



STEFANO ODDI

La Damnation de Faust ovvero il circo multiforme di Terry Gilliam

La messa in scena di Terry Gilliam della Damnation de Faust di Hector Berlioz (English National Opera, 2011) costituisce l'esordio del cineasta britannico nel mondo dell'opera, la prima penetrazione nel campo melodrammatico da parte di un regista la cui poetica dalle note debordanti ha sempre costituito un terreno dai connotati profondamente affini a quelli del teatro d'opera. Siamo davanti dunque al contatto tra una delle personalità più eclettiche e barocche della recente storia del cinema e un universo estetico come quello dell'opera, per sua natura considerabile – usando le parole di Gerardo Guccini – come «una macchina teatrale gigantesca e fascinosa che costituisce il più vitale residuo dell'età barocca in età moderna». In un certo senso, la Damnation si pone inoltre come una vera e propria summa all'interno dell'itinerario registico di Gilliam, capace di travalicare le limitanti linee di confine tra un'arte e l'altra per accogliere in sé tutti i motivi ricorrenti più caratteristici del suo cinema, ponendosi in linea con la sua estetica dell'ibridazione «dove l'epica si mescola all'ironia dando vita a un mélange del tutto particolare» (Francesco Liberti). Il presente articolo analizza in dettaglio la messa in scena di Gilliam, collocandola non solo nel contesto della sua filmografia, ma anche in quello del cinema degli ultimi decenni, e mettendola in dialogo con le tendenze recenti della messa in scena dell'opera in musica e del dibattito critico su di essa.

Terry Gilliam's staging of Berlioz's La damnation de Faust (English National Opera, 2011) constitutes the director's first foray into the world of opera. In a sense, though, Gilliam's excessive, over-the-top poetics has always exhibited a strong affinity with the poetics of the operatic genre. We witness, then, the coming together of one of the most eclectic and baroque personalities in the history of film and the aesthetics of a genre defined by Gerardo Guccini as «a gigantic, enthralling theatrical machine that constitutes the most vital residue of the baroque in our times». What is more, this Damnation emerges, perhaps paradoxically, as the summation of Gilliam's directorial journey: moving beyond the boundaries separating different artistic forms and media, it highlights all the recurring motives of his films and their aesthetics of hybridization, «where epic and ironic modes mix, producing a unique mélange» (Francesco Liberti). This article analyzes in detail Gilliam's staging of La damnation de Faust, locating it in the context not only of his filmography, but also in that of cinema of the last few decades, and putting it into dialogue with recent trends in operatic mise en scène and its lively critical debate.

La Damnation de Faust di Hector Berlioz, messa in scena da Terry Gilliam nel 2011 all'English National Opera di Londra, deve parte del suo enorme interesse al suo costituirsi come esordio del cineasta britannico (o meglio, naturalizzato britannico) nel mondo dell'opera in musica, come prima penetrazione in un simile territorio artistico del regista la cui poetica dalle note debordanti ed eccessive ha sempre costituito un terreno dai connotati profondamente affini a quelli del teatro d'opera, e come contatto (da sempre atteso e finalmente avvenuto) tra una delle personalità più eclettiche, barocche e visionarie della recente storia del cinema e un universo estetico come quello dell'opera in musica, per sua natura considerabile come «una macchina teatrale gigantesca e fascinosa che costituisce il più vitale residuo dell'età barocca in età moderna» (Gerardo Guccini).¹ In un certo senso, questa *Damnation* si pone inoltre come una vera e propria summa all'interno dell'itinerario registico di Gilliam, un'opera capace di travalicare le limitanti linee di confine tra un'arte e l'altra per accogliere in sé tutti i *Leitmotive* più caratteristici del suo cinema, divenendo in questo senso un oggetto esemplare.

Per queste ragioni, ritengo che tale messa in scena meriti un'attenzione critica che ad oggi non ha ancora ricevuto, né dagli studiosi di regia d'opera né dagli esperti della cinematografia di Gilliam, la quale peraltro non ha mai goduto di una sufficiente considerazione.



ne all'interno del panorama degli studi, per lo meno in italiano. Nelle pagine che seguono articolerò il mio percorso di analisi seguendo un itinerario che parte dall'opera cinematografica del regista britannico e giunge al suo esordio nel mondo dell'opera. Inizierò con una breve panoramica sull'estetica di Gilliam, attivo fino al 2011 esclusivamente come regista cinematografico, e sui potenziali punti di contatto tra questa e l'opera di Berlioz. Seguiranno un'analisi dello spettacolo, tesa a ripercorrere l'impressionante poliedricità delle soluzioni adottate da Gilliam e dunque inevitabilmente condotta 'scena per scena', una considerazione della sua posizione nel contesto del dibattito contemporaneo sulla regia d'opera, e infine qualche breve cenno alla ricezione critica. Prima di iniziare ritengo tuttavia doveroso chiarire che non ho visto questa *Damnation* dal vivo, ma solo nel DVD prodotto dalla BBC con la regia video di Peter Maniura, peraltro corredato di una preziosa intervista a Gilliam.² Il pubblico italiano, invece, ha potuto assistere allo spettacolo grazie alla ripresa che nel 2012 ne ha fatto il Teatro Massimo di Palermo.³

1. Un'opera gilliamesque

Qualora ci si imponesse – in una sorta di inutile quanto sadica sfida terminologica – di definire questa *Damnation* attraverso un solo aggettivo, sarebbe difficile non utilizzare il termine '*gilliamesque*', un neologismo inventato da alcune riviste cinematografiche specializzate inglesi e francesi per indicare – come chiarisce Federico Liberti nella sua monografia dedicata a Gilliam – un'estetica dell'ibridazione «dove l'epica si mescola all'ironia dando vita a un *mélange* del tutto particolare».⁴ La poetica di Gilliam è fondata sulla mescolanza, l'eclettismo schizofrenico ed estremo, l'intreccio postmoderno e privo di ordine gerarchico di bello e brutto, antico e moderno, elementi di cultura alta e avanzi pop, all'interno di un caleidoscopio barocco debordante di riferimenti letterari, pittorici e cinematografici in cui le dicotomie tipiche dell'immaginario occidentale (alto-basso, lineare-obliquo, reale-irreale, sanità-follia, utopia-distopia) si sfibrano, mescolando in maniera inscindibile gli opposti. Ma è soprattutto un'estetica dominata dalla continua distorsione visiva del reale, da un gusto per il grottesco, il deforme e il mostruoso che si esprime attraverso un'ossessiva insistenza su figure inquietanti (dai nani grassottelli ai giganteschi mostri di rabelaisiana memoria), su architetture e ambienti defigurati che alternano la linearità armoniosa e funzionale del razionalismo con una composizione irrealistica fatta di linee sghembe e spezzate, dominati peraltro dall'accumulo di una quantità indefinita di elementi eterogenei, sfruttati per produrre una moltiplicazione esagerata degli stimoli e del senso. Un caos informe, sovraccarico e multiprospettico, dunque, nel quale Gilliam non predispone punti di vista privilegiati o precostituiti, non dice mai in che direzione orientarsi né crea un solo centro focale, orchestrando le sue opere come strutture aperte, spesso prive di un finale risolutore, tese al prolungamento della riflessione anche in un momento successivo alla visione. Ammette a tale proposito il regista: «Non voglio essere definitivo come gli altri, mi piace lasciare le cose in sospeso, evitare di spiegarle tutte».⁵

{oddi_gilliam_s_fig1}

È in questo senso che *La Damnation de Faust* di Hector Berlioz non poteva che costituirsi come il candidato ideale per l'ingresso nel mondo dell'opera di un artista come Gilliam, un titolo capace di stringere con il complesso dell'opera del cineasta britannico un rapporto profondo e inscindibile. Innanzitutto, il libretto scritto dal compositore francese insieme ad Almyre Gandonnière et Gérard de Nerval, ispirato al noto poema drammatico di Goethe (o meglio, all'adattamento francese, per di più in prosa, del capolavoro goethiano



Faust e Mefistofele all'interno dell'appartamento-gabbia del protagonista, I parte

eseguito da Gérard de Nerval), si fonda su figure narrative e suggestioni tematiche decisamente vicine a quelle con cui, negli anni, Gilliam ha popolato la sua frastagliata filmografia, permeata da una sotterranea ma strutturale *sympathy for the devil*, mirabilmente concretizzata nelle figure mostruose di luciferina ascendenza di cui i suoi film traboccano: dal narcisista stregone di nome Male, imprigionato nella Fortezza delle Tenebre Eterne de *I banditi del tempo* (*Time bandits*, 1981) al fiammeggiante dio Vulcano de *Le avventure del barone di Münchhausen* (*The Adventures of Baron Münchhausen*, 1988), dal nevrastenico Dottor Gonzo di *Paura e delirio a Las Vegas* (*Fear and loathing in Las Vegas*, 1998) che, durante il lungo trip notturno del protagonista Raoul Duke, si trasforma in una spaventosa e lisergica creatura demonica (con tanto di corna), fino al Mr. Nick protagonista del recente *Parnassus* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009), diavolo vero e proprio in aperta contesa con un mago alchimista che anni prima gli aveva – guarda caso – ceduto l'anima della figlia in cambio della vita eterna.

È inoltre la stessa peculiare natura della *Damnation* a renderla un trampolino perfetto e congeniale per l'introduzione al mondo dell'opera in musica di un regista come Gilliam.⁶ Berlioz stesso, infatti, la definì a più riprese una '*légende dramatique*', una composizione per soli, coro e orchestra pensata per la sala da concerto e non per la rappresentazione in palcoscenico. Un testo perciò caratterizzato, nella formulazione di Andrew Clements, da «hazy dramatic boundaries» e proprio per questo capace di favorire l'esplosione della visionarietà sfrenata del cineasta britannico, di fornire alla sua «maverick creativity [...] the freedom to flourish».⁷ Secondo un altro critico, Paul Levy, è esattamente questa caratteristica che ha lasciato «enough space and oxygen for Mr. Gilliam's fiery imagination to blaze».⁸

Allo stesso modo, Daniel Albright ha definito la *Damnation* berlioziana nei termini di una «*semi-opera*», termine già usato da Roger North a fine XVII secolo in riferimento alle creazioni teatrali del suo contemporaneo Henry Purcell, contraddistinte secondo lui dalla peculiare mescolanza di scene «completely spoken, others completely sung, and still others mostly spoken but including incidental song».⁹ Tuttavia, il senso di cui Albright carica la denominazione «*semi-opera*» si svincola dal precedente secentesco per contestualizzarsi pienamente nel clima del Romanticismo, nell'ideale della fusione di tutte le arti che della poetica romantica era uno dei cardini di riferimento e soprattutto nell'eccezionalità rivoluzionaria costituita dalla figura del compositore francese. Albright osserva infatti come

Berlioz was willing to go further than anyone else, by dismantling the concept of opera, the concept of theatre itself. To Berlioz, [...] Goethe seemed to be moving toward a vision of drama as fluid, as biologically potent, as the new discourse of Romantic music; and so he founded a new genre [...] by cracking the fixed shell of the nineteenth-century theatre, Berlioz was able to devise a more intimate hybrid between music



and drama - a semi-operatic, semi-symphonic thing.¹⁰

La *Damnation* si caratterizzerebbe in questo senso come una sorta di ibrido, il risultato di un esperimento, «a strange mélange of disconnected scenes, in which the gaps are either left gaping, or covered over with obviously ineffectual transition material»,¹¹ una creazione che trova nell'ossimoro e nella contraddizione la propria potenza anticonvenzionale, il proprio statuto estetico. Ancora Albright, a questo proposito, parla di una composizione in cui «the separate pieces are extremely diverse, and yet they seem to move together into some loose enormous integrity, to investigate possibilities for some single purpose»,¹² un prodotto artistico che non può che caratterizzarsi come «a fantasy based on a non-existent opera, in which the singers and the orchestra seem guided more by the musical whim, by the need to astonish, spoof, devastate, than by the normal proprieties of operatic discourse».¹³

Ovvio che un simile apparato formale, libero dal peso delle tradizionali convenzioni drammaturgiche e al tempo stesso carico di preziose discontinuità strutturali, finisca inevitabilmente per costituire l'oggetto prediletto delle pretese creative di un visionario come Terry Gilliam, ultimo fautore di una coraggiosa impresa compiuta in precedenza da registi di alto calibro. Basti citare, a tal proposito, Maurice Bejart che nel 1964 scandalizzò l'Opéra di Parigi trasformando – all'interno delle sue plastiche creazioni corali – Margherita in una spogliarellista e Faust in un guardone, oppure Luca Ronconi, la cui *Damnation* (Regio di Torino, 1992) fatta dei consueti ponti, carrelli e piani inclinati fu definita da Leonetta Bentivoglio «paradosso visionario, viaggio fantastico, pastiche incontinent».¹⁴ Avvicinandoci alle soglie del nuovo millennio, va inoltre ricordato lo straordinario lavoro di Robert Lepage (Saito Kinen Festival, Matsumoto, 1999) che, trasformando il fondale del palcoscenico in un imponente caleidoscopio di schermi, ha sfruttato le potenzialità del video per saturare i salti temporali di cui si compone la narrazione, riuscendo a rendere inoltre quella fluidità cinematografica che innerva profondamente l'opera berlioziana.

