SCENE

In principio è l'azione

Faust. Fatto, non detto di Romeo Castellucci, per Romaeuropa Festival.

di *Luna Piccioni* — 2 Novembre 2026

Il Faust è un colpo, ma non di fortuna. È un pugno diretto verso la platea, ripetuto con insistenza verso uno spettatore che da principio può solo intravederne la sagoma e l'oscillazione ritmica dietro il sipario di plastica opaca che lo isola dal palcoscenico. Lo separa, ma è anche ciò che lo connette all'immagine scenica (velata, nascosta, e per questo rivelatrice): senza quel telo il colpo del pugno fissato all'estremità di un braccio meccanico andrebbe a vuoto, in questo modo, invece, l'opera ha inizio con un impatto fisico, risuonando nelle orecchie del pubblico e creando da subito con lui un patto sensoriale uditivo.

Una premessa che è insieme una promessa, quella di venire violentemente colpiti. **Un proposito mantenuto anche dal compositore Scott Gibbons che, insieme a Romeo Castellucci per la concezione e la regia e a Piersandra Di Matteo per la drammaturgia, contribuisce ad un ripensamento del Faust che si sottrae alla linearità armonica in favore di una riproposizione scomposta e materica del mito**: il suono compenetra le immagini restituendo un Faust irriconoscibile nei tratti, trasfigurato nel senso più terreno possibile.

Il nome Faust è etimologicamente legato alla fortuna (*faustus* in latino significa fausto, fortunato), ma quello "*fatto, non detto*" portato in scena da Castellucci è più tedesco e ci arriva come un *faust* (in tedesco, appunto, pugno).

Se Franco Fortini, sostenuto anche da Cesare Cases, definiva il Faust «un poema vestito di letteratura, anzi di dieci letterature diverse» (Fortini 2026, p. LVII), con Castellucci assistiamo all'espressione radicale di un Faust che si affranca dal contenuto significatorio del linguaggio verbale e ci restituisce una forma frammentata le cui fratture sprigionano una forza più creativa e meno comunicativa.

Questo Faust non dice, non ci narra una storia, ma agisce su quella che Castellucci stesso definisce la *quinta parete* dove ha davvero luogo l'opera teatrale la cui portata si percepisce dai suoi effetti più che dal suo accadere scenico. La quinta parete è "corpo, memoria, cuore, viscere" di uno spettatore che accoglie e lascia che il proprio corpo reagisca all'incontro/scontro con la scena abitata da «immagini tridimensionali» (usando le parole dello stesso Castellucci) dove «il palcoscenico è soltanto il pretesto» e i lati nascosti sono proprio quelli che celano lo spazio creativo da cui emerge «una terza immagine, che non esiste sensibilmente, ma che si crea dall'incontro fra pubblico e ciò che accade sul palcoscenico» (Castellucci 2026).

Il gioco di luci e ombre che scolpisce il corpo novantaduenne di Gérard Bayle (per noi, Faust anziano) riesce a restituire un'esperienza quasi tattile che permette, anche a metri di distanza, di entrare fra le pieghe muscolari di un corpo contraddittorio, al contempo teso e scarno.

La figura di Faust è contraddittoria anche nel testo goethiano. Faust è un uomo di lettere, ha avuto a che fare con "il verbo" per tutta la vita, ma lo rinnega esplicitamente come strumento gnoseologico nel momento in cui, chino sul leggìo della sua stanza, si lascia andare alla considerazione disillusa: «*E le ho studiate, ah! filosofia, giurisprudenza e medicina – e anche, purtroppo, teologia – da capo a fondo, con tutto l'ardore. Povero pazzo: e ora eccomi qui che ne so quanto prima. [...] E mi è chiaro che nulla possiamo conoscere!*» (Goethe 2026, p. 33).

Eppure, distolto dalla tentazione del suicidio dal suono delle campane pasquali, cerca nuovamente conforto nelle parole e nella conoscenza dedicandosi alla traduzione del Nuovo Testamento dall'originale greco al suo "amato tedesco", ma, in un ennesimo ribaltamento, cerca di sottrarsi al dominio illusorio della conoscenza usandone lo stesso linguaggio: è forse qui, e non nella blasfemia che ne consegue, il suo vero "peccato".

