

IL FAUST CECO DI JAN ŠVANKMAJER:
CRONACHE INFERNALI DI UNA PRAGA POST-COMUNISTA

Stefano Oddi

La visionaria rilettura del Faust (*Lekce Faust*) che Jan Švankmajer realizzò nel 1994 seguì lo stesso destino toccato in sorte in terra italiana a tutte le sue precedenti creazioni: nessuna delle opere del regista ceco – attivo da cinquanta anni in campo cinematografico – ha mai trovato distribuzione nel nostro paese e questo ha finito col relegare il suo nome in un quasi totale anonimato, difficilmente comprensibile se si pensa all'enorme e dichiarata influenza che l'autore praghese ha esercitato su registi di culto come Tim Burton e Terry Gilliam.

A causa di questa lacuna distributiva, oltre a tentare di fornire le coordinate preliminari e necessarie all'interpretazione della rielaborazione del mito faustiano messa in atto dal regista, sarà necessario far precedere l'analisi del film da una rapida definizione dei nodi nevralgici del corpus dell'opera švankmajeriana, composta ad oggi di sette lungometraggi e ben ventisei cortometraggi.

Proprio la forma espressiva del corto infatti, grazie alla sua brevità strutturale e all'ampia libertà di manovra offerta nei confronti del giogo narrativo, si caratterizzò per trent'anni come l'unica adottata dal regista ceco nell'elaborazione dei propri esperimenti filmici, tutti appartenenti al campo dell'animazione e tutti giocati su una padronanza straordinaria della tecnica dello stop-motion, capace di infondere un forte dinamismo agli oggetti di ogni genere che infestano le sue pellicole (e che spesso assurgono al ruolo di protagonisti assoluti) in un'operazione che, citando Terrence Rafferty, “va direttamente alla radice del significato dell'animazione: infondere la vita alle cose inanimate”.¹

¹ T. Rafferty, *All sizes*, “The New Yorker”, 8 agosto 1988, in T. R. White e J. E. Winn, *Il domani potrebbe salvarvi. Jan Švankmajer e le storie di Edgar Allan Poe*, in “Moviement”, n. 6 – Jan Švankmajer, a c. di C. Antermite e G. Lanzo, Manduria (TA), Gemma Lanzo Editore, 2010, p. 34.

Come scrive Luigi Castellitto, d'altronde, l'opera di Švankmajer

è pervasa da un'evidente ossessione per oggetti d'uso quotidiano, nient'affatto freddi e inanimati, ma protagonisti, assorbitori e liberatori di psiche, un ciclo vitale ininterrotto dove non esistono limiti razionali. [...] La parola è infatti data a bambole, posate, pagine di libri, strumenti tecnici e tanto altro, in una prospettiva che rende incantevoli degli estratti di realtà vissuti senza vincoli razionali.²

All'interno di questo universo, la figura umana convive con questa estrema dinamizzazione dell'artificiale oppure viene totalmente espunta, sostituita da marionette, burattini, figure antropomorfe costruite in plastilina o argilla, capaci di conferire al cinema del regista ceco una connotazione fortemente artigianale, una rilevanza materica, concreta e fisica.

Alla luce di questi caratteri, non pare di certo un caso che la categoria estetica a cui l'immaginario švankmajeriano viene più frequentemente accostato sia quella del surrealismo, specie se si considera che proprio l'autore praghese, a partire dal 1970, fu parte integrante del Gruppo Surrealista Ceco, tuttora attivo a Praga. Eppure, il surrealismo di Švankmajer si distacca profondamente dall'equivoca evocazione dell'alogico, dall'esplosione indifferenziata del nonsense o dalla fuga nell'onirico a cui spesso il termine è correlato, caratterizzandosi invece per la sua storicizzazione, il suo alto grado di referenza al reale, la sua tensione verso la creazione di un ponte tra il mondo della veglia e quello del sogno.

Come ammette lo stesso regista,

il surrealismo è un determinato percorso spirituale [...] che non ha avuto inizio con il primo manifesto surrealista del 1924, né fine con la seconda guerra mondiale (o con la morte di Breton) [...] è tutt'altro che estetica, [è] concezione del mondo, filosofia, ideologia, psicologia, magia. [...] Ciò che nel surrealismo è sempre vivo sono [...] le sue posizioni nei confronti del mondo, della vita.³

E riconosce, inoltre, che

nell'attuale vuoto di idee (e ideologico) il surrealismo offre ai giovani [...] la possibilità di una ferma opposizione nei confronti della civiltà utilitaristico-economica contemporanea. [...] Il surrealismo, cioè, offre le armi contro la noia onnicomprensiva del pragmatismo consumistico.⁴

² L. Castellitto, *Dovete chiudere gli occhi, altrimenti non vedrete niente*, in *Moviement* n. 6 – Jan Švankmajer, cit., p. 6

³ J. Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, in *Jan Švankmajer*, a c. di B. Fornara, F. Pitassio, A. Signorelli, Bergamo, Stefanoni, 1997, pp. 61-62.

⁴ Ivi, p. 61.

Per Švankmajer, in effetti, il surrealismo si sostanzia come un mezzo di liberazione che opera direttamente sulla realtà, animata e metamorfizzata dal suo potere creatore, ma non la trascende mai in modo definitivo, mantenendola sempre in uno statuto privilegiato all'interno delle sue creazioni. Ancora il regista dichiara d'altronde che

nell'immagine come nel movimento sono sempre più incline alla realtà (al verosimile). Quanto più uno va a fondo nel fantastico, tanto più ha bisogno di essere realistico nella forma. Non faccio che ripetere che la mia aspirazione è in pratica quella di fare 'documentari surrealisti'.⁵

Tale spiccata tendenza al 'realismo' non si esplicita soltanto nella bruciante attualità di film profondamente implicati nelle dinamiche del proprio tempo, ovvero – come osserva Francesco Pitassio – nelle sorprendenti qualità analitiche di un'opera “dall'immediata valenza politica, dall'incisività diretta dell'individuale sul collettivo”,⁶ ma anche e soprattutto nella già citata natura materica, artigianale, epidermica di un cinema strutturalmente desideroso di vita, dominato da un impulso teso ad animare l'artificiale, il minerale, addirittura il già morto.

Proprio Švankmajer, nel suo personalissimo *Decalogo* professionale, puntualizza che nella creazione di opere d'arte è necessario affidarsi sempre al “corpo perché il tatto è un senso più vecchio di quello della vista e la sua esperienza è più fondamentale [...] più autentica e non è ancora stata ostacolata dall'estetica”.⁷ L'ossessione – che facilmente si evince anche guardando pochi minuti di uno dei suoi film – nei confronti della materialità delle superfici, della consistenza fisica degli oggetti; il ricorso ai primissimi piani o ai dettagli capaci di indagare i movimenti muscolari (uno dei principali *Leitmotiv* švankmajeriani è la ripresa ravvicinata di bocche che masticano), le sottili nervature della pelle umana, le impronte impresse sull'argilla in metamorfosi grazie allo stop-motion, le imperfezioni strutturali della materia inanimata si caratterizzano come gli elementi principali di un cinema 'tattile', fondato cioè secondo Kristoffer Noheden sul tentativo di “investigate the potential of touch in an ocularcentric civilisation”.⁸

Ancor più interessante, inoltre, all'interno della riflessione dello studioso svedese, la connessione rintracciata tra la sperimentazione tattile di Švankmajer e alcune affermazioni di André Breton e Michael Richardson, che pare indivi-

⁵ J. Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, in *Jan Švankmajer*, cit., p. 68.

⁶ F. Pitassio, *Linee di fuga*, in *Jan Švankmajer*, cit., p. 54.

