musica e Regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale*, in Federica Mazzocchi, *Luchino Visconti, le macchine e le muse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008

- Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi, trad. it. a cura di Raffaella Novità, 1997
- Edwin Gentzler, *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, Londra & New York, Routledge, 2016
- Kenneth J. Gergen, *The Saturated Self*, New York, Basic Books, 1991
- Kenneth J. Gergen, *The Self in the Age of Information*, «The Washington Quarterly», Vol. 23, N. 1, 2000
- Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres*, Londra & New York, Routledge, 2004
- Gabriella Giannachi, *The Politics of New Media Theatre*, Londra & New York, Routledge, 2007
- Greg Giesekam, *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*, New York, Palgrave MacMillan, 2007
- Johann Wolfgang Goethe, *Faust e Urfaust* [1808-1832], Milano, Feltrinelli, trad. it. a cura di Giovanni Vittorio Amoretti, 1987
- Johann Wolfgang Goethe, *Faust I, Faust II e Urfaust* [1808-1832], Milano, Garzanti, trad. it. a cura di Andrea Casalegno, 1994
- Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori* [1810], Milano, Il Saggiatore, trad. it. a cura di Renato Troncon, 2014
- Joseph A. Gomez, "Dante's Inferno": Seeing Ken Russell Through Dante Gabriel Rossetti, «Literature/Film Quarterly», Vol. 1, No. 3, 1973
- Joseph A. Gomez, *The Adaptor as Creator*, Londra, Frederick Muller Limited, 1976
- Christian Dietrich Grabbe, *Don Giovanni e Faust* [1828], Milano, Rizzoli, trad. it. a cura di Ervino Pocar, 1968
- Reinhold Grimm, Jost Hermand (a cura di), *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987
- Julie Grossman, R. Balton Palmer (a cura di), *Adaptation in Visual Culture. Images, Texts and Their Multiple Worlds*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017
- Gerardo Guccini, Luca Zoppelli e Lorenzo Bianconi, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, «Il Saggiatore Musicale», Vol. XVII, N.1, 2010
- Gerardo Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, «Il Castello di Elsinore», Vol. 62, 2010
- Firenza Guidi, *Strehler Directs*, «Theatre Ireland», N. 20, 1989
- Peter Hames (a cura di), *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*, Trowbridge, Flicks Books, 1995
- N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999

- Roslynn D. Haynes, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimora & Londra, The Johns Hopkins University Press, 1994
- David Hawkes, *The Faust Myth. Religion and The Rise of Representation*, New York City, Palgrave MacMillan, 2007
- Inez Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggle*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005
- Linda Hutcheon, *Interdisciplinary Opera Studies*, «PMLA», Vol. 121, N. 3, Maggio 2006
- Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema e nuovi media* [2006], Roma, Armando Editore, trad. it. a cura di Giovanni Vito Distefano, 2011
- Christopher Innes, Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013
- Cyrus Hamlin, *Faust in Performance: Peter Stein's Production of Goethe's Faust, Parts 1 and 2*, «Theater», Vol. 32, N. 1, Dicembre 2002
- Roslynn D. Haynes, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, Baltimora & Londra, The John Hopkins University Press, 1994
- David L. Hirst, *Giorgio Strehler*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- Giacinto Imperiale, *Figure bibliche nel cinema. Moloch, Golem e Faust*, Lecce, Lupo Editore, 2014
- Laura Ivins-Hulley, *A Universe of Boundaries: Pixilated Performances in Jan Švankmajer's Food*, «Animation: An Interdisciplinary Journal», Vol. 8, N. 3, 2013
- Ira Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, New York City, Columbia University Press, 2014
- Harold Jantz, *The Function of the "Walpurgis Night's Dream" in the Faust Drama*, «Monatshefte», Vol. 44, No. 8, 1952
- Henry Jenkins, *Cultura convergente* [2006], Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore, trad. it. a cura di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, 2014
- David G. John, *Co-operation and Partnership: Peter Stein's Faust 2000*, in Beate Henn-Memmesheimer e David G. John (a cura di), *Cultural Link: Kanada-Deutschland*, Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2003
- Keith Leslie Johnson, *Jan Švankmajer*, Urbana, University of Illinois Press, 2017
- Sergi Jordà, *Faust Music on Line: An Approach to Real-Time Collective Composition on the Internet*, «Leonardo Music Journal», Vol. 9, 1999
- Sergi Jordà, *FMOL: Toward User-Friendly, Sophisticated New Musical Instruments*, «Computer Music Journal», Vol. 26, N. 3, 2002
- Gerhard Kaiser, *Faust o il destino della modernità* [1994], Milano, Guerrini & Associati, trad. it. a cura di Luca Crescenzi, 1998