A una prima lettura, l'operazione di Gilliam pare viaggiare invece su binari in un certo senso molto simili a quella attuata da Peter Sellars per la messa in scena della *Theodora*.¹⁵ Come la *Damnation* di Berlioz, anche l'oratorio di Händel infatti non fu composto ai fini di una rappresentazione scenica e presenta dunque una drammaturgia in grado di aprire spazi di manovra e rielaborazione decisamente ampi. Non a caso, Sellars trasforma un testo dalle tematiche principalmente religiose in un dramma di chiara matrice politica, imperniato su una dura critica all'imperialismo americano, esattamente al pari di Gilliam che vira il ben noto racconto di Faust nella concentrazionaria cornice della Germania nazista, denunciando – tra le altre cose – il potere coercitivo e orwelliano di ogni totalitarismo e la sua pretesa di estendere il proprio controllo dalla sfera fisica a quella mentale.

A ben guardare, però, l'operazione compiuta da Gilliam si rivela anche più complessa ed esplosiva, tesa non soltanto a una compiuta rielaborazione dell'originale di Berlioz, ma a un tentativo di apertura totale dei suoi sensi possibili, a una liberazione non controllata di suggestioni eterogenee e svincolate da una struttura gerarchica di valore, che ben si sposa con la sua poetica del 'sospeso' e del 'rifiuto del definitivo' a cui ho accennato poco sopra. Così, Gilliam considera la sua *Damnation* prima di tutto come un esperimento affascinante in cui «you could take a romantic piece [...] then you force it into a period of history that's concrete, that doesn't go away, that happened. And see what happens». Un tentativo di «react to what the author has written» in cui il regista britannico si pone come «the tuning fork that smashes against the rock that's Berlioz» con l'obiettivo di realizzare un'esplosione del senso originario del testo in una miriade di sensi altri.



Già solo a una prima, approssimativa lettura, infatti la messa in scena di Gilliam pare aprirsi a una doppia chiave di rappresentazione: da un lato il dramma faustiano è traslato in una Germania hitleriana piena di note orwelliane, con un Mefistofele generale delle SS intento a sottomettere la straordinaria mente dello scienziato Faust alle dipendenze criminali del *Reich*; dall'altro, attraverso una profusione indifferenziata di mezzi scenografici, si ripercorre la storia della cultura tedesca *tout court*, «from German Romanticism through expressionism to Fascism [...] but just on an artistic design level». Dunque, mentre in scena scorre sempre un unico flusso diegetico (quello dell'ariano Faust innamorato dell'ebrea Margherita ai tempi del nazismo), Gilliam costruisce un secondo livello puramente visivo in cui ripercorre scenograficamente un secolo di storia e cultura tedesca (di cui è un grandissimo appassionato), passando dal sublime romantico alle visuali distorte e spezzate proprie dell'espressionismo fino al rigore lineare dell'arte nazista, in un viaggio che «from something that's organic, natural, beautiful, opens to something that's twisted and jagged and fractured, to something that's right angles, and nice, simple shapes, like a swastica».¹⁶ Vediamo ora in dettaglio come ciò accade.

2. Parabole discendenti: dall'Uomo Vitruviano ad Auschwitz

La *Damnation di Gilliam* si apre in modo estremamente atipico: sul palco buio e muto spicca l'immagine proiettata dell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci, sorta di archetipo della razionalità umana che riapparirà – di volta in volta deformato in modo differente – in diversi momenti della rappresentazione, a rendere simbolicamente la doppia parabola di degradazione del protagonista Faust, destinato a soccombere da un lato ai barbarici istinti del corpo (contrapposti ai misurati moti del cervello) e dall'altro all'abominio del nazismo. A un tratto, il silenzio viene rotto da un'esplosione proveniente dalle quinte, a cui segue un brevissimo e accecante bagliore bianco. Proprio dalla quinta di destra, subito dopo, comincia a spandersi sul palco un denso fumo rosso dal quale fuoriesce un uomo calvo, vestito in frac e con una lunga giacca grigia che, dopo aver fatto qualche passo, si gira istintivamente verso l'uditorio e si sorprende di vedere il pubblico, rompendo in modo volontario l'ideale quarta parete. A questa 'trasgressione' se ne aggiunge subito un'altra che mina ben più in profondità i connotati dell'opera in musica: l'uomo, nel rivolgersi direttamente agli spettatori e al direttore d'orchestra, non canta ma si lancia in un discorso totalmente parlato – e ovviamente non previsto nel libretto – in cui illustra ciò che il pubblico vedrà in scena: la parabola distruttiva di un anti-eroe «as he struggles to find order in this chaotic world» e nella quale «'struggle' translates into German as 'Mein Kampf'».

Dunque quello che scopriremo essere il personaggio di Mefistofele si presenta in questa sorta di prologo come un vero e proprio narratore onnisciente che anticipa allo spettatore la trasposizione della vicenda faustiana all'interno della cornice storica del nazismo e nel frattempo presenta i suoi aiutanti 'spiriti dannati' che a poco a poco entrano in palcoscenico, con movenze che richiamano quelle che caratterizzano i protagonisti dei cosiddetti *zombie movies*.¹⁷ Si tratta di personaggi totalmente vestiti di nero, con maschere grottesche ispirate al volto del Jack Skellington del film d'animazione *Nightmare Before Christmas* (*Tim Burton's The Nightmare Before Christmas*) diretto da Henry Selick e soprattutto, chiarisce Mefistofele, totalmente invisibili per gli altri personaggi all'infuori di lui. Più che suggerire un approdo a un contesto fantastico, però, tali figure rappresentano gli ingranaggi nascosti, gli strumenti sotterranei e inquietanti di un regime totalitario



come il nazismo che Gilliam rilegge alla stregua di un potere orwelliano onnipervasivo, capace – come vedremo a breve più approfonditamente – di controllare le azioni, le scelte e addirittura i desideri più intimi di chi vi è sottomesso passivamente. Il prologo, in ogni caso, si chiude con il narratore Mefistofele che si siede nella parte più avanzata del palco, solo sulla destra, illuminato dal basso da una tenue luce rossa e che, dopo aver dato al direttore d'orchestra il permesso di cominciare, prende a osservare la vicenda che accade in scena, autocostruendosi come spettatore, riflesso del pubblico sul palco ma anche e soprattutto spia nascosta nell'ombra, fautrice di quel controllo distopico e onnipervasivo cui ho appena accennato.

Successivamente, sul palcoscenico scende un breve buio che gradualmente viene rischiarato fino a mostrare una scena campestre, in un procedimento che rievoca la dissolvenza cinematografica, altro riferimento al cinema all'interno di un'opera che ne è costellata. Sullo sfondo ora appare un fondale ispirato ai dipinti di Caspar David Friedrich, dominato da una catena montuosa e da un cielo azzurro con nuvole; sul palco poco illuminato si stagliano le figure di un tronco d'albero e di un basso dirupo roccioso. A un tratto entra da destra la piccola sagoma di un uomo con un grosso peso di forma cubica sulle spalle, totalmente in controluce. Si tratta del protagonista Faust che si dirige verso il centro del palco, dove un fascio di luce ne illumina le fattezze: bassa statura, capelli e barba rossi che rinviano all'eccentrico look del protagonista di *Eraserhead* di David Lynch (1977), un lungo giaccone grigio con sotto giacca e cravatta.¹⁸ Subito il protagonista si libera del peso che porta sulle spalle, lo poggia a terra e ne tira fuori una grossa lavagna su cui comincia a scrivere formule e algoritmi. Il peso si rivela subito in tutta la sua portata metaforica: Faust porta sulle spalle l'ingombrante fardello della scienza, del calcolo, della razionalità alienante.

Non è un caso che Gilliam introduca a questo punto tre figure di giovani allegri e danzanti, non presenti nel libretto dell'opera, che interrompono lo studio di Faust, lo distruggono e richiudono a poco a poco la sua lavagna.¹⁹ A differenza della staticità di Faust che resta sempre fermo, perso nei suoi calcoli, spesso dando le spalle all'uditorio, i tre giovani attraversano liberamente tutto lo spazio del palcoscenico e fanno esplodere la propria corporeità, danzando con fare forsennato, allegro e vitale. Gilliam inserisce queste tre figure per evidenziare sin da subito il tema portante dell'opera: il contrasto insanabile tra gli istinti frenetici e gioiosi del corpo e le limitazioni raggelanti della mente, una vera e propria ossessione per il regista britannico, caratteristica di tutti i suoi film ed esemplarmente espressa ne *Le avventure del barone di Münchhausen*, in cui i personaggi del Re e della Regina della Luna dispongono della possibilità fisica di staccare la testa dal proprio corpo in relazione al tipo di attività che stanno compiendo (la testa resta ancorata al resto per le attività intellettuali mentre se ne distacca per far esplodere le pulsioni carnali).