⁷ J. Švankmajer, *Decalogo*, in “Movement n. 6” – Jan Švankmajer, cit., p. 105.

⁸ K. Noheden, *The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Švankmajer*, “Journal of Aesthetic & Culture”, Vol. 5, 2013 (senza numeri di pagina).

duare proprio nel tatto il senso più geneticamente conforme all'applicazione visiva delle teorie surrealiste. Argomenta a questo proposito Noheden:

in the essay *The Automatic Message* (1934), [Breton] specifies the imagination's dependence on the material world in a discussion of surrealism as an attempt to restore a lost primordial faculty where perception and representation are one (i.e. where the imagination actively transforms sense impressions). Surrealism scholar Michael Richardson even claims that it was always a surrealist goal not only to enrich the perception of reality through the imagination but also to lead the imagination away from its purely visual aspects and strive for synaesthetic experiences of the poetic image. Švankmajer's tactile experiments can then be seen as one very concrete way of fulfilling these ambitions. He uses tactility to dissolve the descriptive registering of the world that sight is so often the hallmark of, in an attempt to liberate the analogical imagination of touch.⁹

All'interno di questo cinema corporeo, capace di riattivare l'esperienza tattile grazie alla sua rilevanza materica, si rintracciano comunque anche pratiche eminentemente surrealiste, riconducibili all'esperienza di autori come Man Ray e Max Ernst, sempre virate però – nell'ambito della poetica švankmajeriana – in direzione di una riflessione sullo stato contemporaneo del reale.

Facile infatti rintracciare nei sovraccarichi di cianfrusaglie che popolano i mondi di Švankmajer un riferimento diretto alla poetica surrealista dell'*object trouvé*, caratterizzata dalla decontestualizzazione e defunzionalizzazione degli oggetti di uso comune. Il ciarpame animato caratteristico delle opere del regista ceco, tuttavia, non va letto alla stregua di un nonsense ma inteso come il preciso contraltare dell'immaginario fornito da un'epoca fondata su criteri come l'utile e la funzionalità, in un'operazione che ribadisce chiaramente il carattere politico del cinema di Švankmajer. Allo stesso modo la pratica del collage, desunta dalla pittura di Giuseppe Arcimboldo ed esplicitata nella giustapposizione della vasta ed eterogenea gamma di oggetti d'uso comune all'interno di ambienti stranianti, radicalizza la riflessione del regista sul contemporaneo: come ammette lui stesso, infatti, "l'irrazionalità dell'incontro fra gli oggetti nei miei film è [...] una ribellione contro ogni forma di utilitarismo. Esprime più il concetto di 'ideologia' che quello di 'bellezza compulsiva'".¹⁰

Analizzandolo in tutta la sua polivalenza, dunque, il cinema di Jan Švankmajer appare soprattutto come un'arte non condizionata da griglie e sovrastrutture predeterminanti, come un complesso estetico nel quale, usando le parole di David Sorfa, "non sono le opere a proporre un'idea di libertà ma

⁹ Ivi.

¹⁰ P. Hames, *Intervista a J. Švankmajer*, in "Moviement n. 6" – Jan Švankmajer, cit., p. 92.

sono piuttosto le opere stesse ad essere espressione di tale libertà”.¹¹ Si tratta, d'altronde, di un complesso caleidoscopio in cui il biologico e l'artificiale sono dominati da un medesimo impulso vitalistico, la tensione politica convive con l'esplosione irrazionale dell'inconscio, la liberazione delle ossessioni dell'autore (definite “cimeli dell'infanzia” a cui soccombere totalmente) si erge a principio strutturante dell'opera, e si propone come unico scopo quella che Švankmajer definisce “liberazione permanente”.¹² Proprio il regista riconosce, infatti, che la sua opera “non parla di giochini intellettuali o di ‘idee originali’, e neppure di ‘arte seria’; parla invece di un determinato genere di autoterapia [...] io cerco di ‘dare un nome’ ai demoni miei e della civiltà, così da poterli scacciare”.¹³

Alla luce di questi elementi preliminari, nelle pagine seguenti sposterò la mia attenzione sul *Faust* che Švankmajer realizzò nel 1994, tentando primariamente di evidenziare già all'interno della sinossi della pellicola i motivi appena descritti come esemplari della poetica dell'autore praghese e passando in seguito all'analisi testuale di alcune sequenze che, in modo più sistematico, riescono a delineare i tratti costitutivi del *Faust* švankmajeriano, profondamente connessi alle rinnovate dinamiche sociali che la caduta della cortina di ferro portò in Repubblica Ceca (che solo un anno prima, nel 1993, vedeva la sua nascita come stato indipendente in seguito alla scissione ufficiale della Cecoslovacchia).

Il Faust di Švankmajer o il surrealismo realizzato

Il *Faust* di Švankmajer si caratterizza prima di tutto come l'avvenuta liberazione dell'ossessione del regista ceco nei confronti del ben noto mito moderno: proprio la figura dello scienziato costretto dalla sua tensione alla conoscenza a stringere un patto diabolico segnò infatti il primo contatto dell'animatore praghese con il mondo del cinema nel 1954. Švankmajer lavorò allora come burattinaio al film *Johannes Doktor Faust* di Emil Radok, una messa in scena della vicenda realizzata secondo lo schema narrativo della vecchia tradizione popolare delle marionette, e successivamente decise di dirigere, senza grande successo, la stessa rappresentazione presso il Teatro Semafor di Praga.

Quando, quarant'anni dopo il primo contatto, il regista ebbe finalmente la possibilità di dirigere un suo *Faust* per il cinema, lo caricò di tutti gli elementi caratteristici della sua poetica, trasferendovi ad esempio, oltre ai consueti

¹¹ D. Sorfa, *L'oggetto del film in Jan Švankmajer*, ivi, p. 28.

¹² J. Švankmajer, *Decalogo*, in “Moviement n. 6”, cit., p. 106.

¹³ J. Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, in *Jan Švankmajer*, cit., p. 71 (corsivo mio).

Leitmotiv visivi, il suo forte legame con il mondo del *Puppenspiel*, così radicalmente legato alla sua terra e, insieme, così fortemente connesso alla sua vita nel cinema, di cui – come visto – aveva costituito i prodromi.

Proprio Švankmajer, in una discussione sul concetto di ‘adattamento’ d’altronde, dichiara:

tutti i miei adattamenti dei classici della letteratura non sono adattamenti veri e propri ma piuttosto interpretazioni dell’autore (interpretazione come attività creativa). Si può dire questo anche per Poe, *Alice* e *Faust*, non seguo gli obiettivi dell’autore ma seguo i miei. Non sono interessato a ‘quello che l’autore vuole dire con’ ma piuttosto a capire fino a che punto un determinato motivo è in rapporto con le mie esperienze (sensazioni) personali. Sia *Faust* che *Alice* hanno fatto a lungo parte della mia vita anche se sono state concepiti da qualcun altro.¹⁴

Non a caso, il suo *Faust* si apre nella cornice di una Praga contemporanea e si impernia su un protagonista che non ricorda neppure vagamente lo scienziato alchimista della tradizione. Il Faust di Švankmajer si presenta come un individuo comune, un membro del sistema consumistico contemporaneo o, usando le parole di Pavel Drábek e Dan North, “a regular-collar worker, anonymous and undistinguished”.¹⁵ In una sorta di parallelismo con l’*Alice* di Carroll, soggetto del precedente (e primo) lungometraggio del regista ceco, quest’uomo senza qualità, seguendo il tracciato disegnato su una mappa avuta all’uscita della metropolitana, penetra gli ambienti di un fatiscente teatro cittadino, sorta di infero mondo delle meraviglie, nel quale avviene una continua messa in abisso della vicenda faustiana: prima il protagonista veste i panni del Faust marlowiano, subito dopo dà vita all’Homunculus di Goethe, poi calca il palcoscenico nei panni dell’eroe melodrammatico di Gounod, infine viene trasformato in una marionetta a misura d’uomo, il tutto all’interno di uno spazio-tempo decostruito nel quale, usando le parole di Inez Hedges, “keys turn up mysteriously and unlock doors that lead in and out of spaces that are linked together only by dream logic”.¹⁶

Già da questa brevissima sinossi emerge quanto il film sia profondamente innervato dei caratteri strutturali del cinema švankmajeriano, in primis di quel procedimento compositivo così intimamente connesso alla sua opera costituito dal *collage*, che qui informa non soltanto la scansione scenica degli oggetti ma anche le tecniche di ripresa, i livelli di realtà, le fonti citate (ai

¹⁴ P. Hames, *Intervista a Jan Švankmajer*, cit., p. 92 (corsivi miei).

