



DOCTOR FAUSTUS

di Christopher Marlowe
regia di Flavio Ambrosini

TEATRO
STABILE
TORINO

STAGIONE 1982/83



OP. 9-10
T.S.T./CentroStudi
Biblioteca

Direzione:
GIORGIO GUAZZOTTI
MARIO MISSIROLI**DOCTOR
FAUSTUS**DI **CHRISTOPHER MARLOWE**
TRADUZIONE DI **NEMI D'AGOSTINO**
ADATTAMENTO IN DUE TEMPI DI **FLAVIO AMBROSINI**

<i>Gli Umani</i>	
FAUSTUS	ROBERTO HERLITZKA
MEFISTOFELE	ALESSANDRO HABER
WAGNER	GIOVANNI POGGIALI
LO STUDIOSO ROBIN IL MERCANTE DI CAVALLI	DOMENICO BRIOSCHI
L'OSTESSA	MICHELA ZIO
<i>I Viventi</i>	
LUCIFERO UN VECCHIO	RICCARDO FORTE
L'ANGELO BUONO E L'ANGELO CATTIVO SEVEN SINS ELENA DI TROIA	MICHELA ZIO
BELZEBUB LA MORTE	DOMENICO BRIOSCHI
<i>Le Apparizioni</i>	
PAPA ADRIANO CARLO V° IMPERATORE DI GERMANIA	FULVIO MASSANO
RAIMONDO RE D'UNGHERIA BRUNO L'ANTIPAPA BENVOLIO	MASSIMO GAMNA
CARDINALE DI FRANCIA	PAOLA LEMETRE
CARDINALE DI PADOVA MARTINO	DINO ARRU
L'ARCIVESCOVO DI REIMS IL DUCA DI SASSONIA	ANNA BARAZZETTI
Ideazione e animazione delle "apparizioni" a cura del Carretto di Marodian	
Regia di	FLAVIO AMBROSINI
Scene e Costumi di	EZIO TOFFOLUTTI
Musiche di	GAETANO LIGUORI

Direttore degli allestimenti scenici: CARLO GIULIANO

Costruzioni: SALVATORE FORTUNA - Luci: PINO SCARPINATO

Direttore di palcoscenico: CLAUDIO SACCO - Direttore di scena assistente: MANUELA MUSCO

Capo macchinista: ROMANO DAEDER - Primo macchinista: LAURO FABIANI - Capo elettricista: PINO SCARPINATO

Elettricista e collaboratore alle luci: FRANCO MASBA - Attrezzista: ARMANDO LANZONI

Sarta: NIRVANA ANGIOLETTO - Allestimento fonico: GIUSEPPE BONO - Scenografo assistente:

CARMELO GIAMMELLO - Assistente ai costumi: ANGELICA CIBRARIO - Suggestrice: MARIANGELA SARDO -

Auto regista: MADDALENA LABRICCIOSA - Assistenti vocali alla regia: DOMENICO BRIOSCHI, LUCA VALENTINO

Segretario di compagnia: GRAZIANO PUGNETTI

Scene realizzate nel laboratorio del T.S.T. - Inquadatura pittorica: LA BOTTEGA VENEZIANA, Treviso

Costumi realizzati nella sartoria del T.S.T. sotto la direzione di VASSILIKY GIANNOPULU con la collaborazione

di NIRVANA ANGIOLETTO, TERESA MUSOLINO, ELISABETTA PUGLIESE - Attrezzista curata dal laboratorio del T.S.T.

Realizzazione delle "Apparizioni" curata dal CARRETTO DI MARODIAN della Cooperativa della Svolta, Torino

Maestro di preadigitazione: VICTOR BALLI - Realizzazione effetti speciali: DEVIL - Pattucche AUDELLO, Torino

a cura del Centro Studi
del Teatro Stabile di Torino
Fotografia: Roberto Barale
Fotocomposizione: Forma, Torino
Stampa: Comlito, Torino*Roberto Herlitzka*

CRONOLOGIA MARLOVIANA

1564, febbraio

Christopher Marlowe nasce a Canterbury. Suo padre, John, è un calzolaio.

1564

Elisabetta vieta di esportare lana inglese in Olanda e scoppia una guerra mercantile con la Spagna. Pio IV conferma tutti i decreti del Concilio di Trento. Definitiva formulazione della confessione di fede cattolica (*Professio fidei tridentinae*, 13 novembre). Pubblicato il primo *Index librorum prohibitorum*.

1566

Pio V (Michele Ghislieri) pubblica il primo *Catechismus Romanus*. Pieter Brueghel dipinge *Danza di contadini e Il banchetto di nozze*.

1568

Maria Stuarda fugge dalla prigionia, si rifugia in Inghilterra e viene arrestata da Elisabetta per le sue pretese sul trono di Inghilterra. Nei Paesi Bassi spagnoli, a Douai, i gesuiti fondano il "*Collegium Angelicum*" per riportare l'Inghilterra al Cattolicesimo.

1569

Gerhard Mercator traccia il primo planisfero terrestre per i navigatori in quella proiezione che sarà appunto chiamata "*di Mercatore*".

1570

Pio V scomunica Elisabetta d'Inghilterra e pubblica il nuovo *Missale Romanum*.

1571

Lega Santa tra Pio V, Filippo II, Venezia, la Savoia, Genova e i Giovanniti contro i Turchi. Sotto il comando di Giovanni d'Austria la flotta turca viene sbaragliata nella baia di Lepanto (7 ottobre).

1572

Massacro della notte di San Bartolomeo (23/24 agosto). Francis Drake attacca le colonie commerciali spagnole in America.

1575

In Inghilterra è promulgata una legge contro la disoccupazione e l'ozio e si fondano "case di lavoro".

1576

Enrico di Navarra si pone alla testa degli Ugonotti. Enrico duca di Guisa fonda la Lega santa cattolica per combatterli. Alle porte di Londra sorge il primo teatro stabile. Jean Bodin pubblica i *Six livres de la République*, fondamento della dottrina giusnaturalistica della sovranità.

1577

Francis Drake decide di circumnavigare il mondo e compie l'impresa nel 1580.

1579, 14 gennaio

Christopher Marlowe viene iscritto alla King's School di Canterbury.

1580

John Lyly scrive *Euphues and his En-*

gland, il romanzo che crea la moda dell'eufuismo, fondato sulle più marcate stravaganze stilistiche. Torquato Tasso pubblica la *Gerusalemme liberata*, Montaigne la prima edizione degli *Essais*.

1582

Bolla *Inter gravissimas* di Gregorio XIII che riforma il calendario (24 febbraio). A Firenze viene fondata l'Accademia della Crusca.

1584

Bachelor of Arts

Walter Raleigh fonda la Virginia, prima colonia inglese in America. Giordano Bruno pubblica a Londra *De la causa, principio et uno, Dell'infinito universo e mondi, Lo spaccio della bestia trionfante*.

1586

Elisabetta obbliga Giacomo Stuart a firmare un trattato per la difesa della Chiesa protestante in Scozia e in Inghilterra. El Greco dipinge l'*Entierro del conde de Orgaz*.

