



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA

"LA SAPIENZA"

TESI DI LAUREA

ANNO ACCADEMICO

1999-2000

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI "LA SAPIENZA" DI ROMA**

**FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA E SPETTACOLO**

**TESI DI LAUREA IN STORIA E CRITICA DEL CINEMA**

**SICILIA! "TROPPO MALE OFFENDERE IL MONDO", ANALISI DI UN  
FILM DI JEAN MARIE STRAUB E DANIÈLE HUILLET.**

**RELATORE**

**PROF. GIULIA FANARA**

**LAUREANDA**

**MELANIA DI BELLA**

**N°10123245**

**CORRELATORE**

**CHIAR. MO PROF. ORIO CALDIRON**

**A.A. 1999/2000**

# INDICE

## Introduzione

### Capitolo I - Un Viaggio attraverso il cinema

- 1.1 In Germania: 1959-1969
- 1.2 Il cinema e la politica
- 1.3 Semplicità
- 1.4 Onestà
- 1.5 In Italia dal 1969
- 1.6 Ritorno in Francia: 1977
- 1.7 Finalmente in Sicilia!

### Capitolo II - Da *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini a *Sicilia!*

- 2.1 Vittorini
- 2.2 *Conversazione in Sicilia*: il romanzo
  - 2.2.1 I personaggi
  - 2.2.2 I temi

### Capitolo III - *Sicilia!*

- 3.1 La messa in scena teatrale
- 3.2 Il film: 1998
- 3.3 Due sequenze (I / V)

## Conclusioni

## Inserto fotografico

## Scheda del film

## Sceneggiatura della prima ed ultima sequenza

## Filmografia

## Bibliografia

## Introduzione

Jean Marie è un autore moderno, questa è la sua massima qualità e il suo massimo limite. Essere moderni nell' espressione estetica è oggi privilegio di pochi: significa accettare dentro sé stessi contraddizioni irrisolte, ripetere gesti formali privi di ogni ragione, avere tutto il coraggio inutile della nostalgia.<sup>1</sup>

Questa ricerca ha preso in esame l'intera filmografia degli Straub; facendo un excursus attraverso il loro mondo poetico, cerca di rilevarne gli aspetti consueti, le caratteristiche dominanti dello stile e del modo di esprimersi attraverso il mezzo cinema, individuando costanti e variabili da film a film. Partendo dalla formazione scolastica dei due registi e seguendoli attraverso i loro viaggi per l'Europa, cerchiamo di inquadrarli in un determinato contesto storico e culturale (anche se per la loro natura di apolidi, fuggiaschi, rischiano di non essere *riconosciuti* - dando al termine un valore antropologico - da nessuna vera Patria, nonostante vivano ormai da trenta anni in Italia), comprendendo la verità della loro produzione cinematografica. Jean Marie e Danièle possono essere considerati sicuramente due *outsider*, due individui che non condividono le regole del sistema dominante, due caratteri forti che, conosciutisi giovanissimi, decidono di compiere un cammino insieme; borghesi di nascita e comunisti dentro, lotteranno tutta la vita contro le istituzioni, rimanendo fedeli alla loro ideologia per regalarci - tramite le loro opere, fino ad arrivare a *Sicilia!* forse la summa del loro lavoro - messaggi di solidarietà fra uomini, che hanno bisogno di *nuovi e alti doveri* per non vivere più in questo *mondo offeso*. È importante che i coniugi cerchino di mantenersi lontani dallo sviluppo e dal progresso, per comprendere quanto siano legati a certi schemi passati che in

qualche modo non vogliono abbandonare, e da cui non si vogliono staccare. Forse la tanto desiderata «rivoluzione politica» non potrebbe sovvertire le norme vigenti, ma solo un cambiamento sociale e di costume concederebbe agli Straub il diritto di rimanere liberi.

La seconda parte di questo studio invece è dedicata allo scrittore Elio Vittorini e al suo romanzo *Conversazione in Sicilia* da cui è stato tratto il film; in questa sezione si mette in evidenza la motivazione della scelta di questa rivisitazione e, soprattutto, i punti in comune fra i due intellettuali: la lotta politica, il rapporto tra le forme d'arte e il sistema industriale e, la concezione dell'importanza della musica nella strutturazione di un'opera, che sia letteraria o cinematografica.

Nella terza parte, infine, si analizza il film *Sicilia!* e la sua genesi: dalla messa in scena teatrale, all'uscita nelle sale cinematografiche. Ennesimo lavoro concettoso dei coniugi, acclamato con favore dalla critica, ma purtroppo ancora poco recepito dagli spettatori. Proprio perchè in effetti rimangono autori poco conosciuti e considerati difficili, abbiamo scelto di dirigere su di loro il nostro lavoro, per conoscerli meglio, per capire qualcosa in più del loro modo di comunicare e per rendere anche omaggio alla terra di Sicilia che bistrattata e mostrata in tanti altri film come una terra di malviventi, esce invece in questo film -tramite i protagonisti- con tutta la sua dignità; terra mitica madre di uomini offesi, isola da cui forse può partire il sogno rivoluzionario di un mondo più felice e solidale, in cui gli uomini si rispettano tutti. La prima visione del film ci ha lasciati sicuramente un po' perplessi, in effetti un film-straub potrebbe risultare monotono e pesante. I lunghi piani fissi, il bianco e nero, l'accento e la musicalità delle voci degli attori; immagini vuote e pure che ci hanno affascinato e destato la curiosità e il desiderio di entrare nella *weltanschauung* degli autori. Ci potremmo identificare tutti con il personaggio principale: Silvestro. Qui l'importanza della scelta del libro di Vittorini e della sua attualità tematica: un cambiamento ancora da realizzare che gli autori perseguono da tempo e che sperano sia ancora possibile. Spesso affermano che solo quello che resiste dura, riferendosi alla «resistenza del materiale» che di volta in volta i testi su cui si

lavora operano; ovvero un lavoro di sottrazione dei dati, fino alla scarnificazione completa di tutto ciò che è superfluo, come nelle rocce di Cézanne, strato dopo strato, fino all'ottenimento del piano-straubiano con tutte le caratteristiche che gli appartengono. Non ultima quella di dare rilievo ai concetti più che alla forma, anche se imprescindibili gli uni dall'altra, come il buon marxismo professa. Dalla definizione di Serge Daney sulle particolarità del cinema di Straub-Huillet, arriviamo a quella di Gilles Deleuze che li colloca nel panorama del cinema moderno come innovatori, che hanno rivoluzionato profondamente, assieme a Jean Luc Godard, a partire dagli anni '60 il concetto di cinema. Così come le loro inquadrature, gli Straub resistono alla vita, durando come coppia e, nonostante le avversità nel lavoro, coerenti fino in fondo usano l'arte come medicina per curarsi e curarci dai mali del mondo!

Desideriamo infine ringraziare gli stessi autori che abbiamo avuto l'occasione di conoscere ed intervistare a Buti (Lucca), set del film, dall'iniziale impressione di austerità si sono rivelati invece con noi molto gentili e cortesi, e tutte le persone che ci hanno aiutato nello svolgimento del lavoro: la redazione di Fuori Orario (Rai 3), l'Istituto Luce (che ci ha gentilmente concesso in prestito le pellicole dei film), la Scuola Nazionale di Cinema nella persona del Dott. Adriano Aprà e infine la Dott. Fanara che, siciliana di nascita, anche lontano errando mantiene le origini e l'amore per la sua terra.

Il clima letterario degli anni immediatamente successivi alla guerra (ma almeno fino alla metà degli anni Cinquanta) è tutto dominato dall'esigenza di dare una forma concreta e soddisfacente alla missione sociale e civile del letterato. Siamo quindi agli antipodi del clima dominante nel corso degli anni Trenta. La polemica contro «il disimpegno» dell'intellettuale e contro «l'autonomia» dell'arte divampa violentissima, ed investe anche le autorità più costituite: da Benedetto Croce agli «ermetici», è tutto un settore della cultura italiana del Novecento che in questo modo viene rifiutato. Il trauma della guerra e della Resistenza è avvertito in maniera

molto forte, e grande è il convincimento che le cose, anche in letteratura, debbano cambiare molto. I giovani scrittori impegnati lasciano intendere che la guerra abbia cambiato tutto, in primo luogo loro stessi.

La campagna è il fronte interno nel quale la fiamma combattentistica continua ad essere alimentata. Nel giro di qualche anno il mondo contadino assumerà un ruolo sempre meno funzionale all'interno di una strategia proiettata alla conquista del consenso della borghesia. Il mondo rurale e contadino diventa un luogo ideale a cui si accostano gli intellettuali antifascisti. Il cinema ha (agli occhi di un consistente numero di intellettuali) la possibilità di creare quella prosa dell'Italia moderna auspicata da molti e incapace di fiorire sul terreno della letteratura. Il realismo era un obiettivo e una parola d'ordine comune a fascisti e antifascisti. Se per alcuni letterati il discorso politico resta separato da quello culturale, per altri il termine neorealismo acquista una valenza artistica e politica. In questo sforzo di inserimento dell'esperienza culturale italiana nel quadro delle esperienze internazionali si collocherà anche il mito americano diffuso dagli scritti di Pavese e Vittorini. Un vero e proprio culto dell'Italia minore, del primitivo, del selvaggio, attecchisce sotto lo sguardo tollerante del fascismo e trova gli suoi apostoli tra i letterati, i poeti, i pittori oltre che tra gli uomini di cinema. Di tutto il gioco delle maschere e delle metamorfosi, l'aspetto contadino e ruralista è certo quello più funzionale all'esigenza di presentarsi come movimento rivoluzionario radicato nella realtà italiana.

L'opera d'arte moderna avrà il compito di corrispondere idealmente alle grandi tendenze di trasformazione della società contemporanea; lo scrittore perciò, uscendo dalla contemplazione esasperata e morbosa del proprio io, si sforzerà di aderire ai sentimenti degli uomini comuni (in particolare di quelli appartenenti alle classi popolari), di cui si farà interprete ed esaltatore.

Da questo impasto emergono i caratteri dominanti del periodo letterario: innanzi tutto, la sua fondamentale vocazione realistica, che afferma una superiorità implicita della prosa sulla poesia; in secondo luogo la traduzione in termini provinciali e regionalistici di tale tensione al realismo,

che prosegue la tendenza già in atto sul finire degli anni Trenta fra giovani letterati e scrittori, dall'altra si riallaccia all'esperienza veristica italiana, anche nel privilegiare soggetti meridionali, che corrisponde alla riscoperta gramsciana del Mezzogiorno come «questione nazionale»; in terzo luogo la frequentissima rappresentazione, ideologicamente orientata, di ambienti e personaggi popolari, nei quali l'intellettuale di sinistra crede di scoprire, con modi generalmente fra paternalistici e mitologici, l'alternativa positiva al sistema; infine un tentativo di rinnovamento del linguaggio, che tiene conto sia di esigenze di caratterizzazione realistica spinta (frequente uso del dialetto), sia di aggiornamenti tecnico-narrativi resi necessari dalla scoperta appassionata di modelli letterari d'impronta moderna (quale l'influenza degli scrittori americani), sia del desiderio di realizzare una comunicazione diretta con un pubblico assai vasto di lettori, onde assolvere fino in fondo alla missione civile dell'arte, - ciò comportava l'adozione di modi semplici di scrittura, facilmente ricollegabili alla lingua comunemente parlata.

