

studi
germanici



12
2017

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Emily Martone**
Ontologia tragica e tragedia dell'Esistenza. Il precario equilibrio tra necessità e libertà nella filosofia di Schelling e Kierkegaard
- 47 Luca Crescenzi**
Melancholia e Satana. Walter Benjamin e *Agesilaus Santander*
- 87 Filippo Ranghiero**
Una storia di potere e sopravvivenza: l'Ospedale ebraico di Iranische Straße
- 107 Michele Sisto**
Cesare Cases e le edizioni italiane del *Faust*. Letteratura, politica e mercato dal Risorgimento a oggi
- 179 Ida De Michelis**
L'afflato magico di Faust nel cinema italiano
- 195 Anne Klara Bom – Torsten Bøgh-Thomsen**
«La sensazione di una melanconica positività!». Valuations of the Popular Hans Christian Andersen in Italy

Letteratura

- 217 Gabriella Catalano**
Vera Icon. Goethe e la collezione Boisserée in «Ueber Kunst und Alterthum»
- 241 Paola Di Mauro**
Biopolitica di un'assenza: in margine alla fiaba di *Dornröschen*
- 265 Fabrizio Cambi**
L'insalvabilità dell'io e il gesto espressionista nella poetica del superamento e nell'orizzonte goethiano di Hermann Bahr
- 279 Riccardo Concetti**
Die Verhüllte di Robert Michel. Turbamenti orientalistici di un racconto dimenticato della *Wiener Moderne*

- 291 Massimo Libardi – Fernando Orlandi**
La «Soldaten-Zeitung». Una palestra per *L'uomo senza qualità*
- 311 Mauro Nervi**
«Jargon ist alles». Kafka e la lingua jiddisch
- 329 Vanessa Pietrantonio**
Tra i corpi celesti e il deserto. La topografia immaginaria di Anna Maria Ortese e Ingeborg Bachmann

Linguistica

- 349 Anne-Kathrin Gärtig**
Italianismen im Deutschen. Potentiale und Grenzen der Analyse mithilfe der Datenbank OIM

Ricerche

- 385 Elisa D'Annibale**
Gentile, Gabetti e i fuoriusciti ebrei tedeschi. Il caso di Karl Löwith
- 405 Natascia Barrale**
I germanisti e l'accordo culturale italo-tedesco: l'avvio di una ricerca
- 415 Elena Giovannini**
Il viaggio in Italia. Nuove prospettive sui resoconti di viaggio
- 423 Osservatorio critico della germanistica**
a cura di Fabrizio Cambi

L'afflato magico di Faust nel cinema italiano

Ida De Michelis

Faust

Laß mich nur schnell noch in den Spiegel
schauen!

Das Frauenbild war gar zu schön!

*J.W. Goethe, Faust I, Hexenküche, vv.
2599-2601*

C'è un oltre in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.

Luigi Pirandello, Si gira

In Italia il mito faustiano, cardine della dialettica tra modernità e tradizione nella storia artistica occidentale, ha incontrato contraddizioni maggiori nella sua recezione rispetto e paesi come la Francia o l'Inghilterra, proprio a causa delle diffuse resistenze al moderno della cultura italiana. Ricostruendo un percorso della presenza del tema faustiano nella produzione cinematografica italiana ho inteso offrire un tassello ulteriore della più ampia vicenda del moderno, in particolare nella cultura del paese dei primi decenni del Novecento, ma anche testare il contributo della nuova arte al percorso di accettazione di quel mito. A tal fine ho voluto far interagire la storia della ricezione italiana del tema faustiano con il processo di legittimazione dell'arte cinematografica in Italia, cercando di registrare quali eredità quest'ultima abbia lasciato alla tradizione ermeneutica faustiana e viceversa.

Tale percorso di legittimazione è durato almeno tre decenni, in cui la cultura letteraria italiana, anche per ribadire la propria posizione intellettuale ed estetica dominante, ha accolto lentamente la produzione cinematografica come degna dello statuto di vera e propria arte autonoma.



ma. Questo riconoscimento di statuto artistico avvenne parallelamente allo sviluppo del mezzo cinematografico che, da semplice strumento di riproduzione del reale, mostrò via via le proprie potenzialità suggestive, rappresentative ed espressive. Una delle modalità di nobilitazione della nuova arte fu il far riferimento a capolavori letterari: la scelta quindi di un determinato soggetto, come ad esempio in questo caso dell'ipertesto faustiano, è da intendersi come un implicito riconoscimento in quell'opera di un'autorità, di un modello.

«Il soggetto del Faust fu utilizzato nel cinema fin dai suoi esordi»¹: infatti da fine Ottocento accanto alla tradizione letteraria si sviluppa, in perenne osmosi con essa, una ricca e precoce produzione filmica faustiana.

Con l'invenzione del cinema la vicenda di Faust sembra offrirsi come materia privilegiata di rappresentazione per ragioni innanzitutto di contenuto, grazie cioè alla sua ricchezza di spunti fantastici e all'eccezionalità dei motivi, giacché la nuova produzione punta essenzialmente sull'effetto di stupore. Il soggetto risultava adeguato a un'arte che rendeva possibile la rappresentazione del movimento in tutte le dimensioni spazio-temporali, giacché la sua *fabula* prevedeva un cronotopo tanto vasto quanto vario, dal reale al fantastico, e altresì magiche trasformazioni e straordinarie fantasmagorie. Proprio quelli che erano stati limiti per la rappresentabilità del testo di Goethe in teatro, grazie alle potenzialità tecniche del nuovo mezzo divenivano ora punti di forza della sua rappresentazione cinematografica.

Accanto al contenuto anche il mezzo espressivo viene così a interferire in maniera privilegiata sulle scelte ermeneutiche delle reinterpretazioni del mito di Faust che vedono rimarcare oltremodo gli elementi di meraviglioso, fantastico, magico, e con essi del tema del doppio, con tutte le sue varianti interne.