1587, giugno

Christopher Marlowe fa un viaggio a Roma. Non ha ancora conseguito la laurea e, accusato di aver congiurato con fuorusciti cattolici, vede ostacolata la sua carriera negli studi. Nel luglio dello stesso anno consegue la laurea, lascia Cambridge e

Alessandro Haber



viene a Londra a cercare fortuna.

I sospetti di eresia che lo investono gli consigliano di rinunciare alla carriera ecclesiastica. Sono di questo periodo le sue prime prove di letterato (traduzioni da Ovidio e Lucano).

Forse è anche di questo periodo la *Tragedia di Didone regina di Cartagine* ispirata da Virgilio.

È la sola tragedia di Marlowe a protagonista femminile. Iarba contende ad Enea l'amore di Didone. Enea è favorito presso la regina dalla sorella di costei, Anna, che, amando Iarba, lo vorrebbe per sé. Enea e Didone si congiungono in una grotta, ma Enea ubbidisce egualmente all'imperativo di Giove, viola i giuramenti di fedeltà fatti a Didone e l'abbandona. Didone, Anna e Iarba si gettano sul rogo.

1587

Esecuzione di Maria Stuarda. Francis Drake distrugge la flotta spagnola a Cadice.

Prima edizione stampata a Francoforte sul Meno della *Historia von D. Johann Fausten*.

1588

Marlowe scrive *Tamerlano il grande* pubblicato anonimo nel 1590 da Richard Jones.

Tragedia in due parti di cinque atti ciascuna, venne composta tra il 1587 e il 1588.

Tamerlano è capo di una banda di predoni, ma concepisce il disegno di spodestare il re di Persia e si allea con il fratello ri-

belle di costui, Cosroe. Eliminato Cosroe e abbattuto il potere del re vi si sostituisce e diventa imperatore di Persia. Comincia a questo punto le sue travolgenti fortune: dotato di spirito di conquista irrefrenabile, crudelissimo, Tamerlano non conosce ostacoli: abbatte regni e sbaraglia eserciti e dispone a suo piacimento del mondo conquistato. Conquistato l'impero turco, chiude in una gabbia l'imperatore Bajazet e l'imperatrice, tormentandoli in ogni modo: ai due non resta che uccidersi spaccandosi la testa contro le sbarre della gabbia. Conquistato anche l'Egitto, ne risparmia il re per le preghiere di Zenocrate, figlia del vinto. Tamerlano si innamora della fanciulla che è la sola ad attenuarne la ferocia. A Tamerlano cedono tutti gli imperi e gli stati d'Oriente, Damasco, Babilonia, Trebisonda, Siria, Gerusalemme i cui re trascinano il carro del trionfatore. È solo la morte che pone termine alla conquista del mondo di Tamerlano.

Filippo II invia contro l'Inghilterra l'Armata spagnola. Nel canale della Manica la flotta spagnola viene distrutta dagli Inglesi comandati da Howard, Hawkins e Drake.

Teresa di Gesù scrive *El Castillo interior* e *El libro de su vida*.

1589

Forse di quest'anno è l'Ebreo di Malta, pubblicato nel 1633.

Il dramma, in versi sciolti rappresenta un episodio della rivalità tra Turchi e Cristiani nel Mediterraneo. L'imperatore di

Turchia richiede, come di consueto, un tributo all'isola di Malta e il governatore decide di farlo pagare ai Giudei. Barabbas, uno di questi, rifiuta: il suo patrimonio viene perciò interamente confiscato e la sua casa è trasformata in convento. Nella rovina più completa, silenziosamente, Barabbas prepara la rivincita: durante un'orgia fa compiere un massacro, sacrificando anche il fidanzato della figlia Abigail, prima di avvelenare anche lei. I Turchi pongono l'assedio a Malta che si difende eroicamente. Ma Barabbas è pronto al tradimento: consegna ai Turchi le fortezze della città e, in ricompensa, viene eletto governatore. Tuttavia il vero oggetto della vendetta di Barabbas sono i Turchi, che stanno all'origine della sua rovina. Egli congiura per farne perire i capi nel corso di un banchetto, facendoli sprofondare col pavimento della stanza, ma, tradito a sua volta, viene ucciso dai Turchi col suo stesso trabocchetto.

1590

Edmund Spenser scrive *Fairy Queen*. In Olanda viene inventato il microscopio.

1592 (o 1593)

Marlowe compone *Massacro a Parigi, una tragedia* ispirata alla notte di San Bartolomeo.

Le nozze di Enrico di Navarra con Margherita di Valois hanno suscitato grandi speranze di pace in Francia.

*Alessandro Haber, Roberto Herlitzka
Giovanni Poggiali*



Ma il fanatismo del duca di Guisa, alleatosi alla regina Caterina de Medici, impedisce che le guerre di religione trovino una soluzione. Si arriva all'assassinio del Coligny e alla notte di San Bartolomeo. Il duca d'Angiò sale al trono col nome di Enrico III: è dominato dai suoi favoriti e conduce la Francia alla rovina. Quando scopre che il duca di Guisa, d'intesa con Caterina, cerca di spodestarlo, lo fa uccidere. Ucciso a sua volta da un frate, indica in Enrico di Navarra il suo successore. È l'anno dell'Edoardo II. La tragedia viene iscritta nello Stationers' Register il 6 luglio 1593, a poco più di un mese dalla morte dell'autore e stampata dal Jones l'anno seguente.

Ispirata alla "Chronicle" di Holinshed, la tragedia porta in primo piano la passione di Edoardo, divenuto re d'Inghilterra, per il suo favorito Piers Gaveston che egli richiama dall'esilio. Il Lords del Consiglio esigono un nuovo esilio del favorito, ma Edoardo vi si oppone; cede poi alle insistenze del Legato pontificio, ma richiama ancora presso di sé Gaveston. Tuttavia la sorte di costui è segnata: egli viene decapitato in seguito a una congiura di palazzo. Intanto Isabella, sollecitata dal suo amante Mortimer, congiura contro il re suo marito e proclama re il figlio costringendo Edoardo, sconfitto in battaglia, a rifugiarsi nell'Abbazia di Neath. Edoardo rifiuta di deporre la corona: rinchiuso nel carcere di Berkeley, è tenuto alla ruota per dieci giorni, e infine messo a morte. Fondazione della compagnia inglese per il commercio col Levante.

1593

Viene arrestato il tragediografo Thomas Kyd, per il presunto ateismo di certi scritti, trovati fra le sue carte, ma appartenenti a Marlowe. È questo probabilmente l'anno in cui viene composta la *Tragica storia del Dottor Faustus*.

1593, 18 maggio

Marlowe viene richiamato davanti al Privy Council e riceve l'ordine di tenersi a disposizione.

