



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

L'OMBRA

a cura di Elena Mazzoleni

aprile 2012

SARA TONGIANI

Ombre senza fine nella letteratura e nel cinema nordici

Nell'antichità l'ombra viene utilizzata per misurare il tempo: una semplice e sguarnita asticella piantata nel terreno presta il corpo all'ombra che, stagliandosi sulla terra, determina l'ora meridiana, dalla quale poi si procede alla tripartizione del giorno. Anche il corpo dell'uomo diviene, all'occorrenza, il gnomone di una meridiana: la lettura della sua ombra proiettata sulla terra determina l'ora del giorno. Secondo questa tradizione, l'ombra e il meriggio risultano strettamente collegati. L'ora del mezzogiorno diventa l'unico momento identificabile con certezza ed obiettività, anche senza l'ausilio di gnomoni o di altri strumenti: in questi istanti, allo *zenit* del Sole nel cielo corrisponde la minima e quasi inesistente estensione dell'ombra delle cose e degli uomini sulla terra. Racconti fantastici, leggende e credenze popolari si concentrano su questo momento cruciale nel quale si consumano particolari rituali e le terribili apparizioni degli dèi o degli spiriti dei morti (Caillois 1988: 9-25). Inoltre, la speciale essenza dell'ombra, intesa quale riflesso del *pneuma* dell'uomo, rivela nel mezzogiorno una preoccupante fragilità, avvicinandosi e ritraendosi verso il corpo che la genera. Roger Caillois, nel suo *Le démon de midi*, si sofferma su diversi aspetti della questione: dall'identificazione del rapporto fra l'estensione dell'ombra al meriggio e la forza dell'uomo o del guerriero, alle particolari similitudini fra lo stato del sonno e quello della morte, dalle fate del mezzogiorno, prive di ombra, alle terribili e sacre manifestazioni del dio dell'Arcadia, Pan.

Il mondo antico conosce il terrore diurno, che si cristallizza nell'ora del mezzogiorno e che trova proprio nell'ombra dell'uomo e

delle cose un'importante e significativa testimonianza. L'identificazione fra l'ombra e l'anima e il nesso fra vita e morte si caricano, con l'avvento del cristianesimo, di valenze che alludono a un'altra dimensione, quella caratterizzata dalla frattura e dalla distinzione fra bene e male, fra il regno luminoso di dio e quello oscuro dei demoni. Secondo questa prospettiva, inoltre, il sacro terrore del mezzogiorno avanza, raggiunge e si impadronisce della tenebra della notte, che diventa il regno dell'oscurità, della nuova forza del male: il diavolo. L'*incipit* del libro *Genesi* definisce questi nuovi spazi opposti fra loro: quello radioso e rassicurante della vita e della conoscenza di dio e quello tetro e oscuro della tenebra del male. Questo passo attesta però anche la co-originarietà di luce e tenebra: una co-originarietà che viene ribadita, lontano nel tempo e nello spazio, nel *Faust* di Goethe, nel quale un perfetto e moderno *Mephistopheles* rivela la propria ambigua identità: "lo sono una parte di una parte che in principio era tutto, una parte della tenebra che generò la luce, quella superba luce che ora contende alla madre notte rango antico e spazio" (Goethe 2005: vv. 1349-1353).

Il testo di Goethe rappresenta uno degli *ipotesti* di riferimento per il racconto di Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*Storia straordinaria di Peter Schlemihl*, 1814), nel quale l'autore intreccia nella trama temi e motivi diversi fra loro: la ricerca del denaro, il tentativo di aderire al modello etico borghese, il patto con il diavolo, la perdita dell'ombra e della propria identità, il doppio e il fantastico. Il racconto di Chamisso riprende l'idea dell'incontro e del patto faustiano fra l'uomo e il diavolo e presenta uno svolgimento apparentemente lineare: Peter si lascia sedurre dalla proposta di un misterioso uomo in grigio e scambia la propria ombra con una borsa magica. Si tratta dunque della parabola esistenziale di un giovane sprovveduto e incauto, "un povero diavolo", che incontra, senza accorgersene, il diavolo in persona.

