

— GLAUCO MAURI in —

FAUST

di JOHANN WOLFGANG VON GOETHE





Titanus
DISTRIBUZIONE

**GRUPPO COMUNICAZIONE VISIVA
ACQUA MARCIA**

— GLAUCO MAURI in —

FAUST

di JOHANN WOLFGANG VON GOETHE



Goethe in un ritratto del 1828.

Progetto e realizzazione editoriale
Amilcare Pizzi S.p.A. - arti grafiche
Cinisello Balsamo (Milano) Italia

Impaginazione di Guido Modena



Compagnia Glauco Mauri
Ente Teatro Comunale Treviso

Faust

di Johann Wolfgang von Goethe

Traduzione di Dario Del Corno

Riduzione e adattamento di Dario Del Corno e Glauco Mauri

GLAUCO MAURI	Faust - Mefistofele
ROBERTO STURNO	Mefistofele - Faust
GIANNA GIACHETTI	Marta - Buffone - Bauci - Angoscia
ANGELA DI NARDO	Margherita - Elena
FELICE LEVERATTO	Wagner - Maresciallo - Linceo
RINALDO PORTA	Cancelliere-Filemone-Voce Homunculus
CLAUDIO MARCHIONE	Strega - Gentiluomo
FRANCESCO MARINO	Valentino - Imperatore
LUCA DE BEI	Tesoriere - Euforione

REGIA:	GLAUCO MAURI
SCENE:	MAURO CAROSI
COSTUMI:	ODETTE NICOLETTI
MUSICHE:	ARTURO ANNECHINO

Aiuto regista:	FABRIZIO PISANESCHI
Coro voci bianche:	ARCUM diretto da PAOLO LUCCI
Luci:	MARIO CARLETTI
Maschere:	realizzate da GIANCARLO SANTELLI
Assistente alla regia:	DANILA CONFALONIERI
Assistente alle scene:	MICHELE DELLA CIOPPA
Assistente di costumi:	IDA MEO
Assistenti alle musiche:	FERDINANDO NICCI e LAURA KIBEL
Direttore palcoscenico:	VITTORIO CERABINO
Capo elettricista:	MARIO CARLETTI
Capo macchinista:	FRANCO BONANNI
Sarta:	LUCIA FREDDO
Elettricista:	GIOVANNI TRABALZINI
Macchinista:	MASSIMIANO ALBANESE

Realizzazione scene:	Spazio scenico - Roma
Costruzioni in ferro:	Officina Pedone Giorgio - Roma
Sartoria:	Peruzzi - Roma
Calzature:	L.C.P. - Roma
Attrezzeria:	Rancati - Roma
Parrucche:	Rocchetti - Roma
Registrazioni effettuate da:	STUDIO WONDERLAND - Roma
Foto di scena:	TOMMASO LE PERA
Ufficio stampa:	SIMONA BARABESI - DINO TRAPPETTI
Grafica:	STUDIO AG LO VERGINE - Firenze
Organizzazione generale:	CONSULENZE TEATRALI GIORGIO GUAZZOTTI MANUELA MUSCO
Amministratore Rappr.:	EMILIO GIROLA
Amministratore Unico:	LUIGI BONANNI



Progetto Faust

«Voce alla fantasia, con tutto il seguito
«Ragione, intelligenza, sentimento, passione
«E non però — attenzione — senza un po' di pazzia»
J.W. Goethe, *Faust*, vv. 86-89

Il nome di «Faust» è un nome che la cultura europea sente come un momento categoriale dell'animo umano, momento che si affermò definitivamente con Goethe dando così vita a quel mito che ha accompagnato e accompagna tuttora gli uomini sempre tesi ad aspirare verso l'alto.

Perché questa iniziativa?

Proprio per 'verificare' in termini di spettacolo e di cultura la grande valenza del mito faustiano in bilico fra illuminismo e romanticismo, alfiere dello spirito critico e culturale dell'Europa moderna.

Partendo da questa premessa, il *Progetto Faust* 1986 intende riproporre il personaggio «Faust» articolando una serie di iniziative che hanno di per sé il carattere dell'originalità oltre che quello, dal punto di vista del contenuto, di una significanza culturale ed artistica di sicuro e grande momento.

Qual'è l'aspetto centrale? Ovviamente Goethe e il suo *Faust*, considerato uno dei più grandi e inimitabili capolavori della letteratura mondiale di ogni tempo, una vera e propria opera 'incommensurabile'. Attorno al grande poeta tedesco si è così 'costruito' un apparato critico-spettacolare in grado di porre le basi di una meditata riflessione sull'uomo e sul proprio destino.

Nasce da qui la 'commistione' fra diversi momenti: quello teatrale (*Faust* di Goethe), quello musicale (*Faust* di Gounod, *Faust-Symphonie* di Liszt, *LiederAbend*) e quello letterario (convegno di studi), che si inverano, appunto, in ciò che si è voluto chiamare *Progetto Faust*.

In questo modo il Teatro di Treviso — dopo il felice esperimento della co-produzione con la compagnia di Glauco Mauri dello spettacolo 'La dodicesima notte' di W. Shakespeare attuata lo scorso anno — ha inteso riproporsi come momento importante e caratterizzante anche nel campo teatrale co-producendo appunto con la compagnia di Mauri il *Faust* di Goethe, che andrà in scena nell'ottobre prossimo.

Treviso ha così confermato la sua scelta dello scorso anno collaborando con uno dei più prestigiosi nomi del Teatro italiano e ribadendo l'esigenza di essere un attivo soggetto operante non solo nell'attività lirica ma anche in quella teatrale.

La metafora faustiana del tendere verso l'alto consente così a tutti, al pubblico, alla Compagnia, a noi che abbiamo dato il nostro contributo produttivo, una presenza certa e definita nel mondo dello spettacolo.

settembre 1986

Antonio Mazzaroli
Presidente
Ente Teatro Comunale Treviso



Un grande gioco, molto serio

Profondamente convinto che uno spettacolo ha il dovere di esprimersi poeticamente da solo, ritengo giusto che non ci siano qui note di regia o cose del genere.

In una delle sue ultime lettere, poco prima di morire, a chi gli chiedeva che cosa in definitiva fosse questo suo *Faust*, «incommensurabile» opera di 12.111 versi, Goethe così rispondeva: «Il mio *Faust* è un grande gioco, molto serio». E questa spero che sia la personalità del nostro spettacolo. Un grande gioco pieno di fantasia, passione, intelligenza, sentimento, con un pizzico di pazzia, dove si racconta la storia dell'uomo.

L'ironia dei grandi poeti è sempre presente nelle loro opere più profonde e tragiche: quindi scintille di fosforo, graffi di luminiscente grottesco, intuizioni di profonde verità, ma anche squarci di grande poesia, maestosi «adagi» di commossa umanità.

È un'impresa al limite dell'impossibile portare in scena *Faust I* e *Faust II*. Molti lo potranno ritenere un atto di presunzione: per me è semplicemente un atto d'amore. Di amore verso quel teatro che con le sue meravigliose favole parla agli uomini delle loro felicità, delle loro angosce, delle loro speranze, dei loro dubbi, delle loro solitudini.

Non voglio dire cose che potrebbero apparire retoriche, ma solo così io e tutti i miei compagni sentiamo di dare dignità, valore e giustificazione, non solo artistica ma anche civile, al nostro lavoro di uomini di teatro.

Aiutateci ed aiutatevi ad essere più ricchi nella mente e nello spirito, e attraverso il faticoso e fantastico viaggio di *Faust* cerchiamo insieme di capire cosa dev'essere la vita dell'uomo.

Questo è il nostro augurio di «buon spettacolo!»

Glauco Mauri

Il Faust di Goethe sulla scena

di Dario Del Corno

«S'alzò il sipario. Apparve una camera gotica dalla volta alta. Davanti a un librone aperto, con una lunga tunica nera, sedeva il dottor Faust e si lamentava affannosamente perché tutta la sua scienza non gli rendeva il becco di un quattrino. I vestiti li aveva a brandelli, i debiti non gli davano pace: l'unica cosa che gli restava era vender l'anima al diavolo. «Chi mi chiama?», tuonò una voce terribile alla sua sinistra, giù dal fondo della stanza»... «La mezzanotte suonò da un campanile lontano. Faust sulla scena cominciò a vacillare. Voleva pregare, ma non poteva: riusciva solo a urlare e a battere i denti. Dall'alto una voce tonante: *Fauste, Fauste, in aeternum damnatus es!* E in quel momento tre diavoli neri, in mezzo a una pioggia di fuoco, calavano giù per impadronirsi del reprobato». Nel bellissimo racconto *Il burattinaio Paolo* di un grande scrittore, Theodor Storm, questi brani narrano l'inizio e la fine di uno di quegli spettacoli popolari per marionette che diffusero per tutta la Germania la leggenda del dottor Faust; e nel mezzo compaiono pure Mefistofele, Wagner e il buffo Kasperl, una sorta di Gioppino che era l'ingrediente immancabile di queste trame.

Il ricordo di una rappresentazione di marionette si trova pure all'inizio di un grande romanzo di Goethe: *Wilhelm Meister (Gli anni dell'apprendistato)*. Ma da un'altra sua opera, l'autobiografia *Poesia e Verità*, siamo in grado di dedurre che quest'episodio non è pura immaginazione, bensì la memoria affettuosa e nostalgica della sorpresa che in un'incantata notte di Natale la nonna del poeta volle offrire ai suoi nipotini, allestendo un teatrino che è tuttora conservato nella casa di Goethe a Francoforte. «Questo spettacolo inatteso attrasse potentemente gli spiriti infantili; e fece in particolare sul ragazzo un'impressione molto forte che ebbe un grande e durevole effetto» così continua Goethe la sua personale rievocazione; e trasferendosi in Wilhelm Meister: «Alla mia passione di trasformare in spettacolo ogni romanzo che leggevo, ogni storia che m'insegnavano, non poteva resistere neanche la materia più refrattaria. Ero perfettamente convinto che tutto ciò che divertiva nel racconto avrebbe potuto avere un effetto molto maggiore se rappresentato; tutto doveva svolgersi sotto i miei occhi e sulla scena».

Alla duplice insegna di una forma ingenua e tuttavia archetipica di spettacolo come il dramma per marionette, il *Faust* di Goethe nasce dall'incontro di due predestinazioni teatrali: quella della fortuna postuma del dottore e mago Johannes Faust, e quella del suo stesso autore. Il primo rivelarsi di quest'affinità elettiva si legge ancora in *Poesia e Verità*: «Piena di significati, la favola da marionette di Faust risuonava e ronzava in me con molti suoni. Anch'io mi ero aggirato per ogni sorta di scienza, e ne ero tornato sempre più scontento e tormentato». Amiamo pensare che l'inizio della lunga avventura tra

Faust e Goethe, il lavoro a quel dramma potente e sinistro ancorché embrionale che è l'*Urfaust*, abbia contribuito energicamente a confermare in Goethe la sua vocazione, che era di creatore del pensiero e della parola. Ma la conquista di una chiarezza interiore, quale forse non ebbe nessun altro uomo, fu lunga quanto la sua vita; e il *Faust* ne costituì la compagnia sempre presente, anche nei lunghi intervalli in cui taceva, e ne è rimasto l'espressione simbolica.

Il *Faust* è dunque l'esito di una quasi intuitiva, immediata necessità; e però anche di un progetto che nell'arco di sessant'anni continuamente si ricrea, fino a diventare la proiezione universale della natura, del destino e dell'agire dell'uomo. Alla prima appartiene la forma drammatica, al secondo la dimensione epica: 12111 versi, a un dipresso quanto l'*Iliade* o il *Paradiso perduto*. È una polarità che sfiora la contraddizione, e a molti parve tale. Come portare sulla scena un'opera di tali proporzioni; e soprattutto, come esprimere nella durata effimera dell'evento teatrale la vastità e profondità di un'indagine concettuale che afferma d'interpretare il senso di tutta l'esperienza umana? E d'altronde quest'interpretazione non è l'astrattezza di un'idea, ma il pulsare della realtà che vede l'uomo attivo nel concreto e contraddittorio svolgersi della vita; e l'azione è teatro. Nella sua essenza primaria e intrinseca, il *Faust* è teatro: come appunto, già nelle sue premesse, imponeva una sorta di condizionamento genetico presente sia nella sua materia, sia nel suo autore. Da questa verità fondamentale non si può prescindere, se si vuole che il suo significato operi nell'attualità sempre rinnovantesi di una cultura, come fu l'intendimento profondo del suo autore.

Questa convinzione è venuta gradatamente affermandosi nei più di centocinquanta anni trascorsi dal completamento del *Secondo Faust*; ma il suo progresso è stato lento e controverso non meno che la stesura dell'opera stessa. Già all'inizio di questa lunga storia, che qui è possibile riassumere solo per sommi capi, si trova un dato sorprendente: essendo l'autore ancora vivo e per di più svolgendo egli la funzione di responsabile delle rappresentazioni teatrali in Weimar, dovettero tuttavia trascorrere più di vent'anni dall'edizione del *Primo Faust*, prima che esso approdasse in palcoscenico. Non è peraltro da credere che fosse Goethe stesso a ritenere irrepresentabile il proprio dramma, come si è sovente sostenuto nel secolo passato: a dimostrare il contrario valgono il «Prologo in teatro» con cui propriamente s'apre la tragedia, e i disegni autografi di Goethe che ne visualizzano alcuni episodi in termini quasi scenici. La ragione dovette consistere piuttosto nell'impossibilità di conciliare la struttura drammatica e scenica del *Faust*, ispirata secondo i grandi modelli di Shakespeare e Calderon a una forma teatrale retta dai principi della libertà e dell'allegoria, con la concezione classicistica,

fondata sull'illusione della realtà, che dominava nel teatro dell'epoca.

Fu merito del duca Carlo di Braunschweig e del suo drammaturgo-regista August Klingemann se infine, il 19 gennaio 1829, il *Primo Faust* venne rappresentato nel teatro di corte di Braunschweig. Il successo fu enorme, e nel medesimo anno seguirono numerose messe in scena in diverse città della Germania. Particolare rilievo ebbe l'iniziativa di Weimar, che intese così festeggiare l'ottantesimo compleanno del poeta, il 29 agosto 1829. In quell'occasione l'atteggiamento di Goethe fu estremamente significativo. Sulle prime, come appare dai *Colloqui con Eckermann*, il poeta diede l'impressione di opporsi al progetto: ma, come egli stesso insegna, a rivelare le intenzioni profonde dell'uomo sono gli atti più che le parole. Così fu proprio lui a raccogliere l'intera compagnia degli attori a casa sua, perché ascoltassero dalla sua viva voce il *Primo Faust* per intero. Fu una seduta emozionante, come testimonia il Mefistofele di quello spettacolo, La Roche: «Goethe recitò la parte di Faust fino alla "Cucina di strega" con il tono da basso di una voce senile; ma a partire dal momento in cui il suo eroe ritorna giovane, egli continuò fino al termine con una squillante voce di tenore». Ed è lo stesso La Roche a riconoscere: «Nella parte di Mefistofele come la recito io, ogni gesto, ogni passo, ogni smorfia, ogni parola sono di Goethe: in tutta la parte quel che si deve a me è tanto quanto lo spazio che c'è sotto un'unghia». Di fronte a questa straordinaria partecipazione, il fatto che Goethe non volesse poi assistere allo spettacolo sarà da intendersi solo come un estro di vegliardo sazio della propria gloria, fors'anche esasperato dal malumore per i drastici interventi di una censura retriva all'eccesso.

Nella prima di Braunschweig erano state omesse un certo numero di scene, sia a causa delle difficoltà pratiche suscitate dalle frequenti variazioni d'ambiente, sia per contenere lo spettacolo entro il limite di quattro ore. Questa durata era tuttavia risultata eccessiva; e già per la seconda rappresentazione Klingemann si era visto costretto ad aggiungere alla locandina l'avvertimento «ancora notevolmente abbreviato». In linea di massima, i suoi criteri di riduzione vennero adottati anche per le riprese in altre città, compresa Weimar; in seguito furono tentati altri esperimenti, sempre imposti dalle due sopradette necessità, nei quali il *Primo Faust* venne ripartito in due e anche in tre serate.

Per quanto riguarda il *Secondo Faust*, dovevano ancora trascorrere quasi cinquant'anni perché si smantellasse il pregiudizio della sua inadattabilità alla rappresentazione. La sede della prima fu Weimar, la data il 7 maggio 1876, l'occasione il centenario della venuta di Goethe nella città, celebrato con la messa in scena di entrambe le parti della tragedia. L'evento rimase memorabile anche perché, per la prima volta, il regista Otto Devrient avviò a una soluzione il problema dei passaggi di spazio, adottando una scena simultanea a tre livelli. Restava pur sempre da istituire un rapporto equilibrato fra le opposte esigenze di una fedeltà al testo integrale e di un ragionevole limite di tempo. Devrient, almeno per il *Primo Faust*, scelse di avventurarsi lungo la prima alternativa, riducendo al minimo i tagli: ma la conseguente durata di sei ore suscitò le riserve della critica e del pubblico.

La ricerca di una soluzione a quest'aporia domina i successivi decenni. Le due parti vengono rappresentate insieme, in diverse combinazioni che vanno da un'unica soirée di otto ore (Mannheim 1882) a quattro spettacoli in altrettanti



Faust e Margherita in un disegno di Delacroix.

giorni (Hannover 1877); oppure indipendentemente, e qui il primato venne raggiunto dal *Secondo Faust* di Reinhardt a Berlino (1911) con ben undici ore consecutive che peraltro non distolsero il pubblico, come dimostrano le cento repliche a teatro esaurito.

Il grande Max Reinhardt aveva d'altronde già segnato una tappa basilare nella storia teatrale del capolavoro goethiano con l'impiego del palcoscenico girevole, valorizzato anche nel senso dell'altezza per riprodurre un'antica città in stile gotico, nel *Primo Faust* dato a Berlino nel 1907. Fu ancora Reinhardt a realizzare un progetto di Devrient, che voleva inserire «la massima opera di teatro che mai sia stata composta» al centro di un'occasione eccezionale e periodica, sul modello di Bayreuth. Dal 1933 al 1937 il suo *Primo Faust* diventa così il polo del Festival di Salisburgo: sede è la Felsenreitschule, trasformata in una città medievale che raggiunge i venti metri d'altezza e che senza mutamenti di scena consente una completa illusione di realtà.

Nello stesso periodo si realizza la titanica impresa di rappresentare il *Faust* in forma assolutamente integrale, per una durata complessiva di ventiquattro ore. Ciò accade nel 1938 nel Goetheanum di Dornach a cura di Rudolf e Marie Steiner, dando inizio a una tradizione rimasta unica e che è tuttora in atto. Secondo scadenze fisse, a Dornach il *Faust* viene rappresentato in nove spettacoli suddivisi in sei giorni, a cui si può assistere sia di seguito sia, grazie a una calcolata alternanza, in diversi fine settimana.

Nel dopoguerra ha inizio una nuova era per il *Faust* in teatro. A contrassegnarla inizialmente è Gustaf Gründgens, regista e attore nella parte di Mefistofele, con la messa in scena del *Primo* e del *Secondo Faust* in due distinte serate, avvenuta ad Amburgo nel 1957. Gründgens oppone all'interpretazione realistica e complessa di Reinhardt l'estremo opposto della massima semplicità, valorizzando la natura di per sé simbolica del

palcoscenico, secondo una direzione indicata dallo stesso Goethe nella chiusa del «Prologo in teatro»: «In queste anguste tavole / percorrete l'intero cerchio del creato, / e passate con meditata rapidità / dal cielo attraverso la terra all'inferno». La recitazione annulla ogni residuo tradizionale di enfasi declamatoria senza cadere tuttavia nel verismo del parlato, e accorti tagli fanno sì che i due spettacoli non eccedano le dimensioni consuete. Si dimostra definitivamente che al nucleo concettuale del *Secondo Faust* non nuoce una riduzione che sopprima quel tanto di divagante e di libresco, da cui risultano appesantite certe sezioni del testo integrale. In una diversa, ma non meno feconda direzione si era mosso Bertold Brecht, mettendo in scena insieme a Egon Monk l'*Urfaust* a Berlino nel 1953: uno spettacolo fitto di richiami al teatro di marionette e a quello popolare, e volto sia a superare l'eccesso d'idealizzazione di una certa routine interpretativa, sia a suggerire una nuova attenzione ai significati storico-sociali dell'opera goethiana. Gli ultimi vent'anni costituiscono forse l'epoca più densa di rappresentazioni faustiane, e più radicalmente impegnata a approfondire secondo diverse chiavi le valenze teatrali e concettuali del capolavoro di Goethe. A cominciare dalle variazioni sul tema: lo straordinario *Faust-Salpêtrière* di Klaus Michael Grüber, surreale peregrinazione di attori e pubblico in diversi spazi scenici, quasi stazioni di una simbolica passione dell'uomo, sulla scorta di un libero adattamento delle due parti dell'opera (Parigi 1975); e dello stesso regista il *Faust* interpretato a solo da Bernhard Minetti come una memoria introspettiva che assimila personaggio e autore e attore (Berlino 1982); o il balletto con recitazione *Nôtre Faust* di Maurice Bejart (Bruxelles 1975), dramma della contraddizione insita al destino di Faust, che lo condanna tanto alla solitudine quanto alla copia inscindibile e quasi speculare con Mefistofele. E tra le messe in scena dell'originale occorrerà ricordare almeno i due *Faust* raccolti in una sola serata da István Bodó regista e Ingo Wasserga drammaturgo (Darmstadt 1975); il *Primo* e il *Secondo Faust* presentati in due spettacoli consecutivi da Klaus Peymann (Stoccarda 1977), nel quadro di una concezione che rivendica polemicamente la continuità e unità dell'intera opera, e ne esalta il carattere di «commedia dell'umanità»; il *Secondo Faust* in due sere di Hansgünther Heine (Colonia 1978), secondo una regia che si richiama alla tragedia greca e all'opera ottocentesca; infine il recentissimo *Faust* di R.D. Macdonald al Citizens' Theatre di Glasgow (ottobre 1985), che presenta ancora le due parti comprese in un unico spettacolo.

