

Analogie e discrepanze tra il *Faust* di Sokurov e i suoi modelli

Preistoria del Faust: le fonti scritte

La lunga tradizione letteraria del *Faust* di Goethe, affonda le proprie radici nell'epoca della Controriforma, consacrando questa somma poetica del sapere folclorico tedesco tra le grandi opere del patrimonio letterario romantico. Aveva ragione un teorico della letteratura della statura di Lukács quando osservava che leggende come quella di Faust avevano ben poco di fantasioso e, anzi, elaboravano fatti storicamente accaduti in una forma assolutamente incommensurabile¹. La trasposizione di Sokurov assomma in sé almeno due fonti importanti: il *corpus* degli scritti di Goethe su Faust e il suo mito, e la riduzione cinematografica che apparve nel 1926 per la regia di Friedrich W. Murnau. Delle due opere, Sokurov ha prediletto la prima; si trattava di trovare un testo congeniale a illustrare un mito della cultura dei paesi europei, come riferisce l'autore:

Per noi russi la letteratura europea ha avuto un ruolo fondamentale per la comprensione del “vecchio mondo”, ci ha dato l'idea di quella profondità e delle radici del pensiero europeo. Egli [Goethe, ndr] non è solo un osservatore, come Dante, è un partecipante attivo, oggetto e soggetto del dramma metafisico².

Al *Faust* Goethe lavorò, strenuamente, una vita intera fino al sopraggiungere della morte, nel 1831. Lungo l'arco di oltre cinquant'anni il poeta tedesco approntò ben tre stesure, che sono entrate a far parte delle opere fondanti la storia della letteratura tedesca. Dapprincipio, nel 1785, uscì il poema drammatico *Urfaust* che riuniva le trascrizioni dei frammenti e delle scene su Faust, che Goethe portava con sé; questo testo fu rielaborato *in itinere* sino a dare luogo, tra il 1831 e il 1832, alla pubblicazione dell'opera finita composta da *Faust, der Tragödie erster Teil*, e *Faust, der*

*Tragödie zweiter Teil*³.

Il nome del protagonista del poema di Goethe appartiene alla persona storicamente esistita di Johannes Georg Faust, nato alla fine del 1400 nella regione del Württemberg. Esiste una poderosa messe di racconti popolari, alcuni fantasiosi e altri di cronaca, intorno alla misteriosa figura di Faust, sapiente e alchimista del quale gli storici ignorano la biografia esatta; è nota una porzione dell'antica documentazione a stampa prodotta da Anonimo, ricompresa tra i materiali di lavorazione di Goethe, e risalente al tardo 1500: trattasi del *Volksbuch* di Faust, che riunisce gli episodi e gli aneddoti della vita del personaggio in una raccolta strutturata che aveva funzione edificante.

Faust fu consacrato a epigono di ribellismo grazie alla riscoperta della sua antica leggenda da parte di poeti, scrittori e drammaturghi europei in epoca moderna. Subito dopo la scomparsa dell'uomo Faust, la sua vita divenne materia di trattamento teatrale, per merito della traduzione in inglese compiuta da Christopher Marlowe: il suo dramma *Tragical History of Doctor Faustus* (Christopher Marlowe, 1564-1593) andò, poi, soggetto a rimaneggiamenti e interpolazioni in Inghilterra, e, per secoli, fu rivisitato in tutta Germania sino a dare origine al dramma di Lessing su Faust, nonché ad alcune composizioni musicali sul tema.

