

**Titolo: *InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

**Direzione:** Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

**Comitato di direzione**

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,  
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

**Comitato editoriale**

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;  
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;  
Marta Muscariello

**Comitato scientifico**

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

**Segreteria di redazione**

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 7

***Faust, mito della modernità***

dicembre 2025

Federica La Manna – La rigenerazione di Faust, mito della modernità. Una premessa

**ARTICOLI**

Donata Bulotta – From Medieval Alchemy to the Quest for the Absolute: The Evolution of Knowledge in the Figure of Faust

Angela Conzo – Il *Faust* di Goethe come ecologia culturale: una rilettura secondo il modello triadico di Hubert Zapf

Francesco Rossi – Intertestualità faustiana: *Hamlet in Wittenberg* di Karl Gutzkow

Stanislas de Courville – Le faustien de notre temps. L'ambivalente mythopoïèse putréfaite d'Alexandre Sokourov

Luigi Arata – Il *Faust* di Jan Švankmajer: decostruzione del mito e critica della modernità

Mirco Michelon – Mito faustiano della modernità. Per un dialogo creativo tra il travestimento teatrale di Edoardo Sanguineti e l'opera lirica di Luca Lombardi (senza dimenticare Goethe)

Domenico Coppola – Essere Faust: la rimediazione del mito faustiano nell'epoca digitale contemporanea

Viola Maria Ferrando – Marlowe e *Doctor Faustus*: una realtà museale mancata

**VARIA**

Roger-Michel Allemand – Un silence inutile

**Mito faustiano della modernità**  
**Per un dialogo creativo tra il travestimento**  
**teatrale di Edoardo Sanguineti e l'opera lirica di**  
**Luca Lombardi (senza dimenticare Goethe)**

Mirco MICHELON

Accademia delle Belle Arti Perugia

**Abstract:**

The myth of Faust has always fascinated everyone, including intellectuals and musicians, not least two celebrated figures such as Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi. To fully understand their hermeneutical operation, it is necessary to analyze how Sanguineti's "disguise" and its musical transposition concretely act upon the crucial moments of the Goethean drama. This essay proposes a journey through seven emblematic scenes of the Goethean opera, showing how each dramatic moment undergoes a double metamorphosis: textual by Sanguineti, musical by Lombardi. The comparative analysis will reveal how this twofold transformation does not constitute a simple actualization, but a profound reflection on the mechanisms of cultural transmission in contemporaneity.

**Keywords:**

Faustian myth, Literary disguise, Musical metamorphosis, Cultural transmission, Contemporary opera.

**Peer review**

**Submitted 2025-07-30**

**Accepted 2025-10-30**

**Open access © 2025 Michelin**

1. *Il mito faustiano come prisma della contemporaneità*

Per affrontare un discorso sul mito di Faust, ci torna utile

sottolineare quanto segue:

l'ultimo *alter ego* di Goethe è il personaggio di Faust, uno scienziato alchimista, forse realmente vissuto a cavallo tra il XV e il XVI secolo. [...] Non è difficile identificare in Faust un ulteriore travestimento goethiano, dal momento che l'autore si dedicò per decenni a ricerche nel campo della botanica, dell'ottica e dell'osteologia (studio delle ossa), con risultati anche importanti. (Bologna, Rocchi, 2016: 58)

Proprio partendo da Goethe, questa étude intende affrontare il discorso sulla modernità del personaggio Faust e del mito che si è venuto a consolidare attorno a tale personaggio; introduciamo il discorso citando due autori come Jean-Yves Masson e Carlo Sini. Il primo definisce il mito di Faust come una vera e propria «variante moderne du mythe de Prométhée» (Masson, 2003: 7), diversamente il secondo asserisce che Faust sia il grande mito della modernità (Sini, 1995). Tutto ciò si consolida come un eccellente punto di partenza, in quanto ci permette di mettere in evidenza che «le mythe de Faust a conquis son autonomie au point d'apparaître, depuis Goethe, comme le plus propre à décrire les enjeux de la modernité, qu'ils soient considérés positivement ou, plus souvent sans doute, négativement» (Masson, 2003: 7). Concentriamoci sulla parola mito, servendoci di una sua possibile definizione, utile per il nostro lavoro:

A myth is literally what we may call, with the words of Thomas Mann, a *mise-en-scène* of time: something that is given as an origin that is not an origin but that indeed seems a *mise-en-scène*, a theatrical scenery that veils another one and yet another one. At every instance the legend has already begun and what we see is the mere disguise of something else. (Becheri, 2008: 231)

Possiamo notare che in entrambe le lunghe citazioni si parla di “travestimento” e questo ci permette di introdurre la figura di Edoardo Sanguineti, uno degli autori oggetto di questa étude; prima di affrontare un discorso più approfondito in merito a tale concetto, ci preme sottolineare come «nella pratica di scrittura sanguinetiana comincia a ergersi la figura di Faust, che si presenta in diverse modalità, a seconda dei vari jeux d'écriture attuati dallo stesso Sanguineti» (Michelon, 2018: 530). Basti pensare alla poesia del 1974 A-ronne (dedicata a Luciano Berio, che concepisce nello stesso anno un lavoro radiofonico per cinque attori) che presenta al suo interno lacerti e brandelli di natura faustiana, da noi evidenziati in grassetto:

a: ah: ha: hamm: anfang:

in principio: nel mio

principio:

**am anfang:** in my beginning:

ach: in principio erat

**das wort:** en arché en:

verbum: **am anfang war:** in principio

erat: **der sinn:** caro: nel mio principio: o logòs: è la mia

carne:

**am anfang war:** in principio: **die kraft:**

**die tat:**

nel mio principio: (Sanguineti, 1982: 385)

Persino nella narrativa, in particolar modo nel romanzo *Il Giuoco dell'oca* del 1967, troviamo elementi faustiani come nel caso, per esempio, della casella-capitolo XX dove l'io-Sanguineti attua un gioco di doppio e assume le fattezze del protagonista del dramma goethiano «mentre scrive, la testa piegata sopra i suoi fogli, sopra i suoi libri “con le figure”, sopra il suo “teschio giallo”» (Lorenzini, 2011:

243). Esistono anche rimandi in ambito teatrale<sup>1</sup> e anche in ambito critico, tanto che Sanguineti nei suoi Gazzettini propone un suo scritto intitolato *Il personaggio Faust*:

La questione preliminare può essere, radicalmente, se sia lecito discorrere del personaggio Faust, se sia corretto assumere Faust come personaggio. [...] È troppo noto che quel complesso di esperienze di scrittura, che va dal 1772, credibilmente, al 1831, quando Goethe sigilla il manoscritto per costringersi a terminare di fatto un'opera naturalmente, organicamente interminabile, può essere assunto come il primo modello storico di *work in progress*, di «opera in divenire». [...] La nozione di un personaggio *in progress* è dunque, immediatamente, una nozione più credibile e attendibile. Ma con l'avvertenza, non meno immediata, che è l'essere *in progress* del personaggio che è l'oggetto della rappresentazione, la sua *Werdelust*, il suo piacere metamorfico. [...] Eroe di un'opera «incommensurabile» per definizione ma minacciato dalla potente astrazione semplificatrice che lo ha rapidamente soppresso nel «faustismo». C'è una verità sicura nel mito dello *Streben*, dell'impulso e dello sforzo e della pulsione infinita. Ma non si ricorderà mai abbastanza che Faust è anche e prima di tutto, «*der Nichtfaustiche*», almeno nel senso che Goethe, per dirla con Mittner, «in lui ammira e insieme condanna il proprio faustismo. (Sanguineti, 1993: 270-71)

Risulta rilevante sottolineare come Sanguineti sia legato particolarmente alla figura di Goethe, in particolar modo nell'ambito della traduzione. Egli afferma che

senza Goethe non avremmo avuto Benjamin, Brecht, né mille altre cose. Goethe è davvero l'ultimo grande moderno, ha saputo aprire le strade di tutto quanto sarebbe venuto dopo, se ne rendessero conto o meno gli altri, ma anticipò in qualche modo ogni cosa. (Policastro, 2009: 54)

Arriviamo dunque a parlare nello specifico del *Faust*, che è poi alla base del nostro contributo e teniamo a mente quanto rimarca Gilda Policastro:

dalla inevitabile compressione del capolavoro originario, ridotto ad

---

<sup>1</sup> A tal proposito rimandiamo l'approfondimento del legame tra il *Faust* goethiano e la scrittura sanguinetiana a due saggi: il primo di Meijer (2003) e il secondo di Michelin (2018).

alcuni suoi momenti culminanti, deriva un testo praticamente autonomo, in cui l'impronta del traduttore-travestitore è come sempre evidentissima, tanto nel linguaggio adoperato, quanto nel riadattamento dei temi dell'originale. ((Policastro, 2009: 79)

Anche Niva Lorenzini si addentra nel discorso e introduce, *encore une fois*, il concetto di "travestimento": «Se è vero che il *Faust* costituisce per la parola di Sanguineti, per la sua iniziazione infernale, una sorta di impercettibile filo rosso, [...] il travestimento dell'85 rappresenta [...] una resa dei conti decisiva» (Lorenzini, 2003: 34).