Si è voluto concludere questa necessariamente lunga rassegna (e tuttavia quante rimangono le omissioni!) con una rappresentazione estranea all'ambito della cultura tedesca, perché essa sembra corrispondere al nostro spettacolo nel proposito di offrire un capolavoro massimo del teatro mondiale all'esperienza di un pubblico, a cui esso è stato per molto tempo negato o proposto con ingiusta parsimonia. È d'altronde innegabile che le difficoltà dell'impresa sbrigottiscano, e ne saranno sopra apparse le ragioni: concentrare il macrocosmo del destino umano nel microcosmo spazio-temporale del palcoscenico e dell'evento teatrale! Ma il teatro è la realtà alternativa che gli uomini hanno scoperto per esprimere e comprendere la realtà universale in cui è immersa la loro esistenza. Da questa convinzione proviene la serena, anche se audace consapevolezza con cui si è affrontato il progetto.

Anche nel nostro caso (il plurale accomuna Glauco Mauri, la sua Compagnia e chi scrive), un dato fondamentale dell'interpretazione è costituito dal convincimento che la storia di Faust ricavi l'universalità del suo significato dall'intera opera, non da una o dall'altra delle sue parti. Ciò era intenzione e convinzione dello stesso Goethe, che lo ribadì esplicitamente nel titolo dell'edizione di entrambe le parti: *der Tragödie*, di un'unica tragedia, appunto.

Questa prospettiva imponeva un'opera di selezione e di riduzione: si è visto che si tratta di una necessità divenuta consuetudine, e d'altronde è ancora Goethe a legittimare il procedimento, allorché nel saggio *Shakespeare und kein Ende* protesta contro la consuetudine romantica di rappresentare in forma integrale i drammi del poeta inglese. Vero è d'altro lato che nel caso del *Faust* non si tratta di scartare un decimo — tanto per fare un rapporto a titolo d'esempio — di fatti marginali, bensì di estrapolare e rappresentare altrettanta parte di fatti significativi. Qui la scelta si fa ardua e problematica, anche a mettere in conto che nella lava prorompente del gran testo esistono scorie: divagazioni e abbandoni della lunga avventura creativa di Goethe, che alla storia del protagonista fanno solo da remota cornice. E tuttavia molto restava ancora da accantonare: il criterio che ha orientato di conseguenza la stesura del copione è stato — pur sempre secondo uno spirito propriamente goethiano — quello dell'azione. In termini di teatro, l'azione significa ritmo. Il nostro proposito è stato dunque di amalgamare le scene dell'originale, concepite secondo lo schema della discontinuità, lungo un flusso continuo, in cui si svolgesse il dramma di Faust e di Mefistofele. Anche di Mefistofele: un diavolo che ha una sua propria tragedia perché è anche uomo, nell'amalessa e nella frustrazione, nella malvagità e nella solitudine che sono retaggi oscuri e dolenti ma inevitabili della condizione umana. Confidiamo che grazie a questa struttura certe rinunce dolorose, imposte dal tempo e dalla scena, non costituiscano delle ellissi, ma risultino assorbite nel contrappunto degli avvenimenti e delle parole.

Poiché il teatro vive della parola, da cui l'azione trae motivo e illuminazione. Nel volgare in moderna prosa italiana il fulgido verso di Goethe, è valse ancora una volta da guida la saggezza del poeta sommo, il suo senso rigoroso dell'autenticità, come è espresso da un passo di *Poesia e Verità*: «Io rispetto il ritmo e la rima, per cui primariamente la poesia diventa poesia, ma ciò che è propriamente e profondamente efficace, ciò che veramente foggia e fa progredire, è quel che rimane del poeta, quando è tradotto in prosa. Resta allora il puro perfetto contenuto, che una smagliante forma spesso, se manca, sa simularci e se c'è, ci nasconde».

Al contenuto abbiamo dunque soprattutto mirato, anche nell'aspetto verbale, così come nell'organizzazione della sceneggiatura: persuasi che in questo tracciato interpretativo dovesse risiedere l'unità intrinseca dello spettacolo cui abbiamo posto mano. La nostra speranza è che quest'unità venga sentita come l'unità stessa del *Faust*: una realtà teatrale che — come la realtà del mondo in cui l'uomo percorre la sua storia, scoprendo la propria dignità nel cercare il perché — comprende la tragedia e la commedia, la festa e la farsa, la passione, il dolore e la gioia, l'ironia, il pathos, la saggezza, il mistero e il dubbio e la certezza, soprattutto un amore profondo per la vita e per l'umanità.



Illustrazione di Liezen-Mayer: «Faust e Margherita».

Per una biografia di W.J. Goethe

di Alfonso Malaguti

Johann Wolfgang Goethe nasce a Frankfurt am Main il 28 agosto 1749 da una famiglia di alta borghesia luterana.

Il padre, Johann Kaspar, è consigliere imperiale, mentre la madre, Katharina Elisabeth Textor, è figlia di un borgomastro di Frankfurt.

La sua è una vita abbastanza «avventurosa», in sostanza faustiana anche se i testi scolastici e le biografie ufficiali sono soliti tramandarci un Goethe austero, quasi distaccato dalle cose del mondo.

La sua vita sembra incarnare la concezione triadica hegeliana, quando si consideri il momento politico come l'idea in sé (tesi), quello scientifico come l'idea fuori di sé (antitesi) e quello poetico come l'idea per sé (sintesi).

Il suo *cursus vitae* è tutto racchiuso fra questi momenti dialettici.

Ed è in questa ottica che intendiamo proporre la sua biografia giacché, a nostro avviso, se non presumiamo troppo, Goethe è l'unico grande spirito moderno in cui rivive unitariamente la concezione scientifico-umanistica di origine democritea ed eschilea, realizzando così una compiuta concezione epistemologica.

Vi sono alcune date di pregnante significato che caratterizzano la sua formazione, e qui vogliamo ripercorrerle. Ci riferiamo in particolare al 1775 allorché si trasferì a Weimar chiamato dal Principe ereditario di Sassonia Karl August, anno da cui data l'inizio della sua carriera politica; al 1786, anno di crisi politico-amorosa che sfociò nella fuga in Italia; e al 1773 anno in cui inizia il suo grande capolavoro per terminarlo praticamente sessant'anni dopo, alla vigilia della sua morte, avvenuta il 22 marzo 1832.

Weimar, la tappa fondamentale della sua vita ove svolge una intensa attività politico-amministrativa, lo lega in via definitiva alla società di corte. È il suo apprendistato prima, la sua affermazione poi in campo politico.

Ivi, fra l'altro, dirige il Teatro dal 1791 al 1817, anno in cui viene licenziato dal suo incarico a seguito di intrighi. (Mutano i luoghi e i tempi, ma non gli uomini!).

Da giovane, prima di trasferirsi in Sassonia, aveva studiato legge a Leipzig laureandosi *utroque jure* a Strasburgo nel 1771. La florida condizione economica gli permise di intraprendere la carriera auspicata dal padre senza trascurare le inclinazioni all'arte, all'amore e alla vita di relazione, ereditate dalla madre, che rappresentano la vera sostanza dell'uomo Goethe.

Se Weimar è il suo «colle» politico che gli apre lo sguardo agli orizzonti circostanti, l'Italia da un lato e le donne per un altro sono il suo più vero e segreto vocale Elicon.

3 settembre 1786 - 18 giugno 1788: primo viaggio in Italia lungo la direttrice München - Innsbruck - Bolzano - Trieste - Verona - Vicenza - Padova - Venezia - Ferrara - Bologna - Firenze - Perugia - Roma (dove risiede in Via del Corso) - Napoli

(Pozzuoli, il Vesuvio, Pompei, Paestum) - Palermo (via mare) - Girgenti - Caltanissetta - Catania - Taormina - Messina - Napoli - Roma - Firenze - Modena - Parma - Milano - Chiavenna - Coira - Costanza.

10 marzo - 20 giugno 1790: secondo viaggio in Italia lungo la direttrice Innsbruck - Bolzano - Verona - Vicenza - Venezia con ritorno per Padova - Vicenza - Mantova.

Fra il 1795 e il 1797 progetta un terzo viaggio in Italia non realizzato.

Käthchen Schönkopf nel 1765 (che ispirerà la raccolta di poesie *Annette*): Friedrike Brion nel 1770, figlia del pastore di Sesenheim; Charlotte Buff nel 1772 (la fidanzata del suo amico Kestner, che diverrà la Lotte del *Werther*); Anna Elisabeth Schönmann nel 1775 (ispiratrice della raccolta di liriche *Lili*) con la quale si fidanza; Charlotte Von Stein nel 1776, uno dei grandi amori di Goethe, ispiratrice di diversi personaggi femminili quali Iphigenie, Eleonora protagonista del *Tasso*, Natalie nei *Lehrjahre* e Makarie nei *Wanderjahre*, con la quale rompe nel 1788; Cristiane Vulpius, modesta lavorante in una bottega di fiori artificiali, con la quale vive in comune fino alla sua morte avvenuta il 6 giugno 1816, e dalla quale ha il figlio August (1789-1830), e che sposa il 19 ottobre 1806; Marianne von Willemer nel 1815 (che diverrà la Suleika del *Divan*); Ulrike Von Levetzow nel 1821, a Marienbad, l'ultima sua senile passione: sono queste le donne che soprattutto hanno scandito la vita faustianamente amorosa del poeta.

Fra questi avvenimenti esterni si situa la sua produzione poetica e scientifica, di cui ora citeremo i momenti salienti stralciando il *Faust*, trattato dettagliatamente a parte.

Il suo primo capolavoro lo scrive nel 1771; è il dramma *Goetz von Berlichingen*.

Segue nel 1773 il romanzo epistolare *Die Leiden des jungen Werthers* (I dolori del giovane Werther), mentre nel decennio 1776-86 pone mano ai suoi tre grandi drammi, *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenia in Tauride), *Egmont*, *Torquato Tasso* e alla prima redazione del grande romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, nota come *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* (La missione teatrale di Guglielmo Meister).

Seguono nel 1788-89 le *Römische Elegien* (Elegie Romane), *Das römische Karneval* (Il Carnevale Romano) e nel 1790 i *Venetianische Epigramme* (Epigrammi Veneziani).

In questo stesso periodo vedono la luce alcune fra le sue liriche più celebri come i *Canti di Mignon*, il *Canto notturno del viandante*, il *Canto degli spiriti sulle acque*, *Limiti dell'umanità*, *Amore inquieto*.

Sono gli anni dell'approfondimento scientifico, che viene esaltato durante il viaggio in Italia. Dimostra una particolare predilezione ai fenomeni della morfologia, dell'anatomia comparata, della geologia e mineralogia.



LABORATORIUM



WALPURGISNACHT

Compie studi sulle omologie degli organi nei vari ordini della scala zoologica e sull'atrofia funzionale di alcuni di essi, in virtù dell'eccedente sviluppo di altri (importanti sono le sue ricerche osteologiche che lo portano alla scoperta dell'osso inframascellare nell'uomo), ovvero sull'ipotesi di una pianta originaria - *Urpflanze* - e, per via analogica, di un animale originario - *Urtier* - che, per successive metamorfosi, danno luogo a tutte le forme organiche del mondo vegetale e animale, ipotesi che — in certo senso — precorre quella evoluzionistica di Darwin.

Nel 1789 scrive uno dei suoi saggi scientifici più famosi *Die Metamorphose der Pflanzen* (La metamorfosi delle piante), pubblicato nella Pasqua del 1790, mentre nel 1791-92 dà alle stampe i *Beiträge zur Optik...* (Contributi all'ottica) e nel 1810 il grande saggio *Farbenlehre* (Teoria dei colori), forse il suo capolavoro epistemologico.

La sua produzione poetica — che rimane sempre nettamente distinta da quella scientifica — non conosce soste.

Poco dopo la redazione definitiva del romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Gli anni d'apprendistato di Guglielmo Meister), avvenuta nel 1795-96, scrive il poemetto idillico *Hermann und Dorothea* (1797), mentre l'amicizia con Schiller, «la metà della sua esistenza», nata nell'agosto 1794, lo

porta nel 1796 a scrivere le famose *Xenien*, epigrammi polemici scritti in collaborazione con il drammaturgo.

Il nuovo secolo, se da un lato continua a vedere il poeta alle prese col Faust, dall'altro non fa cessare l'altra produzione letteraria: così del 1805 è il famoso saggio *Winckelmann e il suo secolo*, del 1809 il suo romanzo forse più celebrato, *Die Wahlverwandtschaften* (Le affinità elettive), del 1819 la raccolta di liriche *West-östlicher Divan* (Divano occidentale-orientale), del 1821 la seconda parte del Meister, *Wilhelm Meister Wanderjahre* (Gli anni di pellegrinaggio di Guglielmo Meister), del 1823 la grande *Marienbader Elegie*. Nel 1811 inizia la prima parte di *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit* (Dalla mia vita, poesia e verità), la sua autobiografia in quattro parti conclusa nel 1831, mentre nel 1829 scrive lo *Italianische Reise* (Viaggio in Italia), che segue di appena un anno la pubblicazione della corrispondenza Goethe - Schiller. Il suo tempo volge ormai alla conclusione; ed è nell'etere, nell'ultimo anno del Faust, terminato poco prima di morire che si raccolgono — secondo le parole di Pietro Citati — «i simboli più alti del suo mondo», capaci di cristallizzare in eterno «le ultime, più geniali luci di quell'essere collettivo che porta il nome di Goethe».

Il Faust storico

di Pietro Ferrero

Il personaggio di Faust compare sulla scena della storia nei primi anni del Cinquecento. In Germania un giovane che si chiama Giorgio Faust jr, aggiungendosi l'appellativo «Sabellico» (Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior), gira la Germania, sostando di preferenza in piazze e taverne e proclamandosi esperto in ogni forma di magia seduce le folle. I suoi epiteti lasciano stupefatti: «fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, aëromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus...»: non stupisce che là dove sostava si creasse intorno a lui un'atmosfera particolare. Nel 1507 il priore del Convento di San Giacomo a Würzburg, Johann Tritheim, scrivendo al matematico Virdung che stava alla corte dell'Elettore Palatino, accusava Giorgio Faust di millantare una sapienza miserevole ed empia e lo accusava apertamente di essere un impostore «dignus qui verberibus castigetur», ciurmatore di professione capace di proclamarsi in grado di ripetere i miracoli di Cristo e anche di ricostruire taumaturgicamente le opere di Aristotele e di Platone se per avventura si fossero perdute. Come se tutto questo non bastasse, ottenuta Dio sa come una cattedra a Kreuznach aveva dovuto abbandonarla precipitosamente perché trovato reo di aver sodomizzato alcuni allievi! L'ira di Tritheim dimostra che Faust apparteneva ad una genia temibile: nel momento in cui Tritheim stesso e con lui Paracelso e Agrippa di Nettesheim affrontano scientificamente i problemi della «magia naturale», Faust appartiene alla schiera di quelli che imbastardiscono la dottrina involgandola e deformandola con la superstizione e l'impostura.

La fama di Faust tuttavia cresceva ininterrottamente: lo coltivò, devotamente, Frank von Sickingen che giunse al punto di farne il precettore dei suoi figli; lo sollecitò Johannes Camerarius al quale fornì l'oroscopo sull'esito della guerra tra Carlo V e Francesco I; e del resto Faust attribuiva apertamente ai suoi poteri l'esito della battaglia di Pavia e quello del sacco di Roma, procedendo impavido sul cammino delle sue autocelebrazioni tra un ordine di cattura e un altro.

Di lui Melantone lasciò scritto «turpissima bestia et cloaca multorum diabulorum» (la pamphletistica del tempo non andava per il sottile); e forse aveva presente la storia che voleva Faust a Venezia, davanti a un mare di spettatori, proclamante che avrebbe fatto come Simon Mago, che sarebbe volato nei cieli. Senonché, abbandonato dai suoi demoni protettori, Faust, come già Simon Mago per opera di Pietro, era precipitato al suolo scampando per grazia di Dio...

Che Faust approfittasse più che dell'ignoranza delle folle dello spirito di superstizione diffuso, lo testimonia il *Protocollo degli sfratti* di Ingolstadt in cui è annotato come in un giorno del 1528 venisse pronunciato un bando che cacciava dalla città «il sedicente dottor Giovanni Faust (non stupisca quel Giovanni in luogo di Giorgio,

la lunga serie dei nomi consueta a quei tempi consentono di ipotizzare un duplice, o triplice nome) di Heidelberg»: e fin qui niente di strano: il dottor Faust poteva averne fatte tante da giustificare la cacciata dalla città; più straordinaria è l'annotazione che accompagna la notizia: e cioè che il dottor Faust fu richiesto di promettere di non usare le sue arti contro le autorità della città per vendicarsi di quella decisione. Segno che la suggestione suscitata dal mago era tanta da indurre negli animi qualcosa di molto simile al terrore: e si aggiunga a tutto questo che nel *Registro degli atti* consiliari di Ingolstadt l'anonimo amanuense si riferisce allo stesso bando indicando Faust semplicemente come «der Wahrsager», l'Indovino: senza nome alcuno.

Sono, queste citate, alcune delle testimonianze che hanno un indubitabile valore probativo, che si riferiscono a episodi storicamente affidabili; la leggenda si impadronisce però assai presto di Faust, alimentata ovviamente dalla fantasia popolare e sollecitata dalla stessa vita errabonda del mago che non può sostare a lungo nello stesso posto e che si trova or qua or là nelle sue imprese di incantamento e di seduzione delle folle: esemplare la descrizione che ne fa, ad esempio, Conrad Mundt (l'umanista più famoso come Mutianus Rufus, amico di Melantone), che vide ad Erfurt il Faust famigerato e lo chiamò «merum ostentatorem et fatuum» e lo descrisse, con folgorante, sdegnata malignità «garrientem in hospitio» (starnazzante in una taverna).

Il giorno della resa dei conti giunse, naturalmente, anche per il mago ribaldo. E fu una notte, in un paese del Württemberg. Il negromante aveva preso alloggio in una locanda che fu ad un tratto agitata come da un violentissimo terremoto; la mattina dopo, entrato nella stanza dove Faust dormiva, l'oste lo trovò morto, con il capo rivolto all'indietro, come se due mani di forza tremenda gli avessero avvistato il collo — e il pensiero non può non correre alla pena che Dante, nell'Inferno, infligge ai pretesi indovini del futuro. Disse ancora Melantone: «Sic, a diabolo interfectus». E il Mennel, riportando la frase dell'aspro riformatore aggiunge: «Id enim dico propter juventutem ne statim talibus vanis hominibus assentiantur». Da quel momento la vita di Faust, che già la favola aveva di quando in quando toccato (come certamente nell'episodio di Venezia), entra a vele spiegate nella leggenda popolare.

Soprattutto nelle città che avevano visto le sue imprese più clamorose ed avevano assistito alle sue esibizioni più mirabolanti la leggenda prosperò: e sono Erfurt, Norimberga e Wittemberga. Fu ad Erfurt, infatti, che Faust occupò una cattedra di filologia classica e dove proclamò che avrebbe potuto ricostruire i testi di Aristotele e di Platone, aggiungendovi anche Terenzio e Plauto, un giorno, davanti a un consesso di esterefatti teologi; e fu ad Erfurt che, leggendo Omero, Dio solo sa in che modo trascinante, ispirò



Faust e Margherita nel carcere: litografia di Joseph Fay (sec. XVIII)

nei suoi allievi una tale frenesia necromantica che lo costrinsero a rievocare i fantasmi degli eroi antichi e quello di Elena stessa (da cui, ça va sans dire, avrebbe avuto un figlio!). I miracoli di Erfurt non si contano: forse è proprio da questa città che è partita la grande leggenda di Faust: tavole imbandite sontuosamente nello spazio di pochi istanti caratterizzano quasi sempre le magie di Faust ad Erfurt. L'allarme gettato fra le file dei responsabili dell'ordine della città induce un francescano, il Dr. Klinge ad affrontare Faust per convertirlo; ma la risposta è agghiacciante. Faust parla di un patto di sangue stretto con il diavolo e della sua ormai irrinunciabile missione infernale. Come il demonio ha mantenuto con lui le sue promesse, così lui le manterrà col demonio. Faust viene naturalmente espulso da Erfurt: ma lascia dietro di sé una memoria incancellabile e la fama, che da allora lo seguirà per sempre, di quel suo patto con il demonio.

La prima osservazione che vien da fare è che, in tutti questi racconti, si mescolano indissolubilmente due differenti tradizioni: quella colta, che fa di Faust un frequentatore dotto ed erudito di Università, quella popolare che lo ritrae come organizzatore di baffe incredibili e di festini eccezionali. Sarà naturalmente questa seconda a prevalere, e la tradizione popolare assumerà Faust come uno dei suoi miti prediletti. Di gran lunga

più «popolare» del Faust di Erfurt è, infatti, quello di Norimberga, protagonista di storie inverosimili come quelle di interi stuoli di persone trasportate a volo nei cieli o di mercanti beffati con strepitose invenzioni: come il venditore ebreo pagato con una gamba lasciatagli tra le mani! O come la beffa giocata al mercante di porci cui Faust vende un branco raccomandandogli che non tocchi mai l'acqua: ma il mercante, ignorando l'avvertimento, fa attraversare un fiume ai maiali che immediatamente si tramutano ognuno in una fascina di paglia...