Il personaggio di Faust calcò le scene dei teatri stabili e di piazza, e rimase a lungo sui palchi di strada delle città europee; nel corso dei secoli, se ne volgarizzarono le gesta, ma furono due opere in particolare a sancirne la fortuna. In epoca tardo romantica, il lavoro di Goethe segnò indelebilmente la genesi di un mito ben codificato, che avrebbe trovato spazio d'espansione nell'ambito letterario durante i due secoli a venire; poco dopo, fu l'opera musicale *Faust* (1889) di Charles Gounod ad accrescerne la fama nel campo dello spettacolo e a consegnarne la storia a non pochi registi del Novecento⁴; Goethe ne ispessì il profilo fino a generare un campione umano che non si poteva ridurre alla tipologia del dissidio tra fede e ragione; il letterato tedesco inserì Faust in quel che si suole chiamare dramma dello *Streben* (tensione interiore) e lo trasformò in emblema dell'eterno proteismo conoscitivo dello spirito umano⁵. In realtà, c'è chi ipotizza che Faust altro non fosse se non un dotto ciarlatano, il quale pretendeva di essere in relazione con gli spiriti e i diavoli, e conoscere, altresì, le arti magiche. Stando al racconto popolare, il personaggio di Faust fu portatore di valori e superstizioni che, essendo radicati nel Medioevo, si trovavano agli antipodi rispetto ai nuovi indirizzi progressisti coltivati dai dotti dell'Umanesimo rinascimentale coevo, e suscitavano interesse sullo sfondo dell'urto tra le nuove tendenze e il mondo religioso agitato dalla Riforma di Lutero. Goethe sancì l'innovazione, trasformando la psicologia piatta che connotava Faust sino ad

allora: gli fece enunciare lunghi monologhi introspettivi che intercalò a spettacoli coreografici; nel testo di Goethe, Faust acquisiva, dunque, il dono di esternare il proprio finissimo intuito e quel sentire acuto da titano che, intanto, era stato posto alla base dell'uomo romantico dal movimento culturale dello *Sturm und Drang*. Agli inizi dell'età contemporanea, Faust diveniva, così, simbolo di due età: l'una attraversata dalla grande ondata di tumulti religiosi dovuta alla Riforma luterana, un'età incerta fra terra e cielo—tra vincoli religiosi e individualismo—, l'altra percorsa dai fermenti rivoluzionari consecutivi al 1789 che accompagnarono il Romanticismo tedesco.

Al fine di restituire la grandezza della fonte letteraria, Sokurov ha messo a punto il *Faust* in lingua tedesca parlata da attori tedeschi, senza modificarne di molto i dialoghi; allo scopo d'attenersi al testo originale senza tradirne la forma, il regista ha predisposto due versioni, una coi sottotitoli e una con il commento esterno di Sokurov stesso, come avvenne nel caso di altri suoi film non recitati, nonché nel lungometraggio che precede il *Faust* all'interno della cosiddetta “Tetralogia del potere”, ovvero *Il Sole (Solnce, 2005)* filmato sia in lingua inglese che in giapponese.

Da un lato Sokurov s'è valso quasi integralmente della materia letteraria della tragedia di Goethe, dall'altro ne ha tratto liberamente il soggetto, discostandovisi sul piano della trama e del trattamento dei personaggi, e rielaborandone il registro della lingua. Ad esempio, il personaggio goethiano di Faust dà voce a un famoso enunciato, che viene trasformato da Sokurov fino a farlo scomparire. Nel testo originale, Faust stringe il patto di vita eterna con Mefistofele, rifacendosi al famoso aforisma passato alla storia, che ne sottolineava il carattere dissoluto congruo alla tipologia dell'eroe romantico tutto teso verso il *cupio dissolvi*: “Se dirò all'attimo: fermati dunque! Sei così bello! Allora mi potrai gettare in catene, allora andrò volentieri in rovina!” Nel film, mentre Faust è in procinto di rendere l'anima al Diavolo in cambio di un'unica notte con Margarete, egli tace questa frase: mettere in ombra il discorso sull'ottenimento della vita eterna e all'opposto far luce sul vizio della lussuria porta a svilire, dunque, le alte motivazioni filosofiche addotte dal Faust goethiano sul punto di stringere il patto malefico.

Diversamente dal Faust di Murnau, che rispecchia fedelmente il prototipo letterario, il personaggio messo in scena da Sokurov non desidera altro se non possedere Margarete. Tra le novità che apporta Sokurov vi è la scomparsa del tema del “ritorno alla gioventù”, che svanisce indelebilmente: il nostro eroe è diventato un uomo di mezza età, il quale non nutre, affatto, il desiderio di ringiovanire e discetta di vita e morte senza seguire una logica ben precisa, come nel Faust di Klinger *Faustus Leben, Taten und Hollenfahrt (Vita, Opere e Inferno di Faust, 1791)*, dove

la poesia filosofica dell'era romantica, piena delle riflessioni sul sublime del grande pensatore Schiller, si trasforma in un “flusso di coscienza” prosa modernista. All'adattamento del *Faust* ha collaborato, anche in questo film, la sceneggiatrice Marina Koreneva, che ha composto il copione assieme al regista e a Jurij Arabov.

