



## Il mito del Faust nelle interpretazioni di Hugo de Ana

Testo e intervista a cura di *Giulia Covelli*

Risulta del tutto impossibile concepire il percorso artistico del Maestro Hugo de Ana senza soffermarsi sul trittico dedicato al mito di *Faust*. Esso infatti non è solo parte della sua attività di questi anni ma anche e soprattutto un percorso di vita e di pensiero che nasce dalla lettura del testo di Goethe, vive attraverso le musiche di Gounod, Berlioz e di Schumann e si concretizza in tre spettacoli d'opera.

*“Il mito di Faust è incredibilmente ampio, forse non ha eguali. È un mito che mi ha sempre incuriosito e con cui mi sono confrontato non solo studiando l'opera di Goethe ma anche il Mefistofele di Boito, il Dr. Faust di Busoni, e L'Angelo di fuoco di Prokofiev. La prima occasione fu la proposta dell'Opera di Roma di allestire il Faust di Gounod per il quale mi documentai e rilessi con calma ed attenzione il testo goethiano. Inizialmente mi trovai spaesato: l'argomento era così vasto che non sapevo da che parte cominciare e la musica di Gounod mi sembrava quasi superficiale rispetto al soggetto. Dovevo pensare a uno spettacolo che rispettasse il senso della musica e che fosse nello stesso tempo l'espressione del mio pensiero. Ho iniziato a perdermi nel mito di Faust e sentii confacente alla mia situazione la celebre frase dantesca “nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai in una selva oscura”. Faust è uno di quei testi che si può studiare per una vita intera senza mai giungere ad una conclusione perché ad ogni età in cui lo si avvicina se ne scopre solo una parte. In questi miei tre spettacoli, da Gounod a Berlioz a Schumann, parto sempre da Goethe, sia in quello che i compositori hanno utilizzato sia in ciò che essi hanno escluso.”.*

Dunque Goethe è il punto di partenza per la regia del Maestro e la recitazione del “Prologo sul Teatro” all’inizio del *Faust* ne è la prova concreta:

*“È fondamentale per me partire da Goethe. La citazione del “Prologo sul Teatro” è un modo di giustificare il concetto dei miei spettacoli ma anche di far capire al pubblico la meraviglia del Prologo stesso. Esso spiega cos’è il Faust. Goethe ha voluto creare un testo di filosofia teatrale da leggere più che da rappresentare. Il Prologo sottolinea che nella spazialità del teatro è riflessa quella dell’universo: la geometria del teatro racchiude quella celeste.”*

La sensibilità del Maestro ha avuto il potere di riportare alla luce significati profondi, che spesso i tre compositori, vincolati dalla scelta di uno dei temi possibili tratti dal poema, tralasciavano; questo perché profondamente suggestionata dal mito faustiano e fortemente ancorata al poema di Goethe.

La regia di Hugo de Ana può essere considerata “barocca” nella sovrabbondanza degli elementi visivi, “simbolista” nel ricorso costante di elementi simbolici, “visionaria” là dove prevale la figurazione fantastica; in ogni caso essa è sempre precisa, mai vaga o abbozzata; proprio in queste qualità, in profonda sintonia con il poema “incommensurabile”, risiede la sua ricchezza espressiva e la sua straordinaria capacità di coinvolgimento.

La scelta di queste tre opere dedicate al mito di Faust rivela un preciso percorso musicale che va dagli schemi tradizionali operistici (il *Faust* di Gounod) alla musica da concerto sinfonico (la *Damnation de Faust* di Berlioz) fino alla musica oratoriale (le *Szenen aus Goethes Faust* di Schumann).

Dal punto di vista tematico il percorso muove dalla vicenda d’amore, primo slancio vitale di Faust nei confronti della vita, passa per il viaggio fantastico che racchiude parte delle sue successive tappe conoscitive, giunge infine alla trasfigurazione del corpo di Faust nell’al di là: dalla stasi alla dinamicità, dalla carne allo spirito, dal limite all’infinito, dall’umano al divino, dal concreto all’astratto.

La prima opera, il *Faust* di Gounod, focalizza l’attenzione sulla vicenda d’amore tra Faust e Margherita e si presenta come classica opera lirica a sfondo sentimentale. La storia d’amore è estrapolata dalla prima parte del poema di Goethe e segue le tappe canoniche delle tragedie d’amore: l’incontro, l’innamoramento, la consumazione della passione, le complicazioni che ne derivano, l’allontanamento degli amanti e la morte di uno o di entrambi.

Scenograficamente l’intera vicenda è racchiusa all’interno di un immenso cubo di vetro che imprigiona, entro limiti concreti, i due amanti, e che si apre magicamente solo alla morte di Margherita, proprio perché essa trascende, in quell’istante, i limiti umani. Della salvezza di Faust, la regia non parla, se non attraverso la trasformazione, che avviene alle sue spalle, di Mefistofele in Gesù Cristo benediciente. Nella sua tragicità, il finale è comunque positivo: nella trasformazione del Male in Bene trova attuazione l’“unione degli opposti”, che allude alla totalità.

La *Damnation de Faust* di Berlioz sposta l’attenzione dall’amore che Faust prova per la giovane donna, prima tappa del suo cammino in compagnia mefistofelica, al tema del viaggio fantastico, espresso, giustamente, non più attraverso gli schemi musicali tipici dell’opera lirica sentimentale, ma attraverso gli schemi mobili ed evasivi dell’oratorio profano o, secondo la definizione dell’autore, della “leggenda drammatica”.

Il tema del viaggio fantastico apre infinite possibilità espressive alla regia che individua come mezzo espressivo privilegiato le video-proiezioni sia per visualizzare una serie di intrecci simbolici ed occulti a cui l’opera fa implicito riferimento, sia per motivare realisticamente il luogo dell’azione: *“L’uso delle video proiezioni nello spazio teatrale vuole dare l’idea di un “teatro totale”, l’idea di uno spazio multiplo che non si esaurisce in sé in un unico luogo. Le video-proiezioni non sono utilizzate solo per indicare il luogo dell’azione, ma sottolineano simbolicamente il percorso del personaggio. Per esempio, nel viaggio e nella caduta di Faust nella Damnation esse non sono usate assolutamente in senso descrittivo: la corsa dei cavalli gira intorno*

*a un uomo che smembra un agnello e ai nomi dei quattro elementi, che fanno da congiunzione con un altro mondo.*”.

L'intero viaggio si compie su un palcoscenico rotondo con un foro al centro che fa pensare a una gola pronta ad inghiottire il protagonista per portarlo, di girone in girone, alla dannazione.

Il percorso di Faust attraverso i piaceri mondani fino alla corsa all'abisso ed al pandemonio è tratto ancora dalla prima parte del poema di Goethe dalla quale però si discosta nel finale tragico.