Più singolare il Faust di Wittemberg, non fosse che perché ce lo consegna a confronto con la recente storia della Riforma; infatti quello di Wittemberg è un Faust già destinato al castigo, più impacciato degli altri, più pavido davanti a Melantone, che egli minaccia senza poi fargli nulla: è, insomma, un Faust assorbito da una morale che ne usa a suo piacimento per ammonire contro il male. Insomma, Faust attraversa un cinquantennio di storia e di leggenda mescolate fra di loro: fino ad approdare, nel 1587, nel libro che lo colloca definitivamente tra i miti indubbi dell'età moderna *La storia del celebre mago e taumaturgo dottor Giovanni Faust*, di Johann Spies. Non sarà nemmeno passato un anno e nel 1588 Marlowe comporrà il suo *Doctor Faustus*, trasferendo il mito popolare, drammatico e convulso, nello spazio di una serrata, visionaria poesia tragica.

Il Faust lungo la vita di Goethe (o viceversa)

di Dario Del Corno

La prima apparizione pubblica del *Faust* nella biografia di Goethe risale agli inizi della sua attività presso la corte di Weimar, dove nel 1775 era stato invitato come precettore del granduca Karl August. Qui il poeta ventiseienne era solito leggere tra gli amici una prima stesura del dramma, che giungeva fino alla morte di Margherita, da un manoscritto successivamente scomparso. Ne rimase tuttavia la trascrizione fatta da una dama di corte, Luise von Gökhausen; questo testo fu ritrovato dopo oltre un secolo, nel 1887, e venne pubblicato da Erich Schmidt con il titolo *Urfaust* — a un disprezzo, «Proto-Faust» o «Faust originario». Nelle intenzioni di Goethe, che non si curò di pubblicarlo, esso rappresentava la tappa provvisoria di un progetto, del quale non è possibile datare la genesi. La composizione dell'*Urfaust* cade verosimilmente per una gran parte nel quinquennio d'intensa attività artistica che Goethe, dopo la laurea in giurisprudenza a Strasburgo, trascorse nella natia Francoforte dal 1770 al 1775; ma non è da escludere che l'idea, e forse già qualche sviluppo, risalissero allo stesso soggiorno strasburghese, denso di aperture culturali.

Comunque il caso che salvò l'*Urfaust* fu più provvido dello stesso autore: esso è già un capolavoro, seppure sostanzialmente diverso da quella che sarà la corrispondente sezione nell'opera definitiva. Tale differenza si riscontra nelle dimensioni, che sono poco più di un terzo di questa; ma soprattutto nell'impostazione, accentrata sui due temi del sapiente che, frustrato dalla vanità della scienza, si rivolge alla magia e del tragico amore di Margherita. Questi motivi sono svolti lungo una successione di scene a pannello, redatte parte in versi, parte in prosa, e intervallate da drastiche ellissi. Al grandioso impianto cosmico ed etico che istituisce i significati universali dell'avventura di Faust si arriverà soltanto in seguito; e qui mancano, ad esempio, la scommessa fra Dio e Mefistofele, il patto del sapiente col diavolo, l'uccisione di Valentino e la tregenda di Valpurga, dove nel fantasma di Margherita prende corpo il rimorso di Faust; né la fanciulla è redenta alla sua morte dalla voce celeste, bensì la tragedia si conclude sulla battuta di Mefistofele «È condannata».

La conquista della struttura e dell'intenzione concettuale del *Faust* fu un cammino lungo e arduo; e Goethe più volte fu sul punto di abbandonarlo. Dopo un primo, lungo intervallo egli compose nel 1788, durante il viaggio in Italia e precisamente nel parco di Villa Borghese a Roma, la scena «Cucina di strega» e apportò al testo altri rifacimenti e aggiunte minori. Ma nell'edizione delle sue opere apparsa nel 1790 il poeta manifestava quasi programmaticamente il proposito almeno momentaneo di rinunciare al completamento del dramma, pubblicandolo sotto il titolo *Faust. Ein Fragment*. A ribadire il carattere provvisorio del testo, pure aumentato rispetto all'*Urfaust* dei succitati apporti romani e inoltre

della scena «Bosco e caverna», interveniva anche la soppressione degli episodi conclusivi che conducevano alla morte di Margherita in carcere, sì che la tragedia si arrestava alla scena del Duomo. La pubblicazione del *Fragment* suscitò sia perplessità che entusiasmi; e Goethe parve a lungo condividere piuttosto le prime, rifiutando a riprendere il lavoro, sebbene Friedrich Schiller in una lettera del 1794 lo esortasse a dare forma compiuta ed esemplare a quel «torso d'Ercole». Fu soltanto nel 1797 che Goethe annunciò allo stesso Schiller la decisione di ritornare al *Faust*, chiedendo all'amico di dedicare «una notte d'insonnia» a chiarirgli il significato di ciò che aveva fatto e che stava per fare. Schiller gli suggerì di rappresentare nel dramma il simbolo dell'umano destino in una prospettiva cosmica; e Goethe, sebbene in linea teorica rifiutasse di affidare a un'idea astratta lo scorrere molteplice e variopinto dell'esperienza, si rimise subito all'opera, tracciando un piano generale che a grandi linee prevedeva pure la Seconda Parte.

Negli anni seguenti il poeta, pure fra le sue diverse occupazioni pubbliche e continuando una fitta produzione letteraria, lavorò a rielaborare e concludere la Prima Parte, che dall'inclusione di nuove e importanti scene veniva ad acquistare un organico andamento scenico e concettuale. Nel 1805 essa era conclusa; e nel 1808 ne seguiva la pubblicazione in forma definitiva, con il titolo *Faust, der Tragödie erster Teil*.

Ancora una volta il titolo era al tempo stesso un programma: ora, tuttavia, promettendo una continuazione. In effetti Goethe aveva contemporaneamente lavorato pure alla Seconda Parte, in particolare sul personaggio di Elena, concepita dapprima come protagonista di un dramma autonomo iniziato nel 1800 e destinato peraltro a rimanere un frammento, che poi fu inserito nell'Atto III. Ma l'interesse dello scrittore venne poi assorbito da altre opere, e il *Faust* continuò a vivere nella sua mente come un impegno tanto ineludibile quanto continuamente rinviato. Durante questa lunghissima pausa, esso fa una sporadica ricomparsa soltanto nel 1816, nella forma di uno schema di tre pagine in prosa, che riassumono — ma in maniera assai diversa da quella definitiva — i primi quattro atti della Seconda Parte. Infine nel 1825, ossia cinquant'anni dopo l'*Urfaust*, il settantaseienne poeta riprende l'opera della sua vita; e ad essa lavora quasi esclusivamente per il tempo che ancora gli resta. Nel 1831 il *Faust* è finito, e Goethe ne sigilla il manoscritto: egli vuole escludere a se stesso la tentazione di rielaborarlo ancora, e intende che la pubblicazione avvenga solo dopo la sua morte. Nel gennaio 1832 tuttavia lo dissigliò per leggere alcune parti alla nuora Ottilia, e per apportare qualche minimo ritocco. Il 22 marzo 1832 Johann Wolfgang Goethe muore. Nello stesso anno esce l'edizione di *Faust, der Tragödie zweiter Teil*.

Il personaggio di Faust nella musica

di Giuseppe Lozza

«Il Faust avrebbe dovuto essere composto da Mozart. La sua musica dovrebbe essere nello stile del *Don Giovanni*. Meyerbeer ne sarebbe capace, ma non ci proverà mai: è troppo compromesso con i teatri italiani». Così il vecchio Goethe esprimeva, nel febbraio 1829, al fedele Eckermann la propria sfiducia che il Faust potesse mai trovare un'adeguata trasposizione musicale. Eppure a quella data alcuni compositori si erano già impadroniti del soggetto faustiano: primo fra essi il pressoché ignoto Josef Strauss, autore nel 1814 di *Fausts Leben und Taten*, dall'omonimo romanzo di Max Klinger. Due anni più tardi era stato rappresentato a Praga il Faust di Ludwig Spohr (1784-1859), grande violinista e creatore di talento nell'ambito del primo romanticismo germanico. Mettere in musica il Faust fu il sogno mai realizzato di Beethoven e di Weber; e qualche pagina fu trovata nel lascito di quel Giacomo Meyerbeer (1791-1864), che al poeta era sembrato non indegno del terribile compito.

Nel secolo scorso la fortuna melodrammatica del Faust fu in realtà segnata da musicisti non tedeschi, appunto per questo meno intimiditi dall'enorme prestigio dell'intangibile testo originale. Nel 1827 Gérard de Nerval pubblicò a Parigi la sua traduzione della prima parte della tragedia, che fu letta avidamente da un giovane ancora sconosciuto, Hector Berlioz (1803-1869). Nel corso di pochi mesi egli scrisse *Huit Scènes de Faust*, le fece stampare nel '29 e ne inviò un esemplare a Goethe. Ma questi si consultò con il suo mentore in fatto di musica, il pedante Karl Friedrich Zelter, da cui il lavoro berlioziano fu definito «un aborto»; e l'audace maestro francese non ottenne neppure un ringraziamento, anzi preferì accantonare per il momento l'ambizioso progetto faustiano.

Immediata popolarità arrise invece al Faust di Charles Gounod (1818-1893). Quest'opera, apparsa nel 1859, passa attraverso la mediazione di un mediocre dramma di Michel Carré rappresentato a Parigi nel 1850, in cui l'immenso poema goethiano è ridotto all'episodio amoroso tra Faust e Margherita; perciò non a torto l'opera di Gounod è conosciuta nei paesi tedeschi con il titolo di *Margarethe*. Qui il protagonista assume il ruolo di innamorato sentimentale, non dissimile da altri innumerevoli eroi del melodramma ottocentesco, mentre Margherita è forse più simile alla Mignon di Thomas o alla Manon di Massenet che alla Gretchen di Goethe. Comunque fu proprio tale drastica riduzione del testo originale a favorire il successo dell'opera, ricca d'altronde di suggestivi pregi melodici.

L'ambizioso progetto di condensare quasi tutti i temi conduttori del Faust di Goethe in un'opera musicale fu tentato da Arrigo Boito (1842-1918), il cui *Mefistofele* cadde a Milano nel 1868 per sollevarsi, profondamente rielaborato, a Bologna nel 1875. Oltre al «Prologo in cielo» che apre la vicenda, il libretto di Boito include ampie sezio-

ni del *Secondo Faust*: il poeta e musicista italiano comprese infatti che «la lotta del dualismo fra bene e male» andava seguita «fino alla morte di Faust, che è l'anima della scommessa». Perciò l'attenzione del compositore non si concentra solo su Faust e su Margherita, ma cerca di illuminare anche l'essenziale personaggio di Mefistofele, a cui viene attribuito il ruolo più prestigioso sul piano drammatico e vocale, sebbene ciò non abbia impedito all'autore di dedicare proprio a Margherita le pagine forse più sincere dell'opera. Solo a titolo di curiosità si può ricordare che il primo melodramma su libretto italiano ispirato al Faust fu il *Fausto* di Louise Bertin (1805-1877), rappresentato a Parigi nel 1831. Figlia del potente direttore del «*Journal des débats*», la Bertin fu assistita nella stesura da Berlioz, che su quel giornale esercitava la funzione di critico musicale. Ma ciò non risparmiò al *Fausto* un rovinoso insuccesso, pari a quelli che toccarono nel secondo Ottocento ad altri tentativi compiuti da compositori di mediocre rango come Lassen e Zoellner.

Per trovare un'opera valida su questo soggetto occorre dunque giungere fino al nostro secolo, allorché fu rappresentato a Dresda nel 1925 il *Doktor Faustus* di Ferruccio Busoni (1866-1924), compositore, pianista e teorico di nascita italiana ma di formazione tedesca, che Gabriele d'Annunzio definì non a torto «tragicamente solo e incompreso». Infatti anche questa sua estrema fatica teatrale ottenne scarsa risonanza, ed è rimasta fino ad oggi pressoché sconosciuta al grande pubblico. Eppure essa è quanto di più originale la leggenda di Faust abbia mai ispirato al teatro lirico. Busoni utilizza per il suo libretto soprattutto i «*Puppenspiele*» che per primi avevano diffuso in Germania le gesta del dottor Johannes Faust; e quasi assente è l'intrigo amoroso. Da Goethe il Faust di Busoni eredita tuttavia l'anelito alla conoscenza e all'azione, la fragilità e l'ansia di redenzione, che si compirà soltanto simbolicamente: nel tentativo di ridare la vita al suo bimbo morto, Faust cade a terra esanime; ma dal cadavere del bambino sorge un giovane con un fiore in mano, erede della parte migliore e più nobile del vecchio mago. E in questa suggestiva scena finale si illumina all'improvviso la partitura di Busoni, dominata da un clima notturno e cupo, caratterizzata da uno stile molto denso e armonicamente audace.

Le metamorfosi operistiche del Faust si sono concluse, almeno per ora, con *Votre Faust* di Henri Pousseur su testo di Michel Butor (1968), singolare opera aperta che prevede molteplici soluzioni sul piano drammaturgico e musicale: fra queste è chiamato a operare una scelta il pubblico, concepito come parte integrante dello spettacolo. Pousseur utilizza la tecnica postwebbiana, ma qua e là ripropone ironicamente musiche del passato, fra le quali, ovviamente, il famoso Faust di Gounod. Cento anni prima di *Votre*



Faust, ma con ingenuità assai più sciocca, non aveva esitato a parodiare il capolavoro di Goethe (e il solito Gounod) l'operettista francese François Hervé (1825-1892) con il suo *Petit Faust* (1869); quasi indegno di menzione appare lo stolto balletto *Faust* di Adolphe Adam (1833).

Durante il secolo scorso il tema faustiano attraversò non solo il melodramma, bensì anche la musica sinfonica e corale. La strada fu aperta dalla *Damnation de Faust* di Berlioz, eseguita con esito disastroso nel 1846. Il maestro francese utilizzò per essa le già ricordate *Scènes de Faust*, ma elaborò un testo proprio, che si discosta non poco dal pensiero goethiano. Della redenzione può beneficiare solo l'innocente Margherita, mentre Faust è travolto nell'abisso infernale. La coloritissima partitura assume così una dimensione sinistra che la apparenta al cupo pessimismo del poema faustiano di Lenau, per altro quasi certamente ignoto a Berlioz. Questi intitolò il suo lavoro «leggendia drammatica», e ne proibì, finché fu vivo, la rappresentazione teatrale.

Liberamente concepite senza alcuna preoccupazione drammatica, le *Szenen aus Goethes Faust* di Robert Schumann (1844/53) sono un lungo oratorio profano in tre parti precedute da un'ouverture. Non prive di disuguaglianze stilistiche, esse trovano però momenti di vera grandezza nell'esaltazione dell'idealismo goethiano, inteso romanticamente da Schumann come sublimazione del sentimento amoroso.

L'oratorio di Schumann ottenne la prima esecuzione a Weimar grazie agli sforzi di Franz Liszt, a cui si deve *Eine Faust-Symphonie* (1845/57), che in tre movimenti ritrae i protagonisti del dramma: Faust ardente e tormentato, Gretchen inno-

cente e malinconica; e soprattutto Mefistofele, che il grande maestro ungherese interpreta genialmente come l'altra faccia di Faust, non assegnandogli alcun tema originale, ma contraffacendo armonicamente e ritmicamente i temi riservati al primo tempo. Poi la negatività si risolve nell'inno finale all'eterno femminino, cantato sul tema di Gretchen. Liszt si ispirò più tardi anche al *Faust* di Lenau, per il quale scrisse *Due Episodi orchestrali* (1860); il primo di essi è meglio noto nella trascrizione pianistica come *Mephisto-Walzer N. 1*; all'estrema vecchiaia del compositore datano altri tre *Mephisto-Walzer* e una *Mephisto-Polka* per pianoforte, che testimoniano un'evoluzione stilistica straordinariamente proiettata verso il Novecento.

Alla scena conclusiva del *Faust* di Goethe ricorse anche Gustav Mahler per l'ampia cantata che costituisce la seconda parte della Sinfonia N. 8 (1910), dove le reminiscenze da Schumann, da Liszt e perfino dal *Parsifal* di Wagner compromettono seriamente l'unità stilistica della composizione, proiettandola in una dimensione sostanzialmente epigonale. Fra i molti lavori sinfonici nati in margine al testo di Goethe occorre ricordare almeno la *Faust-Overture* di Wagner (1855), ricca di intensità drammatica e degna di assai maggiore notorietà; e la piacevole, per quanto convenzionale, cantata *Die erste Walpurgisnacht* di Mendelssohn (1831/43).

Ogni rassegna di musiche ispirate al *Faust* deve concludersi con le gemme liederistiche schubertiane: *Gretchen am Spinnrade* op. 2 (1814), *Szene aus Faust* D. 126 («Wie anders, Gretchen, war dir's», 1814), *Der König in Thule* op. 5 N. 5 (1816), *Gretchen im Zwinger* D. 564 (1817). Soprattutto nei primi due Lieder Schubert adolescente, certo più attratto dal personaggio di Gretchen che da Faust, mostra tale capacità di penetrazione psicologica da arricchire effettivamente il testo poetico ed esaltarne i valori più segreti. Il musicista austriaco si affrettò a inviare al poeta i suoi canti; ma Goethe, come al solito, chiese consiglio a Zelter e non rispose nulla: in realtà egli era ormai estraneo agli sviluppi della musica del suo tempo. E possiamo immaginare che orrore avrebbe provato per la *Canzone di Mefistofele nella cantina di Auerbach* (1879), in cui il genio di Mussorgski trae spunto dal grottesco canto di Mefistofele per esprimere il proprio amaro e crudele realismo con un'intensità non indegna del grande Schubert.



Goethe maestro di scena

di Alberto Spaini

Wilhelm Meister, questo «Werther salvato dalle acque», maturò lentamente; Goethe se lo portò dietro per più di cinquant'anni, prima di decidere che cosa doveva fare di lui. Ma non è senza importanza il fatto che il suo primo apparente destino fu quello di avere una «missione teatrale». Invece di uccidersi come il giovane Werther, egli si salva perché ha questa missione da compiere. Più tardi Goethe rinunciò a credere che una simile missione potesse avere tanta morale e filosofica forza simbolica, e portò Wilhelm Meister molto lontano dal teatro; ma per fargli percorrere questa lunga via, fu costretto a fondare addirittura una specie di loggia massonica, dagli statuti severissimi; e questi statuti si riassumevano nella parola: «rinuncia».

In questo breve apologo sulla vita di Wilhelm Meister è contenuta forse tutta la storia delle fatiche teatrali di Goethe stesso. E non so se sia con intenzione che, al principio del romanzo, i *Lehrjahre*, egli fa passare a Wilhelm le sue notti d'amore coll'attrice Marianna, raccontando i suoi infantili entusiasmi per il teatro di marionette. Bellissime pagine, a leggerle!

Ora tre o quattro volte, nella vita teatrale di Goethe, mentre egli pieno di entusiasmo si perdeva sul filo della sua fantasia e dei suoi progetti teorici, Melpomene e Talia, muse ritrose, gli si addormentarono fra le braccia, ed al risveglio lo tradirono con i soliti trafficanti del palcoscenico. Queste traversie Goethe non le volle mai perdonare nel suo destino, e quando, nel 1817, fu con bei modi licenziato dal posto di direttore generale del teatro ducale di Weimar, giurò di non mettere più i piedi in quel luogo, per lui, infernale; ed al giuramento venne meno solo due o tre volte. Ugualmente, però, quando nel 1825 il teatro fu distrutto da un incendio, non poté resistere alla tentazione di preparare assieme al suo amico, l'architetto Coudray, il progetto per il nuovo teatro; e la cosa lo prese tanto, che non si occupava d'altro, ed esponeva mille bellissimi progetti per l'avvenire, e che opere si sarebbero dovute rappresentare nel nuovo teatro, e in che modo bisognava organizzare la parte amministrativa, ed i nuovi metodi con cui si dovevano scegliere gli attori ed alternare i pezzi del repertorio. Ma parlò tanto, che un'altra volta l'attrice Marianna gli si addormentò fra le braccia, e dalla sera alla mattina i lavori del nuovo teatro furono sospesi e, più tardi, affidati ad un altro architetto, con un nuovo progetto. Questa volta fu l'ultima, Goethe aveva settantasei anni, ed incominciava ad imparare come si evitano le delusioni. Di teatro non si occupò più davvero.

Storie che si risanno; ma che forse ci mostrano come la passione di Goethe per il teatro sia stata in verità una passione infelice. Bellissime idee egli aveva, senza dubbio, in merito a qualsiasi argomento teatrale; ma quando si veniva al dunque, e cioè all'esecuzione scenica ed all'impresa

finanziaria, tutte le idee non servivano a nulla, un capriccio di un'attrice o un capriccio del pubblico, svuotavano la teorica più perfetta. E persino come autore drammatico, egli era tutt'altro che soddisfatto dei suoi successi. *L'Ifigenia*, per esempio, «non presenta poche difficoltà»; è ricca di vita interiore, ma povera di avvenimenti esteriori — egli dice a Eckermann; — e quello che importa, nella rappresentazione, è che la vita interiore venga messa in evidenza... Si comprende: la parola stampata non può dare che un debole riflesso della vitalità che pulsava in me durante l'ispirazione. Ma l'attore deve riportarci a quel fuoco che animava il poeta di fronte al suo soggetto... Devo confessare che non ho mai assistito ad una rappresentazione perfetta dell'*Ifigenia*; giacché in un lavoro come questo, se gli attori non sono più che sicuri della loro parte, è meglio non affrontare la rappresentazione, perché non è possibile che abbia successo». Ed infatti egli afferma che, per questa ragione, al pubblico è sempre piaciuta poco.