Le innovative scelte formali e strutturali introdotte in questa opera da Chamisso rendono la *Storia* una fiaba romantica, nella

quale l'ambientazione notturna si fonde perfettamente con l'elemento fantastico. Per prima cosa, l'autore sceglie per il proprio protagonista un nome singolare, Schlemihl, che si riferisce al termine tedesco *der Schlemihl*, che significa "lo sfortunato, il furfante, lo scaltro". Chamisso sottolinea il legame del suo Peter con le figure della tradizione e della letteratura ebraica (si pensi poi all'opera di Singer): "*Schlemihl* o piuttosto *schlemiel* è una parola ebraica che significa Théophile o amato da dio. Nel gergo ebraico, si chiamano con questo nome le persone infelici o malridotte alle quali va tutto storto" (Chamisso 1975: 770). In queste righe, l'autore rivela la duplice e ambigua identità di Peter: un giovane pasticciaccio e sventurato, ma gradito e amato dalla divinità. Questa particolare caratteristica rende Peter simile a un altro uomo benvenuto dalla divinità: Faust. Nel *Prologo in Cielo*, che apre il capolavoro di Goethe, il Signore presenta Faust quale suo fedele servitore, elogiando poi la sua capacità di comprendere e di seguire, anche nella più cupa disperazione, la dritta via (Goethe 2005: vv.299-329). I termini e la gerarchia del potere rappresentati nell'*incipit* dell'opera di Goethe rivelano un preciso e chiaro riferimento all'avvio del *Libro di Giobbe*, nel quale si staglia proprio il prototipo del *Gottlieb*.

Nella *Storia* di Chamisso, lo sprovveduto Peter, determinato a raggiungere e a ottenere ricchezze e prosperità, subisce il fascino di un misterioso uomo in grigio, capace di grandi prodigi. Arrivato per mare, provvisto di una lettera di raccomandazione, Peter visita la casa del ricco mercante Thomas John e assiste a una serie di inspiegabili e meravigliosi accadimenti: dalle tasche dello sconosciuto e negletto uomo in grigio vengono estratti oggetti che allietano il pomeriggio dell'allegria compagnia. Lo sguardo di Peter si concentra proprio su quell'uomo e sulle sue prodezze: "Ancora tre cavalli sellati da quella stessa tasca, dalla quale erano usciti fuori una borsa, un cannocchiale, un tappeto intessuto [...] e un padiglione di pari grandezza, completo di tutti i suoi ferri e pioli" (Chamisso 1992: 15). L'incontro terribile e nefasto con questo anonimo uomo in grigio, che segna il destino e

la vita di Peter, avviene poco oltre e si consuma in un luogo fortemente connotato: una radura esposta al sole.

Decisi di sottrarmi alla compagnia [...] Mi ero già felicemente spinto oltre il roseto giù per la collina, e mi trovavo in mezzo alla radura erbosa, quando, temendo di essere sorpreso a camminare sul prato e non sul sentiero, mi gettai attorno uno sguardo furtivo. E quale non fu il mio spavento quando mi vidi alle spalle, diretto verso di me, l'uomo dalla giubba grigia. (Chamisso 1992: 15)

L'autore descrive accuratamente lo spazio nel quale si consuma un incontro che si caratterizza per la parziale rivelazione di identità, ruoli e desideri. In questo luogo esposto, nel quale il sole si abbatte direttamente sull'erba, simile alla radura del *disvelamento* di Heidegger, l'uomo in grigio si confida con Peter:

Il Signore voglia perdonare la mia indiscrezione, se oso presentarmi a lei pur senza conoscerla... ma ho una preghiera. [...] Durante il breve tempo nel quale ho goduto della fortuna di trovarmi accanto a lei, ho avuto modo, mi permetta di dirlo, di osservare diverse volte con inesprimibile ammirazione la bella, bella ombra che lei, con una certa qual nobile noncuranza e senza quasi farci caso, proietta di sé al sole, quella straordinaria ombra lì ai suoi piedi. (Chamisso 1992: 15-16)

