

## Lo spessore dell'immagine: il *Faust* di Aleksandr Sokurov

Stefano Oddi

Ricevuto: 30 ottobre 2018 – Versione revisionata: 26 aprile 2019

Accettato: 13 giugno 2019 – Pubblicato: 16 luglio 2019

### Abstract

Aleksandr Sokurov's *Faust* is the closing chapter of a film tetralogy aimed to explore the devastating effects of power, consisting of *Moloch*, *Taurus* and *The Sun*, focused respectively on Hitler, Lenin and Hirohito, the three major XX-century representations of totalitarianism, which Sokurov chose to de-monumentalize through "the slow emergence of [their] bodies" (Mario Pezzella). This process of embodiment is central to *Faust* as well, applied not only to its main characters — whom Sokurov wants to depict as pure bodies, deprived of any spiritual concern, dominated by merely physiological instincts — but to the film image itself. As a matter of fact, Sokurov attempts to give "a 'dynamic' and 'real' quality to his painterly images" (Thorsten Botz-Bornstein) by intervening on the film frame with constant pictorial manipulations, in order to add the bodily, pigmental quality of the painting to the immateriality of the film image. The article proposes then a focus on the concept of embodiment in Sokurov's *Faust*, showing how it shapes both the director's strategy of adaptation of Goethe's masterpiece and his pictorial work on the film image.

**Keyword:** *Faust*; Johann Wolfgang Goethe; Aleksandr Sokurov; Screen Adaptation; Modern Myth.

**Stefano Oddi:** Università 'Ca' Foscari' Venezia (Italy)

✉ [stefano.odd@unive.it](mailto:stefano.odd@unive.it)

After completing his MA in *Film Studies* at Università degli Studi di Roma 'La Sapienza' (2014), Stefano Oddi worked in film and video production in Italy, Poland and the UK. He is currently pursuing a Ph.D. in *History of Arts* at Università 'Ca' Foscari' Venezia, working on a project focused on the contemporary reinterpretations of the *Faust* myth across film and theatre. His research interests include adaptation in film and performance, cross media connections and the application of audiovisual technologies in contemporary theatre.

## 1 Da Goethe a Sokurov: verso un Faust corporeo

Nelle intenzioni di Sokurov, il *Faust* si pone come chiusura di una tetralogia dedicata al tema del potere inaugurata alle soglie del nuovo millennio con *Moloch* (*Moloch*, 1999) e proseguita con *Taurus* (*Telets*, 2001) e *Il Sole* (*Solntse*, 2005), incentrati rispettivamente sulle figure del capo nazista Adolf Hitler, del presidente sovietico Lenin e dell'imperatore giapponese Hirohito. In tutti e tre i casi, Sokurov sceglie di demonumentalizzare le icone novecentesche del potere assolutistico, ritraendole in situazioni di ripetitiva e banale quotidianità, tentando di penetrare in tal modo quella che Fredric Jameson definisce "la scena primaria della storia", fondata sul "desiderio di vedere con i nostri stessi occhi, di ascoltare che cosa i grandi (così li chiamava Brecht) dicevano e facevano in privato" (Jameson in Francia Di Celle et al. 2003: 128). *Moloch* illustra ad esempio ventiquattro ore passate dal Führer in compagnia di Eva Braun, i coniugi Goebbels e altri membri del partito nel 1942 presso l'inviolabile Castello del Berghof, evidenziandone i tic ansiosi, le ossessioni riguardanti la sua salute fisica, i tratti grotteschi. *Taurus* racconta invece Lenin dalla prospettiva dei suoi ultimi giorni di vita, quando, in preda a deliri solipsistici, si chiede se "il sole sorgerà ancora" dopo la sua morte. *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, "semi-mythic twentieth-century personas whose names coincide with the period or the historical phenomenon that they dominated" non vengono rappresentati "as architects of the tyrannies with which they are historically associated, but as vulnerable human bodies" (Hutchings in Beumers e Condee 2011: 138). Ognuno dei protagonisti è così "depersonalizzato dalla storia" (Sokurov in Pezzella e Tricomi 2012: 81), all'interno di una strategia discorsiva che si impone "di andare verso l'uomo" (Sokurov in Pezzella e Tricomi 2012: 81), di decostruire la figurazione astratta e semi-divina tradizionalmente connessa a tali figure attraverso "il lento affiorare dei [loro] corpi" (Ferrero in Pezzella e Tricomi 2012: 80).

Allo stesso modo il regista russo si comporta con Faust, espunto dall'astratta incorporeità inevitabilmente connessa ai versi di Goethe e gettato a capofitto nel mondo dell'umano, dotato cioè di un corpo e, con esso, di tutto il suo bagaglio di bisogni insopprimibili, 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. (Brotto 2009: 314)

Dunque, il primo elemento su cui Sokurov prende a lavorare nell'operazione di adattamento del capolavoro tedesco è l'umanizzazione del mito, la sua metamorfosi in puro corpo. Il protagonista di Goethe, animo irrequieto e romantico dominato da un sublime anelito all'Assoluto, lascia il posto a un antieroe "dominato fin dall'inizio da un nichilismo radicale, che non rivela – nemmeno potenzialmente – alcuna inquietudine spirituale" (Pezzella in Pezzella e Tricomi 2012: 103). Il Faust di Sokurov si presenta come un individuo ossessivamente proteso 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 l'unico acme narrativo. L'aspirazione all'oltre e la fascinazione per il sublime spettacolo della natura svaniscono, soppiantati da una scatenata voluttà: come evidenzia Roberto Chiesi, difatti, alle "brame di potenza, giovinezza, gloria e fama nel mondo, l'autore di *Arca russa* [*privilegia*] la libidine (il desiderio per la carne verginale di Margarete)" (Chiesi 2011).