1593, 30 maggio

Marlowe si trova a Deptford Strand, nella taverna di Eleanor Bull. Sono con lui una nota spia del governo, Robert Poley e, con altri, Ingram Frizer. Dopo cena nasce una disputa tra Frizer e Marlowe su chi debba pagare il conto. Marlowe colpisce due volte a pugnate l'avversario, ma, disarmato da questi, viene ucciso con una pugnata all'occhio destro.

1593, 1 giugno

Marlowe viene sepolto a St. Nicholas Church. La sua tomba non è mai stata rintracciata. Frizer sarà assolto per legittima difesa.

1593

Enrico IV di Navarra si converte al Cattolicesimo.

Torquato Tasso pubblica la *Gerusalemme conquistata* e Shakespeare la prima raccolta di *Sonetti*.

Alessandro Haber, Roberto Herlitzka



CHRISTOPHER MARLOWE: LA VITA E L'OPERA.

Nato a Canterbury nel 1564 (il padre, calzolaio, apparteneva alla piccola borghesia artigianale), Marlowe, a differenza del coetaneo Shakespeare, ebbe un curriculum di studi regolare. Dalla King's School di Cambridge passò, grazie a una borsa di studio, al Corpus Christi College di Cambridge.

La borsa di studio, intitolata all'arcivescovo Parker, sottintendeva che il beneficiario frequentasse l'università per entrar poi, ordinato sacerdote, nella chiesa anglicana. La carriera di Marlowe a Cambridge fu segnata da lunghe assenze. Si laureò nel 1587, anche se le autorità accademiche erano riluttanti a concedergli il titolo di Master of Arts. In favore di Marlowe intervenne il Consiglio della Corona, testimoniando in una lettera che le voci che circolavano su Marlowe erano diffamatorie. Marlowe, in realtà, secondo il Privy Council, "era stato impiegato in cose inerenti al bene del suo paese", "aveva reso buoni servizi a Sua Maestà" e meritava perciò di essere ricompensato. Anche se alcuni hanno voluto limitare il ruolo in cui Marlowe veniva impiegato a quello di corriere o ambasciatore, si propende più generalmente a credere che egli fosse un informatore impegnato in missioni segrete che, appunto, lo tenevano periodicamente lontano da Cambridge. Spia laureata, al servizio del governo, Marlowe, che non aveva nessuna intenzione di intraprendere la carriera ecclesiastica, si trasferì a Londra, dove entrò nell'ambiente teatrale. Il successo gli arrise im-

mediatamente con *Tamerlano il Grande*. La statura titanica di Tamerlano, la sua inestinguibile sete di potere, la sua grandguignolesca crudeltà conquistarono immediatamente il pubblico, che subì la fascinazione del potente stile marloviano, caratterizzato da una martellante (anche se a volte monotona) scansione ritmica, dall'uso costante dell'iperbole, dal ricorso alla paratassi (e...e...e...) che crea un perenne senso di movimento in avanti, dalla profusione di nomi proprie e geografici dal suono esotico. Fin dall'inizio Marlowe fa trionfare (seppur con un eccesso di roboante retorica) il *blank verse*, quel verso sciolto che verrà poi elaborato e portato a straordinaria duttilità e funzionalità teatrale, oltre che dallo stesso Marlowe, da Shakespeare e dagli altri drammaturghi elisabettiani e giacomini.

Il successo del Tamerlano è del 1587. Restano a Marlowe solo sei anni di vita, nei quali comporrà altri quattro drammi (la *Didone* sembra essere opera giovanile, anteriore al *Tamerlano*), tradurrà gli *Amores* di Ovidio e il primo libro della *Pharsalia* di Lucano, porrà mano allo squisito poemetto *Ero e Leandro*, lasciato incompiuto e completato da Chapman.

Non è sicura l'appartenenza di Marlowe alla cosiddetta School of Night, gruppo di intellettuali che si riunivano intorno a Sir Walter Raleigh. Sicuramente documentati sono invece un periodo di convivenza con il drammaturgo Thomas Kyd, un duello che valse a Marlowe l'ar-

resto e un'accusa di omicidio da cui venne poi scagionato, una citazione in tribunale presentata da due guardie del quartiere londinese di Shoreditch che sostenevano di essere state aggredite dal poeta. A queste si aggiungono le testimonianze di Kyd, secondo cui Marlowe confutava le Scritture e se ne prendeva gioco; e di un tal Richard Baines, secondo cui Marlowe sosteneva che il Genesi non era storicamente attendibile, la religione era nata per tener gli uomini sottomessi con la paura, Mosè era un ciarlatano illusionista, la madre di Cristo una donna di dubbia reputazione, il Nuovo Testamento una porcheria. Ora, bisognerà tener conto che le dichiarazioni di Kyd sono sospette (Kyd era stato accusato di opinioni eretiche, e cercava di scaricare la responsabilità su Marlowe); e che Baines era un informatore al soldo del Consiglio della Corona, il quale fece il suo rapporto qualche giorno dopo la morte di Marlowe. Tuttavia è significativo che entrambe le testimonianze concordino nel darci una immagine di Marlowe scettico, libero pensatore, irrispettoso del dogma, provocatoriamente ironico.

Qualche giorno prima della morte di Marlowe il Consiglio della Corona ne aveva decretato l'arresto. Ma prima che potesse essere interrogato Marlowe fu ucciso in circostanze piuttosto oscure. Il 30 maggio 1593 recatosi in una taverna, vi passò la giornata in compagnia di alcuni individui poco raccomandabili, collegati con i servizi segreti governati-

vi. Uno di essi, Ingram Frizer, di mestiere spia, litigò dopo cena con Marlowe - così almeno dichiarò - su chi dovesse pagare il conto. Ne derivò una rissa nel corso della quale Marlowe, pugnalato da Frizer, morì. A Frizer venne riconosciuto di aver agito per legittima difesa.

La turbolenta esistenza di Marlowe, segnata dall'ostentazione di atteggiamenti da *atheist* (la parola in epoca elisabettiana non equivale necessariamente al nostro *ateo* ma significa piuttosto *libero pensatore, libertino*) e presto troncata da una morte violenta, invita facilmente a farne una tenebrosa figura di *maudit*; e, anche senza cedere alle lusinghe del romanzesco, bisognerà riconoscere a Marlowe qualcosa della tendenza dei suoi personaggi a varcare i limiti del lecito. Il personaggio marloviano - Tamerlano, Barabas, Faust - è un *overreacher*, un uomo che vuole troppo, si spinge troppo oltre, si svincola dai limiti dell'umano, si alza a volo sfidando la naturale legge di gravità fino all'inevitabile caduta. Si è parlato giustamente, a proposito di Marlowe e dei suoi personaggi, di un complesso di Icaro: si noti quanto spesso nei suoi versi ritornino parole che esprimono un movimento ascensionale, come *salire, ascendere, innalzarsi, librarsi a volo*.