Straordinaria confessione, per un uomo che è stato durante ventisei anni direttore generale, ed in pratica padrone dispotico di un teatro, questa, di non essere riuscito mai ad ottenere una rappresentazione perfetta d'un suo lavoro! e d'un lavoro che egli amava sopra tutti gli altri! Che cosa gli doveva succedere allora con le commedie di Kotzebue e di Iffland, che egli disprezzava così profondamente, e che pure faceva rappresentare con tanta frequenza, per le solite ragioni della cassetta?

Ci doveva essere, è chiaro, una ragione più profonda per questi inconvenienti, una ragione più profonda delle particolari condizioni del teatro di Weimar; e questa ragione doveva risiedere in Goethe stesso e nei suoi rapporti ideali col teatro. Proprio questi rapporti erano equivoci, imprecisati, contraddittori. Forse Goethe stesso non se n'è mai reso conto; o se n'è reso conto solo simbolicamente, come quando fa sì che Wilhelm Meister rinunci alla carriera teatrale. Perché? chiedono a Wilhelm gli amici. E gli entusiasmi di tutta la sua vita? Ed i suoi trionfi nell'*Amleto*? Ma Wilhelm risponde che egli aveva potuto rappresentare così bene la parte di Amleto, perché Amleto era il ritratto nella sua stessa anima; ed il vero attore deve invece poter creare qualsiasi parte, anche quelle più estranee alla sua natura; anzi, proprio queste meglio di ogni altra.

Così Goethe direttore di teatro aveva sempre da combattere contro un pericoloso nemico: e questi era Goethe poeta. Egli dichiara bensì, e non una, ma mille volte, che l'autore drammatico deve conoscere molto bene tutti i misteri del palcoscenico. In verità, invece, quando si trova a tavolino, il creatore si dimentica del tutto di questi misteri, e Dio sa che cosa, teatralmente parlando, ne viene fuori! Magari la seconda parte del *Faust*, che non è certo un modello di «canovaccio» per il *metteur-en-scène*. E certo che Goethe

ebbe bei successi come regista, ed i pregi del teatro ducale di Weimar sotto la sua direzione, erano celebri in tutta la Germania. Ma egli si limitava rigorosamente a raggiungere un unico effetto: rendere quanto più comprensibile si potesse, per il pubblico, la parola del poeta. Aiutare il successo con una qualsiasi di quelle trovate di messa in scena che oggi costituiscono l'abici ed insieme anche l'alfa e l'omega dell'arte teatrale, sarebbe stato per lui peggio di un sacrilegio. Ma Goethe non avrebbe mai osato supplire ai difetti della dizione con le scene e le macchine.

Insomma, per esprimerci con termini oggi di moda, Goethe era per un teatro di poesia, e contro un teatro teatrale; era per la parola non per lo spettacolo; questo doveva e poteva, sempre, essere solo in funzione di quella. Così tutto quel che egli ci racconta nel *Wilhelm Meister* sull'accurata messa in scena dell'*Amleto*, quello che rileva nei colloqui con Eckermann sulle sue preoccupazioni di metteurscena, quello che ci raccontano anche testimoni dei suoi ventisei anni di direzione, è sempre molto poco, ed è cioè lo stretto necessario perché la messa in scena aiuti all'intelligenza poetica del lavoro, e non la disturbi. Una volta spostò colle sue stesse mani una panca che nuoceva al movimento degli attori sulla scena, un'altra volle che il colore della frutta dipinta per il banchetto di Macbeth fosse rialzato, giacché dalla platea non si vedeva. Wilhelm Meister prendeva lezioni di scherma perché l'ultima scena dell'*Amleto* riuscisse bene; e ad Eckermann un giorno Goethe disse che i colori dei costumi degli attori dovevano essere scelti in modo da distaccare bene sui colori delle scene, e raccontò a questo proposito un episodio molto divertente, di quell'attore in veste rossa e pantaloni verdi, che perdeva le gambe quando entrava nel giardino dipinto in verde, e perdeva il busto quando entrava nella sala dipinta in rosso. Un poco poco, per l'arte del regista, così com'è oggi di moda.

E si noti che la sua fantasia avrebbe proprio permesso le messe in scena più spettacolose; basta pensare al secondo *Faust*, e a quello che hanno potuto trarne i registi moderni! È molto bello leggere, nelle conversazioni con Eckermann, che Goethe un giorno parlò della possibilità di mettere in scena il *Faust*. Anzi fu Eckermann a parlarne. Per esempio, come realizzare la parte di Homunculus? «Non bisognerebbe vedere la personcina» dice Eckermann, «ma solo qualcosa di luminoso dentro la bottiglia; e le cose più importanti ch'egli ha da dire, non potrebbero d'altra parte essere pronunciate da un bambino».

«Ci vorrebbe un ventriloquo» risponde Goethe, secco.

Ma Eckermann incomincia ad entusiasarsi dell'idea, e vorrebbe vedere sulla scena il corteo delle maschere, al principio del secondo *Faust*.

«Occorrerebbe un teatro molto grande», dice

Goethe. «Non si può quasi immaginarselo». Eckermann insiste: «Spero di vederlo fare, prima o poi; e più di tutto mi fa piacere pensare all'elefante, guidato dalla Prudenza, colla Vittoria sulla groppa, ed il Timore e la Speranza incatenate ai fianchi. È difficile rappresentarsi un'allegoria più bella».

«Non sarebbe il primo elefante sulla scena», assicura Goethe. «A Parigi ce n'è uno che rappresenta una grande parte; ed alla fine dello spettacolo, quando il pubblico applaude, esce da solo dal sipario per ringraziare».

Eckermann non si accorge dell'ironia di queste risposte, e scrive tutto con cura. Ma egli forse non sapeva la ragione per cui Goethe aveva dato le dimissioni da direttore del teatro ducale: un attore aveva ammaestrato un can barbone a recitare tutta una scena in un melodramma, ed il pubblico di Weimar era curioso di vederlo. Goethe non poteva ammettere una simile profanazione del tempio delle muse, e preferì andarsene, piuttosto che lasciar recitare il can barbone. Le sue dimissioni furono accolte con grande soddisfazione.

Non era solo contro gli elefanti ed i can barboni che egli aveva da combattere. Ma proprio contro gli attori. Si è visto che per lui unico scopo di un buon direttore di teatro era allevare dei buoni attori; ma attori che sapessero subordinarsi al poeta. La ragion più grave di ogni decadenza teatrale egli la vedeva nella smania degli attori di voler predominare: la Commedia dell'Arte, tomba della poesia teatrale, è fiorita all'epoca dei massimi attori. Eppure Goethe riconosceva che le migliori opere di teatro potevano essere prodotte proprio quando il poeta conosceva non solo i misteri del palcoscenico, ma anche le forze degli attori disponibili, e possibilmente scriveva le parti, in un certo senso, su misura. Egli stesso dopo avere tracciato il piano della commedia, *Il generale borghese*, dichiarò che l'avrebbe scritta solo se fosse venuto a Weimar, per recitarla, l'attore Genast, nel quale egli aveva grande fiducia. Questi piccoli tradimenti ai suoi principi sono del resto spiegabili coll'incertezza stessa di questi principi. Che strani e contraddittori giudizi egli dà su Sofocle, Molière, Calderon, Shakespeare! Il maggiore successo di questi grandi poeti è determinato dal fatto che erano iniziati fino ai più piccoli misteri del palcoscenico. Per Molière e per Shakespeare, per esempio, deve essere stato di grande sprone la necessità in cui si trovavano di guadagnare denaro: «dovevano provvedere a dare al pubblico le buone vecchie cose, sempre nella miglior edizione, ed insieme riacendere il suo interesse con qualche robusta novità». In quanto poi alla valutazione di Shakespeare (che, come si sa, è stato sempre la più grande passione poetica di Goethe) questa si muove su un piano così incerto, da renderne difficile l'interpretazione. «Non è un poeta tea-

trale», dice in un punto; «egli non pensava mai alla scena, gli era troppo angusta, come del resto, per il suo spirito, era troppo angusto tutto il mondo visibile». Questo, naturalmente, è detto in un volo lirico sulla poesia di Shakespeare. E finalmente: «Non credo che Shakespeare, scrivendo i suoi drammi, abbia mai pensato di vederli stampati, cioè di poterli confrontare un col l'altro. Quando scriveva egli pensava solo al palcoscenico; vedeva la sua opera come qualcosa di vivo, di mobile, che dalla scena passava rapidamente davanti agli occhi e agli orecchi degli spettatori... e la sola cosa che importava, era produrre effetto e commuovere nel momento fug- gente».

Imprecisione di giudizi, che si spiega solo col l'imprecisione delle idee generali di Goethe sul teatro, o, piuttosto, con la sfiducia che egli ora- mai aveva nelle possibilità artistiche della realiz- zazione scenica. «Avevo l'illusione (da giovane) che fosse possibile creare un teatro tedesco», di- ce a Eckermann il 27 marzo 1825; «anzi, avevo l'illusione di potere io stesso contribuire a que- sta creazione, e di essere destinato a collocarvi qualche pietra angolare. Scrissi la mia *Ifigenia* ed il mio *Tasso*, ed avevo la illusione infantile che sarebbero andati bene. Ma non andò niente, non successe niente, e tutto rimase come prima...». Tuttavia c'è un Goethe regista, e grande regista: è nell'interpretazione dei poeti drammatici, sop- rattutto di Shakespeare, che egli ha dato molte volte, in tutte le sue opere, nelle sue lettere, nelle sue conversazioni, e, più di tutto, deve avere da- to nella sua opera di direttore di teatro. Probabi- lmente le rappresentazioni che egli dirigeva non avevano nulla di brillante, ed erano fatte per chi sapeva ascoltarle con orecchie intente solo al- le cose supreme dello spirito e dell'arte. E, come tutto ciò che appartiene al teatro, anche la testi- monianza di questa positiva arte scenica di Goethe, si è cancellata giorno per giorno, col ca- lare del sipario sull'ultima scena dell'ultimo atto.

da «Scenario», 1, 1932

Francoforte 14, 18-9-1775

(Ad Augusta von Stolberg)

... Domenica 17. La sera alle dieci. Se pur il gior- no fu poi stentato e vuoto, quando mi son alzato mi sentivo bene e composi una scena del mio *Faust*. Poi alcune ore sciupate. Ed altre perdute, facendo l'innamorato con una fanciulla, di cui i fratelli forse ti parleranno, una strana creatura.

Weimar 5-11-1789

(Al Duca Carlo Augusto)

... Il *Faust* è ridotto a frammento, cioè per ora, a modo suo, liquidato. Lo trascrive Mittelsdorf [un copista]. Non ha mai avuto sott'occhi un mano- scritto più singolare. Mi fa un effetto strano ri- leggere tutte quelle follie nella stessa scrittura che suole presentarci invece apostrofi come: «Miei cari! Miei fidi!» [formule dei rescritti du- cali al Consiglio Segreto]. Mi auguro che questo frammento valga a farLe passare qualche buona serata...

Weimar 20-11-1789

(Al Duca Carlo Augusto)

Manderei anche qualche cosa del *Faust*, se non mi riserbassi di farne gli onori una delle prime serate dopo il Suo ritorno, leggendolo a Lei, alla Sua Consorte e a chi altri vorrà invitare.

Weimar 9-7-1790

(A Knebel)

Avrai ricevuto il mio *Faust* e l'operetta botanica. Col primo ho concluso il lavoro quasi altrettanto meticoloso che «geniale» della edizione dei miei scritti; con questa inizio una nuova carriera per la quale non procederò senza difficoltà.

Weimar 2-12-1794

(A Schiller)

... Del *Faust* non posso dir nulla: non oso aprire il pacchetto che lo tien prigioniero. Non potrei copiare senza elaborare, e di questo non mi sen- to l'animo. Se in avvenire qualcosa potrà indur- mi a farlo, è certo il Suo interessamento...

Weimar 22-6-1797

(A Schiller)

Essendo proprio indispensabile che in questo stato di inquietudine mi imponga un lavoro, mi son deciso a riprendere il *Faust*, se non per finir- lo, almeno per portarlo avanti di un buon tratto, disgregando ciò che è stampato e disponendolo in grandi nuclei con quel che è già fatto o già ideato, avvicinandomi così all'esecuzione del piano, che è in fondo soltanto un'idea. Ho ripre- so a meditare questa idea e la sua attuazione e me ne son reso conto chiaramente. Vorrei però

adesso che Ella avesse la bontà di ripensare in una notte insonne a quest'opera, e di espormi poi quel che si aspetta dall'insieme, così da raccontarmi e interpretarmi, al pari di un autentico profeta, i miei sogni stessi...

Weimar 21-4-1798

(A Carlotta von Schiller)

... *Faust* s'è accresciuto in questi giorni; per poco che sia, è pur sempre buona preparazione e presagio. Quel che per anni mi ha trattenuto dall'affrontarlo, era la difficoltà di rimettere in fusione la vecchia materia coagulata. Ora, con metodi celliniani, gli ho sacrificato qualche dozzina di piatti di stagno e una porzione di legna dura e secca, e spero di serbare bene liquida la massa.

Weimar 13-10-1817

(A Knebel)

... L'evento più notevole e sorprendente è stato per me in questi giorni la tragedia di Byron, *Manfred*, portatami in dono da un giovane americano. Questo strano e geniale poeta ha assorbito in sé il mio *Faust* e ne ha tratto il più singolare nutrimento. Ha utilizzato a modo suo tutti i motivi, così che non uno è più il medesimo, e appunto perciò io non mi stanco d'ammirare il suo ingegno. La trasformazione è così completa che si potrebbero tenere interessanti conferenze sulla somiglianza e la dissimiglianza dall'originale. Non nego peraltro che il fosco ardore di una disperazione sconfinata e pletorica finisce per riuscir tedioso. Ma il dispetto che si prova va sempre unito all'ammirazione e alla stima.

Weimar 22-10-1826

(A Guglielmo von Humboldt)

... Ho passato tutta l'estate a casa, attendendo indisturbato alla edizione delle mie opere. Si rammenta Ella ancora, mio carissimo, di una *Elena* drammatica, destinata a comparire nella seconda parte del *Faust*? Dal carteggio con Schiller all'alba del secolo, vedo che io allora ne mostrai a lui il principio, e che egli mi esortò fedelmente a continuare. È una delle mie concezioni più remote, si appoggia ancora alla tradizione dello spettacolo di marionette, in cui Faust costringe Mefistofele a procurargli Elena quale concubina. Io vi ho lavorato di tanto in tanto, ma il dramma non poteva venir conchiuso che nella pienezza dei tempi, giacché esso ha compiuto ormai il suo ciclo di ben tremila anni, dalla rovina di Troia alla presa di Missolungi. Anche questa può dunque venir concepita come unità di tempo, in un senso più alto: l'unità di luogo e di azione sono peraltro esattamente osservate anche nella creazione volgare. Si presenta col titolo: *Elena / fantasmagoria / classico-romantica / Intermezzo al Faust*...

Weimar 24-11-1831

(A Boisserée)

... Da quando ebbi la fortuna di concludere e sigillare il mio *Faust*, affinché restasse, comunque esso sia, alcuni anni in pace, mi sono di nuovo gettato alle cose della scienza, per redigerle, ordinarle e disporle in modo che possano un giorno convenientemente unirsi alla edizione delle mie opere.

Weimar 17-3-1832

(A Guglielmo von Humboldt)

Sono oltre sessant'anni che la concezione del *Faust* era in me giovanilmente chiara sin dal principio, mentre ne era meno completa la successione. Io lasciai che quel piano mi accompagnasse sempre tranquillo, elaborando singolarmente solo i punti più interessanti, cosicché nella seconda parte rimasero lacune da riconnettersi al resto con un lavoro singolare. Qui intervenne la grande difficoltà di perseguire, per forza di proposito e di carattere, ciò che invero dovrebbe spettare soltanto alla libera spontaneità della natura. Male sarebbe però, se, dopo una così lunga esistenza di attività e di meditazione, non fosse stato possibile riuscirci; ed io non sto a preoccuparmi se si potranno distinguere le parti più antiche da quelle recenti, quelle tardive dalle precoci, il che vogliamo lasciare al benevolo giudizio dei lettori futuri.

Senza dubbio mi farebbe un immenso piacere dedicare e comunicare ancora in vita questi scherzi molto seri ai miei amici degni ed apprezzati, dovunque sian essi dispersi, tanto da averne ancora l'eco. Ma l'oggi è troppo assurdo e confuso ed io mi persuado che i miei sforzi onesti e tenaci attorno a questo strano edificio troverebbero una cattiva ricompensa, e sbattuti a riva, giacerebbero abbandonati come i resti di un naufragio, ricoperti dai detriti del momento presente.

(da L. Mazzucchetti, *La vita di Goethe seguita nell'Epistolario*, Ed. Sperling e Kuper, Milano 1932)

Scena dal Faust

di Nicola Puškin

Riva del mare. Faust e Mefistofele

FAUST

Mi annoio, diavolo.

MEFISTOFELE

Che fare, Faust? Tale è a voi posto limite, nessuno mai può violarlo. Ogni creatura ragionevole si annoia: chi per accidia, chi per l'operare; chi crede, chi ha perduto la fede; quegli non fece in tempo a godere, questi godette oltre misura, e ognuno sbadiglia ma vive. — E tutti la tomba, sbadigliando, aspetta. Sbadiglia anche tu.

FAUST

Che magro scherzo! Trovami una maniera qualsiasi per svagarli.

MEFISTOFELE

Sii pago della dimostrazione del raziocinio. Nel tuo album annota: *Fastidium est quies* — la noia è riposo dell'anima. Sono psicologo io... oh, ecco, la scienza!... Dimmi, quando non ti annoiasti? Pensa, cerca. Quando, forse, sopra Virgilio sonnecchiavi, e le verghe svegliavano la tua mente? Quando incoronavi di rose le compiacenti allegre ragazze e in chiassoso schiamazzo dedicavi loro l'ardore della serale ebbrezza? O quando forse ti sprofondavi in magnanime fantasie, nel baratro oscuro della scienza? Ma, mi ricordo, allora per la noia, come arlecchino, dal fuoco tu invocasti alfine me. Io da meschino diavolo mi insinuai, mi ingegnai di rallegrarti, ti portai dalle streghe e dagli spiriti, e che dunque?

Tutto questo per futilità? Desiderasti la gloria — e l'ottenesti. Volesti innamorarti — e t'innamorasti. Dalla vita prendesti ogni possibile dono, ma fosti forse felice?

FAUST

Smettila, non esacerbare la mia segreta piaga. Nella profonda conoscenza non c'è vita. — Io maledissi la menzogna luce delle conoscenze, e quanto alla gloria... il suo casuale raggio è inafferrabile. L'onore mondano è insensato come un sogno... Ma c'è un bene immediato: l'unione di due anime...

MEFISTOFELE

E il primo appuntamento, non è vero? Ma si potrebbe sapere a chi hai voluto alludere, a Gretchen, forse?

FAUST

O meraviglioso sogno! O pura fiamma dell'amore! Là, là, dov'è l'ombra, dov'è il mormorio degli alberi, dove sono i ruscelli dolce-risonanti — là, sul suo incantevole seno posando la languida testa, io fui felice...

MEFISTOFELE

O Creatore celeste! Tu vaneggi, o Faust, ad occhi aperti! Con l'obbediente ricordo tu inganni te stesso. Non sono stato forse io col mio zelo a

procurarti il miracolo della bellezza? Non fui io nell'ora profonda della mezzanotte a farvi incontrare? Allora coi frutti della mia fatica io mi sollazzai da solo, mentre voi due — di tutto io mi ricordo. Quando la tua bella era in estasi, inebriata, tu con l'anima inquieta già ti immergevi nella riflessione.

(E insieme tu ed io dimostrammo che la riflessione è il seme del tedio). E sai tu, o mio filosofo, che cosa pensavi in quel momento, in cui nessuno pensa? Debbo dirtelo?

FAUST

Parla, che cosa?

MEFISTOFELE

Pensavi: o agnello mio obbediente! Come avidamente t'ho desiderato! Con quanta astuzia nella ingenua fanciulla ho agitato le fantasie del cuore. — A un amore spontaneo, disinteressato innocentemente essa si abbandonò... Perché dunque il mio petto è adesso colmo d'angoscia e di odiato tedio?... La vittima del mio capriccio io guardo, inebriatomi di godimento, con invincibile ripulsione; — così uno sciocco sconsiderato, decisi per nulla a una cattiva azione, ucciso un mendicante nel bosco, insulta il lacerato corpo; così la depravazione sbircia timorosamente la bella che s'è venduta, dopo essersi saziata di lei in fretta... Poi da tutto questo tu traesti una sola conclusione...

FAUST

Nasconditi, o creatura infernale! Fuggi via dal mio sguardo!

MEFISTOFELE

Permetti. Affidami solo un compito: senza qualcosa da fare, lo sai, io da te non oso allontanarmi. — Io non spendo il tempo invano.