Il potenziale creativo insito nel mondo magico esplose in tutta la sua caleidoscopica e variopinta complessità con la nascita del cinema. Non è un caso che molti degli esperimenti sul mezzo cinematografico di Georges Méliès ai primi del Novecento – dei veri e propri spettacoli illusionistici – siano stati realizzati utilizzando il 'laboratorio' faustiano. Méliès incentra la maggior parte dei suoi cortometraggi di argomento fantastico in particolare sulla figura di Mefistofele, personaggio con potenziale comico dalle straordinarie capacità magiche, in grado di far apparire e scomparire grazie alle neonate tecniche della dissolvenza, del montaggio

¹ Léon Stapper – Peter Altena – Michel Uyen, *Van Abélard tot Zoroaster. Literaire en historische figuren vanaf de renaissance in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, SUN, Nimega 1994, trad. it. di Raffaella Novità – Franco Paris, *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, a cura di Silvia Contarini, Mondadori, Milano 1998.



e dell'invenzione di altri trucchi cinematografici, teatrali e fotografici-oggetti e persone dalla scena².

Dell'influenza sull'estetica degli 'effetti speciali' aveva già tenuto conto un secolo prima Goethe stesso nel suo *Vorspiel auf dem Theater* (1798), a proposito dei ritrovati teatrali dell'epoca. Il *Vorspiel*, insieme agli altri gradini paratestuali di accesso alla tragedia di Goethe, contiene ulteriori spunti di riflessione sull'arte nella modernità: compare il riferimento al problema dell'interferenza a più livelli del pubblico nelle scelte artistiche come anche nel successo di una determinata opera nonché alla questione della morte della tragedia in favore dell'affermazione del genere romanzesco³. In chiusura della dichiarazione energica, e metonimicamente pregnante, del Direttore del Teatro che invoca «fatti e non parole» («Der Worte sind genug gewechselt, / Laßt mich auch endlich Taten sehn!» [vv. 214-215]), Goethe presenta provocatoriamente le potenzialità espressive offerte dal nuovo teatro, implicitamente contestandone la conseguente deriva verso cui l'estetica contemporanea rischia di andare concedendo troppo al facile compiacimento del gusto del pubblico per il meraviglioso, ma al contempo ironizzando sull'ambiguità stessa della proposta tragica provocatoria che andava presentando col suo *Faust*:

Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen
 Probiert ein jeder, was er mag;
 Drum schonet mir an diesem Tag
 Prospekte nicht und nicht Maschinen!
 Gebraucht das groß- und kleine Himmelslicht,
 Die Sterne dürft Ihr verschwenden;
 An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
 An Tier- und Vögeln fehlt es nicht.
 So schreitet in dem engen Bretterhaus
 Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
 Und wandelt mit bedächtger Schnelle
 Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!
 (vv. 231-242)

Analoghe accuse sarebbero state rivolte al cinema proprio nella polemica di legittimazione *versus* delegittimazione del cinema nella cultura italiana dei primi decenni del Novecento. Il cinema, che stava andando a occupare «gli spazi cittadini storicamente deputati ai teatri»⁴, eredita

² Luca Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Carocci, Roma 2013, p. 49.

³ Ne ragiono in Ida De Michelis, *In principio era un ciarlatano: Faust come mise en abîme dell'io moderno*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti – Enza Del Tedesco – Ricciarda Ricorda – Alberto Zava, Ets, Pisa 2011, pp. 113-122.

⁴ Fabio Andreazza, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008, p. 15.



infatti la medesima taccia di essere una produzione bassa, con pretese puramente commerciali, e per queste ragioni viene esclusa dall'olimpico delle vere arti.

In un notissimo commento di questo ultimo verso, «Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!», in cui molti avevano letto la promessa di un dramma sulla potenza cosmica dell'uomo, Goethe confida a Eckermann (6 maggio 1827) che intendeva esclusivamente presentarne l'andamento dell'azione, e non l'idea, il concetto. Insomma, come a dire di non confondere forma e contenuto ma ragionare piuttosto sulla loro polarizzazione semantica. D'altro canto Faust stesso era per Goethe una costellazione di «schwakende Gestalten», immagini mobili e mutevoli che vuole cercare di fermare in un'opera, partendo dalla sollecitazione del loro *Zauberhauch* ('afflato magico') (*Zueignung*, vv. 1 e 8).

Marie-Georges-Jean Méliès (1861-1938), considerato di fatto inventore del cinema accanto ai fratelli Lumière, intuisce subito le potenzialità tecnico-espressive nonché illusionistiche del cinematografo: nascendo prestigiatore e illusionista, ha questo come interesse e prioritaria prospettiva sotto la quale considera la nuova tecnica di fotografia in movimento, se non fotografia del movimento, e decide di ideare e realizzare egli stesso un suo apparecchio, brevettato nel 1896 come *kinetografo*⁵. Méliès contribuisce così anche al volgarizzamento, inteso sia come diffusione che come semplificazione e banalizzazione in senso fantastico dei personaggi, già caratterizzati di per sé da una connotazione magica, del Dottor Faust e, soprattutto, di Mefistofele: restituendo a questi, come già altrove⁶, sebbene per ragioni diverse, una preminenza sul vero protagonista del mito, non intuendo invece, o comunque trascurandole di fatto, le potenzialità fantasmagoriche del personaggio di Elena, già colte e attivate da Goethe nel suo *Faust*⁷.

La poetica di Méliès è basata sulla meraviglia, l'illusione ottica, il mistero non svelato, giacché egli vede nel cinema l'evoluzione del teatro (illusionistico), evoluzione che ne avrebbe a suo parere decretato darwinianamente il superamento, la fine. Personaggi come Mefistofele e Faust ben si prestano a spettacoli in cui anche da parte del pubblico prevalga un'attesa del fantastico, dello straordinario di matrice barocca, grazie alla possibilità

⁵ Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, UTET, Torino 1995, pp. 27-34.

⁶ Nella storia della ricezione del mito faustiano, le figure di Mefistofele e di Margherita contendono spesso allo stesso Dottor Faust il ruolo da protagonista della vicenda: in particolare assurgere Mefistofele a vero protagonista corrisponde generalmente a una particolare accentuazione della questione etico-religiosa del mito. Questo però avviene in modo molto più sfumato nel caso del cinema, che di Mefistofele è interessato per lo più a sfruttare le potenzialità magico-meravigliose.