In virtù di questa squalificazione quasi animalesca della figura del protagonista, anche il lavoro di sfrondamento compiuto dal regista sulla gigantesca mole di cui si compone il poema tedesco si orienta nella direzione di una drastica mutilazione: se, come ammette Friedrich Vischer, il *Faust* di Goethe si pone come una "perfetta fusione di reale e ideale" (Vischer in Zenobi 2013: 133), nell'adattarlo Sokurov tende decisamente verso il primo dei due poli e, proprio per questo, non solo rigetta quasi in toto "l'allegorismo concettualizzante del *Faust II*" (Vischer in Zenobi 2013: 133) ma rifugge anche dall'edizione definitiva del *Faust I* (1808). La versione più vicina

al film di Sokurov sembrerebbe in tal senso rintracciabile nell'*Urfaust*,<sup>1</sup> prima stesura del capolavoro goethiano, ben radicata, secondo Giovanni Vittorio Amoretti, "nell'atmosfera sentimentale e spirituale dello 'Sturm und Drang'", animata da quell'esigenza di fisicità primitiva non ancora ovattata dall'eccesso lirico ricercata da Sokurov.<sup>2</sup>

Proprio nel tentativo di dar vita a un *Faust* profondamente concreto, terraneo, privo di astrazioni, Sokurov sembra partire da questo impianto letterario, eliminando *in nuce* il problema dei riferimenti metafisici presenti nel "Prologo" come dell'apparato magico-visionario costitutivo della "Cucina della Strega" e della "Notte di Valpurga" (scene assenti nell'*Urfaust*), e giunge a ridurre tutti i personaggi del dramma a una levatura tragicamente umana. Non solo Faust, ma lo stesso Mefistofele (rinominato Mauritius) perde la sua tradizionale connotazione, involvendo da demone tentatore a deforme ciarlatano di provincia. Anche Margherita alla sua prima apparizione si presenta come pura corporeità erotica: all'interno di un lavatoio dominato da donne intente a sciacquare panni bianchi, la giovane protagonista si mostra in tutto il suo radioso splendore, immersa fino alle ginocchia nell'acqua, elemento primordiale e fonte di vita, doppio simbolico della vagina della ragazza che Faust, sdraiato a terra, prende a sbirciare, alzandole perversamente la gonnella bagnata.

In questo contesto, lo stesso spazio in cui i personaggi si muovono – trasfigurato dalla fotografia di Bruno Delbonnel, virata verso le tonalità del verde e del sepia – assume una connotazione estremamente concreta, materiale; le strade fangose, i soffitti marcescenti, le pareti imputridite sembrano attivare nella fruizione spettacolare 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, "[*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" (Scott 2013).

L'unico elemento riconducibile alla seconda parte del dramma di Goethe è, in questo senso, l'informe *Homunculus* che Wagner, assistente di Faust, mostra a Margarete, prima che questa lo lasci incautamente cadere a terra, uccidendolo. Tuttavia, anche in quest'occasione, la figura goethiana viene piegata da Sokurov al servizio della sua riflessione sul corpo e la contemporaneità: l'utopia scientifica dell'uomo "creato dalla mano dell'uomo" incarnata nell'*Homunculus* sembra infatti costituirsi come riflesso delle onnipresenti immagini mediatiche che investono l'orizzonte del reale nel tentativo di sostituirsi ad esso. In tal senso, la distruzione in cui incorre la creatura *prodotta* da Wagner non fa che palesare la battaglia di Sokurov contro la perdita di *spessore* dell'immagine contemporanea, analizzata chiaramente da Thorsten Botz-Bornstein. Nel tentativo di scoprire "the place of Sokurov's art in our [...] contemporary, mediated 'image world'" (Betz-Bornstein 2007: 33), Botz-Bornstein giunge a comprendere quanto il lavoro del regista russo muova in direzione di una destrutturazione del valore simulacrale che l'immagine ha assunto nelle società globalizzate:

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. (Betz-Bornstein 2007: 33)

E conclude infine, "Sokurov's films especially combat this modern conception of 'industrialized' images" (Betz-Bornstein 2007: 33).

---

1. Con il nome *Urfaust* ci si riferisce a 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. Questo testo è stato variamente interpretato dagli studiosi come una sorta di edizione originaria del *Faust*, un'opera compiuta inseribile per temi e stile alla fase sturmeriana di Goethe, e alla stregua di una versione provvisoria, idealmente considerata da Goethe come prima tappa di un lungo tragitto (e travaglio) estetico, in vista dell'elaborazione di un *Faust* davvero compiuto. Nessuna delle due ipotesi può essere confermata o smentita poiché non esistono fonti capaci di 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").

2. Tutti i riferimenti a G. V. Amoretti sono tratti da Nota del traduttore. In Goethe, Johann Wolfgang (1987 [1808 – 1832]). *Faust e Urfaust*. Milano: Feltrinelli.

