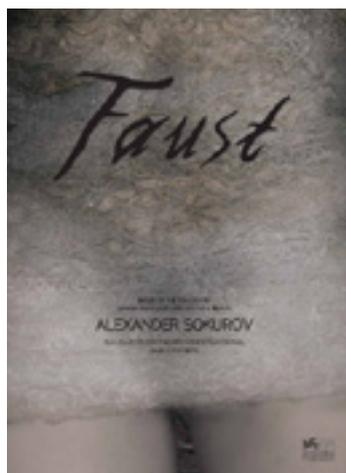


cinema >>> Faust

Faust di Sokurov, vincitore del Leone d'Oro all'ultimo festival di Venezia, ci ha posto di fronte alle difficoltà di fare critica. Volendo mettere in evidenza le luci dell'opera ci siamo arresi di fronte a quelle zone d'ombra che non siamo riusciti a illuminare. Dichiariamo quindi la disfatta dialettica. Abbiamo fallito. Speriamo perlomeno che i nostri appunti permettano al lettore di giungere, almeno lui, all'agognata sintesi del processo.

di Enrico A. Pili

È difficile guardare *Faust* di Sokurov dimenticandone i difetti. «Chiarezza poca, scene pittoresche, mille errori e un lampo di verità» diceva il Comico nel prologo dell'opera di Goethe, proponendo il suo ideale di rappresentazione teatrale. Siamo però certi che il film di Sokurov nasconda ben più di un singolo lampo di verità, tanto da apparire ai nostri occhi come un film straordinario, mentre gli «errori» sono conseguenze quasi naturali dell'avventurarsi del regista in un campo, quello del film "ambizioso" e costoso con ampio uso di effetti speciali, da lui poco praticato.



La locandina di *Faust* ribadisce il discorso del film: il pensiero illuministico è una veste di pizzi tirata sopra ai bassi istinti umani. Se si guarda con attenzione attraverso il pensiero dei lumi, così come ha fatto Sade, ci accorgiamo che la ragione ordinatrice e distruttrice non ha cambiato la sua sostanza, soltanto il suo vestito.

Il film inizia con una rilettura radicale del prologo in cielo, trasformato in un preambolo programmatico e didascalico (momento tipico dell'opera d'arte moderna): una soggettiva a volo d'uccello ci mostra un cartiglio sospeso in aria. La soggettiva si muove successivamente verso il paesaggio in lontananza, fino a un brusco stacco che ci porta nel laboratorio di Faust. La scena riprende la *Battaglia di Alessandro e Dario a Issa* di Albrecht Altdorfer (1529), di cui ricalca la costruzione spaziale, ma con una significativa differenza: il cartiglio reca uno specchio in luogo della spiegazione scritta presente nel quadro. L'intento di Sokurov è quello di dichiarare subito che il film parla dello spettatore: è lui il soggetto preso in causa dal film, è lui che, con Faust, viene posto di fronte a se stesso. Non è qui da escludere un legame con il teatro epico brechtiano: nessuna immedesimazione con il personaggio è comunque possibile, sta al cartello/specchio sospeso nel cielo spiegare allo spettatore come stanno le cose, a invitarlo a partecipare attivamente e criticamente alla visione che seguirà. Successivamente, senza indugiare nella bellezza di quella soggettiva celeste, lo sguardo del film si sposta sul dettaglio dei genitali di un cadavere, simbolo del legame tra morte e lussuria, due dei temi principali del film. Il simbolo è parte di un'allegoria sul potere: la sete di potere, specialmente nell'uomo contemporaneo, si nasconde dietro la maschera del razionalismo. Dietro quella maschera si nascondono gli istinti più bassi: lussuria, invidia e amore per il denaro (con tutte le complicazioni mortifere freudiane).

Per quanto riguarda le «scene pittoresche», esse non mancano: Sokurov ribadisce qui la sua passione per l'estetismo, una costante della sua carriera, durante la quale problematizza questo elemento in vari modi. Si pensi alle inquadrature anamorfiche di *Madre e figlio* (*Мать и сын*, 1997): la prima scena del film ci precipita in un quadro di Munch, con tutto ciò che di quelle atmosfere si lega al tema del film. Le inquadrature anamorfiche ritorneranno nei film successivi del regista, ogni volta in maniera diversa, tanto che in *Faust* non sono più nemmeno belle o esteticamente appaganti. Ma qui ci troviamo di fronte a un primo ostacolo: qual'è la finalità di quelle scene? C'è qualcosa oltre l'onirismo che suggeriscono? E l'anomalo formato 4:3, modo inedito di dialogare con la pittura nell'opera di Sokurov, riesce ad andare al di là della semplice bellezza estetica? A queste domande confessiamo di non saper rispondere.