La grandezza teatrale di Marlowe è fondata su quattro drammi: il *Tamerlano* (*Tamburlaine the Great*, 1587), *L'Ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*, 1590), *L'Edoardo II* (Edward II, 1592) e il *Dottor Faustus* (*Doctor Faustus*, 1592). Le date

proposte sono approssimative e incerte: le opere sono state variamente datate. Bisognerà poi accennare a due opere minori: la *Didone* e il *Massacro di Parigi*. La *Didone* (*Dido, Queen of Carthage*), ritenuta opera giovanile, è basata in gran parte sull'Eneide, con l'aggiunta di un certo numero di quei particolari sanguinosi che il gusto del pubblico elisabettiano reclamava. Il *Massacro* (*The Massacre at Paris*), forse posteriore al *Faustus* e pervenutoci in forma filologicamente assai corrotta, tratta del noto massacro degli Ugonotti, compiuto la notte di San Bartolomeo, nel 1572. Protagonista del *Massacro di Parigi* è il sinistro duca di Guisa, ritratto come uno spietato machiavellico che strumentalizza la religione ai suoi fini politici. Opera di propaganda anticattolica, il *Massacro* è una conferma indiretta dell'attività di Marlowe quale agente al servizio del governo.

Tamerlano, pubblicato anonimo nel 1590, è l'unica opera di Marlowe che venne stampata lui vivente. Nella prima parte del dramma il conquistatore tartaro, spinto da una insaziabile *libido dominandi*, procede, su un livido sfondo di violenza tradimenti e sangue, di vittoria in vittoria: rovescia Mycetes, imbelles ma legittimo re di Persia; sposa la bellissima Zenocrate, figlia del sultano d'Egitto; sottomette Bajazeth, che porta con sé chiuso in gabbia. Contro le sbarre di quella gabbia Bajazeth e sua moglie Sabina si suicideranno sfracellandosi il capo. L'unica presenza che riesce a met-

tere qualche freno alla furia di Tamerlano è quella dell'amorosa Zenocrate. Se la prima parte vede l'ascesa di Tamerlano da povero pastore a padrone del mondo, la seconda - scritta in seguito al clamoroso successo della prima - ne descrive la parabola discendente. Morta Zenocrate, la follia di Tamerlano si sfrena sempre più. Tamerlano rade al suolo città, uccide uno dei propri figli, brucia il Corano e sfida Maometto a scendere dal cielo e far vendetta, si fa trainare sul cocchio dai re soggiogati "che hanno il morso in bocca; Tamerlano con la sinistra tiene le redini, e con la destra uno staffile con cui li frusta".

All'ostentato irrealismo di situazioni come questa - e ce ne sono molte - fa da veicolo uno stile smodatamente iperbolico, funzionale al delirio del protagonista. L'infinito desiderio di dominio che brucia Tamerlano è tutto nel suo linguaggio. In *Tamerlano* il linguaggio stesso è azione. Sciolto da ogni vincolo realistico, Marlowe cerca di rappresentare nel suo eroe il sogno di potenza dell'uomo rinascimentale, il suo desiderio di un potere senza limiti, pari, o addirittura superiore, a quello divino: "Un dio non è glorioso quanto un re".

Fino a che punto Marlowe è dalla parte di Tamerlano? Anche se Marlowe è ben cosciente della pericolosa inflazione psichica del suo eroe - e perciò gli contrappone, a mitigarne gli eccessi, Zenocrate - è tuttavia irresistibilmente affascinato dalla sua incontenibile energia, dalla sua forza cosmica (gli occhi in-

fuocati di Tamerlano racchiudono “un cielo di corpi celesti”), dal suo superomismo anticristiano.

Il successo del *Tamerlano* fu straordinario, e continuò fino alla chiusura dei teatri decretata dai Puritani; un testimone contemporaneo documenta la richiesta del pubblico il quale esige che venissero rappresentati “a volte *Tamerlano*... a volte *L'Ebreo di Malta*, e a volte parti di queste opere insieme”; altrimenti i poveri attori venivano bersagliati di “panche, pietre, arance, mele e noci”. Da allora si guarda al Tamerlano come a un'opera che vive del suo linguaggio poetico ma sarebbe difficilmente rappresentabile. Eppure, qui da noi, un Carmelo Bene, con la sua vocazione per il melodramma allucinato e le sue ricerche sulla *phoné*, potrebbe forse riproporla sul palcoscenico.

È Machiavelli in persona - non il Machiavelli autentico, ma quello degli Elisabettiani, visto, attraverso l'ottico deformante del *Contre-Machiavel* di Gentillet, come diabolico consigliere di ogni possibile nefandezza - a recitare il prologo della “tragedia” dell'Ebreo di Malta. Come il *Tamerlano*, l'Ebreo è un *one-man play*: la figura di Barabas, cui Marlowe assegna più della metà dei versi del dramma, vi torreggia solitaria nella sua grottesca mostruosità:

Quanto a me vado in giro nella notte a uccidere i malati che gemono a piè dei muri. Esco talvolta ad avvelenare i pozzi.

Barabas è stato medico in Italia, dove ha contribuito a tenere occupati i becchini

a scavar fosse; ha ucciso in guerra “amici e nemici”; si è arricchito praticando l'usura all'interesse del cento per cento; vi vanta di aver fatto imprigionare impazzire e suicidare i suoi debitori. Barabas, che non raggiunge mai la tragica umanità del shakesperiano Shylock, rimanda se mai alla truculenza fumettistica di Aaron nel *Tito Andronico*. (A proposito, nessun regista ha mai pensato a un *Ebreo di Malta* “a fumetti”?)

Marlowe conosceva bene i gusti del pubblico che, qui come altrove, sollecitava con effetti spettacolari, dal già citato ingresso di Tamerlano sul cocchio alla morte di Barabas che precipita attraverso una botola in un calderone bollente, dall'assassinio di Edoardo II trafitto da uno spiedo rovente al fuoco dell'inferno e ai diavoli - che correvano in scena reggendo fuochi artificiali tra i denti - del *Dottor Faustus*.

Barabas non è però il solo machiavellico del dramma. I suoi antagonisti cristiani competono con lui in ipocrisia e rapacità. Giustamente Barabas osserva che gli unici frutti visibili della loro fede sono malvagità, falsità e orgoglio. Farnese, governatore cristiano dell'isola di Malta, appellandosi alla necessità di pagare l'oneroso tributo al Turco, ha proposto a Barabas di farsi cristiano. Così gli verrà confiscata soltanto la metà del suo patrimonio. Diversamente perderà tutto. Barabas non si piega e, con l'estremismo caratteristico degli eroi marloviani, si dedica totalmente alla vendetta (l'Ebreo è tra i primi esempi di *revenge play*) che

persegue con grottesca maniacalità. Diventato governatore di Malta, Barabas commette l'errore di non eliminare Farnese, che vorrebbe alleato contro il turco Calymat. Sarà questo l'errore che gli costerà la vita.