## 2 Immagini pittoriche di una caduta

L'incipit del *Faust* di Sokurov, imperniato sulla discesa della mdp dal cielo alla terra, pare configurarsi in prima istanza come un comunissimo *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 a mezz'aria per mezzo di un irrealistico cordoncino. 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 il susseguente scorcio paesaggistico montano riproducono quasi filologicamente 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. 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 mdp dall'ambiente rarefatto della sfera 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, citata appena prima dell'incipit come fonte di ispirazione del film. Proprio il movimento discendente della macchina prefigura simbolicamente l'operazione di radicale imbarbarimento a cui sarà sottoposta la complessità allegorica e filosofica del poema, sostituita da una rappresentazione improntata sulle note più meramente fisiologiche dell'umano, sui moti istintuali del corpo, sulle radici ctonie dell'esistenza.

Nel suo complesso, dunque, la figurazione che apre il *Faust* mette immediatamente in luce l'attenzione che il suo regista attiva nei confronti del dato terraneo, corporeo della narrazione e nel contempo – proprio in virtù della natura citante di questo frammento, 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 del corporeo. In pratica, se il sinuoso atterraggio della mdp 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, 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” (Marino in Pezzella e Tricomi 2012: 121). Il riferimento alla pittura, dunque, non si propone solo come un omaggio intellettuale (pur presente attraverso le numerose citazioni: da Bosch a Rembrandt, da Spitzweg a Friederich) ma soprattutto nei termini di un rivoluzionario esperimento con cui Sokurov 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, al fine di fornire una consistenza materica al proprio film, di *dare un corpo* ai propri personaggi, tradendo un sentimento di “pervasive nostalgia for obsolete ways of seeing and representing the world” (Bird in Beumet e Condee 2011: 90) e perseguendo nel contempo “his attempts at subverting the technical quality of his own images and circumventing the processes developed in the machine age” (Hänsgen in Beumers e Condee 2011: 50). A tal proposito, Thorsten Botz-Bornstein parla del cinema del regista russo come di una sorta di incantesimo nel quale “it is obvious, though at the same time entirely enigmatic, that Sokurov attains a ‘dynamic’ and ‘real’ quality in his painterly images” (Bolz-Bornstein 2007: 32).

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, “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” (Gentzler 2016: 103). 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 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 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. (Szaniawski 2014: 253)

Quello che Sokurov descrive è di fatto un mondo sorprendentemente simile agli universi letterari di François Rabelais, 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, il padre del protagonista non esita a sfogare le proprie perversioni con le sue vecchie pazienti, perfino il deforme Mefistofele è pedinato continuamente da una grottesca spasimante.

Un simile orizzonte materializzante sembra intaccare alla radice anche la struttura verbale del film, riconducendo sempre i dialoghi a una dimensione infima e volgare: gran parte delle disquisizioni filosofiche che caratterizzano il poema di Goethe vengono espunte e quando anche Sokurov pare conservarne una traccia nelle parole dei personaggi una successiva sezione di dialogo finisce inevitabilmente per ricondurre il discorso a una sfera materiale e prosaica. I principali bersagli di questo meccanismo di squalificazione sono i concetti di anima e aldilà – ironicamente sbeffeggiati perché considerati alla stregua di mere astrazioni, continuamente coinvolti in salaci giochi di parole che spesso rasentano la blasfemia – in merito ai quali si veda (a puro titolo di esempio e nell'impossibilità di citare tutti i passi più rilevanti) il seguente stralcio di dialogo tra Faust e il padre, tratto da una delle sequenze iniziali:

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.<sup>3</sup>

Sokurov bandisce dunque dal suo *Faust* qualsiasi tendenza all'idealizzazione, ogni proposito di elevazione dei propri personaggi, dando piuttosto vita a un nefando universo di sensazioni fisiche e stimoli fisiologici, in un'interpretazione singolare dell'originale goethiano che tenta di far emergere concretamente le risposte ai seguenti quesiti (appuntati da Sokurov tra le sue note di regia): "Di che colore è il mondo che dà origine alle idee di rilievo? Che odore ha?" (Zonta 2011).

### 3 La deformazione 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 "forme de l'entre-deux entre cinéma et peinture [qui] révèle le fantôme poétique d'un 'fond imageant' ayant pour matrice originare l'espace de la peinture" (Arnaud 2005: 125). Non si tratta, in pratica, solo di un sistema intertestuale di omaggi intellettuali (pur frequentissimi) ma piuttosto di un tentativo di costruzione di un vero e proprio *spessore pitto-*

3. Mi riferisco alla versione italiana del film che è stato girato in tedesco.

rico dell'immagine filmica,<sup>4</sup> teso – come accennato – a contrastare l'inarrestabile processo di volatilizzazione a cui lo statuto dell'immagine è sottoposto nel contesto della cosiddetta società digitale. Questo paradosso, usando le parole di Denis Brotto, avviene “attraverso un'applicazione pratica, manuale dell'atto pittorico”, un metodo in cui “oltrepassando il valore di referente da cui attingere, la pittura si fa riferimento attivo da realizzare in prima persona all'interno dell'opera filmica” (Brotto 2009: 17). Rivendicando la necessità di un cinema di matrice artigianale, in tal senso, “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” (Hänsgen in Beumers e Condee 2011: 51). Da queste 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 “*meisterwerk* [...], the summation of all his obsessions, a film as excessive as it is essential to understand its maker's preceding oeuvre” (Szaniawski 2014: 252).