Koreneva ha addotto le difficoltà incontrate nel tradurre il *Faust* e adattarlo alle esigenze del codice cinematografico alla particolare configurazione del *Faust*: è arcinoto che il testo sia pieno di rimandi culturali stratificati alti e bassi, che fanno risalire il lettore a epoche appartenenti a un passato remoto. Ci sono molte citazioni nascoste – spiega Koreneva in un'intervista –, attacchi polemici uniti a riferimenti diretti e obliqui a personalità della contemporaneità dell'autore che hanno richiesto di rifarsi a un commento stratificato del testo, fermo restando che nel poema era, comunque, visibile a tutti e tre una linea narrativa senza tempo, la quale sembrava fatta apposta per il cinema⁶.

L'apporto originale di Sokurov al dramma di Faust consiste nel dare amplissimo spazio alle lunghe parti in prosa, che risalgono all'*Urfaust*, veicolando l'intrigo concreto del racconto di Goethe; Sokurov lavora in particolare sui dialoghi, che taglia e, talora, riformula, attualizzandone la lingua e facendone improvvisare le battute agli attori durante le riprese; il regista russo fa preparare la sceneggiatura nel vivo della recitazione, appuntandovi le proprie modifiche in tedesco tese a semplificare la lingua di Goethe. Ne dà testimonianza Koreneva:

Molte delle battute di Goethe sono reindirizzate: Faust parla con le parole di Mefistofele o di Margarete, e Rostovščik [Mauritius, ndt] – Margarete parla con le parole di Faust – busa le parole di Mefistofele. Tra di loro non ci sono confini, sono un tutt'uno. Alcune microscopiche trame sono state ripensate⁷.

Creare il dialogo tedesco per il film comportò attuare una scelta di ordine grammaticale: scegliere tra enunciare il testo di Goethe in prima persona singolare oppure affidarlo al “noi” di un soggetto impersonale, che determinasse una visione universale, fuori dalla grande storia. Anche le forme modali dei verbi sono mutate: in Goethe Faust insiste ad adoperare le espressioni “voglio”, “non voglio”, che sono funzionali alla dialettica tra libero arbitrio e vincolo etico, mentre in Sokurov la volontà di Faust è affidata tendenzialmente a sintagmi imperativi che indicano una pre-determinazione della volontà. Come mette in chiaro Mauritius alla fine del film, a Faust non è “dato prendere una decisione” e salvare quindi Margarete e sua madre dalla carcerazione.

Sostanzialmente, tutto il sofisticato meccanismo retorico del film ruota intorno a una lotta tra soggetti antagonisti che trova espressione nei dialoghi. Chi o che cosa avrà l'ultima parola? – è il quesito al quale Sokurov affida la funzione di tenere incessantemente desta l'attenzione dello spettatore⁸.

Il Faust di F.W. Murnau come testo intermedio

Se il testo al quale si accosta Sokurov è l'Opera di Goethe sulla leggenda popolare di Faust intesa come combinazione delle due versioni passate alle stampe e del *Fragment*, il film intrattiene, al contempo, una relazione molto salda con un terzo e ultimo testo che è il lungometraggio *Faust. Una saga popolare tedesca (Faust. Eine deutsche Volkssage, 1926)* di Friedrich W. Murnau. C'è una domanda che Murnau non può *non* essersi posto di fronte al compito di adattare il *Faust* di Goethe: cosa filmare di questa vastissima produzione nata dall'estro visionario del poeta tedesco? Non sussiste, forse, sempre e comunque, una lontananza incommensurabile tra il poema di Faust e qualsiasi sua riduzione cinematografica? Se lo era chiesto Walter Benjamin negli anni Trenta⁹, a distanza di pochi anni dall'uscita di un insieme di film tratti dalla leggenda di Faust¹⁰. Tra i primi a porsi tale quesito a scopo creativo vi furono i registi Marcel l'Herbier ed Ernst Lubitsch, i quali, invero, inscenarono altre narrazioni della vita di Faust, finché Murnau, a metà degli anni Venti, non fece il grande passo verso Goethe, con l'intento di renderne la magnificenza. A Murnau furono accordate laute risorse economiche dall'alta finanza tedesca, allo scopo di realizzare un film spettacolare progettato come prestigioso tributo alla cultura tedesca; doveva entrare nel mercato un'opera di largo consumo, capace di risollevare l'industria del cinema nazionale dalla profondissima crisi che stava vivendo, a causa della depressione economica in cui cadde la Germania nel primo dopoguerra¹¹.