¹⁵ P. Drábek e D. North, “What governs life”: Švankmajer’s *Faust* in Prague, “Shakespeare Bulletin”, Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press, 2011, p. 526.

¹⁶ I. Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, p. 181.

Marlowe, Goethe e Gounod già citati si aggiunge ovviamente la tradizione popolare delle marionette) e le sempre differenti identità del protagonista. Anche i due studiosi Drábek e North riconoscono come

Švankmajer opts for a coarse collage of mismatched time-spaces, production techniques and modes of performance, and the resulting film collapses boundaries that traditionally compartmentalizes dream, reality, history, and physical/imaginary spaces as different registers of significance and use value. This invasion of the real by the illogical, the oneiric, is a key part of the Surrealist approach.¹⁷

Ovviamente, questo ‘approccio surrealista’ non implica un’apertura indiscriminata verso un puro onirismo ma, in linea con la poetica del regista, tende a realizzarsi, a proporsi – citando Inez Hedges – come “mode of representing the absurdity of contemporary civil society”.¹⁸ In questo senso, Švankmajer fa della surrealtà uno strumento attraverso cui scandagliare “the bleak landscape of the post-Cold War era”¹⁹ e nello specifico, secondo Drábek e North, il modo in cui “the citizens are vulnerable to the underhanded activities of opportunistic entrepreneurs in post-communist Prague” come anche il senso di progressiva frammentazione dell’identità causato dalle dinamiche della società del consumo.²⁰

Paradigmatico, in tal senso, il ricorso all’immaginario del teatro di marionette che, oltre a costituirsi come un’ineliminabile ossessione del regista, rinvia – specie per il pubblico ceco – alla lunghissima tradizione rappresentativa di questo genere artistico, già vivo nel XVII secolo nelle terre ceche, e soprattutto al suo impegno, storicamente testimoniato, sul versante della contestazione politica e sociale, sempre facilmente celata grazie al tono leggero che la caratterizzava.²¹

Alla luce di ciò, è facile intuire quanto il *Faust* di Švankmajer, nonostante una strategia discorsiva fondata prevalentemente su componenti oniriche e

¹⁷ P. Drábek e D. North, “*What governs life*”, cit., p. 536.

¹⁸ I. Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, cit., p. 181.

¹⁹ Ivi.

²⁰ P. Drábek e D. North, “*What governs life*”, cit., p. 527.

²¹ Come illustrano T.R. White e J.E. Winn, “le rappresentazioni di marionette in terra cecoslovacca (allora parte dell’Impero austro-ungarico) risalgono al XVII secolo e tradizionalmente si occupavano di questioni politiche ed erano spesso critiche nei confronti del governo”. In tal senso, esse si caratterizzavano alla stregua di “un’espressione di protesta e rivolta” e furono utilizzate “per centinaia di anni per manifestare dissenso al governo e per esprimere e formare consenso senza maggiori rischi per la libertà. Il teatro delle marionette come protesta sociale si mascherava facilmente di ‘scherzosità’ e non veniva considerato una forma pericolosa di rivolta”. Cf. T.R. White e J. E. Winn, *Il domani potrebbe salvarti. Jan Švankmajer e le storie di Edgar Allan Poe*, in “*Moviement* n. 6”, cit., p. 39.

surreali, si configuri come una dichiarata presa di posizione sulla contemporaneità e sul valore che concetti come l'individualità e il libero arbitrio assumono in essa.

I dettagli del corpo (mancante)

Se, come abbiamo già avuto modo di osservare, il cinema si configura per Švankmajer come una forma di autoterapia volta a illustrare, al fine di stigmatizzarli, i demoni della civiltà contemporanea, l'incipit del suo *Faust* sembra proprio offrire, in forma di metafora, una sorta di affresco delle deficienze del vivere associato nel contesto del capitalismo globalizzato che proprio nei primi anni '90 approdò in Repubblica Ceca portando con sé, citando Drábek e North, "free market liberalism that promised alluring, quick routes to personal wealth".²²

Il film si apre su una rapidissima carrellata di incisioni che illustrano alcune delle figure tipicamente associate all'immaginario infernale cinquecentesco (draghi, teschi, diavoli cornuti, anime nude avvolte dal fuoco) montate in alternanza con le immagini di un'uscita di stazione metropolitana praghese, affollata di persone che fuoriescono dal sottosuolo grazie alle scale mobili e, letteralmente investite dalla luce del giorno, prendono a camminare solitarie per la propria strada.

Švankmajer apre dunque il suo *Faust*, con quella che sembra l'applicazione dei principi del 'montaggio delle attrazioni' di Sergej Ejzenštejn (più volte citato come uno dei suoi maestri), descritto dallo stesso cineasta sovietico alla stregua di un metodo che

modifica radicalmente i principi di costruzione della 'struttura efficiente' (lo spettacolo nel suo complesso): al posto del 'riflesso statico' dell'evento dato, richiesto dal tema, e delle possibilità di risolverlo unicamente attraverso le azioni logicamente legate a quell'evento, si avanza un nuovo procedimento: il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte e autonome (anche al di fuori della composizione data e dell'ambientazione narrativa della scena e dei personaggi) ma dotate di un preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale.²³

La figurazione infernale rinascimentale viene immediatamente connessa da Švankmajer all'ambiente urbano contemporaneo, in una costruzione sintattica che non può che evocare una sovrapposizione metaforica tra i due estremi, specie se si considera la peculiare collocazione spaziale occupata dalla metropolitana all'interno del microcosmo cittadino (il sottosuolo). Ciò che

²² P. Drábek e D. North, "What governs life", cit., p. 528.

²³ S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 220-221.

rende possibile tale identificazione tra inferno e città, secondo il regista ceco, è la figura umana: se, infatti, dopo la serie di sei incisioni che apre il film, la prima inquadratura relativa al mondo contemporaneo è un campo decisamente largo in cui i passanti non sono che anonime parti di uno spazio urbano molto più ampio che le ingloba e le incornicia, alla successiva progressione di raffigurazioni rinascimentali a tema infero segue un'inquadratura molto più stretta, ritagliata perfettamente sulla grandezza della figura umana.

Švankmajer sembra visualizzare l'essenza del concetto di 'non-luogo' elaborato dall'antropologo Marc Augé e inteso nei termini di "uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico", immagine di "un mondo promesso all'individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero".²⁴ Ciò che Švankmajer traccia sin dai primi istanti del suo film è una riflessione sullo stato di incomunicabilità in cui versa l'uomo contemporaneo (non è un caso che non una sola parola venga pronunciata nei primi quindici minuti): ogni inquadratura racconta lo sparpagliamento di una massa, il trionfo dell'individuale sul collettivo, il percorso muto e solitario di una serie di singolarità a sé stanti.