Si introduce qui finalmente l'immagine dell'ombra, la labile parvenza di vita che segue ogni individuo. La radura consente all'ombra di rivelarsi e di mostrarsi compiutamente proprio nella piena visibilità della luce, permettendole di distendersi indisturbata sul manto erboso, senza incontrare ostacoli. In questo luogo e dopo essere stato ignorato e rifiutato dal gruppo di ricchi signori ospiti nella casa del signor John, Peter si ritrova solo in mezzo alla luce e cade nella trappola dell'uomo in grigio, rappresentazione di un moderno e apparentemente innocuo diavolo. Ricorrendo a una suadente arte oratoria, l'uomo in grigio dichiara il proprio interesse per

l'ombra di Peter e propone un insolito e pericoloso scambio: "Io la prego di consentire che io prelevi immediatamente da terra questa nobile ombra, e che me la prenda; come, è affar mio. Per contro [...] le lascio la scelta fra tutti i tesori che mi porto in tasca" (Chamisso 1992: 16-17). Peter ascolta l'offerta dell'uomo in grigio e, probabilmente, il successivo catalogo di meraviglie elencato dallo strano individuo lo induce a fantasticare sul proprio futuro, sino all'oggetto del desiderio: la borsa di Fortunatus. Si tratta di una sacca incantata, che si rivela in breve diabolica, dalla quale è possibile estrarre qualunque oggetto o cosa si desideri. Peter si perde nella propria fantasia e ammette: "Lo interruppi, e nonostante la mia paura, con quella semplice parola egli mi aveva catturato l'anima. Fui colto da un capogiro, e davanti agli occhi mi balenò uno sfavillo di ducati d'oro..." (Chamisso 1992: 17). L'anelito di Peter prende forma, mentre si impone lo stretto connubio fra ombra e anima. L'accordo fra i due viene velocemente raggiunto e l'uomo in grigio si appropria della bella ombra del giovane Schlemihl. Completamente immerso e circondato dalla luce del sole, Peter rimane solo con la borsa incantata e senza la propria ombra. Schlemihl non si accorge della sua situazione e delle gravi conseguenze del compromesso stipulato con un uomo che presenta palesi attributi diabolici. Poco dopo, uscendo finalmente dalla casa del ricco mercante, per Peter comincia la lenta comprensione di un nuovo *status* sociale: non quello della ricchezza, bensì quello dell'emarginazione sociale. La rivelazione di questa nuova e inaspettata condizione appare del tutto simile a una particolare discesa agli inferi: Peter viene continuamente offeso, dileggiato e escluso dalla vita sociale a causa della sua mutilazione nell'aspetto, quella mancanza dell'ombra che dalle altre persone viene percepita quale terribile e nefanda violazione di un tabù. La perdita dell'ombra avvicina la figura di questo sfortunato e incauto ragazzo a quelle dei mostri e delle creature diaboliche (spesso prive di ombra). La disperazione di Peter approda infine alla coscienza di sé e di quel gesto avventato:

Non appena mi trovai solo nella vettura scoppiai a piangere amaramente. Allora forse nacque in me il sospetto che, se sulla terra l'oro vale più della virtù e del merito, l'ombra però possiede un valore più alto dell'oro stesso; e io, che prima avevo sempre sacrificato la ricchezza alla mia coscienza, mi trovavo ora ad aver dato via la mia ombra per il vile denaro. Che cosa sarebbe potuto accadermi in questo mondo! (Chamisso 1992: 19)

Questo breve ma intenso monologo interiore rappresenta una sorta di stadio del cammino intellettuale, sociale e umano di Peter; il quale riflette sulla sua nuova identità a partire da una mancanza: *egli è compiutamente un uomo senza ombra*. Questa condizione determina l'isolamento di Schlemihl, il quale inizialmente tenta di confondersi e di nascondere l'assenza della propria ombra immergendosi nelle ombre delle cose intorno a sé, ma poi si rassegna a una vita nella quale la luce lo attraversa senza rifletterlo:

Le notti [...] erano di luna piena. A tarda sera mi gettai addosso un ampio mantello, mi calai il cappello fin sugli occhi e, tremando come un criminale, scivolai fuori dall'albergo. Soltanto quando fui in un luogo deserto uscii dall'ombra delle case che mi avevano protetto sino a quel punto, e avanzai nella piena luce lunare; pronto a conoscere il mio destino dalla bocca dei passanti. Risparmiami, caro amico, la dolorosa ripetizione di tutto ciò che dovetti patire. (Chamisso 1992: 21)