FAUST

Che cosa biancheggia là? Di'.

MEFISTOFELE

Un vascello spagnolo a tre alberi, pronto a far vela per l'Olanda; vi sono a bordo trecento furfanti, due scimmie, dei barili d'oro, un ricco carico di cioccolata e la malattia alla moda: essa da poco vi è stata donata.

FAUST

Affondar tutto.

MEFISTOFELE

Subito. (Scompare)

[1825]

(da N. Puškin, *Opere*, a cura di E. Lo Gatto, Ed. Mursia, Milano 1967)



ezzen-Mayer: «Il sogno di Fausto»

da «Doktor Faustus»

di Thomas Mann

Ed ecco d'un subito colpire mi sento da un gelo tagliente come quando uno se ne sta d'inverno nella stanza calda e all'improvviso una finestra spalancata accoglie il freddo esterno. Ma il gelo non veniva di dietro me, dove sono le finestre; no, mi colpiva in faccia. Alzo gli occhi dal libro, guardo la sala, noto che non sono più solo: c'è qualcuno seduto nella penombra sul divano di crine, che col tavolino e con le sedie sta circa nel mezzo della stanza dove prendiamo la prima colazione. È seduto nell'angolo del divano, con le gambe accavalcate, e non si può dire che sia un vero signore. Il freddo però mi avvolge di continuo.

— Chi è costà? — grido in italiano con la gola un po' stretta, puntando le mani sui braccioli della sedia, in modo che il libro mi scivola dalle ginocchia e cade. Mi risponde la voce calma e lontana dell'altro, una voce che direi di buona scuola, con una gradevole risonanza nasale:

— Parla pure in tedesco, tedesco antico, senza mascheramenti e ipocrisie. Io lo capisco, anzi è proprio la mia lingua preferita. Qualche volta capisco soltanto il tedesco. Ma va a prenderti il pasticcino, e anche il cappello e lo scialle. Fa freddo qui e batterai i denti, anche se non è proprio da prendere un'infreddatura.

— Chi mi dà del tu? — domando io indignato...

— Io — risponde lui. — Io, con permissione. Ah, tu credi che siccome non tueggi nessuno, nemmeno il tuo buffone, il *gentleman*, fuorché il tuo compagno d'infanzia, il fedelissimo che ti chiama per nome mentre tu non fai altrettanto...? Via! Lascia andare. Tra noi ci sono rapporti tali che possiamo darci del tu. E ora ti spieci? Vai a prenderti qualche cosa per copritti?

Io tengo gli occhi sbarrati in quella semiluce e lo fisso. È un uomo piuttosto allampanato, più piccolo di me, con un berretto sportivo tirato su un'orecchia, mentre sull'altra i capelli rossigni gli sporgono dalla tempia. Ha le ciglia rossicce, gli occhi infiammati, il viso cereo, con la punta del naso un po' curva in giù. Sopra una camicia a maglia a righe trasversali porta una giacca a quadretti, con le maniche troppo corte, donde sporgono le mani dalle dita tozze. Ha i calzoni troppo stretti e le scarpe gialle trite, che non si possono più pulire. Un lenone, uno sfruttatore, con una voce articolata da attore di teatro.

— Ti spieci? — mi ripete.

— Prima di tutto — dico io dominandomi, ma tremando — desidero sapere chi osa prendersi la libertà di penetrare qui dentro e di accomodarsi accanto a me.

— Prima di tutto! — ripete lui. — Prima di tutto è detto bene. Ma tu sei troppo suscettibile a qualsiasi visita che ti pala inattesa e indesiderata. Però io non vengo per portarti in società, per lusingarti e convincerti a raggiungere la riunione musicale. Vengo invece per trattare di affari. Vai o non vai a prendere la tua roba? Non si può discorrere battendo i denti.

Stetti lì alcuni secondi senza perderlo di vista, e il freddo che veniva da lui mi colpiva, tagliente, al punto da sentirmi indifeso nel mio abito leggero. Perciò andai. Mi alzo davvero e passo dalla prima porta a sinistra, dov'è la mia camera da letto, prendo dal canterano il cappotto invernale che porto a Roma nei giorni di tramontana e che ha dovuto seguirmi perché non sapevo dove lasciarlo; mi metto il cappello in testa, prendo lo scialle e così fornito ritorno al mio posto.

L'altro è ancora seduto al punto di prima.

— Siete ancora qui? — dico, alzando il bavero del cappotto e avvolgendomi le ginocchia nello scialle — anche dopo che sono andato e ritornato? Ciò mi meraviglia, perché ho il forte sospetto che voi non siate costì.

— No — fece lui con aria studiata e con risonanza nasale. — Perché no?

Io: — Perché è molto improbabile che uno venga da me di sera parlando in tedesco e sprigionando gelo, per trattare di affari dei quali non so e non voglio saper nulla. Molto più verosimile è che stia per manifestarsi in me una malattia e che nel mio stordimento il tremore di febbre, contro il quale mi avvolgo nei panni, io lo proietti all'esterno, nella vostra persona, e vi veda soltanto per scorgere in voi la scaturigine del gelo.

Lui (con una risata tranquilla e convincente da attore): — Quale assurdità! Quale intelligente assurdità stai dicendo! Direi che farnetichi. E come sei artificioso! D'una artificiosità intelligente, quasi rubata alla tua opera musicale! Ma qui, in questo momento, non stiamo facendo musica. Questa è pura e schietta ipocondria! Non fingere debolezza, sii un pochino orgoglioso, e non rinunciare subito ai tuoi cinque sensi! Nessuna malattia sta per scoppiare in te, anzi dopo quell'attacco insignificante godi la migliore salute giovanile. D'altro canto, scusa, non vorrei essere indelicato: che cosa è mai la salute? Ma così, caro mio, la tua malattia non si manifesta. Tu non hai traccia di febbre e non c'è ragione alcuna che tu l'abbia mai ad avere.

Io: — In secondo luogo, perché a ogni parola che pronunciate rivelate la vostra nullità. Dite continuamente cose che sono in me e provengono da me, non già da voi. Voi parlate del povero *gentleman* e di colui al quale do del tu, e persino di persone che mi hanno dato del tu senza ricambio. Come fate a sapere tutte queste cose?

Lui (ridendo ancora con arte e scotendo il capo come ad una deliziosa trovata infantile): — Come faccio? Tu vedi, questo è certo che lo so. E da che vorresti argomentare a tuo disdoro che non vedi bene? Sarebbe proprio contrario a qualsiasi logica, come la si impara nelle scuole superiori. Anziché dedurre dalle mie nozioni che non sono qui in concreto, dovresti piuttosto concludere che non solo sono concreto, ma sono anche colui che tu mi reputi in tutto questo tempo.

Io: — E chi reputo che siate?

Lui (con cortese rimprovero): — Va' là che lo sai! Non dovresti fare a rimpiattino come se non mi avessi aspettato da un pezzo. Lo sai anche tu che i nostri rapporti esigono una buona volta un chiarimento. Se io sono (e questo, credo, ormai lo ammetti), non posso essere che Uno. Dicendo «chi sei?» intendi «come ti chiami?».

Lui: — Perbacco, non si riesce mai a fare le cose per il tuo verso. Non vaneggio affatto quando ti parlo del tempo stabilito, della fine fissata, mi attengo anzi perfettamente all'argomento. Dovunque la clessidra sia collocata, il tempo sia dato, incalcolabile sì ma misurato, e dovunque la fine sia fissata, noi siamo sul nostro terreno e ivi prospera il nostro grano. Noi vendiamo tempo... diciamo, ventiquattro anni... si possono forse prevedere? È una quantità decente? Uno potrebbe vivere alla diavola come una bestia e far stupire il mondo con molte arti infernali, come fosse un gran negromante; allora uno può dimenticare ogni infermità e sorpassare sé stesso per illuminazione senza straniarsi da sé medesimo, ma rimanendo lui, portato però al proprio livello naturale con una mezza bottiglia di spumante e, ebbro di sé, può assaporare tutta la voluttà d'una quasi insopportabile ispirazione, in modo da essere convinto più o meno giustamente che una ispirazione simile non si è mai avuta da millenni; e in modo da credersi semplicemente un dio in certi momenti euforici. Come fa uno in tali condizioni a curarsi del momento in cui è tempo di pensare alla fine? Fatto è che la fine è nostra, lui è nostro, questo dev'essere chiaro, e non solo in silenzio: per quanto la cosa possa svolgersi anche in silenzio, ma da uomo a uomo, ed espressamente.

Io: — Sicché, voi volete vendermi tempo?

Lui: — Tempo? Soltanto tempo? No, mio caro, questa non è merce del diavolo. Non così meriteremmo il premio che la fine sia poi nostra. Quale specie di tempo, questo conta! Tempo grande, tempo folle, tempo indiavolato, pieno di baldoria e di tripudio... e anche un pochino miserabile, anzi molto miserabile, lo confesso, e non solo lo confesso, ma lo metto in rilievo con orgoglio, perché così è giusto ed equo, perché questa è la natura e la maniera degli artisti. La quale, com'è noto, tende sempre agli eccessi in ambedue le direzioni ed è normalissimamente un po' esorbitante. Il pendolo oscilla sempre fra l'allegria e la melanconia, ed è una cosa comune e, per così dire, alla maniera moderata borghese, alla maniera norimberghese, se la confrontiamo con ciò che noi possiamo fornire. Perché noi forniamo gli estremi in questa direzione, esaltazioni e illuminazioni, esperienze di libertà scatenata di sicurezza, di leggerezza, di tale potenza e trionfo che il nostro uomo non crede ai propri

sensi; e per soprammercato vi è compresa l'enorme ammirazione per ciò che ha fatto, ammirazione che lo potrebbe far rinunciare perfino a ogni ammirazione esteriore; ad ogni ammirazione altrui; forniamo inoltre i brividi della venerazione per sé stesso, anzi del delizioso orrore di sé stesso, per cui egli si ritiene un portavoce privilegiato, quasi un mostro divino. E intanto si scende di altrettanto in basso, onorevolmente in basso, non solo nel vuoto e nel deserto e nella tristezza impotente, ma anche nel dolore e nel malessere... dolori del resto familiari, che ci sono sempre stati, che fanno parte della costituzione, salvo che sono molto onorevolmente rafforzati dalla illuminazione e dalla nota sbornia. Sono dolori che si accettano con piacere e con orgoglio in cambio degli enormi godimenti, dolori ben noti dalle fiabe, quei dolori che provava la sirenetta, trafitture inferte alle sue belle gambe umane, quando le acquistò al posto della coda. Tu conosci, è vero? la sirenetta di Andersen? Quella sarebbe una bella per te! Basta che tu dica una parola e te la porto in letto.

SIPEA **SOCIETÀ ITALIANA** **PER L'ESERCIZIO** **DELLE ASSICURAZIONI**

Società per Azioni

Capitale sociale

30 miliardi interamente versato

Autorizzata ad esercitare

le assicurazioni e la riassicurazione

in tutti i rami danni



SIPEA SOCIETÀ ITALIANA PER L'ESERCIZIO DELLE ASSICURAZIONI
SEDE E DIREZIONE GENERALE VIA PIETRO MASCAGNI, 160 - 00199 ROMA
TEL. 06/830931 - 15 LINEE - TELEX 610638 SIPEA

GRUPPO ASSICURATIVO ACQUA MARCIA

CIDAS

COMPAGNIA ITALIANA DI ASSICURAZIONI

Società per Azioni

Capitale sociale

20 miliardi interamente versato

Autorizzata ad esercitare

le assicurazioni e la riassicurazione

in tutti i rami danni



CIDAS COMPAGNIA ITALIANA DI ASSICURAZIONI
SEDE E DIREZIONE GENERALE VIALE DEL CARAVAGGIO, 105 - 00147 ROMA
TEL. 06/5178-1 - TELEX 620668 CIDAS

GRUPPO ASSICURATIVO ACQUA MARCIA

Faust

Traduzione di Dario Del Corno
Riduzione e adattamento
di Dario Del Corno e Glauco Mauri

Il Dottor Faust

Nella raccolta di canti popolari tedeschi *Des Knaben Wunderhorn* (Il corno magico del fanciullo) di Achim von Arnim e Clemens Brentano, pubblicata nel 1805-1808, è compresa una ballata dal titolo *Doctor Faust*, il cui testo risale al XVII secolo.

Alcune strofe di essa, in forma liberamente rielaborata, figurano da introduzione e conclusione dello spettacolo.

*Ascoltate attentamente,
o Cristiani, questa storia:
come il mondo e la sua gloria
vano apparve al dottor Faust.
Per accrescere conoscenza
allo studio s'era dato,
orgogliosa la sua mente
ogni scienza ha investigato.
Dall'inferno più profondo
mille diavoli chiamò:
Mefistofele soltanto
fu colui che lo aiutò.
Era svelto come il vento
a compir sua volontà;
gli fornì oro ed argento,
donne e amore in quantità.
Lo portò fino alla corte,
per averlo alla sua morte.
Ma alla fin restò scornato,
perché Faust venne salvato.*

(Prologo in cielo)

MEFISTOFELE

Poiché ancora una volta, Signore, mi hai chiamato alla tua augusta presenza e vuoi sapere come vanno le cose tra gli uomini, eccomi qui. Ma devi scusarmi, le parole solenni non sono la mia specialità: tutti quei signori mi prenderebbero in giro. A sentirmi fare il patetico rideresti anche tu — ma tu non sei più capace di ridere, da tanto tempo, onnipotente Signore. Del sole e dei mondi io non so dire nulla: io vedo soltanto come si tormentano gli uomini che tu hai creato. Quel piccolo dio della sua terra è sempre lo stesso: buffo e stravagante, come il primo giorno. Forse, potrebbe vivere un po' meglio: ma tu gli hai dato un'illusione della tua luce divina. Lui la chiama ragione — ma se ne serve soltanto per essere più bestia delle altre bestie. Mi sembra proprio — con licenza di Vossignoria — una di quelle cavallette tutte gambe, che fanno salti e credono di volare: ma cascano subito nell'erba, a cantare la loro vecchia canzoncina. Cosa dico, nell'erba? Nella merda va a ficcare il suo naso, l'uomo!

IL SIGNORE

Non hai nient'altro da dirmi? Sei sempre qui a protestare! Mefistofele, è possibile che nei secoli dei secoli non ci sia nulla sulla terra che ti va bene?

MEFISTOFELE

No, Signore, proprio niente. Va terribilmente male, secondo me, laggiù — come sempre del resto. Mi fanno pena gli uomini: nient'altro che dolore e guai, un giorno dopo l'altro. Poveretti, non mi diverto neanche più a tormentarli.

IL SIGNORE

Faust, lo conosci?

MEFISTOFELE

Faust? Il dottore?

IL SIGNORE

Il mio servo.

MEFISTOFELE

Sarà! È un modo ben strano di servirvi. È matto: al cielo chiede le stelle più splendide e alla terra le gioie più grandi. Ma il suo cuore è tanto sconvolto che non c'è cosa nè vicina nè lontana che possa dargli pace.

IL SIGNORE

È mio, anche se ora ha il buio nella mente; ma presto lo guiderò alla luce.

MEFISTOFELE

La facciamo una scommessa? Siete ancora in

tempo a perderlo, il vostro Faust, se mi date il permesso di tirarlo poco a poco per la mia strada.

IL SIGNORE

Sulla terra nulla ti è proibito. L'uomo può sbagliare, finché lotta per capire perché vive.

MEFISTOFELE

Grazie, allora: con i morti non mi sono mai trovato a mio agio. La bella faccia piena e fresca di un uomo vivo, ecco quello che mi diverte di più. A me piace giocare come fa il gatto col topo.

IL SIGNORE

D'accordo, fa come credi. Strappa il suo spirito dalla sorgente di ogni vita, e fagli strada giù dalle tue parti, se riesci ad afferrarlo.

MEFISTOFELE

Va bene! Non ci sarà bisogno di molto tempo, sono sicuro di vincere la mia scommessa. Ma se raggiungerò lo scopo, permettetemi di cantare a gran voce il mio trionfo. La polvere dovrà mangiare il vostro Faust, e di gusto: è successo così anche al mio parente — ricordate? — il famoso serpente.

IL SIGNORE

Puoi farti vedere liberamente qua da noi, anche se le cose andranno così. La gente come te, io non l'ho mai odiata. L'uomo si agita, ma anche s'addormenta facilmente. Per questo gli do volentieri un compagno come te: uno che lo eccita e si dà da fare — perché il tuo dovere Mefistofele è fare il diavolo.

MEFISTOFELE

Di tanto in tanto mi fa piacere rivedere il vecchio; e sto bene attento a non rompere con lui. È un gran signore, ed è molto fine da parte sua parlare da uomo a uomo persino con il diavolo. Coraggio, dunque, cominciamo; lasciate entrare qui la fantasia con tutto il suo corteo: ragione, intelligenza, sentimento, passione. Ma attenti! Anche la pazzia dovrà far sentire la sua voce. E ora a te, Faust!

(Notte)

FAUST

Filosofia, diritto, medicina, purtroppo anche teologia: tutto ho studiato, con la fiamma della mia intelligenza. Povero pazzo! Forse ne so qualcosa più di prima? Dei grandi titoli mi ritrovo: Magister, Dottore — e sono tanti anni ormai che prendo per il naso i miei studenti. Ma io lo vedo, che nulla possiamo sapere al mondo, noi uomini! Questo è l'inferno che brucia nel mio cuore. Sì, è vero, il tormento del dubbio non esiste per me, e non ho paura di Dio, né del diavolo: ma che cosa mi è rimasto? Neppure l'illusione di sapere qualcosa di vero, e di poter insegnare agli uomini qualcosa che li renda migliori. Almeno avessi terre e danaro, gli onori e gli splendori del mondo! No, niente di tutto questo è per me; nemmeno un cane vorrebbe vivere così! E la magia! Anche questa ho tentato; era la mia ultima speranza, che la forza e la parola degli spiriti mi rivelassero il segreto del mondo. Conoscere la natura profonda che tiene insieme l'universo, i semi da cui nasce quel tutto di cui noi siamo parte! Ma anche la magia è stato un inganno. Basta, basta! O notte di luna piena, fosse l'ultima volta che guardi il mio tormento! Quante volte ho atteso chiuso qui dentro, vegliando su libri e carte, fin-

ché mi apparivi tu, malinconica compagna!

Potessi andare per i monti nel silenzio amico della tua luce, vagare nel tuo crepuscolo lungo i prati, bagnarmi con la tua rugiada per guarire dal fumo di questa mia scienza inutile!

Maledetta questa buia tana di sassi, dove anche il dolce raggio del cielo filtra sporco dai vetri colorati. Una prigione di libri mangiati dai tarli e coperti di polvere, di carte ammuffite, di vasi e di ampolle e di strumenti inutili: questo è il tuo mondo, Faust — ma è un mondo questo? «Rinunciare, tu devi rinunciare!»: ecco l'eterna canzone che risuona all'orecchio dell'uomo. E così l'esistenza mi pesa: desidero la morte e odio la vita.

Ma perché il mio sguardo si fissa a quel punto? È come se una forza magnetica attirasse i miei occhi su quella fiala. O puro liquore di morte, per tanti anni ti ho dimenticato, ma ora è venuto il tuo momento. Io ti saluto, bevanda prodigiosa: tu che raccogli l'essenza soave del sonno e le forze sottili della morte, dona la tua grazia all'uomo che ti ha creata! Io ti vedo, e il mio dolore si placa. E allora, Faust, rinnega il dolce sole della terra, spalanca la porta che gli uomini non vorrebbero mai varcare. Affronta serenamente quel passo estremo e dissolviti nel nulla. Con tutta l'anima mi offro il mio ultimo brindisi come saluto di festa al mattino che sorge.

Ma cos'è questo canto, cos'è questa memoria di anni passati, che strappa la morte dalla mia bocca? Le campane — sì, è il loro coro lontano che annuncia la Pasqua fin dalla prima ora del giorno. Perché, voci del cielo, mi cercate potenti e pietose nella polvere? Là dovete risuonare, dove ci sono uomini che credono: la vostra parola io la ascolto, ma la fede mi manca. Eppure è questa la musica di quando ero bambino — e questa voce mi richiama alla vita. Ricordo, e il pensiero felice dell'infanzia mi ferma la mano. Suonate ancora, dolci canzoni del cielo! Che io pianga una sola lacrima — e sono ancora della terra, ancora della vita!

(Cucina della strega)

FAUST

E tu mi prometti che qui guarirò dalla mia vecchiaia: io, Faust, dovrò chiedere aiuto ad una vecchia strega? E le sue sudice ricette mi toglieranno almeno trent'anni da questo logoro corpo? Povero me, se la tua scienza è tutta qui!

MEFISTOFELE

Per ringiovanire, c'è anche un mezzo offerto dalla natura stessa; ma sta scritto in un altro libro.

FAUST

Voglio saperlo!

MEFISTOFELE

Bene! Per questo rimedio non c'è bisogno né di denaro, né di medico, né d'incantesimi. Và all'aperto, nei campi: metti a zappare e a vangare. Vivi tra le bestie come una bestia. Questo, credimi, è il sistema migliore per diventare più giovane di ottant'anni.