Le *Szenen aus Goethes Faust* spostano il fuoco tematico sulla trasfigurazione di Faust, ultima tappa del suo viaggio di ricerca della conoscenza. L'opera di Schumann dedica due terzi delle scene alla seconda parte del poema di Goethe e si concentra in particolar modo sul passaggio psico-fisico del protagonista all'al di là.

*“Schumann ha dato vita ad un'opera che ricalca esattamente i versi originali di Goethe. La particolarità della sua opera sta nel fatto che non ha una drammaturgia teatrale da melodramma ma usa la drammaturgia propria di Goethe. Questi brani spezzati di azione drammatica sono moderni perchè si tratta di filosofia musicata. Lo stesso poema era stato pensato come una serie di pezzi da cantare, musicare, ballare: era un concetto di teatro totale quello che aveva in mente Goethe. Ci si può chiedere se l'intento del compositore fosse scrivere un'opera: io credo che Schumann abbia svolto semplicemente un esercizio di riflessione personale su alcune parti dell'opera di Goethe: egli infatti ha utilizzato scene che possono sembrare “più semplici” perché, tranne la prima del Giardino, non hanno una struttura drammatica che possa essere rappresentata scenicamente ma una struttura di riflessione assoluta su una problematica esistenziale. Evidentemente, agli occhi di un critico di due secoli fa ciò poteva sembrare banale, mentre per noi, oggi, è il contrario e proprio qui sta la modernità dell'opera: ci può sembrare banale il libretto di Gounod e tutti gli altri sul mito di Faust. A quei tempi la gente aveva bisogno di cogliere uno sviluppo melodrammatico che invece è meno essenziale oggi, quando si può anche dare per scontata la conoscenza dell'intreccio, nonostante il rischio che il pubblico non colga il senso dell'azione.”.*

Prendendo forse spunto dalla frase di Doctor Marianus “come scivola il piede su un liscio pendio” (III,7) la regia ha costruito la scena su un palco inclinato, simbolo della discesa verso la dannazione e della salita verso la salvezza, due prospettive della stessa via. Coerentemente con il finale del poema di Goethe, l'opera si conclude con la salvezza di Faust e la sua assunzione in cielo attraverso l'intercessione dell'anima di Margherita.

In maniera più minimale e concisa rispetto al precedente, anche in questo spettacolo la regia si è servita della tecnica delle video-proiezioni, ed ha utilizzato quella laser per dare rilievo a particolari simbologie – come l'enorme simbolo del macrocosmo che appare alla morte di Margherita (I,3) – o per conferire connotati realistici all'azione – come il disegno del riverbero dei cerchi dell'acqua durante la traghettata dell'Acheronte di Faust (III, 7/3): *“Nelle Szenen, insieme alle video-proiezioni, utilizzo anche la tecnica del laser come luce che disegna nello spazio figure geometriche che si muovono fino a concretizzarsi nell'elemento scenografico. La luce, insieme ad altri elementi, rimanda al divino, elemento di cui Faust, avverte sempre il peso sulle spalle, come significativamente dichiara nella frase “il sole mi pesa e lo porto sulla schiena”. Il sole rappresenta la luce, la creazione, Dio.”*

La successione di queste tre opere musicali ha permesso allo spettatore di accostarsi al mito di Faust, dapprima attraverso gli schemi classici del genere operistico, propri dell'opera di Gounod, per poi spaziare con la fantasia attraverso la mobilità e varietà sinfonica dell'opera di Berlioz e approdare infine su un territorio mai prima esplorato come la messa in scena dell'oratorio profano di Schumann. Il pubblico è stato così introdotto gradualmente all'ascolto e alla visione dell'ultima opera, indubbiamente la più difficile da capire ed apprezzare perché quella meno tradizionale.

Il repertorio di opere musicali dedicate al mito di Faust è estremamente vario ma la scelta di questa trilogia risulta essere assai coerente e significativa. Dopo le due opere francesi non poteva mancare un'opera tedesca che provenisse proprio dalla terra natale del mito. Paradossalmente le prime due, che narrano l'evolversi della vicenda senza darla in buona parte per scontata, esprimono il significato del mito in modo meno efficace della terza, che, ancorandosi saldamente ai versi di Goethe e prescindendo dalla storia, si focalizza su quegli aspetti spirituali e simbolici su cui lo stesso mito si fonda.

La regia di Hugo de Ana ha perfettamente risposto alle esigenze di messa in scena delle tre opere: se il *Faust* è statico e melanconico nelle arie ma frizzante nei cori d'assieme, la scenografia, in piena sintonia, è statica per le prime (si pensi alla scena del Giardino III) e mobile e colorata per i secondi (Kermesse II,3); al variegato crescendo musicale della *Damnation* (soprattutto nella Corsa all'abisso IV,19), corrisponde l'intrecciarsi incontenibile delle immagini video-proiettate; nelle *Szenen* ai ritmi compositivi ora vari e travolgenti (scena del Duomo I,3), ora quasi ripetitivi ed alienanti (Trasfigurazione di Faust III,7), fa eco la scena ora copiosa di riferimenti ora ridotta ai minimi termini.

Interessante è notare come molti elementi scenografici e simbolici ricorrono nell'uno e nell'altro spettacolo, spesso mantenendo lo stesso significato, talvolta cambiandolo. Ne è un esempio il crocifisso inscritto nel cerchio che troviamo presente sia nella *Damnation*, nella scena in cui Faust medita il suicidio ma è poi fermato dall'Inno della Festa di Pasqua (II,4), che nelle *Szenen*, nella scena dello svenimento-morte di Margherita nel Duomo (I,3). In entrambi i casi esso rimanda inequivocabilmente alla morte.

Memorabile è anche la video-proiezione della corsa dei cavalli all'abisso della *Damnation* (IV,19) che vediamo riproposta nell'Ouverture delle *Szenen* come se la regia intendesse mutare l'esito del patto col diavolo: nella *Damnation* infatti esso porta Faust alla dannazione mentre nelle *Szenen* alla salvezza. Anche la struttura cubica di cristallo, che caratterizza l'intera messa in scena del *Faust*, ritorna, in proporzioni ridotte e calata dall'alto, nelle *Szenen*. Se nel primo essa dà immagine, nella sua monumentalità, ai limiti concreti dell'uomo, nel secondo, racchiudendo al suo interno l'immagine di Gesù bambino, essa esprime la presenza del divino nell'esistenza umana: il cubo incombe infatti sul capo di Margherita quando prega la Mater Dolorosa (I,2) e sul capo di Faust nella scena della trasfigurazione (III,7).