⁷ Vedi Camilla Miglio, *Goethe traduce la 'grazia' di Elena: luce, suono, bellezza in movimento*, in «Scienze dell'Antichità», 20, 3 (2014).



di visualizzazione dell'impossibile e concretizzazione dell'irreale, fino ad anticipare elementi di stampo fantascientifico. Nascono così i suoi cortometraggi *Le cabinet de Méphistophélès* (1897), *Faust e Marguérite*, *Faust aux Enfers* ovvero *La damnation de Faust* (1903) tratto dalla versione di Berlioz⁸, e *La damnation du docteur Faust* (1904) ispirato invece al *Faust* di Gounod, tutti di impostazione illusionistica come il cortometraggio *Faust: apparition de Méphistophélès*⁹, dei fratelli Lumière, del 1897, e il cortometraggio di un minuto su *Faust and Marguerite*¹⁰ di Thomas Alva Edison del 1900 i cui effettivi protagonisti sono però ancora una volta Faust e Mefistofele e ancora una volta tutto viene giocato sugli effetti speciali di apparizioni e trasformazioni, inopinatamente coronati con le nozze dei due innamorati. La dimensione stessa della magia, scelta da Faust come alternativa a quella teologica nella ricerca della conoscenza, si dimostra ambigua e duplice nella sua natura: «regno della sognata liberazione dell'io e suo progetto amoroso, ma anche regno dell'illusione»¹¹.

Il personaggio di Margherita, molto concreto e realistico, che nel melodramma ottocentesco non solo italiano aveva avuto tanta attenzione da parte di autori e pubblico, sembrerebbe invece in questa fase perdere d'attrattiva rispetto al saggio Dottore pronto a scendere a patti col diavolo o al diavolo stesso, imprevedibile, ambiguo e ubiquo, che attraverso le tecniche cinematografiche, innanzitutto quella del montaggio, può rendere visibile l'invisibile e, viceversa, scomparire e riapparire mutato o traslato in tutt'altro contesto spazio-temporale. In questo senso gli elementi che originariamente si presentavano come impedimenti alla rappresentabilità teatrale del *Faust*, ad esempio la mancanza di unità cronotopologica, la visione dell'ultramondano, del magico, l'apparizione, la sparizione e le trasformazioni di personaggi – Faust stesso da vecchio dottore si trasforma

⁸ Si ricordi qui brevemente come Berlioz stesso nella *Prefazione* alla sua *Dannazione di Faust* (*Le damnation de Faust*, 1846, versione italiana a cura di Ettore Gentili, Sonzogno, Milano inizio XX sec., s.d.), presenta una sua *excusatio*, evidentemente altrove *petita*, circa l'infedeltà della sua opera rispetto al capolavoro goethiano. *La dannazione di Faust* è scritta a partire dalla traduzione francese di Nerval e riferita alla sola prima parte (già nel 1829 aveva scritto *Otto scene del Faust*); Georges-Jean Méliès ne trae il suo cortometraggio con egual titolo nel 1903, lungo circa 6 minuti.

⁹ Si vedano notizie su <<http://catalogue-lumiere.com/faust-apparition-de-mephistopheles/>>.

¹⁰ Nel 1909 Edison avrebbe poi lanciato la sua serie 'Grand Operas', con una versione filmica dell'opera *Faust* di Gounod. Cfr. *Between Opera and Cinema*, ed. by Jeongwon Joe – Rose Theresa, Routledge, New York 2002, in particolare Rose Theresa, *From Méphistophélès to Méliès, Spectacle and narrative in Opera and early Film*, pp. 1-18. C'è poi anche *Faust et Méphistophélès* del 1903, della prima donna regista al mondo, Alice Guy-Blaché.

¹¹ Nemi D'Agostino, *Introduzione* a Christopher Marlowe, *Il Dottor Faust*, a cura di N. D'A., Mondadori, Milano 1983, p. 17.



in giovane aitante, in cavaliere medievale, per arrivare poi vecchio e cieco alla scena finale – si presentano al nuovo mezzo cinematografico come potenziali elementi di forza e attrazione. Resta notevole il dato che nei fatti la versione di Goethe venisse trascurata, se non rimossa, come ipotesto, tendenza che si può attribuire alla sua eccessiva estensione e complessità laddove invece le versioni per teatro e musica di Berlioz, e soprattutto di Gounod, offrivano un ipotesto semplificato estremamente nella forma e nei contenuti, presentando personaggi e situazioni stilizzati, oltre a forme narrative più facilmente adattabili e fruibili da un vasto pubblico. Questi pionieri della nuova tecnica artistica sentono comunque la necessità di appoggiarsi all'*auctoritas* di personaggi e opere letterarie, teatrali e musicali di larga fortuna per le loro prime produzioni cinematografiche nelle quali l'elemento narrativo, presente al suo primo grado di immagini-quadro animate e quindi anche al secondo grado di sequenze di quadri, di certo è subordinato a quello puramente mostrativo¹². «L'opposizione tra effetto spettacolare ed effetto narrativo, tra fotogramma e piano, tra inquadratura e montaggio ecc.» – potrebbe invece essere risolta in una prospettiva sinergica e collaborativa: «Il problema del cinema è stato in fondo sempre lo stesso: tramite il puntuale creare il vettoriale»¹³.

Se in effetti il cinematografo delle origini si pensa essenzialmente come *cinema d'attrazione*, e di attrazione mostrativa – e questa produzione di cortometraggi d'argomento faustiano si presta come campione probante ed esemplare al riguardo –, il riferimento ad *auctoritates* letterarie costituisce però un elemento di continuità, nella differenza con il cinema a venire, definito da Gaudreault *cinema-Istituzione*, e sviluppatosi nel corso degli anni Dieci del Novecento. Chiaramente le vicende del cinema francese, innanzitutto, e poi europeo e mondiale, interferiscono fortemente con la specifica storia italiana che, se testimonia una resistenza maggiore da parte dei letterati a legittimare il cinema, non tarda invece a far suo il *Faust* come modello.

In Italia si potrebbe fare, anche in ambito cinematografico come già riguardo alla critica e alla letteratura di argomento faustiano, ancora una volta il parallelo con la *Divina Commedia* dantesca¹⁴: nel 1909 vie-

¹² Il riferimento è alla sistemazione teorica della narratività della produzione cinematografica delle origini di André Gaudreault, *Cinema delle origini o della 'cinematografia-attrazione'*, Il Castoro, Milano 2004. Dello stesso studioso si veda anche *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2007.

¹³ *Ivi*, p. 40.

¹⁴ Il parallelo è di lungo periodo e abbraccia due interi secoli con sfumature e risultati differenti. Delle ricadute creative di questo paragone critico parlo nel mio «*Qui si parrà la tua nobilitate*»: interferenze dantesche nei palinsesti faustiani, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini – Nicola Merola – Caterina Verbaro, ETS, Pisa 2015, pp. 727-738.



ne varato dalla casa di produzione Milano Film, un grandioso progetto di adattamento cinematografico dell'*Inferno*¹⁵, «opera che si può considerare come il punto culminante, sia per il soggetto, che per l'impegno produttivo, registico e pubblicitario, di questa fase di utilizzazione della letteratura, per dare uno statuto culturale al cinema e permettergli una definitiva consacrazione presso pubblici di tutto il mondo accanto al teatro e alla letteratura»¹⁶.