Infatti, sotto la traduzione infedele di Faust, nel celebre incipit del Vangelo secondo Giovanni *in principio era il verbo*, il termine "*Wort*" (*verbo*, in tedesco), diventa dapprima "*Sinn*" (*senso*, *significato*, qui inteso anche come *idea*, *pensiero*), poi "*Kraft*" (*forza*, *energia*) e infine "*Tat*" (*azione*, *atto*, *fatto*).

È questa la scena e la scintilla iniziale del Faust *fatto, non detto* di Castellucci, il momento che precede l'apparizione di Mefistofele (sulla scena, Lorenzo Coletta), la cui possibile etimologia greca lo vuole come "*colui che non ama la luce*". Ma è un Mefistofele vestito di un bianco luminoso, sembra un chierichetto, più un angelo caduto (un Lucifero, dal latino "*portatore di luce*") che un "*signore delle mosche*".

Nel testo Mefistofele si serve delle parole sibilline di un indovinello per rivelare a Faust la sua identità, così anche le comparse presenti sulla scena sono state selezionate sulla base della risoluzione di un indovinello tramite un avviso diffuso online da *Societas* nei mesi precedenti allo spettacolo. **E non può essere un caso se, prima di prendere posto in platea, è stato distribuito al pubblico un opuscolo dove sono stampate le uniche parole (mai pronunciate in scena) dell'opera a cui si sta per assistere: tre indovinelli scritti da Castellucci stesso**. Le uniche parole, impresse su quello spesso cartoncino, sono quindi formalmente legate non a Dio, il Verbo, ma a Mefistofele che qui si presta in qualche modo ad una riflessione critica che Castellucci porta avanti sul linguaggio come Tecnica, come dispositivo di controllo strumentale e di dominio sul mondo, non come espressione umana.

In più gli indovinelli sono consegnati nelle mani dello spettatore che è dunque interpellato, come un Faust fuori scena, ancor prima che si alzi il sipario. La sua mente viene da subito chiamata ad agire, ad entrare in scena e partecipare a ciò che poi produrrà effetti e risuonerà in tutto il suo corpo, ma la linearità (crono)logica salta ancor prima che si spengano le luci, l'incontro sta già avvenendo: lo spettacolo non ha inizio, prende forma.

La memoria dello spettatore è chiamata in causa non come capacità mnemonica di conservare informazioni narrative consequenziali, ma come memoria creativa, facoltà che usa soprattutto il non-detto, il dimenticato, l'oblio come condizione imprescindibile per poter generare forme nuove da far aderire ad uno spettacolo, anche lui non-detto, in cui spesso le immagini sono enigmatiche e le informazioni sono volutamente sottratte.

Operazione che non funzionerebbe altrettanto con un'intelligenza artificiale disincarnata la cui memoria è potenzialmente in grado di conservare tutto o di perdere

dati, senza quelle zone d'ombra feconde, le cui tracce permangono anche in una memoria del corpo, che non sono cancellazione, ma evaporazione.

La tecnologia, infatti, è ampiamente presa di mira all'interno di questo Faust. L'homunculus alchemico (nella tragedia creato da Wagner, il collaboratore di Faust) è un'intelligenza creata artificialmente in laboratorio che "si fa voce, si fa linguaggio", "vive" imprigionata senza un corpo tangibile in una piccola fiala di vetro e chiama Mefistofele "signor cugino". Nello spettacolo di Castellucci può essere riconosciuto nell'automa che applaude insensibile (nel senso percettivo del termine, e quindi anche emotivo) a ciò che accade sul palco. Per citare un'altra immagine evocativa in proposito, poco dopo l'inizio dello spettacolo Mefistofele appende protesi di braccia al collo di Faust che lui fa oscillare inerti davanti a quelle in carne e ossa lasciate lungo il corpo, immobili e impotenti: quelle braccia artificiali inservibili non costituiscono uno strumento espressivo, ma una nuova forma statica.