In tutti e tre gli spettacoli la componente simbolica è un elemento persistente che spesso sfocia nella commistione tra sacro e profano, ne sono esempi, nel *Faust* la continua osmosi tra la figura di Cristo e quella di Mefistofele (I,2; V,19), nella *Damnation* la presenza dei santi Sebastiano trafitti (II,5): *“Tutti questi riferimenti vanno interpretati da un punto di vista spirituale e non provocatorio. Quando l'uomo è alla ricerca della conoscenza sta su due binari paralleli, che lo condurranno l'uno al sacro, l'altro al profano, ma entrambi appartengono alla stessa via che è la vita dell'uomo. Lungo il percorso si incontrano elementi che vanno oltre alla scienza ed altri che sono invece più materiali. Io utilizzo un'iconografia concreta e religiosa perché è quella più facile da capire per l'uomo attuale. Ho usato l'immagine di san Sebastiano perché è ben chiara nella mente del pubblico. Nelle frecce del suo martirio, a cui poteva sottrarsi, salvandosi, sta la sua autodistruzione.*

*A questo proposito, sempre nella Damnation, ho associato alla firma di Faust la formula della relatività che rimanda alla bomba atomica: quando l'uomo arriva alla sapienza massima va incontro all'autodistruzione. C'è un punto chiave in tutti i miei spettacoli: fare capire al pubblico cosa sta dietro alla musica e dietro le parole di Goethe che spesso è molto più di quello che il pubblico può recepire. Nella Damnation moltissime immagini riguardavano non solo l'azione concreta ma alludevano anche a ciò che stava accadendo interiormente al personaggio: forse il*

*pubblico viveva questa esuberanza visiva come un bombardamento eccessivo di immagini ma il mio intento era di spiegare, attraverso di esse, ad un livello più profondo, che cosa stava accadendo.”.*

La regia, come sottolinea il Maestro, si è servita, soprattutto nel *Faust* e nella *Damnation*, dell'iconografia cristiana per inscenare tematiche e riflessioni metafisiche ma nelle *Szenen* compaiono anche dei rimandi alle filosofie orientali: il manichino che rappresenta la Mater Dolorosa (I,2), per il ricco diadema sul capo e le mille mani che, attraverso i fili, lo muovono, richiama la dea Kalì; la stessa presenza di un gigantesco rosario, come spiega il Maestro, confermerebbe questa ipotesi: *“Nelle Szenen ho dedicato un'intera scena alla simbologia della rosa, attributo mariano per eccellenza: appare infatti, calato dall'alto, un grande rosario che esprime il significato della frase “Quelle rose, da mani di penitenti sante d'amore, ci aiutarono a vincere e a compiere l'alta impresa.”. La rosa non va intesa come fiore ma come rosario, elemento di comunicazione tra l'uomo e Dio, non solo nella religione cristiana ma anche, curiosamente, presso i musulmani e i buddisti.”.* Integrando elementi provenienti da culture diverse la regia ha probabilmente inteso sottolineare l'universalità dei concetti espressi.

Nei tre spettacoli la regia si è servita di forme geometriche di forte evidenza che, oltre ad essere elementi scenografici, hanno una dichiarata valenza simbolica. Se nel *Faust* campeggia il cubo, simbolo dei limiti dell'intelletto umano, e nella *Damnation* prevale il cerchio, simbolo dell'eterno viaggio, nelle *Szenen* a queste figure si aggiunge il triangolo, in forma di squadra e di compasso, strumenti di Dio per la creazione del cielo e della terra e di misurazione della rettitudine dell'uomo. Secondo l'interpretazione del regista, Faust non è alla ricerca di Dio ma vuole essere come Dio: qui sta il suo peccato, palesato, nel *Faust* nell'ambientazione del primo atto in un laboratorio dove egli, ormai vecchio, lavora alla giusta combinazione dei “pezzi” umani per creare l'uomo artificiale (I,1), nella *Damnation* nella famosa tentazione della mela (I,I), nelle *Szenen* nell'appropriazione degli strumenti divini di misurazione (II,4/2).

La figura di Mefistofele e dei relativi significati connessi al maligno cambia nel corso dei tre allestimenti: nel *Faust* è, come per Goethe, “parte di quella forza che nel fare il male fa il bene”, lo dimostra l’“osmosi” continua tra la figura di Mefistofele e quella di Cristo, quasi a sottolineare un rapporto di simpatia tra i due, come dimostra il “Prologo in Cielo”; nella *Damnation* è simile ad un folletto maligno che addormenta Faust per trasportarlo in un mondo di magia e di sogni in cui egli è padrone dello spazio e del tempo; nelle *Szenen* Mefistofele assume, anche fisicamente, attraverso la gobba, i connotati del pellegrino che porta sulle spalle il bagaglio del lungo viaggio: *“Nelle Szene Mefistofele ha la gobba perché deve essere difforme, ma non nel senso del Rigoletto. Se diventa bello alla fine di Faust, richiamando l'immagine di Cristo, nelle Szenen, invece, subisce una trasformazione inversa in direzione umana: quella gobba è finta, non è una difformità fisica ma intende significare il peso che porta il pellegrino dopo un lunghissimo viaggio. Visivamente sembra una gobba mentre in realtà è il bagaglio di ciò che ti porti addosso nel cammino della vita.”.*

Anche la figura della donna cambia in questa trilogia: nel *Faust* il personaggio di Margherita è essenziale per la vicenda d'amore, essa veste un abito rosso, il colore della passione che travolge i due protagonisti; nella *Damnation*, Margherita, sempre in abito rosso, gioca un ruolo marginale ma ancora significativo nel viaggio di Faust e porta sul capo una ghirlanda di rose rosse nella quale si cela una profonda simbologia legata alla rosa come fiore allusivo alla salvezza ed elemento di contrapposizione tra Margherita e il mondo di Mefistofele; nella *Szenen* le è dedicato solo un terzo delle scene dell'opera: si accenna soltanto all'amore dei due giovani, al perdono chiesto di fronte all'immagine della Mater Dolorosa (I,2), allo svenimento-morte di lei nel Duomo causato dalla voce dello Spirito Maligno (I,3); nell'opera di Schumann essa veste un abito celeste, che l'avvicina simbolicamente all'amore spirituale più che a quello sensuale. Le *Szenen* sono l'unica opera in cui è data voce all'Eterno femminile, in cui Margherita, nelle vesti bianche di una penitente, guida all'anima di Faust nella sua ascesa (III,7/4): *“Se la Damnation rappresenta il trionfo del demoniaco,*

le Szenen è un'opera, per così dire, "femminista", perché sembra indicare che la salvezza dell'uomo possa avvenire solo attraverso l'eterno femminile. In un senso molto più profondo la donna rappresenta la madre terra, il tutto, l'inizio e la fine. Si nasce dalla terra e si torna alla terra. In tutti i popoli la donna ha sempre significato la nascita e la rinascita." La regia ha inscenato il mito di Faust in un crescendo di astrazione riscontrabile sia nello spostamento del fuoco tematico – dalla vicenda d'amore al viaggio fantastico alla trasfigurazione di Faust – che nella forma di spettacolo – dall'opera alla leggenda all'oratorio – e nelle tecniche espressive adottate – dall'allestimento tradizionale all'utilizzo delle video-proiezioni (che sintetizzano il significato in immagine) e della tecnica laser (che esprime il concetto di luce) –. Sembra che il regista Hugo de Ana si sia affidato alla concisione del simbolo per inscenare un mito che è nato da un poema definito dall'autore stesso "incommensurabile" proprio perché racchiude in sé il senso dell'assoluto e del metafisico, esprimibili attraverso un percorso che può solo sfociare nell'astrazione.