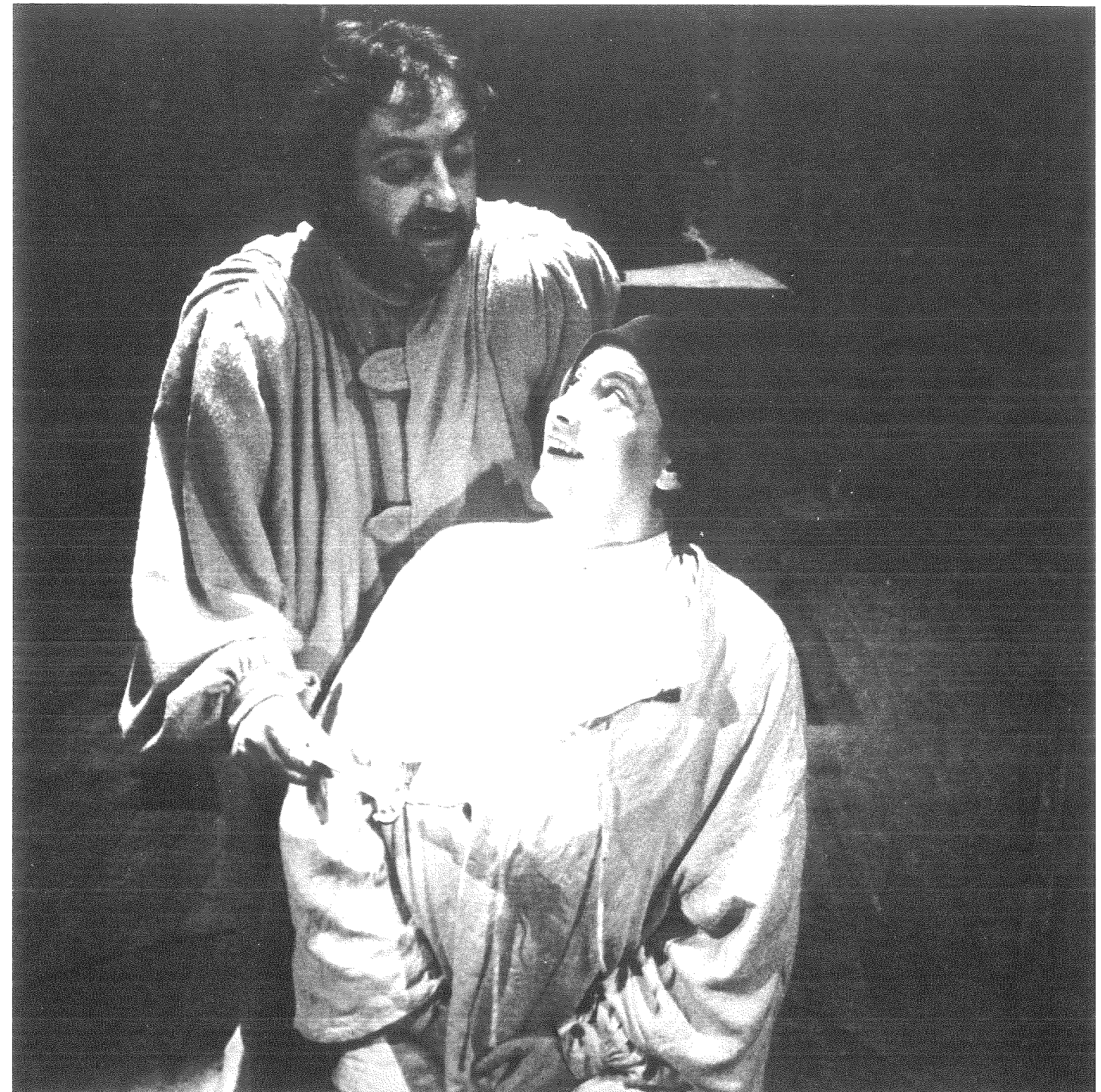
Rispetto ai personaggi di Tamerlano e Faust, Barabas appare più limitato. Laddove i primi due cercano potere e sapere assoluti, egli si accontenta di accumulare. Il cinico mondo dell'Ebreo (come d'altronde quello dei Cristiani che odia) è sotto il segno dell'economia; il motore che lo muove è “il desiderio d'oro”. L'Ebreo di Malta non attinge le vette del tragico, ma, come per primo vide T.S. Eliot che lo definì “farsa” e ne sottolineò la feroce comicità, rimane nell'ambito del grottesco.

L'Edoardo II è incentrato, fino al terz'atto, sul rapporto tra il sovrano e il suo favorito Gaveston. Edoardo, legato a Gaveston da una passione omosessuale, ne è dominato, e non è disposto a subordinare il privato al pubblico:

Fate più regni di questa monarchia e divideteli in parti uguali, purchè mi resti un cantuccio, un angolino in cui divertirmi col mio caro, caro Gaveston

Dopo l'uccisione di Gaveston l'attenzione si sposta sui tentativi di Edoardo di riaffermare la propria regalità contro i baroni ribelli. Ma la sua debolezza lo condanna alla sconfitta, all'abdicazione

Giovanni Poggiali, Domenico Brioschi



(la scena della deposizione di Edoardo prelude a quella analoga del *Riccardo II* di Shakespeare), alla morte. Strutturato come dramma storico, l'*Edoardo II* ha tuttavia più del dramma psicologico che del *chronicle play*, è più aperto alla sfera delle emozioni e dei sentimenti che non alla dialettica dei rapporti storici e politici. L'*Edoardo II* è il dramma individuale di un uomo pateticamente debole schiacciato dalla superiore astuzia e durezza di coloro che lo circondano. Considerata unanimemente la più significativa di Marlowe, il *Dottor Faustus* ne è anche l'opera più controversa, in primo luogo per i problemi filologici che pone - datazione, esistenza di due testi base diversi noti come testo A e testo B, evidente presenza di parti non marloviane attribuite variamente a Bird, Rowley e Nashe-, problemi che si possono riassumere all'ingrosso in questo modo: il *Faustus*, così come ci è pervenuto, è un testo frammentario, con interpolazioni di altri autori. In particolare può colpire il contrasto tra l'alto livello poetico di alcune scene e la pedestre prosaicità di alcune delle scene comiche centrali; ma bisognerà a questo proposito tener conto che la mescolanza di tragico e comico, di poesia e prosa, di registri "alti" e di registri "bassi", è una delle caratteristiche strutturali e uno dei punti di forza del teatro elisabettiano. Le scene comiche sono d'altronde presenti nella fonte. Ma si vorrebbe sapere con maggior sicurezza fino a che punto la mano di Marlowe sia responsabile di queste scene per sta-