La situazione in campo letterario si presenta molto discontinua e talvolta anche insoddisfacente, probabilmente perché la presenza di una tradizione costituita, assai forte, e di un linguaggio consolidato rendeva più velleitari quei programmi di rinnovamento formulati sulla scia di un entusiasmo politico e di una passione morale, i quali non avevano però avuto né il tempo né la forza d'intaccare modi di vita, di pensare e di scrivere profondamente radicati (si prescinde dalla valutazione se il contenuto di quei programmi di rinnovamento non esprimesse una posizione sostanzialmente conservatrice, nel senso di riaffermare il carattere nazionale della ricerca letteraria e di contrapporre un'ipotetica linea italiana verso l'arte moderna alle ricerche sopranazionali e cosmopolitiche di tutte le avanguardie europee del Novecento). Nel quadro dell'esperienza narrativa neorealistica, emergono quelle opere in cui, da una parte, la fedeltà dello scrittore alle proprie ricerche passate è più evidente, dall'altra, i vari punti programmatici elencati sono piegati a servire gli interessi profondi dell'autore, secondo modi di poetica e sotto la patina dei procedimenti narrativi rinnovati.

## **Note Introduzione**

- 1) Alberto Abbruzzese, *J.M.Straub ovvero il non senso di un'ideologia estetica*, in < Cinema 60>, dicembre 1969-febbraio 1970, p. 26

## Capitolo I

### Un viaggio attraverso il cinema

Jean Marie Straub nasce a Metz (Lorena) nel 1933. Appartiene alla cultura francese, ma dall'occupazione tedesca degli anni '40 trae un'inclinazione particolare per la civiltà germanica. Durante gli anni '50 completa il suo corso di studi, prima all'università di Strasburgo, poi, a quella di Nancy. Nel 1954 arriva a Parigi con un progetto di un film biografico a lungometraggio: *Chronik der Anna Magdalena Bach*, che realizzerà più tardi negli anni '67-'68. Sono gli anni della rivoluzione algerina e della conoscenza di quella che sarà poi la sua compagna di vita e di lavoro Danièle Huillet, sposata a Monaco nel 1959. Danièle nasce a Parigi il primo Maggio del 1936. Cresciuta in campagna fino all'adolescenza, ritorna a Parigi verso il 1948, dove studia al liceo Jules Ferry. Si prepara per l'Idhec (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), ma si rifiuta di scrivere sul film *Manège* di Yves Allégret, che ritiene indegno di una prova d'esame.

Nonostante abbia assistito alle riprese di vari film di Gance, Renoir, Bresson, da cui ricava un antico amore per la «macchina», per il grottesco e per la storia, e la vocazione all'ascetismo; le sue prime esperienze si collocano all'interno del cinema tedesco. I suoi maestri sono stati anche autori come Dreyer, Mizoguchi e Ozu. In effetti, Jean Marie è un francese emigrato in Germania (perché condannato in contumacia per non aver voluto svolgere il servizio militare), ma il suo è un caso abbastanza eccentrico rispetto ad uno sviluppo individualistico come quello seguito dal N.C.T.

Straub dirige un cineclub in cui si proietta tutto il cinema d'arte, si fanno dibattiti e presentazioni e le idee circolano. La voglia esistenziale dell'espressione fugge la realtà della merce, del mercato pubblicitario, del pubblico massificato, nel chiuso spazio dei film di repertorio. Strano miscuglio tra provincialismo e smania cosmopolita, ma anche segno della riconquistata coscienza della antinomia tra vita e arte.

Tutto ciò bastò a formare un geniale creatore d'immagini filmiche. Jean Marie sa che cos'è il cinema, ma cova dentro se stesso il germe della negazione, anche se la sua sarà una via confusa perché l'arte appartiene ad una zona d'ombra nel regno dell'ambiguità. Eppure, dentro a questa ambiguità Jean Marie mantiene un suo unico e personalissimo percorso. I rapporti estetici e sociali sono interamente scarnificati nella struttura del sistema: individuo e merce, la merce-donna, la merce se stesso, la merce-cinema, la merce-spettatore. Intorno a questa coscienza, Straub compie il suo cerchio vizioso, e, per il difetto proprio degli artisti, tenta di dare risposte, di offrire soluzioni <sup>2</sup>

### **In Germania: 1959-1969**

Difficile e austero sarebbero degli appellativi da applicare al lavoro di J.M. Straub. Nonostante abbia girato film sia in francese sia in italiano, il fulcro del suo lavoro spesso deriva da fonti tedesche. L'aspetto filosofico e tecnico del suo operato ha radici nel marxismo tedesco e nelle teorie estetiche e drammatiche di Bertolt Brecht. Le origini del suo legame col cinema sono però francesi ed, in particolare, egli trasferisce al New German Cinema l'entusiasmo e il rigore analitico della Nouvelle Vague.

Straub, come Godard, parte da questo principio: <<tutto il cinema è menzogna>>. Tutto ciò che si fa al cinema è menzognero, perverso, fascista e pornografico. Ad esempio pornografia è: <<.... il film doppiato è falso. Non solo le labbra che si muovono sullo schermo non sono quelle che pronunciano le parole che si sentono, ma anche lo spazio diventa illusorio>>. Ma di questa illusione si gioisce come della realtà, è la realtà che è sacrificata a questa gioia. La realtà? Ma anche l'incontro, il caso, l'amore. Rispettare la realtà è ciò che divide e unisce Straub e Godard. Essi si situano ai due estremi della modernità cinematografica.

Straub risale la corrente del cinema, vi fa riaffiorare ciò che esso ha respinto: teatro, musica, opera, fa esplodere il cerchio culturale dei cineclub per un effetto di sovracultura in cui gli specialisti si sforzano invano di ritrovarsi, e rivelano le loro denegazioni. Godard, al contrario, lascia scorrere il cinema lungo i canali aperti dai suoi mutamenti infraculturali, dal cinema militante, alla televisione, al video. Essi delimitano dal punto di rarefazione al quale ognuno dei due arriva, lo spettro del cinema: Straub ultravioletto, Godard infrarosso, entrambi frequentano uno spazio del quale superano i limiti, dove si crede di riconoscersi, dove si pensa di vedere.<sup>3</sup>

Secondo i *Cahiers* questo punto di rarefazione delimita l'orizzonte ultimo o primo del cinema. Si può affermare che il cinema abbia inizio (e ritorni) in questo punto di fuga. Straub, come Godard è tutt'uno col cinema. Ogni «film Straub» fornisce un'istantanea di un momento di resistenza all'altro cinema, resistenza che Serge Daney indica come primo contrassegno del «piano straubiano»:

L'inquadratura, cellula base del cinema di Straub, è il prodotto, o piuttosto il resto, la rimanenza di una triplice resistenza: dei testi ai corpi, dei luoghi ai testi e dei corpi ai luoghi. E viceversa. Bisogna aggiungerne una quarta: quella del pubblico all'inquadratura così tagliata, la resistenza ostinata del pubblico del cinema a qualche cosa d'inflessibile e che lo nega come pubblico<sup>4</sup>

Il «film straub» è in qualche modo uno spazio riservato ad autori in via d'estinzione. Cercheremo di vedere ora come queste caratteristiche compaiano nei suoi film.

La riscoperta delle origini del film è uno degli aspetti apparenti del lavoro di Jean Marie, che con soli cinque film terminati tra il 1963 e il 1969 si è distinto fra gli autori contemporanei.

Ha vissuto per 10 anni in Germania e il suo primo film con dialoghi francesi fu girato a Roma. Si è parlato di possibili legami tra il lavoro di

Straub e lo stile documentaristico francese. Straub deve molto a Robert Bresson, il cui secondo film, *Les Dames du Bois de Boulogne*, (1943), rivelò la vocazione di Jean Marie, quando era ancora uno studente. Bresson, con la sua estrema austerità e le sue preoccupazioni letterarie, è il regista il cui lavoro più chiaramente prefigura quello di Straub.

Quest'ultimo dice:

Facciamo film che saranno creati nella mente dello spettatore. Questo è completamente nuovo e nessuno lo ha mai fatto prima. Ogni spettatore deve decifrare la griglia del film secondo un'attitudine personale e attraverso un'attenzione sostenuta. Non è uno spettatore passivo, bensì partecipa allo sviluppo del senso del film.<sup>5</sup>

Per lo sviluppo del cinema tedesco fra gli anni '60 e '70 l'influenza degli Straub è stata molto indicativa. Tutti i registi tedeschi, prima di Fassbinder hanno svolto i loro lavori sulla emulazione o in reazione di film come: *Non riconciliati*, 1965; *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, 1967; *Lezioni di storia*, 1972; *Mosè e Aronne*, 1974.

Fuggito dalla Francia, pur di non fare il repressore ad Algeri, Jean Marie scappa in Germania; per due anni segue le tracce di Bach per il suo progetto; poi si stabilisce a Monaco, la città tedesca più ricca di fermenti cinematografici. Vi realizza, nel 1963, ispirandosi ad una novella di Heinrich Böll, il suo primo film: *Machorka Muff* un eccellente cortometraggio sulla rinascita del militarismo tedesco, dove ironia ideologica e scrittura classica si congiungono nel composto ritratto di un personaggio allegorico («militare» non «militarista» specifica il regista), il generale Erich Von Machorka Muff, dove il presente della Bundeswehr post bellica e il passato della Wehrmacht nazista si collegano senza soluzione di continuità lungo un'unica linea.

Con il suo tono ironico-melanconico che lo pone a metà strada tra realismo naturalistico e deformazione espressionistica, con il suo linguaggio composito ma terso e lucidamente

stilizzato, *Machorka Muff* è indubbiamente un piccolo capolavoro.<sup>6</sup>

Tuttavia poco è presente in lui della poetica *straubiana* successivamente maturata. Tratto da una novella di Böll, *Bonn Diary* - satira politica diretta alla Germania dell'ovest che nel 1945 ebbe la chance di diventare il primo paese in Europa senza armi, ma che invece fu riarmata contro i desideri della maggior parte della popolazione - apparve nel 1956 quando le nuove forze armate del paese furono integrate nella Nato. Straub è studente a Strasburgo e sente la sua prima rabbia politica. La storia è ricca di materiale per un elaborato film satirico. Il film realizzato diventa un sogno astratto e pittorico, non una storia. *Machorka Muff* ha avuto un piccolo successo critico e commerciale.