Concentrandosi ad esempio sull'uso del colore, si può osservare come la dominante cromatica della grana fotografica del *Faust* non assuma mai toni naturalistici ma tenda sempre a una connotazione simbolica degli spazi rappresentati, portando al massimo livello la “*relazione sostanziale* tra referente cromatico e significato” (Brotto 2009: 259) che caratterizza il cinema sokuroviano. L'oscillazione coloristica tra seppia e verde che domina il film quasi nella sua interezza si pone come un potente amplificatore tematico delle atmosfere già suggerite dalla rappresentazione spaziale e dalla caratterizzazione dei personaggi: il cromatismo della grana riconduce infatti il mondo descritto da Sokurov a un paradigma scatologico che trova nella defecazione il suo attributo privilegiato.

A questa tensione materializzante contribuiscono in modo ancor più decisivo le deformazioni prospettiche (o anamorfose) disseminate nel corso del film, utilizzate al fine di manipolare drasticamente i primi piani dei protagonisti, di fletterne le proporzioni facciali, producendo l'impressione dell'emergere improvviso di una forza misteriosa. Questa deformazione figurativa giunge, secondo Gianfranco Ferraro, alla produzione di “un realismo superiore” (Ferraro in Pezzella e Tricomi 2012: 80) in cui “l'effet de voilement de l'image contraint le devant visible à partager quelque chose du matériau qui est son support de naissance” (Arnaud 2005: 147). L'uso dell'anamorfose produrrebbe in pratica, per usare le parole di Arnaud, “le mystère d'un mouvement d'incarnation insondable”, “un mouvement originaire qui serait du côté de l'émergence et non du défilement”, capace di caricare l'immagine filmica “d'une profondeur à la matérialité instable” (Arnaud 2005: 147). 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 a “point of reference, [...] a remedy against the negative effects of an aggressive contemporary visual culture of accelerated, immaterial images” (Hänsgen in Beumers e Condee 2011: 53-54). Un'idea simile pare essere condivisa anche da Sylvie Rollet, quando sostiene che “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” (Rollet in Pezzella e Tricomi 2012: 43). Per verificare questo assunto sarà opportuno concentrarsi su due brevi frammenti del *Faust*, all'interno dei quali il procedimento dell'anamorfose giunge alla sua più radicale applicazione.

La prima sequenza in questione vede l'arrivo di Margarete (scossa dopo aver scoperto che Faust è l'assassino di suo fratello) in casa del protagonista e si divide in tre unità fortemente delineate. La prima e l'ultima di queste brevi sezioni sono caratterizzate da una forte presenza del dialogo: inizialmente Margarete pone quesiti superflui, non trovando il coraggio di chiedere a Faust di confermarle la sua colpa; nel finale trova invece la forza di articolare la faticosa domanda. Tra questi due nuclei narrativi, Sokurov interpone il segmento più lungo della sequenza e significativamente lo immerge nel totale silenzio. Il frammento in questione si svincola dalla progressione dell'azione per concentrarsi sulla costante alternanza dei primissimi piani di Faust e Margarete, intenti a guardarsi negli occhi, drasticamente deformati dal procedimento dell'anamorfose.

4. Diane Arnaud, a tal proposito, parla di “une épaisseur transparente, constamment travaillée par effet de dévoilement et de superimposition” (Arnaud 2005: 127). E altrove spiega: “Pareil fantasme associe la réception esthétique des plans à la pensée d'un enfouissement d'une toile sous l'écran” (Arnaud 2005: 125).

Sokurov applica in seguito lo stesso procedimento (de)figurativo ad un'altra sequenza, nella quale però la contemplazione estatica tra i due protagonisti lascia il posto al puro contatto fisico. La scena si apre con la caduta dei due amanti in un lago, una scomparsa nella fluidità acquatica che si dà come fusione dei due corpi abbracciati in un'unica e indistinta forma, diretta allusione all'avvenuto amplesso. Successivamente, la sequenza alterna alcuni totali della stanza di Margarete (che illustrano l'ingresso dalla finestra di alcune figure dal volto mostruoso a cui mi riferirò in seguito) e una serie di piani ravvicinatissimi, deformati dall'anamorfose, sulle parti del corpo nudo della ragazza, che Faust accarezza o alle quali accosta il proprio volto. Di nuovo, questi nuclei anti-narrativi risultano totalmente privi di battute, in modo da affidare tutto il proprio valore diegetico alla visualizzazione dei corpi dei protagonisti che, forzati nelle loro linee compositive, sembrano assumere le fattezze dei soggetti di un dipinto.

Imperniandosi su un'evidente sopraffazione del visivo sul sonoro, del fisico sul verbale, entrambe le unità filmiche descritte sembrano dunque visualizzare il definitivo erompere dei corpi di Faust e Margarete all'interno dello spazio volatile del fotogramma, che pare letteralmente sbriciolarsi sotto la spinta della loro materializzazione fisica. In un certo senso, è come se l'eccedenza del corpo dei due protagonisti, attivata dal progressivo emergere dell'eros, costringesse il limitato supporto che li contiene (il fotogramma) a tendersi oltre il suo limite, a defigurarsi, a sfibrarsi progressivamente per mezzo del processo dell'anamorfose.