In questo film «un perfetto dominio di trucchi e della tecnica di sovrimpressionamento consente di raggiungere in molti casi effetti grandiosi, la lezione di Méliès risulta perfettamente assimilata e resa più verosimile e meno fantastica»¹⁷. Il film *Inferno* del 1911 occupa una posizione di prestigio nella storia italiana del cinema: si tratta infatti del primo lungometraggio prodotto in Italia ed è a partire da esso che «prende avvio, [...] la consuetudine di far registrare i film del 'pubblico registro delle opere protette', per tutelare il diritto d'autore e difendersi dalle imitazioni»¹⁸. Si tratta, implicitamente, di un passo avanti nel processo di legittimazione del cinema. In altre parole, negli anni Dieci avviene quel passaggio «dal livello minimo della percezione estetica, quello in cui conta anzitutto il soggetto»¹⁹, a un livello più complesso che inizia a riconoscere anche le questioni di autorialità e di stile nella produzione cinematografica. In quel torno d'anni compaiono anche altre versioni cinematografiche della *Commedia* dantesca: nel 1910 viene proposto, sfruttando l'attesa per il 'capolavoro' della Milano film, un altro *Inferno* della Helios di Velletri, lungo 400 metri, e quindi anche un *Purgatorio* e un *Paradiso* ancora della Helios Film; nel 1914 si ha anche un altro *Inferno* della Roma Film²⁰. È

¹⁵ Diretto da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, vedi Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 156. Il film per la sua grandiosità anche quantitativa, è lungo 1000 metri, resta una pietra miliare nella storia del cinema italiano altresì per la mobilitazione intellettuale che innescò: è interessante che venne considerato essenziale l'utilizzo di un filtro iconografico tra il testo letterario di Dante e il film, ossia l'opera di Gustave Doré.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Aldo Bernardini, *L'evoluzione della nozione di autore e di testo filmico nel cinema muto italiano*, in *Prima dell'autore. Spettacolo cinematografico, testo, autorialità dalle origini agli anni Trenta*, a cura di Anja Franceschetti – Leonardo Quaresima, Forum, Udine 1997, p. 175.

¹⁹ Fabio Andreatza, *Identificazione di un'arte*, cit., p. 56.

²⁰ Nell'indice dei film italiani del *Cinema muto italiano*, di Aldo Bernardini – Vittorio Martinelli, vol. I, Rai Eri, Torino 1995, si trova un elenco completo delle proposte cinematografiche su questo tema in quegli anni riconosciuti come cruciali: «Nella storia del cinema muto italiano, il 1911 rappresenta l'anno di esplosione dell'Italia sia dal punto di vista quantitativo, per numero crescente di film prodotti, che dal punto di vista qualitativo per la pregevolezza delle immagini sempre più realizzate nell'uso di sfondi realistici naturali e architettonici miranti a esaltare le bellezze del paese. Non a caso siamo



forte l'analogia tra i fenomeni di adattamento cinematografico dei due capolavori che compaiono in Italia accanto ad altri testi canonizzati della letteratura occidentale, come ad esempio l'*Odissea*, o nazionale, come ad esempio *I promessi sposi* o *La Gerusalemme liberata*. Anche nel caso dell'oltremondo dantesco, come nel caso di *Faust*, si ha la compresenza dei due elementi interessanti per quel tipo d'espressione cinematografica che punti molto sull'attrazione: l'argomento, ossia il tema della catabasi dantesca, ben si prestava all'utilizzo di tutti quei fattori di stupore, meraviglia e fantastico che rendevano lo strumento cinematografico straordinariamente innovativo e attraente per un pubblico sempre più vasto. Cinema e letteratura entravano in una nuova fase di sinergia culturale, inizialmente tutta imperniata sul sostegno dell'autorità del testo letterario alla nuova produzione cinematografica, ma poi sempre più foriera di una reciproca promozione e diffusione: e in questo senso *Faust* trova, anche nel cinema italiano, un suo spazio di attenzione.

Le tracce di *Faust* in adattamenti cinematografici italiani compaiono già in una prima, introvabile versione intitolata *Faust: Serenata di Faust*, del 1907, di soli 47 metri²¹, e a seguire si ha, per la regia di Enrico Guazzoni (1876-1949), la versione già narrativamente complicata del *Faust*, distribuito in Italia dalla Cines, 361 metri, datato 1910²². Accanto al *Faust* di Goethe l'ipotesto implicitamente di riferimento è ancora una volta il *Faust* di Gounod, con il testo di Barbier e Carré, di cui in italiano si aveva dal 1864 una traduzione di Achille De Lauzières²³. Il film di Guazzoni su *Faust* ave-

agli inizi di un periodo definito dagli autori degli 'anni d'oro' in cui, a un investimento economico consistente, consegue la scelta coraggiosa e innovativa del lungometraggio. Tale scelta, al centro anche di un acceso dibattito critico, determinerà un cambiamento radicale e sostanzialmente definitivo nell'apparato realizzativo, distributivo e di fruizione del cinema».

²¹ Prodotto da Società Italiana Pineschi. In Inez Hedge, *Framing Faust. Twentieth-Century Cultural Struggles*, Southern Illinois University, 2005, p. 203, viene anche citata una versione del 1909 di M[?] Caserini, *Faust*, non rinvenuta.

²² Riportiamo qui una scheda piuttosto completa del film che accompagna la copia visibile on line (<<https://www.youtube.com/watch?v=GPMNqaluinU>>): «*Faust*, a 1910 Drama film directed by Henri Andréani, David Barnett, and Enrico Guazzoni (pittore), starring Ugo Bazzini, Fernanda Negri Pouget, Alfredo Bracci, and Giuseppe Gambardella. Writers: Jules Barbier and Michel Carré, based on Goethe's 'Faust' and 'Faust' opera by Gounod. Silent film but a soundtrack Animatophone (Gounod, Müller) was provided. Produced by Pathé Frères (Serie d'Art Pathé Frères – SAPF). Two reels, 605 m. Different versions (minor changes) for UK, France, Italy, US. Distributed in Italy by Cines». Riccardo Redi, *Cinema muto italiano: 1896-1930*, Fondazione Nazionale di cinema, 1999, p. 41: «è ancora costruito secondo la regola 'una didascalia, un quadro', ma non è piatto come i suoi contemporanei; vi è anche un tentativo di interpretazione da parte degli attori, gli ambienti sono costruiti».