I suoi primi quattro film tedeschi *Machorka Muff* (1963) *Nicht versönt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965), *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1969), sono film sonori, invece molti di quelli girati oggi non lo sono, bensì sono film silenziosi che aggiungono dialogo ad effetti sonori. Questo è uno degli espedienti che testimonia la modernità dell'immagine *straubiana* come la definisce Deleuze. Nei film di Straub, gli effetti sonori, il dialogo e la musica sono importanti come la traccia visiva. Alberto Moravia scrive su *Non riconciliati*: <<Ci troviamo a confrontarci con un film dove l'elemento uditivo è tanto importante quanto quello visivo>>. Il suono non è illustrazione dell'inquadratura ed essa non lo è del suono, bensì suono e immagine formano un'entità. Così se togliamo per un istante la musica non c'è più film e, al contrario, levando il dialogo non c'è un film silenzioso, ma nulla. Ogni persona vede un film diverso, ma un singola persona può vedere diversi livelli di un film. I film di Straub sono molti aperti allo spettatore; tre cose sono molto importanti a proposito delle sue opere: il loro impatto politico, la loro semplicità e la loro onestà.

## Il cinema e la politica

Jean Marie è un uomo di politica, ciò significa che sa che deve combattere se vuole che le cose cambino. Così come egli ha dei propositi, i suoi film sono politici: sono la lotta per il cambiamento. Il Bach-film è ad esempio il suo contributo verso la liberazione del popolo vietnamita. Straub fa ciò che pensa si debba fare e, più importante ancora, lo fa nel modo che pensa sia il migliore per lui: il cinema.

## Semplicità

Jean Marie: «Penso che il film tocchi profondamente lo spettatore con il suo fascino».

Il soggetto, la morale, o quello che il regista vuole far giungere al suo pubblico è semplice perché ogni cosa deve essere compresa nello stesso poco tempo che si ha a disposizione mentre si legge un articolo. Così la cosa più importante del film di Jean Marie è che un uomo penseroso e profondo esprima il suo punto di vista nel modo più semplice possibile per la gente. La semplicità trionfa. Ogni cosa non necessaria e superflua, è eliminata dall'inquadratura (piano straubiano).

## Onestà

Jean Marie conosce e ama i primi film sonori di Renoir, non solo perché gli attori parlano tutti con quel delizioso accento del sud della Francia, ma anche perché girati in presa diretta. Uno dei suoi film preferiti è *La Nuit du Carrefour* di Renoir che è uno dei più grandi thriller. In *La Voix Humaine* invece si può sentire il dolly. «E' meraviglioso» dice l'autore. L'idea di usare il suono in presa diretta gli venne a proposito del Bach-film, perché era chiaro che l'intero film non avrebbe avuto senso se il suono non fosse stato registrato con le immagini. Il regista adopera il linguaggio molto dolcemente e non è un'ossessione -come molti critici dicono -ma una necessità. Straub non

è onesto solo con gli attori che lavorano nei suoi film ma anche col suo pubblico, perché non lo tratta come un gruppo di persone sconosciute che pagano il biglietto per essere intrattenute. Il suo pubblico è capace di gioire della semplicità. Egli non è stato mai pagato per il lavoro fatto sui suoi film, non ha mai accettato compromessi dai produttori o da un qualsiasi pubblico immaginario. I suoi film non sono fatti per piacere, ma sono esattamente ciò che lui aveva in mente di fare. Così il modo anarchico di girare film è la conclusione logica di un uomo che conosce il sistema sotto il capitalismo, cioè che il senso della produzione e l'apparato di distribuzione sono controllati da proprietari privati guidati dall'interesse e dal profitto. Jean Marie è il solo regista rivoluzionario che ha lavorato in Germania dagli anni '30. Effettivamente egli si pone come un autore da amare o odiare totalmente, a seconda che se ne accetti o meno il segreto mondo poetico. In *Non riconciliati* poi, il regista ha ridotto le 350 pagine di Böll in 50 minuti di filmato, rovesciando così la caratteristica psicologica del romanzo, eliminando i monologhi della storia tedesca e sostituendoli con ellittici quadri, dialogati o commentati dalla voce dei protagonisti; ma la definizione temporale non è mai esplicita, anche perché i quattro personaggi sono interpretati, a seconda dell'epoca, da otto attori diversi senza che ne sia mai specificata la relazione tra epoca ed attore. Come nel libro, anche Straub narra la storia di una famiglia tedesca, i Fähmel, che per tre generazioni si è tenuta alla larga dai deliri militaristi, nazisti e neocapitalisti.

Solo che il rigore assoluto di Straub, non concedendo alcuna esterna determinazione cronologica, dà a *Non riconciliati* il carattere di un quadro sinottico della Germania del xx secolo. Questa scelta, che è di stile e di struttura ad un tempo, è tutt'altro che casuale.<sup>7</sup>

E quindi, come è vero che l'interpretazione di un'opera va cercata nella sua struttura, il regista, nella mancanza oggettiva di definizioni cronologiche, nel non definire chiaramente presente o passato, mostra il dato

ideologico-poetico del film. Quindi il colpo di pistola finale da parte della signora Fähmel che spara sul futuro assassino di suo nipote, applica il brechtiano concetto «solo violenza aiuta, dove violenza regna»; è un colpo anche contro il «grande elettore» neocapitalista. La «non conciliazione» è determinata dalla consapevolezza che alla violenza dei nuovi «bufali», va opposta l'irriconciliabile violenza degli antichi «agnelli».

Per negare i linguaggi della tradizione bisogna aver penetrato sino in fondo la grande cultura borghese; l'inclinazione germanica di Straub è presente in *Non riconciliati* e si manifesta nella capacità di equilibrare il linguaggio in un ritmico rapporto di bianchi, grigi, neri, nella lenta orchestrazione della trama simbolica, nella scelta di volti pieni di un'esperienza già consumata; è poi l'ambizione di penetrare il pensiero psicologico e storico di una grande famiglia borghese. E' anche una riflessione morale, politica e cinematografica degli ultimi 50 anni di vita della Germania. Ogni fonte letteraria è una riflessione dell'attitudine dell'autore verso eventi storici, ad esempio l'attitudine di Böll verso il nazismo. Ogni film di Straub è una riflessione sulla fonte del materiale, parte di un processo dialettico nel quale l'autore si pone come intermediario.

*Non riconciliati* fornisce un resoconto dei sentimenti di tre generazioni, prima durante e dopo Hitler per constatare che gli odi dimorano vivaci e il pericolo identico. L'unico atto corretto è realizzato da una vecchia signora schizofrenica che spara su un personaggio noto del regime cristiano-democratico, durante una parata militare. «Avvertimento politico, questo colpo minaccia il cinema conformista per scuotere il mondo e forse la produzione e i cineasti».<sup>8</sup>

*Non riconciliati* adotta il metodo brechtiano, gli attori non devono improvvisare, quelli che recitano oscurano il film, è per questo che Straub usa spesso non professionisti, l'esempio più conosciuto è proprio la protagonista Johanna Fähmel, una gentile signora che abitava nell'appartamento accanto agli autori a Monaco.

Godard parla di *Non riconciliati* come di uno «stupendo film», Jean Marie è stato anche il primo regista dopo la seconda Guerra Mondiale ad

essere preso seriamente in considerazione negli Stati Uniti da Richard Roud, direttore del New York Film Festival. Nel 1969 il New York Times lo descrive come un regista mistico, introspettivo ed austero, ma che lascia perplessi più che convinti gli spettatori. Non avendo mai accettato compromessi, ha conquistato il rispetto dei suoi colleghi che spesso lo hanno aiutato a finanziare i suoi film.

Per Jean Marie bisogna distruggere le convenzioni, altrimenti si fa del cinema trash. Un film deve in ogni secondo distruggere quello che dice nel minuto precedente, il regista deve stare sempre in guardia rispetto al cinema tradizionale che è stato reso impotente dalle ripetizioni e dai cliché.

Due anni dopo l'uscita di *Non riconciliati* che lo colloca nel cinema mondiale, Straub realizza finalmente il Bach-film, progetto perseguito fin dal 1954. Se *Machorka Muff* era un «film di vampiri» e «la storia di una violenza» «, *Non riconciliati* invece un »film mistico» e «la storia di una frustrazione», *Cronaca di Anna Magdalena Bach* invece è un «film marxista» e un «film sulla Germania», così li definisce Jean Marie. Ma esso è soprattutto un film sull'amore tra coniugi, sulla musica, sulla vita (le difficoltà di Bach con i suoi datori di lavoro) e sulla morte (dei protettori, dei figli e di Bach stesso).

Circa venticinque brani bachiani eseguiti dagli stessi interpreti del film composto da 113 inquadrature con lunghi piani contemplativi, a volte essenziali movimenti di macchina rendono l'unità visivo-sonora del film perfettamente fusa e funzionale. Si ha la sensazione affascinante di » vedere» la musica e di «udire» l'armonia della vita di Bach. La cinebiografia è narrata cronologicamente, ma diversamente da *Non riconciliati* senza che lo scorrere del tempo segni gli interpreti. E a conclusione si chiude con la morte di un» uomo libero» in cui non c'è mai stata separazione tra intelligenza, arte e vita, e con il quale si è chiusa la civiltà cristiana.

Cronaca è un film che ha l'apparenza della realtà e la realtà della metafisica, i segni semiotici del reale e le strutture profonde del metareale. E' un film che non vuole significare nulla. E' semplicemente tutto. Cronaca porta la chiarezza della

morte, la coscienza dell'etica e cioè dell'oltre, dell'infinito. Per Straub la morte è la realtà stessa nella sua globalità, è il volto e la struttura stessa del suo cinema e di *Cronaca*.<sup>9</sup>

*Cronaca* è una fiction ma allo stesso tempo un'accurata riflessione documentaristica degli ultimi 27 anni della vita del compositore. La musica non deve essere usata come accompagnamento o commento ma come materiale estetico. La figura di Anna Magdalena ci ricorda continuamente che il Bach che vediamo sullo schermo è la resa moderna di un'incatturabile figura storica. Straub vuole fare un film in cui non ci fossero differenze tra politica, arte e vita, in questo sta la sua onestà. Siccome le condizioni di vita non potevano essere perfettamente ricostruite, la musica diventa la dominante del film e assume significati sia visivi sia uditivi. Tutto il resto: struttura, composizione visiva, set, costumi sono subordinati alla musica. *Cronaca* è fondata sui testi, sulle lettere, sui manoscritti, sulle musiche di Bach, ma non consiste solo nell'aspetto documentaristico. Un film è fatto di un'idea, che fa muovere, che è vento. È un film sul vento, il vento era il lavoro di Bach. In *Cronaca* la musica è l'elemento unificante, anche rumori improvvisi causati dalla presa diretta possono arricchire il film. Se un film non apre gli occhi e le orecchie della gente, a cosa serve? Questa è la riflessione di Jean Marie sulla società e sulla storia. Nel film c'è un omaggio a Griffith: <<*What the modern movie lacks is beauty, beauty from the moving wind in the trees,*>>. È una riscoperta del cinema delle origini, il cinema di Straub era il sogno di David Work Griffith. In Straub la passione per l'accuratezza dei dettagli va di pari passo con la convinzione che il regista sia completamente libero di reinterpretare il materiale. In *Cronaca* egli insiste sull'accuratezza dei costumi e del set, mostra dei musicisti che suonano in presa diretta. Ad esempio il regista piazza la camera davanti agli esecutori e si rifiuta di tagliare fino a quando la musica non è alla fine. Il diario di Anna Magdalena su cui il film è costruito è un'invenzione dei coniugi Straub. *Cronaca* solleva questioni sul modo in cui il cinema moderno si sta sviluppando, sulla relazione tra immagini e suono, e sul rapporto con il mondo della realtà

giornaliera. Il contenuto narrativo è minimo. Il film è stato girato in 25 posti diversi, anche se non appare subito evidente perché Straub è ricorso spesso alle stesse inquadrature. Il protagonista Gustav Leonhardt si muove impassibile come una statua di cera, senza espressione o emozione, mentre il set sembra l'angolo di un museo. Questo è il contributo di Straub al cinema moderno. La struttura formale del film, non vuole avere un intento coercitivo sullo spettatore, o compiere un'operazione ipnotica ed autoritaria sul pubblico, ma dipende dalla coerenza delle parti e dal rapporto dei contenuti formali.