Poco dopo, all'interno della stessa scena, tale dicotomia viene ribadita con forza. Faust è ora sdraiato sul dirupo montuoso presente nella scenografia e la sua disperazione esistenziale viene riflessa nella luce fredda che illumina appena il palco buio, creando una sorta di effetto-notte. A un tratto il palcoscenico si riempie delle figure festanti del coro, nei panni di contadini ricoperti di foglie, fiori e maschere tribali, probabilmente nell'atto di celebrare una sorta di festa rituale: tutti si schierano intorno alla figura di una fanciulla vestita di bianco, con una corona floreale sulla testa, mentre Faust li osserva dall'alto del dirupo. Di nuovo l'opposizione è nettissima: in alto, isolato, Faust rappresenta un mondo pragmatico, razionalista, desacralizzato, dominato dalla logica imperfettibile del calcolo mentre sul palcoscenico ribolle in tutta la sua eccessiva e stordente corporeità un mondo ancora dominato dal senso del sacro, caratterizzato da un tempo ciclico e da un legame



ancora primigenio e profondo con la natura e con l'altro. Questi due mondi entrano in collisione quando alcuni personaggi del coro trascinano Faust sul palco e, spogliandolo della sua giacca, lo trovano vestito di un'armatura, ennesimo simbolo della segregazione della sua fisicità, del suo istinto corporale. Il Faust che Gilliam desume da Berlioz è dunque un'entità totalmente passiva ed aliena, un essere estraneo, intoccato dalle cose del mondo che, secondo Albright, si distingue principalmente per «the estrangement, the disaffection», caratteri che condivide con il modello romantico del «Byronic hero». ²⁰ In un certo senso, usando nuovamente le parole dello studioso,

Berlioz deliberately, daringly, farsightedly, created Faust as a vain aesthete, a tourist even when at home, sexually impotent, incapable of political action or of sympathy for his fellow man, in order to illustrate the collapse of certain illusions about the possibilities of human progress. ²¹

A ben guardare, già dall'analisi del prologo e della prima scena emerge immediatamente il doppio approccio che Gilliam mette in atto nei confronti del testo originale. Da un lato, il regista dà vita a una precisa tensione distruttiva, non esitando a inserire elementi, personaggi e addirittura scene assolutamente non citati nel libretto, né a dissacrare il principio stesso dell'opera lirica, il canto, sostituendolo con il parlato. Dall'altro lato, però, Gilliam non perde mai di vista il senso originario del testo di Berlioz – costituito dall'eterno contrasto tra corpo e mente – e anzi ne evidenzia fortemente i caratteri, avvicinandosi in un certo senso al nucleo forte di quella regia critica alla Strehler fondata sulla necessità di individuare un tema sotteso all'opera originaria ed enfatizzarlo. Citando Paolo Gallarati, si può affermare che «i capolavori del teatro, e di quello musicale in particolare, offrono inesauribili spunti interpretativi, ma posseggono alcuni dati inoppugnabili su cui poggia l'intera costruzione musicale, narrativa e drammatica di cui il regista deve tenere conto»; in questo senso Gilliam non tenta di mettere in atto «una vincolante adesione alla lettera del testo ma di individuare quei pilastri portanti che permettono al testo stesso di acquistare significato, reggersi come struttura e vivere come forma organica». ²² Questa estetica del doppio – propria di una poetica improntata sul 'rifiuto del definitivo' come quella di Gilliam – che da un lato rinnega il testo di partenza e dall'altro attinge a piene mani al suo nucleo più intimo, trova un'altra (ma diversa) concretizzazione nella scena successiva.

Dopo il passaggio dell'esercito (rappresentato da uomini in sella a finti cavalli giocattolo, un espediente già usato da Gilliam nel 1974 nel suo *Monty Python e il Sacro Graal*, richiamato in modo evidentissimo), sul palco scende il buio e d'un tratto il fondale di ascendenza romantica lascia spazio a una gigantesca proiezione in bianco e nero di una cartina dell'Europa dei primi del Novecento. Sulle note della *Marcia ungherese* quattro paggi imperiali sistemano delle sedie sul palco in modo simmetrico, accostando ad ognuna di esse la bandiera di una grande potenza europea; successivamente Mefistofele in frac introduce i grandi regnanti, abbigliati in pompa magna. La solennità dei loro gesti e delle loro movenze assume toni estremamente grotteschi, anch'essi di matrice pythoniana. I loro movimenti sono marionettistici, comici, quasi surreali e tradiscono un'influenza dei film di Charlie Chaplin. I capi di stato si muovono in modo frenetico, abbozzano pose convenzionali, compiono azioni prive di significato, danzano tra di loro, si siedono e si cambiano di posto continuamente. ²³ Tutto nella loro recitazione concorre a trasformarli in marionette senz'anima, pupazzi che nascondono dietro lo sfarzo dell'abito un vuoto strutturale.

A un tratto uno degli spiriti dannati porta sul palco un'enorme torta sulla quale è di-

segnata una cartina dell'Europa. Subito, i regnanti vi si affollano intorno e, azzuffandosi, cominciano a piantare in modo convulso e forsennato delle piccole bandierine sull'uno o l'altro stato, fino a un apice di delirio reso attraverso il primo rilevante utilizzo del video: le luci prima diventano intermittenti e poi si spengono, lasciando che tutto lo spazio visivo venga occupato dalle terrificanti immagini di repertorio riguardanti le esplosioni e gli scontri mortali tra soldati durante la Prima Guerra Mondiale, mentre Mefistofele, di nuovo seduto al suo posto di spettatore, assiste divertito.

La scena sembra riferirsi ironicamente alla storica Conferenza di Parigi del 1919, la riunione internazionale che, subito dopo la fine della Prima Guerra Mondiale, vide i rappresentanti dei paesi vincitori impegnati nel delineare il nuovo assetto geopolitico europeo, riorganizzando su base etnica i suoi equilibri. Proprio questa ridefinizione territoriale (che



I regnanti europei e Mefistofele nell'atto di dare l'assalto alla torta del Continente, scena tra I e II parte

vide, tra le altre cose, la fine dell'Impero austro-ungarico e la nascita di stati come la Cecoslovacchia e la Jugoslavia) portò tuttavia alla fermentazione di nuove inquietudini – simili a quelle che nel 1914 avevano condotto alla tragedia del primo conflitto mondiale – che, unite al disastroso stato in cui riversava il continente dopo la guerra, condussero a un'instabilità sociale destinata a risolversi nell'avvento dei regimi totalitari tedesco e italiano.

Al di là di una simile riflessione sulla natura speculativa della guerra (e della pace), resa attraverso un immaginario multiforme che pesca indifferentemente dai Monty Python come da Lewis Carroll, questa scena (ovviamente non prevista nel libretto di Berlioz) condensa di nuovo la sopracitata estetica del doppio e della dicotomia di Gilliam. Non solo essa oppone alla tendenza naturalistica della recitazione finora messa in atto dagli attori un'opposta attitudine interpretativa, tesa alla caricatura e al marionettismo, ma soprattutto sancisce l'esistenza di un secondo livello della rappresentazione opposto a quello narrativo. Se nella prima scena scorreva, infatti, il dramma esistenziale di Faust, in questa (e in alcune altre successive) Gilliam crea una sorta di parentesi in cui la narrazione si blocca, una sacca rappresentativa estranea allo scorrere dell'azione in cui il regista ripercorre i momenti salienti della storia della Germania «just on an artistic design level». Non è un caso che mentre nella prima scena il fondale richiamava la pittura romantica, la scena appena descritta rievoca in modo evidente la matrice espressionista dei dipinti di George Grosz che, sotto la patina satirica, pulsavano del lacerante urlo di una nazione devastata dal primo conflitto mondiale.

Con la scena successiva, si torna al livello della narrazione (e con essa della recitazione naturalistica). Il palco buio è ora invaso da una spessa coltre di fumo mentre stesi a terra ci sono dei cadaveri. Sulla sinistra, come sospeso in aria, sta lo studio/abitazione di Faust che presenta la forma di un cubo sfigurato e distorto (ancora un riferimento alle linee spezzate e oblique dell'espressionismo) e si costituisce come una sorta di gabbia (altra figura tipica dell'immaginario di Gilliam) che separa il protagonista dal mondo, costringendolo a un isolamento forzato.

Per movimentare l'aria di Faust, in questo caso, Gilliam lo fa camminare nervosamente



tra il suo studio e il palcoscenico, alla ricerca di uno strumento o un'arma con cui togliersi la vita e mettere così fine alla sua disperazione. Eppure, proprio nel momento in cui il protagonista trova un pugnale e fa per portarselo al petto, Mefistofele – non più seduto nella posizione di spettatore ma in piedi sul palco, circondato dalla sua consueta luce rossa – compie un piccolo gesto estremamente significativo: uno schiocco di dita. In quel momento spuntano gradualmente due coni di luce provenienti dall'alto; sul palco inoltre cominciano ad affollarsi i membri del coro, distogliendo Faust dai suoi propositi. Il semplice gesto dello schiocco di dita, capace di modificare in modo così netto una situazione e di cambiare in profondità le intenzioni di Faust, arricchisce notevolmente la caratterizzazione di Mefistofele, dipingendolo come il latore di un potere assolutistico e orwelliano. La sua figura luciferina non solo controlla dall'esterno – come uno spettatore – tutti i movimenti del protagonista al pari di un Grande Fratello, ma ha il potere di intervenire attivamente nell'evolversi degli eventi, nella scelta delle azioni da compiere, fino quasi a penetrare la sfera dell'intenzione soggettiva.

Dopo il gesto di Mefistofele, comunque, la scena si riempie di figure di proletari, sfollati, volontari, soldati, medici e infermieri che iniziano a prestare soccorso ai superstiti su barelle e lettini coperti da teloni da ospedale, adibiti per l'occasione. Molti di questi personaggi indossano peraltro delle maschere antigas, un elemento che, oltre a rinviare al nazismo e in generale al clima bellico, funge da strumento deputato a realizzare quella deformazione mostruosa e inquietante dei volti così tipica del cinema di Gilliam (lì realizzata attraverso le lenti deformanti dei grandangoli). Facile notare inoltre come i membri del coro perdano una caratterizzazione collettiva e quanto invece il regista, in linea con quella che Jürgen Maedher considera la tendenza dominante della moderna regia d'opera, prediliga una dinamizzazione «dei personaggi di “secondo piano” sino alla completa individualizzazione di tutti gli attori sulla scena», i quali entrano in viva interazione con lo stesso Faust che, vestito da medico, prende a soccorrere i feriti, rigettando il suo isolamento spersonalizzante e aprendosi finalmente all'altro, al contatto con il corpo.²⁴

Tale individualizzazione del coro giunge al suo apice nella scena successiva, ambientata in un'osteria, in cui si alternano la *Canzone di Brander* e quella di Mefistofele. La scena è bipartita in modo quasi simmetrico: al centro, su un palchetto inclinato, siedono attorno a un tavolo Faust, Mefistofele e alcuni commensali; a sinistra, un nugolo di persone circonda un palco per comizi, sul quale si muovono dei rappresentanti del Partito Comunista, di fronte a un grande manifesto che ritrae la celebre immagine della mezza figura di Lenin affiancata dalla bandiera rossa con falce e martello; a destra, invece, un drappello di SA (caratterizzate dalle giacche color ocra) beve birra intorno a un tavolino. Ogni figura dunque svolge un ruolo ben preciso e il palcoscenico si trasforma in un via vai continuo e dinamico di personaggi. Uno dei comunisti intenti a fare propaganda, ad esempio, si avvicina al tavolo dei nazisti, sventagliando un volantino con la bandiera rossa, e finisce per essere picchiato a morte da tre SA, le quali subito dopo salgono sul palco da comizio, strappano via il cartellone di Lenin (lasciando spazio a una grossa svastica nera su fondo rosso) e compiono una strage, sparando in testa a tutti i membri del partito, uno dopo l'altro. Di nuovo, Gilliam riesce a conferire un grande dinamismo a una scena potenzialmente molto statica perché imperniata su due pezzi solistici, tradotti peraltro visivamente con grande acume visionario dal regista britannico. Le canzoni di Brander e Mefistofele diventano infatti metaforiche riflessioni – cariche di amarissima ironia – sulla disperata condizione di ebrei e socialisti ai tempi del nazismo, illustrata attraverso le azioni di persecuzione compiute dalle SA a cui ho accennato sopra. Il topo che «trovò rifugio nel forno caldo e accogliente» («He found a place to hide / The oven seemed warm and snug») di

cui canta Brander,²⁵ tenendo in mano *Mein Kampf*, corrisponde visivamente al comunista che le guardie naziste uccidono a suon di pugni e calci, così come la pulce un tempo «estasiata di esser vestita come un sovrano» («Our flea was just delighted to be dressed like a king») e che ormai non è altro che un insetto da schiacciare,²⁶ protagonista della canzone di Mefistofele, altri non è che l'ebreo che i nazisti scovano sotto i panni posticci di un fantoccio che gira per la locanda, chiedendo la carità con le sue tante mani (in un richiamo allo stereotipo del giudeo avido) e che le guardie prendono ad inseguire, uscendo di scena.