Proprio questo carattere di *eccedenza* avvicina incredibilmente 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 "forza che disgrega le leggi del linguaggio, flusso connesso al desiderio", dotata di "un carattere produttivo e distruttivo al tempo stesso" (Bertetto 2007: 185). In essa "l'oggetto è radicalmente trasformato, sottratto alla logica della riproduzione, lavorato dall'inconscio. La forma è oltrepassata nelle sue componenti tradizionali di ordine, armonia, equilibrio, per diventare forza anomala e irregolare" (Bertetto 2007: 185). L'immagine figurale si configura quindi come una struttura visiva atta a "restituire una alterità radicale" rispetto al linguaggio cinematografico, "un'alterità eccedente" (Bertetto 2007: 185) che non può realizzarsi entro i limiti canonici dello specifico filmico e, per esprimersi, è dunque costretta a deformarlo. E se Bertetto parla di figuratività in relazione a un film come *Arancia Meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1972), nel quale è la rappresentazione dell'ultraviolenza la forza destrutturante che defigura il visibile, nel *Faust* di Sokurov è chiaramente l'emergere del corporeo, sotto le spinte dell'eccitazione sessuale, l'elemento responsabile della distruzione dell'equilibrio compositivo dell'inquadratura.

Il *Faust* – e in generale, il complesso della filmografia di Sokurov – si propone in tal senso come "un campo di energie in tensione" (Pezzella in Pezzella e Tricomi 2012: 21), uno spazio attraversato da una vitale forza sotterranea sempre pronta a irrompere in superficie, distruggendone la composizione lineare. A questo proposito, Diane Arnaud evidenzia come "la dimension critique du voilement de l'image" caratteristica del cinema di Sokurov "questionne la provenance du matériau et interroge le rapport d'appartenance du motif au fond de l'image" (Arnaud 2005: 147). E, allo stesso modo, 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" (Ferraro in Pezzella e Tricomi 2012: 84). Ovvio che un simile contenuto non possa che configurarsi come quello che Sylvie Rollet definisce, "il corpo come materia" (Rollet in Pezzella e Tricomi 2012: 47): è in esso, nello sforzo della sua realizzazione all'interno del film, che va rintracciato il motivo originario della deformazione delle immagini filmiche in Sokurov.

#### 4 Verso il primitivo

La sezione finale del *Faust* si configura come l'unità più enigmatica del film, caratterizzata da una serie di elementi in grado di produrre un forte grado di ambiguità, confermando una precisa attitudine del cinema di Sokurov, riconosciuta da Enrico Ghezzi nell'inclinazione a "[*produrre*] incertezza in tutte le direzioni" (Ghezzi in Francia Di Celle et al. 2003: 5) ovvero, citando Brotto, "a porsi interrogativi più che a dare risposte certe" (Brotto 2009: 16) facendo della non-risolutezza il proprio carattere determinante.<sup>5</sup>

5. A tal proposito, lo stesso Sokurov dichiara: "Dando vita a un'opera, io esprimo un dubbio. Se cerco di esprimere qualcosa è perché esprimo un dubbio. Se ne ho una comprensione assoluta, non costruirò questa casa e non farò crescere quest'albero. Ma se dentro di me ho delle domande, allora sì" (Sokurov 2009: 87).

Nel tentativo di avvicinarsi a questa controversa complessità, sarà opportuno tornare alla sequenza che illustra l'avvenuto amplesso tra Faust e Margarete, considerabile, in virtù di alcuni suoi caratteri, alla stregua di un crocevia testuale, uno spartiacque narrativo capace di chiudere la prima parte del film e inaugurare una seconda (molto più breve) sezione diegetica, coincidente con il finale. Se nel paragrafo precedente ho affrontato questa sequenza riferendomi principalmente al ruolo giocato dalla figura testuale dell'anamorfo, in questo caso mi concentrerò sulle figure mostruose che prendono ad affollare la stanza di Margarete. Nella prospettiva materializzante sulla quale s'impenna la configurazione testuale del film, è possibile connotare questi orrendi personaggi alla stregua di concrezioni fisiche della libido del protagonista, esteriorizzazioni dei suoi impulsi erotici, definitivamente liberati dall'avvenuto rapporto sessuale con Margarete, materializzazioni di quella "dimensione libidica e asociale" (Orvieto 2006: 170) che, secondo Paolo Orvieto, caratterizza il concetto junghiano di *Ombra*.

Eppure, il drastico cambio di rotta verso cui si orienta il film a partire dalla scena successiva pare traslare in un altro orizzonte semantico il senso dell'apparizione di queste figure, segnalando l'imminente passaggio da un mondo diegetico a un altro. A partire dalla sequenza successiva, infatti, Faust e Mefistofele cominciano un viaggio verso un luogo ignoto che, a poco a poco, sembra caratterizzarsi come un oltre metafisico, una sorta di spazio della morte, estraneo alle contingenze terrene. In tal senso, l'improvvisa comparsa in scena delle suddette figure mostruose si dà come preciso segnale dell'avvento di un nuovo orizzonte del reale all'interno della diegesi o, usando un'espressione di Bertetto, come "momento oscuro di passaggio da un regime dell'immagine all'altro" (Bertetto 2010: 131). Da questo punto di vista, le figure deformi sopra citate incarnano perfettamente il concetto sokuroviano di "simbolo", inteso, secondo Brotto, come una realtà

in grado di porsi come confine tra interno ed esterno, tra forma e significato, mostrandone punti di contatto e differenze, [...] *una questione di confine* [...] in grado di mantenere al tempo stesso una comunicazione ed una penetrazione tra differenti livelli ed ambiti del reale. (Brotto 2009: 37)