- Jonathan Kalb, *Marathon Mensch*, «Salmagundi», nn. 135/136, 2002
- Jonathan Kalb, *Great Lengths: Seven Works of Marathon Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011
- David R. B. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991
- Robert Phillip Kolker, *Ken Russell's Biopics: Grandeur and Gaudier*, «Film Comment», Vol. 9, N. 3, Maggio/Giugno 1973
- Jozefina Komporaly, *Radical Revival as Adaptation. Theatre, Politics, Society*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017
- Jane Koustas, *Robert Lepage on the Toronto Stage*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2016
- Jacques Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* [1966], in Jacques Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974
- Brooks Landon, *Cyberpunk: Future So Bright They Gotta Wear Shades*, «Cinefantastique», Vol. 18, N. 1, Dicembre 1987
- Joseph Lanza, *Phallic Frenzy: Ken Russell and His Films*, Chicago, Chicago Review Press, 2007
- Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico* [1999], Imola, Cue Press, trad. it. a cura di Sonia Antinori, 2017
- David J. Levin, *Reading a Staging/Staging a Reading*, Cambridge Opera Journal, Vol. 9, N. 1, Marzo 1997
- David J. Levin, *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago, University of Chicago Press, 2007
- Fabrizio Liberti, *Terry Gilliam*, Milano, Il Castoro, 2005
- Agostino Lombardo, *L'eroe tragico moderno: Faust, Amleto, Otello*, Roma, Donzelli, 1996
- Robert Lublin, *Faust and the "Death of Man"*, «Journal of the Fantastic in the Arts», Vol. 24, No. 2, 2013
- Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli, trad. it. a cura di Carlo Formenti, 1981
- Jean-François Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini* [1986], Milano, Feltrinelli, trad. it. a cura di Alessandro Serra, 1987
- Jurgen Maehder, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*, «Musica/Realtà», Vol. XI, N. 31, Aprile 1990
- Claudio Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1998
- Mauro Mancioti, *Viaggio disperato nell'arcipelago Faust*, «La Repubblica», 10 luglio 2005
- Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico* [1947], Milano, Mondadori, trad. it. a cura di Ervino Pocar, 1949

- Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* [1964], Torino, Einaudi, trad. it. a cura di Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, 1967
- Christopher Marlowe, *La tragica storia del dottor Faust* [1590], Milano, Rizzoli, trad. it. a cura di Corrado Pavolini, 1964
- Laura Marks, *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham e Londra, Duke University Press, 1999
- Peter Marks, *Terry Gilliam*, Manchester, Manchester University Press, 2009
- Albert Mauri, Alex Ollé (a cura di), *La Fura dels Baus: 1979-2004*, Barcelona, Electa, 2004
- Bob McCabe, *Dark Knights & Holy Fools: the Art and Films of Terry Gilliam*, New York, Universe Publishing, 1999
- Louis Menashe, *Moscow Believes in Tears: Russians and Their Movies*, Washington DC, New Academia Publishing, LLC, 2014
- Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano, trad. it. a cura di Andrea Bonomi, 2009
- Christian Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema* [1968], Milano, Garzanti, trad. it. a cura di Adriano Aprà, Franco Ferrini, 1989
- Shomit Mitter, Maria Shevtsova (a cura di), *Fifty Key Theatre Directors*, Londra e New York, Routledge, 2005
- Massimo Monteleone, *Ken Russell: i peccati di un visionario*, in *Fanta Festival X (Catalogo)*, Roma, Comune di Roma – Assessorato alla cultura con il patrocinio del Ministero Turismo e Spettacolo, Festival Internazionale del film di fantascienza e del fantastico, 1990
- Anna Maria Monteverdi, *Nuovi media e nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011
- Anna Maria Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, Milano, Meltemi, 2018
- Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Roma, Dino Audino Editore, 2020
- Rosario Jiménez Morales, *El arquetipo de Fausto en la Fura del Baus*, «Enlaces: revista del CES Felipe Segundo», N. 8, 2008
- Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994
- Gaspere Mura, *Ermeneutica veritativa ed etica del riconoscimento*, in Bachisio Meloni (a cura di), *Etica del fondamento e fondamenti dell'etica*, Roma, Robinson Channel, 2011
- Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007
- André Neher, *Faust e il Golem: realtà e mito del doktor Johannes Faustus e del Maharal di Praga* [1987], Firenze, Sansoni, trad. it. a cura di Vanna Lucattini Vogelmann, 1989