## 2. Il concetto di "travestimento" secondo Edoardo Sanguineti

Ma cosa significa dunque, per Edoardo Sanguineti, la parola "travestimento"? Si è scritto molto intorno al concetto sanguinetiano, ma ci sia concesso almeno di trovare modo di introdurlo, in quanto necessario per affrontare il lavoro specifico che ci siamo preposti. Lo stesso intellettuale genovese fornisce un'eccellente illustrazione del concetto:

Se dovessi dare una definizione del teatro [...] direi: che cos'è il teatro? È travestirsi. Una persona è per un'altra. In sostanza, mettersi in maschera, mimare (anche nel senso di parodiare), qualsiasi situazione di alterità, questo scambio di persone: questo è il teatro. Non il palcoscenico. Se l'elemento corporeo ha questo primato, è per questa ragione: perché è un trucco, è truccarsi. Il teatro è falsificazione. (Sanguineti, 1993: 190)

L'idea di travestirsi (e qui entra in gioco il concetto del *larvatus prodeo* secondo Cartesio, cioè "vado avanti mascherato") ci fa capire che l'idea di teatro "mascherato" di

Sanguineti si realizza attraverso la capacità personale dell'attore di situarci in un contesto codificato, di stabilire una relazione specifica con il pubblico che lo ascolta. In questo modo, c'è una sorta di tacito accordo con lo spettatore che accetta un attore come un altro, e questo ci mostra un riferimento obbligato al concetto di “straniamento” (il noto *Verfremdungseffekt*) di Bertolt Brecht:

Perché, in sostanza, che cos'è lo straniamento se non il riconoscere esplicitamente che si è in situazione di travestimento? Nulla più di questo. Ma questo in qualche modo, il teatro lo ha sempre saputo. È un equivoco, in fondo, di breve durata storica, quello di cancellare il travestimento, di voler prendere per vero, quasi in modo allucinatorio, il personaggio. Ma tutta la grande storia del teatro come esperienza è, invece, questo: è l'evidenza che quel signore sta per un altro (Sanguineti, 1993: 191).

Possiamo così trovare le chiavi d'interpretazione dei processi testuali attuati dal traduttore-travestitore Sanguineti, che tende ad attuare il «recupero del concetto di *Allegoria*» (Pesce, 2003: 69) *à la manière* dell'amato Walter Benjamin: «la svolta è nella “allegoria” prodotta attraverso lo “straniamento”, come possiamo dichiarare nei termini di Benjamin» (Sanguineti, 1989: 2).

Altresì è importante tenere a mente quello che Franco Vazzoler evidenzia come il «legame dei [suoi] testi con il contesto (sociale, ideologico, politico) in cui (e per cui) sono nati» (Vazzoler, 2009: 196). Proprio in merito a questo legame, Sanguineti tiene a specificare alcuni precisi punti di vista, che evidenziano le sue *pratiques d'écriture*, in particolare quelle di natura teatrale:

Naturalmente, nel momento della scrittura è sempre difficile (o non è sempre facile), anche per chi produce, sentire fino a che punto c'è una corrispondenza, al di là di un certo clima culturale, che permette la realizzazione dell'opera: perché l'occasionalità, per me, nel teatro è decisiva. Un testo può sopravvivere, evidentemente: anzi chi scrive spera che possa sopravvivere in incarnazioni successive. Quando vedo realizzazioni diverse, però, mi rendo conto che le varianti – al di là della parte esclusivamente soggettiva – hanno anche una base oggettiva: cioè, che è mutata l'idea del teatro, nel frattempo. [...] Naturalmente incidono poi elementi occasionali, a questo punto direi anche ambientali. Per esempio: il *Faust* è nato in un certo modo perché è nato per i Santella, una compagnia napoletana. Questo voleva dire puntare molto sopra la forma della sceneggiata, una forma di "operetta" (nel senso molto astratto della parola: alternanza di recitazione e di canto, necessità di musiche, anche se non indicate, parti cantate manifestamente, perché scritte con versicoli, con strofette, regolari metricamente, per rime); e così fu realizzata. La prima realizzazione era veramente una sceneggiata napoletana. [...] La Santella faceva la parte di Mefistofele. Quindi questo Mefistofele femmina, questa Santella grottesca, fisicamente, già in quale modo per sé, per giunta, in questa situazione di travestimento (questa volta in senso particolarmente forte) faceva sì che nel testo ci fossero dei napoletanismi anche inseriti qua e là. [...] In realtà, appena tu ti sposti nella direzione della sceneggiata, immediatamente tu hai un teatro che sconvolge le abitudini di recitazione. E, infatti, la realizzazione dei Santella la trovai eccellente, anche in quello che aveva di informe, di approssimativo, di non pulito. A parte l'adorazione in generale [...] per il Lunapark e, quindi, per un teatro in cui gli elementi di grottesco sono quelli del saltimbanco, adorabile, o del circo. [...] Questi scarti sono il travestimento. Quando dico il travestimento, penso a tutti i livelli. Questa idea di travestimento – penso – si è anche maturata storicamente attraverso le esperienze di punta che il teatro via via è venuto facendo. E, secondo me, oggi più che mai si assiste ad uno scarto enorme fra il teatro che cerca di coprire il travestimento, attraverso la *routine* naturalistica e, quindi, l'uso di cifre televisivamente convenzionali, essenzialmente "seriali" e "telenovellistiche", che hanno anche distrutto il cinema, ormai. [...] Però, mi pare che diventi sempre più chiara la meta del travestimento, come la meta reale di un teatro autenticamente adeguato alla corrispondenza con un bisogno sociale, all'attesa e alla funzione che può assumere. Credo che oggi di qui passi il discorso. (Vazzoler, 2009: 197-199)

Sicuramente è degno di nota quanto sottolinea Manuela

Manfredini, la quale mette in risalto che, «nella pratica brechtiana, il testo drammatico [...] va 'verificato' cioè messo in opera, in scena e, in base all'esito della verifica, corretto» (Manfredini, 2015: 108); questo vale anche se mettiamo in evidenza i risultati estremi di straniamento (sempre in correlazione/opposizione con il concetto del travestimento) operati dall'intellettuale genovese. Così lo stesso dice a Franco Vazzoler:

A me è capitato di sperimentare, da un lato, certi risultati di straniamento; dall'altro, al contrario, l'*Orlando* è un esempio assolutamente tipico di partecipazione, perché se c'è un teatro che coinvolgeva lo spettatore, era proprio quello; ma lo coinvolgeva in una forma che non è quella immedesimativa del canone, ma quella dell'entrare nel gioco: che non è affatto la stessa cosa. Ma credo che molto dell'equivoco sia dovuto, ahimé, uno dei maestri, cioè proprio a Brecht. La dottrina dello straniamento non coglie il vero punto; se parliamo di travestimento mi pare che le cose si chiariscano al di là di ogni possibile equivoco. [...] E, quando si diceva: perché il messaggio di Brecht non funziona? Precisamente perché non c'era travestimento. (Vazzoler, 2009: 199)

È importante definire anche altri aspetti del concetto di “travestimento”, per esempio questo sottile equilibrio che vi è tra “straniamento” e “citazione” (altro concetto caro a Sanguineti) e la consapevolezza della presenza di una saturazione raggiunta proprio dalla stessa citazione nell'epoca della modernità, poiché

la citazione è ormai svuotata di senso, un gioco erudito o un esercizio postmodernista, quindi ha senso soltanto se “ricrea” il testo e attiva un dialogo tra le due versioni, facendo sentire il lettore della nuova “straniato” dall'originale. (Tognocchi, 2024: 232)

Questo risulta essenziale per capire il lavoro sanguinetiano di

“travestimento” del *Faust*<sup>2</sup> (va specificato che si tratta della *Parte Prima*), «un progetto a lungo coltivato, [...] l’incarnazione di un [...] vecchio fantasma mentale» (Sanguineti, 2003: 123), tanto che lo stesso Sanguineti ci tiene a specificare che

un “travestimento” non è una traduzione né una parodia, ma una “ricreazione” [...]. Non è un *à la manière de*, ma un *d’après* (nel caso del mio *Faust* un “d’après Goethe”, si capisce, un “secundum Goethe”) [...]. Del resto, un *Faust*, in parole come in musica, non può che nascere come metadiscorso sopra un mito, anzi sopra il mito per eccellenza della modernità. Ogni autore moderno ha sognato, quando non ha rinarrato effettivamente, un suo *Faust*, situandosi tra gli estremi, in emblema, del “mon Faust” e del “votre Faust”. Ma, nel profondo, immagino che ciascuno abbia sognato di scrivere l’ultimo *Faust* possibile. (Sanguineti, 1993: 232)

Ecco allora attuarsi un gioco di traduzione in chiave parodica, che vuole giocare con quell’aspetto di modernità che il “travestimento” porta con sé; ce lo illustra in maniera eccellente Gabriele Becheri, sottolineando quanto segue:

Translation, modernization, parody: a disguise is all this and a lot more, meaning that these different procedures do not occur all at the same time and with the same intensity; but they are often put together like a puzzle and are never present in a continuous way. (Becheri, 2008: 233)