La produzione di Murnau scritturò una celebrità dal talento istrionico quale Emil Jannings per la parte di Mefistofele, e fece riscrivere gli intertitoli a Gerhart Hauptmann (poeta ritenuto tra i maestri del naturalismo tedesco). Ne nacque un film che univa alta tecnologia a soluzioni luministiche assai sofisticate: era il contrasto finissimo tra luce e ombra a costituirne la principale caratteristica. Come ha fatto notare Rohmer era la luce a scolpire le forme in questo film¹², che fu interamente girato nei padiglioni della corporazione industriale Universal Film Aktien Gesellschaft (Ufa), dove Murnau ricreò, per esteso, alcune scene fantastiche di Goethe (prese dalla pittura di Albrecht Altdorfer)

servendosi di innovativi modellini. L'analisi di Rohmer ha chiarito il minuzioso lavoro di cernita delle fonti pittoriche che svolse Murnau in vista della restituzione del Quattrocento descritto da Goethe¹³; il giovane studioso aveva studiato a fondo, una ad una, l'organizzazione delle inquadrature del *Faust* del 1926, mettendole a confronto con la composizione dello spazio in alcune opere della pittura rinascimentale olandese, fiamminga, italiana (Rembrandt, Vermeer, Memling, Grier, Tintoretto, Caravaggio). C'è in Murnau una drammaturgia delle forme che poggia su una cultura artistica¹⁴, che Sokurov ha assorbito indirettamente per quel che attiene la raffigurazione del bosco e degli ambienti chiusi—resi rispettivamente tramite il motivo iconografico della montagna con dirupo, e del tetto spiovente.

A Sokurov serviva attingere a una massa sufficiente di materiale visivo al fine di esprimere la forza evocativa della parola di Goethe: ecco come mai il regista russo ha derivato molti spunti iconografici dal film di Murnau, il quale aveva fissato una sorta di canone della rappresentazione dello spazio vissuto e simbolico del *Faust* ottocentesco. Nel film del 1926, grazie a una finissima orchestrazione di effetti fotografici, la luce produceva il fenomeno pittorico dei “due soli” (due fonti di luce)—procedimento che conferiva alla natura della contrada, ricostruita in studio, un'atmosfera antinaturalistica da fiaba¹⁵. Sokurov adotta una luce molto simile a quella di Murnau quando, riproduce, sull'altopiano islandese, i paesaggi notturni al chiaro di luna dell'incontro tra Faust e Mefistofele; o ancora, dirige da angoli opposti i fasci di luce sull'architettura dalle volte gotiche del villaggio dove vive Faust. L'interesse per la materia faustiana di Murnau è dato dal sostrato mitologico e di leggende derivanti da un Medioevo fantastico che, dal punto di vista del regista, davano origine a iconografie rese non appieno da Goethe nelle parti descrittive del poema¹⁶.

Sokurov tratta il personaggio di Faust in modo innovativo rispetto a Murnau, che era stato fedele a Goethe: nel poema tedesco, l'alchimista invoca il Diavolo, dopo aver perso l'ultimo alito di fede nei confronti delle forze del Bene, che non avevano risolto il male della peste. Nel film del 1926, l'alchimista ha tentato invano di guarire i poveri appestati dal morbo che flagella il villaggio e, preso dalla tensione a vincere la morte, pratica la soluzione del Male. Murnau fa concretizzare Mefisto di notte nella piana dove Faust lo cerca: l'entità diabolica gli appare misteriosamente sotto mentite spoglie e in luoghi diversi, fino ad attenderlo in studio. Se nel film del 1926, Faust firma il patto col sangue per aiutare il povero e il malato e ne approfitta per malcelata bramosia di gloria coerentemente al poema, diversamente, nel film di Sokurov c'è un unico supremo movente che spinge Faust a cedere e venderci: possedere carnalmente la giovanissima Margarete. Inoltre, l'alchimista prescrive il cavillo che la cessione avvenga dopo la naturale separazione dal corpo

dell'anima che, d'altronde, coerentemente alla propria inclinazione panteista, egli a tratti vede dappertutto, mentre Mauritius reputa essa pesi meno di una moneta.