FAUST

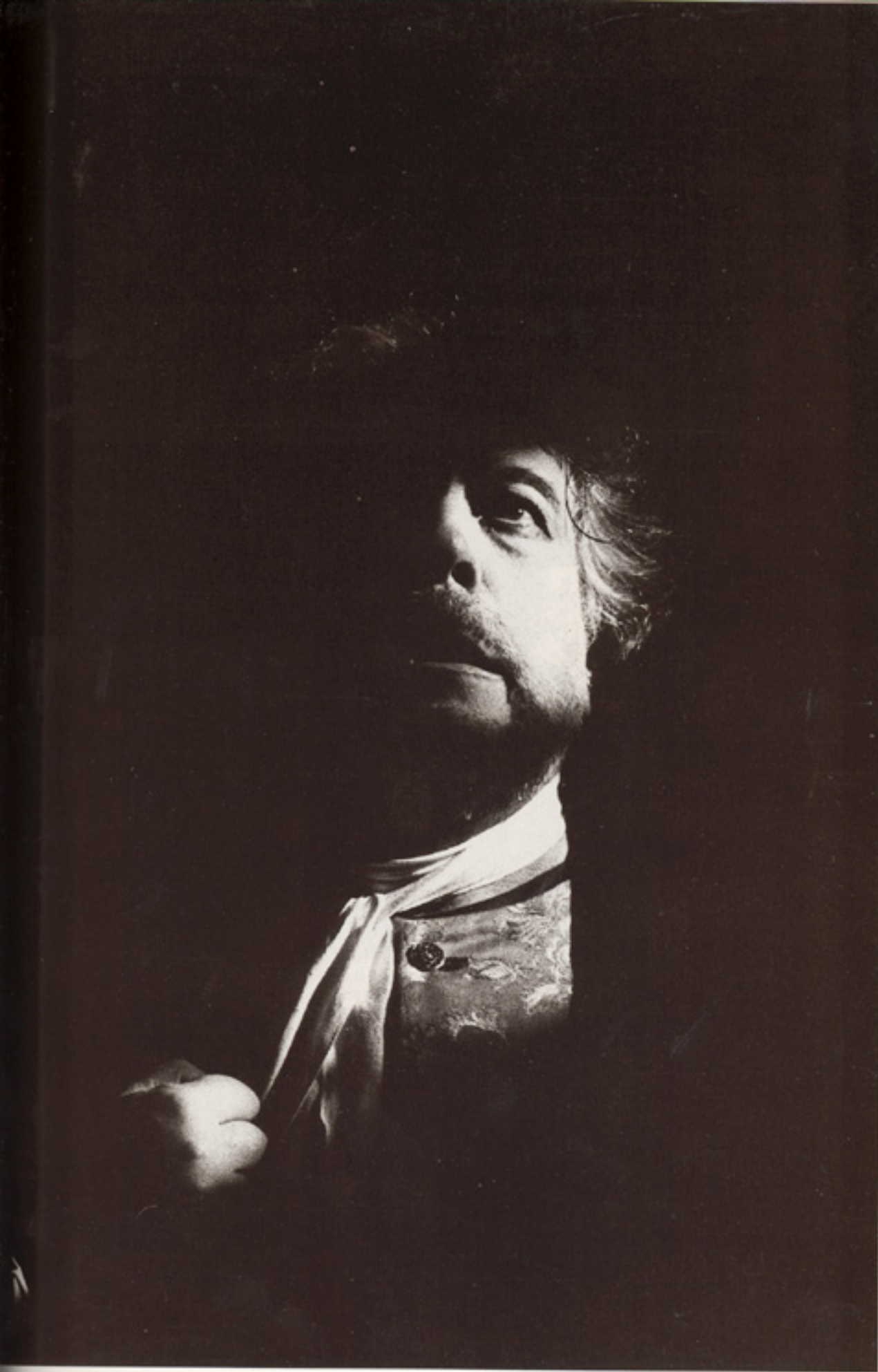
No, no, non è per me questa vita.

MEFISTOFELE

E allora, non c'è che la strega! Così è il mondo che gira in tondo: sale e discende. Presto si rompe.



Roberto Sturno (Mefistofele) e Glauco Mauri (Faust) nella edizione italiana di «Faust» 1986: regia di Glauco Mauri





Glauco Mauri (Faust) e Roberto Sturno (Mefistofele):
«Faust» 1986

come il cristallo:
vuoto è il suo cuore,
ma dà splendore.
Figliolo mio,
vivi prudente:
morte ti attende.

FAUST
Cosa vedo? Che immagine meravigliosa si mostra in questo specchio incantato. L'amore, ecco cos'è l'amore — Essere con lei! Ma è possibile, è davvero così bella la donna?

MEFISTOFELE
Ma sì, è naturale! Se un dio si rompe la schiena per sei giorni, e alla fine dice «Bravo!» a se stesso, il risultato deve essere per forza qualcosa di classe. Per questa volta guardala soltanto, vecchio Faust, fino a saziarti gli occhi. Ma dopo ti scovò io un tesoro del genere.

FAUST
O Faust, povero Faust!

LA STREGA
Ahi, ahi, ahi, ahi!
Maledetta me, che vita dannata!
Chi c'è qui? E voi, chi siete? Che cosa volete? Il fuoco dell'inferno vi bruci le ossa!

MEFISTOFELE
Non mi riconosci, rottame schifoso, vecchia carogna? Non lo riconosci il tuo padrone e maestro? Non so cosa mi tenga dal riempirti di botte. Di questa giacca rossa non hai più rispetto?

Ho una maschera per nascondere la mia faccia, forse? O devo dirti io stesso il mio nome?

LA STREGA
Oh, signore, scusatemi per questo saluto villano! Ma il piede di cavallo non lo vedo, e nemmeno le corna.

MEFISTOFELE
La cultura ha spalmato una mano di vernice su tutto il mondo, e ci è rimasto preso anche il diavolo. Dove li vedi ormai corna, coda e artigli? Farebbero una brutta impressione sulla gente.

LA STREGA
Senno e ragione quasi ho perduto, il nobile Mefisto da me è tornato!

MEFISTOFELE
Taci, strega, quel nome non lo voglio sentire.

LA STREGA
Perché? Che male vi ha fatto?

MEFISTOFELE
Il diavolo l'hanno esiliato nel libro delle favole, da tanto tempo; ma con ciò gli uomini non sono diventati migliori. Il Malvagio l'hanno tolto di mezzo, ma i malvagi sono rimasti. Tu chiamami barone, va bene così. Sono un cavaliere tra gli altri cavalieri.
Non c'è da dubitare del mio sangue nobile: guarda, ecco il mio stemma!

LA STREGA
Ah, ah! Ecco il vostro stile: siete sempre la solita canaglia.

MEFISTOFELE
Questo sapiente è un buon amico, e questa visita deve fare bene alla sua salute. Tira fuori quel che hai di meglio nella tua cucina. Traccia il tuo cerchio, racconta i tuoi incantesimi, e dagliene un bicchiere pieno fino all'orlo.

FAUST
Che messinscena di cattivo gusto!

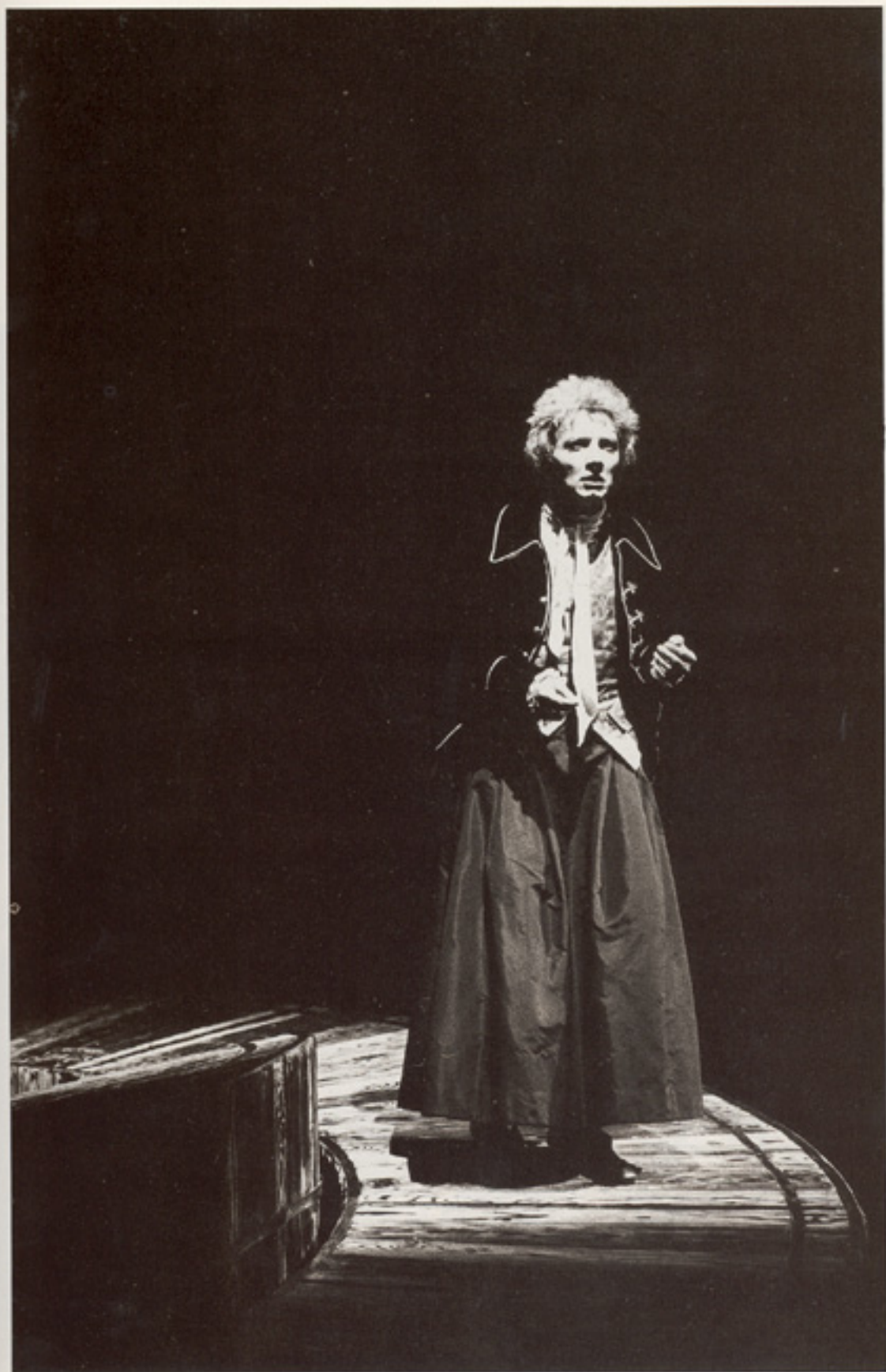
MEFISTOFELE
Ma va, è tutta farsa! Si fa solo per ridere.

LA STREGA
Intendere or devi:
con uno fai dieci,
se il due tu ci levi.
Attaccaci il tre
e ricco sarai.
Quattro sta a sé,
di cinque e sei
— la strega lo dice —
fa sette o otto,
così è perfetto.
Nove val uno,
dieci è nessuno.

MEFISTOFELE
Hai sentito? Questa è la tavola pitagorica delle streghe.

FAUST
Mi pare che la vecchia stia delirando.

MEFISTOFELE
Un'assurdità completa, che rimane un mistero



Roberto Sturno nel ruolo di Faust: «Faust» 1986



La foto è stata gentilmente concessa dalla casa editrice "L'Espresso" e dalla casa editrice "L'Espresso".

per chi è intelligente come per chi è sciocco. Di solito, quando l'uomo ascolta delle parole, crede di doverci trovare per forza anche un pensiero. Ma adesso bevi! Forza, manda giù! Sentirai il tuo cuore pieno di allegria. Ti sei messo con il diavolo, e hai paura del fuoco? Lascia che il veleno della menzogna ti istruisca nelle opere dell'inganno e della magia — è già in mio potere senza scampo. Il destino ti ha dato uno spirito indomito, che si proietta sempre più avanti e nel suo impeto scavalca i confini di ogni gioia terrena. Bene! Io ti trascinerò in una vita bestiale, attraverso il deserto di folli divertimenti: lì dovrai dibatterti, impantanarti, volare fino a restare pri-

vo di forze. Non potrai mai conoscere la sazietà, e cibo e bevanda rimarranno sempre sospesi davanti alle tue labbra ingorde. Invocherai ristoro, pace, ma inutilmente. Sei già consegnato al diavolo. Coraggio, giovane Faust, andiamo la vita ti aspetta!

FAUST

Com'era bella quell'immagine di donna! Lasciami guardare ancora un momento, un solo momento nello specchio:

MEFISTOFELE

Con quel liquore in corpo ogni ragazzetta gli sembrerà un'Elena. (a Faust) No, no. Il modello di tutte le donne potrai vederlo presto davanti a te, in carne ed ossa.

(Carcere)

MARGHERITA

Mia madre, la puttana,
è lei che mi ha ammazzato.
Mio padre, quel furfante,
è lui che mi ha mangiato.
Mi ha raccolto le ossa
la sorellina mia in una fresca fossa;
ed ora uccel di bosco
volo via, volo via.
Sono già qui. È ora di morire.

FAUST

Zitta! Vengo a liberarti.

MARGHERITA

Boia, chi ti ha dato questo potere su di me? È solo mezzanotte e tu vieni già a prendermi. Abbi pietà, lasciami ancora questo soffio di vita. Non è abbastanza presto domattina?

FAUST

Se gridi così, sveglierai le guardie!

MARGHERITA

Sono così giovane ancora! E devo già morire. Ero anche bella, ed è stata la mia rovina. Allora mi stava vicino il mio amore, ma ora è tanto lontano! La mia ghirlanda è strappata, i fiori sono sparsi per terra. Non stringermi così forte, non farmi male. Che cosa ti ho fatto, io? Non ti ho mai visto prima d'ora.

FAUST

Che pena!

MARGHERITA

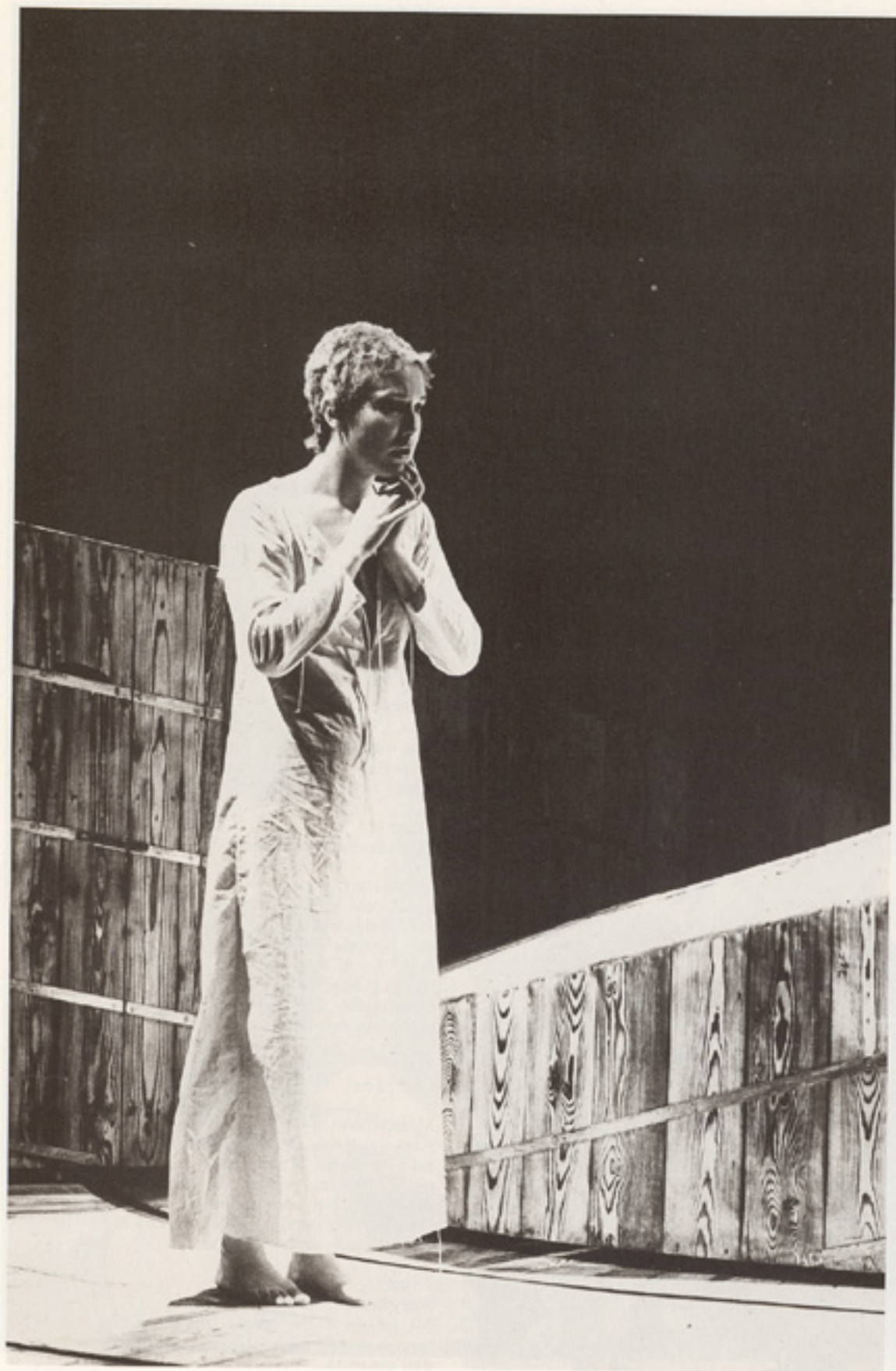
Aspetta, lascia che dia ancora una volta il latte al mio bambino. È stato tutta la notte sul mio cuore. Me l'hanno portato via per farmi soffrire — e ora dicono che l'ho ucciso io. Hanno fatto persino delle canzoni sulla mia storia, e io non avrò più pace.

FAUST

Margherita! Margherita!

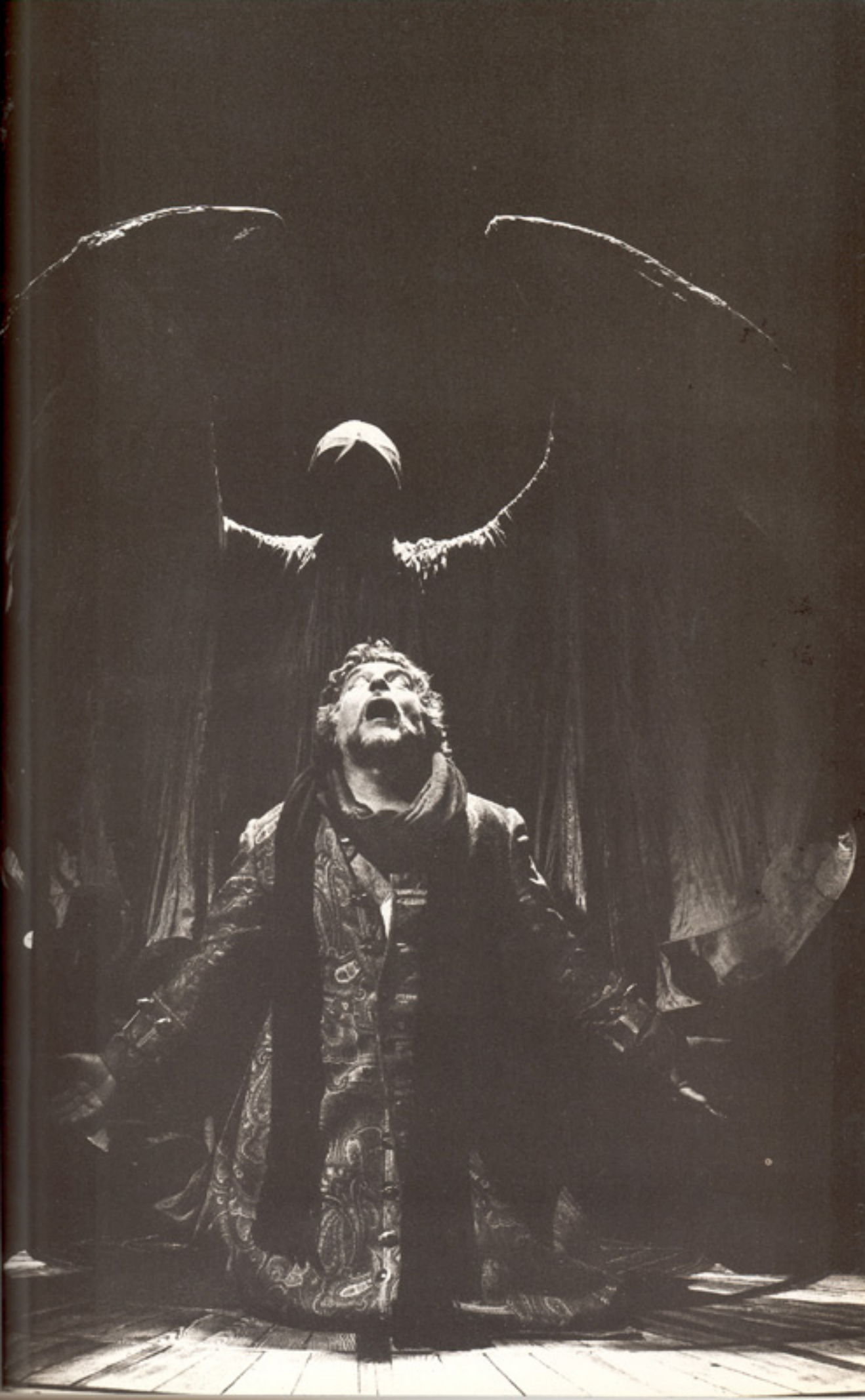
Mi ha preso un orrore tremendo che da molto tempo avevo dimenticato: un orrore profondo dell'umanità.