La *Storia* prosegue concentrandosi sulla vita del giovane Schlemihl, alternando le malinconiche speranze disilluse di Peter al sogno utopico di un mondo popolato da uomini e donne prive di ombre. In questo racconto, la perdita dell'ombra assume valore metaforico, alludendo allo sradicamento dell'emarginato, alla possibilità di realizzare il proprio io attraverso un faticoso percorso di emancipazione, al doppio alienato da sé oppure alla perdita del sistema di valori etici e sociali. Il valore di questa *Storia* risiede anche nel suo epilogo: Peter sfugge al vincolo imposto dal patto stipulato

con l'uomo in grigio, senza ricorrere, come ben sintetizza Giulio Schiavoni (1984: 22), "ai titanismi chiamati in causa da Goethe", bensì rompendo in qualche modo quel legame simbiotico fra anima e ombra. Schlemihl rifiuta la proposta dell'uomo in grigio: lo scambio fra l'ombra e l'anima. Accettare questo nuovo accordo determinerebbe per Peter la riammissione nella comunità degli uomini e la possibilità di vivere una vita normale, sposando infine la bella Mia. Schlemihl però rifiuta questo nuovo e terribile patto e getta la borsa di Fortunatus, rompendo ogni legame con l'uomo in grigio. Peter rimane *l'uomo senza ombra*, ma l'elemento magico irrompe ancora nella sua vita: un paio di stivali acquistati per necessità in un paesino sconosciuto si rivelano magici e aiutano questo sfortunato eroe a realizzare un nuovo sogno, quello di studiare e di catalogare le forme della natura. La perdita dell'ombra determina per Schlemihl la conquista degli strumenti (magici) che gli mancavano per realizzare quel cambiamento esistenziale al quale anelava. Il racconto di Chamisso rappresenta l'ideale cristallizzazione del tema dell'ombra e diviene in breve una sorta di ipotesto di riferimento per la letteratura, per gli studi e le interpretazioni critiche.

Anche la favola *Der Skuggen* (*L'ombra*, 1847) di Hans Christian Andersen si concentra e si sviluppa proprio intorno al tema dell'ombra, opponendosi in parte alla *Storia* di Chamisso. L'autore danese racconta l'avventura di un erudito scienziato che perde la propria ombra durante un viaggio di studio in uno sconosciuto paese equatoriale, nel quale il terrore diurno si è trasformato nella consuetudine, causata dal gran caldo, di vivere e di lavorare soltanto dopo il tramonto del sole. Gli spazi contraddistinti dalla luce (solare e lunare) e dalla tenebra appaiono nettamente distinti fra loro, come avviene nella *Storia* di Chamisso. Nel caso raccontato da Andersen, l'ombra dello scienziato cresce nutrendosi di cultura e di poesia, divenendo infine pallida materia. La dicotomia fra l'inconsistenza e la concretezza, fra l'inanimato e l'animato, sembra in questo caso frantumarsi: l'ombra diviene altro da sé, rivendicando la propria autonomia.

Nella favola, dopo una lunga giornata di studio, lo scienziato si diverte a giocare con la propria ombra riflessa dalla luce di una lanterna sulla casa di fronte, invitandola, infine, a entrare in quella misteriosa abitazione:

«Su via! Vuoi andare?» E fece un cenno all'ombra, e l'ombra fece un cenno di rimando. [...] Lo scienziato si alzò, ed anche l'ombra nel terrazzino di contro si alzò; e lo scienziato si volse, per rientrare in casa, e chi avesse guardato attentamente, avrebbe osservato come anche l'ombra entrasse per la vetrata socchiusa della casa di contro. (Andersen 2006: 272)

Dopo questa avventura notturna, l'ombra dello scienziato non ritorna a casa e l'uomo si trova nella medesima situazione di Peter: La preoccupazione dello studioso non è quella di essere escluso dalla società, bensì proprio quella di essere considerato come una sorta di plagio della ben nota e diffusa storia dell'uomo senza ombra. Con grande sorpresa, già pochi giorni dopo, lo scienziato si accorge di avere una nuova ombra sotto i piedi: "Nei paesi caldi tutto cresce tanto rapidamente che dopo una settimana egli si avvide [...] di una nuova ombra che gli spuntava dalle gambe quando camminava al sole" (Andersen 2006: 273). La situazione sembra dunque tornare alla normalità e lo scienziato, dopo questa stravagante avventura, ritorna al proprio paese e si dimentica temporaneamente della sua prima ombra, sino a quando non riceve un'inaspettata e sorprendente visita: la sua vecchia e pallida ombra torna a trovarlo, presentandosi nelle nuove vesti di uomo. L'ombra divenuta materia si presenta allo scienziato con la precisa e razionale intenzione di annientarlo.