© Il mito del Faust nelle interpretazioni di Hugo de Ana  
The Scenographer 2017

---

## A colloquio con Hugo de Ana

**Che cosa l'ha interessata nel mito di Faust al punto da lavorarci in ben tre produzioni nel breve spazio di tre anni?**

Il mito di Faust è incredibilmente ampio, forse non ha eguali. È un mito che mi ha sempre incuriosito e con cui mi sono confrontato non solo studiando l'opera di Goethe ma anche il *Mefistofele* di Boito, il *Dr. Faust* di Busoni, e *L'Angelo di fuoco* di Prokofiev. La prima occasione fu la proposta dell'Opera di Roma di allestire il *Faust* di Gounod per il quale mi documentai e rilessi con calma ed attenzione il testo goethiano. Inizialmente mi trovai spaesato: l'argomento era così vasto che non sapevo da che parte cominciare e la musica di Gounod mi sembrava quasi superficiale rispetto al soggetto. Dovevo pensare a uno spettacolo che rispettasse il senso della musica e che fosse nello stesso tempo l'espressione del mio pensiero. Ho iniziato a perdersi nel mito di Faust e sentii confacente alla mia situazione la celebre frase dantesca "nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai in una selva oscura". *Faust* è uno di quei testi che si può studiare per una vita intera senza mai giungere ad una conclusione perché ad ogni età in cui lo si avvicina se ne scopre solo una parte. In questi miei tre spettacoli, da Gounod a Berlioz a Schumann, parto sempre da Goethe, sia in quello che essi hanno utilizzato sia in ciò che hanno escluso. A differenza dei primi due, che hanno avuto l'ausilio di un librettista, Schumann ha dato vita ad un'opera che ricalca esattamente i versi originali di Goethe. In alcuni casi sono cambiate poche parole, che però migliorano il concetto. I tempi dell'azione drammatica sono imposti dal musicista. La particolarità della sua opera sta nel fatto che non ha una drammaturgia teatrale da melodramma ma usa la drammaturgia propria di Goethe. Questi brani spezzati di azione drammatica sono moderni perché si tratta di filosofia musicata. Lo stesso poema era stato pensato come una serie di pezzi da cantare, musicare, ballare: era un concetto di teatro totale quello che aveva in mente Goethe. Ci si può chiedere se l'intento del compositore fosse scrivere un'opera: io credo che Schumann abbia svolto semplicemente un esercizio di riflessione personale su alcune parti dell'opera di Goethe: egli infatti ha utilizzato scene che possono sembrare "più semplici" perché, tranne la prima del *Giardino*, non hanno una struttura drammatica che possa essere rappresentata scenicamente ma una struttura di riflessione assoluta su una problematica esistenziale. Evidentemente, agli occhi di un critico di due secoli fa ciò poteva sembrare banale, mentre per noi, oggi, è il contrario e proprio qui sta la

modernità dell'opera: ci può sembrare banale il libretto di Gounod e tutti gli altri sul mito di Faust. A quei tempi la gente aveva bisogno di cogliere uno sviluppo melodrammatico che invece è meno essenziale oggi, quando si può anche dare per scontata la conoscenza dell'intreccio, nonostante il rischio che il pubblico non colga il senso dell'azione.

### **Che rapporto intercorre tra Faust e Mefistofele?**

Per me la cosa fondamentale è che quando Faust stringe il “patto” con Mefistofele, egli sta ingannando Mefistofele e Mefistofele sta ingannando Faust. Questo si trova già nell'opera di Goethe dove Mefistofele si presenta come “lo spirito che nega”, e dichiara “Io sono il primo perché sono il buio”. Nel momento in cui Mefistofele si definisce nulla, buio, nero, oscurità si antepone a Dio perché Dio è la luce e la luce nasce dalle tenebre. In realtà non si tratta di entità opposte. Quando Mefistofele afferma “io sono colui che vuole il male ma fa il bene” in questa duplicità dei sentimenti rivela anche il suo aspetto umano. Il mito di Faust è talmente infinito che si possono dare illimitate interpretazioni dello stesso tema e trovare cose diverse nello stesso brano, non solo a livello di poema ma anche a livello di mito.

Una tra le tante letture possibili interpreta il viaggio di Faust come un viaggio interiore che avviene nell'attimo che precede la morte di Faust. Nella prima scena del mio *Faust* ho voluto rilevare proprio questo concetto: Faust ritorna vecchio perché gli è negata la possibilità di avere un figlio, unico modo che ha l'uomo per continuare a vivere sulla terra. Per me il punto fondamentale è che Faust non chieda la giovinezza ma la vita eterna. Ci si domanda quanti anni ha Faust quando muore e perché muore se ha comprato la vita eterna: muore perché rinuncia alla magia, una parte della ricerca dell'oscuro dell'uomo, rinuncia quindi a se stesso, ai suoi poteri. Nel momento dei famosi “ventun grammi” avviene un fatto ridicolo e che sfiora l'assurdo: Mefistofele cade nel peccato di lussuria, si distrae guardando i culetti degli angeli, diventa “pedofilo” per un attimo e in questo attimo perde lo spirito di Faust. Mefistofele rivela qui una parte del suo lato umano, il desiderio, che comunque non può soddisfare perché non ha sesso (questo lato Mefistofele non lo aveva mai manifestato, nemmeno in quello che sembra apparentemente il corteggiamento di Marta perché non è di fatto interessato alla donna ma alla riuscita dell'incontro tra Faust e Margherita). Mefistofele è stranamente distratto, oltre che dai teneri angioletti, anche dall'odore della pioggia di rose (che riprende la simbologia del Dottor Marianus) che uno spirito come lui, senza olfatto, non dovrebbe sentire. Tutto ciò comunque fa sì che Mefistofele perda. Faust ha già perso prima, perché è morto. Le *Szenen* sono un viaggio interiore: Schumann si è calato pazzamente, nella sua ricerca, nel profondo del concetto di “destino”, anche se la parola è inappropriata perché melodrammatica. C'è una simbologia profonda nei brani. Peccato che nessuno abbia arrischiato l'intonazione della parte del poema che va sotto il titolo di *Sepoltura*, la parte più meravigliosa di Mefistofele, dove il suo personaggio si concretizza pienamente. Del rapporto tra Faust e Mefistofele si può parlare tantissimo. Io parto sempre e comunque da Goethe e da che cosa significhi per me il mito di Faust. In alcuni momenti mi sono maggiormente sbizzarrito di quello che l'opera in sé richiedeva perché ho sentito l'esigenza di sottolineare ciò che io sentivo sul mito di Faust.