Jean Marie fonda un'antinomia elementare tra opera filmica e pubblico: lavora per separare ciò che l'ideologia progressista e democratica ha cercato di unire nel momento materiale dello spettacolo. In questo Straub è contro il cinema, contro la tradizione filmica, i messaggi delle comunicazioni di massa, la politica culturale. Il lavoro di scrittura di un *découpage* è di arrivare a un quadro che sia completamente vuoto, scarnificato. Jean Marie è un esteta per negazione dell'industria dello spettacolo.<sup>10</sup>

Il suo è un cinema difficile. Il contenuto essenziale che ha scelto è il rifiuto del divertimento, della distrazione, dello «specifico filmico», dei critici del «gusto», degli spettatori. Tutta l'arte del passato serve come bagaglio tecnico: lo scopo - attraverso la recuperata ideologia del rifiuto e della provocazione estetica - torna a coinvolgere lo spettatore «nuovo», disposto ad essere libero fuori del sistema, e quindi capace di distinguersi. Straub si rivolge ad uno spettatore «ideologizzato». A volte egli fa pensare all'ascetismo dei nordici, all'equilibrio esasperante di un Dreyer. In *Magdalena*, un intero brano eseguito dall'organo è filmato con l'obiettivo immobile. Il quadro - l'occhio segue un personalissimo taglio diagonale - resta lungamente fisso, dando modo allo spettatore di godere sino in fondo, senza distrarsi per il minimo movimento di macchina. Ma quando tale situazione ha raggiunto il massimo delle sue possibilità espressive, Straub

inizia un lento movimento di ravvicinamento obliquo, che acquista un valore esaltante: dopo tanta fissità agisce sullo spettatore e attraverso un uso corretto della violenza del regista sul pubblico, gli restituisce il significato unico e singolare di un'esecuzione di Bach. Attraverso una sola operazione filmica, Straub cerca di ridare autenticità al linguaggio del cinema e alla sensibilità dello spettatore, all'arte e alla vita.

Il sistema delle leggi e del potere deve morire, ma al regista spetta l'unica possibilità: quella di produrre una merce invendibile. Straub rifiuta il mercato, fa l'avanguardia e per ciò funziona da ultimo anello dell'integrazione estetica.

Cronaca è un film senza tempo e senza spazio, la loro stessa negazione come elementi cine-reali acquisiti, affermata attraverso una totale inversione-scambio di tutti i valori temporali e spaziali. È un film senza tempo (Bach è eterno come la sua musica) e senza spazio (Bach non conosce altri spazi che quelli delle sue armonie musicali). L'immagine perde la sua spazialità e acquista i tempi della parola e della musica.<sup>11</sup>

Bach ha sempre trentacinque anni, è eterno come la morte, e presente perché è dato come morto senza intenzione da parte del regista di dare l'illusione che egli riviva sullo schermo.

L'anno seguente, 1969, esce un cortometraggio *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* di 12 inquadrature e 5 sequenze (3 lunghi piani sequenza, di cui uno è la sintesi già realizzata da Straub in teatro per una pièce in tre atti di Ferdinand Bruckner). Straub fa un «film-film» cioè crea con lo spettatore un impatto segnico dove l'unica dialettica sembra sia quella tra teatro (finzione), cinema (riproduzione di realtà) e vita (realtà) nel senso di disideologizzazione dei significati.

## In Italia dal 1969

Finalmente dopo tanti viaggi l'arrivo a Roma nel 1969 - dove i due coniugi troveranno dimora fissa - per girare *Othon* o *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* o *Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* sul Palatino. Forse il film più rivoluzionario pensato metalinguisticamente: il pensiero-guida era fare un film recitato come una pièce teatrale, proprio come non deve essere, comunque primo film a colori, girato in 16 mm e dialogato in lingua francese. È stato ripreso infatti da una pièce di Corneille. Il rapporto tra testo e film, sempre problematico in Straub, è in *Othon* particolarmente arduo. Straub applica al testo, un principio brechtiano, » citando» i versi della tragedia in modo quasi atonale, in effetti sembra che gli attori svolgano la sola funzione di dire qualcosa, non recitando ma leggendo al pubblico; il dialogo è serrato ed inespressivo. Ricordiamo che sono attori non professionisti e soprattutto stranieri che recitano in francese classico del XVII° sec. e a memoria; l'effetto è straniante. Inoltre come commento musicale si odono i rumori del traffico di Roma - visibilissimo sullo sfondo - e il fragore dell'acqua delle fontane. Le toghe classiche degli attori sono tanto false, quanto sono vere invece le automobili che sfrecciano intorno a Circo Massimo. Straub non vuole illudere e inchioda lo spettatore sulla monotonia ritmica dei versi di Corneille. Ovviamente si crea un contrasto fra i personaggi del 69 d.C. e il fondale-realtà del 1969. Con *Othon* Jean Marie compie un'opera di dissacrazione culturale, il film è indirizzato alla classe operaia francese e vuole contribuire a un'ipotetica rivoluzione culturale dell'occidente. L'attenzione del regista e dello spettatore è rivolta soprattutto al rapporto fra i personaggi. << Eroi uniformati dall'obbligo dell'ubbidienza a una ragione che soffoca tutta la loro possibilità di essere uomini , trascinando la loro malinconia per tutto il corso del film>>. <sup>12</sup>

*Othon* è un paradosso poetico dove Straub conduce all'estremo limite il discorso della distruzione, non solo della fruizione consumistica del cinema, ma anche di quella «estetica» tradizionale. Straub tende a un cinema dell'oggettività che non sia finzione di realtà. Infatti *Othon* evitando di immergere lo spettatore in una « finzione », sia pure «estetica», cristallizza nell'oggi (Roma odierna) un discorso di ieri sul potere e sull'amore.

Il passato e il presente rimangono due termini antitetici e quindi dialettici: impedendo una coesione unitaria nella psicologia dello spettatore, lo costringono ad accettare l'astrazione antiespressionistica e a rifiutarsi in quanto spettatore, per cui lo distaccano criticamente.<sup>13</sup>

Straub cerca di recuperare l'antico valore dell'arte contro la sua nuova funzione di «merce vendibile». La non-commerciabilità di *Othon* pone il problema dell'anti-merce culturale che entra nella circolarità produttiva del mercato. Per Straub significa fare l'artista libero, per questo la sua filmografia è un succedersi di operazioni autodistruttive nei confronti del «prodotto» artistico, l'operazione poesia passa per la distruzione della « merce poetica », la «pornografia» della consolazione. *Othon* inoltre rappresenta un momento-chiave nel processo di distruzione del naturalismo al cinema. Egli ha cercato di eliminare o neutralizzare la irriducibilità fotografica veristica degli oggetti e dei volti attraverso una esibizione provocatoria dei materiali. Non si può fingere e non si deve creare l'illusione della realtà. Bisogna dichiarare il trucco perché tutto è artificio. I temi dibattuti nella pièce sono ancora di grande attualità. *Othon* è una tragedia senza eroi, dove trame complicate ma meschine, sono ordite da uomini mediocri. Il protagonista è un ambizioso irresoluto. La trama è in realtà il ragionamento sul potere visto dalle mille angolazioni dell'amore, dell'amicizia, della paura, dell'ambizione, della libertà e della servitù. Il risultato cui si tende è la perfetta parificazione tra parola, rumore ed immagine. Un film atonale in cui non c'è una gerarchia delle componenti, ma tutte sono allo stesso livello.

Il procedimento è di una specie di sinestesia alla rovescia, nel senso che una figura retorica nata per il coinvolgimento simultaneo di sensi diversi (vista, udito e così via) in pro del loro potenziamento singolo e globale, è usata per una reciproca contestazione e un mutuo annullamento di effetti semantici.<sup>14</sup>

Straub insiste sui campi lunghi a macchina fissa, come status privilegiato del rapporto visivo platea-palcoscenico. L'uso del contro-campo è rifiutato, come artificio cinematografico evitando di far predominare l'immagine visiva, e i personaggi entrano ed escono dal quadro secondo le convenzioni della tecnica teatrale, senza conseguenza per la fissità dell'inquadratura. In questo modo Jean Marie non fa che approfondire la tecnica tra teatro, vita e cinema. Si arriva quindi ad un cinema il più oggettivo possibile e quindi più realistico, essenziale, in cui viene a mancare tutta la pornografia a livello di uso del linguaggio che è quella contro cui bisogna combattere. *Othon* è una sintesi di tutti i film precedenti e in esso c'è la liberazione assoluta e la modernità dell'esperimento.

Con *Geschichtsunterricht (Lezioni di storia)* del 1972, Straub torna al dialogo in tedesco. Preso da un testo di Bertolt Brecht «*Gli affari del sig. Giulio Cesare*», Straub dimostra come si possa concretizzare una seria politica culturale senza piegarsi ai compromessi del film-mercato. Dibattiti su politica e affari fra personaggi vestiti in costume e un giovanotto che si muove per le vie di Roma con una «mini morris». Noi spettatori non siamo distratti dalle scelte stilistiche, bensì, invitati a riflettere e giudicare i problemi storici affrontati.