Angela Di Nardo (Margherita) nella scena della pazzia

Glauco Mauri (Faust) nella scena dell'angoscia: «Faust» 1986





Rinaldo Porta nel ruolo di Filemone e Gianna Gaschetti nel ruolo di Bauci: «Faust» 1986

si poco tempo che sei lontano da me, e ha già dimenticato cos'è un bacio? Baciarmi, baciarmi. Ma no, adesso sono io che voglio baciarti. Oh, le tue labbra sono fredde e mute anche loro, come la morte. Dov'è il tuo amore? Chi me l'ha rubato?

FAUST

Ti amo mille volte di più — ma ora vieni, solo questo ti chiedo.

MARGHERITA

E non hai orrore di me? Lo sai, amore, chi vuoi liberare? Mia madre io l'ho ammazzata, mio figlio io l'ho affogato — ed era tuo e mio. Dammi la tua mano... la tua cara mano... ma asciugala, c'è del sangue. Dio, che cosa hai fatto! Metti via il pugnale, ti supplico.

FAUST

Ah, taci, il passato è passato. Vieni.

MARGHERITA

Là fuori? No, no, c'è la tomba, là fuori. Non posso venire con te. Per me non c'è speranza, là fuori. Fuggire, a che serve? Ho una colpa sul cuore.

FAUST

Resto con te, allora.

MARGHERITA

Presto, presto! Il tuo povero bambino! Devi salvarlo, va! Risali il sentiero lungo il torrente, attraversa il ponte; nel bosco va a sinistra, dove c'è la chiusa, nello stagno. Ma prendilo subito, guarda, muove le gambette: vuole sollevarsi. Salvalo, salvalo!

MARGHERITA

Là c'è anche mia madre, seduta su una pietra, e dondola la testa.

Non è che voglia dire qualcosa, è la testa che le pesa. Ha dormito tanto, e non può più svegliarsi. Ha dormito per lasciare che noi due avessimo gioia. Ricordi? Tutto ho fatto per amor tuo. Ricordi? Bella signorina posso permettermi di offrirti il mio braccio... E poi il giardino... E poi... Tutto ho fatto per amor tuo.

FAUST

È l'alba. Amore, amore mio!

MARGHERITA

Il giorno! Sì, viene il giorno, l'ultimo giorno. Doveva essere il giorno delle mie nozze. Ma tu, non dirlo a nessuno che con Margherita ci sei già stato. Ci rivedremo — ma non al ballo. Ecco, mi trascinano al patibolo: quanta gente nella piazza. E ognuno sente sul collo la lama che mi colpisce.

Che silenzio! Tutto il mondo è come una tomba.

FAUST

Perché sono nato?

MEFISTOFELE

Presto o siete perduti. Quante chiacchiere inutili, è già mattina!

Felice Leveratto nel ruolo di Linco: «Faust» 1986

MARGHERITA

Hai sentito, era la voce dell'amore mio! E lui — ma dove? L'ho sentito che mi chiamava. Sono libera, nessuno può tenermi qui. Voglio volare ad abbracciarlo, voglio che mi stringa al suo petto. Chiamava «Margherita», ho sentito bene: tra le urla dei diavoli che mi fanno impazzire, ho riconosciuto la sua dolce, dolce voce d'amore.

FAUST

Sono io! Vieni con me, ti prego, via con me.

MARGHERITA

Sei tu! Dove sei tu, io sto così bene.

FAUST

Presto! Se non vieni subito, sarà finita per noi.

MARGHERITA

Come, non mi sai più baciare? Amore mio, è co-





Claudio Marchione nel ruolo del Gentiluomo: «Faust» 1986

MARGHERITA

Chi è che sbuca dalla terra? Lui, lui! Mandalo via! Questo è un luogo di dolore, è un luogo sacro; cosa vuole lui qui? Vuole me, certo, vuole me!

FAUST

Tu devi vivere!

MARGHERITA

Giustizia di Dio, sono nelle tue mani.

MEFISTOFELE

Vieni, vieni!

MARGHERITA

Sono tua, Padre; salvami!

FAUST

Margherita!

MARGHERITA

Enrico, mi fai orrore.

MEFISTOFELE

È dannata!

FAUST

È salva!

(Paesaggio ridente)

FAUST

Una lunga, lunga notte è trascorsa per me; ma ora di nuovo la vita batte fresca nelle mie vene, a salutare commossa l'alba che si leva nel cielo — e il mondo rinato respira ai miei piedi. Forse della terra, che anche in questo buio della mia vita mi avete dato riposo, placate voi la disperazione che ho nel cuore, respingete le frecce del



costumi pappali
sul collo

velluto
arancione



capello ricoperto da setole bianche

collo rigato sotto un alto piallo
con spalle molto cadenti
- chiusura sul davanti

guanti di lino
lucido

velluto
arancione

x camicie in lattice

Odette Nicoletti 86



piuma di gallo

il coroncino di velluto

il gorgiera profalata

il corsetto portante

il corsetto nuovo

la fascia

la manica lunga

il manico

il gilet

il corsetto

il corsetto

il corsetto

il corsetto

il corsetto

Bozzetti di costumi di Odette Nicoletti:
(da sinistra in alto)
il Gentiluomo; il Tesoriere;
(sotto) il Pazzo: «Faust» 1986

Odette Nicoletti 86



Bozzetto di costume di Odette Nicoletti: la strega. «Faust» 1986

rimorso che lo bruciano, purificate lo spirito dell'orrore che ha sofferto. Voi destate in me una potente volontà di tendere senza fine a un'esistenza più alta. In questo chiarore già si schiude il mondo, e la voce di mille vite risuona intorno a me. Ecco, spunta il sole — ma i miei occhi sono accecati dalla sua luce, e il dolore mi costringe a piegare lo sguardo. Volevo accendere la fiaccola della vita, ma è un mare di fuoco che ora mi avvolge. È amore ed è anche odio quello che mi arde tutt'intorno. Sì Faust è tutto il dolore e tutta la gioia degli uomini. Ma guardare la vita di fronte è impossibile! E allora, il sole rimanga alle mie spalle.

C'è una cascata laggiù che risuona tra le rocce, e guardandola cresce la mia meraviglia. L'arcobaleno sboccia tra mille colori, e pure rimane lo stesso. Medita su di esso, Faust, e capirai: soltanto nel suo riflesso noi riusciamo a possedere la vita. Altre esperienze ti sono necessarie, e allora avanti.

(Galleria oscura)

MEFISTOFELE

E tu, cosa fai qua tutto solo? Cos'è che ti angoscia ancora? Senti intorno a te quanta allegria!



...di mobili e postiche dallo francese
...cantina di bambini leggeri

Bozzetto di costume di Odette Nicoletti: l'Angoscia, «Faust» 1986

FAUST

La vita di corte — se questo è tutto quello che sai darmi, che miseria! E poi, quella gente mi tormenta perchè mi dia sempre da fare. L'imperatore, quando vuole una cosa, la vuole subito: e adesso pretende che io gli mostri Paride e Elena in persona. Vuole ammirare la perfezione della bellezza nella sua forma umana. Mefisto, qua ci vuole la tua arte. Non mi hai giurato di conoscere ogni magia? Svelto, al lavoro!

MEFISTOFELE

Che promessa folle! Caro il mio saggio, potevi anche pensarci un po' prima di metterci nei guai!

FAUST

L'abbiamo fatto ricco, e adesso dobbiamo divertirlo.

MEFISTOFELE

Ma tu credi che sia così facile far venire qui Elena? L'idea della carta moneta era tutt'altra cosa!

FAUST

La solita canzone! Tu sei il padre di tutte le difficoltà. Un paio d'incantesimi sotto voce, e tutto è fatto, lo so bene ormai. In un batter d'occhio saranno qui davanti a noi.



Rinaldo Porta nel ruolo del Cancelliere (sopra); Francesco Marino nel ruolo di Valentino (sotto); (a destra) Roberto Starno (Faust), Angela Di Nardo (Elena) e Luca De Bei (Euforione): «Faust» 1986



MEFISTOFELE

Ma sul mondo dei pagani io non ho alcun potere: loro col nostro Dio non hanno niente a che fare. Hanno un loro proprio inferno, e abitano lì. Ma forse un mezzo ci sarebbe...

FAUST

Dimmelo allora, non farla tanto lunga!

MEFISTOFELE

È un segreto, e non avrei voluto riverirlo a nessun uomo.

Grandi idee hanno il loro trono nella più assoluta solitudine: là dove non esiste né spazio, né tempo. A parlare di loro la mente si confonde. Sono le Madri!

FAUST

Le Madri!

MEFISTOFELE

Tu tremi.

FAUST

Le Madri! Madri! Che parola misteriosa!

MEFISTOFELE

Ed è un mistero. Sono dee: voi mortali non le conoscete, e noi preferiamo tacere. Per raggiungerle dovrai trovarti la strada negli abissi più profondi. È colpa tua, se dobbiamo ricorrere a loro. Sarà un pericolo, per te.

FAUST

E la via qual'è?

MEFISTOFELE

Non c'è una via. Soltanto solitudini senza confini; e tu sarai travolto nel vuoto. Se tu dovessi attraversare l'oceano a nuoto e avessi di fronte l'orizzonte sterminato, almeno vedresti un'onda seguire all'altra. Qualcosa avresti da guardare: i delfini che vagano nel verde del mare — e poi vedresti fuggire nel cielo le nubi, passare il sole, la luna e le stelle.

Ma in quel vuoto eterno che è lontano da tutto, non vedrai nulla. Non udrai nemmeno il suono dei tuoi passi, e sotto di questi non troverai neppure la terra dove posare i tuoi piedi.

FAUST

Credi di farmi paura? Tu mi mandi nel vuoto, nel nulla; bene, avanti! Vediamola fino in fondo questa cosa. Nel tuo Nulla io spero di trovare il Tutto.

MEFISTOFELE

Complimenti, Faust. Sei un osso duro anche per il diavolo.

FAUST

Tu, diavolo, non puoi capire l'uomo. Avventurarsi nell'ignoto, nell'impossibile — è allora che l'uomo si sente uguale a un dio.

MEFISTOFELE

Scendi nell'abisso, allora, fino alle Madri! Potrei anche dire: sali! È la medesima cosa. Fuggi da ciò che esiste verso il regno di ciò che è soltanto la forma del possibile. Saziati di ciò che da secoli è scomparso, e va come un corteo di nuvole si muove e si confonde. Ma bada, può essere un viaggio senza ritorno!

FAUST

Ma io lo voglio!

MEFISTOFELE

Quando avrai raggiunto il fondo dell'abisso, allora vedrai le Madri. Alcune stanno immobili, altre vagano come a caso; ed è il loro pensiero che crea il formarsi e il trasformarsi delle cose, come per un gioco. Intorno a loro stanno sospese le immagini di tutti gli esseri che sono stati, che sono e che saranno. Solo dopo esser giunto là potrai risalire; e avrai il potere di far venire qui Elena e Paride. E tu sarai il primo ad aver osato una tale impresa. Ora, tendi verso il basso con tutto il tuo essere, e sprofonderai. *(a parte)* Sono curioso di vedere se ce la fa a tornare.

(Alta montagna)

FAUST

Addio, mia nave di nuvole, che per lunghi giorni — o anni — sereni mi hai trasportato sorvolando terre e mari! Ora per me è venuto il nuovo tempo di calcare il suolo della terra, avanzando con passo ormai da vecchio sull'orlo di questa vetta. Quale sarà adesso la mia vita? Che sterminate solitudini vedo aprirsi laggiù in fondo! Ma un velo di nebbia tenera e lucente ancora mi carezza la fronte e il petto; e mi sento riempire di freschezza e di serenità. Ecco, sale leggera quasi esitando, sempre più in alto — ora si raddensa come per formare un'immagine! È forse un'illusione? No, no — è il volto incantevole che fu la prima felicità della mia giovinezza, il bene più grande che sempre ho portato nel cuore — Margherita. Come bellezza divenuta puro spirito, la figura che fu il mio amore in quegli anni lontani s'innalza senza dissolversi e scomparire nell'etere — e si porta insieme la parte migliore di me.

Un brivido mi afferra, dagli occhi cadono lacrime su lacrime.

Il mio cuore irrigidito si scioglie, e si riempie di tenerezza. Quello che ora è mio mi sembra tanto lontano; quello che è scomparso, è come se fosse ora la sola realtà per me.

MEFISTOFELE

Questo si chiama camminare! Ne hai fatta di strada da quando ci siamo lasciati! Ma ora dimmi: cosa ti è venuto in mente? Proprio in mezzo a questi luoghi spaventosi dovevi calarti sulla terra, dove non ci sono altro che rupi e burroni spalancati?

FAUST

Solo tra i monti più alti trovo silenzio e solitudine.

MEFISTOFELE

Davvero il tuo cuore non è mai contento tra gli uomini! Ma allora, insaziato come sei, non ti piace proprio nulla su questa nostra terra?

FAUST

Eppure — sì. Una cosa grande ora mi attira.

MEFISTOFELE

Chissà che idea eccelsa e temeraria! Non per niente sei volato dalle parti della luna — eh, non sarà proprio questa la tua nuova voglia?

FAUST

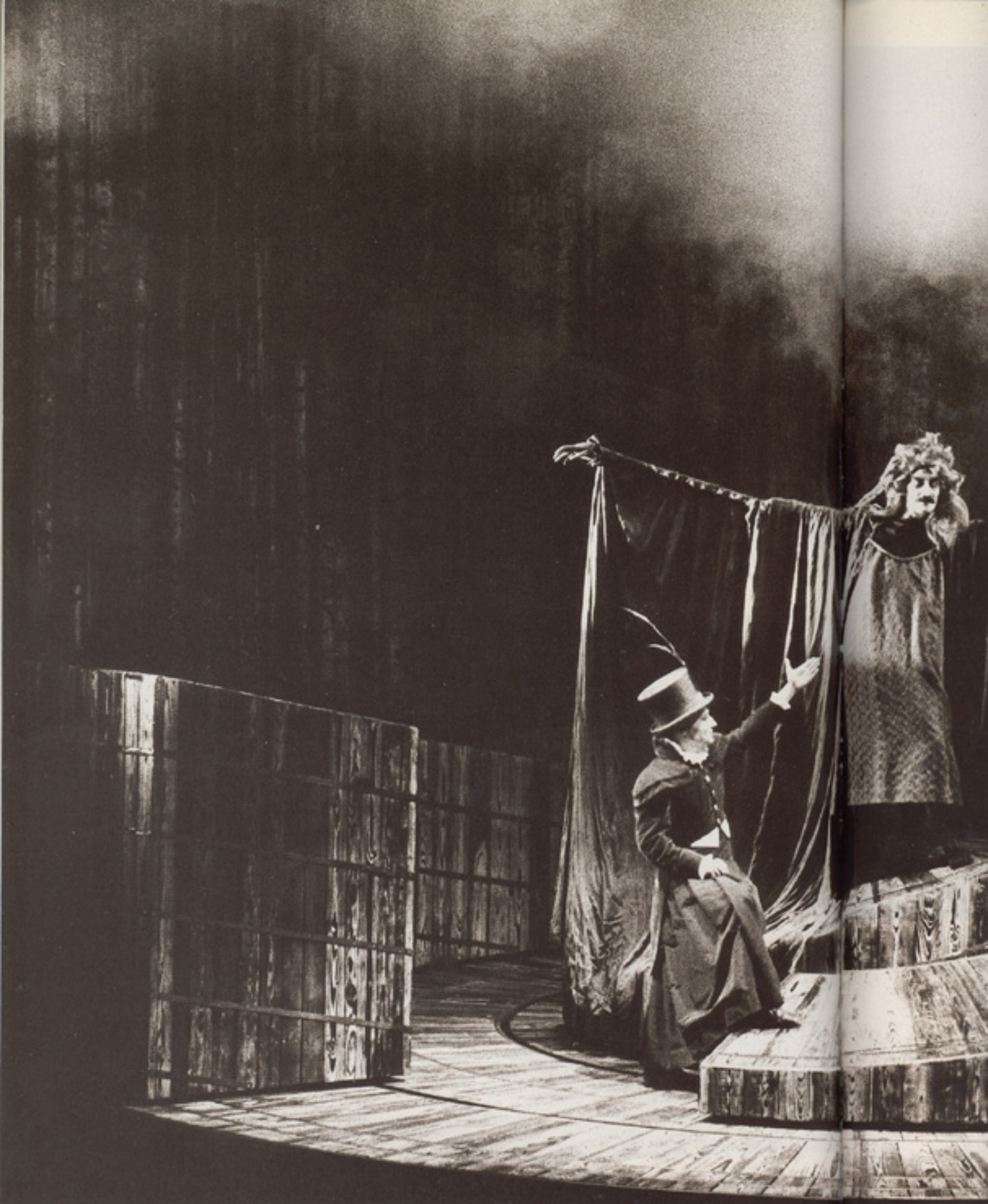
Non ho bisogno della luna. C'è ancora spazio in questa nostra terra per opere grandiose.

MEFISTOFELE

La gloria! È questa allora che vuoi conquistarti! Si vede che sei stato con la donna più famosa dell'antichità.



in alto: Glauco Mauri nel ruolo di Mefistofele con Angela Di Nardo (Margherita) e Gianna Giachetti (Maria); sotto: Glauco Mauri nel ruolo di Faust e Roberto Sturno nel ruolo di Mefistofele; «Faust» 1986



La scena della strega del «Faust» 1986: (da sinistra) Roberto Sturno (Mefistofele), Claudio Marchione (la strega) e Glauco Mauri (Faust)



FAUST

Il potere e il possesso, ecco ciò che voglio. L'azione è tutto e nulla è la gloria.

MEFISTOFELE

Ma sì! E poi troveremo anche dei poeti per annunciare ai posteri le tue meraviglie — così con la tua pazzia daremo fuoco ad altre pazzie.

FAUST

Tu sai soltanto negare, spandere amarezza, ridere di tutto. Ma l'uomo non è così.

MEFISTOFELE

Sia fatto come vuoi tu! Soltanto, fammi sapere fin dove si spingono i tuoi capricci.

FAUST

Quando percorrevo il cielo sul mio carro incantato, contemplando dall'alto questo nostro mondo, il mio sguardo spaziava sul mare. Esso si gonfiava in alte torri su se stesso, poi si stendeva e lanciava onde violente contro la riva a possedere la pianura sconfinata.

MEFISTOFELE

Davvero una bella novità! È sempre la stessa storia da centomila anni.

FAUST

Questo mi indignava: proprio come l'arroganza quando si fa strada calpestando gli uomini. Il mare si insinua dappertutto, è sterile e non porta che sterilità — come te. Onde su onde, ciascuna animata da una sua propria forza; ma poi si ritirano lasciando agli uomini solo il deserto e nulla si è compiuto.

Qui sarà il mio campo di battaglia, questa sarà finalmente la mia vittoria. Dominare gli elementi, senza la magia; respingere la prepotenza del mare dalla riva, limitare i confini di questa arida immensità d'acqua, chiuderla in sé stessa, lontano da qui! Così mi conquisterò un regno che sia soltanto mio, e voglio servi per eseguire i miei ordini. Questo è il mio desiderio.

(Palazzo)

FAUST

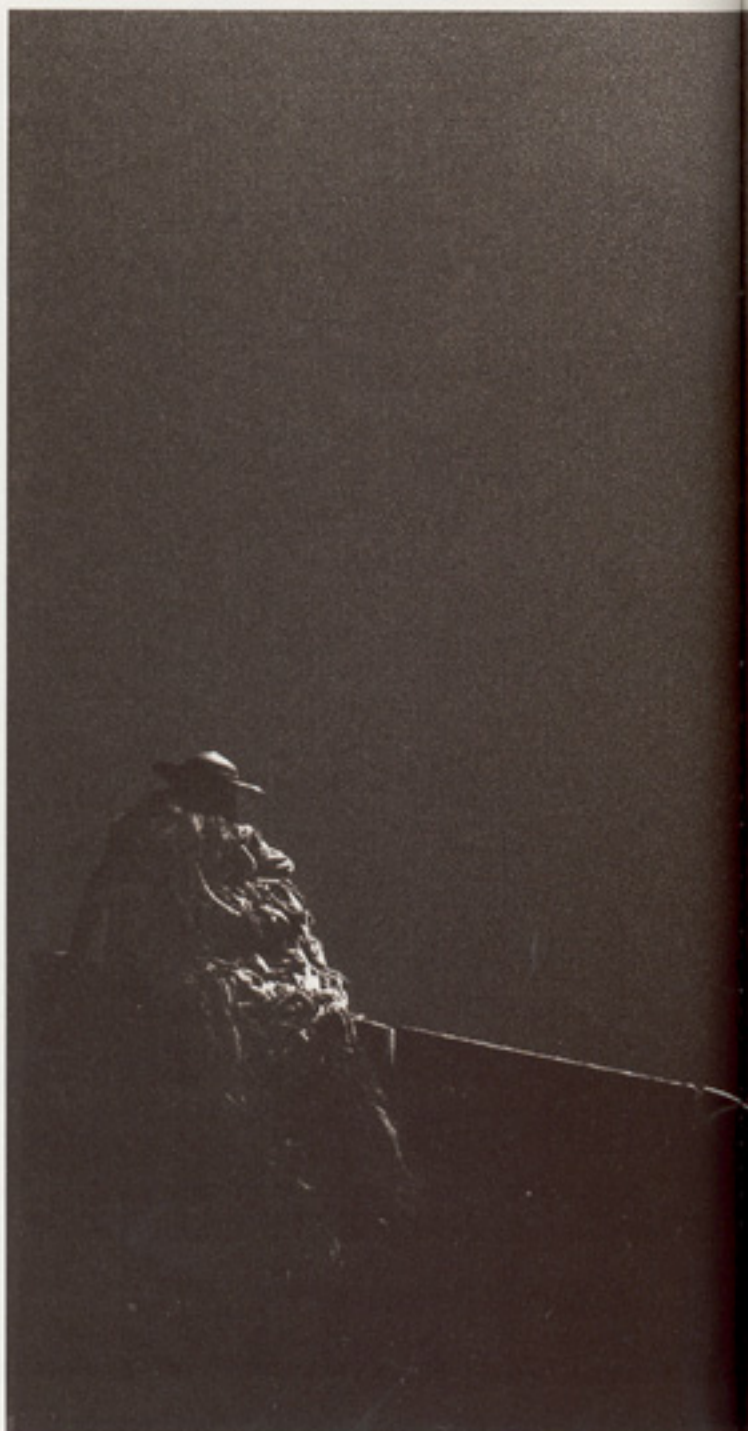
Questa campana, ancora! Sia maledetta — è una vergogna per me, e mi colpisce sempre, come una ferita a tradimento. Davanti agli occhi si stende il mio regno senza fine; ma alle mie spalle quell'invidioso piccolo scampanio continua a trafiggermi, ricordandomi che al mio dominio manca qualcosa. Laggiù ci sono un paio di tigli, una capanna di legno, una chiesetta mezza diroccata — e lì vivono due vecchi testardi nella loro miseria. Eppure basta così poco per tormentarmi: se volessi riposarmi tra quegli alberi, mi sentirei gelare sotto un'ombra che non appartiene a me. È una spina dentro la mia carne. Oh, se fossi lontano, lontano da qui!