### **Perché ha deciso di lavorare sulle opere di Gounod, di Berlioz e di Schumann e non su quelle, per esempio, di Boito o di Busoni?**

Ognuno vede il mito di Faust in maniera diversa. Il percorso che comprende Gounod, Berlioz e Schumann è coerente. Il mio progetto iniziale era allestire le opere di Gounod, Berlioz, Busoni e Boito. È stato Meli, il sovrintendente del Teatro Regio, a indirizzarmi verso l'opera di Schumann che ha soppiantato quella di Busoni, nella convinzione che il percorso drammatico fosse più efficace. Così mi sono avvicinato a un'opera che conoscevo solo superficialmente. L'idea di concludere il ciclo con Boito è stata scartata perché abbiamo ritenuto che il percorso drammatico fosse da terminare qui.

**Che cosa riprende dal *Faust* di Goethe nei suoi tre spettacoli? Nel *Faust* di Gounod, per esempio, ha introdotto il Prologo in Teatro: quale significato affida a questa citazione? È fondamentale per me partire da Goethe. La citazione del Prologo sul Teatro è un modo di giustificare il concetto dei miei spettacoli ma anche di far capire al pubblico la meraviglia del Prologo stesso. Esso spiega cos'è il *Faust*. Goethe ha voluto creare un testo di filosofia teatrale da leggere più che da rappresentare. Il Prologo sottolinea che nella spazialità del teatro è riflessa quella dell'universo: la geometria del teatro racchiude quella celeste.**

**Nell'uso delle luci e dei colori dei suoi tre allestimenti ha fatto riferimento alla *Teoria dei colori* scritta da Goethe?**

Nei cambiamenti di colore del *Faust* di Gounod, in modi anche un po' esageratamente "*belle époque*", ho utilizzato il prisma pensato da Goethe. Questo concetto forse non s'accorda con la musica di Gounod ma l'importante per me è suscitare delle emozioni nel pubblico al quale io cerco di suggerire anche ciò che sta dietro il mito di Faust, aggiungendo così più di ciò che la musica richiede. Semplificherebbe troppo il mito visualizzare il rapporto "luce-ombra", per esempio, nella drastica contrapposizione "bianco-nero" come antitesi tra il bene e il male.

**Esistono delle simbologie nel suo linguaggio, come le forme geometriche del quadrato e del cubo nel *Faust*, quelle del cerchio e della sfera nella *Damnation*, presenti anche nelle *Szenen*. Vuole introdurle e spiegarle?**

Ho sempre utilizzato le forme simboliche in modo più o meno evidente. Hanno un profondo significato. Nel *Faust* ho usato il quadrato, il cubo che gira, il primo spazio che racchiude tutte le altre forme. Il cubo diviene cerchio nella *Damnation*. Nelle *Szenen* ho utilizzato la pedana inclinata come simbolo della discesa e della salita insieme. Nelle *Szenen* sono presenti diversi elementi simbolici, molto più evidenti che negli altri spettacoli, che appartengono alla geometria divina, quali il compasso, la squadra, la bibbia e nuovamente il quadrato e il cerchio. Il risultato è uno spazio razionale – metafisico e quasi surreale. Nello stesso poema di Goethe c'è qualcosa di surreale. I materiali che utilizzo hanno anch'essi un significato e rimandano a una simbologia. Nel *Faust* il vetro, il cristallo e lo specchio sono desunti dalla simbologia mariana. Lo specchio rappresenta la lussuria ma nello stesso tempo allude alla verginità perché rispecchia e può essere rotto ma non penetrato: Dio si è rispecchiato nella donna ma ella ha conservato la sua purezza. Questo concetto torna nelle *Szenen* con la presenza del Dottor Marianus. Sia in *Faust* che nelle *Szenen*, Faust e Mefistofele sono due entità che non possono sussistere l'una senza l'altra, infatti, nelle *Szenen*, quando Faust muore, Mefistofele scompare. Nel poema di Goethe, invece, c'è la parte dedicata alla *Sepoltura* dove è spiegato perché Mefistofele perde la sua partita. Omettendo questa scena il finale delle *Szenen* è aperto ed il coro ripete le parole di Mefistofele in una musica interiore e complessa che vuole simulare il concetto del nulla. Qui ci si chiede se Schumann e Goethe fossero uomini di fede o no. Il percorso di chi scrive o affronta un'opera è un percorso individuale, di ricerca interiore.

**Come ha esaltato il sentimento lirico del *Faust*, il viaggio fantastico nella *Damnation*, l'ascesa spirituale nelle *Szenen*?**

Ho cercato di rendere il sentimento lirico nel *Faust* nella maniera più crudele possibile per sottolineare la distruzione di Margherita che è l'asse della vicenda. Non per altro in Germania quest'opera è chiamata *Margherite* e non *Faust*. La *Damnation* è interessante perché è l'unico caso in cui, a conclusione del viaggio fantastico, non c'è la salvezza di Faust ma, al contrario, il trionfo del demoniaco. Nelle *Szenen* la trasmutazione spirituale di Faust va intesa non come una redenzione cristiana ma come una trasformazione filosofica, una crescita interiore dell'uomo. Nell'ultima scena, quella che tutti immaginano in cielo ma che in realtà è tra le gole montane, c'è una forte componente iconografica – i leoni, le rocce, il bosco-, che rimanda simbolicamente a degli stati spirituali dell'uomo, come il senso della forza e la paura. Il mito di Faust non può essere affrontato con superficialità o come una descrizione romantica dello spazio. Lo spazio ha un senso



profondamente filosofico. Se lo guardiamo dal punto di vista razionale o psicologico possiamo sbagliare strada ma è curioso anche guardare le cose con punti di vista diversi appartenenti a epoche diverse. Perché non guardare le opere dei secoli scorsi con gli occhi dell'uomo di oggi?