Straub si avvicina al testo, tentando una lettura più sottile, per evincerne i materiali in quanto significanti. «L'uomo e l'oggetto visibile si trasformano in elemento dell'arte cinematografica solo quando si presentano come elemento semantico. La correlazione semantica del mondo visibile deriva dalla sua trasformazione stilistica».<sup>15</sup>

È sempre possibile verificare un rapporto di funzionalità, di

dipendenza formale tra il mezzo usato, il modo di usarlo e la realtà a cui l'operatore si riferisce. Ad esempio: lo stacco in *Lezioni di storia* assume un significato molto forte. Non è mai in funzione del montaggio narrativo, ma segna la «successione differenziale» delle inquadrature, ponendo una materialità del cinema che sottende la dialettica del procedimento. Il tempo del montaggio dipende dalla scansione del testo parlato in cui si inseriscono anche i tempi morti (i silenzi, i neri). Il lavoro cinematografico è un lavoro di condensazione del tempo. 56 inquadrature montate equivalgono a quelle di un normale film sonoro, l'abbondanza delle inquadrature scartate, rende il cinema degli Straub «il cinema dell'abbondanza», e i loro film, «film sulla povertà». In questo spreco, che tende a dare al pubblico il meno possibile, sta la loro onestà suprema. Come diceva Bonitzer: *«Moins il y a, dans l'image, à voir....plus il y a lire»*. Con questo lavoro si delinea il piano straubiano, come lo definisce anche Serge Daney.

Dal 1972 al 1976 Jean Marie produce altri tre film: una trilogia sugli Ebrei. Il primo *«Introduzione alla musica d'accompagnamento per una scena di un film»* è preso da A. Schönberg. Il tema centrale è quello dell'antisemitismo illustrato con documenti verbali e visivi sul fascismo, capitalismo e imperialismo. Straub-Huillet ivi mostrano l'inutilità di lamentarsi contro la barbarie se non si smascherano prima i rapporti che la generano.

Il secondo film del 1974 è *Moses und Aron* sempre ripreso da Schönberg. Girato in Italia nell'anfiteatro di Alba Fucense, vicino Avezzano ma in lingua tedesca. Il film mostra la lotta tra Mosè e Aronne e la gente rappresentata dal coro. Le pose dei personaggi sono statiche, la loro disposizione nell'anfiteatro formale e geometrica, le sequenze lunghe. Nel film già c'è una dialettica possibile tra significante (Aronne) e significato (Mosè), che trascina con sé i problemi della comunicazione e della parola-immagine, autoritaria perché «seducente» a livello anche politico. S'instaura, così, un rapporto antagonistico tra «discorso orale» e «scrittura»; in ambito ebraico, naturalmente, si ribadisce il privilegio della Scrittura.

Nella scissione che mette a confronto significante e

significato, personificandoli in Aronne e Mosè, in colui che ha l'eloquenza senza l'illuminazione, colui che può pensare, ma non parlare, colui che 'è bocca' e colui cui la parola 'manca', esiste tuttavia un garante nascosto: l'unità primigenia, la corrispondenza veritiera fra immagine e idea, parola e concetto, garantita da Dio, dalla Voce nascosta nel roveto.<sup>16</sup>

Solo in questo modo si può essere sicuri della coincidenza tra parole e cose: al di fuori è l'arbitrio, la parola pervertita che porta all'abominio del falso idolo. Alla personificazione dei due termini semiologici, si sommano quella di parola-scrittura e di violenza-non violenza il cui confine passa all'interno di ognuna di esse. Esiste quindi la parola giusta che conduce, e quella non giusta che seduce. Quella in cui la volontà vuole preservarsi nella traccia, farsi riconoscere, e ricostituire la sua presenza; e la scrittura servile, intesa a conservarsi nelle tavole di pietra faticosamente scolpite, e quella scrittura maggiore che si scrive nel momento stesso in cui le tavole sono spezzate, le tracce cancellate, e i segni che dovevano testimoniare una presenza scivolano nella perdita. La violenza quindi è in Aronne perché manipolatore di parole e di immagini, violenza dell'eloquenza e dell'uso popolare delle immagini, del realismo, del miracolo come spettacolo, delle mete concrete e della parola persuasiva. Ma lo stesso Mosè non è liberato dalla violenza, lo diventa nell'atto di spezzare le tavole della legge, e con ciò rinuncia alle immagini traditrici di Aronne, ma anche al fascino della presenza e della durata. <<Bisogna trovare una parola che conservi il silenzio. Può essere proferita solo nell'assenza di desiderio del deserto>>.<sup>17</sup>

Se è possibile ipotizzare una forma generale, al film di fiction, assimilabile per comodità del termine di riferimento geometrico alla sfera, come spazio delle equidistanze da un punto mobile, ma sempre presente, come «ciò che non può essere guardato» è l'obiettivo della macchina da presa, se è vero che ogni film come sfera dell'incrocio degli sguardi ha il suo centro in questo punto, proibito agli sguardi, perché è lo sguardo stesso del film, dobbiamo affermare che la sfera del *Moses* contiene in se stessa, la scissione radicale che la marca. Il testo, letterario e musicale è diviso

secondo un calcolo minuzioso della durata dei piani filmici, secondo questa divisione sono stati registrati in studio i vari tratti della base orchestrale. Si è effettuata la ripresa sonora in diretta dei cantanti e di quasi tutti i cori sovrapposti alla base orchestrale grazie all'acustica perfetta dell'anfiteatro. Intorno ad esso era stato creato uno stato di isolamento acustico artificiale. Qui la presa diretta del sonoro doveva escludere per principio l'irruzione del rumore casuale. I cantanti sono filmati mentre fanno il loro lavoro, che è quello di cantare. Lavoro sottoposto all'intenzionalità estraniante del regista, ma è possibile solo se anche il direttore d'orchestra è presente. A lui è demandata la responsabilità di accordare i tempi del registrato con quelli della diretta. I cantanti quindi non possono guardare il direttore, egli si pone in ogni scena fuori campo, in un posto dove possa esser visto, terzo perennemente assente dall'inquadratura, e in essa sempre richiamato dal desiderio degli sguardi. Ecco che la sfera del film subisce un'alterazione: ciò che era centro (la mdp) diviene centro doppio, in centro onnipresente da non guardare e centro assente che calamita gli sguardi fuori campo (il dir. d'orchestra). La struttura dualistica del film si rinsalda tra lo spazio virtuale-visuale e lo spazio virtuale-sonoro, ma in realtà i due centri quasi coincidono. <<Il film, così, è questo paradosso della sfera a due centri coincidenti e diventa figura impossibile eppure reale, in cui si lacera, tra Logos e Scrittura, la superficie dell'immagine>>. <sup>18</sup>

La parte finale della trilogia è il primo film di un autore italiano di Jean Marie e Danièle: *Fortini-cani (I cani del Sinai)* del 1976. Per Straub è qualcosa senza precedenti, un saggio cinematografico. È un film sulle idee dell'ebreo-italiano Franco Fortini, intellettuale con tutte le caratteristiche di classe e con le cicatrici storiche che riporta uno scrittore mezzo giudeo che abbia vissuto tra il 1930 e il 1970. Molte inquadrature, infatti, lo mostrano mentre legge il suo libro, un'investigazione sulle attitudini della borghesia italiana verso il conflitto arabo-israeliano negli anni del Fascismo e della gioventù di Fortini. L'autore è condotto allo stato di lettore, allo stesso tempo rivede criticamente il suo testo, distaccandosene. Straub-Huillet hanno filmato sopra e sotto il testo, dando spazio al sonoro, accentrando

nell'intenzione stessa della parola il senso nascosto di una rivisitazione strettamente connessa all'immagine, alla densità ottica di uno schermo ora riempito dall'autore che rilegge se stesso come in un ricordo; ora dal paesaggio, che s'impone nella reiterazione di panoramiche su per le Alpi Apuane.

Il flusso dell'immagine passa attraverso il suono della voce, il respiro del corpo. Straub-Huillet ritessono sulle parole un ordito diverso, distaccano significato e significante, costruiscono su intere pagine usate come oggetti, un altro senso, producendo nello scarto tra i materiali l'innovazione che porta avanti il discorso.<sup>19</sup>

### **Ritorno in Francia: 1977**

Il film seguente «*Toute révolution est un coup de dés*» del 1977 ruota intorno alla lettura di un testo di Mallarmé, *Un coup dès jamais n'abolira le hasard*, stavolta in francese, è la lettura del testo da parte di nove persone. Il set è il cimitero di Père Lachaise a Parigi, dove i personaggi siedono in un semicerchio sull'erba.

Nella scelta dei testi Straub-Huillet spesso trattano argomenti storici, a volte contemporanei. Centrale è il tema del potere, in misura maggiore o minore inserito in un contesto politico. All'inizio i soggetti dei loro film erano tedeschi, la storia della Germania era usata solo come paradigma per implicazioni diverse, come la storia di Roma e quella degli ebrei. Nel Bach-film e in Moses invece il tema è quello dei rivoluzionari, ma non nel senso politico, bensì come innovatori artistici: il profeta senza onore. Il vecchio dibattito - centrale nell'estetica marxista - su come un messaggio radicale richieda una altrettanto innovativa forma, vede in effetti, acuta quella dei suoi film così come è stata recepita da critici e spettatori. Forma e contenuto. Nel cinema pochi sono i registi capaci di trasmettere i loro messaggi sovversivi con una forma diversa dalla tradizione dominante. Uno di questi è Godard,

come già abbiamo visto legato a Jean Marie. Danièle afferma: « Noi facciamo film dove la gente possa capire cosa sta succedendo anche quando non conosce il codice attraverso cui si filma». Ogni film è accurato quanto un documento, inevitabilmente questa tecnica autoriflessiva attrae l'aggettivo brechtiano e l'idea che l'effetto estraniante si opponga alle regole aristoteliche, anche se Jean Marie tiene bene a precisare che il suo cinema non s'identifica con le idee di Brecht. I due coniugi sanno che il loro lavoro non raggiunge la maggior parte degli spettatori - come ci ha dichiarato Jean Marie in un'intervista concessa a Buti il 3 giugno 2000 - è in ogni modo il sistema che pratica la segregazione. Il loro intento è di distruggere le attese che il pubblico ha quando solitamente si reca al cinema. Essi vogliono risvegliare le persone, sottrarle dalla stupidità che la maggior parte dei film prodotti distribuisce a causa, soprattutto, del sistema di distribuzione vigente che questo vuole. Essi non combattono la stupidità con la stupidità.

*Non riconciliati* e *Machorka Muff* portarono questo spirito innovativo. Negli anni '60, infatti, molti s'ispirarono a Straub per il loro lavoro.