All'interno di questo agglomerato di individualità, Švankmajer sembra pescare a caso il protagonista del suo film, prendendo a seguire con la mdp uno dei numerosi cittadini che escono dalla metropolitana fino alla porta del suo appartamento. Nel corso di questo breve tragitto, il regista ceco inserisce alcuni elementi diegetici che, per mezzo di quella potente sottolineatura tecnica costituita dal dettaglio (ovvero l'inquadratura ravvicinatissima su un oggetto o parte di esso), giungono a tematizzare un altro dei demoni che Švankmajer tenta di stigmatizzare attraverso la sua autoterapia filmica, ovvero il senso di squalificazione della corporeità prodotto da ciò che il regista definisce – come osservato in precedenza – "la civiltà utilitaristico-economica contemporanea". Così, ognuna delle tre sequenze che compone l'incipit del *Faust* è caratterizzata da un elemento visivo che preannuncia il progressivo annullamento a cui verrà sottoposto il corpo del protagonista, sineddoticamente depositario dell'umano.

La prima e la seconda parte della sequenza introduttiva – che coincidono, rispettivamente, con l'uscita dalla stazione metropolitana del protagonista e l'arrivo di fronte al portone del suo condominio – sono separate visivamente da una breve inquadratura fissa sul segnale d'arresto di un semaforo pedonale. Questa stilizzata raffigurazione del corpo umano in posizione eretta, illu-

²⁴ M. Augé, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2000, pp. 73-74.

minata in rosso, non ha nessuna evidente funzione narrativa e si propone piuttosto come quella che Paolo Bertetto definisce “immagine eidetica”, ovvero

un’immagine che realizza una fusione di configurazione visiva e di idea, di forma, di visione e di concetto [...] un’immagine-idea, una struttura visiva, impregnata di un contenuto intellettuale particolare [...] un’immagine che unifica e rende indissolubili visivo e intellettuale, configurazione e concetto [nella quale] l’idea non è inserita nel visivo, non è qualcosa di aggiunto, un contenuto separato, ma è tutt’uno con il visivo, è consustanziale al visivo.²⁵

Il dettaglio del segnale semaforico si svincola dunque dal giogo della progressione narrativa e sembra richiamare piuttosto un senso di inazione, di bloccaggio connesso alla fisicità umana e, ovviamente, a tutti gli impulsi non razionalizzabili ad essa connessi.

La riflessione di Švankmajer si estremizza con le due sequenze successive, nelle quali l’enfatizzazione di alcuni elementi, realizzata ancora attraverso l’utilizzo reiterato dell’inquadratura ravvicinata, tende a metaforizzare non più l’inerzia del corpo bensì la sua distruzione. Superato il portone del condominio, la mdp ci illustra il piano ravvicinato della figura di un bambolotto trascinato per le scale che, ad ogni gradino, sbatte la testa. L’inquadratura successiva, contestualizzando la precedente, mostra come il fantoccio sia tenuto per la gamba da una signora che, con l’altro braccio, porta un neonato: in un’inquietante parallelismo, Švankmajer traccia un’analogia tra il bambino vero e quello di plastica, materializzando una sorta di artificializzazione del corpo che si trasforma in vera e propria demolizione quando, in un successivo controcampo del protagonista, la mdp indugia sulla testa del fantoccio, schiacciata involontariamente tra le due ante della porta d’ingresso del condominio.

La reazione del protagonista a questa simbolica (e profetica) visione appare piuttosto asettica, il suo volto resta indifferente all’accaduto e tale rimane, poco dopo, quando nell’atto di aprire la porta di casa, vede uscire dalla soglia una gallina e fa per scacciarla. Di nuovo, il regista evidenzia la rilevanza metaforica della figura attraverso l’uso ripetuto del dettaglio: la gallina viene ripresa cinque volte in questa sequenza, con inquadrature fortemente ravvicinate che illustrano la sua fuga e l’uscita in strada, e altre tre volte in quella successiva, durante la quale viene rincorsa da alcuni passanti e successivamente catturata e rinchiusa all’interno di una borsa di pelle. L’insistente riferimento alla gallina rinvia ovviamente alla sfera tematica dell’animalità, a uno stadio di libera pulsione non legata ai condizionamenti tipici del vivere asso-

²⁵ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro: il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007, p. 159.

ciato: in tal senso, le due scene, come descritte, tematizzano evidentemente il rigetto di tale condizione, l'inscatolamento e l'inibizione forzata di una componente puramente fisica dell'esistenza.

Tale riflessione raggiunge una modulazione apocalittica nella sezione centrale della sequenza successiva, in cui il protagonista, rientrato in casa, scopre un uovo all'interno del suo filone di pane: ancora una volta, l'eccezionalità simbolica dell'elemento è evidenziata attraverso il ricorso al dettaglio. Il regista illustra il momento in cui il protagonista rompe il guscio dell'uovo attraverso un piano fortemente ravvicinato e unisce alla levatura drammatica della sua riflessione, una sorta di grottesco gioco di spiazzamento delle aspettative spettatoriali. Una volta rotto, l'uovo, ultimo residuo dell'animalità rappresentata dalla gallina che l'ha covato, si dimostra vuoto, privo di possibilità di nutrimento e soprattutto di nuova vita (di nuova carne), evidenziando in questo senso la visione pessimistica di Švankmajer che si radicalizzerà definitivamente nelle sezioni centrali del film, attraverso il riferimento alla figura di un mendicante impegnato nell'attività di recuperare gambe umane mozzate, significanti di un incontrovertibile processo di distruzione del corpo.

L'incipit si chiude con una breve sezione finale che vede la comparsa di Cornelius e Valdes, due individui in realtà già apparsi fugacemente nella sequenza introduttiva, colti nell'atto di consegnare volantini fuori dalla stazione della metropolitana. All'interno di un'opera così profondamente imperniata sulle figure dell'immagine eidetica e della metafora, sembra che Švankmajer faccia di queste due figure i simbolici depositari dei caratteri fondamentali della sua idea di capitalismo, inteso come sistema socio-economico capace di esercitare controllo in modo velato, di pilotare anonimamente le azioni individuali, in una visione molto simile a quella di Slavoj Žižek che lo connota nei termini di un fenomeno pienamente

'reale' proprio nel senso che determina la struttura dei processi sociali concreti: il destino di interi strati della popolazione, e a volte di intere nazioni, può essere deciso dalla danza speculativa e 'solipsistica' del capitale, [...] è la [sua] danza metafisica [...] a condurre lo spettacolo, a fornire la chiave per comprendere gli sviluppi e le catastrofi della vita reale.²⁶

Similmente, Cornelius e Valdes sembrano comparire in tutte le tappe decisive della progressione verso la morte del protagonista, manovrandone le azioni attraverso la consegna di oggetti, consigli e segnali a prima vista inoffensivi ma in seconda analisi letali. Dopo la già citata fugace apparizione nelle prime inquadrature del film, i due personaggi ricompaiono dopo la scena della rottura dell'uovo, palesandosi come due inquietanti figure ferme in stra-

²⁶ S. Žižek, *La violenza invisibile*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 18.