**Nelle tre opere è evidente una forte commistione di sacro e profano, che richiederebbe una sua spiegazione; mi riferisco in particolare ai cardinali nudi nella notte di Valpurga, al Mefistofile nelle vesti di Gesù Cristo nel finale del *Faust*, e, nella *Damnation*, ai santi Sebastiani trafitti, alla lavanda dei piedi e all'associazione clown – Cristo nella scena della taverna di Auerbach, alla presenza di icone nel Pandæmonio.**

Tutti questi riferimenti vanno interpretati da un punto di vista spirituale e non provocatorio. Ho usato l'immagine di san Sebastiano perché è ben chiara nella mente del pubblico. Nelle frecce del suo martirio, a cui poteva sottrarsi, salvandosi, sta la sua autodistruzione. A questo proposito, sempre nella *Damnation*, ho associato alla firma di Faust la formula della relatività che rimanda alla bomba atomica: quando l'uomo arriva alla sapienza massima va incontro all'autodistruzione. Queste simbologie sono presenti in tutti i miei spettacoli che risultano pertanto "neobarocchi" per usare un termine di senso opposto a quello dell'aggettivo "minimalista" che oggi si spreca per definire gli allestimenti teatrali che si considerano "alla moda". C'è un punto chiave in tutti i miei spettacoli: fare capire al pubblico cosa sta dietro alla musica e dietro le parole di Goethe che spesso è molto più di quello che il pubblico può recepire. Nella *Damnation* moltissime immagini riguardavano non solo l'azione concreta ma alludevano anche a ciò che stava accadendo interiormente al personaggio: forse il pubblico viveva questa esuberanza visiva come un bombardamento eccessivo di immagini ma il mio intento era di spiegare, attraverso di esse, ad un livello più profondo, che cosa stava accadendo. Nelle *Szenen* ho cercato di rendere più concreti certi momenti facendo ripetere, recitando, ad ogni personaggio, in ognuna delle tre prime scene, un brano della scena passata, per sottolineare dove sta il nocciolo di ciò che avviene dopo. I primi tre brani appartengono alla prima parte della tragedia, mentre poi, come sappiamo, le cose seguono un altro percorso.

La persistenza della figura di Cristo indica la commistione tra il sacro e il profano che è presente nell'opera di Goethe, ma non solo: quando l'uomo è alla ricerca della conoscenza sta su due binari paralleli, che lo condurranno l'uno al sacro, l'altro al profano, ma entrambi appartengono alla stessa via che è la vita dell'uomo. Lungo il percorso si incontrano elementi che vanno oltre alla scienza ed altri che sono invece più materiali. Io utilizzo un'iconografia concreta e religiosa perché è quella più facile da capire per l'uomo attuale. I cardinali sono presenti nel *Faust* e nelle *Szenen*: nel *Faust*, nella *Nuit de Walpurgis*, rappresentano il male nascosto sotto qualsiasi veste, nelle *Szenen*, fanno una breve comparsa portando a Faust la Bibbia. Nelle *Szenen* c'è una lunghissima scena incentrata sulla simbologia della rosa, attributo mariano per eccellenza: appare un grande rosario che esprime il significato della frase "Quelle rose, da mani di penitenti sante d'amore, ci aiutarono a vincere e a compiere l'alta impresa.". La rosa non va intesa come fiore ma come rosario, elemento di comunicazione tra l'uomo e Dio, non solo nella religione cristiana ma anche, curiosamente, presso i musulmani e i buddisti.

**Mi pare di aver colto degli elementi provenienti dal mondo del circo sia nel *Faust* che nella *Damnation*. Ne sono esempio il gruppo di ballerini che accompagna il coro di soldati nel *Faust* e Brander nelle vesti di un clown nella *Damnation*. I riferimenti circensi saranno presenti anche nelle *Szenen* e come li motiva**

Per me il circo simboleggia l'ingenuità e l'infanzia presenti nei personaggi. Nel coro dei soldati del *Faust* di Gounod gli elementi circensi hanno un significato "no global": il coro infatti è austero, *pompier*, militarista ed esalta la guerra mentre io volevo farlo diventare assolutamente mefistofelico sottolineando il contrario, cioè "viva la guerra se il mondo è un circo". Quando il coro entra nel cubo in movimento, Mefistofele dall'alto, come un grande dittatore, sta muovendone i fili. Mefistofele nel *Faust* è anche sovrintendente del Teatro dell'Opéra. Questo ruolo io lo sottolineo

nel Prologo in teatro, che andrebbe messo all'inizio di ogni opera, dove il direttore del teatro è interpretato da chi fa anche la parte di Mefistofele.

**Il concetto di burattino, pupazzo, marionetta, che ruolo gioca nei suoi spettacoli?**

Il manichino, nelle *Szenen*, è utilizzato in senso metafisico. Esso non ha anima, nè cervello, nè autonomia, e quindi l'uomo può prendere confidenza con esso, ma nello stesso tempo la sua presenza è inquietante e può diventare una minaccia senza che l'uomo se ne renda conto.

**Quale evoluzione fisica e caratteriale hanno subito i suoi tre personaggi (Faust, Margherita e Mefistofele) nelle tre messe in scena? Perché Mefistofele ha la gobba?**

Pertusi porta la gobba perché deve essere difforme, ma non nel senso del Rigoletto. Se diventa bello alla fine di *Faust*, richiamando l'immagine di Cristo, nelle *Szenen*, invece, subisce una trasformazione inversa in direzione umana: quella gobba è finta, non è una difformità fisica ma intende significare il peso che porta il pellegrino dopo un lunghissimo viaggio. Visivamente sembra una gobba mentre in realtà è il bagaglio di ciò che ti porti addosso nel cammino della vita. Colui che conduce il viaggio, il perdente, non è Faust ma Mefistofele, perché diventa umano. Anche in Goethe, nella scena della *Sepoltura*, cadendo nel peccato di lussuria, Mefistofele diventa umano. Se ha sempre volato come un'essenza spirituale, ora mette i piedi a terra divenendo concreto.

**A quali epoche fanno riferimento i costumi dei suoi tre allestimenti?**

I costumi non hanno alcun riferimento storico specifico ma servono per rendere in maniera concreta quello che il personaggio esprime in quel momento. Alla fine delle *Szenen*, per esempio, i personaggi sono vestiti in abito da concerto per sottolineare che si trattava di teatro, di finzione scenica: concettualmente mi ricollego all'inizio del *Faust* dove, nel Prologo, si spiega che si tratta di teatro.

**L'ambientazione della prima scena del Faust in una sorta di laboratorio vuole essere un rimando alla parte del poema in cui Wagner crea Homunculus?**

Sì, sicuramente c'è un riferimento. Il punto fondamentale è: qual'è la vera disperazione di Faust come ricercatore? È non aver trovato la medicina salvifica per l'uomo.