Sokurov rivisita la scena ambientata in Studio (nella Prima Parte del *Faust*), facendo apparire Mefistofele, prima, sotto forma di cane nero barbone che si aggira intorno al dotto e al suo studente Wagner, e poi, dentro la bottega dell'usuraio, sotto le sembianze del diavolo in persona. Come in Murnau è subito dopo aver letto “In principio era il Verbo” dal Vangelo secondo Giovanni, che Faust si blocca e si arrovella sul significato di tale versetto che sta traducendo dal greco: la sua personale filosofia gli impedisce di comprenderne appieno il significato. Sicché, il Diavolo lo viene a trovare, chiarendogli il senso del versetto, e Faust stenta a credergli fin tanto che, nella scena successiva, non sarà l'assistente Wagner a sancire la verità: Faust deve leggere il Vangelo puramente come un'invenzione dell'uomo, perché a questo mondo, il Bene non esiste, e c'è soltanto il Male. Coerentemente a questo sentire il mondo, il Faust di Sokurov non raggiungerà mai Dio e resterà legato alle cose terrene, al tendere verso qualcosa di non ben definito.

Non c'è in Sokurov il “Prologo in cielo” con l'arcangelo che brandisce il gladio e Margarete ha la corporatura e le movenze dell'eterno femminile. In Sokurov il demone appare né come conseguenza del desiderio di Faust né come autorizzazione avuta dal Signore nel “Prologo in cielo” – dove il Bene e il Male si disputano l'anima di Faust finendo per affidarne la sorte ultima a una scommessa che mette in moto il dramma: non c'è traccia nella messinscena di Sokurov di questo dialogo tra il Signore e i tre arcangeli dalle schiere celesti da un lato e Mefistofele dalla schiera dei diavoli dall'altro¹⁷. Al posto del “Prologo in cielo”, assistiamo nel film a un lungo movimento di macchina fluttuante che simula il volo di un'entità superiore e invisibile in procinto di planare sul mondo terreno e dare, quindi, inizio alla storia soprannaturale di Faust. Dell'antico paesaggio boscoso boemo ricreato a mezzo di modellini nei capannoni Ufa da Murnau per il *Faust* del 1926, ritroviamo in questo film una copia artificialmente restituita: al centro il monte cupo a cima piatta, all'ultimo orizzonte il mare, e sopra un cielo conchiuso da una luce rarefatta che segna una condizione della giornata imprecisata sospesa tra l'alba e il crepuscolo. C'è del magico in siffatta scenografia dove l'unione di cielo e mare in un unico quadro non può non richiamare alla memoria tanta pittura paesaggistica del romanticismo tedesco (da Caspar David Friedrich a Karl Friedrich Schinkel). Sokurov visualizza la Germania di Faust servendosi di scenografie naturali, atte a ricostruire dettagliatamente il Medioevo fantastico, dove s'ambienta il poema. Quest'atmosfera da sogno è, però, presto interrotta dalla prima sequenza che vede Faust intento a esaminare le viscere del cadavere di un ammorbato mostrato, insistentemente, in primissimo piano; da tale scena nasce il

quesito sottostante al film intero: che senso ha vendere l'anima al diavolo oggi? La risposta dell'autore risiede nella particolare lavorazione alla quale egli sottopone il personaggio principale che si tramuta in individuo degenerato pari al demone tentatore Mauritius. Egli polarizza la relazione tra i due intorno alla bella e casta Margarete, il cui corpo diviene l'oggetto primario verso il quale è diretta l'ansia di dissoluzione di Faust. Nella vicenda faustiana riletta da Sokurov, Dio tace e tutto il discorso filosofico scivola in secondo piano rispetto al motivo del desiderio di possessione carnale che il protagonista nutre nei confronti dell'adolescente Margarete.