Così come anche la statua del cane mefistofelico (non più un barbone nero, ma un pastore tedesco) la cui immobilità è sottolineata dalla compresenza di un altro cane identico al primo, ma vivo, che si muove sul palco.

Sulla scena il solo simbolo in qualche modo significatorio lo porta Margherita (Stefania Horodeyska) sulla schiena, come una croce che le grava fra le scapole. Non è una parola, ma il disegno di una margherita, la sua identità nominale, che porta impressa sulla pelle, come fosse un animale marchiato, uno di quelli che si allevano soltanto per sacrificarli al macello.

Appare come una donna-angelo, una donna-salvifica, al contempo eterea e seduttrice, offerta in sacrificio per Faust in una delle immagini più estatiche dell'intera opera: Margherita, imboccata di polvere da Mefistofele-Faust giovane (entrambi racchiusi nel corpo di Lorenzo Coletta), muore riversando sangue rosso intenso dalla bocca che macchia il suo corpo nudo e bianchissimo, un campo di battaglia che porta ora tutti i segni della guerra di cui è stato oggetto.

Ma, prima di morire, Margherita, immersa in questo paesaggio in cui impera la crisi della conoscenza, del senso, del linguaggio, riesce a restituire ancora la potenza del corpo, del gesto, dell'azione attraverso l'omaggio scenico da cui, per stessa voce di Castellucci, sembrerebbe essere nato il desiderio di mettere in scena lo spettacolo: quello a Ryszard Cieślak, l'attore polacco (come polacca è anche l'attrice che interpreta Margherita) del Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski.

Mentre dalla quinta di sinistra entra l'immagine in primo piano di Renée Falconetti nei panni della Giovanna d'Arco di Carl Theodor Dreyer, sul palco compare uno schermo che riproduce frammenti degli anni '60 di "*Il Principe Costante*" in cui il corpo di Cieślak quasi si scompone davanti ai nostri occhi in movimenti disarticolati disturbanti perfettamente connessi a vocalizzi asignificatori agghiaccianti, ma di incontestabile potenza espressiva: Margherita li porta dallo schermo alla scena in una sorta di simultaneo gioco del telefono senza fili fisico.

Non si tratta di un'adesione di Castellucci al teatro di Grotowski che rappresentava per lui «tutto ciò che non desideravo nel teatro» (la ricerca dell'uomo nuovo, della verità...), ma il «riconoscimento di una forma che ha raggiunto, in quella performance, l'apice insuperabile di Cieślak» (Castellucci 2026). **Una forma scenica, all'epoca avanguardistica, attraverso cui il corpo e la voce non agiscono come veicoli al servizio del senso, ma come la forma stessa del teatro**.

Ma se, forse, abbiamo individuato una delle possibili scintille scatenanti di questo spettacolo, non ci è dato sapere come evolverà, neanche dopo avervi assistito. Non può saperlo il pubblico e non lo sa lo stesso Castellucci per il quale «le cose cambiano e, fortunatamente, continuano a cambiare anche durante le prove». Un Faust "*fatto*", ma che in realtà non termina mai di farsi.

Riferimenti bibliografici

F. Fortini, *Prefazione per i criteri seguiti dal traduttore* in J. W. Goethe, *Faust*, Oscar Classici Mondadori, Milano 2026.
J. W. Goethe, *Faust*, Oscar Classici Mondadori, Milano 2026.
Intervista a Romeo Castellucci al Romaeuropa Festival, RayPlay Sound, 16 ottobre 2026.

> *Faust. Fatto, non detto*. Regia: Romeo Castellucci; musiche: Scott Gibbons; interpreti: Gérard Bayle, Stefania Horodeyska, Lorenzo Coletta e con Fabrizio Facchini, Francesco Marioni, Lavinia Grippa, Massimo Di Loreto, Michele Traverso, Sara Valenti, Claudia Cerulo e Uma; drammaturgia: Piersandra Di Matteo; produzione: Societas (in coproduzione con Romaeuropa Festival); anno: 2026.

Foto © Alex Majoli