²³ Charles Gounod, *Faust*, dramma lirico in cinque atti, traduzione italiana di Achille De Lauzières, Fratelli Lucca, Milano 1864.



va come frase lancio la scritta «grandiosa cinematografia tolta alla tragedia di Goethe», a rimarcare le origini letterarie alte, nobili, dunque, del soggetto, e infatti la critica dell'epoca ne sottolineò la «messa in scena accurata e fedele»²⁴, oltre ad apprezzarne la fotografia, gli effetti di luce e la recitazione degli attori²⁵. Visionando il film, sembra che tale fedeltà sia tributata ancora una volta non direttamente alla tragedia di Goethe ma piuttosto al tramite del libretto di Barbier e Carré all'opera di Gounod: manca l'intera struttura paratestuale di ingresso all'azione drammatica (la *Dedica*, il *Prologo in teatro*, il *Prologo in cielo*), mentre è presente, come in Goethe e non in Barbier e Carré, Wagner come interlocutore di Faust. Non compare invece l'iniziale pulsione al suicidio di Faust, presente tanto nell'ipotesto goethiano che nell'ipertesto di Barbier e Carré: il desiderio faustiano è puro desiderio de «il piacer» e «la gioventù»²⁶. Mefistofele, come viene indicato anche nel titolo premesso alla scena, offre a Faust la giovinezza in cambio dell'anima e come nel testo di Barbier e Carré convince Faust a firmare il terribile patto tramite la visione della bella Margherita che fila²⁷. Grazie alle potenzialità del montaggio, con la firma del patto avviene immediatamente la trasformazione per ringiovanimento di Faust senza che, come in Gounod, egli debba «libar questo nappo, ove fumando / Sta la morte non più, / Né più velen, / ma vita e gioventù»²⁸. In un'unica scena, quindi, tanto nel film di Guazzoni che nell'opera di Gounod vengono a essere riassunte le scene *Notte*, *Fuori porta*, *Studio* e ancora *Studio*. Segue la scena della *Cantina di Auerbach*, così presentata anche agli spettatori del film, presunti edotti circa il riferimento goethiano alla cantina di Lipsia: e la scena del film in effetti si presenta come una sintesi della scena di Goethe e non di quella dell'opera di Gounod, giacché non accetta la sovrapposizione che questa versione attuava della scena della *Cantina* con quella dell'incontro con Valentino, fratello di Margherita. La giovane e innocente ragazza nel film riappare, ancora in linea con l'intreccio dell'ipotesto goethiano, come immagine virtuale nello specchio magico: ed ecco come le potenzialità tecniche del mezzo espressivo cinematografico giocano un ruolo fonamen-

²⁴ Recensione di F[?] Sacerdoti, in «La Cine-fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 117, 16 luglio 1910, riportata in Aldo Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1910*, Biblioteca di Bianco e Nero, Nuova ERI, Torino 1996, p. 178.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Charles Gounod, *Faust*, dramma lirico in cinque atti, parole di Jules Barbier – Michel Carré, trad. it. di Achille De Lauzières (1864), Ed. Madella, Sesto San Giovanni 1911, Atto primo, scena seconda, MEF: «Che brami tu – saria dell'or?» [...] - FAU.: «No. - Bramo un tesor / Che assai più val. / Io bramo sol - La gioventù. / Io voglio il piacer [...]», p. 5.

²⁷ Charles Gounod, *Faust*, cit., p. 6: «(Il fondo del teatro s'apre e lascia vedere Margherita che fila presso il mulinello)».

²⁸ *Ibidem*.



tale nella scelta degli stessi contenuti da presentare. Tale apparizione era assente nel testo di Barbier e Carré: difficilmente rappresentabile a teatro, l'apparizione magica di Margherita nello specchio nella *Cucina di strega* si offre invece come particolarmente congeniale alle nuove possibilità di effetto cinematografico, e in tal senso viene sfruttata da Guazzoni²⁹, restituendo al personaggio di Margherita l'ambiguità di una doppia identità, reale e immaginaria, tradizionalmente ereditata dal suo omologo classico, qui rimosso, di Elena. Della riduzione librettistica di Barbier e Carré per l'opera di Gounod la versione cinematografica di Guazzoni rifiuta l'invenzione del ruolo di antagonista di Siebel, uno dei giovani incontrati nella taverna di Auerbach, nell'amore per Margherita ma condivide la censura dei peccati omicidi di questa nei confronti della madre, data già per morta in Gounod, nonché del suo bambino, di fatto con la semplice omissione dei relativi episodi: il film lascia alle pregresse conoscenze degli spettatori circa la *fabula* del mito faustiano il compito di motivare e comprendere la reclusione della giovane protagonista nella scena finale in cui ancora, come in entrambi i testi di riferimento, è la pura visione di Mefistofele a farla morire, ormai salva grazie alla sua professione di pentimento e di fede.

Il lavoro di Guazzoni ha una durata di circa 18 minuti e quindi esige una sintesi della *fabula*, oltre che dell'intreccio, rispetto alla tragedia goethiana, operata innanzitutto, come la maggior parte delle riscritture italiane e non, d'altronde, con l'eliminazione dell'intera seconda parte. In questo senso, dunque, il cinema non riesce a segnare un momento di discontinuità rispetto alla tradizione più popolare della ricezione del mito, pur consolidando la versione di Goethe come perno dell'intera tradizione mitologica faustiana. I riferimenti e gli stessi tagli rispetto alla trama goethiana, implicando la conoscenza dell'ipotesto, testimoniano una diffusa conoscenza dell'argomento nel pubblico italiano. A questa altezza la letteratura italiana, da parte sua, è arrivata lentamente ad accettare, dopo più di un secolo di contraddittorio sul «capolavoro sbagliato»³⁰ di Goethe, il mito di Faust e la tragedia goethiana come importante tappa della storia della modernità letteraria europea.