Ci preme sottolineare la struttura di questo “travestimento”, che si articola in maniera netta e decisa in due tempi, divisi in scene specificatamente nominate, senza alcuna presenza del prologo: il primo riguarda l’incontro e il successivo patto di Faust con Mefistofele,

---

<sup>2</sup> Sappiamo che questo “travestimento” è datato 1985, per poi andare in scena, per la compagnia “Alfred Jarry” di Maria Luisa e Mario Santella, il 13 gennaio 1986, con Mario Santella (regista e Faust), Maria Luisa Santella (Mefistofele) e Letizia Netti (Greta), con le musiche di scena di Lucio Gregoretti, intenzionato a determinare anch’egli delle vere e proprie citazioni musicali per ogni singolo “quadro” del testo.

il secondo l'incontro, il corteggiamento e la morte di Margherita. Scrive a tal proposito Luca Tognocchi:

L'impressione è che Sanguineti, anche nelle scene di traduzione più attualizzanti e dissacranti, voglia andare dritto al cuore della tragedia di Goethe, togliendo tutto ciò che possa offuscarne l'evidenza e l'immediatezza (come i due prologhi, per questo eliminati). (Tognocchi, 2024: 234)

Insomma, la scrittura straniante di Sanguineti costruisce una traduzione-travestimento spogliata di ogni didascalia drammatica rispetto al testo originale goethiano, perché «travestimento [...] è per Sanguineti [...] una operatività poetica concretamente attuativa, che [...] realizza [...] la *visione nella rappresentazione*» (Pesce, 2003: 71). Egli decide di orchestrare tutte le suggestioni «che possono offrire [...] la sceneggiata e il teatro epico, la commedia patetica e l'avanspettacolo, la tragedia e l'operetta, il melodramma e la farsa. Dunque, un Goethe sottoposto a “contrappasso” anzi ripassato a “contrappelo”» (Sanguineti, 2003: 123-124). Anche l'aspetto musicale interessa Sanguineti, che descrive il suo travestimento *à la manière* di un dramma in musica (questo ci consente di dire che questi principi forniscono un notevole punto di appoggio per un “dialogo ideale”, oltre Goethe, con Luca Lombardi e la sua omonima opera, indicata in partitura “in tre tempi e dodici scene”, scritta tra il 1987 e il 1990):

Questo vuole anche essere un “libretto” per un esperimento di “prosa”. Ed è così, molto tradizionalmente, versificato, e spesso debitamente rimato, e debitamente intonabile. Ed è fatto, a suo modo, di recitativi, di arie, di concertati, debitamente alienati. In origine, del resto, negli esemplari secenteschi di Francia, “*dépaysé*” era un sinonimo di “travesti”. Questo Faust “travestito” è un Faust “straniato”. (Sanguineti, 2003: 124-125)

In una intervista rilasciata a Mauro Giordani il 20 novembre 2000, Sanguineti illustra al meglio il suo primo incontro e contatto con Luca Lombardi:

Dovessi dirle come, quando e dove conobbi Luca Lombardi, sarebbe un problema. Forse, prima di conoscerlo avevo recensito alcuni scritti di Lombardi su Eisler. Colpa di Eisler, possiamo dire, se siamo entrati in contatto. Il primo impegno con Lombardi fu quando mi propose di scrivere il testo per l'opera "Nel tuo porto quiete. Un requiem italiano" del 1985. Questo doveva essere un Requiem contrapposto in certa misura al "Deutsches Requiem" di Brahms, al quale lavorai attraverso un lavoro di collage utilizzando testi di G. B. Vico, U. Foscolo, G. Leopardi, insieme a testi miei. [...] [La più recente collaborazione risale al 1998 con "Lucrezio. Un oratorio materialistico"]; di questo oratorio è stata eseguita la prima parte, quella relativa alla natura – alla prima esecuzione a Firenze feci la voce recitante – poi ci sarà la seconda parte di cui ho fornito alcune traduzioni di passi di Lucrezio relativa all'amore, poi, se tutto procede secondo i progetti ci sarà la terza parte dedicata alla morte<sup>3</sup>

Risulta interessante leggere anche una testimonianza dello stesso Lombardi, che ci introduce alla questione del *Faust*:

Con Edoardo Sanguineti ci siamo conosciuti, se ricordo bene, alla fine degli anni Settanta o all'inizio degli anni Ottanta. Lessi una sua recensione al libro di conversazioni tra Hans Bunge e Hanns Eisler, *Con Brecht*, che io avevo tradotto e curato. Nel 1984 gli chiesi un testo per un "requiem profano" e lui scrisse per me *Nel tuo porto quiete. Un Requiem italiano*, che composi per soli, coro e orchestra (per ragioni varie la composizione non è ancora stata eseguita...). Un paio di anni dopo gli chiesi se aveva da propormi un testo per un'opera e lui mi mandò *Faust. Un travestimento*, che aveva appena scritto. Pensai subito che fosse l'argomento giusto al momento giusto! In primo luogo perché, benché italiano, ho frequentato la scuola tedesca a Roma, dove il *Faust* di Goethe era parte del programma scolastico, e dunque lo conoscevo. Trovai addirittura la copia che utilizzavo a scuola con delle annotazioni musicali... Inoltre, eravamo in un periodo particolare della storia italiana e mondiale: qualche anno prima Berlinguer, a capo del più grande partito comunista occidentale, aveva detto che "la spinta

---

<sup>3</sup> L'intervista *Un incontro con Edoardo Sanguineti* di Mauro Giordani ci è stata preziosamente fornita da Luca Lombardi.

nata dalla rivoluzione socialista d'ottobre è venuta esaurendosi". Un'affermazione gravida di conseguenze per chi, come io stesso, aveva creduto in quella spinta propulsiva... Nel 1973 avevo passato sei mesi a Berlino Est per preparare la mia tesi di laurea su Hanns Eisler (con la quale mi laureai alla "Sapienza" di Roma con Paolo Chiarini e Fedele d'Amico). Qualche anno dopo sarebbe caduto il muro di Berlino. Tante certezze si sgretolavano, tante illusioni svanivano...<sup>4</sup>

Partendo da queste premesse teoriche, diventa ora più che mai possibile analizzare concretamente come il dialogo tra Sanguineti e Lombardi si articoli nei momenti cruciali del dramma. Si intende attuare un confronto con l'originale goethiano attraverso l'analisi di alcuni frammenti di sette scene emblematiche (Faust solo nella sua stanza, l'incontro con Mefistofele, il conseguente patto col Diavolo, la Cantina di Auerbach, l'incontro con Margherita-Greta e il corteggiamento di Faust, Greta sola all'arcolaio, il Finale in carcere e la morte di Greta); ciò ci permette di osservare il processo metamorfico testuale operato da Sanguineti e poter introdurre a quello musicale di Lombardi, come ben evidenziato dall'intellettuale genovese nell'intervista a Mauro Giordani:

La collaborazione più cospicua fu però quella di Faust. Lombardi aveva una commissione dal Teatro di Basilea, dove fu eseguita per la prima volta, e mi chiese se volevo scrivere il libretto per lui. Io, come spesso è accaduto in passato, ho avuto modo e tempo di scrivere il testo di un'opera, come nel caso di L. Berio e V. Globokar, ma in questa situazione, piuttosto di emergenza, mi è sembrato un compito molto impegnativo. Pensando poi alla formazione di Lombardi, al contatto con la cultura tedesca, ai suoi studi, gli proposi il mio Faust. A lui piacque molto e mi chiese di adattarlo a libretto anche se il testo era scritto in prosa e quindi di per sé molto scorrevole. [...] Io non preparai

---

<sup>4</sup> Estratti inclusi nell'intervista di Sebastiani Valerio, «“Faust. Un travestimento” ovvero: il compositore come testimone del proprio tempo», fornitaci dallo stesso compositore. Si vuole qui mostrare gratitudine a Luca Lombardi per aver fornito questo inedito scritto e altri spunti di riflessione per la stesura di questa *étude*.

il libretto, ma gli dissi – mi pareva giusto – di scegliere gli episodi che servivano, [...] in ogni episodio, se c'erano delle cose ridondanti, di tagliarle. "Quello che voglio è che il testo rimanga così com'è". Il risultato fu molto buono, proprio perché Lombardi fu lasciato libero di scegliere come tagliare, quali immagini sonore trasferire in musica. È un'opera che a me piace tantissimo, anche se il termine "opera" non è del tutto esatto, in quanto a mio avviso l'opera come genere musicale è morta con Puccini. Non ha torto Berio che non definisce opere le sue opere. Ha scritto un'opera intitolata "Opera" come plurale di Opus, ossia, opere, ma che non ha nulla a che fare con il genere operistico come tale. Nemmeno qualcosa che vuole essere in forte continuità con la struttura melodrammatica tradizionale come è "The Rake's progress" di Stravinsky, non lo definirei un'opera, ma metaopera, che gioca su questi elementi e li utilizza per farne delle citazioni.