bilire fino a che punto voglia sottolineare che il patto con il Diavolo è un inganno. I poteri magici acquisiti da Faustus a prezzo dell'anima si riducono a giochetti da ciarlatano, a illusionismo da fiera? Oppure no? Perché bisogna tener conto che agli occhi del pubblico elisabettiano (che ovviamente proiettava le paure interiori su oggetti e in modi diversi dai nostri) quelle scene che oggi possono sembrare rozze (ma si provi a trasformare in termini onirici la scena del cavallo che entrando nell'acqua scompare e si vedrà quanto sia terrificante) bastavano a simboleggiare efficacemente i poteri proibiti di Faustus. Poteri che vengono esemplificati sia a livello popolare (le scene delle beffe giocate approfittando dell'invisibilità) che a livello colto (l'evocazione di Elena). Batava d'altronde la presenza di Mefistofele in scena a creare effetti di suggestione collettiva. Circolavano infatti strane storie intorno alle rappresentazioni del *Faustus*. Come, ad esempio, la seguente: "Ad Exeter, alcuni attori che stavano rappresentando la tragica storia del Dottor Faustus il Mago, mentre un certo numero di diavoli faceva cerchio sul palcoscenico e Faustus era intento ai suoi incantesimi, furon presi da spavento all'improvviso perchè (cosa che andavan sussurrandosi all'orecchio) si erano accorti che in mezzo a loro c'era un diavolo in più; e perciò dopo un breve pausa chiesero alla gente di scusarli perchè non potevano continuare lo spettacolo; e avendo la gente compreso

come stavano le cose ciascuno cercava di uscire per primo. Gli attori, contrariamente al loro costume, passarono la notte a leggere e a pregare, e la mattina dopo lasciarono la città". Ancora nel 1633, Prynne, un polemico puritano, sosteneva, in un libello contro il teatro, di aver saputo da molti testimoni che durante il regno di Elisabetta il diavolo era apparso sul palcoscenico mentre si dava il *Faustus* ed alcuni spettatori erano usciti di senno per lo spavento. Ma la difficoltà del *Faustus* - e la sua grandezza - non sta solo negli irrisolti dubbi filologici; sta piuttosto nella problematicità dell'opera, nel suo essere aperta a molteplici interpretazioni. Interpretazioni che col tempo sono diventate innumerevoli perchè sul *Faustus* di Marlowe sono state proiettate a ritroso tutte le varianti successive del mito faustiano, dal *Faust* di Goethe al *Manfred* di Byron, dalla musica romantica al *Dottor Faustus* di Mann, dal cinema alla fantascienza. Cosa d'altronde inevitabile dal momento che il mito faustiano è uno dei più radicati nella cultura occidentale. Di questa vitalità del mito, che tocca livelli profondi in qualsiasi tipo di lettore o di spettatore, è testimone la sopravvivenza del *Faustus*, quasi ignorato durante la Restaurazione e il Settecento, in forme popolari: farse, pantomime e teatro dei burattini.

Roberto Herlitzka, Michela Zio



D'altra parte, popolare è la fonte cui Marlowe attinge: la biografia romanzata di tal Georgius o Johannes Faust, pubblicata nel 1587 a Francoforte con il titolo di *Historia von D. Iohān Fausten*. Il libro, scritto in chiave antipapista, fu liberamente tradotto e ampliato da un non meglio identificato P.F. che lo pubblicò in Inghilterra nel 1592 col titolo di *Historia of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor Iohn Faustus*.

Marlowe, rispetto alla fonte, aumenta la statura intellettuale del suo eroe facendone più chiaramente uno studioso di vaglia, un mago-scienziato, un esploratore dell'ignoto, pronto a pagare qualsiasi prezzo pur di raggiungere potere e conoscenza. Faustus incarna l'ideale rinascimentale dell'indagatore non vincolato dal dogma e dall'autorità costituita. Il tema era già stato enunciato in *Tamerlano*:

*Le nostre anime, le cui facoltà possono comprendere
la meravigliosa architettura del mondo
e misurare il corso e il moto dei pianeti,
sempre salendo verso un sapere infinito,
sempre in moto come le celesti sfere,
ci fanno consumare,
non ci concedono quiete.*

In Faustus c'è il gusto marloviano della trasgressione, l'impulso ad andare oltre i limiti imposti all'uomo dalla sua natura di essere finito. Spinto da illimitata fantasia e desiderio Faustus ricorre al patto col Diavolo.

Il prezzo da pagare è la dannazione. Se nel *Tamerlano* Marlowe sembra ignora-

re il cristianesimo, nel *Faustus* ci presenta, seguendo la fonte, una vicenda di peccato e dannazione. In questo senso - nel senso cioè di appartenere alla cultura cristiana e di viverla drammaticamente dall'interno - il *Faustus* può dirsi, anche, opera cristiana; ma non è lecito ridurlo, come ha cercato di fare qualcuno, a una specie di Moralità tardomedioevale che ci ammonisce con la meritata punizione di un orgoglioso peccatore. Gli elementi tratti dal teatro medioevale - gli angeli, i diavoli, i sette vizi capitali - sono evidentissimi nel *Faustus*; ma sono rappresentazioni esteriori (e spettacolari) della vicenda interiore del protagonista. Faustus si tenta da sé; Mefistofele è il suo Doppio, la sua Ombra; l'inferno è una realtà psichica. L'uso di residui del teatro medioevale e la conclusione tradizionalmente edificante non autorizzano a fare del *Faustus* un'allegoria che rientra nell'ortodossia cristiana.

Sul versante opposto altrettanto forzate sono le tesi che vedono in Faustus soltanto il martire degli ideali rinascimentali e della libertà intellettuale. C'è, nell'opera più matura e complessa di Marlowe, l'aspirazione a diventare come Dio e l'amaro riconoscimento dell'ineluttabile condizione mortale dell'uomo; c'è l'esaltazione della libertà totale e il dubbio che essa sia irrealizzabile poiché l'uomo è agito da forze superiori, diaboliche o divine; c'è la sfida a Dio e la nostalgia dell'impossibile pentimento; c'è il coraggio e la paura; c'è la ricerca della conoscenza e del potere e il sospetto che

quello che l'uomo può raggiungere è solo illusione, trucco teatrale: la conoscenza ultima e la padronanza del reale sono mete inattuabili; c'è il gusto dell'ignoto, dell'esperienza, e la constatazione che il frutto dell'esperienza è la disillusione, la noia; c'è Dio e c'è il Diavolo.

Da questa irrisolta (irrisolvibile?) tensione tra polarità opposte scaturisce l'inesauribile vitalità della favola marloviana.

Renato Oliva



Riccardo Forte

FAUST E LA MATERIA FAUSTIANA

La critica moderna è concorde nel ritenere che il Faust letterario, protagonista dal '500 in poi di tante produzioni più o meno significative e spesso assunto a simbolo di un determinato atteggiamento esistenziale alternativamente condannato ed esaltato, si basi su di un personaggio storico vissuto fra il 1480 e il 1540 ca. (anno in cui si perdono le sue tracce). Documenti diretti ed indiretti dell'epoca ci parlano di Johann o Georg Faust, detto anche Georg Sabellicus, dottore, filosofo, astrologo, chiromante, terapeuta, esperto di tutte le arti magiche, nativo di Klittingen, presso Bretten, la cui presenza e attività è attestata, con relativa sicurezza, a Würzburg, Bamberg, Ingolstadt, Norimberga, Wittemberg, Colonia e probabilmente nelle maggiori città europee (Parigi, Praga, Cracovia, Vienna, Venezia). Considerato per lo più con sospetto a causa delle sue attività pseudo-scientifiche, dei suoi atteggiamenti anticonvenzionali (è detto negromante e sodomita) e di ribellione soprattutto nei confronti dell'autorità costituita, muore di una morte innaturale e orrenda (per opera dei suoi esperimenti o del demonio?) probabilmente a Staufen presso Friburgo. Faust è insomma l'interprete di quel dissidio creatosi fra oscurantismo medioevale e apertura intellettuale e scientifica dell'umanesimo, del fiero individualismo rinascimentale osteggiato e condannato dal luteranesimo.