In questo testo l'ombra diventa il doppio, l'antagonista e il rivale del proprio padrone, mentre lo scienziato rappresenta l'ostacolo, l'uomo da eliminare per concludere un particolare percorso di maturazione intellettuale ed esistenziale. La favola di Andersen termina con la morte dello scienziato, che avviene proprio mentre la sua prima ombra si sposa con una giovane e ricca principessa:

evento che sancisce la sua partecipazione alla vita della società degli uomini. La realizzazione personale dell'ombra *divenuta uomo* deve necessariamente coincidere con la morte del suo padrone, unico testimone della sua peculiare iniziazione alla vita, alle leggi e alle consuetudini degli uomini.

La figura dell'ombra nel racconto di Andersen, strettamente connessa a quella del doppio, si unisce ai temi presenti nella *Storia* di Chamisso e contribuisce a creare la trama e le atmosfere di un particolare e riuscito film del 1913, precursore e poi manifesto dell'espressionismo cinematografico tedesco, *Der Student von Prag* (*Lo studente di Praga*) di Stellan Rye (regista danese). Si tratta di una pellicola che attinge temi, motivi, ambientazioni, dettagli e particolari proprio dalla letteratura. Si può parlare a questo proposito di *intertestualità*: un proficuo rapporto tra il film, inteso quale *ipertesto*, e diversi *ipotesti* di riferimento, rappresentati dai racconti di Chamisso, Hoffmann e Poe (per l'ambientazione notturna), da alcune interpretazioni del mito di Faust (Goethe, Wilde) e da opere che si innestano sull'immagine e sulla realtà del doppio (Wilde, Dostoevskij). Inoltre, i riferimenti all'arte contemporanea e alle coeve esperienze d'avanguardia incidono profondamente sulle scelte della fotografia, della costruzione del film e dell'utilizzo del contrasto fra bianco e nero, fra luce e ombra.

Il racconto, scritto e diretto da Rye in collaborazione con Paul Wegener (che interpreta anche il protagonista della storia) [Fig. 1], introduce la situazione iniziale dello studente Balduin: povero e desideroso di raggiungere ricchezza e prosperità per riuscire così a sposare la donna dei suoi sogni e a aderire al modello sociale borghese. L'inizio del film si colloca nel solco di questo tipo di tradizione: un giovane inesperto e sprovvisto tenta di concretizzare le proprie fantasie. Simile all'incauto Peter Schlemihl, lo studente accetta di vendere l'immagine di sé riflessa nello specchio al mefistofelico Scapinelli [Fig. 2], ricavando in questo modo il denaro necessario per essere accolto nella ristretta cerchia borghese. Dopo il patto scellerato con Scapinelli, la vita del giovane viene stravolta: la mancanza del riflesso nello specchio determina un parzia-



Figg. 1-3:
Lo studente di Praga (1913)
 – Stellan Rye.

le isolamento di Balduin. Analogamente a quel che accade a Peter, lo studente è costretto, in alcune situazioni, a nascondersi o a pensare e attuare precisi accorgimenti che impediscano la rivelazione della *sua mancanza*. In questa storia, però, questa assenza si trasforma in una sorta di persecuzione: riprendendo in parte l'intuizione di Andersen, il riflesso, il doppio, quello che lo studente chiama *das zweite Ich*, intraprende una vera e propria lotta con Balduin, che culmina con un disperato duello fratricida. Infine, proprio Balduin riesce a sparare al suo doppio, al suo macabro e ambiguo riflesso, uccidendo in realtà se stesso [Fig. 3]. La disperazione dello studente e la consapevole persecuzione dell'altro da sé sembrano quasi rendere plasticamente evidente quel dissidio sentito e vissuto dal personaggio di Goethe, quel Faust combattuto che ammette: "Due anime, *ahimè!* Abitano nel mio petto. L'una vuol fuggire dall'altra" (Goethe 2005: vv. 1112-1113).