D'altro canto, al corpo è ostinatamente rivolto lo sguardo di Faust sin dalla scena che lo presenta aprendo la diegesi: egli rimescola le viscere di un cadavere verdognolo come se dovesse scovarvi l'anima del malcapitato. Ma non è questa la vera intenzione del personaggio che ha detto molto "sulla struttura dell'organismo umano, ma non una parola sull'anima". La ricerca del protagonista nello studiolo angusto è condotta sul corpo nudo fino ai genitali, in mezzo a organi appena recisi che sostituiscono i "libri a mucchi, che i vermi forano e la polvere ricopre, tappezzato fin su verso l'alta volta da carta resa nera dal fumo, con sparsi tutto intorno, vetri ed ampolle, pieno zeppo di strumenti, ingombro delle avite masserizie."¹⁸ Evidentemente, l'anima non risiede nel corpo del morto: difatti Faust non la troverà là né altrove, perché non è materia che si possa afferrare e, pertanto, anche la vendita pattuita con Mefistofele è, in realtà, nulla.

C'è nel film la medesima atmosfera di un luogo patrio, un *Heimat*, che rinvia a un'epoca che si perde nella notte dei tempi e intrattiene un legame indissolubile con il nostro presente, divenendone lo specchio. Sokurov ha fornito la motivazione sottostante a questa scelta estetica che accomuna la società di Faust alla nostra: in entrambe le società, l'uomo ha smesso di far esistere Dio. Anche al tempo di Goethe, sotto l'influsso della filosofia kantiana che poneva al centro dell'universo l'uomo e i suoi problemi, Dio era scomparso per divenire forma visibile e sensibile del mondo.

Oggi il concetto di anima quasi non esiste più. L'anima singola si sta svilendo. E la responsabilità dell'individuo c'entra molto [...] L'anima secondo me non viene data alla nascita, bisogna coltivarla, nutrirla, farla crescere, insomma, impegnarsi per averla. Oggi ogni impegno spirituale è mal visto e persino il cinema ci abitua a non usare l'intelletto. E' l'assoluto non trionfo della ragione. Quindi vendere l'anima per l'uomo contemporaneo non è più importante: il nostro tempo è fondato sugli affari fasulli, sulla vendita al limite della truffa delle cose inesistenti. Ecco, vendere l'anima, oggi, è una truffa perché il capitale è inesistente. Figuriamoci se ci possono essere dei poveri diavoli

interessati a comprare una cosa inesistente¹⁹.

Il tema autobiografico della ricerca dell'infinito che Goethe tesse nel *Faust* e *Urfaust* ha un corrispettivo in taluni soggetti di argomento storico-mitologico imperniati su tipologie, che vi danno voce attraverso i rispettivi tumulti interiori: Prometeo, il titano, l'io forte e ribelle, Socrate, Cesare. Faust è la figura che ricondusse Goethe a una corrente di pensiero religioso protestatario che riaffiorava allora, sia pur in forma filtrata. Nel film di Sokurov, invece, il dilemma di Faust non converge nella questione della fede: la storia è limitata alla seduzione di Margarete che perde l'aura cristologica impressale da Murnau. C'è un nesso di ordine puramente visivo tra la messinscena del 1926 e la creazione di Sokurov, che riduce sensibilmente i temi di Goethe e alcune tematiche medievali predilette da Murnau, quali l'evocazione di Mefisto nel bosco, la firma del patto con il sangue, il ringiovanimento dell'arcinoto mago e negromante, il volo sul mondo²⁰. Sokurov conferisce carnalità a tutti i personaggi, compresa Margarete che diviene inconsciamente complice dell'opera di seduzione compiuta da Faust, come mostra esemplarmente la scena del funerale del fratello di lei Valentin. Mentre i due ascoltano l'omelia, Faust le sfiora la mano attraendola a sé e lei ricambia il gesto senza sottrarsi. Durante la scena all'interno del confessionale, Margarete penitente cerca il contatto fisico con Faust che intuisce celarsi al di là del pannello divisorio.