La cesura netta avviene però nel momento in cui Faust pretende a «change of scene».²⁷ In quel momento, uno degli spiriti dannati lo colpisce in testa, facendolo svenire mentre sulla scena cala il buio. Il protagonista, tramortito e trasportato in carrozzina al centro del palco, viene denudato da due donne pesantemente truccate da clown, rivestito in



La canzone di Brander, II parte

frac e infine lasciato nelle mani di Mefistofele che lo trascina su una panchina e poggia la sua testa contro la propria spalla. Gradualmente, il buio prende a schiarirsi e compare il fondale dipinto della prima scena, stavolta simbolo dell'approdo a una dimensione onirica, in cui Mefistofele diventa una sorta di regista. È lui infatti a orchestrare l'ingresso del coro di generali nazisti con rispettive consorti che a poco a poco si presentano a Faust; è lui a predisporre le file di sedie sulle quali prendono posto i personaggi (divenuti spettatori) per assistere a un vero e proprio spettacolo di tema mitologico che prende avvio sulla parte destra della scena, di fronte a una roccia di cartone. In pratica, Gilliam realizza un raddoppiamento della messa in scena: il pubblico reale che osserva la *Damnation* trova il suo riflesso, sul palco, in un pubblico diegetico che guarda uno spettacolo evidentemente ispirato nei temi al mito di Sigfrido e Brünnhilde e capace di attingere nelle forme alle sperimentazioni cromatiche della versione colorata del *Voyage dans la lune* di Georges Méliès (1902).

Eppure, se Mefistofele è il regista di tale rappresentazione drammatica di secondo livello, Faust non assume solo il ruolo di spettatore passivo ma anche quello di personaggio attivo, in grado di prender parte alla recita. Quando Margherita resta infatti sola sul palchetto inclinato sul quale sta recitando la parte di Brünnhilde, il membro del coro che interpreta Sigfrido si avvicina all'uditorio diegetico e dona la sua spada a Faust, il quale, vestendo i panni di 'personaggio', la utilizza per abbattere le fiamme (rappresentate da un semplice telo fatto vibrare in aria dagli spiriti dannati) che circondano la donna, alla quale successivamente si corica di fianco, abbracciandola.

L'*escamotage* dello 'spettacolo nello spettacolo' utilizzato da Gilliam, oltre a infondere un certo dinamismo alla scena, va letto come un riferimento all'utilizzo propagandistico dell'arte perpetrato dai regimi totalitari. La rappresentazione mitica di secondo livello altro non è che un trucco ammaliatore messo in scena da Mefistofele per attivare il desiderio di Faust nei confronti di Margherita e, come vedremo, per assoggettare la sua coscienza al Reich. Qui più che in precedenza emerge la valenza orwelliana che Gilliam riferisce al nazismo, di cui Mefistofele è evidentemente un'autorità, il suo costituirsi come



potere soverchiante capace di dominare e plasmare a fondo perfino la sfera dell'inconscio e del sogno.

Inoltre, proprio il sopracitato riferimento a Wagner – all'interno di una scena che pare illustrare inizialmente un *meeting* di generali nazisti – tematizza prepotentemente la strumentalizzazione politica messa in atto da Adolf Hitler nei confronti della figura del compositore, eletto a fondatore – attraverso le sue opere dai caratteri fortemente nazionalistici – dell'ideologia della purezza della stirpe tedesca e, di riflesso, del razzismo antisemita connaturato al Reich.²⁸ In effetti, non solo Hitler era un devoto ammiratore di Wagner ma, intorno agli anni '20, aveva stretto una solida amicizia con Winifried, moglie di Siegfried, figlio del compositore: il gerarca nazista fu più volte ospite della sua villa come del Festival di Bayreuth (per la prima volta nel 1925 e, in modo stabile, dal '33 al '40) del quale la donna fu alla guida a partire dal 1930. Proprio per questo motivo, il festival bavarese divenne in breve uno dei centri nevralgici di diffusione dell'ideologia nazista e il Führer s'impegnò a preservarvi in modo quasi museale i connotati imposti da Wagner per la messa in scena delle proprie opere. D'altronde, il nazionalismo insito nei soggetti narrativi, il naturalismo scenografico, la magniloquenza del complesso scenico-musicale si adattavano perfettamente alle esigenze propagandistiche del Reich e, pertanto, rimasero come marchi di fabbrica di Bayreuth fino al 1951, quando Wieland Wagner – nipote di Richard – mise in atto una progressiva (e necessaria) opera di denazificazione dell'opera del progenitore, virata in direzione del minimalismo scenotecnico, della scarnificazione teatrale, della psicologizzazione e interiorizzazione delle vicende.

Tornando a noi, la scena successiva della sua *Damnation* si costruisce attraverso modalità drasticamente opposte alla precedente, non solo per quanto concerne le linearità compositive ma anche in relazione al livello di rappresentazione a cui appartiene. Alle linee aperte e alla scenografia di tono romantico, Gilliam sostituisce le forme chiuse e rigorose del nazismo: il palco si compone ora di un enorme podio, di fronte al quale si dispone, in file ordinate e secondo un criterio di simmetria perfetta, il coro dei membri delle SA. Il fondale è invece dominato da una proiezione in sfondo grigio di forme geometriche semplici (cerchio, rettangolo, triangolo, trapezio) con su scritto «DEUTSCHLAND JETZT BEITRETEN» («Germania arruolati adesso»), affiancate da una svastica. Tutti gli elementi presenti sono ricondotti a un criterio di razionalità rigorosa, di linearità ragge-lante, totalmente opposta all'apertura al sublime suggerita dal fondale della scena precedente. Inoltre la scena si svincola dal livello narrativo della rappresentazione per costituirsi (come era successo in precedenza per la scena del 'taglio della torta') come una parentesi a sé stante, capace di illustrare figurativamente alcuni momenti capitali per la storia della Germania del Novecento, più precisamente la Notte dei Lunghi Coltelli e le Olimpiadi del 1936. Infatti, la scena si apre con le SA allineate in perfette linee rette e intente – sotto gli ordini dei maggiori – a indossare quelle che sono le divise delle SS. Lo sterminio del primo gruppo paramilitare del Partito Nazista compiuto da parte dell'armata di Heinrich Himmler nel 1934 viene reso tramite una semplice e rapida cerimonia di vestizione, attraverso la quale l'ocra delle divise delle SA cede il posto al verde scuro di quella delle SS. Successivamente, il coro dei paramilitari cede il passo a quello degli atleti – tutti rigorosamente vestiti di bianco – che nuovamente occupano il palco (e anche il podio) costruendo nel loro insieme linee e forme simmetriche e armoniche, mentre sul fondale si susseguono le scene dei film propagandistici di Leni Riefenstahl che, proprio in occasione delle Olimpiadi di Berlino, realizzò il celebre documentario *Olympia*. A un certo punto, i due gruppi arrivano anche a condividere la scena: sul podio e ai due lati del palco gli atleti ariani si prodigano in pose ed esercizi ginnici, al centro le SS marciano formando

un quadrato compatto.

A ben guardare, se in precedenza Gilliam aveva puntato sull'individualizzazione del coro, ora assistiamo all'operazione inversa: i personaggi che compongono il coro assumono un ruolo e un senso solo nella loro reciproca relazione, nel loro porsi come uomini-massa ejzensteiniani, personaggi che prestano la propria corporeità alla creazione di forme geometriche pure per mezzo di una recitazione fortemente stilizzata. Va sottolineato inoltre come, nonostante tale scena sia



Le Olimpiadi del 1936 a Berlino, scena tra II e III parte

inserita in un livello della rappresentazione puramente figurativo e non narrativo, lo stesso Faust entri in interazione viva con il coro dei soldati e arrivi addirittura ad indossare la divisa da SS, in una palese prefigurazione della sua prossima 'nazificazione', del suo crollo nel baratro del male e della follia. Non a caso, dopo l'ennesimo schiocco di dita di Mefistofele (a fine scena vestito da generale nazista) che riporta il buio totale sul palco, appare ancora la proiezione dell'*Uomo vitruviano*, ora parzialmente distorto, che da un lato illustra simbolicamente come il vero fine dell'adesione al nazismo non sia l'arianizzazione ma la distorsione progressiva e inarrestabile del proprio essere, e dall'altro preannuncia il cedimento della perfetta razionalità del protagonista sotto il peso delle pulsioni del desiderio.

La scena successiva si apre su uno scorcio cittadino serale, animato dal passaggio dell'esercito sullo sfondo e dalla presenza di alcune figure in strada (una fioraia seduta di fronte a un negozio di abbigliamento, un padre che rincorre suo figlio per rimproverarlo, una coppia di borghesi che passeggia, uno spazzino), e costituito da due palazzi sulla destra, uno dei quali dominato da un gigantesco manifesto di propaganda che ritrae un generale nazista, e dalla sezione girevole dell'edificio che ospita l'appartamento di Margherita sulla sinistra, all'interno del quale Mefistofele – ancora in divisa da generale nazista – conduce Faust e dove si susseguono i pezzi solistici del protagonista e della stessa Margherita.

L'aria di Faust è dinamizzata dai suoi continui movimenti nello spazio claustrofobico della stanza di Margherita, ricostruita realisticamente (a differenza del loculo deformato e privo di oggetti di arredo di Faust) con la presenza di un armadio, un letto, un comodino, due tavolini e una finestra. Il continuo dimenarsi di Faust è associato anche a una tensione morbosa e feticistica nei confronti degli oggetti della sua amata, che il protagonista tocca, odora e contro i quali pare immergersi fisicamente, come nell'insorgere di un desiderio sfrenato di contatto con il corpo – assente – della donna.

Il pezzo solistico di Margherita, invece, riesce a svelare un dettaglio decisivo per la caratterizzazione del suo personaggio. Mentre intona la ballata *Il re di Tule*, la donna si sveste e si prepara per la notte e, nel farlo, compie alcune azioni che tradiscono da un lato il suo tentativo di nascondere alla società la propria identità di ebrea e dall'altro, contemporaneamente, il profondo desiderio di 'essere ariana'. Non solo una volta rientrata in casa – cioè nel luogo universalmente deputato a proteggere dallo sguardo sociale – si affaccia alla finestra e resta come rapita dalla gigantografia del nazista che si trova di



fronte ma, subito dopo, togliendo il velo che la nascondeva, scopre su un basso tavolino una *menorah* davanti alla quale si prepara per la notte. Indossa allora una veste bianca e copre i suoi capelli castani con una parrucca bionda con due trecce ai lati, sulla quale pone una corona di fiori, riproducendo visivamente le fattezze alle quali solitamente è associata la mitologica figura di Brünnhilde o anche quelle dell'Isotta raffigurata da Louis Rhead nel suo dipinto *La separazione di Tristano e della bella Isotta* (1926). Questo tentativo di riavvicinamento domestico e segreto alla propria fede, congiunto a un opposto sforzo di mascheramento della propria identità al fine di 'esser ariana', si avvicina sorprendentemente al concetto di *passing* descritto da Federica Giovannelli come «capacità di essere accettato come membro di una razza differente [...] allo scopo di sfuggire alla discriminazione, alla subordinazione, all'oppressione che si accompagnano alla propria posizione e accedere ai benefici, ai vantaggi, alle opportunità che ineriscono alla posizione a cui si aspira». ²⁹ La Margherita di Gilliam può esser letta dunque come un vero e proprio *passer*, libero di essere in modo diverso da ciò che è ma nello stesso tempo consapevole che «il contenuto cancellato, non tematizzato, omesso, rimosso non si lascia ridurre al silenzio in eterno e riaffiora [...] nei sintomi, nelle sviste, nei lapsus, nelle disattenzioni, negli atti mancati e in quelli indesiderati». ³⁰

Proprio in relazione a questo disperato tentativo di auto-arianizzazione messo in atto da Margherita, inoltre, è possibile notare il gioco di rimandi che Gilliam istituisce tra *Le Roi du Thulé* a cui la protagonista dedica la *chanson gothique* e la Società Thule, organizzazione politica tedesca di stampo razzista e antisemita fondata già nel 1910, fortemente improntata sull'ideale della purezza della razza. In tal senso, l'appassionato elogio tessuto da Margherita nei confronti del «roi [...] / Qui jusqu'au tombeau fut fidèle» al suo amore perduto, pare subire una sorta di slittamento semantico, trasformandosi nell'inquietante esaltazione della Società Thule, nucleo originario del Partito Nazionalsocialista, il cui nome deriva dalla leggendaria isola nella quale, secondo la tradizione della mitologia nordica, fiorirono le antiche popolazioni germaniche.