*Trop tôt, trop tard* (*Troppo presto, troppo tardi*), 1980-81, è il testo che si costruisce su due piani rigorosamente distinti, nella Francia di oggi, con un commentario di Engels, e nell'Egitto, con un'analisi degli ultimi decenni di storia scritta da due esiliati politici. Attraverso una serie di piani fissi e di reiterate panoramiche circolari, l'occhio della camera ritrova sul territorio di Francia il silenzio mortale delle distese agricole deserte a causa dello stato di miseria che già soffocava al tempo della prima rivoluzione dell'89: uno sguardo in profondità che supera la linea realistica e che incide nella memoria del presente. «È come se un occhio rovesciasse l'immagine della storia, ricercando le componenti di un fallimento nell'analisi di un presente carico di delusioni e amarezze. Un cinema che ricongiunge la storia all'analisi di una visione materialistica».<sup>20</sup>

Nella seconda parte è di scena l'Egitto, le cui campagne tendono a sublimarsi come metafora di un discorso politico che direttamente sottende un giudizio e una visione del mondo. Le parole del commento ripercorrono con monotonia le lotte, le sconfitte, le speranze, stanno a ricordarci la fatica e

il dolore, e l'implacabile forza delle cose.

Per arrivare al senso si deve partire dalla misurazione della scena. Ridurla a mappa per giungere alla descrizione. Per riattivare il testo Straub lo sollecita con la presenza sui luoghi, per permettere a qualcuno di intendere il significato delle parole scritte. Con Straub sentiamo la conoscenza.

È necessario andare oltre, verso un'aderenza al piano espressivo originario, innestarsi nel testo, mettere in gioco ogni possibile significato al di fuori del criterio cronologico. L'inattualità della Storia è condizione del tempo della conoscenza e della percezione. Straub resta fermo alla lettera, le parole di Engels sono il punto su cui esercitare la pressione della lettura. Attraverso uno sprofondamento nella testualità fino al raggiungimento di un senso comune, capace di far intendere e sentire.<sup>21</sup>

Niente di nuovo: lotta di classe, processi di trasformazione e trasformazione della natura. Straub la filma. C'è, però, qualcosa che è immutato. C'è attesa di qualcosa che non si vedrà. Troppo presto, troppo tardi. La mdp resta lì fino a quando è necessario, perché tutto parli. Finché ci si dimentichi delle parole. Con Straub si tratta anche di questo: far parlare la natura e naturalizzare il linguaggio. Questo cinema fa parlare il silenzio e azzittire i discorsi.

Straub per i suoi film spesso si ispira ad un'opera preesistente, da cui trae intuizioni che elabora, che trasforma al di là dei limiti storici del testo; dà espressione ai dati profondi, allo spirito del libro che è alla base della «trasposizione» ma sempre partendo da illuminazioni private. Il risultato è il contrario di un'opera »dedotta da«, ottenuto negando il concetto di fedeltà comunemente intesa e applicandola invece con un altro sistema. Egli aggiunge ai testi i significati prodotti da una lettura e scrittura ulteriori. I testi - prevalentemente letterari, in parte documenti, ma tutti con un carattere storico- interessano a Straub solo perché affrontano domande che già egli si era posto. Il testo diventa uno strato all'interno di un oggetto costituito da altri

strati. Jean Marie dice che chi fa un film dovrebbe essere un topografo, un agrimensore, altrimenti non può pretendere di lavorare con lo spazio e sullo spazio. Più strati ci sono, più l'oggetto fabbricato è denso. È interessante il loro modo di porsi davanti al testo originario (comunque rispettandolo fedelmente), dal quale eliminano buona parte della narrazione: questo processo di indagine, di smembramento e poi ricostruzione per blocchi ci restituisce il romanzo in maniera nuova, mettendo in luce quei passi che spesso la letteratura non riesce a cogliere, come se fosse un viaggio dentro le viscere e l'anima del romanzo alla ricerca del suo segreto.

È un prodotto estetico nuovo, una creatura autonoma, è il romanzo 'moltiplicato' ( il termine è di Bazin) dal cinema. La sua minimal art si oppone, in una rigorosa economia dei vuoti sui pieni, all'opulenza cinematografica dei mezzi, bollandola come pornografia, e sceglie un'estetica povera, in cui ogni elemento è sottoposto a decostruzioni. Chi narra attua una 'finzione finta' (come avrebbe detto Bresson). Il lavoro di sfronamento dà l'idea precisa della presenza delle cose che, contemporaneamente rivelano un'assenza.<sup>22</sup>

Per molti questo cinema è irritante; l'essenziale dovrebbe essere suggerito, non espresso. Per Straub l'economia e la precisione del movimento, sia degli interpreti sia della «camera» è fondamentale. Il codice visivo e quello sonoro sono posti sullo stesso piano. Ogni elemento è autonomo in sé. La «camera» non illustra ciò di cui la musica informa. Straub ha radicalizzato il rapporto musica-film. Egli riesce a filmare la musica; quando questa pervade il quadro, il regista lascia che essa si esprima da sola. Anche i rumori «sono senso», sono ricchi di significato, hanno una portata espressiva e diventano struttura musicale, l'autore ci consiglia di vedere con le orecchie i suoi film. L'uso della presa diretta del suono, privilegia «il caso e la realtà» come faceva Bazin. Lo stesso collage di oggetti, pur nell'apparente mancanza di significato, dovrebbe trasmettere il più senso possibile. Il regista vuole rivelarci il senso nascosto anche dei

movimenti di macchina più elementari. Il dialogo è considerato testo, e non un'alternarsi di voci. Straub accentua i valori ritmici, acustici della parola, la sottopone a scansioni diverse, o a cesure, la usa in funzione «duplicativa», o a livello di contrasto. Il linguaggio si fa provocatorio quando usa fotogrammi neri, che vorrebbero segnalare l'inadeguatezza, rispetto alla parola, dell'immagine, con la quale non è possibile esprimere quanto la parola sta rievocando. Ci si chiede anche a proposito di «dati infilmabili», se sia legittimo, da parte del regista, l'intento di riprendere la Storia. Comporre un'immagine non significa riprodurre ma inquadrare, dar voce al presente, o meglio ad una realtà «antecedente», intrisa di passato ma espressa in immagini attuali e perciò cariche di politicità. Si eliminano i tempi naturali del racconto, optando per una soluzione «provvisoria» che offre il presente. Ogni inquadratura mostra la sua origine, la storia materialistica della propria produzione. Straub elimina il rapporto tra l'oggetto e la sua riproduzione, mostrando le cose alla stregua di materiale, prendendole alla lettera e non facendoci credere che «stiano per» qualcos'altro. Questi film sono dotati di un ritmo insolito, a cui contribuisce anche quella giustapposizione tra gli oggetti concreti mostrati e la regia astratta che instaura una diversa scala di valori di scambio. Una ragione in più, per alcuni, a considerare i suoi film esasperanti.

L'anno 1984 è la volta di *Klassenverhältnisse (Rapporti di classe)* da Franz Kafka. È un film di viaggio, ma anche un esempio di quella rivelazione del fantastico nel quotidiano, che è una delle costanti stilistiche della narrativa di Kafka. Vediamo nel film una lucida rappresentazione dei rapporti di classe nella società moderna, rapporti ingiusti perché incomprensibili da parte degli sfruttatori. Il film può essere letto come una gigantesca odissea alla ricerca del posto di lavoro, Karl: il protagonista, è completamente interno alla logica capitalistica, la sua alienazione è nei fatti, non nella psicologia.

Da un lato i coniugi operano sul testo quella che si può chiamare 'rimozione del fantastico', di tutti quei lati 'metafisici' che sono sempre stati sopravvalutati con il rischio da leggere

Kafka in modo deformato; d'altra parte, l'accentuazione di tutto ciò che nel romanzo riguarda i rapporti di classe fra i personaggi.<sup>23</sup>

Il linguaggio del film è perfettamente finalizzato allo scopo. In *Rapporti di classe* l'uso sapientissimo del fuori-campo in funzione narrativa, diventa la chiave di volta del film. I dialoghi sono numerosissimi, e sono girati in modo che l'uso del campo-controcampo evidenzia la separazione (sociale, prima che psicologica) tra i personaggi. I movimenti di macchina sono rari e per questo tanto più pregnanti. La rottura materialistica di Kafka viene però portata alle estreme conseguenze stilistiche. Il »fantastico« rimosso perché trascrizione meccanica, rientra in gioco nella struttura (narrativa e figurativa del film). Certo i coniugi non danno del romanzo una trascrizione «realistica» narrativamente tradizionale, il film è costruito con un materiale «di riporto» del cinema popolare.

L'operazione dei registi qui è ancora più rischiosa del solito. Il margine tra sperimentazione e comunicazione è estremamente sottile, le convenzioni sono, nello stesso tempo, negate ed utilizzate, lo stile «distaccato» della recitazione è esasperato, ma il potenziale realistico della situazione lo contestualizza in modo differente. Lo straniamento non è totale, esiste un continuo andirivieni tra riflessioni ed emozioni in cui la 'istanza' fra opera e spettatore varia costantemente.<sup>24</sup>

In questo lungometraggio, Straub-Huillet hanno accettato di confrontarsi a fondo con le contraddizioni insite in ogni dialettica. Solo l'orgoglio può sorreggere quando i rapporti di classe imperano. L'armonia e la tranquillità, qui quasi sfiorano la saggezza. *Rapporti* è un enorme atto d'amore all'intelligenza dello spettatore: il rispetto di un ritorno alle origini è un'indispensabile riscoperta della memoria. Lucidità di descrizione e violenza ai sentimenti. Karl è pura luce, incontaminata essenza. Ogni volta riparte da zero, lasciando tutto piuttosto che accettare il compromesso. La volontà di

fuggire ad un'esistenza di pura sussistenza è così forte che al risveglio dall'incubo c'è la fede in un cambiamento. Un grande viaggio verso il futuro.