da, notate dal protagonista nell'atto di chiudere la finestra della sua cucina. Anche in questo caso, Švankmajer fa del dettaglio la figura testuale privilegiata per evidenziare la natura metaforica del soggetto inquadrato, ma stavolta mette in atto una vera e propria dinamizzazione della vista del protagonista, un progressivo avvicinamento del suo sguardo all'oggetto guardato. A un campo medio in cui i due uomini, scarsamente illuminati, occupano una posizione centrale all'interno di un ambiente molto buio, segue una mezza figura che rende più facile riconoscere i loro tratti. Da questa inquadratura si passa successivamente al dettaglio, disvelatore del contenuto metaforico delle immagini: la mdp si sofferma sul volto di Cornelius, rivolto verso il protagonista in finestra, reso inquietante dai due occhi completamente bianchi, ciechi. La sequenza prosegue nell'appartamento del protagonista che, improvvisamente, raccoglie da terra un volantino trovato nella buca delle lettere e lo sovrappone a una mappa cittadina, lasciando intuire la sua rinnovata volontà di seguire le sue indicazioni, per chiudersi infine su una nuova serie di dettagli: in strada, i due uomini si tolgono delle lenti bianche dagli occhi e le poggiano all'interno di un pacchetto di fiammiferi. Proprio la fulminea e non ragionata reazione del protagonista, connessa al dettaglio dello 'sguardo impossibile' dell'uomo in strada e a quelli finali che svelano l'artificio delle lenti colorate, pare rafforzare l'ipotesi interpretativa che fa di Cornelius e Valdes due materializzazioni dell'idea švankmajeriana di capitalismo. Come questo, nell'ottica del regista, riesce a orientare le azioni individuali pur non palesandosi come l'agente attivo di questo processo, i due uomini, attraverso uno sguardo impossibile (perché appartenente a individui ciechi) e dunque in apparenza incapace di esercitare controllo, forzano il protagonista a seguire il tracciato (esistenziale) tracciato sul loro volantino, aprendo di fatto la seconda parte del film.

L'immagine assente e l'immagine multipla: il Faust diviso

A partire dalla sequenza successiva, l'orizzonte spaziale in cui si sviluppa il *Faust* di Švankmajer modifica drasticamente i suoi connotati, evolvendo da una strutturazione lineare dei luoghi a una configurazione confusa, di carattere prettamente onirico: il fatiscante teatro di marionette nel quale il protagonista approda per mezzo della mappa disegnata sul volantino si sostanzia, usando le parole di Drábek e North, come un "discontinuous and unstable time-space" all'interno del quale vengono progressivamente meno "sense of reality and [...] corporeal integrity".²⁷ Tuttavia, una simile deflagrazione della continuità

²⁷ P. Drábek e D. North, "What governs life", cit., p. 533.

spazio-temporale non costituisce il presupposto per un parallelo ribaltamento della struttura discorsiva del film, non va di pari passo, cioè, con un'improvvisa apertura della narrazione all'alogicità del nonsense. Come osserva Inez Hedges, anzi, Švankmajer “returns to surrealism, not as a conduit to the unconscious, but rather as a mode of representing the absurdity of contemporary civil society”: in tal senso, il teatro in cui ha luogo (quasi integralmente) il resto del film si propone come un riflesso – trasfigurato in un'atmosfera gotica e inquietante – del mondo contemporaneo, all'interno del quale il regista è libero di illustrarne, condannandole, le dinamiche, portando così avanti la propria personalissima autoterapia.²⁸

Se nell'incipit la sua meditazione aveva fatto leva sul progressivo annichimento della componente corporea dell'esistenza, a partire dall'ingresso del protagonista nel teatro il discorso del regista si sposta in un orizzonte tematico che ancora Inez Hedges pare riassumere brillantemente con la formula “Faust and the Self: Divided, Multiplied, and Masquerading”, messa a titolo di un paragrafo del suo *Framing Faust*.²⁹ Attraverso il caleidoscopio di trasformazioni che investe il corpo del protagonista, definito da Drábek e North “a site of violent conflict and social subjection”,³⁰ Švankmajer torna infatti a descrivere “lo stato incerto delle identità” postmoderne, “un tema ricorrente”, come osserva David Sorfa, della sua filmografia, e mette in scena una progressione di falsificazioni identitarie che, lungi dal configurarsi come un espediente autoriflessivo, attiva delle analogie strutturali con i complessi meccanismi di costruzione del sé attivi nella contemporaneità.³¹ In questo senso, il cadente edificio all'interno del quale il protagonista diventa (attraverso situazioni e modalità sempre differenti) Faust non va inteso come l'antinomico contraltare – sospeso al di sopra delle contingenze storiche – del mondano rappresentato dalla Praga dell'incipit ma, al contrario, come un suo prolungamento. Questo labirintico luogo di perdizione si avvicina, inoltre, sorprendentemente alla definizione che il sociologo Erving Goffman dà dell’“istituzione totale”, intesa come “un ibrido sociale in cui si forzano alcune persone a diventare diverse [...] un esperimento naturale su ciò che può essere fatto del sé”,³² insomma un sistema di controllo che – citando Maria Cristina Marchetti –

²⁸ I. Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, cit., p. 181

²⁹ Ivi, p. 188.

³⁰ P. Drábek e D. North, “What governs life”, cit., p. 526.

³¹ D. Sorfa, *L'oggetto del film in Jan Švankmajer*, cit., p. 23.

³² E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, 1968, p. 42.

“procede all’annullamento del sé attraverso una serie di strumenti che [...] investono la persona nella sua fisicità”³³.

Questo orizzonte discorsivo è introdotto dalla sequenza che illustra l’ingresso nel teatro: il protagonista, entrato in quello che sembra essere un camerino, indossa degli abiti di scena trovati sul pavimento e prende successivamente a truccarsi di fronte a uno specchio. Proprio questo elemento diegetico viene usato da Švankmajer in tutta la sua complessa valenza simbolica per dar vita alla propria riflessione sulla frammentazione del sé e sul concetto di maschera sociale. Come ammette Paolo Bertetto, infatti, l’immagine allo specchio

riguarda il modo in cui, nel film, il soggetto (personaggio e/o spettatore) si vede e si percepisce. È quindi una faccia dell’immagine in cui il soggetto si misura con sé stesso e con il mondo e vede sé stesso come parte del mondo.³⁴

La prima inquadratura nella quale il protagonista si confronta con la propria immagine riflessa si caratterizza, significativamente, come un piano totalmente ripreso attraverso la superficie riflettente, privo cioè della quinta del personaggio atta solitamente a segnalare la dicotomia soggetto/riflesso di soggetto. Inizialmente, in questo spazio visivo compare una sorta di immagine mancante, potenziale: lo specchio è infatti sporco e appannato, capace di attivare soltanto un riflesso sfocato che trasforma il volto del protagonista in una sorta di residuo fantasmatico. Solo quando il vetro viene pulito dalla mano dell’uomo, l’immagine appare in modo più nitido e il protagonista può cominciare a truccarsi, assumendo a poco a poco, le sembianze teatrali di Faust; anche in quest’occasione l’inquadratura non contempla al suo interno parti anatomiche del personaggio ma si concentra solo sullo specchio e sulla sembianza da questo riprodotta. Nell’atto di osservarsi e di porre la propria individualità in relazione al mondo, dunque, il protagonista ha prima a che fare con un’immagine assente, vanificata, poi si ritrova a contemplare un simulacro che non coincide con la sua figura bensì con un travestimento, un trucco teatrale, una finzione: l’accesso al sé è impossibilitato a priori e l’unica immagine del suo essere che il soggetto può avere a disposizione è una maschera che lui stesso ha contribuito a realizzare. Questo orizzonte tematico connesso all’artificio viene amplificato da Švankmajer proprio grazie alla specifica scelta registica di presentare l’immagine allo specchio privata di ogni riferimento al soggetto reale. Infatti, come ammette Bertetto,

³³ D. Pacelli e M. C. Marchetti, *Tempo, spazio e società. La ridefinizione dell’esperienza collettiva*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 104.