Nel film di Rye la sceneggiatura e la fotografia ricorrono al contrasto fra luce e ombra per rappresentare la lotta fra il bene e il male, fra la forza della morale e quella della tentazione del demonio. L'ombra che segue fedelmente l'uomo diviene il suo doppio, il suo terribile alter ego, capace di percorrere e scendere nell'abisso del male e di opporsi alla materia che lo riflette. La storia, raccontata e costruita con grande precisione e abilità tecniche, compone elementi differenti fra loro, letterari e artistici, fra i quali spicca il mito faustiano, tema che diviene ricorrente nell'espressionismo tedesco. L'immaginario di questo cinema è ricco di personaggi che tentano di realizzare i propri desideri, talvolta infrangendo le leggi naturali e quelle sociali. Si tratta di figure che si oppongono all'ordine pre-costituito, incarnando ideali prometeici o ricorrendo al mondo misterioso della magia, e che spesso subiscono cocenti sconfitte che li annientano o che li conducono alla morte.

Per quel che riguarda *Lo studente di Praga*, Balduin e Scapinelli rappresentano ed esemplificano le caratteristiche principali dei protagonisti del racconto faustiano: da un lato un uomo soggiogato dal desiderio di realizzare se stesso e le proprie aspettative, dall'altro una figura che rivela continuamente affinità con il mondo dell'illu-

sione, della magia e delle tenebre. Soprattutto il personaggio diabolico sembra proseguire nella narrazione cinematografica la sua fortuna artistica e letteraria: si pensi al Dr. Caligari (*Der Cabinet des Dr. Caligari, Il gabinetto del dr. Caligari*, 1920), al mago delle ombre cinesi di *Schatten (Ombre ammonitrici*, 1923) e al folle dottor Mabuse protagonista di una complicata trilogia di Fritz Lang (*Dr. Mabuse, der Spieler*, in due parti, 1920, *Das Testament des dr. Mabuse, Il testamento del dr. Mabuse*, 1933, *Die Tausend Auges des Dr. Mabuse, Il diabolico dr. Mabuse*, 1961).

L'affascinazione del male e il tormento del personaggio faustiano vengono infine perfettamente rappresentati nel *Faust* di Friedrich Wilhelm Murnau del 1926. Si tratta di un'opera complessa, nella quale la fotografia, i movimenti di macchina e la narrazione stessa testimoniano la grandezza del regista e dei suoi collaboratori. Eric Rohmer (2004) ha in parte analizzato i riferimenti pittorici presenti nella costruzione del film, individuando nello "spazio filmico" l'unione fra "spazio pittorico" e "architettonico". Nel caso del *Faust*, Murnau affronta il cinema come un'arte plastica, combinando le prospettive delle avanguardie contemporanee con l'uso della luce ispirato da Rembrandt e da Caravaggio e con il lavoro in studio: gli effetti speciali conferiscono valore simbolico alla narrazione, ai personaggi, agli oggetti e alla vasta gamma di chiaroscuro che caratterizza l'evoluzione della storia.

L'inizio della pellicola fissa i termini entro i quali si sviluppa l'intera trama: la contrapposizione fra luce e tenebra, fra l'angelo luminoso di dio [Fig. 4] e il diabolico Mefistofele e l'uso del chiaroscuro e dello sfumato. Queste prime scene rappresentano la chiave di lettura dell'intera opera, nella quale le cose e le persone, i sentimenti di Faust e le illusioni magiche di Mefistofele appaiono avvolte da un opaco e soffuso pulviscolo di luce e ombra, dal quale faticosamente emergono per rivelarsi allo spettatore [Fig. 5, Fig. 6]. A questo proposito, l'arrivo sulla terra di Mefistofele (un essere volutamente ancora mostruoso e primordiale, connotato dagli artigli, dalle corna e dalle grandi ali nere) [Fig. 7] simboleggia la discesa dell'ombra su di essa: l'intera città racchiusa nell'inquadratura

Figg. 4-8:
Faust (1926) – Friedrich
W. Murnau.



ra viene avvolta dalla presenza della tenebra generata dal demone [Fig. 8].