Con l'inizio del viaggio dei protagonisti si approda infatti a un livello di realtà *altro*, svincolato dagli elementi che caratterizzano la diegesi nella prima parte del film: Mauritius infatti costringe Faust ad abbandonare la città ma il protagonista, risalendo la collina, ammette confuso di non riconoscere il posto in cui si trova. Sokurov visualizza questo disorientamento attraverso una ripresa aerea: inizialmente Faust e Mauritius occupano lo spazio centrale dell'inquadratura, successivamente, mentre la mdp si allontana verso l'alto, si trasformano in microscopiche e impercettibili presenze all'interno di una gigantesca radura in cui la città sembra essersi volatilizzata. Insieme alla città svanisce, inoltre, il realismo scatologico che aveva caratterizzato la prima parte del film: agli interni maleodoranti, infestati di corpi, si sostituisce un'ambientazione montana in cui è assente ogni forma di vita; il cromatismo tendente al seppia lascia spazio a una fotografia desaturata, prossima al bianco e nero, segno di un clima mortifero. La montagna su cui si sposta l'azione, più che assumere il senso di un'elevazione spirituale, pare infatti connotarsi come un viaggio dentro la morte di cui la grana monocromatica tenta di rendere la "capacità conformante" (Brotto 2009: 261).

Non a caso, Faust e Mauritius, dopo una breve deviazione di marcia, si ritrovano su una sottile striscia di terra bagnata dalle acque di un fiume, occupata da alcune figure connotate evidentemente come defunti, all'interno di una figurazione che non può che evocare l'immagine della spiaggia dantesca dell'Acheronte. Il segmento più interessante della sequenza è quello in cui gli uomini della spiaggia si aggrappano a Faust, cercando nel suo corpo vivo il calore che la morte ha inevitabilmente negato loro, configurando in tal senso la scalata dei due protagonisti non come il viaggio nell'aldilà di due morti (Faust è un essere ancora caldo, ancora vivo) bensì come un itinerario di conoscenza attraverso l'inconoscibile metafisico.

Anche la componente musicale aiuta a definire la peculiare connotazione di questa breve sezione del film nei termini di un approdo a un ordine differente del reale, a una sfera *altra* del conoscibile. Se, come ammette Mariarosa Mancuso, nel corso del film "la colonna sonora deve combattere, per riuscire a farsi sentire" (Mancuso 2011), asservita, a mio avviso, dalla preponderanza del dato visivo, quasi tattile della diegesi, in questa breve scena essa deborda dalla sua funzione di commentario musicale e inonda lo spazio filmico, sovrapponendosi alle grida dei personaggi in scena. Questa improvvisa esplosione musicale, corredata di un brano composto da Andrey Sigle già utilizzato da Sokurov in *Padre e figlio* (*Otec i Syn*, 2003), giunge così a sovrastare il dato visivo, replicando un'operazione compiuta dal regista già durante la scena che illustra la distruzione dell'*Homunculus*



di Wagner, animata dallo stesso brano. Sokurov sembra ribaltare la gerarchia formale del suo film, sottomettendo il visivo al sonoro, nei due momenti più fortemente legati alla rappresentazione della morte (quella in atto dell'*Homunculus* e quella compiuta dei corpi che affollano la spiaggia), quelli caratterizzati cioè dalla descrizione del passaggio dal materiale all'immateriale, del guado verso una sfera costitutivamente altra rispetto a quella fisica, resa finora attraverso la manipolazione del principio visivo. In questo senso, l'ingresso di Faust nell'orizzonte infero e mortifero della spiaggia si pone come l'accesso in una sfera del non-essere nei confronti della quale la rappresentazione affidata al visivo perde di valore e prevede necessariamente l'intervento di quel medium supremo, ineffabile e spogliato di una diretta referenza al reale costituito dalla musica.

L'irreale scalata su cui s'impenna l'epilogo sembra caratterizzarsi dunque come un dono di Mauritius che, dopo aver offerto a Faust la verginità di Margarete, lo conduce oltre la sfera carnale dell'esistenza, alla scoperta di una dimensione inattingibile, di una sfera conoscitiva che trascende il mondo e implica invece l'aldilà, la morte, la potenza divina. Lasciata la spiaggia infera, infatti, i due protagonisti giungono di fronte a un *geyser*, simbolo del mistero del creato, il cui meccanismo di funzionamento secondo Mauritius è un enigma che solo Dio conosce, in una dogmatica affermazione di subordinazione che fa scattare la ribellione di Faust ("No, Dio non lo sa ma io sì"). Il protagonista, infatti, dimostra nei confronti di tutte le tappe del viaggio impostogli da Mauritius un'annoziata indifferenza (ripete ossessivamente "Io non voglio"), combatte l'aspirazione all'universale dell'usuraio con assillanti domande relative a Margarete ("Che ne sarà della ragazza?"), dimostra di non nutrire nessun interesse per l'assoluto ("Conosco già tutto di te, mi disturbi e null'altro" grida direttamente al *geyser*) e di preferire piuttosto il tangibile mistero della carne. Sokurov si impegna in tal senso ad accentuare, attraverso il ricorso ai primi piani, i suoi tic nervosi, le sue rabbiose espressioni facciali, il contrarsi dei muscoli della bocca, tutti segni di un atavico rigurgito di animalità, di una disperata volontà di ritorno verso quello che Giulio Sangiorgio definisce il suo "mondo osceno, palude dove ogni filosofia è sprofondata da tempo" (Sangiorgio 2011). In questo senso, l'assassinio di Mauritius, compiuto da Faust nell'ultima sequenza, sembra costituirsi come il rifiuto categorico di uno *Streben* che miri all'inconoscibile, all'assoluto e, di riflesso, come la necessità di una caduta, un inabissamento (come nell'incipit, in una struttura circolare) "dal metafisico al fisico" (Sangiorgio 2011), di un ripiegamento sulla propria volgare corporea *umanità*.