### 3. *Dal testo alla scena: 7 metamorfosi testuali-musicali*

Prima di affrontare un discorso specifico inerente all'analisi delle sette scene emblematiche scelte per questa étude, ci preme sottolineare la forte volontà sanguinetiana di utilizzare espressioni che rafforzano il discorso (in particolare la presenza di vari "ci", "mi" e tanto altro), una sua vera e propria passione stilistica per ricreare effetti del parlato, legati a una «lingua molto iperparlata, degradata, che fosse legata ad un tipo di racconto molto onirico. [...] Sono delle intensificazioni con questo effetto di "cosa parlata" che nel teatro appare particolarmente giustificato, perché si parla»<sup>5</sup>.

#### *Faust solo nella sua stanza*

---

<sup>5</sup> Citazione inclusa nell'intervista di Giordani Mauro.

Nel testo di Goethe, Faust si presenta al pubblico in tutta la sua complessità: dottore, filosofo, alchimista, ma soprattutto uomo tormentato dalla limitatezza della conoscenza umana. I famosi *Knittelverse* creano un ritmo incalzante che rispecchia l'inquietudine del protagonista. L'accumulo di domande retoriche, l'enumerazione delle discipline studiate, la frustrazione crescente davanti all'inadeguatezza del sapere tradizionale: tutto questo costituisce un materiale drammaturgico di notevole complessità per chi voglia riportarlo sulla scena contemporanea senza cadere nella museificazione.

Nel travestimento sanguinetiano, Faust diventa l'intellettuale contemporaneo in crisi, dove il linguaggio oscilla tra il colloquiale e il filosofico heideggeriano, creando un effetto di straniamento che attualizza la crisi faustiana.

Lombardi traduce questa oscillazione stilistica attraverso «tre comportamenti musicali (e tre epoche musicali) del tutto differenti»<sup>6</sup>: la ricerca di accordi non funzionali, la presenza di una struttura cromatica di natura dissonante *à la manière de* Weber, una progressione cromatica di quinta aumentata «in un clima "tardo romantico"». Segue l'aria "*O dolce luna*", significativamente "tra virgolette", dove l'identificazione emotiva convive con lo straniamento tecnico del momento musicale. La scena iniziale mostra come il travestimento sanguinetiano non si limiti a modernizzare il linguaggio,

---

<sup>6</sup> Le citazioni presentate (anche quelle tra «» ) nei § 3 e § 4 sono dichiarazioni personali dello stesso compositore, presenti nell'intervista di Sebastiani Valerio.

ma trasformi Faust nel paradigma dell'intellettuale contemporaneo. Lombardi amplifica questa trasformazione attraverso un linguaggio musicale che riflette la frammentazione dell'esperienza moderna.

<b>Goethe (2018), pp. 20, 22</b>	<b>Sanguineti (2003), pp.51, 52</b>
FAUST    Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, Und leider auch Theologie Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. Da steh ich nun, ich armer Tor! Und bin so klug als wie zuvor!  [...] Drum hab ich mich der Magie ergeben,	FAUST    Ahimè, ahimè! Ho studiato la psicologia dell'età evolutiva, la sociologia delle comunicazioni di massa, la bibliografia e biblioteconomia, la semiotica, la semantica, la cibernetica, la prossemica, l'informatica, la telematica, la biologia – e accidenti, l'ecologia – e poi la micro e la macrofisica, la meta e la patafisica, da cima a fondo, con tanto zelo! E adesso, eccomi qui, povero idiota, e furbo come prima. [...]

<p>Ob mir durch Geistes Kraft und Mund Nicht manch Geheimnis würde kund; [...]</p> <p>Daß ich erkenne, was die Welt Im Innersten zusammenhält, [...]</p> <p>O sähest du, voller Mondenschein, Zum letztenmal auf meine Pein, Den ich so manche Mitternacht An diesem Pult herangewacht: Dann über Büchern und Papier, Trübsel'ger Freund, erschienst du mir! Ach! könnt ich doch auf Bergeshöhn In deinem lieben Lichte gehn, Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,</p>	<p>Dunque, mi sono dato alla magia: voglio vedere un po', se me lo scopro, il segreto dell'essere dell'esserci, il mistero dell'esserci dell'essere. [....]</p> <p>Cerco invano di trovare che cos'è che può legare, strutturato, il mondo, qui. [...]</p> <p>O dolce luna, tu, caro chiarore, guarda, una volta ancora, il mio dolore: quante volte ti ho atteso, a mezzanotte, studiando, in veglia, qui, con le ossa rotte! malinconica amica, e tu venivi, sopra i libri e le carte mi apparivi: ah, nel tuo lume, crepuscolare,</p>
---	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Auf Wiesen in deinem Dämmer weben, Von allem Wissensqualm entladen, In deinem Tau gesund mich baden!	in cima ai monti, io ci potessi andare! io vagherei con gli spiriti alati, tra le alpestri caverne, e sopra i prati: disinquinarmi dal sapere umano! un bagno di rugiada, e sono sano!
--	--

### *L'incontro con Mefistofele*

Nel dramma goethiano Mefistofele si presenta come un seduttore dialettico, dotato di una forza ambigua che nega per creare.

Diversamente, nel travestimento di Sanguineti Mefistofele mantiene la sua natura dialettica ma acquista i tratti del potere contemporaneo; così facendo, il linguaggio mescola registro aulico e slang romano, rivelando la natura "doppia" del personaggio.

La soluzione più innovativa di Lombardi è affidare Mefistofele a due voci (contralto e tenore), rendendo performativamente udibile la sua natura contraddittoria. Musicalmente, il personaggio è caratterizzato dall'incrocio di due intervalli di tritoni (in ambito musicale il tritono è definito *diabolus in musica*), che crea una sonorità riconoscibile nella referenza culturale ma straniante nella realizzazione. Dice Lombardi più specificatamente: «Mefistofele è per sua natura doppio. Il suo linguaggio è doppio, dice una cosa, ma ne intende un'altra. Ha la lingua biforcuta. Ma ho pensato anche al fatto che è "completo". [...] Mefistofele è maschile e femminile». La doppia voce di Mefistofele trasforma la duplicità retorica in esperienza percettiva diretta. Lo spettatore non solo comprende intellettualmente l'ambiguità del personaggio, ma la sente sulla propria pelle attraverso la performance vocale.

<b>Goethe (2018), pp. 62, 66, 76, 80</b>	<b>Sanguineti (2003), pp.59, 60, 61, 62</b>
FAUST Soll ich mit dir das Zimmer teilen, Pudel, so laß das Heulen, So laß das Bellen! Solch einen störenden Gesellen Mag ich nicht in der Nähe leiden. [...]  Aber was muß ich sehen! Kann das natürlich geschehen? Ist es Schatten? ist's Wirklichkeit? Wie wird mein Pudel lang und breit! Er hebt sich mit Gewalt, Das ist nicht eines Hundes Gestalt! Welch ein Gespenst bracht ich ins Haus!	FAUST Senti qua, barbone mio, che se io devo dividerti la mia stanza, con te, tu te la devi piantare di uggolare, e te la devi piantare di latrare: un compagno così perturbante io non me lo sopporto, qui al mio fianco: [...] ah, cosa vedo? ma è mai possibile, questo, a questo mondo? è illusione? è realtà? Ma come mi diventa lungo, e grande e grosso, e come si solleva con impeto!

Schon sieht er wie ein Nilpferd aus, Mit feurigen Augen, schrecklichem Gebiß. Oh! du bist mir gewiß! [...] MEPHISTOPHELES Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten? FAUST Das also war des Pudels Kern! Ein fahrender Skolast? Der Kasus macht mich lachen. [...] MEPHISTOPHELES Denn dir die Grillen zu verjagen, Bin ich als edler Junker hier [...]  Und rate nun dir, kurz und gut, Dergleichen gleichfalls anzulegen;	mi sembra già King Kong, con i suoi occhi ardenti, con le sue zanne orrende! Ah, tu sei qui, per me, tu sei mio! [...]  MEFISTOFELE Bé, perché tutto ‘sto casino? Il signore, ha chiamato, per caso? FAUST Tutto qui, il sugo del barboncino? Un tuttologo errante! mi viene quasi da ridere, a me. MEFISTOFELE Per cavarti i tuoi capricci, ecco mi qui, travestito da intellettuale internazionale: [...] e un consiglio preciso, kurz und gut:
---	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Damit du, losgebunden, frei, Erfahrest, was das Leben sei. FAUST In jedem Kleide werd ich wohl die Pein Des engen Erdelebens fühlen. [...]  Was kann die Welt mir wohl gewähren? Entbehren sollst du! sollst entbehren! Das ist der ewige Gesang, Der jedem an die Ohren klingt, Den, unser ganzes Leben lang, Uns heiser jede Stunde singt. [...]  Und so ist mir das Dasein eine Last,	che ti travesti anche tu, così: che bello sciolto, bello disinvolto, ti provi un po', che cosa è mai, la vita. FAUST Con questo vestito, con un altro, sentirò sempre il tormento di questo mio limitato essere qui nel mondo [...] Che cosa mi può offrirmi, ormai, a me, il mondo? – Rinunciare, tu devi, rinunciare! – È questa, la solita canzone, che ci fischia nelle orecchie di tutti, e che, per tutto il cammino della nostra vita, ci fa la percussione, cupamente, nel cuore. [...]
---	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