- Kristoffer Noheden, *The Imagination of Touch: Surrealist Tactility in the Films of Jan Švankmajer*, «Journal of Aesthetic & Culture», Vol. 5, 2013
- Pascal Noir (a cura di), *Faust 20e. Échos de l'ego*, Parigi & Caen, Lettres Modernes Minard, 2001
- John Noyes, Pia Kleber, Hans Schulte (a cura di), *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011
- Alison Oddey, *Re-Framing the Theatrical. Interdisciplinary Landscape for Performance*, Basingstoke & New York, Palgrave MacMillan, 2007
- Veronica Orazi, *Faust secondo La Fura dels Baus: teatro, opera, cinema*, «Zeitschrift fuer Katalanistik», Vol. 30, 2017
- Paolo Orvieto, *Il mito di Faust. L'uomo, Dio, il diavolo*, Roma, Salerno Editore, 2006
- Wolfgang Osthoff, *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986
- Roger Parker (a cura di), *Storia illustrata dell'opera* [1994], Milano, Giunti-Ricordi, trad. it. a cura di Maria Del Grosso, Mauro Pasquale, Marta Tonegutti, 1998
- Michael Patterson, *Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981
- Giorgio Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977
- Riccardo Petito, *Urfaust, l'emozione di una grande fiaba*, «Il Gazzettino», 4 gennaio 2006
- Mario Pezzella e Antonio Tricomi (a cura di), *I corpi del potere. Il cinema di Aleksandr Sokurov*, Milano, Jaca Book, 2012
- Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2009
- Antonio Pizzo, *Teatro e mondo digitale*, Venezia, Marsilio, 2003
- Marina Polacco, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998
- Melissa Poll, *Robert Lepage's Scenographic Dramaturgy: The Aesthetic Signature at Work*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019
- Tommaso Pomilio, *Cinema come poesia*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2010
- Maurizio Porro, *Con affetto il vostro Strehler*, «Corriere della Sera», 3 marzo 1992
- Programma di sala della messinscena del *Mefistofele* di Ken Russell presso il Teatro Margherita di Genova, 1987
- Programma di sala dell'*Urfaust* di Andrea Liberovici, 2005
- Programma di sala dell'allestimento de *La Damnation de Faust* di Terry Gilliam per ENO, 2011
- Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta: tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982

- Irina O. Rajewski, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», Volume VI, 2005
- Alessio Ramerino (a cura di), *Teatro e musica*, Roma, Bulzoni, 2015
- Stephane Resche, *L'expérience du Teatro del Suono d'Andrea Liberovici et Edoardo Sanguineti: théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre*, «L'Annuaire Théâtral», nn. 56-57, 2014-2015
- James Reynolds, *Robert Lepage / Ex Machina. Revolutions in Theatrical Space*, Londra & New York, Bloomsbury, 2019
- Gabriele Rizza, Chiara Tognolotti (a cura di), *Il grande incantatore: il cinema di Terry Gilliam*, Pisa, Edizioni ETS, 2013
- Eric Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau [1977]*, Venezia, Marsilio, trad. it. a cura di Michele Canosa e Maria Pia Toscano, 1985
- Kati Röttger, *F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media*, «Cultura, Language y Representación», Vol. VI, 2008
- Desirée Sabatini, *Teatro e video*, Roma, Bulzoni, 2010
- Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Londra & New York, Routledge, 2006
- Roswitha Schieb e Anna Haas, *Peter Stein inszeniert Faust von Johann Wolfgang Goethe: das Programmbuch Faust I und II*, Köln, DuMont, 2000
- Aarón Rodríguez Serrano, *Cuerpo y Palabra: el mito de Fausto según La Fura dels Baus*, «Ogigia – Revista electrónica de estudios hispánicos», N. 5, 2009
- Thomas Kaehao Seung, *Goethe, Nietzsche, and Wagner: Their Spinozan Epics of Love and Power*, Lanham, Lexington Books, 2006
- Peta Allen Shera, *The Labyrinthine Madness of Švankmajer's Faust*, «Journal of Gender Studies», Vol. 10, N. 2, 2001
- Ella Shohat, Robert Stam, *Narrativizing Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics*, in Nicholas Mirzoeff (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Londra & New York, Routledge, 1998
- Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Los Angeles & Londra, University of California Press, 2004
- Aleksandr Sokurov, *Nel centro dell'oceano*, Milano, Bompiani, trad. it. a cura di Alena Shumakova, 2009
- Giorgio Strehler, Sinah Kessler (a cura di), *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974
- Giorgio Strehler (a cura di), *Faust Frammenti: Ricerca diretta da Giorgio Strehler*, Milano, Piccolo Teatro di Milano, 1989