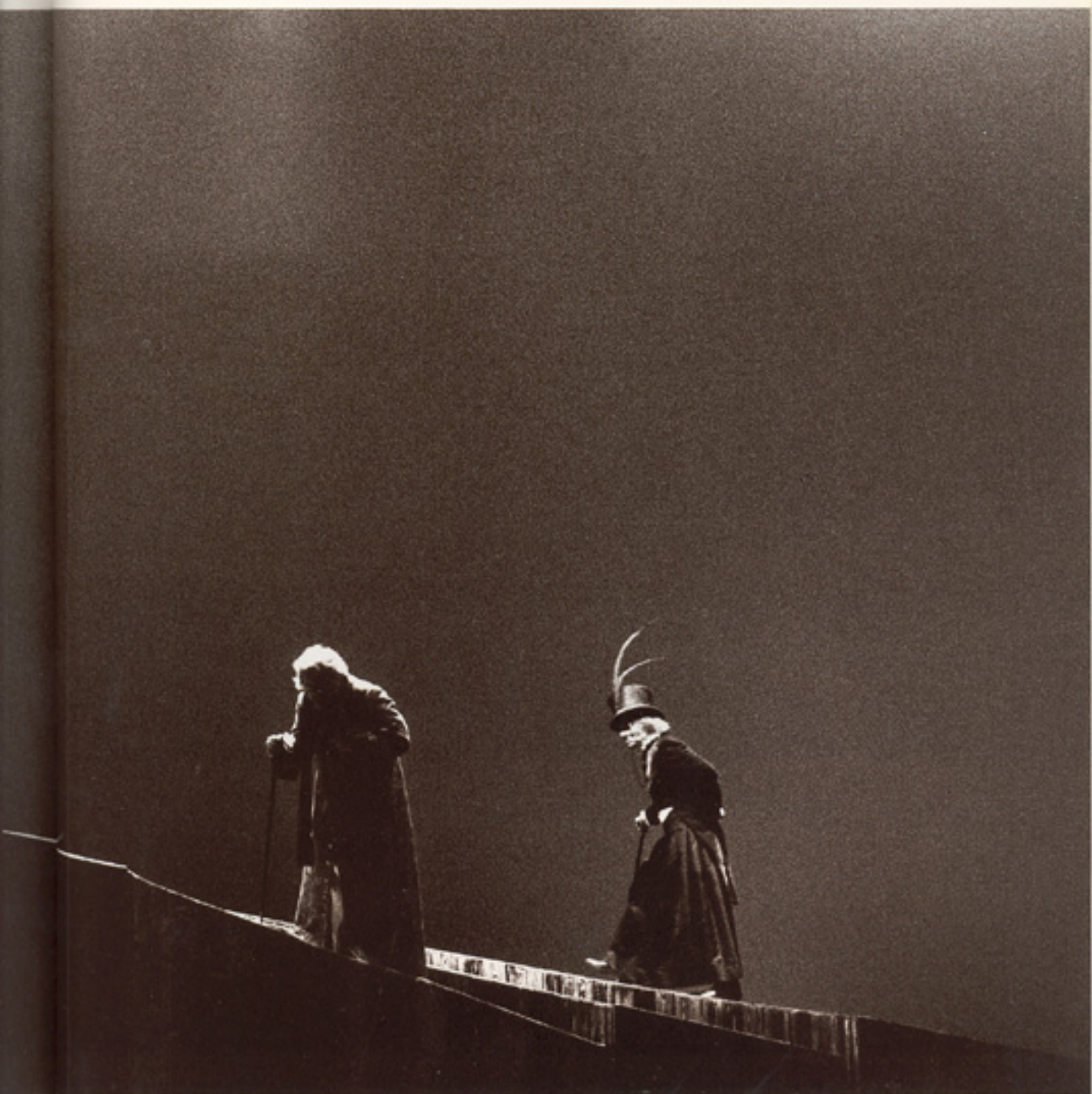
MEFISTOFELE

Che faccia seria e che sguardo cupo: passa il tempo, ma tu sei sempre lo stesso! Ma come: la tua splendida sorte tu la festeggi così? Guardati intorno: la tua alta saggezza, il lavoro dei tuoi servi hanno avuto il loro premio grandioso, per terra e per mare. Da qui —

FAUST

«Qui» — ecco la parola maledetta! Di tante cose tu sei esperto, amico mio, e a te posso confessar-





La scena è illuminata da una luce soffusa, che crea un'atmosfera misteriosa e suggestiva. I due attori sono in movimento, e la loro camminata è lenta e ponderata. La scenografia è minimalista, con un fondo scuro che mette in risalto le figure dei personaggi. L'uso del legno per il camminamento aggiunge un elemento di realismo e di concretezza alla scena.

Il regista ha scelto di utilizzare un'illuminazione che enfatizza le silhouettes dei personaggi, creando un effetto di mistero e di suspense. La scelta di un camminamento in legno suggerisce un'idea di precarietà e di rischio, che è coerente con il tema della ricerca di conoscenza a qualsiasi costo. La performance dei due attori è intensa e carica di pathos, e la loro interazione è carica di tensione drammatica.

Felice Leveretto (Linceo), Glauco Mauri (Faust) e Roberto Sturno (Mefistofele): verso la soluzione finale nel «Faust» 1986



L'invenzione della carta moneta: (da sinistra) Francesco Marino (Imperatore), Felice Leveratto (Maresciallo), Claudio Marchione (Gentiluomo), Rinaldo Porta (Cancelliere) Luca De Bei (Tesoriero), Glauco Mauri (Mefistofele) e Roberto Sturno (Faust): «Faust» 1986

lo: è una cosa che non riesco più a sopportare, e questo mi riempie di vergogna. Quei due vecchi là in fondo: via, non li voglio più — qui. Sotto quei tigli voglio starci io: sono un paio d'alberi, niente più, lo so, ma non sono miei; e mi sciupano la gioia di possedere il mondo. Così è fatto l'uomo: avere tutto e sentire che però qualcosa gli manca — questa è la più crudele delle torture. Una piccola campana suona, e a questo suono io soffro le pene dell'inferno.

MEFISTOFELE

Ma è naturale che una noia tanto grossa ti avveleni la vita. Din-don-dan: è davvero una maledizione. Riempi le nubi la sera più serena, e si ficca in tutte le vicende umane, dal primo bagno fino alla sepoltura. È come se la vita fosse un sogno che svanisce fra un din e un dan.

FAUST

È una cosa che guasta anche il successo più glorioso. Proprio questo è il tormento più orribile: che alla fine mi sono stancato anche di essere giusto.

(Mezzanotte)

ANGOSCIA

L'angoscia, tu l'hai mai conosciuta?

FAUST

Ma cosa si muove qui intorno come un'ombra?

ANGOSCIA

L'angoscia, tu l'hai mai conosciuta? Una volta che possiedo l'anima di un uomo, il mondo non significa più nulla per lui. Il buio eterno copre la terra, non c'è più alba né tramonto. Di fuori i suoi sensi percepiscono tutto, ma dentro di lui regnano le tenebre. Avesse tutti i tesori dell'universo, non sa che cosa farsene. La fortuna, la sfortuna, cosa gli valgono? Soltanto malinconia. Nell'abbondanza muore di fame; e rinvia a domani ogni gioia e ogni pena. È capace soltanto di aspettare, e nulla gli riesce di concludere.

FAUST

Basta! Non voglio ascoltarti.

ANGOSCIA

Deve andare? Deve venire? Di decidere non ha più la forza. È un peso e un fastidio per sé e per gli altri. Respira, ma gli manca il fiato; non soffoca, ma non vive; non è disperato, e neppure è rassegnato. Rotola senza potersi fermare, rinuncia tra mille dolori, deve agire contro voglia, è libero e nello stesso tempo porta mille catene: insomma, è pronto per l'inferno.



Gianna Giachetti (Marta), Gianco Mauri (Mefistofele) e Roberto Sturno (Faust): «Faust» 1986

FAUST

Angoscia maledetta, ecco come ti diverti con gli uomini! Nella vita di un uomo ci son tanti giorni senza male nè bene, ma tu li trasformi in un confuso groviglio di torture. Il tuo potere è grande e s'insinua dovunque; ma io rifiuto di riconoscerlo!

ANGOSCIA

Ti maledico, Faust! Gli uomini son ciechi per tutta la vita; e ora che sei alla fine, diventa cieco anche tu.

FAUST

La notte, sempre più profonda! Ma tu puoi accendere solo i miei occhi, non il mio spirito. Ora nel mio spirito splende chiara la luce. Comprendo finalmente, adesso comprendo; e quello che avevo progettato, adesso ho fretta di compierlo. Su, tutti, dai vostri letti, amici! Tutti da me, nessuno escluso! Voglio guardare con gioia ciò che ho avuto il coraggio di intraprendere — finalmente, per voi, uomini della terra!

(Cortile davanti al palazzo)

FAUST

Non ho fatto che correre per il mondo finora, io,

e ogni piacere lo volevo per me. Se non mi dava gioia, lo gettavo via; se mi sfuggiva, mi precipitavo subito in cerca di un altro. Desiderare, sempre: questo è stato il mio destino, e la mia condanna. E così sono passato di prepotenza attraverso la vita, come l'urlo del vento attraverso foreste di sogni. Ma adesso conosco abbastanza la storia dell'uomo. Quel che c'è nell'aldilà, è sbarato: noi non possiamo vedere, ed è pazzo chi tende lo sguardo al di sopra delle nuvole, pazzo che permette alla sua superbia di fantasticare che lassù esistano dei simili all'uomo. L'uomo deve tenersi ben saldo sulla terra, e guardare ciò che gli esiste intorno. Il mondo non è muto per chi ha il coraggio di conoscere e di vivere. Che bisogno c'è di vagare in cerca dell'eternità? È questa la terra dove fioriscono le nostre gioie, è questo il sole che rischiara i nostri dolori. Sì, adesso so qual'è la mia volontà, e sia pure l'ultima: creare nuove terre per milioni di uomini, che potranno vivere qui nel lavoro e nella libertà. La libertà, come la vita, è un premio che merita solo chi se la deve conquistare ogni giorno. L'uomo, il vecchio, il bambino vivranno qui i giorni della gioia e del dolore, vincendo con la loro solidarietà il pericolo che li circonda. Tutto questo vorrei vedere, e vivere tra un popolo libero in un paese libero. A quel punto si potrei dire: «Fermati, attimo, dunque: tu sei così bello!» È il presentimento della felicità più alta, e in

questo lo vivo il primo momento di una vera vita.

MEFISTOFELE

L'ha detta la frase del patto, finalmente; l'orologio si è fermato — muto come la mezzanotte; la lancetta è caduta. Consumatum est! Il corpo di Faust è disteso sulla terra; e l'anima — se volesse sfuggirmi via, le mostrerò subito quel vecchio documento, che ha firmato lui con il suo sangue. Lo aspetto al varco, come fa il gatto anche col topo più svelto, e zac! l'afferro forte con i miei artigli, senza mollare la presa. Deve trovarsi male, ormai, nella sua vecchia casa; era un genio, Faust, e vorrà salire subito in alto.

Ma cosa sono questi canti stonati, questa musica disgustosa?

Gli angeli, eccoli qui, la solita storia: quei ciabattoni che non si sa se siano maschi o femmine. Guarda come vengono avanti da bravi damerini, con il loro fare ipocrita. In questa maniera ce ne hanno già fregate un bel po' di anime.

E ci fanno guerra con le nostre stesse armi. Eh sì, gli angeli sono diavoli anche loro, anche se si sono mascherati sotto quei camicioni. Ma che mi succede, ora? Mi sento ardere la testa, il cuore, il fegato, e anche più in basso. Altro che diavoli, questa cosa scotta più del fuoco dell'inferno. E adesso cos'è questo strano sentimento che mi prende dentro? Non riesco più neppure a maledirli. Io li odiavo, questi ragazzacci; eppure adesso mi sembrano tanto carini.

Bei maschietti, seducenti gattini lascivi, come siete graziosi! Davvero, vorrei riempirvi di baci. Tu, spilungone, proprio tu mi piaci più di tutti — ma quella faccia di seminarista non ti sta bene; su, prendi un'aria più voluttuosa.

Si voltano, adesso! Che spettacolo, vederli da dietro, questi birbanti: fanno venire certe voglie... Maledizione a tutti quanti voi!

Ma come? Dove se ne sono andati? In cielo, in cielo mi sono fuggiti con la loro preda. Quell'anima grande si era promessa a me, aveva firmato un patto; e ora me l'hanno rubata, con i loro trucchi da furfanti. Quanta fatica sprecata! Che vergogna per il più astuto dei diavoli! Mefisto, hai perduto; ancora una volta sei rimasto solo.

MARGHERITA

L'uomo che una volta ho amato ora torna a me, libero da ogni pensiero di tenebra. Il suo spirito era grande sulla terra, e si è salvato. L'uomo che lotta sempre per capire perchè vive, non rimane prigioniero del male. Avvolto nella gloria di questa luce si accorge appena della vita nuova che ha inizio per lui. Come si libera dal peso del suo vecchio corpo, dai dolori e dai dubbi che lo imprigionavano sulla terra! Che sia io, adesso, a fargli conoscere la nuova esistenza. La natura eterna della donna lo guiderà verso l'alto. Il nuovo giorno radioso che lo attende lo abbaglia ancora.

STORIA DELLA COMPAGNIA



Compagnia Glauco Mauri

costituita il 4 maggio 1981

Direzione artistica: **Glauco Mauri**

Consulente alla drammaturgia: **Dario Del Corno**

Organizzazione e amministrazione:

**Consulenze teatrali Giorgio Guazzoni e C.,
Luigi Bonanni, Emilio Girola, Danila Confalonieri**

Stagione 1981/1982

Il Signor Puntila e il suo servo Matti

di Bertolt Brecht

Traduzione: **Luigi Lunari**

Regia: **Egisto Marcucci**

Interpreti principali: **Glauco Mauri, Isa Danieli, Roberto Sturno**

Scene e costumi: **Maurizio Balò**

Musiche: **Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai**

Debutto: 10 ottobre 1981

al Teatro Rossini di Pesaro

Recite effettuate: 190

Perdonèm o popol mia

di Vinicio Marini

Regia: **Egisto Marcucci**

Scene e costumi: **Massimo Dolcini**

Interpreti principali: **Glauco Mauri, Carlo Pagnini, Ivo Scherpiani**

Stagione 1982/1983

Edipo

(Edipo Re - Edipo a Colono)

di Sofocle

Traduzione: **Dario Del Corno**

Riduzione e adattamento:

Dario Del Corno e Glauco Mauri

Regia: **Glauco Mauri**

Scene e costumi: **Pier Luigi Pizzi**

Musiche: **Federico Amendola**

Interpreti principali: **Glauco Mauri, Leda Negroni, Graziano Giusti, Roberto Sturno**

Debutto: il 20 ottobre 1982

al Teatro Manzoni di Pistoia

Recite effettuate: 153



Una scena da «Il signor Puntila e il suo servo Matti» di B. Brecht, stagione 1981/82: (da sinistra) Glaucio Mauri, Roberto Sturmo, Isa Danieli

Filottete

di Sofocle

Traduzione: Dario Del Corno

Regia: Glauco Mauri

Scene e costumi: Corrado Cagli
riallestite da Raoul Farolfi

Musiche: Luciano Berio

Philoktet

di Heiner Müller

Traduzione: Giorgio Polacco

Riduzione e adattamento:

Giorgio Polacco e Glauco Mauri

Regia: Glauco Mauri

Costumi: Odette Nicoletti

Collaborazione magica: Silvan

Interpreti principali: Glauco Mauri,
Roberto Sturno, Giorgio Tausani,
Andrea Tidona

Debutto: 26 ottobre 1984

al Teatro R. Sanzio di Urbino

Recite effettuate: 111

Edipo

(Edipo Re - Edipo a Colono)

di Sofocle

(ripresa dalla precedente stagione)

Interpreti principali: Glauco Mauri,
Relda Ridoni, Andrea Matteuzzi,
Roberto Sturno

Debutto: 13 marzo 1984

al Teatro Comunale di Treviso

Recite effettuate: 44





Stagione 1984/1985

Re Lear

di W. Shakespeare

Traduzione: **Dario Del Corno**

Riduzione e adattamento:

Dario Del Corno e Glauco Mauri

Regia: **Glauco Mauri**

Scene: **Mauro Carosi**

Costumi: **Odette Nicoletti**

Musiche: **Sergio Liberovici**

Interpreti principali: **Glauco Mauri,
Roberto Sturno, Vittorio Franceschi,
Massimo De Rossi**

Debutto: Ferrara, 29 ottobre 1984

Recite effettuate: 164

La XII notte

di W. Shakespeare

Traduzione: **Luigi Lunari**

Regia: **Marco Sciaccaluga**

Scene e costumi: **Hayden Griffin**

Musiche: **Arturo Annecchino**

Interpreti principali: **Glauco Mauri,
Roberto Sturno, Pamela Villoresi,
Leda Negroni, Vittorio Franceschi,
Mino Bellei**

Debutto: 9 agosto 1985

al Teatro Antico di Taormina

Recite effettuate: 12





Da «La dodicesima notte» di Shakespeare, stagione 1985/86: Glauco Mauri e Roberto Sturno

Stagione 1985/1986

Re Lear

di W. Shakespeare

(ripresa dalla precedente stagione)

Interpreti principali: Glauco Mauri,
Roberto Sturno, Vittorio Franceschi,
Massimo De Rossi

Debutto: 11 ottobre 1985

al Teatro Ariosto di Reggio Emilia

Recite effettuate: 57

La XII notte

di W. Shakespeare

(ripresa dalla precedente stagione)

Interpreti principali: Glauco Mauri,
Roberto Sturno, Leda Negroni, Vit-
torio Franceschi, Donatello Falchi

Debutto: 11 gennaio 1986

al Teatro Comunale di Treviso

Recite effettuate: 128

GRUPPO NAZIONALFIN

Finanziamento alle attività produttive

Sconto di portafoglio commerciale,
Finanziamenti a medio Leasing su beni industriali
Leasing su flotta automobilistica

Finanziamento alle attività professionali

Leasing immobiliare, Leasing su attrezzature d'ufficio
Finanziamenti all'attività

Finanziamento all'acquisto di beni di consumo

Prestiti personali, Finanziamento acquisto autovetture
Finanziamento acquisto e ristrutturazioni abitazioni

Attività di commissionaria di borsa

Commissionaria Cominotti S.p.A. - Corso Europa 13 - Milano
Nazionalfin Commissionaria S.p.A. - Via Sicilia 42 - Roma

CORSO EUROPA 13 - 20122 MILANO - TEL. 02-794913 - 793412 - 793450
VIA SICILIA 42 - 00187 ROMA - TEL. 06-4742841

GRUPPO ACQUA MARCIA

SOCIETÀ DELL'ACQUA PIA ANTICA MARCIA

Società per azioni fondata nel 1868
Capitale Sociale 60.000.000.000 interamente versati

Finanziaria di investimento nei settori:

Finanze e Assicurazioni

Ingegneria e costruzioni

Comunicazione

Telecomunicazioni

Trasporto e Trading

SOCIETÀ DELL'ACQUA PIA ANTICA MARCIA
SEDE LEGALE: VIA DEL POZZETTO, 108 - TEL. 6772 - 00187 ROMA
UFFICI AMMINISTRATIVI: VIA DELL'ARA COELI, 4 - TEL. 6772 - 00187 ROMA
UFFICIO DI RAPPRESENTANZA IN MILANO: CORSO EUROPA, 13
TEL. 7783 - 20122 MILANO