<p>Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt. [...] MEPHISTOPHELES Hör auf, mit deinem Gram zu spielen, Der, wie ein Geier, dir am Leben frißt [...]  Doch willst du, mit mir vereint [...] So will ich mich gern bequemen, Dein zu sein, auf der Stelle. Ich bin dein Geselle, Und mach ich dir's recht, Bin ich dein Diener, bin dein Knecht!</p>	<p>E così, il mio indugiare nel tempo è un grave peso, e la morte è la mia speranza: e la vita, io la odio. MEFISTOFELE Basta così, che tu ci giuochi, lì, con la tua depressione, che è un avvoltoio, che ti divora le tue viscere esistenziali: [...] se tu ti metti con me, insieme, [...] io ti faccio che mi adatto volentieri, a farmi l'uomo tuo, hic et nunc. E io ci faccio il tuo socio associato, e se poi dopo, a te, ti va, ci faccio il servo tuo, lo schiavo tuo, ecc., ecc.</p>
--	---

*Il patto col Diavolo*

Tra desiderio di conoscenza e compromesso col potere, il patto goethiano, da intendersi come una sorta di scommessa metafisica, assume i tratti dell'insoddisfacibilità del desiderio umano.

Nel travestimento, il patto assume i connotati del compromesso politico-culturale, osiamo dire anche storico; questo perché il Faust di Sanguineti non accetta la sconfitta ma rivendica il diritto alla ricerca continua.

Nella sua opera Lombardi caratterizza la scena del patto dando alla musica una patina di compromesso "impossibile" attraverso l'interazione degli accordi tematici dei due personaggi (Faust e Mefistofele), che si sovrappongono senza mai fondersi completamente, suggerendo un'alleanza instabile e contraddittoria. Il patto diventa metafora della condizione dell'intellettuale contemporaneo, costretto a compromessi col potere ma determinato a mantenere viva la tensione critica.

<b>Goethe (2018), pp.80, 82, 84, 100</b>	<b>Sanguineti (2003), pp.63, 64, 65, 66</b>
FAUST Und was soll ich dagegen dir erfüllen? MEPHISTOPHELES Dazu hast du noch eine lange Frist. FAUST Nein, nein! der Teufel ist ein Egoist Und tut nicht leicht um Gottes willen, Was einem andern nützlich ist. Sprich die Bedingung deutlich aus; Ein solcher Diener bringt Gefahr ins Haus.  MEPHISTOPHELES Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden, Auf deinen Wink nicht rasten und nicht	FAUST E io, cosa ci faccio, io, in cambio? MEFISTOFELE C'è tempo, ancora, c'è tempo. FAUST No, no, no: è molto [...] egoista, il diavolo, e non sarà proprio per l'amore di Dio, che quello si presenta qui, a mia disposizione. Dunque, sentiamoci il contratto, chiaro, che un assistente così, qui in casa mia, per me, mi porta male. MEFISTOFELE Io mi ci metto il mio patto, che io mi metto al tuo servizio, qua,

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

<p>ruhn; Wenn wir uns drüben wiederfinden, So sollst du mir das Gleiche tun.</p> <p>FAUST Das Drüben kann mich wenig kümmern [...] Aus dieser Erde quillen meine Freuden, Und diese Sonne scheint meinen Leiden; Kann ich mich erst von ihnen scheiden, Dann mag, was will und kann, geschehn. [...] MEPHISTOPHELES In diesem Sinne kannst du's wagen. Verbinde dich [...]</p>	<p>che io ti corro e non ti sto fermo, a qualunque tuo segno. Ma quando poi ci ritroviamo, noi due, là, ci farai questa mia parte, allora, per me. FAUST Io me ne sbatto piuttosto molto, di questo tuo là. [...] È questa la mia terra, quella che ci nascono i miei piaceri, è questo il mio sole, quello che mi illumina i miei dolori: se da queste mie cose mi allontanano, può capitarmi, per me, tutto quello che si vuole e si può. [...] MEFISTOFELE Considerato tutto questo, tu ci puoi anche scommettere sopra:</p>
--	---

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehen.	e, fatto il patto, [...] io ti regalo ce que l'homme <i>a cru voir</i> , ecc., ecc.
FAUST Was willst du armer Teufel geben? [...]	FAUST Ma che cosa mi vuoi regalarmi, tu, povero diavolo? [...]
MEPHISTOPHELES Mit solchen Schätzen kann ich dienen. Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran, Wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen.	MEFISTOFELE tutti i tesori, [...] io te li posso procurare [...]. Però, amico mio, si avvicina anche il tempo, che noi ce la gusteremo in pace, una cosa che funziona <sup>7</sup> .
FAUST Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, So sei es gleich um mich getan! Kannst du mich schmeichelnd je	FAUST In pace, se io mi trovo che ci sto, sopra un letto di pigrizia, sarà allora la mia fine, per me, d'accordo:

---

<sup>7</sup> Lombardi: un fior di bocconcino.

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

<p>belügen, Daß ich mir selbst gefallen mag, Kannst du mich mit Genuß betrügen Das sei für mich der letzte Tag! Die Wette biet ich!</p> <p>MEPHISTOPHELES Topp! FAUST Und Schlag auf Schlag! Werd ich zum Augenblicke sagen:</p> <p>Verweile doch! du bist so schön! Dann magst du mich in Fesseln schlagen, Dann will ich gern zugrunde gehn! Dann mag die Totenglocke schallen, Dann bist du deines Dienstes frei,</p>	<p>e se tu puoi darmi la mia illusione, che tu mi incanti, che io mi posso piacermi, a me stesso, io stesso, e se tu mi puoi, con il mio piacermi, sedurmi, sarà quello, per me, l'ultimo mio giorno. Ci scommettiamo?</p> <p>MEFISTOFELE Affare fatto. FAUST La mano qua!</p> <p>E se un giorno, a un certo punto, io dico: – Fermati, attimo, che sei così bello, tu! allora tu mi puoi mettermi le tue manette, a me, che allora, per me, è proprio fatta finita. E allora mi puoi suonarmela a morto, la mia campana, e allora ti è terminato, il tuo servizio</p>
--	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, Es sei die Zeit für mich vorbei [...]	speciale: e il mio cronometro può bloccarsi per sempre, che allora, poi, per me, il mio tempo è scaduto. [...]
MEPHISTOPHELES    Nur eins!- Um Lebens oder Sterbens willen Bitt ich mir ein paar Zeilen aus.	MEFISTOFELE    Un piccolo particolare, però, soltanto! Visto che qui si vive, e si muore, due righe appena appena, per favore.
FAUST            Auch was Geschriebnes forderst du Pedant? [...]	FAUST            Ti esigi anche una scrittura privata, burocrate pedante? [...]
Was willst du [...]? Erz, Marmor, Pergament, Papier? Soll ich mit Griffel, Meißel, Feder schreiben?	MEFISTOFELE    Una siringa, tipo usa e getta, e un pezzetto qualunque di carta,

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

MEPHISTOPHELES	Ist doch ein jedes Blättchen gut. Du unterzeichnest dich mit einem Tröpfchen Blut. FAUST Wenn dies dir völlig Gnüge tut, So mag es bei der Fratze bleiben. [...] Wohin soll es nun gehn? MEPHISTOPHELES Wir sehn die kleine, dann die große Welt. Mit welcher Freude, welchem Nutzen Wirst du den Cursum durchschmarutzen! [...]  FAUST Wie kommen wir denn aus dem Haus?	che così tu te la firmi, con una minima goccia di sangue. FAUST Se ti diverti davvero, ci facciamo questa farsa [...]. E adesso, dove si va?  MEFISTOFELE Prima noi ci esploriamo il minimondo, e poi il maximondo – e poi il finimondo: perché il privato è il politico, il dovere è il piacere, l'utile è il dilettevole, il volere è il potere è il potere, ecc., ecc.  FAUST E come usciamo? tieni la macchina, l'autista?  MEFISTOFELE Qui noi ci
----------------	--	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Wo hast du Pferde, Knecht und Wagen? MEPHISTOPHELES    Wir breiten nur den Mantel aus, Der soll uns durch die Lüfte tragen.	dispieghiamo il mio mantello, soltanto, e   forza,   che   lì   sopra   poi   ci elitrasportiamo!
--	---

*La Cantina di Auerbach*

In Goethe, la scena della *Cantina di Auerbach* rappresenta il primo contatto di Faust con la dimensione sociale, caratterizzata da grossolanità e superficialità... una sorta di mondo come teatro sociale.

Sanguineti trasforma la taverna in una taverna-discoteca contemporanea, creando un ambiente che diventa un ulteriore paradigmatico “travestimento” della società dello spettacolo, un vero e proprio laboratorio della citazione e della parodia.