A testimonianza del riconoscimento tributato all'opera di Goethe nel nostro paese in quei primi anni del secolo, sempre nel 1910 compare il film italiano su altro soggetto goethiano, *Goetz mano di ferro*, di Ernesto Maria Pasquali³¹. Sono gli anni in cui il cinema subisce quella trasfor-

²⁹ Così anche l'apparizione del fantasma di Margherita nella scena della *Notte di Valpurga* che può magicamente manifestarsi sullo schermo.

³⁰ La definizione di Vittorio Imbriani, *Un capolavoro sbagliato (Il Faust di Goethe)*, del 1865, poi in Id., *Fame usurpate*, tip. Trani, Napoli 1877, poi Morano, Napoli 1888, e in seguito a cura di Benedetto Croce, Laterza, Bari 1912, risulta nei fatti sintetica di quasi l'intero primo secolo di critica italiana al *Faust*.

³¹ Della società Pasquali e Tempo, Torino, 272 metri.



mazione che segna il passaggio discontinuo nella sua evoluzione da cinematografo d'attrazione a cinema di narrazione: e la versione faustiana del 1910 già rientra in questo nuovo cinema narrativo, in costume, che proprio Guazzoni, tanto attento anche all'aspetto prospettico – d'altro canto nasceva pittore – e pioniere delle scene girate all'aperto, di lì a poco avrebbe esportato dall'Italia nel resto del mondo grazie all'enorme successo del suo *Quo vadis* (1913).

Nel 1914 nasce un nuovo progetto che contiene forti riferimenti al tema faustiano: esso vede impegnati artisti con differenti formazioni che decidono di collaborare alla creazione di un'opera che fosse «saggio di un'arte cinema-lirica-nuovissima concepita e condotta con intendimenti di seria ricerca»³². Il testo s'intitola *Rapsodia satanica* e si deve a Fausto Maria Martini (1886-1931), romano, formatosi nell'ambiente crepuscolare di matrice corazziniana, poi avvicinatosi al preraffaellismo di stampo dannunziano, che lascia manifesta traccia nei cromatismi del lavoro. Martini scrisse il testo di questo 'poema cinema-musicale' prima di partire per quella guerra che gli costò poi molti anni di cure e di depressione. Il libretto, se così si può definire, è intessuto di citazioni che ne accentuano il carattere letterario: oltre a *Faust*, che peraltro resta presente nell'esplicita citazione e quindi esclusivamente tramite il motivo del patto col diavolo nelle vesti del faustiano Mefistofele, vi vengono citati il mito di Pigmalione e Galatea, la leggenda del velo di Veronica e l'amore di Tristano e Isotta³³. È senz'altro utile leggere l'intero *Preambolo* dell'autore, che per il suo carattere programmatico si presenta quasi come un manifesto artistico del sincretismo e della sinergia artistica in linea con la teoria romantica dell'opera totale³⁴ cui anche Boito, per tramite delle riflessioni

³² *Preambolo*, in *Rapsodia Satanica: poema cinema musicale*, di Alfa – Fausto Maria Martini, musiche di Pietro Mascagni, interprete Lyda Borelli, messa in scena di Nino Oxilia, Cines, Roma 1915.

³³ Un tale incontro tra tradizioni letterarie distanti nel tempo e nello spazio è stato già notato oltre che in Goethe stesso, che colloca la *Fantasmagoria classico-romantica* di Elena in epoca medievale, anche in autori italiani come D'Annunzio, Pascoli, Thovez. Vedi Ida De Michelis, *L'idolo Elena*, in Id., *Il viaggio di Faust in Italia*, Viella, Roma 2017.

³⁴ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1952, trad. it. di Mario Bortolotto, *Wagner*, in Id., *Wagner – Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, p. 93. Il termine *Gesamtkunstwerk* compare per la prima volta nel 1827, in un passo del trattato di estetica di Karl Friedrich E. Trahndorf, *Aesthetik, oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, L.W. Krause, Berlin 1827. «Tale possibilità [la fusione di musica, espressione gestuale e danza] si basa sulla tensione che pervade l'intero campo artistico di un *Gesamtkunstwerk* a cui contribuiscono tutte le arti», cit. in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer – Viktor Žmegač, Niemeyer, Tübingen 1994, p. 181, come ricorda Paolo Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, in <<https://riviste.unimi.it/index.php/demusica/article/view/2/1510>>, 2011, p. 1. Vedi anche Gaia Salvatori, *L'ombra di Wagner: note sulla fortuna critica delle nozioni di Gesamtkunstwerk e Sintesi delle arti*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio*



wagneriane, si era riferito nel concepimento del suo *Mefistofele* (1868-1875). Si tratta di un consapevole atto d'impegno per il pieno riconoscimento di pubblico della nuova arte cinematografica, del mezzo quindi prima che del contenuto:

Con animo sicuro di contribuire validamente alla elevazione intellettuale dell'opera cinematografica, ormai vicina a raggiungere la sua trasformazione in senso puramente artistico, presentiamo al pubblico questa RAPSODIA SATANICA saggio di un'arte cinema lirica-nuovissima concepita e condotta con intendimenti di seria ricerca.

Nomi altamente significativi si sono stretti attorno al titolo di quest'opera come attorno a un segno simbolico levato tra l'arruffio delle consuete produzioni del cinema, a rappresentare il desiderio che a questo mezzo efficacissimo di espressione artistica sia data quella dignità e quella novità che finora non ha mai raggiunto.

Il più grande musicista moderno, uno dei nostri più nobili poeti drammatici, un'attrice di profondo temperamento, nella sua finezza fascinatrice, la vibrante e appassionata personalità d'artista-industriale del direttore della Casa editrice dell'opera e ancora il talento e il gusto d'un altro fortunato commediografo nostro, hanno creato RAPSODIA SATANICA.

Ogni scena, ogni nota, ogni verso, ogni immagine porta il segno infallibile del molto amore e della molta dottrina che l'hanno nutrita.

Una cosa di grande importanza rileverà questa RAPSODIA: la possibilità di adunare in un'opera cinematografica le sensazioni di tutte le arti; la possibilità di fare di una sala di proiezione un magico crogiuolo di tutte le sensazioni artistiche in un insieme nuovissimo, mai tentato e oggi ottenuto per la prima volta.

Al pubblico, che per molti segni ha manifestato il desiderio che da questo moderno mezzo del cinematografo, sorgesse finalmente un'arte essenzialmente nuova, complessa e moderna, affidiamo con fiducia quest'opera nata dal fervore e dalla genialità di tanto alti spiriti³⁵.