Murnau evita di ricorrere alle continue metamorfosi di Mefisto che, in veste di latore del Diavolo è acerrimo nemico del Signore, nei confronti del quale nutre una paura profonda, come attestano le scene in cui ne rifugge i simboli (il crocifisso, la statua della Madonna, la Chiesa)²¹. Lo stesso fa Sokurov, che adotta una soluzione tramite la quale alludere soltanto alla natura animalesca di Mefisto, il quale, dopo l'uccisione di Valentino, grida per i vicoli del villaggio “come un orrendo bestiale Pitecantropo”²². A tale proposito, Sokurov ha chiarito di aver pensato a un'immagine nuova dell'antagonista: “il mio Mefistofele non è un diavolo, è un usuraio. Non fa nulla di sovranaturale. Nulla che non si possa rivelare come abilità di un bravo giocoliere. Il male non è sovranaturale”²³. Questo Mefistofele si chiama Mauritius che significa l'oscuro, a detta del personaggio medesimo, e ha un piede equino in accordo con la credenza popolare tedesca, non è munito di organi sessuali, ma esibisce una coda di maiale—come rivela il gioco di parole che usano le lavandaie quando vedono Mauritius nudo e si riferiscono al suo “Schwanz” – che in tedesco significa sia “coda” che, volgarmente, “pene”.

L'elemento nuovo: il tema del corpo

Come ha asserito Jurij Arabov, co-sceneggiatore del film, in questo adattamento cinematografico il soggetto riguarda sostanzialmente l'opera di seduzione che il diavolo porta a termine sulla persona di Faust, il quale a sua volta seduce Margarete. In generale, è in atto, lungo lo svolgimento del film, un processo di seduzione a sfondo sessuale che interessa, alla fine, persino le anime dei tre giovani soldati morti, i quali, a rigor di logica, avrebbero dovuto perdere qualsiasi tipo di facoltà sensoriale-istintiva: sul fiume dell'Ade, i corpi si abbracciano convulsivamente per darsi calore a vicenda, simulando come un'orgia che provoca loro piacere. La sete di voluttà è il primo dei tre motivi che il maligno usuraio adduce in risposta a Faust, che gli chiede “Cosa lega una donna a un uomo?”

Per Sokurov, angeli e demoni non sono concetti astratti, ma una realtà o, in altri termini, il riflesso di profonde tensioni psicologiche che caratterizzano il nostro tempo, memore delle grandi catastrofi del Ventesimo secolo; e non può non produrre storie di perdizione un cinema che si prefigge di veicolare questo sentire la Storia novecentesca. Ecco come mai l'ultimo capitolo della Tetralogia del potere, che Sokurov concepisce come gruppo unitario sul *decadimento* del corpo dei potenti, attualizza uno spunto del *Faust* da ricondurre a una specifica nozione del romanticismo tedesco: il *Sehnsucht* la malattia del doloroso bramare che è qui rivolta verso beni fisici e terreni, anziché sete di conoscenza e ideali libertari.

Come sottolinea Sokurov, nel testo di Goethe la sfera fisica è assegnata al pensiero, mentre nel film assume “sostanza fisica, perché un conto è pensare un personaggio, un'altra cosa è vederlo”²⁴. Risponde a quest'opinione del tutto personale, che Sokurov esprime sul *Faust*, la scelta di inserire, alla fine del film, un elemento nuovissimo, che dà un'impronta diversa alla materia faustiana: la venuta di esseri dal volto a tal punto abominevole da necessitare di nascondere la bruttezza inaudita dietro una maschera: essi penetrano nella casa di Margarete e stringono il cerchio intorno a lei nuda e dormiente facendo nascere il presentimento di un epilogo scabroso. Da un lato la loro comparsa sembra rimandare al culto dei morti che ispirò la dedica del libro del Faust goethiano: “Ondeggianti figure che un giorno appariste al mio sguardo turbato, vi avvicinate nuovamente.”²⁵ Dall'altro, siffatte figure deformi, molto vicine alla tipologia del morto vivente, segnalano che la storia è giunta *ex abrupto* alla dimensione dell'ultraterreno, che era stata tanto ostinatamente negata da Faust nella prima parte del film. Del resto, non c'è altro indizio straniante, oltre ai mostri suddetti, che indichi in quel punto del film il salto spazio-temporale, ovvero il passaggio a un altrove rispetto al mondo concreto e materiale: l'Aldilà dove finisce la vicenda di Faust rispecchia

quasi in ogni dettaglio la fisionomia dello scenario realistico sullo sfondo del quale era iniziata la tragedia. La vista di questi mostri invita a leggere il film di Sokurov come un'opera che del poema di Goethe fa un'elaborazione originale e indipendente all'insegna della corporeità.