La lotta di Faust non è contro il male ma contro se stesso perché nella sua folle mania creatrice vuole essere come Dio e questo concetto è sottolineato nelle *Szenen* anche con l'immagine del compasso come strumento di creazione divina. Più che la ricerca di Dio, Faust rappresenta questa contrapposizione a Dio. Quando egli nega Dio, gli si manifesta il suo opposto: Mefistofele. Faust non invoca il demonio, come una strega, ma nega l'esistenza di Dio, rifiuta la luce e si consola nell'ombra. Mefistofele in realtà potrebbe essere parte dello stesso Faust.

**Ci sono dei legami tra la Divina Commedia di Dante e la Damnation? Potrebbe essere assimilato a quello di Dante il viaggio di Faust, guidato nell'inferno da Mefistofele e, nel purgatorio da Margherita, nelle vesti di Beatrice? Diversi sono i contributi critici che suggeriscono questi parallelismi. La stessa immagine che lei ha dato di Margherita nella Damnation sembra confermarlo.**

Sì, credo che il parallelismo possa funzionare. La veste di Margherita nella *Damnation* prende ispirazione dalla pittura rinascimentale italiana, come d'altra parte anche i personaggi di Goethe, carichi delle suggestioni procurate all'autore dai suoi viaggi in Italia. Nella ghirlanda che cinge il capo di Margherita si cela una profonda simbologia legata alla rosa come fiore allusivo alla salvezza ed elemento di contrapposizione tra Margherita e il mondo di Mefistofele. Nel *Faust* di Gounod, invece, ho cercato di esprimere un concetto diverso: il male, diversamente da quanto si pensa abitualmente, cerca di corrompere le anime più complesse e non quelle più semplici. Margherita è solo una povera creatura, una bambina ingenua, innocente e anche un po' infantile. Nel corteggiamento di Faust, che, non dimentichiamo, sotto le vesti di un giovanotto, cela l'animo

di un settantenne, si evidenzia un atteggiamento quasi “pedofilo” nei confronti di Margherita. Ci sono brani nel poema di Goethe in cui Faust è ammonito da Mefistofele quando si esprime in modi un po’ giovanili e giocosi.

**Sono presenti nei suoi tre allestimenti citazioni che intende sottolineare particolarmente? Mi è sembrata, per esempio, nella *Damnation*, una palese citazione della “Creazione” di Michelangelo la messa in scena dell’incontro tra Faust e Margherita dove il primo contatto tra i due innamorati è magistralmente espresso nel ben noto tocco delle dita generatore di vita. Anche la bambina che morsica la mela rossa all’inizio della *Damnation* sembrerebbe un esplicito riferimento al peccato originale.**

Nella bambina che mangia la mela è palese il riferimento al peccato originale, al quale, però, in questo momento, Faust non cede. Nella figura della bambina trapela nuovamente quel concetto di “pedofilia” di cui abbiamo già parlato. La pedofilia, che giustamente oggi è ritenuta pericolosa, nella psicologia maschile ha anche la valenza che troviamo presente nel *Faust*: quando l’uomo vuole procreare per lasciare un’impronta di sé nel futuro, cerca una moglie più giovane che possa essergli quasi figlia.

Per quanto riguarda la *Creazione* di Michelangelo sono stato tentato di inserirne un riferimento visivo nella *Damnation* attraverso le video-proiezioni ma poi l’ho tolto perché mi sembrava di banalizzarne il senso ed ho lasciato solo il tocco tra Faust e Margherita sulla scena. Nelle *Szenen* avevo previsto una citazione da William Blake in cui Dio muove dall’alto il compasso, ma alla fine l’ho tolta perché mi sembrava troppo evidente e quasi pubblicitaria.

**Che ruolo hanno, nei suoi tre allestimenti, le misteriose figure di bambine portatrici di oggetti simbolici quali la palla, i gioielli, il giglio, nel *Faust*, la mela e il gomito nella *Damnation*?** Sono figure inquietanti che portano al peccato, strumenti nelle mani del demonio. Nel *Faust* erano molto più evidenti che nella *Damnation* mentre nelle *Szenen* sono assenti. In un certo senso queste bambine rappresentano anche l’incubo di Margherita: la sorellina morta che non ha potuto salvare.

**Come giustifica l’uso delle video-proiezioni nei suoi ultimi due allestimenti? Hanno la funzione di motivare realisticamente l’ambientazione o di astrarla?**

Possono essere ambedue le cose. In alcuni momenti le proiezioni aiutano a immaginare il luogo dove avviene l’azione ma più in generale il movimento che esse visualizzano esprime il concetto dell’eterno viaggio. Se nel teatro sussiste da sempre la staticità di spazio e di tempo, nel cinema questo non esiste. L’uso delle video proiezioni nello spazio teatrale vuole dare l’idea di un “teatro totale”, l’idea di uno spazio multiplo che non si esaurisce in sé in un unico luogo. Le video-proiezioni non sono utilizzate solo per indicare il luogo dell’azione, ma, come ho detto, sottolineano simbolicamente il percorso del personaggio. Per esempio, nel viaggio e nella caduta di Faust nella *Damnation* esse non sono usate assolutamente in senso descrittivo: si vedono i cavalli, ma essi girano intorno a un uomo che mangia se stesso (in verità un agnello) e ai nomi dei quattro elementi, che fanno da congiunzione con un altro mondo. Nelle *Szenen*, insieme alle video-proiezioni, utilizzo anche la tecnica del laser come luce che disegna nello spazio figure geometriche che si muovono fino a concretizzarsi nell’elemento scenografico. La luce, insieme ad altri elementi, rimanda al divino, elemento di cui Faust, avverte sempre il peso sulle spalle, come significativamente dichiara nella frase “il sole mi pesa e lo porto sulla schiena”. Il sole rappresenta la luce, la creazione, Dio. Visivamente l’idea si concretizza nell’immagine dell’occhio, resa con le video proiezioni. È importante, in proposito, la scena del *Duomo*, in cui utilizzo la squadra: un triangolo entro il quale si trova il figlio di Dio crocefisso in un cerchio, elemento presente anche nella *Damnation*. Nel triangolo della Trinità (Padre – Figlio – Spirito Santo) è esclusa la donna. Io faccio entrare Margherita proprio in questo triangolo come simbolo della morte di lei.

Stranamente, nelle *Szenen* non è presente la salvezza di Margherita; appare una penitente come unica figura capace di condurre lo spirito di Faust alla salvezza ma non è chiaro se essa sia Margherita la cui anima potrebbe essere ancora nel limbo o nel purgatorio.

**Come ha affrontato i temi più evidenti delle tre opere, che sono anche temi propriamente romantici: il trionfo del demoniaco, l'eterno femminino, il senso panico della natura?**

Se la *Damantion* rappresenta il trionfo del demoniaco, le *Szenen* è un'opera, per così dire, "femminista", perché sembra indicare che la salvezza dell'uomo possa avvenire solo attraverso l'eterno femminino. In un senso molto più profondo la donna rappresenta la madre terra, il tutto, l'inizio e la fine. Si nasce dalla terra e si torna alla terra. In tutti i popoli la donna ha sempre significato la nascita e la rinascita.