Lombardi è costretto a riferirsi musicalmente alla *Cavalleria Rusticana* (creando un cortocircuito semantico che attualizza il riferimento mascagnano: «Dal momento che Sanguineti citava una frase di un’opera italiana è stato giocoforza riferirmi a *Cavalleria Rusticana*»). La scena diventa un laboratorio di tecniche citazionarie, dove si attuano parafrasi di varia natura (si pensi al riferimento semi-esplicito sotto forma di parafrasi della canzone *Sympathy for the Devil* dei Rolling Stones); tutto ciò non è mai fine a se stesso, ma funziona come strumento di rivelazione critica, anche grazie a elementi «suggeriti dalla virtuosistica mobilità stilistica del testo». La taverna-discoteca diventa specchio della contemporaneità, dove la cultura di massa e quella alta si contaminano continuamente. Le citazioni musicali creano un sistema di rimandi intertestuali che arricchisce il significato senza mai cadere nel puro *pastiche*: «Il pluralismo (o l’inclusione) musicale è lo stesso pluralismo per il quale dobbiamo ancora combattere nelle nostre società».

<b>Goethe (2018), pp. 102, 104, 106, 108</b>	<b>Sanguineti (2003), pp. 69, 70, 71, 72, 73</b>
BRANDER Ihr Herrn [...]  Gebt acht! Ein Lied vom neusten Schnitt! Und singt den Rundreim kräftig mit! Es war eine Ratt im Kellernest, Lebte nur von Fett und Butter, Hatte sich ein Ränzlein angemäst't, Als wie der Doktor Luther. Die Köchin hatt ihr Gift gestellt; Da ward's so eng ihr in der Welt, Als hätte sie Lieb im Leibe. CHORUS Als hätte sie Lieb im Leibe.	II° STUDENTE Signori – e signori! [...] Attenzione, attenzione! Una canzone, un LP novità, che voi ci fate tutto il coro, oh! C'era una sorca, una volta, in cantina, che burro e lardo, fettina a fettina, si era impolpata un panzone, che è vero, che si sembrava il dottore Lutero: la cuoca allora ci ha messo il veleno ci andava stretto 'sto mondo terreno, manco ci avesse l'amore lì in seno. CORO Manco ci avesse l'amore lì in seno.

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

<p>BRANDER     Sie fuhr herum, sie fuhr heraus, Und soff aus allen Pfützen, Zernagt, zerkratzt, das ganze Haus, Wollte nichts ihr Wüten nützen; Sie tät gar manchen Ängstesprung, Bald hatte das arme Tier genug, Als hätt es Lieb im Leibe. CHORUS   Als hätt es Lieb im Leibe.</p> <p>BRANDER     Sie kam vor Angst am hellen Tag Der Küche zugelaufen, Fiel an den Herd und zuckt, und lag, Und tät erbärmlich schnaufen. Da lachte die Vergifterin noch: Ha! sie pfeift auf dem letzten Loch, Als hätte sie Lieb im Leibe.</p>	<p>II° STUDENTE     E corre in giro, e poi fuori, la sorca, che nelle pozze si pompa acqua sporca, la casa intiera si graffia e si gratta, niente ci serve che ha fatto la matta: con molta angoscia si storce per ore, ma troppo forte ci viene il dolore, manco lì in seno ci avesse l'amore. CORO     Manco lì in seno ci avesse l'amore.</p> <p>II° STUDENTE     In pieno giorno, dall'angoscia morsa, viene in cucina, a correre di corsa, e casca lì, davanti al focolare, che fa la pena, così, a rantolare: l'avvelenante a ridere si messe: – ecco che canta le sue note fesse, manco lì in seno l'amore ci avesse.</p>
--	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

CHORUS Als hätte sie Lieb im Leibe. [...]	CORO Manco lì in seno l'amore ci avesse. [...]
MEPHISTOPHELES Ich muß dich nun vor allen Dingen In lustige Gesellschaft bringen, Damit du siehst, wie leicht sich's leben läßt [...]	MEFISTOFELE Tanto per incominciare, io devo portarti in mezzo a un'allegra brigata compagnevole, che così vedi quanto è facile, che uno si lascia vivere: [...]
SIEBEL Für was siehst du die Fremden an?	III° STUDENTE Che razza che sono, per te, questi foresti?
FROSCH Laß mich nur gehn!	I° STUDENTE Tu fatti in là, e lascia che ci lavoro io: [...]
Bei einem vollen Glase Zieh ich, [...], Den Burschen leicht die Würmer aus der Nase. [...]	un bicchierotto pieno, e io ci cavo, [...] i vermi dal naso, a quei due ragazzi, come niente:

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

<p>BRANDER Marktschreier sind's gewiß, ich wette!</p> <p>ALTMAYER Vielleicht.</p> <p>[...]</p> <p>MEPHISTOPHELES Den Teufel spürt das Völkchen nie, Und wenn er sie beim Kragen hätte.</p> <p>FAUST Seid uns begrüßt, ihr Herrn!</p> <p>SIEBEL Viel Dank zum Gegengruß. Was hinkt der Kerl auf einem Fuß?</p> <p>[...]</p> <p>MEPHISTOPHELES hörten wir Geübte Stimmen Chorus singen?</p> <p>FROSCH Seid Ihr wohrgar ein Virtuos?</p>	<p>[...]</p> <p>II° STUDENTE Commessi viaggiatori, ci scommetto.</p> <p>IV° STUDENTE Probabile!</p> <p>[...]</p> <p>MEFISTOFELE Il sottoproletariato non se lo fiuta, il diavolo, nemmeno quando te li prende per il collo.</p> <p>FAUST Salute, signori!</p> <p>III° STUDENTE Grazie, e salute a voi! Cosa ci ha che zoppica, lo stronzo, lì da un piede?</p> <p>[...]</p> <p>MEFISTOFELE [...] abbiamo sentito Innalzarsi un coro, qui, di voci intonate:</p> <p>I° STUDENTE Lei è un solista, per caso?</p>
---	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

MEPHISTOPHELES O nein! die Kraft ist schwach, allein die Lust ist groß. ALTMAYER Gebt uns ein Lied! [...] SIEBEL Nur auch ein nagelneues Stück! MEPHISTOPHELES Wir kommen erst aus Spanien zurück, Dem schönen Land des Weins und der Gesänge. [...] MEPHISTOPHELES Es war einmal ein König Der hatt einen großen Floh, Den liebt, er gar nicht wenig, Als wie seinen eignen Sohn. Da rief er seinen Schneider, Der Schneider kam heran:	MEFISTOFELE Oh no! la mia ugola è debole, anche se <sup>8</sup> la mia voglia è forte.  IV° STUDENTE E allora, su, una cantatina! III° STUDENTE Ma una novità, però, una prima esecuzione. MEFISTOFELE Siamo appena di ritorno <sup>9</sup> dal Regno Unito, dall'isola felice del whisky e dei Rolling Stones. [...] Una volta, una volta c'era un re, che un pulcione teneva lì con sé: e il suo bene, il suo bene ci voleva, quasi che era un suo figlio che ci aveva:
---	--

---

<sup>8</sup> Lombardi: ma.

<sup>9</sup> Lombardi: ritornati.

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Da, miß dem Junker Kleider Und miß ihm Hosen an! [...] In Sammet und in Seide War er nun angetan Hatte Bänder auf dem Kleide, Hatt auch ein Kreuz daran Und war sogleich Minister, Und hatt einen großen Stern. Da wurden seine Geschwister Bei Hof auch große Herrn. Und Herrn und Fraun am Hofe, Die waren sehr geplagt, Die Königin und die Zofe Gestochen und genagt, Und durften sie nicht knicken, Und weg sie jucken nicht. Wir knicken und ersticken	il suo sarto, il suo sarto ci ha chiamato, e il suo sarto, il suo sarto ci è arrivato: le misure, al signore, prendi su: la giacca sopra, e i pantaloni giù. [...] E di seta, di seta e di velluto, tutto venne vestuto e rivestuto: ci aveva i fiocchi, sopra il suo giaccone, e ci aveva, ci aveva anche un crocione: e ministro, ministro fu promosso, con lo stellone, in petto, bello grosso: e fratelli, e sorelle, e i suoi parenti, diventano, lì in corte, i più potenti. Tutte le donne e gli uomini, lì in corte, ci avevano un tormento della morte: la regina e le ancelle, sventurate, furono tanto smordute e smangiate: ma schiacciarci il pulcione sta proibito,
---	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Doch gleich, wenn einer sticht.	sta vietato toccarlo con il dito:
CHORUS Wir knicken und ersticken	ma noi, se uno ci punge, che prudiamo,
Doch gleich, wenn einer sticht.	noi ci grattiamo, tanto che schiacciamo.
FROSCH Bravo! Bravo! Das war	CORO [...] ci grattiamo, tanto che
schön!	schiacciamo.
SIEBEL So soll es jedem Floh ergehn!	I° STUDENTE Bravò, bravò,
	stupendo!
BRANDER Spitzt die Finger und packt	III° STUDENTE E, per tutti i pulcioni,
sie fein!	che così sia!
ALTMAYER Es lebe die Freiheit! Es	II° STUDENTE Unghie puntute, e
lebe der Wein!	zampa fina!
	IV° STUDENTE Viva la libertà! viva il
	vino spumeggiante!