La scena più interessante e densa di suggestioni di questa terza parte (questo il termine utilizzato nel libretto) è comunque quella che Gilliam orchestra sul *Minuetto dei fuochi fatui*. Di nuovo, assistiamo a una scena che si svincola dal piano narrativo della vicenda, per inserirsi in quel secondo orizzonte rappresentativo in cui il regista tenta di ripercorrere i momenti fondamentali della storia tedesca del Novecento. L'edificio che ospita l'appartamento di Margherita prende a girare e mostra ora all'uditorio un'altra facciata, dominata in basso dalla vetrina di un negozio e in alto da un grande orologio. La scena è illuminata totalmente da una luce blu – tinta utilizzata molto spesso anche nel cinema da Gilliam per rendere un'idea diffusa di apocalisse, di 'notte del mondo' – e si apre con il solo Mefistofele in scena, al centro del palco, vestito di un lungo impermeabile scuro e con una bombetta in testa, presto raggiunto dagli spiriti dannati che arrivano sul palco con i soliti movimenti vampireschi, distorti, asimmetrici, simili a quelli dei morti viventi che costellano il celeberrimo videoclip *Thriller* diretto da John Landis.

Di nuovo, Mefistofele assume la funzione diegetica di regista, orchestrando in modo meticoloso le azioni delle sue infernali faine sulle note del *Minuetto*. Non a caso, dopo essersi liberato di impermeabile e bombetta, rimasto in giacca rossa, accenna delle movenze da prestidigitatore ed estrae dalla manica un mazzetto di 'Croci di David' di stoffa che subito getta in aria, permettendo agli spiriti dannati (invisibili agli altri personaggi) di raccogliercle ed applicarle sugli abiti dei passanti che prendono a circolare sul palco. Questi vengono immediatamente arrestati dai membri della polizia nazista, anch'essi entrati in scena. Subito dopo, Mefistofele rientra dalle quinte portando in mano un secchiello e



un pennello che, giunti tramite le faine nelle mani delle guardie, vengono consegnati a un commerciante ebreo, costretto con la forza a scrivere «JUDE» sulla vetrina del suo negozio. A poco a poco, la scena comincia a riempirsi di personaggi: uomini e donne ebrae picchiati, seviziati e costretti dai nazisti a camminare a quattro zampe, le stesse guardie del Reich che lanciano pietre contro vetrine e finestre, e ovviamente gli spiriti dannati che – come estasiati dall’esplosione di una simile violenza – danzano in gruppo con pose finalmente composte ed eleganti. Gilliam, in pratica, trasforma il *Minuetto dei fuochi fatui* nell’orrore della Notte dei Cristalli, una scelta di messa in scena che rivela il forte potere di suggestione esercitato sul regista dai titoli dei numeri chiusi della partitura berlioziana. Il fenomeno fisico del ‘fuoco fatuo’, ovvero l’affascinante apparizione spontanea di fiammelle a livello del suolo (connesso, nella mitologia nordica, alla presenza di spiriti e folletti), a cui fa riferimento il libretto viene infatti ribaltato di segno da Gilliam, traslato nel contesto della *Kristallnacht*, nota per i violenti atti terroristici compiuti nei confronti della popolazione ebraica e tristemente connessa alla sfera semantica del fuoco, a causa dei numerosi incendi che portarono alla distruzione della quasi totalità delle sinagoghe ebraiche.

Quando il vortice della violenza e dell’umiliazione sembra aver raggiunto il proprio apice, comunque, Mefistofele torna al centro del palco e batte le mani: tutti i personaggi rimangono bloccati come statue e l’illuminazione vira dal blu al rosso. Riconfermandosi nel suo ruolo di ‘regista’, oltre che di depositario di un potere assoluto (il nazismo) e orwelliano capace di modificare perfino il Tempo, Mefistofele incita a gesti una sua faina a far scorrere all’indietro le lancette del grande orologio che domina il profilo dell’edificio in cui abita Margherita. D’improvviso sul palco – ora illuminato a intermittenza – i personaggi prendono a ripercorrere al contrario i propri movimenti, in un evidente riferimento alle abitudini di visione dello spettatore cinematografico e televisivo postmoderno, in grado di alterare la direzione del flusso visivo in ogni momento con l’ausilio di un semplice telecomando. Le tracce della Notte di Cristalli vengono in questo modo cancellate – e in tal senso si riconferma l’intenzione di Gilliam di far procedere la ‘storia di Faust’ e ‘la storia della Germania’ su due livelli di rappresentazione totalmente separati e non comunicanti – e la narrazione riprende dal punto precedente in cui Margherita, ancora non tornata a casa, si ferma a comprare fiori da una vecchia venditrice, a cui si sostituisce – travestito da donna – proprio Mefistofele, al fine di corrompere l’anima pura della giovane ebrea e spingerla così tra le braccia di Faust, che l’aspetta in camera sua. Gilliam, qui più che mai, pesca dal suo cinema, dai suoi loop e dalle strutture temporali ambigue e non-lineari di film come *I banditi del tempo* e soprattutto *L’esercito delle dodici scimmie* (*Twelve Monkeys*, 1995), recuperando quella concezione relativistica, circolare e manipolabile di un tempo che – come ammette Adolfo Fattori nel suo excursus sul cinema di fantascienza statunitense – «torna e si avvita su sé stesso, riproducendo continuamente gli stessi eventi». ³¹

Arriviamo così alla quarta parte della *Damnation*, aperta nuovamente dalla proiezione dell’*Uomo Vitruviano*, modificato con un grado ancora più netto di distorsione e circondato da una serie impazzita e mutevole di numeri: stiamo infatti per giungere alla rappresentazione del picco dell’aberrazione umana (Auschwitz) e insieme del corto circuito definitivo della razionalità scientifica incarnata da Faust, ormai totalmente sottomesso al suo desiderio carnale nei confronti di Margherita, che lo porterà all’atto estremo di firmare il ben noto «old piece of paper» di Mefistofele, come lo stesso Mefistofele lo definisce. ³² Non è un caso che quasi tutte le scene d’ora in poi siano caratterizzate da un’illuminazione estremamente contrastata, da una prevalenza estrema del buio (capace di ritagliare



letteralmente volti e corpi) che si fa metafora dell'inevitabile sopraggiungere del Male Assoluto, di cui avremo visione definitiva nell'inquietante epilogo.

Nella prima scena della quarta parte, infatti, il palco è dominato da un'oscurità quasi totale, nella quale si distinguono appena le figure di uomini, donne e bambini, seduti a terra o in piedi, affiancati da valigie e richiamati continuamente all'ordine dalle SS naziste. Si tratta, ovviamente, di ebrei rastrellati che attendono l'arrivo dei treni che li condurranno nei campi di concentramento. Tra loro c'è anche Margherita che interpreta la romanza *D'amour l'ardente flamme* (*My days of bliss are over*) restando quasi sempre seduta o in ginocchio, alzandosi di rado in piedi, in una scelta di rigorosa staticità giustificata dal tema narrativo dell'attesa dei convogli della morte (le cui porte vengono rese semplicemente con lo scorrimento orizzontale di una parte dell'enorme fondale nero). La sua recitazione assume dei toni fortemente melodrammatici, la gestualità si fa esasperata ed eccessiva.

Si colora invece di un tono ben più naturalistico la disperata esplosione d'ira di Faust colto, nella scena successiva, nell'atto di bruciare i suoi libri con un fermento inarrestabile e, in questo senso, capace di movimentare l'aria. La scena in questo caso sembra portare in sé i segni di un mondo in frantumi, disgregato e distrutto dalla forza del male: lo sfondo è lo stesso dell'apertura, quel paesaggio di stampo romantico ritornato anche nella scena del sogno del protagonista, ma stavolta è immerso nella totale oscurità. La dimora di Faust inoltre pare essere stata distrutta da un'esplosione: non ne restano che dei relitti sparsi disordinatamente per tutta la parte sinistra del palcoscenico. Lo stesso Faust sta seduto (e si contorce) su quello che pare essere il pavimento, al centro del quale si apre una cavità quadrata da cui escono delle fiamme. In questo 'camino' il protagonista getta con violenza i suoi volumi, gesto che – oltre a richiamare il celebre rogo dei libri operato dai nazisti nel 1933 – costituisce metaforicamente l'apice massimo del rigetto della razionalità (e insieme il trionfo del corporeo e del sentimento irrazionale) di Faust, di cui la *Damnation*, come detto più volte in precedenza, traccia la parabola discendente. Il suo unico desiderio è ormai quello di possedere sessualmente Margherita e la successiva apparizione di Mefistofele – macchiato di sangue e con indosso una vestaglia da notte color oro – rappresenta la risposta ideale alla sua irrefrenabile pulsione. Il foglio che questo gli fa firmare (promettendogli illusoriamente la salvezza della sua donna) può essere probabilmente inteso come un contratto che rende a tutti gli effetti Faust un dipendente del regime nazista, l'atto ufficiale con cui il Reich ingaggia la sua straordinaria abilità di scienziato al volere dei suoi piani criminali. Qui pare emergere inoltre in tutta la sua risonanza l'assunto di Otto Rank, riportato da Orvieto, per il quale «una delle cause del possibile patto col diavolo [è] di ordine sessuale», connessa cioè a una tensione al recupero del corporeo, di una componente puramente istintuale e libidica, slegata dal controllo della ragione.³³ Una simile interpretazione pare essere condivisa anche da Albright per il quale «*La Damnation de Faust* is a kind of *Don Giovanni* deconventionalized, with all the repellent operatic elements removed; in both works a figment of extreme desire crashes against the limits of the space in which human desire can operate».³⁴

A questo punto, i due personaggi salgono su un sidecar (che sostituisce i cavalli del libretto) portato in scena dagli spiriti dannati mentre sullo sfondo assistiamo al primo massiccio utilizzo narrativo del video. Mentre la motoretta che i due protagonisti cavalcano resta ferma, dietro di loro scorrono le immagini in bianco e nero di foreste, boschi, ambienti lugubri (in un richiamo evidente alla tecnica del 'trasparente', antico 'trucco' cinematografico capace di infondere un senso di movimento a una ripresa in realtà statica), riempiti progressivamente delle figure spaventose che Faust nel libretto immagina di vedere, colto dal delirio, e qui riconvertite in immagini storicamente pertinenti al periodo

nazista. Così, il «monstre hideux» e l'«essaim de grands oiseaux de nuit» del libretto vengono resi visivamente con una serie di caccia intenti a sganciare delle bombe, e la «ligne infinie de squelettes dansant» si trasforma in uno dei treni della morte, le cui ruote sui binari arrivano a dominare l'intero fondale mentre una serie impazzita di numeri e lettere scorrono a vista, fino a comporre la tristemente nota insegna che dominava il cancello di Auschwitz: «ARBEIT MACHT FREI». In quel momento, Mefistofele si sgancia dal sidecar e Faust continua ad avanzare sulla moto fino a perdersi in una nube di fumo, mentre sul fondale appare l'immagine di una devastante esplosione – simbolo dell'avvenuta dannazione del protagonista – e sul palco scende il buio. Indubbio anche in questo caso (e – come vedremo – nella scena successiva) il potere di suggestione attivato dal titolo del numero chiuso della partitura originale sulla creatività di Gilliam: la *Course à l'abîme* a cui fa riferimento Berlioz funge evidentemente da principio stimolatore per la delirante e lugubre traversata notturna che conduce il protagonista all'interno del centro nevralgico del genocidio nazista.