## **Finalmente in Sicilia !**

1986. Gli Straub presentano il loro quindicesimo film: *Der Tod des Empedokles odér Wenn dann der Erde Grün von neumen Euch erglänzt* (La morte di Empedocle , o, Quando il verde della terra di nuovo brillerà per voi) da Friedrich Hölderlin, al Berlino Film Festival. Protagonista del film, il filosofo greco Empedocle che, secondo Aristotele, si sarebbe ucciso verso i sessant'anni buttandosi nel cratere dell'Etna. Con la sua teoria dei quattro elementi mirò a giustificare il divenire del mondo: secondo lui la combinazione e divisione degli elementi, generano le cose della nostra esistenza, con un processo continuo che mai si arresta. Anche stavolta del materiale tratto dalla letteratura, nello specifico dalla prima versione della tragedia di Hölderlin. I rumori d'ambiente giocano un ruolo particolare nel dramma: il contributo del vento, degli insetti, degli uccelli, sembrano un accompagnamento orchestrale. Il film è girato in Sicilia, nelle vicinanze di Agrigento e, ai piedi dell'Etna. 150 inquadrature. Come al solito gli autori si attengono fedelmente all'opera, ma non trasferiscono un testo nella forma cinematografica seguendo le regole tradizionali; bensì la forma del film rimanda in ogni momento al testo che ne è il punto di partenza. In modo molto simile ad una messa in scena teatrale, hanno scomposto la tragedia in inquadrature statiche; gli attori assumono nello spazio posizioni definite. Non viene prodotta alcuna drammatizzazione suggestiva - attraverso movimenti- che non sia già contenuta nel testo. Non viene utilizzato alcun accessorio filmico escluse le proprietà fondamentali del *medium*. Tutti gli sforzi sono diretti alla riproduzione autentica della natura del film. In confronto a *Rapporti di classe*, la lingua qui è ancora più regolamentata, il metro classico del verso determina un'ulteriore distanza; gli autori lasciano scandire coscientemente la metrica dagli attori. Infatti il lavoro più importante in questo film è quello sulla lingua. Le prove di dizione

durarono circa 18 mesi. Gli Straub costruiscono una partitura del testo, per ogni singolo individuo, che fissa intonazioni e pause. Essa comincia a formarsi solo dopo che sono stati osservati i singoli attori. Straub-Huillet li lasciano leggere e studiano i modi di dire spontanei, il respiro, gli accenti. Essi non danno loro nessuna guida psicologica, nessuna informazione. La pronuncia si deve liberare da ogni clichè, da ogni intonazione comune. Devono parlare realmente degli uomini e il film deve riprodurre questa realtà con precisione. Gli interpreti (i preferiti sono attori non-professionisti) costituiscono una specie di materia grezza, che con il testo crea una combinazione. Il rapporto reciproco - del ruolo con la persona - ha un peso incalcolabile. Il lavoro avviene in modo strutturale. C'è sempre un'associazione bizzarra tra la personalità dell'interprete e il carattere da esso interpretato. La ripresa originale di immagine e suono sta al centro della loro estetica cinematografica, in essa converge una produzione dettagliata durata anni. Nel film si verifica un «gioco di scambi» tra riproduzione e caso. Un colpo di vento, il cinguettio degli uccelli, o l'intonazione particolare di una sillaba, possono risultare determinanti per la qualità della ripresa. Se gli attori non sono nell'immagine, esprimono lo stesso la loro presenza nell'*off*. Sguardi e attenzioni di chi parla e agisce nell'immagine si possono dirigere su quello a cui sono rivolti: la scena resta immutata, non c'è il controcampo. Il cinema è fatto di sguardi, significa questi non detti manifesti. Lo sguardo di Empedocle e Pausania ha la caratteristica di apparire sempre per la prima volta, pur restando sempre identico a se stesso. Nella correlazione dello sguardo, con il movimento della testa si apprende il direzionarsi spaziale e il posizionarsi morale del personaggio. Le direttive degli sguardi ed i relativi punti di intersezione, costituiscono una preliminare configurazione dello spazio: la determinazione dell'orizzonte scenico. In un momento successivo nella permanenza e nella variazione degli sguardi, il movimento della testa fa emergere la disposizione emozionale. Dalla piena negazione di ognuna di quelle caratterizzazioni psicologiche ordinarie, si impone una significazione di piena fisicità. Il luogo ricavato dagli sguardi degli attori è uno spazio che non coincide con quello preesistente al loro sguardo, anzi lo spazio che si

percepisce, prima della sguardo, non è una realtà, non è ancora spazio. La spazialità si forma nel momento dell'articolazione degli sguardi. Manca ancora la ripresa che trasforma lo spazio in evento definito e che avrà un'esistenza. Si tratta di due modi opposti di considerare la realtà.

Nello spazio reale l'evidenza è una delle modalità della cosa, mentre nello spazio dato l'evidenza è identificata con la realtà stessa. L'evidenza intesa nella prima accezione pone le premesse di ogni atteggiamento costruttivo, nella seconda si limita al rispecchiamento del reale.<sup>25</sup>

La spazialità tende all'invisibilità. Il cinema è il luogo per eccellenza di questo apparente occultamento che è invece una vera e propria condizione semiotica. Il film può, in quanto poesia, costituire, e non solo cogliere il momento originario del formarsi dello spazio e l'attuarsi della realtà, muovendo da una latenza e contro un'apparenza. In tutti i film è possibile vedere delle cose ma in pochi vediamo le cose divenire reali.

Per questo gli sguardi di Empedocle e Pausania sono espressivamente neutri, in essi viene taciuta una realtà preordinata, sono insignificanti solo se l'orizzonte del significare, questo campo semantico allargato che è il mondo, è concepito come una riproposta indefinita di immagini riflesse sempre più estenuate ma sempre più efficienti in vista di una comunicazione sempre più vasta.<sup>26</sup>

Questi sguardi non sono la rappresentazione di un'espressione; piuttosto il guardare dei due personaggi significa l'attività del guardare e del sentire di un'energia formativa. Il mondo è l'imporsi violento del reale nei confronti dell'inesistente. Il metodo che gli Straub seguono è un lasciare attivo che il reale insorga e non una semplice proiezione delle cose. Il reale con il film può trovare la strada per emergere dall'inesistente. Il metodo coincide con il predisporre razionale sul limite dell'inespresso. La discorsività subisce una distruzione, mentre il vuoto si manifesta in una formulazione. Il

suono poi, determina lo spazio dell'immagine e lo estende oltre i suoi confini: aggiunge all'immagine bidimensionale la terza dimensione della percezione, traspone solo allora lo spettatore veramente sul posto. Un severo naturalismo dell'inquadratura: i mezzi espressivi usuali ed acustici mirano ad un'impressione materiale concentrata di ciò che viene mostrato.

1991-92. Nuovamente la coppia Straub-Huillet attinge materiale dalla tragedia greca: questa volta tocca ad *Antigone* di Sofocle, rimaneggiata in seguito da Hölderlin e da Brecht. Per l'ennesima volta ci troviamo in terra di Sicilia. La tragedia mostra solitamente l'uomo prigioniero del destino, e debole ed impotente di fronte alle forze naturali che lo oltrepassano. Lang dirà che le regole della tragedia classica sono inaccettabili dopo che l'umanità ha imparato a combattere la malattia, e ad addomesticare il tempo e lo spazio. Portare al cinema la tragedia greca nelle sue regole originali non significa fare del teatro filmato (esso non esiste). A teatro lo spettatore è costantemente nella posizione di un uomo che guarda dal buco della serratura. Non può vedere che dritto davanti a sé. Il cinema allarga il campo d'espressione, e rende partecipe il pubblico all'azione.

Nella tragedia di Sofocle, *Antigone* è la bella protagonista del dramma. Sebbene il re di Tebe, Creonte, avesse ordinato di non dare sepoltura al cadavere del di lei fratello- colpevole di aver portato le armi contro la patria- la fanciulla trasgredisce l'ordine, dandone una dignitosa sepoltura; per questo viene condannata ad essere sepolta viva. Quando il re ci ripensa *Antigone* si è impiccata, e assieme a lei Emone (suo fidanzato e figlio di Creonte) ed Euridice (moglie del re). Il conflitto tra le due leggi, l'umana e la divina, sboccia nella rovina e nella morte. Il suicidio può essere interpretato sia come semplice rivolta individuale e anarchica, sia come affermazione a priori dell'esistenza di una «morale universale» in contrasto con i fatti storici e sociali, sia infine della «coscienza morale», intesa come riflesso lucido e attivo di ogni legge. Al centro del dispositivo del film c'è un albero, un albero che ha sofferto per il trascorrere dell'inverno, che ha le foglie ingiallite dal sole, un albero che Jean Marie si è preso la briga di guardare prima di filmare. L'attitudine dei cineasti è come quella dei paracadutisti che si

lanciano senza avere il tempo di vedere. Bisogna guardare, e mostrare ciò che si è visto. Bisogna passare del tempo sui luoghi e conoscere anche la storia delle pietre che poi si filmeranno; lasciarsi conquistare dagli elementi e far sentire il gusto della terra, del sole. Questo è il lavoro degli Straub, che fin dal primo momento in cui arrivano in un posto non danno solo uno sguardo in generale, ma visualizzano sempre i dettagli (luci, contrasti) e, tengono a mente le conseguenze di questo guardare. Straub sopprime tutto ciò che è inutile. La sua attitudine è quella dell'osservazione acuta della realtà di un luogo per meglio percepire le cose, il regista limita certe osservazioni a qualche impressione precisa. Al cinema i particolari contano più di tutto, e la realtà di un paesaggio non è che la loro somma. Non è difficile capire quando un cineasta ha dedicato del tempo «a guardare»: le cose sconosciute ci sembrano d'improvviso familiari. È questa l'impressione che ci suscita vedere «quell'albero», è come se fosse la prima volta. Le domande di Straub sono: dove si piazzerà la camera? A quale distanza si devono trovare le cose e gli uomini? La distanza è certo un affare di spazio, è da qui che Straub parte, e prova a rispettare al massimo la realtà delle rovine del teatro antico. Organizzare lo spazio vuol dire trovare il punto ideale da cui girare, per mostrare tutto, per far sentire le cose, gli attori e l'aria che passa fra essi senza cambiare asse di ripresa: « l'economia del punto di vista» , che per Straub è il risultato di tutta la sua ricerca. Bisognava aver girato tutti i film precedenti per arrivare a questo. Straub costruisce ognuno dei suoi quadri misurando ogni porzione di cielo e d'aria nel piano. Ogni centimetro dell'immagine è importante perché tutti i personaggi contano quanto le pietre, gli alberi o la luce che figurano nell'inquadratura. Tutto il piano esprime e contiene lo sguardo sul mondo del cineasta; al reame degli Straub gli uomini non sono re. Non saranno mai al centro del mondo, e quindi, al centro del piano. Non è un film antropomorfo. Questo tipo di cinema crede all'unità del mondo, e quindi gli autori rispettano tutto ciò che è vivente. Straub non filma che l'ambiente, e l'uomo è solo una parte di esso. Un piano per Straub non è mai vuoto, la sua passione per l'osservazione farà in modo che l'immagine diventi eterna. Per rispetto alle cose, Jean Marie non taglierà mai

una ripresa nel bel mezzo di una folata di vento o di un canto d'uccello. Ci sono dei piani che bisogna prolungare e lasciar durare. La funzione del piano di *Antigone* è di catturare con esattezza tutto ciò che si può vedere: dal vento che fa danzare le foglie, alla luce di cui il cineasta osserva i cambiamenti naturali, dall'ombra delle nuvole che accarezza i visi dei personaggi, ad un vestito che si solleva a causa del vento. La luce di *Antigone* è una delle più belle. I corpi dei protagonisti esistono quanto le loro voci (variazione, intensità, accento) e i loro movimenti. Non è il discorso che li fa vivere, ma la sua enunciazione; troppo raramente al cinema si ha la sensazione che gli attori imparino a respirare nel momento in cui pronunciano le battute del testo.