L'ultima immagine del film ritrae infatti l'arrivo di Faust sulla vetta della montagna e la sua successiva, immediata corsa sfrenata verso il basso, in direzione di una vallata posta ai piedi della cima. Qui, la voce di Margarete si spande per lo spazio illimitato, il protagonista si orienta verso l'orizzonte, come dominato da un potere sovrumano, gridando ripetutamente la parola "oltre". Mario Pezzella connota il luogo verso cui Faust si tende nei termini di "una natura regredita allo stato preistorico" (Pezzella in Pezzella e Tricomi 2012: 103), un ambiente simbolico che pare testualizzare concretamente "l'oltre" a cui si riferisce Faust nei termini di un ritorno a uno stadio primitivo, barbarico, puramente fisico dell'essere.

Questa chiusa narrativa arricchisce ancor di più la complessità relazionale che il film di Sokurov condivide con Goethe, suo illustre riferimento letterario: l'intera sezione conclusiva del film, con la sua ambientazione montana, pare richiamare infatti in modo diretto la scena finale del *Faust II* di Goethe, chiamata appunto "Gole montane", ma soltanto in funzione di una sua decostruzione. Se infatti la scena del dantesco "indiamento" di Faust che chiude il capolavoro goethiano è, secondo Amoretti, "nella disposizione architettonica, nel tono lirico, nella progressività del purificarsi [...] un salire verso l'alto", l'epilogo di Sokurov si costituisce nel suo complesso – e in particolare attraverso il finale moto discendente in cui si lancia il protagonista – come la tragica negazione di quell'ascensione simbolica, il rigetto stesso dell'anima e il trionfo bestiale del principio corporale.

L'epilogo del film permette inoltre di chiarire in modo evidente il complesso di relazioni che il *Faust* intreccia con gli altri tre "episodi" della già citata tetralogia del potere sokuroviana di cui, significativamente, costituisce l'ultimo (e per certi versi definitivo) tassello. Come sostiene Nancy Condee, d'altronde,

[Sokurov's] insistence that many of the individual films are integral parts of a larger project, indifferent to production schedules and deadlines, seems to promise that each film is merely an instance, an embodiment or incarnation of an extra-temporal whole. The ongoing elegy cycle, the power tetralogy, and the open-ended family cluster are the most familiar examples. This open-ended tendency transforms any individual film – however much it may appear to be fin-

ished – into an element of a larger contemplative system in which each work has a perpetual afterlife as the recapitulation of the leitmotif. (Condee in Beumers e Condee 2011: 194)

Da un lato, dunque, il finale di *Faust* sembra illustrare una sorta di rovesciamento del rapporto tra corporeità e potere su cui fanno leva *Moloch*, *Taurus* e *Il Sole*: se in essi, infatti, è l'emergere del corpo (della sua fragilità, del suo naturale disfacimento) a porre fine all'autorità dei tre potenti (si pensi almeno al finale di *Taurus* in cui Lenin, abbandonato a sé stesso, muore solo su una sedia a rotelle, impossibilitato a muoversi), nel *Faust* è proprio la definitiva acquisizione della consapevolezza del proprio corpo, della volontà di obbedire solo ai suoi istinti, a trasformare il protagonista in un superuomo capace di liberarsi del peso dell'autorità costituita da Mauritius per fare di sé stesso un Dio. Da una prospettiva complementare, tuttavia, è possibile ravvisare nel finale del *Faust* anche una sorta di antefatto dei tre film sopracitati: il suo omonimo protagonista, infatti, ponendosi come "colui che inaugura una forma di ribellione contro l'ordine divino" (Brotto 2009: 119), si caratterizza come il modello di riferimento per quella superomistica volontà di potenza posta a fondamento dei totalitarismi novecenteschi di cui Sokurov analizza lo sfacelo.

## 5 Faust e la politica dell'immagine corporea

Rispetto a molti adattamenti recenti della materia faustiana, Sokurov rigetta la tentazione della ricontestualizzazione contemporanea delle vicende a favore della costruzione di una dimensione temporale ambigua, capace di mescolare l'Ottocento storico (evocato dalle fogge degli abiti, dalla fattura delle carrozze) con le atmosfere di un Medioevo pieno di note triviali, scatologiche, in una configurazione caratteristica del suo cinema che Brotto definisce, usando una espressione di Maurice Blanchot, nei termini di "tempo dell'assenza di tempo" (Brotto 2009: 35). Come accennato tuttavia, lo svincolamento diegetico dalla contemporaneità non implica l'assenza di un radicamento del film nelle dinamiche dell'oggi, nei confronti delle quali, al contrario, Sokurov attiva una decisa presa di posizione, generando attraverso la stessa configurazione formale dell'immagine (piuttosto che per mezzo del suo contenuto) i termini di una riflessione estetica e politica di indubbio interesse. Citando Sylvie Rollet, infatti, pur "rifiutando lo statuto della duplicazione mimetica del visibile, non rinviando più a un referente esterno evocato per similitudine, cancellando il confine tra documentario e finzione, le immagini di Sokurov [...] non voltano le spalle al mondo, al contrario" (Rollet in Pezzella e Tricomi 2012: 38). È attraverso la struttura delle sue immagini, grazie alla pratica di manipolazione dell'inquadratura e non per mezzo di una ricollocazione temporale degli eventi narrati che il regista russo trasforma il suo *Faust* in un'intensa meditazione sulla contemporaneità, essendo il suo "un cinema di osservazione, basato sulla semantica dell'immagine", sul significato attribuito alla composizione formale stessa dell'immagine" (Brotto 2009: 252). 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. Proprio in relazione alla digitalizzazione dell'immagine, Régis Debray sostiene che "da via d'accesso all'immateriale, l'immagine informatizzata diventa essa stessa immateriale, [...] matrice di numeri modificabile a volontà e all'infinito, [...] la carne del mondo trasformata in un essere matematico come gli altri" (Debray 2010: 197). Una simile smaterializzazione si configura inoltre, secondo Mariella Combi, come il destino riservato al corpo umano nell'era della progressiva espansione del virtuale, (ir)realtà che, immettendo "il corpo nel computer [...], annullando la sua consistenza biologica [...] lo raddoppia, lo frammenta, lo disperde, lo rende trasparente" trasformandolo in un'entità che "perde la sua opacità e il suo peso per diventare [...] immateriale" (Combi 2000: 106-107). Proprio in rapporto a questa volatilizzazione delle immagini e dei corpi, il *Faust* manifesta tutta la propria bruciante attualità: in un momento storico in cui la realtà tende sempre più frequentemente a farsi immagine informatica, Sokurov compie l'itinerario opposto e trasforma pittoricamente l'immagine (cinematografica) in realtà.