Un altro ostacolo per i nostri ragionamenti è costituito dalla natura ambigua del simbolismo nel film: talvolta è parte di un'allegoria (il pene del morto), talvolta è usato in maniera *tradizionale* (la cicogna, simbolo di morte in molti film russi), talvolta sono presenti degli elementi significanti che sembrano non celare niente al di là della loro superficie, in linea con la tradizione postmodernista del *mood*, del creare un'atmosfera

(come le dita mostruose che spuntano dal confessionale). Problemi che la nostra ignoranza ci impedisce di risolvere e che, pertanto, lasciamo in sospeso.

Per tornare ai punti forti del film, la rilettura del personaggio di Mefistofele è radicale: qui è un usuraio repellente e patetico a cui tutti hanno venduto "l'anima" (l'unica eccezione è il padre di Faust, medico-stregone che pratica fieramente una medicina ormai sorpassata, che opera in cambio di cibo e che caccia Mefistofele a pedate: un personaggio decisamente antimoderno). Tutta l'opera è riletta alla luce di una totale assenza di valori e di presenze ultraterrene: non ci sono filtri magici a ringiovanire Faust, Margherita è una ragazzina facile in cerca di esperienze che viene sedotta al funerale del fratello, mentre la madre di lei si fa corrompere con facilità dai soldi dell'usuraio. Lo stesso fratello di Margherita non è l'eroico cavaliere che perde la vita per mano della spada di Faust in duello: Faust lo trafigge per caso con una forchetta mentre il giovane barcolla ubriaco in una bettola. L'amore vagheggiato nell'opera di Goethe non esiste, resta solo il desiderio carnale, come chiarisce la scena al lavatoio, nella quale Faust spia i genitali della ragazza. L'amore è presente solo in forma parodiata: così è da interpretare la scena in cui i due innamorati precipitano nel fondo del lago. Troppo aulica nella costruzione spaziale e finta nei comportamenti dei personaggi, pertanto straniante e parodica.

Tutto il film è, in generale, percorso da elementi stranianti: stranianti sono i continui ostacoli posti sul cammino di Mefistofele e Faust, che non si avvalgono di mantelli magici o di altre stregonerie goethiane, ma incespicano in strade di montagna, si stringono e si calpestano in stretti cunicoli, sono continuamente in movimento ma costantemente in difficoltà. Straniante la maniera ridicola in cui i due appaiono nei loro curatissimi costumi, fuori posto per Faust e fuori misura per Mefistofele, che ostacolano ulteriormente i due nei loro pellegrinaggi. Straniante è la scena finale: lì le armature indossate dai due sono troppo grandi, e Faust chiede al compagno se non le ha per caso prese in un teatro, dichiarando la finzione scenografica. Anche i siparietti comici, *a parte* rispetto alla narrazione, hanno una funzione straniante, sono momenti da cabaret novecentesco: la scenetta dell'uovo che il padre di Faust finge di far partorire a una paziente pazza, i baci tra Mefistofele e tutte le statue che incontra sul suo cammino, la scena in cui Faust parla al padre di problemi filosofici mentre cerca di rubargli il pranzo dalle mani.

Il *Faust* di Sokurov non ha rimpianti, nemmeno alla morte di Margherita. Se la scena in cui lui osserva i genitali della ragazza ormai senza vita costruisce un parallelo con la prima scena, e pertanto potrebbe dichiarare il senso di colpa dello scienziato che gioca con la vita della ragazza come con il cadavere del suo laboratorio, tutto viene presto dimenticato nella scalata finale con Mefistofele, quando Faust, arrogantemente, lapida l'usuraio e si mette baldanzosamente in marcia in una distesa infinita di neve (non la scalata purificatrice verso il paradiso del libro di Goethe ma la presa di coscienza del nulla infinito dopo la morte).

La visione del Faust di Sokurov è nichilistica: se da una parte l'individualista Faust commette «crimini morali», d'altra parte il mondo in cui si muove è già privo di ogni moralità. L'uomo per Sokurov è malvagio per natura: il potere si limita a tirar fuori dall'uomo i suoi terribili istinti. Tutto è già dissolto, niente di sacro è mai esistito.

Un'opera d'arte molto complessa, ma talvolta anche complicata e oscura, forse azzoppata da una mancata sintesi nel disegno del regista. Un lavoro critico sul testo di Goethe fatto di simmetrie e giochi formali che necessitano di svariate visioni per essere afferrati appieno e compresi in parte. O ci siamo fatti abbagliare dallo splendore del prologo?