*L'incontro con Margherita-Greta – Il corteggiamento di Faust*

La Gretchen goethiana rappresenta l'innocenza che viene corrotta dalla passione, seguendo un percorso tragico di caduta e redenzione, caratterizzando la ragazza e la situazione come il tradimento dell'innocenza.

Nel travestimento sanguinetiano, Greta acquista maggiore complessità psicologica:

Non dimentichiamo che in Goethe Greta (Gretchen) è una ragazzina di quattordici anni. È ingenua, inesperta, però è anche una ragazzina che va in discoteca -visto che parliamo di una traduzione contemporanea. E dunque conosce già le cose della vita.

Lombardi caratterizza Greta attraverso la sovrapposizione di due intervalli di terza maggiore, creando un accordo che suggerisce insieme dolcezza e instabilità. La varietà dei registri linguistici sanguinetiani trova corrispondenza in altrettanta varietà stilistica musicale, attraverso una vera e propria caratterizzazione armonica della complessità. Greta non è più solo vittima sacrificale ma soggetto complesso che conosce per l'appunto «le cose della vita»; così facendo, Lombardi crea la sua caratterizzazione musicale, che riflette questa complessità senza cadere nella semplificazione sentimentale.

<b>Goethe (2018), pp. 130, 132, 156</b>	<b>Sanguineti (2003), pp.89, 90, 97</b>
FAUST Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen? MARGARETE Bin weder Fräulein, weder schön, Kann ungeleitet nach Hause gehn.  FAUST Beim Himmel, dieses Kind ist schön! So etwas hab ich nie gesehn. Sie ist so sitt- und tugendreich, Und etwas schnippisch doch zugleich.  Der Lippe Rot, der Wange Licht, [...]	FAUST Mia cenerentola bella, mio cappuccetto rosa shocking, ce lo facciamo, insieme, un provino, con la mia superotto? GRETA Caro maschietto mannaro, che piccola macchinetta che tieni, per potermi svegliare, a me, che sono la bella addormentata. FAUST Dio bonino, che pezzo di ragazzotta, che è questa, che non me la sono mai vista, io, una che è fatta così. È un fiore di perla rara, è la vespa vispa, che punge: e che labbra a luci rosse, che guance più neve che neve!

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Hör, du mußt mir die Dirne schaffen! [...]	[...] Senti un po', tu: me la devi sbattere qui, la bella puttanella. [...]
MEPHISTOPHELES Du sprichst ja wie Hans Liederlich, Der begehrt jede liebe Blum für sich, Und dünkelt ihm, es wär kein Ehr Und Gunst, die nicht zu pflücken wär [...]	MEFISTOFELE Parli come un rockettaro, che si pensa che si piglia ogni primula di primavera, che se la pesca, che se la scola, la prima scolarina che passeggia: [...]
FAUST Mein Herr Magister Lobesan, Laß Er mich mit dem Gesetz in Frieden! Und das sag ich Ihm kurz und gut: Wenn nicht das süße junge Blut Heut Nacht in meinen Armen ruht, So sind wir um Mitternacht geschieden. [...]	FAUST Caro avvocato, non ci rompere niente, con la tua prudenza giurisperdente, a uno che gli prude: perché ti dico, io, che se quel sangue caldo non me lo succhio, questa sera stessa, per noi due, a mezzanotte, buonanotte, e

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

MARGARETE Ich fühl es wohl, daß mich der Herr nur schont, Herab sich läßt, mich zu beschämen. [...]	amen. [...]
Ich weiß zu gut, daß solch erfahrenen Mann Mein arm Gespräch nicht unterhalten kann.	GRETA Me lo sento bene, io, che il signore ci fa il gentile, con me, che ci fa il modesto, per farmi la mia confusione. [...]
FAUST Ein Blick von dir, ein Wort mehr unterhält Als alle Weisheit dieser Welt.	Me lo sento bene, io, che un tipo che ci ha tanto le esperienze, le mie povere chiacchiere, non gli fregano niente. FAUST Un tuo sguardo, una tua parola, a me mi scaldano di più, guarda, non so, ma più <sup>10</sup> che tutte le enciclopedie del mondo!

---

<sup>10</sup> Lombardi toglie il «mai più».

### *Greta sola all'arcolaio*

Nel dramma goethiano, la presenza di Margherita-Greta alla ruota del filatoio rappresenta uno dei momenti più intensi dell'introspezione romantica, assumendo i veri e propri contorni di una introspezione lirica personale.

Sanguineti crea una vera fenomenologia della passione attraverso la variazione dei registri linguistici:

[Una] caratteristica del linguaggio di Sanguineti è l'alternanza di alto e basso, linguaggio aulico e *slang*. "La pace l'ho perduta", questo è tipicamente operistico; "Il cuore sta gonfiato", questo è curioso, è un linguaggio quasi da fumetto; "La quiete mi ha lasciato / non me la trovo più". "Il mondo tutto *intiero*", qui addirittura c'è un aggettivo desueto, direi pre-manzoniano. "La mia povera testa mi sta tutta scassata", qui ripiombiamo in un linguaggio popolare, come anche "le zinne mie si stanno/tutte su lui puntate": se scassata (pronunciata sc-cassata) rimanda al dialetto napoletano, la parola zinna è romanesca. Poi con "coi baci a fiacca spoglia / presto mi ridurrà", torniamo di nuovo a un linguaggio aulico e poetico.

Lombardi parte dallo "sfaldamento della figura d'accompagnamento dello schubertiano Lied *Gretchen am Spinnrade*, inserendo una doppia e simultanea citazione: «il fatidico accordo iniziale di *Tristan* e il motivo di Marie in *Wozzeck* "Mädel was fangst du jetzt an? Hast ein klein Kind und kein" (ragazza, che farai ora? Hai un bambino ma non un marito)». La composizione risultante è di gusto "iterativo-minimalista", creando un ponte tra passato e tendenze contemporanee. La *Canzone di Greta* rappresenta il momento di massima sintesi tra le poetiche dei due autori. La varietà linguistica sanguinetiana trova perfetta corrispondenza nella stratificazione citazionale lombardiana, creando un palimpsesto culturale di straordinaria ricchezza.

<b>Goethe (2018), pp. 172, 174</b>	<b>Sanguineti (2003), pp.103, 104</b>
GRETCHEN Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer; Ich finde sie nimmer Und nimmermehr. Wo ich ihn nicht hab, Ist mir das Grab, Die ganze Welt Ist mir vergällt. Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Meiner armer Sinn Ist mir zerstückt. Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer, Ich finde sie nimmer	GRETA La pace l'ho perduta, il cuore sta gonfiato, la quiete mi ha lasciato, non me la trovo più. Se non mi sta vicino, la vita è un cimitero, il mondo tutto intiero dolcezza non mi dà. La mia povera testa mi sta tutta scassata: ci ho l'anima guastata, che non mi regge, a me. La pace l'ho perduta, il cuore sta gonfiato, la quiete mi ha lasciato,

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Und nimmermehr. Nach ihm nur schau ich Zum Fenster hinaus, Nach ihm nur geh ich Aus dem Haus. Sein hoher Gang, Sein edle Gestalt, Seines Mundes Lächeln, Seiner Augen Gewalt, Und seiner Rede Zauberfluß, Sein Händedruck, Und ach! sein Kuß! Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer, Ich finde sie nimmer Und nimmermehr. Mein Busen drängt	non me la trovo più. Sperando di vederlo, mi sporgo dalla finestra, e per la via maestra io lui cercando vo. Come cammina altiero, è nobile il suo viso: è dolce il suo sorriso, che sguardo forte ci ha! Tutte le sue parole sono, per me, un incanto: se mi tocca è uno schianto, se poi mi bacia, ahimè! La pace l'ho perduta, il cuore sta gonfiato, la quiete mi ha lasciato, non me la trovo più. Le zinne mie si stanno,
--	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Sich nach ihm hin, Ach dürft ich fassen Und halten ihn. Und küssen ihn, So wie ich wollt, An seinen Küssen Vergehen sollt!	tutte, su lui, puntate: me le sogno schiacciate contro il suo petto, sì. Baciarlo, ah sì, baciarlo, finché ci avrà la voglia: nei baci, a fiacca spoglia presto mi ridurrà.
--	---

*Finale in carcere - La morte di Greta*

Il Faust goethiano (nello specifico la *Parte Prima*) si conclude con la redenzione del protagonista attraverso l'amore di Margherita-Greta e le sue conseguenti azioni, in nome di un possibile il bene dell'umanità.

Nel travestimento sanguinetiano, la redenzione non è metafisica ma storica; in tal modo si mantiene viva la tensione critica e la ricerca continua, che determina una redenzione impossibile per l'intellettuale contemporaneo.

Lombardi conclude l'opera non con un trionfo ma con una sospensione: la musica mantiene aperte le contraddizioni senza risolverle in una sintesi pacificante (come se la musica assumesse i tratti di una speranza inquieta). Il «tempo che non è teso verso un punto, eppure è vivo e instabile» riflette la condizione dell'intellettuale che «non si arrende allo *statu quo*». Il finale trasforma la redenzione metafisica goethiana in impegno storico concreto. La musica di Lombardi riflette questa trasformazione attraverso una conclusione aperta che mantiene viva la tensione drammatica.