Successivamente, a poco a poco, sulla scena prende a diffondersi un fumo rosso che sale da una cavità posta al centro del palco, circondata dagli spiriti dannati che vi si contorcono intorno. Si notano ora ai due lati del palco due gruppi di figure con il volto coperto da un telo nero, vestite in impermeabile scuro e cappello, un abbigliamento che richiama fortemente quello dei film noir americani con Humphrey Bogart. A sinistra, tra loro, siede comodamente Mefistofele. Tutti hanno lo sguardo diretto verso la cavità infuocata all'interno della quale, a un tratto, precipita Faust dall'alto e dalla quale riemerge poco dopo, vestito con una camicia di forza. Proprio le lunghissime maniche di tale indumento vengono utilizzate dagli spiriti dannati a mo' di tiranti per trascinare a loro piacimento il protagonista sul palco, fino a farlo sdraiare su un piano inclinato, tenuto sospeso da terra grazie a delle corde. Mentre una debole luce accende lo sfondo, mostrando ancora una volta il fondale di stampo romantico della prima scena (stavolta dominato da una tonalità rossa che gli conferisce un'aura apocalittica e infernale), il coro di figure in abiti da noir prende a intonare il *Pandæmonium* in un linguaggio sconosciuto e contemporaneamente gli spiriti dannati, con dei grossi martelli, inchiodano Faust al piano inclinato, a testa in giù, in quella che sembra una sorta di blasfema crocifissione rovesciata. In effetti, quando il piano viene sollevato scopriamo che Faust è stato letteralmente crocifisso a una svastica, sulla quale viene proiettata nuovamente l'immagine dell'*Uomo Vitruviano* – stavolta totalmente rovesciata – che ora si sovrappone perfettamente al protagonista, mentre sul palco gli spiriti dannati danzano allegramente e Mefistofele, al centro, distaccato dal coro,



La crocifissione di Faust a una svastica, IV parte

osserva con soddisfazione il compimento della sua opera. Una simile immagine rende ovviamente l'idea della fallibilità umana, della definitiva sottomissione del protagonista all'abominio nazista e della crisi radicale di ogni utopistica fiducia nella ragione umana, interdetta appunto da quell'indicibile atto di barbarie costitu-



ito dalla Shoah.

Di nuovo, come nella scena precedente, Gilliam pare costruire le atmosfere visive del suo dramma sulla scorta dell'ispirazione fornita dai titoli originali dei numeri chiusi riportati nella partitura: il *Pandæmonium* di Berlioz viene qui associato dal regista britannico all'omonima capitale infernale del *Paradiso Perduto* di John Milton e probabilmente all'illustrazione – dominata cromaticamente dal rosso, come la scena suddetta – che John Martin realizzò nel 1825. Quella di Gilliam è in fondo una scelta di messa in scena fortemente concreta: il regista non tenta di evocare un'idea dell'inferno, vagheggiandone i tratti attraverso il recupero di un immaginario fortemente consolidato, ma piuttosto si sforza di caratterizzare Auschwitz come il luogo – realmente esistito – che maggiormente si presta ad essere descritto attraverso quegli elementi visivi, il crocevia storico per il quale, più che per ogni altro, è adattabile il senso più intimo del termine *Pandæmonium*, ovvero quello di spazio in cui convivono, in un'agghiacciante armonia, "tutti i demoni" e per estensione tutto il male del mondo.

Eppure, da un punto di vista strettamente narrativo, la scena conserva una forte ambiguità per quanto concerne lo scioglimento della vicenda dello stesso Faust. Se la caduta del protagonista nella cavità fumosa pare rinviare alla morte per asfissia delle camere a gas (dunque Faust sarebbe morto?), la stessa caduta, letta in relazione alla conseguente 'crocifissione alla svastica' e all'elemento della camicia di forza, sembrerebbe più che altro alludere metaforicamente a una sorta di 'rinascita nel nazismo' di Faust, a un completamento di quel lavaggio del cervello che il demonico Mefistofele – in realtà un generale del Reich – ha portato avanti sin dall'inizio della vicenda (al fine di assoldare la 'scienza' di Faust al servizio della macchina dello sterminio nazista).

In ogni caso, se la fine di Faust è incerta o sospesa (in pieno stile Gilliam), quella di Margherita è fin troppo chiara. Nel raggelante epilogo, infatti, di fronte a uno sfondo totalmente nero, una leggera neve (proiettata) cade sul palco, dominato al centro da un ammasso di cadaveri femminili, appena illuminato da una luce fredda. Ai lati, immobili, stanno in piedi nel buio adulti e bambini vestiti in giacca e cravatta che cantano della futura ascensione al cielo di Margherita, la cui figura è illuminata da un fascio di luce più intenso, esattamente al centro della fossa comune.

Al delirio visionario della scena precedente, Gilliam oppone qui una staticità totale e mortuaria: non c'è nessuna ascensione, nessuna possibilità di rinascita, nessun movimento verso l'altro, solo la neve che cade sui corpi morti. Il coro invece si presenta come un unicum non più individualizzato, un collettivo compatto che si posiziona ai margini della visione e non ha altra funzione se non quella di guardare ciò che accade al centro del palco, costituendosi nuovamente come un raddoppiamento diegetico del pubblico, in un'operazione auto-riflessiva da sempre caratterizzante l'opera del regista britannico.

3. *La summa di una poetica avversa alle generalizzazioni*

Risulta evidente che un simile approccio di messa in scena riesce ad accogliere in sé tutti i tratti più caratteristici dell'opera di Gilliam – fino al 2011 ancorata ai soli ambiti del cinema e dell'animazione – tanto da costituirne una sorta di summa, di affresco multiforme capace di illuminare da solo un'intera poetica. Già nell'esperata e debordante commistione di scenografie e riferimenti visivi che la anima, questa *Damnatio* riflette la passione di Gilliam per la mescolanza eterogenea, l'accumulo indifferenziato di materiali e oggetti di varia provenienza, di epoche, arti e riferimenti culturali diversissimi.³⁵



Come visto, Gilliam passa senza riserve dall'immaginario romantico di Friedrich e quello espressionista di Grosz, dal surreale riferimento all'*Alice* di Carroll al mito di Sigfrido e Brünnhilde, all'interno di una dominante di chiara matrice orwelliana, tesa a descrivere il nazismo (di cui Mefistofele è simbolo e insieme sineddoche) come un potere asfissiante e onnipotente, capace di controllare perfino le più recondite sfere dell'inconscio. Dunque, un apparato citante di evidente natura postmoderna, un percorso creativo che – usando le parole di Sanguineti – tende ad «allargare l'orizzonte dei linguaggi» al fine di realizzare «una piena sregolatezza inventiva, anarchicamente ben temperata» che, ovviamente, trova nel cinema il calderone privilegiato in cui pescare a piene mani le suggestioni più diverse: da Méliès a Tim Burton, da Chaplin ai Monty Python, da Ejzenstein a Leni Riefenstahl, passando per l'immaginario del noir e quello dell'horror a tema zombie.³⁶

In fondo, l'operazione adottata da Gilliam nella messa in scena della *Damnation* pare incarnare in modo quanto mai rigoroso il punto di vista di Christophe Deshoulières, per il quale «mettere in scena un testo in grado di suscitare altri spettacoli grazie alla sua ricchezza polisemica significa [...] iscriversi a priori in un'estetica della ripetizione ovvero della rottura, della mancanza o del sovraccarico, e soprattutto del conflitto».³⁷ Questi termini mi sembrano estremamente calzanti nella definizione di una poetica improntata – come già più volte specificato – sul rifiuto di soluzioni definitive, sul contrasto mai risolubile degli opposti, sul *mélange* barocco di forme e stili, sull'infinitizzazione del senso.

La stessa architettura formale su cui si basa lo spettacolo, d'altronde, è evidentemente fondata – a tutti i livelli – sulla mancanza di univocità, su quell'estetica del doppio, della dicotomia, dell'opposizione polare propria di tutti i film di Gilliam. Tutto è duplice in questa messa in scena: due sono gli approcci che Gilliam attua nei confronti del libretto (uno decostruttivo ed esplosivo, l'altro teso a portare alla luce il suo senso originario) e due sono i livelli di rappresentazione (uno narrativo in cui va in scena la storia di Faust durante il regime nazista, l'altro puramente visivo e slegato dall'intreccio in cui si ripercorre la storia della Germania *tout court*). A ben guardare, inoltre, i criteri del doppio e della dicotomia paiono informare lo stesso stile di recitazione degli attori, che oscilla tra il prevalente naturalismo e i rari eccessi melodrammatici e caricaturali, oltre che il lavoro sul coro, di volta in volta trattato come un collettivo oppure animato da una spinta individualizzante.

Anche dal punto di vista tematico e figurativo, inoltre, questa *Damnation* deborda dei motivi ricorrenti più tipici del cinema *gilliamesque*. Al di là della già citata passione del regista britannico per le figure demoniche, per il mostruoso, e il deforme, infatti, ritroviamo visivamente anche il tema della gabbia, così tipico della sua opera, nelle fattezze dell'abitazione di Faust (realizzata secondo un sistema di linee sghembe e distorte perfettamente coerenti con le scenografie dei suoi film) oltre che nella caratterizzazione stessa del protagonista, imprigionato nella sua razionalità scientifica, inizialmente capace di inibire l'istinto del corpo. Impossibile poi non citare l'ossessione di Gilliam, filtrata dai romanzi di Philip K. Dick, per la manipolazione temporale e l'intreccio di temporalità diverse, qui resa attraverso l'alternanza continua tra le varie epoche della storia tedesca e nella scena del *Minuetto*, in cui a un gesto di Mefistofele il tempo prende a scorrere alla rovescia. Un circo sregolato e cangiante, dunque, un calderone ribollente di suggestioni multiformi che, proprio in virtù dei suoi caratteri così peculiari, fatica a sedimentarsi in una configurazione univoca, ad adattarsi entro i limiti angusti di un'etichetta, a trovare una collocazione ferrea e rigorosa nel contesto del dibattito contemporaneo sulla regia d'opera.