³⁴ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 131.

la sostituzione dell'immagine inquadrata direttamente con l'immagine ripresa attraverso lo specchio sottolinea evidentemente il carattere artificiale, fittizio dell'immagine [...] il suo essere un prodotto illusivo che finge di sostituirsi al mondo.³⁵

Il tema della perdita dell'identità si esplicita definitivamente con le inquadrature successive: dopo aver bevuto un boccale di birra, il protagonista torna a sedersi di fronte allo specchio e, aprendo un copione trovato nel camerino, pronuncia le sue prime battute. Stavolta lo specchio non esaurisce il campo visivo dell'inquadratura ed è dunque possibile scorgere la dicotomia tra il soggetto reale e il suo riflesso: tuttavia, più che contestualizzare l'immagine speculare all'interno dello spazio diegetico, una simile scelta di quadro pare alludere alla progressiva scissione identitaria di un protagonista definito da Drábek e North "mostly wordless and always citational".³⁶ Tutte le parole che il personaggio pronuncia si caratterizzano infatti come il frutto di una "theatrical performance" e i brandelli sparsi delle opere di Marlowe, Goethe e Gounod che il protagonista articola a intermittenza fino alla fine del film (spesso tornando a leggere il copione a causa di un inaspettato lapsus) danno forma a una non-identità o a un'identità svuotata, capace di realizzarsi solo nella teatralizzazione, nella progressiva operazione di assorbimento di identità a loro volta inesistenti, artificiali, fittizie.³⁷ D'altronde, come osserva lucidamente Inez Hedges

in the link between Faust and the masquerade, Western culture in the twentieth century found one of its most powerful hegemonic myths – one that speaks to a culture in which image, youthfulness, and selfpresentation became prized values.³⁸

In tal senso, il Faust di Švankmajer pare presentarsi come una raffigurazione estremizzata del novecentesco uomo senza qualità, un individuo ontologicamente spoglio da qualsiasi connotazione, costretto, al fine di costruire la propria immagine, a fagocitare qua e là i frammenti delle rappresentazioni mediate appartenenti al mondo che lo circonda.

L'immagine e il mondo, l'immagine è il mondo

Con il secondo ingresso del protagonista nello spazio-tempo distorto del teatro fatiscente (dopo una breve evasione seguita al primo incontro con Mefistofele) che coincide anche con la sua prima trasformazione in marionetta, la rifles-

³⁵ Ivi, p. 136.

³⁶ P. Drábek e D. North, "What governs life", cit., p. 537.

³⁷ Ivi.

³⁸ I. Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, cit., p. 208.

sione švankmajeriana sulla perdita dell'identità subisce un'ulteriore problematizzazione. Il radicale slittamento ontologico del protagonista – da uomo in carne ed ossa a burattino di legno guidato dalla mano di un padrone invisibile – rafforza in modo fin troppo evidente l'orizzonte tematico della negazione del sé e lo allaccia a un'ipotesi di manipolazione delle coscienze individuali operata da un sistema incomprensibile per cui, usando le parole di Švankmajer, “la mano del burattinaio è sempre la mano di colui che ‘guida’, ovvero la mano del grande manipolatore. La mano della repressione”.³⁹

Più che seguire un simile percorso interpretativo, è interessante notare come, proprio a partire da questa sezione narrativa, Švankmajer estenda la configurazione discorsiva della falsificazione dal solo personaggio principale all'intero universo diegetico: se, come abbiamo visto, finora era il protagonista l'unico fulcro della riflessione sulla progressiva artificializzazione dell'essere portata avanti dal regista, a partire da questa scena è il complesso degli elementi filmici (personaggi, spazi, musica) a caricarsi di un evidente valore simulacrale.

Dopo il secondo ingresso del protagonista nel teatro, infatti, Švankmajer porta la spazialità già distorta del film al suo massimo grado di decostruzione, dando vita a un'alternanza continua e disorientante tra spazi scenici – cioè riconducibili a una messinscena teatrale, realizzata su un palcoscenico diegetico – e ambienti realistici.

Inizialmente, il protagonista si ritrova immerso in una messa in scena del Faust di Gounod, del quale è incaricato di intonare il brano di apertura: la musica e i vocalizzi che un vero pubblico teatrale ascolta, tuttavia, si rivelano subito essere le tracce audio di un nastro registrato e, similmente, la scenografia di cartapesta su cui si apre l'atto lascia continuamente il posto a un vasto campo agricolo, falciato da ballerine in tutù rosa, sorta di contemporanea trasmutazione dei ‘laboueurs’ citati nel libretto originale. Successivamente, quando il protagonista – diventato burattino – vive alcuni noti episodi del repertorio faustiano desunti dalla tradizione dei Puppenspiel, alle onde di cartone che sommergono le scenografie della corte regale portoghese si sostituisce un vero mare, sulle cui acque Faust gioca allegramente a bowling, prima di scoprire non solo che il livello dell'acqua è bassissimo ma che l'intero corridoio del teatro si è allagato perché lui ha dimenticato in precedenza di chiudere il rubinetto del lavandino del suo camerino. E ancora, poco dopo, la corsa eccitata del protagonista/marionetta verso Elena si snoda alternativamente tra gli spazi scenografici del palcoscenico tradizionale e quelli reali di un vecchio castello diroccato, nel quale perfino l'atto sessuale si trasforma in un simula-

³⁹ J. Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit., p. 66.

cro: dopo aver posseduto Elena, il protagonista si accorge che sotto la maschera di bellezza si nasconde un orrido demonio, seguace di Lucifero, e che l'oggetto primario del suo godimento non è che un foro nel legno, scavato precedentemente da Mefistofele.

Affidandosi alla logica dell'ambiente teatrale nel quale hanno luogo le azioni dei personaggi, dunque, Švankmajer giunge a sfumare in modo sempre più radicale i confini semantici che dividono spazio rappresentativo e spazio reale e, in tal modo, a minare la possibilità stessa di accedere a una verità, a un messaggio unico e coerente, tematizzando il progressivo sfaldarsi di un concetto univoco e consolidato di realtà nel contesto delle contemporanee società mass-mediali e attivando una riflessione che sembra ricalcare quella di Paolo Bertetto per cui "il mondo [...] appare sempre di più nei modi dell'illusione e del potenziale, come un orizzonte allucinatorio che potrebbe essere sostituito da altri orizzonti non meno allucinatori, perturbanti e illusi-
vi".⁴⁰

Secondo Bertetto, infatti

la civiltà metropolitana è attraversata e dominata dalla produzione dell'artificiale e dalla moltiplicazione dei media. Nella metropoli la proliferazione ossessiva dell'immagine copre tutto l'orizzonte dell'operare, si sovrappone alle relazioni intersoggettive, le fa diventare strutture modulari variabili, funzionali alla riproduzione di immagini.⁴¹

In tal senso, attraverso il complesso di scene sopracitate, Švankmajer sembra alludere a un mondo in cui l'immagine e il suo referente oggettivo non sono più distinguibili, a una fase storica nella quale la riproduzione ha raggiunto un tale grado di perfezione da riuscire a sostituirsi all'originale, all'epoca dello strapotere dell'immaginario mediatico in cui, usando le parole di Jean Baudrillard, "la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare nel contempo questa scomparsa".⁴²

Il labirinto, la reiterazione e il cerchio: forme di un mondo faustiano

Secondo Inez Hedges, il *Faust* di Švankmajer è caratterizzato da quella struttura discorsiva connaturata alla postmodernità identificabile nel labirinto, inteso come "a visual as well as a narrative motif" imperniato sulle figure testuali della ripetizione e della circolarità, capace di allegorizzare "loss of self

⁴⁰ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 11.