Ora, la peculiare strategia estetica su cui s'impenna il *Faust* 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 PP", tenta di individuare "le differenze strutturali tra pittura e cinema" (Bertetto 2014: 185). 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. (Bertetto 2014: 185)

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. (Bertetto 2014: 187)

In tal senso, nella sovrapposizione costante di queste due configurazioni linguistiche, nella fusione dell'assenza illusiva del cinema con l'evidenza materiale della pittura, il *Faust* si dà come una sorta di paradosso estetico in atto, imperniato su uno statuto ontologico malleabile, che sfrutta tutte le potenzialità offerte dal cinema per rifondarsi come esperienza puramente pittorica e perciò materica, fisica, corporea. In altre parole, il film si propone "as a vibrant testament by Sokurov to what we may consider the religion of art, and the aesthetic foundation of his cinema" (Szaniawski 2011: 262) e, insieme, come l'opera capace di condensare al massimo grado "the 'politics' of Sokurov's cinema", nascosta, secondo Thorsten Botz-Bornstein, "in his subversive attack on the modern image ideology" (Betz-Bornstein 2007: 35).

## Bibliografia

- Arnaud, Diane (2005). *Le cinéma de Sokourov. Figures d'enfermement*. Parigi: L'Harmattan.
- Bertetto, Paolo (2007). *Lo specchio e il simulacro*. Milano: Bompiani.
- Bertetto, Paolo (2010). *Metodologie di analisi del film*. Bari: Laterza.
- Bertetto, Paolo (2014). *Microfilosofia del cinema*. Venezia: Marsilio.
- Beumet, Birgit e Nancy Condee (2011). *The Cinema of Alexander Sokurov*. London & New York: I.B. Tauris.
- Betz-Bornstein, Thorsten (2007). *Films and Dreams: Tarkovskij, Sokurov, Bergman, Kubrick, WongKar-wai*. Lanham: Lexington Books.
- Brotto, Denis (2009). *Osservare l'incanto: il cinema e l'arte di Aleksandr Sokurov*. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo.
- Combi, Mariella (2000). *Corpo e tecnologie. Simbolismi, rappresentazioni e immaginari*. Roma: Meltemi.
- Debray, Régis (2010 [1992]). *Vita e morte dell'immagine*. Milano: Il Castoro.
- Francia Di Celle, Stefano, Enrico Ghezzi e Alexei Jankowski (2003). *Aleksandr Sokurov. Eclissi di cinema*. Torino: Associazione Cinema Giovani – Torino Film Festival.
- Gentzler, Edwin (2016). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. London: Routledge.
- Goethe, Johann Wolfgang (1987 [1808 – 1832]). *Faust e Urfaust*. Milano: Feltrinelli (trad. it., introduzione e note di Giovanni Vittorio Amoretti).
- Pezzella, Mario e Antonio Tricomi (2012). *I corpi del potere. Il cinema di Aleksandr Sokurov*. Milano: Jaca Book.
- Orvieto, Paolo (2006). *Il mito di Faust. L'uomo, Dio, il diavolo*. Roma: Salerno Editore.
- Sokurov, Aleksandr (2009). *Nel centro dell'oceano*. Milano: Bompiani.
- Szaniawski, Jeremi (2014). *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradoxes*. London & New York: Wallflower Press.

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

Zonta, Dario (2011). "Sokurov e le anime perse del '900", *L'Unità*, 28 ottobre.

### Sitografia

Chiesi, Roberto (2011). "Faust nel labirinto". *Cineforum* 509. <http://staging.cineforum.it/rivista/509/cineforum-509-faust-nel-labirinto> (ultimo accesso: 18-04-2019).

Mancuso, Mariarosa (2011). "Faust". *Il Foglio*. <https://www.ilmfoglio.it/nuovo-cinema-mancuso/2011/11/01/news/faust-5162/> (ultimo accesso: 18-04-18).

Sangiorgio, Giulio (2011). "Faust". *Spietati.it*, <https://www.spietati.it/faust/> (ultimo accesso: 18-04-18).

Scott, Anthony Oliver (2013). "The Muse of Goethe, Intensified". *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html> (ultimo accesso: 18-04-18).