- Giorgio Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Prima di Johann Wolfgang Goethe; ricerca spettacolo ideata, diretta e interpretata da Giorgio Strehler*, Milano, Piccolo Teatro di Milano, 1989
- Giorgio Strehler (a cura di) *Faust: Frammenti Parte Seconda di Johann Wolfgang Goethe; ricerca spettacolo ideata, diretta e interpretata da Giorgio Strehler*, Milano, Piccolo Teatro di Milano, 1991
- Giorgio Strehler, *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992
- Tom Sutcliffe, *Believing in Opera*, Princeton, Princeton University Press, 2014
- Jan Švankmajer, *Švankmajer's Faust: The Script*, Trowbridge, Flicks Books, 1996
- Jeremi Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox*, New York, Columbia University Press, 2014
- Nicholas Tarling, *Choral Masterpieces: Major and Minor*, Londra, Rowman & Littlefield, 2014
- John C. Tibbetts, *Composers in the Movies. Studies in Musical Biography*, New Haven, Yale University Press, 2005
- Dario Tomasi, *Lezioni di regia: modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, UTET, 2004
- James Treadwell, *Reading and Staging Again*, «Cambridge Opera Journal», Vol. 10, N. 2, Luglio 1998
- Jan Uhde, *Jan Švankmajer: Genius Loci As a Source of Surrealist Inspiration*, in Graeme Harper, Rob Stone (a cura di), *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film*, Londra, Wallflower Press, 2007
- Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie: teatri del Secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007
- Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1990
- Mariafrancesca Venturo, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Roma, Fermenti, 2007
- Piermario Vescovo, *A viva voce*, Venezia, Marsilio, 2015
- Lello Voce, *Faust-Mephisto a Genova, dalla crisi nasce la libertà. Due chiacchiere con Andrea Liberovici*, «Il Fatto Quotidiano», 25 novembre 2016
- Rachel Rits Volloch, *Visual Viscerality in the Experience of Contemporary Cinema*, University of Cambridge, 2004 [Tesi di dottorato]
- John Warrack, Ewan West, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1996
- Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno: Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni, Robinson Crusoe* [1996], Roma, Donzelli, trad. it. a cura di Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, 2007

Adam Whybray, *The Art of Czech Animation: A History of Political Dissent and Allegory*, Londra, Bloomsbury, 2020

Gene Youngblood, *Expanded Cinema* [1970], Bologna, CLUEB, trad. it. a cura di Pier Luigi Capucci, Simonetta Fadda, 2013

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

Theodore Ziolkowski, *The Sin of Knowledge: Ancient Themes and Modern Variations*, Princeton, Princeton University Press, 2000

Sitografia

Nicola Arrigoni, *La dannazione di Faust: il nostro presente narcisista*, «Sipario.it» [online] <https://sipario.it/attualita/dal-mondo/item/10151-la-dannazione-di-faust-il-nostro-presente-narcisista-debutto-a-parigi-per-faust-in-box-opera-da-camera-di-andrea-liberovici-conversazione-con-il-compositore-a-cura-di-nicola-arrigoni.html>

Christopher B. Balme, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, [online] https://epub.uni-muenchen.de/13098/1/Balme_13098.pdf

Guy-Ernest Debord, *La società dello spettacolo* [1967], Bolsena (VT), Massari Editore, trad. it. a cura di Pasquale Stanziale, [online] https://it.wikisource.org/wiki/La_società_dello_spettacolo

Andrea Fagioli, *Faust*, «EDAV» [online] <http://www.edav.it/articolo2.asp?id=697>

Renzo Francabandera, *Andrea Liberovici, dalle Maschere del Teatro a Parigi: teatro e musica oggi. L'intervista*, «Pancaculture», [online] <http://www.pancaculture.net/2016/09/21/andrea-liberovici-dalle-maschere-del-teatro-a-parigi-teatro-e-musica-oggi-lintervista/>

Terry Gilliam, *The 10 best animated films of all time*, «The Guardian», [online] <https://www.theguardian.com/film/2001/apr/27/culture.features1>

Marisa Gomez, *De la dramaturgia de la imagen al teatro digital: La Fura Dels Baus*, «Interartive», [online] <https://interartive.org/2008/07/fura-dels-baus>

Jonathan Kalb, Conferenza dal titolo «Marathon Theatre and Peter Stein's Faust» tenuta presso The Segal Center (New York City), in data 15 aprile 2013, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=-2k1kPy3xOQ>