Dunja Dogo

¹ György Lukács, *Goethe e il suo tempo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 207-208. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1964, p. 979.

² Aleksandr Sokurov, "Ho visto il diavolo. È solo un usuraio", intervista curata da Fulvia Caprara, *La Stampa*, 8 ottobre 2011, p. 37.

³ Giovanni Vittorio Amoretti, *Introduzione*, in Johann Wolfgang Goethe, *Faust e Urfaust*, Torino, UTET, 1959, pp. XXIII-XXVIII.

⁴ Gianluca Miglino, "Una sinfonia dello sguardo. Friedrich Wilhelm Murnau, Faust (1926)", in Matteo Galli (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin!*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 65-66.

⁵ Ladislao Mittner, *op. cit.*, pp. 979-1001, qui p. 980.

⁶ Marina Koreneva, "V Fauste Sokurova net ni odnogo slovo kotorogo ne moglo byt' u Goethe", Trad. mia, *Moskovskie novosti*, edizione online, 10 febbraio 2012, [<http://www.mn.ru/friday/20120210/311243950.html>].

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Walter Benjamin, *Opere complete. IX, I «passages» di Parigi*, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 513.

¹ ⁰ Dalla nascita del linguaggio cinematografico sino all'affermazione del cinema sonoro, di film su Faust ne sono stati realizzati almeno centosessanta (sei dei quali diretti dal solo Georges Méliès che diede risalto al lato magico della vicenda). Cfr. Gianluca Miglino, *op. cit.*, p. 75.

¹ ¹ Gianluca Miglino, *op. cit.*, pp. 68-72. Thomas Elsaesser, "Il ruolo dell'Ufa 1917-1933", in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Schermi germanici Ufa 1917-1933*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 52-58.

¹ ² Eric Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 23-27.

¹ ³ Eric Rohmer, *op. cit.*, pp. 21-40.

¹ ⁴ Eric Rohmer, "Lo spazio pittorico", in *op. cit.*, pp. 21-40.

¹ ⁵ Thomas Brandlmeier, "Il Quattrocento tedesco", in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *op. cit.*, pp. 111- 20, qui pp. 116-117.

¹ ⁶ Elena Gremigni, *Il Faust di F. W. Murnau*, Pasion di Prato, Campanotto, pp. 24-25 e 152-156.

¹ ⁷ Cfr. Johann Wolfgang Goethe, "Prologo in Cielo", *op. cit.*, pp. 15-19 e Nota a p. 49.

¹ ⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Urfaust*, *op. cit.*, p. 464.

¹ ⁹ Aleksandr Sokurov, "Ho visto il diavolo. È solo un usuraio", intervista curata da Fulvia Caprara, *op. cit.*, p. 37.

² ⁰ La sceneggiatura originaria del *Faust* fu stesa da Hans Kyser, scrittore e drammaturgo tedesco che aveva attinto ampiamente dal *Faust* e dall'*Urfaust* di Goethe, ma anche dai *Volksbücher* e dal *Doctor Faustus* di Marlowe. Secondo la meticolosa ricostruzione storica che Elena Gremigni opera nel suo studio, Murnau l'avrebbe modificata molte volte fino a giungere a una redazione finale che non è mai stata trovata negli archivi. Cfr. Elena Gremigni, *op. cit.*, pp. 9-15.

² ¹ *Ivi*, pp. 132.

² ² *Ivi*, p. 140.

² ³ Aleksandr Sokurov, "Ho visto il diavolo. È solo un usuraio", intervista curata da Fulvia Caprara, *op. cit.*

² ⁴ Alexander Sokurov, "Alla ricerca dell'umanesimo perduto", intervista a cura di Marco Luceri, *Segnocinema*, n. 172, novembre-dicembre 2011, p. 5.

² ⁵ Johann Wolfgang Goethe, "Faust", *op. cit.*, p. 7.