⁴¹ Ivi, p. 13.

⁴² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina, 1996, p. 8.

(or of “soul”) by representing loss of orientation, purpose, and achievement” e insieme di tracciare uno schema compositivo fatto di ritorni e riproposizioni costanti di temi, oggetti e personaggi.⁴³ Si pensi, ad esempio, alle ambigue figure di Cornelius e Valdes, che scandiscono tutte le tappe del percorso seguito dal protagonista, orientandone in modo invisibile (ma concretissimo) le azioni, attraverso una serie di brevi ma costanti apparizioni sceniche, scandite da intervalli piuttosto regolari.

Una stessa tensione alla reiterazione sembra animare le scene legate all’immaginario offerto dai burattini: la sequenza dell’invocazione demonica compiuta dalla marionetta vestita da giullare ripete, infatti, all’interno di un orizzonte semantico differente ciò a cui lo spettatore ha già assistito nella scena precedente, basata sul lungo rito messo in atto dal protagonista nel tentativo di far apparire Mefistofele.

Di una stessa forza ossessiva si caricano, poi, alcuni dettagli che Švankmajer ripropone a fasi alterne nel corso della pellicola: se i piani ravvicinati dedicati ai piedi del protagonista intento a camminare, correre o salire scale e quelli riservati alle chiavi, continuamente inserite in porte che si propongono come soglie liminali di accesso a universi paralleli, paiono assolvere alla funzione di connotare il personaggio come un Faust contemporaneo che banalizza, in una sorta di infinita progressione verso il nulla, la propensione alla ricerca e il coraggioso cammino verso l’ignoto propri del suo omonimo goethiano, i numerosissimi dettagli delle mani del burattinaio che costellano le sequenze dedicate alle marionette alludono – come già accennato – al tema del controllo sociale e rivendicano gli orizzonti discorsivi della simulacralità e dell’artificio su cui fa leva il film.

Anche la colonna sonora è fondata sul principio della ripetizione ciclica: l’unica fonte musicale extra-diegetica presente nella pellicola è infatti *Ah! paresseuse fille*, brano tratto dal I atto del *Faust* di Gounod, montata specularmente all’inizio e alla fine della narrazione, sui titoli di testa e su quelli di coda, e ripresa – in forma di musica diegetica, diffusa da un mangianastri – più o meno a metà film. Anche in questo caso, la triplice reiterazione del brano musicale all’interno di un’opera dominata esclusivamente da suoni diretti e rumori ambientali si connette a un tentativo di rinforzare l’orizzonte tematico della falsificazione su cui fa leva la riflessione del regista che, a tal proposito, ammette di prediligere i “rumori concreti, gli unici in grado di creare un ambiente sonoro realistico per l’azione e le immagini fittizie” e di utilizzare la musica “solo come artefatto”.⁴⁴

⁴³ I. Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, cit. p. 195-196.

⁴⁴ J. Švankmajer, *Alchimie surrealiste*, cit., p. 79.

Eppure, è nel finale del film che la configurazione testuale del labirinto, connessa ovviamente ai sopracitati principi di ripetizione e circolarità, si manifesta in tutta la sua evidenza, assolvendo peraltro alla funzione di definire compiutamente il modello faustiano proposto dalla rivisitazione di Švankmajer: il protagonista fugge dall'assalto di Mefistofele, percorrendo alla rovescia l'itinerario seguito all'inizio del film, e si scontra, correndo attraverso il lugubre corridoio che conduce al teatro, con un ragazzo che ha in mano il volantino di Cornelius e Valdes. Questa scena rinvia direttamente, in forma di reiterazione invertita, alla sequenza successiva all'incipit nella quale il protagonista, con in mano la mappa trovata nella cassetta delle lettere, oltrepassava lo stesso corridoio e veniva urtato da un terrorizzato individuo in corsa. Se la figura della ripetizione era stata finora impiegata ossessivamente nel tentativo di rafforzare il paradigma semantico dell'artificio, in questa sequenza finale Švankmajer la sfrutta per far definitivamente luce sulla figura del suo Faust che, d'improvviso, perde la propria connotazione singolare e diventa plurima. Definendo il suo protagonista come il semplice membro di una serie di Faust (in fondo, basta avere il volantino), il regista ceco ammette non solo che l'unico volto che l'archetipo mitico occidentale può assumere nella contemporaneità è quello di un burattino privo di identità, ma che egli non si configura nemmeno più come "una personalità eccezionale [...] né un romantico titano, né un ribelle".⁴⁵ Faust è ormai solo "un uomo come un altro", una cellula automatizzata all'interno di un universo fatto di identici: in tal senso, il problema non è tanto che egli abbia perso la propria identità quanto il fatto che il mondo intero sia diventato faustiano.⁴⁶

Nella visione di Švankmajer, oltretutto, ogni proposito di fuga da questo livellamento pare impossibile poiché, come ammette Paolo Orvieto, per il Faust contemporaneo

ogni tentativo di strapparsi la maschera, di vivere al di fuori [...] delle norme sociali, è fatalmente destinato all'insuccesso, perché senza la maschera l'io è nessuno. È finito il ribellismo nietzschiano: il rifiuto, tutto faustiano, delle leggi, della religione e della morale degli altri non dà vita al superuomo – o più modernamente, all'uomo vero – bensì si risolve in una sorta di suicidio dovuto alla cancellazione dell'apparenza.⁴⁷

Non a caso, il protagonista di Švankmajer, una volta uscito dai locali del teatro, muore investito da un'automobile priva di guidatore: un assurdo logico ovviamente denso di implicazioni metaforiche che sembra mettere in scena

⁴⁵ Ivi, p. 79

⁴⁶ Ivi, p. 67

⁴⁷ P. Orvieto, *Il mito di Faust: l'uomo, Dio e il diavolo*, Roma, Salerno editrice, p. 309.

una sorta di grottesco funerale del corpo (una delle gambe del protagonista viene addirittura rubata da un mendicante) nel contesto di un mondo tecnocratico in cui l'artificiale sembra ormai aver ottenuto vita propria.

Un'opera libera(toria)

Al termine di questo percorso ermeneutico, compiuto attraversando in modo non lineare il *Faust* di Jan Švankmajer, sembra piuttosto complicato trarre delle conclusioni, tentare di includere la complessità di quest'opera all'interno di un'unica categoria interpretativa, di costringere i contorni di questo film nel contesto di una connotazione limitante. D'altronde, come osservano Drábek e North, proprio nel suo sforzo di caratterizzarsi come

an assemblage of visions from different registers and sources [...] the film is a true chimerica, refusing to blend its many textual and historical tributaries into a single stream of influence or definitive interpretation.⁴⁸

In questo senso, chi scrive è fortemente persuaso del fatto che l'unico universo semantico davvero capace di abbracciare una simile opera d'arte sia quello della libertà, poetica e formale, fondato su un programmatico superamento del senso del confine come di quello dell'univocità dell'espressione.

Il *Faust* di Švankmajer è prima di tutto – come il precedente *Alice* – un tentativo di liberazione dalle chiusure del tradizionale retaggio cinematografico connaturato alla forma-adattamento: descritta da Drábek e North come un'opera fondata su criteri diametralmente opposti a tutto ciò che “might ordinarily characterize a straightforward film adaptation”, la pellicola tenta più che altro di minare dall'interno il concetto stesso di ‘rielaborazione’.⁴⁹ Nella sua natura distruttiva, essa

represents not an authoritative transliteration of a singular Faustus-text into the medium of film, but an indirect thesis on the contingencies of authorship, the chaos of interpretation, and the impossibility of direct adaptation.⁵⁰

Lo stesso sovraccarico di riferimenti testuali presenti nel film non smentisce affatto un simile assunto poiché tutte le fonti letterarie citate vengono ridotte da Švankmajer a materiale grezzo, frammento piegato – al pari di tutti gli altri elementi filmici, dagli oggetti ai personaggi, passando per le scenografie – all'espressione delle sue ossessioni, alla testualizzazione della propria riflessione sul presente, al progressivo delineamento della figura del suo Faust.