La prima edizione e stampa della mate-

ria faustiana è la *Historia von Doctor Johann Fausten dem weitbeschreiten Zauberer und Schwartzkünstler* (Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante), Francoforte sul Meno 1587, pubblicata dall'editore J. Spies, che pare essere anche il rielaboratore. Esisteva già infatti una stesura della storia molto simile a questa, che è stata però ritrovata manoscritta e pubblicata solo nel 1892 e che pare risalire al 1570-72. Se ambedue le versioni risalissero ad un originale latino scomparso o se l'edizione dell'87 si basasse con alcune modifiche sul manoscritto più antico (*Faustbuch* di Wolfenbüttel dal luogo del ritrovamento) non è certo e tuttavia la critica più recente dipende per la seconda ipotesi. La differenza più evidente fra le due versioni è il clima di rigido moralismo luterano portato nella *Historia* alle sue estreme conseguenze, anche se l'insieme della materia trattata e le numerose reminiscenze libresche che la sottendono sono indubbiamente le stesse. Faust dopo aver intrapreso lo studio degli elementi "con... le sole doti naturali... benignamente concesse dall'alto" riconosce queste ultime del tutto inadeguate allo scopo, né può trovare sostegno nei suoi simili. Solo lo spirito Mefistofele "suddito del principe degli Inferi in Oriente" può essergli d'aiuto a patto che gli si conceda, trascorsi 24 anni, pieno potere "sul corpo e sull'anima, sulla carne e sul sangue fino all'eternità". Il patto è concluso e per chi ha osato coscientemente

ed empicamente trascendere i limiti umani è impossibile ogni redenzione. Faust è l'uomo di scienza osteggiato dalla Chiesa luterana che, temendolo, cerca di confinare la sua superba individualità in un mondo misteriosamente demoniaco e che lo condanna ad una inevitabile dannazione, esempio e monito per chiunque osi imitarlo.

Un tema tanto attuale e ricco di implicazioni affascinanti non poteva che trovare un grande consenso evidente dalle 5 ristampe quasi immediate della prima edizione e delle numerose traduzioni in basso tedesco, olandese, fiammingo, francese, cecoslovacco, a prescindere da quella inglese di cui si servirà Marlowe. Il primo rifacimento della materia faustiana in Germania è la *Veridica Storia del Dottor Faust* 1599 di G. R. Widman, dove sono soprattutto evidenti i caratteri di quella polemica fra luterani e cattolici, che porterà ben presto allo scontro cruento della guerra dei trent'anni.

Gli animi non sono più così violentemente accesi quando lo Pfitzer rielaborerà, dopo 75 anni, la *Veridica Storia* (1674) privilegiando i motivi favolosi e fantastici a scapito delle volgari invettive anticattoliche. La versione sarà poi abbreviata e riveduta dal così detto Benpensante Cristiano (1725) la cui partecipazione alla storia, sentita ormai solo più come fantasia poetica, è del tutto superficiale.

Una prima trattazione scientifica del tema risale al 1683. Nella *Disquisitio hi-*

storica de Fausto praestigiatore discussa a Wittemberg, si tenta di risalire alle fonti della tradizione considerando anche gli autori che se ne sono occupati.

Se per quasi tutto il XVII sec. la figura di Faust è letterariamente trascurata, sono cambiate le condizioni sociali e culturali che ne hanno generato il mito, essa continua tuttavia a vivere sulle scene.

Abbiamo notizia di una sua rappresentazione drammatica a Graz nel 1608, da parte della compagnia di comici inglesi diretta da J. Green e di un'altra successiva (1626) alla corte di Dresda (si trattava molto probabilmente delle *Tragicall History* di Marlowe). Anche quando ai comici inglesi è resa impossibile la permanenza in Germania, il dramma continua ad essere rappresentato da compagnie tedesche che ne semplificano e modificano trama e personaggi. Si trasforma così spesso in rozza tragi-commedia dominata da uno spirito buffonesco che privilegia figure marginali e, soprattutto nei teatri di corte, l'aspetto coreografico (apparati scenici, musiche, danze, fuochi artificiali ecc.). Lo stesso teatro delle marionette si impadronisce del personaggio, irrigidito ormai nei tratti convenzionali assunti nel dramma popolare, diffondendone la conoscenza e la suggestione fra persone di qualsiasi condizione sociale ed età.

Il *Faust* di Lessing (1755-68) è un'opera poeticamente fallita: la calma razionalità illuministica manca del pathos marlowiano del trapasso fra medioevo ed età

moderna e non è ancora toccata dall'impeto travolgente dello Sturm und Drang. Tuttavia il primo grande ciclo interpretativo del personaggio dannato termina. Faust è per la prima volta redento: solo l'ottica limitata del demonio può considerare l'ansia conoscitiva dell'uomo un motivo di inevitabile perdizione anche se l'eccessiva brama di sapere è un errore e da un errore, da cui ci lasciamo dominare, possono derivare tutti i vizi. Dio non ha però concesso all'uomo la più nobile delle aspirazioni per abbandonarlo ad un'eterna disperazione.

L'opera di Goethe, che probabilmente non conosceva l'*Historia* del 1587 ma le versioni di Widmann e del Benpensante Cristiano oltre alla rappresentazione del teatro delle marionette, porta la materia faustiana alla massima espressione poetica. Lo "streben" di Faust non è solo più tendere alla conoscenza, ma incapacità di riconoscersi in un reale, di vivere o di appagarsi del presente: "Se debba mai capitare che mi metta tranquillo a poltrire su di un letto, subito sia finita per me! Se con le tue lusinghe ti riuscirà mai a darmi a intendere ch'io piaccia a me stesso; se col tuo piacere ti riuscirà mai di sedurmi, sia quello per me l'ultimo giorno. Offro scommessa!... Quando all'attimo dirò: "Fermati, tu sei tanto bello!" potrai allora buttarli in ceppi. Me ne andrò allora volentieri a perdizione!" (*Faust I* 1692-1702). Tale incapacità ha la sua componente positiva nello spin-

gere l'uomo alla ricerca di mete sempre diverse e più alte, ma l'attivismo che ne deriva si risolve per lo più in fallimento e disagio.