<b>Goethe (2018), pp. 228, 230, 232, 238</b>	<b>Sanguineti (2003), pp.114, 115, 116, 121</b>
MARGARETE Meine Mutter, die Hur Die mich umgebracht hat! Mein Vater, der Schelm Der mich gessen hat! Mein Schwesterlein klein Hub auf die Bein An einem kühlen Ort; Da ward ich ein schönes Waldvögelein; Fliege fort, fliege fort! [...]  FAUST Gretchen! Gretchen! MARGARETE Das war des Freundes	GRETA La mamma mia, squaldrina, quella mi ha assassinato. Il papà mio, brigante, quello mi ha masticato. Mia sorella, piccina, mi ha ricomposto le ossa, dentro una fresca fossa – e adesso, sai chi sono? un grazioso uccelletto: vola su, nel boschetto! vola su, vola via! [...]  FAUST Greta, Greta! GRETA Ah, era questa, la voce del mio

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

Stimme! Wo ist er? [...] An seinen Hals will ich fliegen, An seinem Busen liegen! [...] FAUST     Ich bin's! [...] MEPHISTOPHELES Auf! oder ihr seid verloren. [...] MARGARETE: Was steigt aus dem Boden herauf? Der! der! Schick ihn fort! Was will der an dem heiligen Ort? Er will mich! FAUST: Du sollst leben!	amico! Ma dove che sta, quello, adesso? [...] Io ci voglio volare, da lui, lì al collo suo, e starmi lì, sopra il petto suo, io da lui! [...] FAUST     Ma sono io, quello! [...] MEFISTOFELE     Via, tu! che siete fottuti, se no, voi due.  GRETA     Chi è spuntato, lì sotto? Lui, lui! Buttalo fuori! Che cosa cerca, in questo sacro luogo? Mi cerca a me!  FAUST     Devi vivermi, tu!
---	--

*Mito faustiano della modernità*  
Mirco Michelin

---

[...]	[...]
MEPHISTOPHELES Komm! komm! Ich lasse dich mit ihr im Stich. MARGARETE: Dein bin ich, Vater!	MEFISTOFELE Vieni, vieni! qui, ti mollo con lei!
[...]	[...]
Heinrich! Mir graut's vor dir. MEPHISTOPHELES Sie ist gerichtet!	GRETA Padre del cielo, io sono tua!
[...]	[...]
Her zu mir! STIMME Heinrich! Heinrich!	Enrico, mi fai schifo. MEFISTOFELE È andata.
	Avanti, via con me! GRETA Enrico, Enrico!

#### 4. Conclusioni: la metamorfosi come metodo

Il caso di *Faust. Un travestimento* rappresenta un paradigma particolarmente significativo per comprendere le possibilità e i limiti dell'arte contemporanea nel confronto con la tradizione. L'operazione di Sanguineti e Lombardi dimostra come sia possibile praticare una "fedeltà creativa" che passa attraverso la trasformazione consapevole dei materiali pre-esistenti. Attraverso il travestimento testuale e la rielaborazione musicale, il mito faustiano rivela nuove dimensioni di senso che erano rimaste nascoste nella tradizione consolidata. L'intellettuale in crisi diventa figura emblematica di una condizione storica che chiede nuovi strumenti di comprensione e trasformazione della realtà. La dimensione performativa dell'opera – dalla doppia voce di Mefistofele alla gestione del tempo drammatico, dalle citazioni musicali alla caratterizzazione dei personaggi – non è mai puramente decorativa ma rivelativa. In questo senso, *Faust. Un travestimento* si configura come un'opera paradigmatica della contemporaneità, non perché rinunci alla tradizione, ma perché sa riattivarne la capacità critica e trasformativa. La metamorfosi del mito faustiano dimostra come l'arte contemporanea possa ancora dire qualcosa di essenziale sul nostro tempo, a patto di saper rischiare la trasformazione senza perdere la memoria. Lombardi evoca il motto lucreziano *gutta cavat lapidem* (la goccia perfora la pietra), perché l'arte può partecipare «alla lunga e difficile battaglia per una società più vivibile». Il *Faust* di Sanguineti-Lombardi rappresenta una goccia in questa battaglia: piccola ma persistente, capace di scavare nella pietra della tradizione per aprire

nuove possibilità di futuro... e anche questo, a nostro parere, è uno degli elementi di modernità del mito faustiano.

## Bibliografia

- BECHERI Gabriele (2008), «The Faustian Disguise of Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi», in FITZSIMMONS Lorna (ed.), *International Faust. Studies. Adaptation, Reception, Translation*, Londra, Bloomsbury Publishing, pp. 231-243.
- BOLOGNA Corrado, ROCCHI Paola (eds.) (2010), *Rosa fresca aulentissima vol. 4, Neoclassicismo e Romanticismo*, Torino, Loescher Editore.
- GIORDANI Mauro (2000), *Un incontro con Edoardo Sanguineti*, 20 novembre.
- GOETHE Johann Wolfgang (2018), *Faust e Urfaust*, AMORETTI Giovanni V. (ed.), Milano, Feltrinelli.
- LORENZINI Niva (2003), *Il Faust di Sanguineti: la parola all'inferno*, in SANGUINETI Edoardo, *Faust. Un travestimento*, LORENZINI Niva (ed.), Roma, Carocci.
- LORENZINI Niva (2011), *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, FrancoAngeli.
- MANFREDINI Manuela (2015), «“Dateci le regole della vostra poetica!” Lettura di Edoardo Sanguineti, *Postkarten* 49», in DE MARCHI Pietro, GENETELLI Christian, MOTTA Uberto, ZUCCO Rodolfo (eds.), *Vicini d'anagrafe. Poeti di un quindicennio (1920-1935), Versants*, n. 62/2, Parigi, Slatkine, pp. 99-112.
- MASSON Jean-Yves (2003), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquères.
- MELJER DE Pieter (2003), «Goethe, Faust e Sanguineti» [1985], in SANGUINETI Edoardo, *Faust. Un travestimento*, a cura di LORENZINI Niva, Roma, Carocci, pp. 127-140.
- MICHELON Mirco (2018), «Una sfida costante. Goethe e Faust nella creazione letteraria di Edoardo Sanguineti», in PÎRVU Elena (ed.), *Il tempo e lo spazio nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti dell'VIII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 16-17 settembre 2016, Firenze, Franco Cesati Editore, pp.

529-535.

- PESCE Maria Dolores (2003), *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- POLICASTRO Gilda (2009), *Sanguineti*, Palermo, Palumbo.
- SANGUINETI Edoardo (1982), *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli.
- SANGUINETI Edoardo (1989), «Edoardo Sanguineti su “La canzone di Greta”», note del libretto del CD di LOMBARDI Luca, *Con Faust*, Ricordi, Milano, p. 2
- SANGUINETI Edoardo (1993), *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti.
- SANGUINETI Edoardo (1993), *Per musica*, PESTALOZZA Luigi (ed.), Modena, Ricordi-Mucchi.
- SANGUINETI Edoardo (2003), *Faust. Un travestimento* [1985], LORENZINI Niva (ed.), Roma, Carocci.
- SANGUINETI Edoardo (2003), *Notizia* [1985], in SANGUINETI Edoardo, *Faust. Un travestimento* [1985], LORENZINI Niva (ed.), Roma, Carocci.
- SEBASTIANI Valerio, «“Faust. Un travestimento” ovvero: il compositore come testimone del proprio tempo. Intervista a Luca Lombardi», URL: < <https://www.lucalombardi.net/home/wp-content/uploads/2020/01/Intervista-su-FAUST.-UN-TRAVESTIMENTO-A-cura-di-Valerio-Sebastiani.pdf>>.
- SINI Carlo (1995), «Faust mito della modernità», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n. 2, pp. 267–272.
- TOGNOCCHI Luca (2024), *Storia faustiana del Novecento italiano*, tesi di Dottorato di Ricerca in Culture Letterarie e Filologiche, supervisore BAZZOCCHI Marco Antonio, XXXVI° Ciclo, Università di Bologna.
- VAZZOLER Franco (2009), *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, Il melangolo.
- VAZZOLER Franco (2009), *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti (1988)*, in VAZZOLER Franco, *Il chierico e la scena*, Genova, Il melangolo, pp. 183-211.

**Come citare questo articolo:**

Michelon Mirco, “Mito faustiano della modernità. Per un dialogo creativo tra il travestimento teatrale di Edoardo Sanguineti e l’opera lirica di Luca Lombardi (senza dimenticare Goethe)”, *InterArtes* [online], n. 7, “Faust, mito della modernità” (Brignoli Laura, La Manna Federica, Zangrandi Silvia T. eds.), dicembre 2025, pp. 138-192, URL: <[https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/eofc8684-25d9-490a-b955-06eco8e7bae1/o6\\_Michelon.pdf?MOD=AJPERES](https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/eofc8684-25d9-490a-b955-06eco8e7bae1/o6_Michelon.pdf?MOD=AJPERES)>.