Murnau mantiene l'ambientazione medioevale per la sua interpretazione del *Faust*, rielaborando il testo di Goethe e tutto quel patrimonio letterario, artistico e popolare europeo che aveva decretato la nascita e la fortuna di quel misterioso e audace alchimista e del moderno e diabolico Mefistofele. Nelle prime sequenze, il regista tedesco descrive e fotografa uno stralcio di Medioevo: la festa che si consuma nelle strade della città, i saltimbanchi, gli atto-



Figg. 9-10:
Faust (1926) – Friedrich
 W. Murnau.

ri e l'arrivo e la diffusione della peste. Protagonista di questi intensi frammenti narrativi sono le ali nere e ineluttabili di Mefistofele, che si stendono sulla città e diffondono la malattia e la disperazione. La storia di Faust prende avvio dal desiderio del medico e alchimista di placare questa epidemia e di conoscere compiutamente il mondo, la natura e le loro leggi. Naturalmente l'intervento di Mefistofele e della magia complicano la vita e le aspettative di Faust, il quale arde di una melanconica e inesauribile insofferenza. Il film di Murnau segue la lunga, entusiasmante e travagliata vicenda di Faust: dal volo attraverso lo spazio e il tempo compiuto insieme a Mefistofele [Fig. 9] alla tragica relazione con Margherita, dalle illusioni magiche attuate alla corte di Parma alla maledizione della

giovinezza e alla salvifica apparizione in cielo dell'amore [Fig. 10]. Almeno un aspetto appare interessante sottolineare qui, ovvero la possibilità di leggere la trasformazione del vecchio Faust nel giovane di un tempo come l'abile costruzione di un *Doppelänger* del tutto simile al riflesso nello specchio dello studente Balduin: entrambi compiono una consapevole discesa agli inferi e subiscono il fascino distruttivo del male.

Come già aveva fatto per *Nosferatu* (nel quale l'ombra veicola proprio le scene finali dell'opera), Murnau disegna anche per il *Faust* ambientazioni bidimensionali, dalle quali emergono gli elementi della sua narrazione cinematografica: luci, ombre e movimento. Questo complesso lavoro preparatorio rivela anche la complessità e la ricchezza delle citazioni iconografiche (Aldorfer, Caravaggio, Rembrandt, Friedrich) e della rielaborazione delle immagini stesse. Nel *Faust*, Murnau non si limita a caratterizzare i luoghi e i personaggi presenti sulla scena, bensì utilizza una pittura dinamica, che si esprime attraverso l'uso plastico della luce e dell'ombra.

Con un salto temporale che riflette anche la distanza di fermenti intellettuali e filosofici, l'approdo di questo breve itinerario delle apparizioni dell'ombra è costituito da una rivisitazione apparentemente lontana del mito faustiano, *Det sjunde inseglet* (*Il settimo sigillo*, 1956) di Ingmar Bergman, nel quale l'insolita coppia formata dalla morte e da un cavaliere di ritorno dalle crociate appare per molti aspetti simile a quella formata da Mefistofele e da Faust. Nel film di Bergman l'ombra prende corpo e diviene la morte, una figura inquietante, vestita di nero e fortemente connotata, che segue l'uomo, passo dopo passo. Il rapporto fra il cavaliere e la morte sembra essere quello fra un uomo e la sua ombra: ovunque vada, Antonius scorge dietro di sé questa terribile figura nera [Fig. 11].

Bergman sceglie per il suo film un'ambientazione genericamente medioevale, nella quale all'arrivo e alla diffusione della peste si sovrappongono la fine delle crociate e l'inizio della caccia alle streghe. Il Medioevo del regista svedese diviene un pretesto figurativo,



Fig. 11: *Il settimo sigillo* (1956) – Ingmar Bergman.

che si avvicina molto a quello ricostruito dallo stesso Murnau nel suo *Faust*. Idealmente, è possibile rintracciare e seguire una serie precisa di riferimenti fra il film di Murnau e il *Settimo sigillo* di Bergman: entrambi si avvicinano a uomini consumati dal dubbio e dalla disillusione, che cedono alla tenebra per poter intravedere, per un momento o per l'eternità, la luce. Anche in questo caso, il tema dell'ombra si declina su almeno due piani diversi: da un lato rappresenta il regno dell'oscurità e della fine dell'uomo, dall'altro diviene la forma dell'altro, dell'*alter ego*, della morte che risveglia il dubbio e la paura del cavaliere. La scena iniziale del *Faust* di Murnau e l'epilogo dell'avventura e della vita del cavaliere nel film di Bergman racchiudono immagini e atmosfere che si ripetono: una sorta di eterno ritorno del simile che rinnova il tormento e la sofferenza dell'uomo. I primi fotogrammi del film di Bergman [Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14] rivelano l'influenza del teatro (Henrik Ibsen, August



Figg. 12-14:
Il settimo sigillo
(1956) – Ingmar
Bergman.