La prima redazione della prima parte del *Faust* (*Urfaust*) nasce sotto l'impulso sturmunddranghiano ed è elemento essenziale della narrazione la storia di Margherita, vittima delle assurde condizioni sociali del tempo più che moralmente colpevole per aver ceduto alla seduzione "mefistofelica" di Enrico-Faust. La seconda parte dell'opera (terminata poco prima di morire, 1832) ha un carattere sia contenutistico che formale molto diverso. Il demone dell'azione porta Faust nel "gran mondo" della politica e della storia, ma miti, piani storici, pathos e stili (v. i metri spesso artificiosi e superati) sono volutamente confusi. Come dice C. Magris, Goethe "compone col secondo Faust... una dolorosa e derisoria parodia della poesia, svelandone l'inattualità e la fine del mondo moderno, che la condanna a sterilità epigonale e degrada la classicità a operetta e a cabaret, beffardamente ignaro di ogni universale". L'intervento dell'elemento divino nella salvazione finale di Faust ha ben poco di cristiano, è piuttosto un pretesto per risolvere il contrasto, pretesto che sottende tuttavia la fiducia in un non ben precisato valore reale. Goethe stesso dice in un colloquio con Eckermann, che Faust si salva perché tende verso l'altro, ma è la schiera angelica a venirgli incontro.

Lo sviluppo del tema faustiano non si esaurisce certo con Goethe, ma anzi acquista maggior interesse anche filologico (riedizioni dei "Volksbücher" ecc.). Nel *Faust. Una tragedia di un atto* di A. von Chamisso (1804) il protagonista esemplifica la stoltezza a cui può giungere un uomo saggio (travagliato dal dubbio si suicida) mentre nel *Don Juan e Faust* di Ch. D. Grabbe (1829) si giunge allo svuotamento della funzione simbolica dei due protagonisti, il cui incontro/scontro non vede alcun vincitore. Il *Faust* di N. Lenau (1836) ha già in sé il suo diavolo e si uccide per voler sopprimere il suo falso io. La situazione sociale senza via d'uscita (siamo sotto la restaurazione) offre come unico scampo la fede religiosa, ma se la ricerca fallisce non esiste possibilità di salvezza. Di carattere assolutamente diverso è il "Tanzpoem" di Heine (*Doctor Faust*, 1851). L'autore ci dà minuziose indicazioni per la realizzazione del balletto, scenografia ecc., creando un'atmosfera simbolica e fiabesca in cui Mephisto è sostituito dalla tentatrice Mephistophela. Il personaggio Faust esce sempre più dal primitivo contesto, diventa un sclerotipo ricco tuttavia di infinite sfaccettature che possono farlo apparire in forme assolutamente diverse. Diventa così all'inizio del XX sec. oggetto di polemiche ideologiche, religiose e politiche, rappresentando la molteplicità delle inquietudini moderne. La massoneria per

es. lo vede come eroe della rivolta contro l'oscurantismo morale e religioso del Medioevo, eroe che consacra positivamente la sua vita all'azione e al lavoro, mentre i socialisti alternativamente condannano il suo adattarsi in qualche modo a vivere in un mondo dominato dal demonio, cioè borghese, o sottolineano l'umanità del vecchio Faust proteso verso l'avvenire e il progresso. H. Hesse confrontando Faust e Zarathustra ritiene che quest'ultimo sia riuscito a superare il dualismo fra bene e male e quindi la concezione del peccato da cui il primo è dominato. Il suo capovolgimento dei valori tradizionali esprime una concezione del mondo unitaria al di là del bene e del male e libera l'uomo da tutto ciò che Faust incarna. F. Wedekind lo trasforma in figura femminile. Nel *Modernes Mysterium* Franziska vive la "Sehnsucht" faustiana su di un piano elementare in cui prevale il piacere del sesso con conseguente stanchezza e delusione. Questa tendenza a piegare il dramma faustiano alle mode e alle esigenze contingenti lo trasforma durante e dopo la grande guerra in simbolo dell'ambizione del popolo tedesco e poi dell'itinerario di lotte e sconfitte vissuto nelle trincee. Il personaggio è trattato però nel primo dopoguerra in modo spesso semplicistico e la storia è ridotta ad un intrigo sentimentale a lieto fine. Quell'ideale di attivismo e dinamismo che è estraneo al mondo espressionista

(benchè il mito faustiano continui ad affascinare poeti e scrittori come Hauptmann e Hofmannsthal) sarà invece l'aspetto privilegiato da nazismo e fascismo: il dramma di Faust simboleggia il processo dell'uomo che attraverso l'azione ritrova un'etica ed una religione.

La religione è ovviamente quella di una società industriale per la quale il mondo non è altro che la materia prima da trasformare mediante l'attività umana.

Dopo la catastrofe, che si cerca in qualche modo di intendere e giustificare, ci si chiede se Mefisto e Faust non abbiano incarnato gli istinti e gli errori di un genio malvagio e si crea un'estrema confusione fra il Faust autentico, il faustismo e il Faust della propaganda.

Il romanzo di Th. Mann (*Doctor Faust*, 1943-47) è un atto di accusa alla Germania del tempo. Faust, Nietzsche e il demoniaco compositore Adrian Leverkühn sono un'unica entità, condannata per il superumano orgoglio soggettivista, generatore delle idee naziste.

La figura del protagonista Adrian non ha nulla del Faust goethiano e si rifà invece all'antico e popolare negromante alchimista chiuso ora nel piccolo mondo del suo studio, pieno di disprezzo per la società e i suoi simili.

La critica marxista tende invece a vede-



Giovanni Poggiali

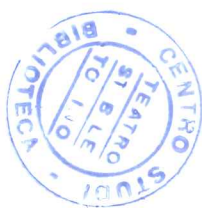
re Faust non più come individuo isolato, ma inserito nel contesto storico del XVI sec., in quella guerra dei contadini considerata prima protesta di un popolo che si desta alla coscienza di classe. È l'intellettuale che rinnegando le sue origini si schiera dalla parte dei potenti tramite il patto col diavolo, che rappresenta gli Junker. Il faustismo è lo slancio e l'ottimismo del proletario, dunque positivo solo se volto in una determinata direzione. Faust abbandonando il popolo ha rinnegato la sua stessa natura. L'intellettuale deve dichiararsi per o contro il popolo e il progresso, scelta che non è sempre facile da realizzare e che implica un'enorme responsabilità, come il Galileo brechtiano ci dimostra.

Nel secondo dopoguerra, come sempre nei periodi di crisi, è evidente un rinnovato interesse per la figura di Faust. Opere teatrali e cinematografiche cooperano alla diffusione di quello che diventa sempre più un mito, simbolo ora dello scienziato, fisico o biologo, che contende alla natura i segreti della vita, autodistruggendosi nella sua sfrenata passione di sapere e sperimentare.

L'infinita gamma di possibilità interpretative della figura faustiana ci rende impossibile schematizzare le ideologie di tante trattazioni più o meno artistiche che fino ad oggi hanno affrontato, non sempre esplicitamente, il tema. Faust tende comunque a confondersi col suo antagonista Mefistofele (v. anche il recente *Mephisto* di J. Szábo) altro aspetto

di una stessa personalità, che sottende la condizione tormentosamente dialettica dell'uomo.

Sandra Bosco Coletsos



9739