Il senso panico della natura può essere inteso in modi diversi: panico nel senso del teatro di Artaud, o il panico proveniente dal Dio Pan o il terrore della natura. Quest'ultimo va letto in senso romantico, comprendendo cioè l'uomo all'interno della natura.

**Quale è la relazione tra i suoi spettacoli e il poema di Goethe? Alcune scene sembrerebbero includere personaggi dell'opera di Goethe. Faccio, per esempio, riferimento al Sogno di Faust dove la presenza di Puck, esclusa da Berlioz, rimanda alle nozze di Oberon e Titania nell'opera di Goethe.**

Nel sogno di Faust della *Damnation*, dove è prevista la danza delle silfidi, non ci sono esattamente delle silfidi e l'uso dei personaggi fantastici è estremamente libero. Anche nelle *Szenen* la scena di Ariel è trattata come fosse un *divertissement* all'interno della profondità del poema di Goethe che ha preso spunto dal teatro di Shakespeare anche nei personaggi di Ariel e di Puck. Tutta quella scena di Berlioz è costruita partendo da Goethe. Alla scena di Ariel dell'opera di Schumann, tratta da Goethe, io ho conferito una valenza diversa: lo raffiguro come un vecchio centenario per mettere in discussione l'idea che lo spirito non invecchi. Perché Ariel non può essere un vecchio spirito sapiente? Di questo personaggio l'iconografia ci ha offerto sempre l'immagine di un folletto ma in realtà le parole di Ariel esprimono una sapienza profonda nei riguardi della vita dell'uomo. Ciò che egli narra sembra una semplice descrizione ma in realtà non lo è; quando parla del "tumulto della luce che abbaglia" e del "rombo che assorda" si riferisce alla potenza di Dio e quando dichiara "sono già spente le ore" non si riferisce alle ore dell'orologio ma a quelle della vita. Le ore sono la vita dell'uomo anche nel teatro classico. Le quattro ore dell'uomo sono i quattro momenti della sua vita e le quattro stagioni rappresentano anche il giro, la danza della vita, che nel teatro medievale diventa la danza della morte. Anche quelle scene che sembrano apparentemente *divertissement* nel mezzo dello spettacolo, in realtà celano significati profondi. Altri esempi di significati nascosti possono essere i "calici dei fiori" che in realtà sono le orecchie, l'udito, e le "pietre" che alludono alla sordità dell'uomo nei confronti della parola di Dio. L'espressione poetica cela il vero significato: quel rumore, la parola divina, che raggiunge ogni uomo, se non è accolta, ti fa sordo nei confronti della vita.

**Parlando di sordità mi viene spontaneo pensare anche alla cecità a cui è costretto alla fine della sua vita Faust.**

Anche la cecità è fondamentale. Anch'essa è presente nel teatro classico: Edipo, dopo il viaggio nei suoi peccati, deve accecarsi per giungere alla conoscenza di se stesso. Omero è rappresentato cieco, anche se nessuno può dire che lo fosse veramente. In generale, e non solo nel teatro, la figura dell'uomo cieco rappresenta il possesso della massima sapienza interiore. Lo vediamo anche nel *Re Lear* di Shakespeare. Per quale ragione? Perché se non posso più vedere ciò che sta intorno a me posso guardare con concentrazione dentro di me e concludere il mio percorso interiore. Non si può mai dire quale sia l'ultimo significato da attribuire alle parole di Goethe: la sua opera si legge in tanti modi, e ad ogni età si percepisce qualcosa di diverso. Anche nei pezzi apparentemente più banali si celano significati profondi: per esempio, quando Faust dice "una palude sotto il monte si

distende (...) e anche quell'acque putride scompaiano" possiamo cogliere un riferimento al teatro classico, alla barca di Caronte. Faust continua "questa sarebbe l'ultima e più alta conquista. Aprirei spazi a milioni e milioni di uomini che vi abitino": sta forse parlando di un enorme cimitero? Faust vuole costruire una fossa – fortezza – castello, simbolo della fede dell'uomo. La terra rappresenta la morte tranquilla dell'uomo di fede, l'acqua rappresenta la morte turbolenta del non credente. Faust vuole creare delle dighe, delle fosse al castello/fortezza e non dimentichiamoci che la scena precedente si svolge all'interno del palazzo. Scenicamente parlando nel mio allestimento non ci sono riferimenti concreti al palazzo perchè la scena è troppo forte per essere risolta in modo descrittivo. Il palazzo fisico esiste nel *Dr. Faust* di Busoni, ed è quello della Duchessa di Parma. Ciò che accomuna questi milioni e milioni di uomini di cui Faust parla e ai quali vuole dare alloggio è la morte. Tutto questo momento è filosofia pura. Nel finale Faust esclama: "Poter dire a quell'attimo: Fermati dunque, sei così bello!": è l'attimo finale dell'uomo di fronte alla morte. Faust non sa se quell'attimo si può fermare. Ciò mi ricollega all'inizio del *Faust*: nell'attimo della morte egli sente le campane della festa di Pasqua, nega il divino e gli appare l'opposto. Là l'attimo della morte è vissuto con disperazione, qui è creduto bello e Faust ne vuole godere. Ma l'attimo è così breve che egli può solo presentire la felicità. Il tempo dei verbi non rende infatti la dinamica dell'avvenimento. Non è scritto che Faust muore ma che cade all'indietro, mentre poco prima i lemuri dicono di essere inciampati in avanti. L'uomo che, nella sua lotta, cade all'indietro, con la testa al cielo, ha significato opposto a chi, invece, cade in avanti. Sono due cose diverse. Vorrei che questo il pubblico lo capisse anche senza le parole ma solo con la musica. Se Goethe, nel finale, fa dire a Mefistofele "Va giù! Tutto è compiuto.", in verità sta dicendo che tutto è finito e che non c'è più niente. Il coro, nell'opera di Schumann, diversamente da quella di Goethe, non ripete "È passato!" e questo è importante perché evita una connotazione di tempo. Mefistofele descrive ciò che è avvenuto "Non c'è piacere che lo sazi, non c'è felicità che gli basti (...)l'ultimo mediocre vuoto attimo quel poveretto vorrebbe tenerlo. (...) Il vecchio (che simboleggia anche Cronos) è qui disteso sulla sabbia (che è la vita che Faust non è riuscito ad afferrare). L'orologio si ferma (la vita è finita). È silenzioso come la mezzanotte (...) (la morte). Questo è teatro filosofico, da leggere, da riflettere, ed è per questo che è difficile da portare sul palcoscenico.

© **A colloquio con Hugo De Ana**  
The Scenographer 2017