Rifacendosi, ad esempio, alle distinzioni operate da Roger Savage, che nel suo *All'estire*



l'opera riconosce tre diversi approcci concettuali per quanto concerne la realizzazione scenica, un'operazione creativa come quella messa in atto da Gilliam pare abbracciare idealmente la terza tendenza, che prevede un radicale superamento del testo del libretto, inteso come stimolo creativo non vincolante. Come dichiara Savage, «parafrasando una famosa affermazione del critico Roland Barthes: "La nascita del regista avviene necessariamente a prezzo della morte dell'autore". È il testo stesso che, affrancato dal tempo e dall'autore, vive; e questa sua libera vita stimola l'immaginazione di registi e scenografi facendo nascere sempre nuove risposte». ³⁸ Reagendo in modo netto al testo originario, Gilliam giunge a sovvertirlo, lo arricchisce di sfumature e caratterizzazioni opposte, pronte ad aprirlo a significati più ampi e riflessioni complesse.

Eppure nella già descritta operazione di sterminata apertura del senso realizzata dal regista britannico, *l'opera* viene inevitabilmente ricondotta (anche) al suo senso originario. Gilliam infatti supera senza dubbio il testo di partenza, arricchendolo di nuove dimensioni interpretative, ma allo stesso tempo riesce a preservare quello che Savage definisce il «fuoco sacro dell'opera», il tema che storicamente fonda il libretto di Berlioz (e prima di questo il poema di Goethe), ovvero il contrasto tra mente e corporeità, intelletto e impulso e, con esso, il progressivo cedimento dei dettami della ragione sotto il peso del caotico magma dell'istinto. ³⁹

D'altronde, come ammette Luca Zenobi, nella *légende* di Berlioz «la caduta dell'eroe origina dalla potenza dell'eros» e, ⁴⁰ usando le parole di Paolo Orviato,

il problema principale di Faust e di ogni uomo in genere, è il confronto/scontro tra il suo Io sociale – quella Persona che pacificamente si identifica e si esaurisce nel suo ruolo, etico, religioso e civile – e il suo doppio, spesso amorale, asociale, primitivo e selvaggio. ⁴¹

Anche Inez Hedges, nel suo imponente studio sulla figura di Faust, dichiara che

If Goethe's Faust could describe himself as torn apart by his two souls—the one that aspires to quiet study and the other that wants to set forth and know the world—twentieth-century Fausts suffered the tormented division of self into Faustian and Mephistophelean halves. ⁴²

In questo senso, il regista rispetta curiosamente anche la componente fondamentale della seconda tendenza di Savage: avere chiara concezione del significato originario del testo e rappresentarlo «nel modo più congeniale all' *hic et nunc* degli spettatori contemporanei». ⁴³ Ovvero attraverso un caleidoscopio postmoderno traboccante di suggestioni, forme, stili e figure quanto mai capace di riflettere le abitudini di visione di un pubblico ormai perennemente sottomesso al bombardamento dell'informe caos visivo proprio della nostra contemporaneità, dominata in lungo e in largo da schermi sempre accesi e immagini di provenienza e natura mai così eterogenee.

In tal senso, la *Damnation* di Gilliam, pur nella sua natura sfuggibile e di sicuro insofferente a categorizzazioni troppo restringenti, sembra sposare in pieno le parole di Paolo Gallarati che in *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale* evidenzia con grande acume come la grandezza di un'operazione di messa in scena non risieda necessariamente nella sua sfrontata pretesa di modernizzazione rispetto all'originale: «quel che conta è renderla moderna, rispettando ciò che è eterno, vale a dire gli intimi rapporti della struttura musicale e narrativa». ⁴⁴ Inoltre, la struttura dualistica che informa la messa in scena del regista britannico, la continua intermittenza tra il livello narrativo (in cui



ha luogo la storia di Faust nella cornice storica del Reich) e quello puramente visivo (in cui viene ripercorsa la storia della Germania tout court ma l'azione risulta effettivamente bloccata) attiva altre, non immediate, connessioni con le parole di Gallarati che in *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale* riconosce che l'opera a numeri chiusi fonda il suo statuto ontologico su una non-continuità strutturale in cui «il tempo della rappresentazione e quello rappresentato non coincidono ma si divaricano»,⁴⁵ su un contrasto tra «accelerazione e rallentamento, scorrevolezza e staticità»,⁴⁶ in cui «il momento statico non costituisce una deroga alla continuità del dramma, ma solo un cambiamento di prospettiva» intimamente necessario a una forma artistica come l'opera che «ha bisogno, per vivere, di [...] accelerare e rallentare il tempo, alterarne densità e rarefazione, moto e staticità».⁴⁷ La continua oscillazione messa in scena da Gilliam tra il (dominante) flusso narrativo e la costellazione di sacche atemporali svincolate dalla diegesi non appiattisce affatto, ma semmai rinforza il nucleo genetico dell'opera in musica, «non compromette la scorrevolezza dell'azione perché il tempo della musica s'impossessa della nostra coscienza percettiva, facendoci dimenticare quello dell'orologio».⁴⁸

Proprio in virtù del lavoro compiuto sulla temporalità, non più intesa come sovrastruttura lineare e oggettiva ma come elemento manipolabile, inoltre, la *Damnation* di Gilliam riesce a mettere in scena, in modo squisitamente autoriflessivo, un altro presupposto estetico dell'opera in musica, il suo essere cioè una complessa «stratigrafia di tempi storici».⁴⁹ Il continuo andirivieni tra epoche messo in atto dal regista, il continuo balzare tra i riferimenti culturali del Reich e quelli del tardo Ottocento, non fa altro che palesare – metatestualmente – quel «meraviglioso pantheon [...] dei tempi storici» che è l'opera in musica, capace secondo Gerardo Guccini di rendere noi spettatori simultaneamente «antichi e presenti, anacronistici e contemporanei».⁵⁰

In ogni caso, è impossibile non riconoscere che l'approccio di messa in scena di Gilliam è indubbiamente lontano da un concetto di aderenza servile e pedissequa al libretto originale e anzi che proprio alla sua capacità di riscrittura, connessa alla necessità di dar nuova linfa vitale al nucleo più intimo del testo, è dovuto il grande clamore che lo spettacolo ha suscitato anche nell'ambito della critica di settore. Dopo il travolgente successo ottenuto al botteghino, infatti, non sono di certo mancate le lodi per il regista britannico che, secondo Alberto Bonanno, è riuscito nel tentativo di realizzare più che una regia, «un'operazione di radicale trapianto» capace di ridare «alla complessa partitura di Berlioz [...] vita nuova e diversa, risolvendone gli inciampi drammaturgici, le ridondanze e gli sfilacciamenti inevitabili se si guarda la *Damnation* secondo i canoni dell'opera tradizionale».⁵¹

In patria, l'opera è stata accolta con un tripudio di elogi, tesi a celebrare soprattutto la felice applicazione della verve visionaria del cineasta al mondo dell'opera in musica. La tendenza dominante delle recensioni (almeno di quelle entusiastiche) si può ritenere condensata nelle parole di Andrew Clements che, su *The Guardian*, ha lodato la suggestiva soluzione di ripercorrere la parabola discendente di Faust «through 100 years of German history and culture», oltre ad elogiare la capacità di direzione degli attori di Gilliam, il sapiente utilizzo del video («the use of video is perfectly judged») e il fatto che «everything on stage has a musical as well as visual purpose».⁵²

Decisamente entusiastiche anche le reazioni della critica italiana, largamente impressionata dalla ripresa dello spettacolo al Teatro Massimo di Palermo, abbagliata – per usare le belle parole di Federico Zumpani – soprattutto dalla «visione creativa postmoderna dall'impatto devastante» della messa in scena, dalla sua «dimensione psichedelica [...] circondata da immagini e visioni accecanti», dalla potenza di un «teatro visivo» capace



di realizzare una «miscellanea fra la tradizione romantica che accompagna l'opera e la visione contemporanea».⁵³ Interessante pure il punto di vista di Cristina Raffa che elogia l'energia inarrestabile di «un'opera fantasmagorica» facendo leva sull'elemento – poco considerato altrove – del coro che «subisce una piccola rivoluzione: non solo esce dall'immobilità, ma assume un dinamismo esteticamente sensazionale».⁵⁴

Dinamismo estremo e mobilità forsennata paiono d'altronde caratterizzarsi – insieme alla straordinaria vivacità immaginifica del regista – come *Leitmotive* insostituibili e centri nevralgici delle reazioni positive della critica di settore italiana. Non è un caso che Bonanno descriva l'opera nei termini di «macchina delle meraviglie fatta di masse, di effetti speciali e cinematografici che [...] non ha un solo momento di stanchezza»,⁵⁵ e Giuseppina Manin ne parli – utilizzando peraltro un calzante riferimento cinematografico – come di una «carrellata visionaria attraverso un secolo di storia».⁵⁶

Da citare infine, sul versante delle stroncature, il punto di vista di Warwick Thompson che ha parlato di «insalubrious taste», etichettando l'opera come «disturbing, but not in the way intended» e sintetizzando le sue titubanze sulla messa in scena di Gilliam nella domanda retorica: «Should the Holocaust be trivialized this way for the sake of a coup de theatre? Is a jokey, cool, ironic tone really appropriate for the subject?».⁵⁷ Una simile critica, a mio avviso, fatica a trovare legittimazione nel contesto di un'era come la nostra, non più fondata sul criterio dell'irrapresentabilità estetica dell'Olocausto, su quell'idea di crisi della rappresentazione legata all'indicibilità del genocidio nazista e sintetizzata dalla celebre affermazione di Adorno per cui «scrivere poesie dopo Auschwitz è un atto di barbarie», bensì su un'opposta saturazione dell'immaginario in cui l'orrore della Shoah (e con esso, molti altri orrori) è diventato un enorme serbatoio narrativo da cui letteratura, teatro e cinema attingono continuamente, spesso adottando strategie narrative che contrastano con la 'sacrale' e indefinibile drammaticità dell'evento.⁵⁸

Inoltre credo che le parole di Thompson, a differenza di quelle di Clements, tradiscano un tentativo evidente di separare l'opera analizzata dalla poetica del suo regista, il prodotto dal suo creatore, insomma la *Damnation* dal contesto complessivo dell'opera di Gilliam che, da sempre, scopertamente, fa dell'ironia una figura testuale strutturante e imprescindibile. In pratica, la *Damnation* di Berlioz, nelle mani di un artista come Gilliam, non poteva che trovare una simile rielaborazione, capace di fondere la frattura storica del nazismo con la tagliente arma dell'ironia. Dichiarò in fondo il regista: «[*La Damnation*] più che un'opera è un incubo. E allora, pensando alla cultura tedesca, mi sono chiesto quale fosse l'incubo peggiore. La risposta è stata una sola: il nazismo».⁵⁹

¹ G. GUCCINI, L. ZOPPELLI, L. BIANCONI, 'Ancora sulla regia nell'opera lirica', *Il saggiautore musicale*, XVII/1 (2010), p. 95.

² *La Damnation de Faust* messa in scena da Gilliam all'ENO nel 2011 ha visto la direzione musicale di Edward Gardner. La parte di Faust è stata interpretata dal tenore Peter Hoare, quella di Mefistofele dal basso Christopher Purves, quella di Margherita dal mezzosoprano Christine Rice e quella di Brander dal basso Nicholas Folwell. I costumi di scena sono stati disegnati da Katrina Lindsay. Peter Mumford ha svolto il ruolo di *lighting designer* mentre Finn Ross si è occupato della gestione degli inserti video che compongono l'opera.

³ *La Damnation de Faust* messa in scena da Gilliam al Teatro Massimo di Palermo ha visto la direzione musicale di Roberto Abbado. La parte di Faust è stata interpretata dal tenore Gianluca Terranova, quella di Mefistofele dal basso Lucio Gallo, quella di Margherita dal mezzosoprano Anke Vondung e quella di Brander dal basso Enrico Iori. Come per lo spettacolo di Londra, i costumi di scena sono quelli disegnati da Katrina Lindsay, Peter Mumford ha svolto il ruolo di *lighting designer* e Finn Ross si è occupato della gestione degli inserti video che compongono l'opera.