Siamo in linea con le teorie che nel cinema vedevano la possibilità di creare l'opera d'arte totale, fermate nelle riflessioni di Ricciotto Canudo³⁶ (1877-1923) già nel 1908 e che nel 1920 avrebbe ulteriormente sviluppato nella sua teorizzazione di un'estetica cerebralista nel volumetto significativamente intitolato *Hélène, Faust et nous*³⁷.

a *Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate, vol. II, Paparo, Foggia-Roma 2006, pp. 749-756.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ricciotto Canudo, *Le Livre de l'évolution. L'homme (Psychologie musicale des civilisation)*, Sansot, Paris 1908.

³⁷ Ricciotto Canudo, *Hélène, Faust et nous: récits d'esthétique cérébriste*, Sansot R. Chiberre, Paris 1920.



Questo film d'ispirazione faustiana in chiave femminile è piuttosto curioso e anomalo, e ben s'inserisce anche nel contesto del fenomeno nascente del divismo attoriale³⁸, di cui parla fra l'altro il romanzo dell'anno precedente di Luigi Pirandello, *Si gira...*; viene proiettato nel drammatico 1917 e vale anche come documento della diffusione e dell'istituzionalizzazione in quegli anni del cinema accanto alle altre forme artistiche di narrazione. Interessante, per comprendere il valore storico dell'operazione programmatica di quest'opera, ricordare con quanta veemenza Fausto Maria Martini si fosse dichiarato ostile all'arte cinematografica nell'ambito di un'inchiesta sul cinema nata sulle pagine della rivista «Il Nuovo Giornale» nel vicino 1913. In sintonia con la maggioranza degli intervistati e in linea con uno dei più diffusi pregiudizi nei confronti del cinematografo, Martini aveva riaffermato come a esso «manca[ss]e il primo segno espressivo della vita umana che è la parola»³⁹. Eppure appena a un anno di distanza si fa curatore delle didascalie di questo esperimento a più mani, cui seguiranno altre collaborazioni con l'industria del cinema.

L'autorevolezza degli autori di testo, sceneggiatura e musiche, da un lato, unite all'autorità dei vari ipotesti, in particolare del Faust goethiano, dall'altra, sostenute dalla recitazione in veste di protagonista di una delle dive più note a quel tempo, Lyda Borelli, servivano a sostenere la nobiltà della nuova arte, l'affermazione e il riconoscimento della nuova tecnica. Il titolo *Rapsodia* presenta l'aspetto formale del prodotto, aprendo a una concezione anche musicalmente narrativa estremamente libera, laddove l'attributo *satanica*, di contro, sta a introdurre i contenuti, incuriosendo il pubblico al loro carattere sovrareale, meraviglioso e maledetto. Dal punto di vista recitativo nel film, che misurava originariamente 905 metri e nella versione conservata ne misura 850, per una durata di circa 45 minuti, risultano prevalere le pose funerarie e statuarie che accostano ancora il cinema muto alla pittura⁴⁰. Inoltre l'attrice protagonista Lyda Borelli sembra offrirsi, nella sua centralità di diva, come la migliore occasione per declinare al femminile un mito individualistico moderno come questo di Faust, privandolo però del suo specifico carattere intellettuale e limitando ad *aisthesis* ed *eros* gli ambiti di desiderio e interesse della protagonista del patto demoniaco. Il film resta altresì interessante per la storia del cinema italiano nell'ambito del processo di nobilitazione musicale

³⁸ Sul fenomeno del 'divismo' si veda il capitolo *Dive e divine* in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 80-91. In particolare si presentano i profili di diva di Lyda Borelli e Francesca Bertini.

³⁹ A.A.V.V., *La nostra inchiesta sul cinematografo*, in «Il Nuovo Giornale», 20 novembre 1913, p. 3.

⁴⁰ Sandro Bernardi, *L'inquadratura e il quadro. Presenza della pittura nel cinema italiano*, in *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, a cura di Paolo Bertetto, Marsilio, Venezia 2011, pp. 279-300, qui p. 284.



dell'arte cinematografica, accanto ai puri adattamenti di melodrammi in versioni filmiche⁴¹. Per *Rapsodia satanica*, a differenza da quanto spesso fin lì operato, Mascagni

definisce un preciso piano delle durate in seguito a un'accurata visione delle sequenze. Il maestro livornese, pertanto, sperimenta un metodo di lavoro del tutto nuovo dove le relazioni tra musica e immagine sono fissate con molta precisione e dove il criterio narrativo, ispiratore delle tante colonne sonore derivanti dal poema sinfonico, cede il passo a quello cronometrico. [...] *Rapsodia satanica* inaugura una nuova drammaturgia musicale-cinematografica, dove la musica è in grado di ridisegnare l'arco di sviluppo filmico secondo una logica non desunta dalle immagini ma recata esclusivamente dalla componente musicale⁴².

Negli anni Venti, intanto, solo per citare il film muto più giustamente noto su Faust, in Germania era stato girato l'ultimo film 'europeo' di Murnau. Era il 1926 e Murnau scelse di recuperare, fin dal sottotitolo, la *deutsche Volksage*, anche tramite le tinte fosche della peste che imperverosa nelle scene iniziali: eppure il protagonista è oramai ben lontano dalla negatività del Dottore «ben noto mago e negromante» di Spies, giacché fin da subito il suo desiderio di conoscenza è finalizzato positivamente all'aiuto e alla guarigione degli altri. Anche in Murnau si sviluppa la sola vicenda goethiana dell'amore tra Faust e Margherita del *Faust I*, recuperando altresì dal capolavoro tedesco la finale salvezza del protagonista attribuita semplicemente alla vittoria su tutto dell'amore. In Italia, Piero Gadda Conti si fa presto recensore del film di Murnau cogliendo «la volontà informatrice di un creatore [per cui] nulla è lasciato al caso, o al capriccio dei collaboratori»⁴³, e riconoscendo così l'autorialità del prodotto cinematografico.

Siamo negli anni della crisi dell'industria del cinema ma anche negli anni dell'affermazione dell'arte del cinema come arte nobile: con oltre un decennio di ritardo rispetto alla vicina Francia, anche in Italia nella seconda metà degli anni Venti, grazie alle posizioni di molti letterati e alle attenzioni dedicate al cinema da parte di molte riviste culturali, il cinema raggiunge il suo pieno riconoscimento. Negli anni poi della dittatura fascista ci sarebbe stata un'istituzionalizzazione del cinema, ma la maggior

⁴¹ Roberto Calabretto, *Cinema e musica*, in *ivi*, pp. 353-380, qui pp. 355-356.