Libretto del *Faust* di Charles Gounod, scritto da Jules Barbier e Michel Carré, [online] <https://www.rodoni.ch/MITODIFAUST/CD2/gounod-faust-libretto-fra.ita.pdf>

Libretto de *La Damnation de Faust*, scritto da Hector Berlioz, Almere Gandonnière e Gérard de Nerval, versione francese con testo a fronte in italiano, [online] <https://www.rodoni.ch/libretti-pdf/Damnation.pdf>

Libretto del *Mefistofele* di Arrigo Boito (prima versione), [online] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.11115.0?st=gallery>

Libretto del *Mefistofele* di Arrigo Boito (seconda edizione), [online] <http://opera.stanford.edu/Boito/Mefistofele/libretto.html>

Mariarosa Mancuso, *Faust*, «Il Foglio», [online] <https://www.ilmfoglio.it/nuovo-cinema-mancuso/2011/11/01/news/faust-5162/>

Mefistofele di Russell: il direttore abbandona, «La Repubblica», 14 gennaio 1987, [online] <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/01/14/mefistofele-di-russel-il-direttore-abbandona.html>

Anne Midgette, *Germany's Classic of Classics, All 21 Hours*, «The New York Times», 6 agosto 2000, [online] <https://www.nytimes.com/2000/08/06/theater/germany-s-classic-of-classics-all-21-hours.html>

Nick Rossi, *Genoa's 'Mefistofele': bad taste in four acts*, «The Christian Science Monitor», 16 febbraio 1987, [online] <https://www.csmonitor.com/1987/0216/imef.html>

Andrea Porcheddu, *Un Faust italiano a Parigi*, «Gli Stati Generali» [online] <https://www.glistatigenerali.com/teatro/un-faust-italiano-a-parigi/>

Alessandro Rigolli, *Faust, uomo di oggi, Intervista ad Andrea Liberovici*, «Giornale della Musica» [online] <https://www.giornaledellamusica.it/articoli/faust-uomo-di-oggi>

George Sand, *Essai sur le drame fantastique. Goethe - Byron - Mickiewicz*, in «Revue des deux Mondes», 1839, [online] https://fr.wikisource.org/wiki/Essai_sur_le_drame_fantastique_-_Goethe,_Byron,_Mickiewicz

Giulio Sangiorgio, *Faust*, «Spietati.it», [online] <https://www.spietati.it/faust/>

Anthony Oliver Scott, *The Muse of Goethe, Intensified*, «The New York Times», [online] <https://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html>

Michelangelo Zurletti, *Evviva Mefistofele, abbasso Ken Russell*, «La Repubblica», 25 gennaio 1987, [online] <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/01/25/evviva-mefistofele-abbasso-ken-russell.html>

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Stefano Oddi

matricola: 956356

Dottorato: Storia delle Arti

Ciclo: XXXIII

Titolo della tesi: (Re)visioni contemporanee del mito di Faust. Un percorso fra opera, teatro e cinema (1987-2017)

Abstract:

La mia tesi si concentra su alcuni adattamenti del mito di Faust realizzati fra opera, teatro e cinema nel corso del trentennio che va dal 1987 e il 2017. L'analisi dei case studies selezionati cerca di definire il nuovo volto assunto dal personaggio mitico nel contesto dell'orizzonte socioculturale inaugurato in Occidente dalla fine degli anni ottanta del Novecento, per mezzo delle sue "materializzazioni" sceniche e filmiche. Allo stesso tempo, in modo complementare, lo studio si propone di tracciare, attraverso il filtro del faustiano, lo stato delle arti performative contemporanee, e del teatro musicale in particolare, di compiere cioè un'esplorazione delle tendenze innovanti e sperimentali di opera, teatro e cinema, evidenziando come i tentativi dei registi di "dar forma" (sulla scena o sullo schermo) alla figura faustiana si traducano in uno sforzo rappresentativo che trasforma e mette in crisi i connotati dello specifico linguaggio di riferimento.

My thesis focuses on several adaptations of the Faust myth produced between 1987 and 2017, across opera, theatre and film. Through the analysis of those case studies, I aim to depict the new features Faust has acquired within the sociocultural context emerged during the late 1980s in the Western World. Also, my thesis explores, through the filter of the Faustian motif, the contemporary state of the performing arts, with an emphasis on musical theatre, and investigates the experimental and innovative trends in opera, theatre and film. In doing so, my thesis highlights how the directors' endeavors to "give shape" (on the stage or the screen) to Faust lead to a representational effort which problematizes and transforms the specificity of each aesthetic language.

Firma dello studente