- ⁴ F. LIBERTI, *Terry Gilliam*, Milano, Il Castoro Cinema, 2005, p. 30.
- ⁵ F. LIBERTI, 'L'uomo che scambiò la sua casa per una grossa tetta' (intervista rilasciata da Gilliam a Fabrizio Liberti nel 2004) in ID., *Terry Gilliam*.
- ⁶ Nella sopracitata intervista nel DVD della messa in scena all'ENO, lo stesso Gilliam si chiede: «What defines an opera? What determines it?» e si risponde da sé, ammettendo che «Berlioz certainly didn't play by the rules!». Tutte le ulteriori citazioni di Gilliam, ove non altrimenti specificato, sono tratte da questa intervista.
- ⁷ A. CLEMENTS, 'The Damnation of Faust-Review', *The Guardian* (Maggio 2011) <<http://www.theguardian.com/stage/2011/may/07/the-damnation-of-faust-review>> (consultato il 10 dicembre 2013).
- ⁸ P. LEVY, 'Gilliam's Faustian Pact', *The Wall Street Journal* (Maggio 2011) <<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052748703992704576306742083178386>> (consultato il 10 dicembre 2013).
- ⁹ D. ALBRIGHT, *Berlioz semi-operas*, Rochester, University of Rochester Press, 2001, p. xi.
- ¹⁰ Ivi, p. xii.
- ¹¹ Ivi, p. xi.
- ¹² Ivi, p. 130.
- ¹³ Ivi, p. 109.
- ¹⁴ L. BENTIVOGLIO, 'La leggenda di Faust secondo Luca Ronconi', *La Repubblica*, 20 febbraio 1992.
- ¹⁵ Mi riferisco all'allestimento andato in scena a Glyndebourne nel 1996 con la direzione musicale di William Christie, i costumi di Duná Ramicová e le scene di George Tsypin.
- ¹⁶ Sulla storia tedesca del XIX e XX secolo, cfr. R.J. EVANS, *Rereading German History: From Unification to Reunification, 1800-1996*, London and New York: Routledge, 1997; K.R. JARAUSCH, M. GEYER, *Shattered Past: Reconstructing German Histories*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003. Sulla storia del Reich, cfr. H. ARENDT, *The origins of totalitarianism*, San Diego, Harcourt Brace & Company, 1979; K. HILDEBRAND, *Das Dritte Reich*, München, Oldenbourg Grundriß der Geschichte, 1979.
- ¹⁷ «Spiriti dannati» è la mia traduzione dell'espressione «Souls of the damned», pronunciata da Mefistofele durante il prologo.
- ¹⁸ Interessante notare come nel libretto di Berlioz sia Mefistofele ad avere i capelli rossi. Probabilmente, la scelta di connotare il protagonista Faust con un elemento così caratterizzante dell'antagonista è dovuta alla volontà di Gilliam di rendere visivamente l'idea della presenza ineliminabile di una componente demonica, maligna, infernale in ogni essere vivente.
- ¹⁹ Ho consultato il libretto dell'opera nella copia digitale reperibile sul sito dedicato a Hector Berlioz, creato da Michel Austin e Monir Tayeb nel luglio 1997: <<http://www.hberlioz.com/Libretti/Damnation.htm>> (10 dicembre 2013). Tutte le citazioni dal libretto, ove non altrimenti specificato, sono tratte da questa fonte.
- ²⁰ D. ALBRIGHT, *Berlioz semi-operas*, p. 113.
- ²¹ Ivi, p. 111.
- ²² P. GALLARATI, 'Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale', in *Luchino Visconti: la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, p. 97.
- ²³ Impossibile non citare qui l'omaggio al celebre rito del 'cambio di posto' del Cappellaio Matto nell'*Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, uno dei riferimenti più ricorrenti all'interno della filmografia di Gilliam.
- ²⁴ J. MAEDHER, 'La regia operistica come opera d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra', *Musica/Realtà*, XI/31, Aprile 1990, p. 73.
- ²⁵ «Dans le fourneau le pauvre sire / Crut pourtant se cacher très bien». L'unica variazione significativa applicata nella traduzione inglese è l'aggiunta dei due aggettivi «warm» e «snug», tesi a qualificare il forno («the oven») in termini positivi all'interno di una strategia ferocemente ironica che ovviamente rinvia ai forni crematori dei Lager nazisti.
- ²⁶ «L'insecte plein de joie / Dès qu'il se vit paré / D'or, de velours, de soie». Non ci sono variazioni realmente significative nella traduzione inglese.
- ²⁷ Questa battuta non è presente nel libretto originale ed è evidentemente stata aggiunta con funzione metatestuale, secondo quel procedimento autoriflessivo che si caratterizza come una sorta di *Leitmotiv* per l'intera opera di Gilliam.
- ²⁸ Lo stesso Wagner, in effetti, era notoriamente antisemita e pubblicò nel 1850 un trattato intitolato *Das Judentum in der Musik* (letteralmente 'il giudaismo nella musica') nel quale tentava di spiegare «the involuntary repulsion possessed for us by the nature and personality of the Jews». Il trattato è consultabile liberamente online (in lingua inglese) al seguente indirizzo <<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagjuda.htm>> (consultato il 21 settembre 2014).
- ²⁹ F. GIOVANNELLI (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 34.



- ³⁰ Ivi, p. 36.
- ³¹ A. FATTORI, *Memorie dal futuro*, Napoli, Ipermedium Libri, 2001, pp. 127-128.
- ³² Nel libretto originale, Mefistofele incita Faust a firmare un «vieux parchemin» («vecchia pergamena»). La variazione terminologica nella traduzione inglese è dovuta più che altro a un tentativo di adattare il libretto alla cornice storica novecentesca.
- ³³ P. ORVIETO, *Il mito di Faust, L'uomo, Dio, il diavolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 171.
- ³⁴ D. ALBRIGHT, *Berlioz semi-operas*, p. 111.
- ³⁵ Afferma a tale proposito il regista: «Non sono molto selettivo [...] non amo le cose stabili.[...] Questo è uno dei motivi per cui molte persone non amano i miei film: perché un momento c'è Tex Avery e quello dopo c'è Botticelli e sono confusi. Mescolare le cose non piace a tutti» (F. LIBERTI, 'L'uomo che scambiò la sua casa per una grossa tetta').
- ³⁶ E. SANGUINETI, 'Programma di sala per *Macbeth Remix* di A. Liberovici, Festival di Spoleto, 1998', citato in S. CAPPELLETTO, 'Inventare la scena: regia e teatro d'opera', in R. ALONGE, G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001, p. 1214.
- ³⁷ C. DESHOULIÈRES, 'La regia di opere del passato', in J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. II, Torino, Einaudi, 2002, p. 1030.
- ³⁸ R. SAVAGE, 'Allestire l'opera', in R. PARKER (a cura di), *Storia illustrata dell'opera*, Milano, Giunti-Ricordi, 1998, p. 419.
- ³⁹ «Il regista moderno, rispettoso delle intenzioni e del significato vero di un'opera è giunto talvolta a considerarsi il custode del fuoco sacro dell'opera» (R. SAVAGE, 'Allestire l'opera', p. 412).
- ⁴⁰ L. ZENOBI, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci Editore, 2013, p. 143.
- ⁴¹ P. ORVIETO, *Il mito di Faust*, p. 170.
- ⁴² I. HEDGES, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggle*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, p. 188.
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ P. GALLARATI, 'Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale', p. 102.
- ⁴⁵ P. GALLARATI, 'Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale', in R. ALONGE (a cura di), *La regia teatrale: specchio delle brame della modernità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, p. 177.
- ⁴⁶ Ivi, p. 178.
- ⁴⁷ Ivi, p. 180.
- ⁴⁸ P. GALLARATI, 'Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale', p. 109.
- ⁴⁹ G. GUCCINI, L. ZOPPELLI, L. BIANCONI, 'Ancora sulla regia nell'opera lirica', p. 98. Anche Maehder parlava dell'opera come una stratificazione di piani temporali divergenti: il momento della formazione della partitura, quello della singola rappresentazione e infine lo strato temporale immaginario della narrazione (cfr. J. MAEDHER, 'La regia operistica come opera d'arte autonoma').
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ A. BONANNO, 'Faust e la dannazione inevitabile', *Giornaledellamusicait*, (gennaio 2012) <<http://www.giornaledellamusicait/rol/?id=3779>> (consultato il 10 dicembre 2013). Specifico che l'articolo citato fa riferimento alla ripresa della *Damnation* al Teatro Massimo di Palermo.
- ⁵² A. CLEMENTS, 'The Damnation of Faust-Review', *The Guardian*, maggio 2011 <<http://www.theguardian.com/stage/2011/may/07/the-damnation-of-faust-review>> (consultato il 10 dicembre 2013), fonte di tutte le citazioni presenti nella frase.
- ⁵³ F. ZUMPANI, 'Lo strano caso del dottor Faust e di Mr. Gilliam', *PrismaNews*, gennaio 2012 <<http://www.prismanews.net/tra-i-velluti/teatro-massimo-faust-gilliam.htm>> (consultato il 10 dicembre 2013), fonte di tutte le citazioni presenti nella frase.
- ⁵⁴ C. RAFFA, 'Dannazione! Gilliam e il Faust palermitano', *Artribune*, (gennaio 2012) <<http://www.artribune.com/2012/01/dannazione-gilliam-e-il-faust-palermitano/>> (consultato il 10 dicembre 2013), fonte di tutte le citazioni presenti nella frase.
- ⁵⁵ A. BONANNO, 'Faust e la dannazione inevitabile'.
- ⁵⁶ G. MANIN, 'Gilliam e il debutto all'opera: il mio «Faust» da incubo nazista', *Corrieredellasera.it*, gennaio 2012 <http://www.corriere.it/cultura/12_gennaio_16/manin-gilliam-debutto-opera-faust_15034d0a-404f-11e1-a5d2-75a8a88b1277.shtml> (consultato il 10 dicembre 2013).
- ⁵⁷ W. THOMPSON, 'Terry Gilliam's Gas-Chamber 'Faust' Is Sick Joke: Review', *Bloomberg Luxury*, maggio 2011 <<http://www.bloomberg.com/news/2011-05-09/terry-gilliam-s-gas-chamber-london-faust-is-sick-joke-warwick-thompson.html>> (consultato il 10 dicembre 2013), fonte di tutte le citazioni presenti nella frase.
- ⁵⁸ Sulla costruzione memoriale della Shoah attraverso il filtro delle arti figurative e performative cfr. A. MINUZ, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma, 2010. Per quanto concerne la



rivisitazione del tema attraverso strategie narrative non canoniche si pensi inoltre a film come *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997), *Train de vie* (Radu Mihăileanu, 1998) o *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009) in cui gli episodi relativi alla Shoah sono raccontati rispettivamente attraverso il filtro del comico, del surreale o della ricostruzione ludica (della Storia). Cfr. G. VITIELLO, 'La Shoah e l'immagine del sublime. Cernefici, vittime, spettatori', *Arabeschi*, I, 1, (gennaio-giugno 2013), pp. 134-144 <http://www.arabeschi.it/la-shoah-e-l-immagine-del-sublime/> (consultato il 10 maggio 2014).

⁵⁹ G. MANIN, 'Gilliam e il debutto all'opera: il mio «Faust» da incubo nazista'.