⁴² Cit. da Carlo Piccardi, *Mascagni e l'ipotesi del dramma musicale cinematografico*, in *Musica e cinema*, a cura di Sergio Miceli, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Olschki, Firenze 1992, p. 469. Cfr. Roberto Calabretto, *op. cit.* In merito si veda anche Sergio Raffaelli, *Mascagni e il cinema: la musica per Rapsodia satanica*, in «Bianco e nero», 3 (luglio-settembre 1987), pp. 43-69.

⁴³ Piero Gadda Conti, *Faust*, in «La fiera letteraria», 7 (13 febbraio 1927), p. 5.



parte della produzione sarebbe rimasta legata al puro intrattenimento, più che a una ricerca espressiva artistica⁴⁴.

Bisogna attendere il secondo dopoguerra per avere in Italia una versione più aderente al modello faustiano, ancora una volta però considerando ipotesto non tanto la tragedia di Goethe quanto la versione di Gounod: è il film musicale italiano, definito anche opera cinematografica, di Carmine Gallone (1886-1973), *La leggenda di Faust*⁴⁵. Gallone presenta altresì brani tratti dal *Mefistofele* di Boito, che si configura così come funzione 'italianizzante' del mito faustiano. Di nuovo gli ipotesti dichiarati esplicitamente nella locandina sono la tragedia di Goethe e l'opera di Gounod, cui si aggiunge, appunto, per le musiche, il *Mefistofele* di Boito. Le stratificazioni ipertestuali si vanno sempre più moltiplicando e complicando, sovrapponendosi e mescolandosi, e non si può non sottolineare la presenza, per un adattamento italiano di un mito tedesco, di fonti tedesche, francesi ed italiane. Da questo punto di vista è evidente che Boito costituisca quindi, ancora a metà del Novecento, il riferimento primo se non unico in tal senso, nonostante la ricchezza di prove faustiane ormai a disposizione nella nostra tradizione letteraria.

Sempre nell'era del cinema sonoro viene girato a Roma, negli studi di Cinecittà, il primo film italo-francese sul mito di Faust: *La bellezza del diavolo* di René Clair, interpretato da Gérard Philipe, Michel Simon, Nicole Besnard, Carlo Ninchi e Paolo Stoppa. Un film ambizioso, questa volta, soprattutto sotto il profilo filosofico, che rigenera la tradizione faustiana di nuove domande corroborandone la complessità polare di bene e male e riscoprendo in questo mito una materia universale d'interrogazione sulle questioni ultime. Il mezzo narrativo tramite il quale viene riaperta la polarità tra bene e male è nello scambio delle sembianze fra il vecchio scienziato e il diavolo stesso (Michel Simon impersona Faust prima del patto che lo avrebbe fatto ringiovanire e, dopo, Mefistofele, mentre Gérard Philipe è prima un maligno e spiritoso Mefistofele e poi il giovane Faust).

Nel marzo del 1977 va in onda in due puntate una versione televisiva italiana del *Faust di Marlowe*, regia di Leandro Castellani con Tino Buazzelli, testimoniando anche nella storia del cinema quanto avvenuto nella storia della ricezione del mito faustiano, ossia un ritardo dell'interesse per Marlowe rispetto a quello per la tragedia di Goethe. Del 1986 è il

⁴⁴ Vedi Fabio Andreazza, *Identificazione di un'arte*, cit., pp. 190-197.

⁴⁵ Cfr. Roberto Chiti – Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I film*, vol. II: *Dal 1945 al 1959*, prefazione di Giovanni Grazzini, Gremese Editore, Roma 1991. Vedi anche Piero Piemontese, *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, a cura di Sergio Miceli, Castelvichi, Roma 2000, p. 6, in cui si affronta ancora il problema della discrepanza delle aspettative e del plauso, da parte di pubblico e critica: il primo soddisfatto nel gusto del riconoscimento, il secondo in attesa invece di originalità e unicità.



film di Marco Poma, *Mephisto Funk*, ispirato direttamente a Goethe e ambientato in un centro televisivo. Infine nel 1990 l'autrice napoletana femminista Lina Mangiacapre⁴⁶ scrive il romanzo *Faust – Fausta*⁴⁷, cui segue anche nel 1991 la sua versione cinematografica, di cui la Mangiacapre compose anche le musiche originali, ritornando così alla tradizione del cinema come arte totale e a quella faustiana italiana in chiave femminile inaugurata nel 1914 con il bel romanzo-teatrale, come indicava il sottotitolo, di Ida Finzi (1867-1946), Haydée, intitolato *Faustina Bon*⁴⁸ e arrivata al cinema negli anni della Prima guerra mondiale con l'esperimento artistico sinergico di *Rapsodia satanica*.

Il cinema italiano seppe dunque riconoscere nella testualità faustiana una fonte autorevole di contenuti e suggerimenti formali, ma anche offrire a essa adattamenti che contribuissero all'estensione delle sue potenzialità polisemiche. Il percorso di questa breve storia della presenza faustiana nel cinema italiano conforta, in sintesi, ancora una volta la centralità della presenza di questo mito anche nella cultura artistica del nostro paese dimostrandone altresì l'importanza come canale di sviluppo del dialogo della cultura italiana con la modernità.

⁴⁶ Laureata in filosofia, giornalista pubblicista (direttrice del trimestrale «Manifesta»), scrittrice, musicista, regista, si firmava Malina in pittura, mentre Nemesi è il suo nome come fondatrice del gruppo femminista napoletano delle Nemesiache (1970). Nel 1976 ha ideato e realizzato la prima Rassegna di Cinema delle Donne a Sorrento e nel 1987 ha creato il premio cinematografico 'Elvira Notari'. Fondatrice della Cooperativa Le Tre Ghinee, è stata con il suo gruppo una presenza culturalmente e politicamente significativa anche nella Casa Internazionale delle Donne di Roma.

⁴⁷ Lina Mangiacapre, *Faust-Fausta. Un romanzo filosofico che cerca di superare le relative appartenenze di una differenza sessuata*, Ed. L'autore libri, Firenze 1990. Filmato parzialmente visionabile all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=Yq1McBX-9QRM>>.

⁴⁸ Haydée [Ida Finzi], *Faustina Bon, romanzo teatrale fantastico*, Treves, Milano 1914. Ristampato da Forgotten Books, London 2013.