⁴⁸ P. Drábek e D. North, “*What governs life*”, cit., p. 526.

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ Ivi.

Il tema del castigo eterno che il regista ceco trae dalla *Tragica storia del Dottor Faust* di Christopher Marlowe, ad esempio, è totalmente svincolato dall'allusione del letterato inglese alla maledizione scagliata dalla Chiesa nei confronti dei ribelli slanci individualistici verso la conoscenza: la dannazione, nella visione di Švankmajer, non fa più distinzioni e accoglie il destino di tutti gli uomini, accomunati dal fatto di essere pedine identiche e non più distinguibili nel contesto di un mondo governato dall'imprevedibile gioco del libero mercato. Lo stesso finale smembramento del corpo di Faust marlowiano (ritrovato in pezzi dai suoi amici che, in tal modo, comprendono l'avvenuta discesa all'inferno) viene qui recuperato attraverso il filtro grottesco dell'episodio del furto della gamba umana perpetrato dal vecchio mendicante, in un riferimento – pervaso di *humour noir* – alla squalificazione della fisica naturalità umana sotto il peso dell'imperialismo tecnologico.

Allo stesso modo viene utilizzato il materiale desunto dal *Faust* di Goethe, costretto in un'operazione di svilimento (se possibile) ancor più radicale di quella in cui incorre Marlowe: se nel poema drammatico tedesco, come scrive Luca Zenobi, “il percorso, l'itinerario, la ricerca sono il nucleo attorno al quale Faust costruisce la propria possibilità di redenzione” e “lo Streben si afferma come forza propulsiva, addirittura edificante”,⁵¹ in Švankmajer la ossessiva ricorrenza dei piani ravvicinati che illustrano l'incedere del protagonista, il suo continuo oltrepassare soglie e frontiere, non fanno altro che illustrare parodisticamente il suo configurarsi come un'entità passiva, totalmente trascinata dagli eventi, persa in una tensione e uno sforzo inutili perché privi di finalizzazione, dettati esclusivamente da un'annojata insofferenza.

Completamente votato alla rivendicazione dell'orizzonte dell'artificio in cui il film è immerso è invece il riferimento testuale attivato nei confronti del *Faust* di Charles Gounod: come visto in precedenza, infatti, sia le parole del libretto che la musica della partitura originaria si presentano diegeticamente come il suono artificiale proveniente da un nastro registrato.

Proprio in relazione alla dimensione musicale, inoltre, il Faust dimostra indubbiamente una buona parte del suo potenziale liberatorio: scegliendo di comporre la colonna sonora del film esclusivamente di suoni reali, diegetici (a prescindere dai titoli di testa e di coda, dei quali ho parlato in precedenza), Švankmajer prende nuovamente le distanze dagli schematismi della tradizione occidentale, stavolta principalmente operistica e teatrale, per la quale il Faust non può che proporsi come una figura ‘musicata’, inevitabilmente connessa all'esecuzione canora e inondata di musica. Il regista ceco, al contrario, mette in atto un lavoro di radicale sottrazione, tale da giungere fino all'annullamento, esplicitandosi – usando le parole di Adrian Martin – come il fautore

⁵¹ L. Zenobi, *Faust: il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, p. 133.

di “un’arte atomica” ovvero “un’arte della disintegrazione e della dispersione”.⁵² Inoltre, va detto, l’autore praghese palesa in questo caso la sua peculiare idiosincrasia nei confronti della musica, definita nei termini di un’arte “del tutto astratta”, incapace “di sostenersi da sola [...] di dar corso a un pensiero o all’immaginazione”, colpevole di scuotere il pubblico solo “in modo superficiale, sopperendo in tal modo ‘all’insufficiente’ immaginazione del regista” e dunque, proprio a causa di questi caratteri, esclusa irrimediabilmente dal progetto generale di un cinema che tende (come, un tempo, quello di Ejzenštejn) all’attivazione di una terapia mentale, a una liberazione del suo spettatore, a una presa di coscienza eminentemente politica.

Proprio in questi termini, d’altronde, va inteso il *Faust* di Jan Švankmajer: come un’opera liberatoria nella sua radicale politicizzazione, realista nel suo sfrenato surrealismo, impregnata secondo Inez Hedges del “deep pessimism concerning the future of humankind in the post-Cold War era” del regista ceco, per il quale

half the world played the ‘social justice’ game while happily murdering people in its name and the other half played on the ‘freedom of the individual’ while, using advertising tricks, creating unified consumers who did not have their own will and happily licked up any old scum.⁵³

Il *Faust* di Švankmajer, insomma, rende desueta la stessa concezione dell’adattamento perché nella sua libertà strutturale, più che sviluppare le suggestioni delle opere letterarie che continuamente cita, torna direttamente alla radice del mito che le ha plasmate, immettendolo nel flusso dell’universo estetico dell’autore praghese e permeandolo di quella riflessione politica che con quell’universo coincide. Il regista stesso, d’altronde, riconosce che

quando una civiltà sente che la propria fine si sta avvicinando ritorna al suo inizio per vedere se i miti sui quali è stata fondata possano essere interpretati diversamente in modo da poter dare una nuova energia e salvarli dall’imminente catastrofe. Il mito di Faust è uno dei miti chiave di questa civiltà e [...] il mio Faust è proprio uno di questi ritorni interpretativi.⁵⁴

L’operazione compiuta da Švankmajer va dunque intesa come una (ri)appropriazione, come il consapevole tentativo di spogliare la figura di Faust dal suo passato glorioso, dalle caratterizzazioni desunte dalle pagine (e note) che l’hanno reso celebre, al fine di ricrearne un nuovo archetipo contemporaneo, fatto di tratti forse ribaltati ma senza dubbio nuovi, proprio perché afferenti a un rinnovato ordine del reale.

⁵² A. Martin, *Gioco con il DVD*, in “Moviement n. 6”, cit. p. 58.

⁵³ I. Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, cit., p. 202.

⁵⁴ P. Hames, *Intervista a Jan Švankmajer*, cit., p. 195.

Abstract

The Czech *Faust* by Švankmajer

Faust (1994) is the first feature film directed by Jan Švankmajer after the dissolution of Czechoslovakia and probably the most thorough summation of his 'realized' Surrealism, not based on the evocation of a dreamlike, nonsensical world but marked by "an evident political significance, a direct incisiveness of the individual on collectivity" (F. Pitassio).

Švankmajer's reinterpretation of Doctor Faust's myth, set in a present-day Prague, is a one-of-a-kind *melange* that blends different Faustian sources (Marlowe, Goethe, Gounod and the *Puppenspiel* tradition) in order to convey the director's concerns about globalized societies, primarily addressing the process of disintegration of individual identities, the disqualification of corporeality and the subjugating power of media on reality.

After introducing the main themes and motifs of Švankmajer's film aesthetics, the article focuses on the analysis of several sections of *Faust*, in an attempt to highlight its socio-political subtext.

Keywords: Faust, Jan Švankmajer, Czech Cinema, Modern Myths, Adaptation, Puppenspiel, Czechoslovakia, Czech Republic, Christopher Marlowe, Johann Wolfgang Goethe, Charles Gounod.