Fig. 15: *Faust* (1926) – Friedrich W. Murnau.

Strindberg) e del cinema nordico (Viktor Sjöström, Carl Dreyer), ma anche la lezione espressionista di Murnau: all'oscuro sbarco di Antonius sulla spiaggia, scandito dai versetti dell'*Apocalisse*, corrisponde la carica evanescente dei cavalieri scheletrici del *Faust* [Fig. 15]; alla figura androgina e misteriosa della morte corrisponde l'immagine moderna di Mefistofele [Fig. 16]; le scene della processione dei flagellanti e del rogo della strega sembrano riferirsi direttamente all'immaginario narrativo e pittorico plasmato da Murnau per la sua ricostruzione della città avvolta dalla malattia e per la sua particolare interpretazione della morte di Margherita [Fig. 17]. Queste immagini indicano la stretta connessione tra il film di Bergman e quello di Murnau, inoltre, l'idea stessa del patto stipulato fra la morte e il cavaliere rivela poi anche una ripresa narrativa dei motivi e dei temi letterari, popolari, folkloristici e cinematografici che compongono la tradizione della storia di Faust. Il protagonista di Bergman appare simile alla figura del *Gottlieb* e all'immagine di Faust, che rinnega il proprio sapere e si affida, abbandonan-



Figg. 16-17:
Faust (1926)
– Friedrich W.
Murnau.



Fig. 18: *Il settimo sigillo* (1956) – Ingmar Bergman.

dosi completamente, a Mefistofele. L'ispirazione del *Settimo sigillo* è racchiusa nel libro dell'*Apocalisse* e il suo sviluppo narrativo è mutuato da una concezione filosofica: di ritorno dalle crociate, dopo aver coraggiosamente combattuto per difendere la propria fede, Antonius cede al dubbio e tenta di trovare in una terra disertata dalla divinità proprio la presenza di dio. Soprattutto con il pensiero di Søren Kierkegaard e con la pesante eredità di Friedrich Nietzsche sembra consumarsi una sorta di dialogo a distanza, che si chiude con l'epilogo del film: l'immagine della danza macabra [Fig. 18], ennesima interpretazione della parziale vittoria (Jof, Mia e il loro bambino si salvano) del nulla e della morte sull'uomo.

Nel *Settimo sigillo* Bergman esibisce la propria maestria artistica: l'uso plastico della luce si fonde con la composizione e la realizzazione delle immagini, le inquadrature abbaglianti si alternano a quelle contraddistinte dal chiaroscuro, mentre la macchina in movimento genera la tensione poi enfatizzata dal montaggio. Infine,

Bergman si appropria del tono severo e grottesco degli artisti tardo medievali e protomoderni (Dante e Rabelais per la letteratura e il pensiero; Dürer e Bosch per l'arte) per realizzare e raggiungere, attraverso l'uso della luce e dell'ombra, un altissimo risultato espressivo.

BIBLIOGRAFIA

- Andersen H. C. (2006), *Tutte le fiabe*, ed. it. a cura di Kristen Bech, Newton, Roma.
- Caillos R. (1988), *I demoni meridiani*, ed. it. a cura di Carlo Ossola, Bollati Boringhieri, Torino.
- Chamisso A. (1992), *Storia straordinaria di Peter Schlemihl*, trad. it. a cura di Laura Bocci, Garzanti, Milano.
- Chamisso A. (1975), *Sämtliche Werke*, tomo I, Winkler Verlag, München.
- Goethe J.W. (2001), *Faust*, ed. it. a cura di Guido Manacorda, BUR, Milano.
- Invitto G. (2007), *Idee e schermi bianchi. Filosofia e cinema tra il mito e il falso*, Mimesis, Milano.
- Rank O. (1973), *Don Juan et le double*, trad. par S. Lautman, Éditions Payot, Paris.
- Rohmer E. (2004), *L'organizzazione dello spazio nel Faust di Murnau*, trad. it. a cura di Michele Canosa e Maria Pia Toscano, Marsilio, Venezia.
- Schiavoni G. (1984), *Introduzione in Chamisso A., Storia straordinaria di Peter Schlemihl*, Rizzoli, Milano.
- Senaldi Marco (2008), *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Bompiani, Milano.