Per Straub leggere un testo significa ritrovarne il respiro, scandire i ritmi, le pause, i silenzi entrando alla lettera tra verso e verso, considerando la traduzione come una rigida guida per riascoltare la phonè.<sup>27</sup>

E in questo caso materializzare i tempi, il paesaggio, l'azione, per rendere il Mito una prassi, dentro cui i rapporti tra gli uomini sono rapporti politici ed il Tempo è attraversato –anche nella leggenda- dalla Storia. Anzi la stessa leggenda è Storia, o meglio Memoria dell'uomo; Tiresia, Creonte, Antigone, si muovono come testimoni di un Presente, accadono come se i gesti, le parole, le azioni accadessero, in una ritrovata dimensione temporale. Nel paesaggio luminoso di Segeste, le voci dei personaggi costruiscono monologhi d'acciaio, in una visionarietà tutta filmica, che esclude i grandi movimenti di macchina, in un serrato contrappunto di piani sequenza. Il testo è consacrato ad un processo continuo di ri-scrittura; l'incontro che si sperimenta qui –come sempre in Jean Marie - per usare le parole di Steiner è quello tra *logos* e *pneuma*, discorso e respiro, sul quale è basato, tra l'altro, l'enigma di ogni traduzione (non a caso Straub si ostina a volerle «letterali», pagando, anche a livello di sottotitoli, il peggio della bruttezza). Discorso è ciò che scandisce il respiro secondo la logica dell'alterità. L'ideale del dramma, è

quello di un discorso-respiro totale, di un mondo in cui la visione stia per evaporare nel parlato:» Dobbiamo solo ascoltare - dice Steiner - per sentire quegli altri ordini di significato e di esperienza possibile che esercitano una pressione sul linguaggio e ne sono connotati quando la parola si libera dell'asservimento alla «simulata azione». Ancora una volta, per Straub, il rischio è nella voce, nella scansione e misura del respiro. Lì è l'azione, al posto dei corpi, dei gesti per un cinèma disincarnato.

*Antigone* è la giovane donna alla cui anima spetta condurre la danza, il suo mito conosce un ritorno alla vita e per questo è considerata una delle più belle tragedie classiche.

1996. Anno di grazia: è l'ora di *Von Heute auf Morgen* ( *Dall'oggi al domani*) ripreso anche stavolta da un'opera di Schöenberg. Il film è stato girato a Francoforte dove nel 1930 ha avuto luogo la prima rappresentazione dell'opera buffa.

Tutto succede una sera che una coppia di coniugi rientra in casa dopo un incontro con gli amici. Il marito è rimasto particolarmente affascinato da un'elegante creatura, amica d'infanzia della moglie, «brava donna di casa» invece. La moglie gli fa notare quanto egli si lasci accecare da «ogni nuova apparizione che sembri alla moda». Per farlo ingelosire quindi, gli racconta come anche lei sia stata corteggiata da un celebre tenore. In casa scoppia l'inferno, la notte trascorre mentre la coppia rivede il suo passato, alla fine si presenteranno in casa anche i due antagonisti. Ormai è mattina, marito e moglie davanti alla colazione, sanno che la differenza tra ciò che è smorto e ciò che ha un'apparenza scintillante e che, è sinonimo di «colori splendenti», è in realtà solo questione di moda. Questo si applica tanto alla concezione dell'esistenza e all'arte, quanto all'apparenza fisica, e come tale cambia» dall'oggi al domani».

*Cela change justement d'aujourd'hui à demain.*

*Das ändert sich eben von heute auf morgen.*

Le manifestazioni della moda sono inoffensive e anche futili quando hanno a che fare col nostro aspetto esteriore, ma sono inquietanti quando

influenzano i fondamenti stessi della vita, i rapporti tra l'uomo e la donna, o il matrimonio. Quando i principi essenziali sono distrutti, solo la superficie può essere, eventualmente, ricostruita. Il film vuole stimolare qualche riflessione su questo argomento. E' questa la ragion d'essere del metodo di osservazione e questo malgrado la forma volutamente leggera e sobria che riveste il tutto.

*Von Heute auf Morgen* ha lo splendore dell'evidenza. Il soggetto, l'azione, il linguaggio corrispondono grossomodo a quelli di un'operetta mondana. Su tali banalità Schönberg ha scritto una musica inquietante, una musica che oltrepassa la banalità del testo. L'andamento del film riprende le esigenze della musica. La messa in scena sottopone il cinema alle costrizioni di una severità desueta: bianco e nero, un numero limitato di posizioni della mdp, monofonia. L'opera veniva ripresa in diretta, si trattava di lavorare con la presenza costante di un'intera orchestra, da cui si esigeva la perfezione. *Von Heute auf Morgen* riacquista, come la musica, un'estrema chiarezza nell'equilibrio ricostituito della dodecafonia. E' di un classicismo assoluto perché non trascura alcun dettaglio, perché accorda ad ogni cosa, ad ogni suono, ad ogni immagine e ad ogni persona, la libertà e l'incanto della sua storia. Le parole, la musica, la direzione d'orchestra ammirevole, i rumori e i gesti sono tutti importanti allo stesso modo. La messa in scena non toglie niente a nessuno, ma restituisce tutti i loro diritti alla musica, ai cantanti e agli oggetti.

Dopo tanti autori maschili questa volta si parte dal punto di vista di una donna, per di più ebrea. E' un film contro l'idea della donna fatale, che è una specie di strega.

Il film è stato girato in studio. Essendo in interni presentava delle difficoltà che l'autore ha deciso di affrontare volentieri. Era una nuova esperienza tecnica e pratica per i registi. Avevano bisogno di uno spazio che non fosse né completamente naturalistico né completamente astratto. Bisognava costruire uno spazio che non era naturale, poichè le dimensioni non corrispondevano ad una stanza reale. La scenografia doveva essere misurata al centimetro quadrato. Le tre mdp erano piazzate in tre posti

diversi, con tutti gli obiettivi e il materiale che serviva, ma dopo averle posizionate nello spazio deciso sono rimaste inalterate. Questo film è un esempio brillante della pazienza e perfezione maniacale dei coniugi. Il valore delle voci e degli oggetti è quello di un'incisione materica, gli oggetti hanno una voce. Schönberg parla di «*Sprachstimme*» intesa come parola cantata, voce parlata, ma anche voce che solca, che incide.

Nel film c'è una tensione tra una precisissima e incisa oggettività e una forza dell'espressione, tra il silenzio e l'urlo. Quell'urlo era il sogno di Schönberg che pensava che nella musica bisogna sentire il grande urlo che attraversa il mondo.

Il soggetto del film è anche la borghesia al lavoro, ossia le mode che conducono all'esclusione di frange sempre più grandi della società. <<Schönberg aveva capito che i borghesi, oziosi perché il capitalismo lavora per loro, non avevano altro da fare che mettersi le corna tra di loro. >><sup>28</sup>

Per questo *Von Heute* è anche un film politico, perché riguarda a livello di forma l'idea di fedeltà e di costanza tra coniugi.

La borghesia ha sempre sognato di essere moderna. Benjamin odiava l'idea del progresso, la follia di Holderlin era quella, era l'unico della sua generazione contro Goethe o Schiller, contro la parte del progresso, della crescita. Mentre il sogno della borghesia era l'azione, e questo appunto il cammino verso la catastrofe, scordandoci che già i Greci sapevano dove ci avrebbe condotto la *hubris*, a sbattere la testa contro il muro.

Marx parte dall'apparente pessimismo di Hölderlin per affermare la sua grande fiducia. Riesce a dispiegare su tutta la terra uno stendardo su cui ha scritto «emancipazione dell'uomo», tutto senza mai rinnegare il pensatore, anzi integrandolo alla propria visione come un tonico indispensabile.

Straub-Huillet continuano sempre a occuparsi delle minacce della storia e delle decisioni da prendere, delle infamie del tempo e delle vie dell'esilio. Il loro cinema è repubblicano: si schiera per il partito dell'uguaglianza, abolisce i privilegi.

Moderno per gli autori vuol dire l'abolizione delle leggi contro i

monopoli, la privatizzazione a oltranza. La sola soluzione è la dissidenza. Oggi Jean Marie e Danièle non credono nè alle promesse dell'economia liberale, nè alle prospettive incerte della socialdemocrazia.

*Von Heute* denuncia la moda che cambia «dall'oggi al domani», blandisce le velleità e le menzogne della dissolutezza. Un modo per non seguire la moda alla lettera, per sottolineare le sue ridicolaggini.

Sono rari coloro che hanno una visione concreta della realtà che si nasconde dietro l'espressione che la moda usa correntemente: uno di questi è Jean Marie Straub.

*Von Heute auf Morgen* è il penultimo film, dopo di esso i coniugi Straub hanno girato nel 1998 *Sicilia!*, tratto dal romanzo *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini. Molte sono le affinità tra il pensiero politico e umanitaristico di Vittorini e quello di Straub. L'oppressione, la libertà, la purezza dell'uomo, riflessioni centrali nel lavoro dello scrittore trovano ottima corrispondenza nelle tematiche affrontate da Straub.

Dopo aver fatto tre film diversi in questa terra, in tre posti diversi dove c'erano solo le pietre, il vento, l'aria, alberi, foglie e nient'altro, stavolta i coniugi scelgono di girare un film senza colori, non un film storico, nella Sicilia di oggi, mostrandone il minimo, per dare più forza a quel poco che si vede, senza aggiungerne un plusvalore. È molto più facile fare dei film in bianco e nero perchè si arriva più direttamente a una certa astrazione. È quello che si cerca facendo un film: partire dal concreto per arrivare a una certa astrazione. Il colore è più difficile perchè più naturalistico, esige un lavoro più grande per non cadere nel pittoresco.

La narrazione cinematografica di Straub-Huillet si costruisce appunto a partire da una fedeltà maniacale ai testi letterari, ricreati e riscritti, con la capacità e densità visiva di chi ad essi aggiunge non solo un altro significato, un'immagine che nella sua concentrata densità contiene un punto di vista sul mondo e la molteplicità dei mondi, ma i significati prodotti da una lettura e scrittura ulteriori. Straub-Huillet ci hanno insegnato che non si può essere fedeli allo spirito di un testo senza esserlo alla sua «lettera».

I rapporti che hanno con la letteratura sono con dei testi particolari e

precisi. Se decidono di fare un film da un testo preesistente è perchè il testo resiste, è un testo non compreso completamente e, il loro lavoro di comprensione, diventa la produzione di un film. Allo stesso modo scegliere dei testi che non presentino nessuna difficoltà sarebbe inutile poichè non si avrebbe nessun lavoro da fare su di loro: sono le frasi che costituiscono il nocciolo duro, che fanno resistenza, che non sono vuota letteratura che contengono sentimenti e li portano alla ribalta ad essere rese sullo schermo. Esiste solo quello che resiste. Artisti piccolo-borghesi Jean Marie e Danièle, lottano producendo degli oggetti che servono alla gente, senza mandare un messaggio e non decidendo sull'uso che ne verrà fatto, nonostante pensino che non si possa fare più dell'arte popolare poichè, l'arte stessa è stata sostituita ormai dall'industria culturale. La lotta rivoluzionaria è diretta alla sospensione di quello che succede ed è successo, solo allora potranno iniziare la libertà e la giustizia. Di fronte all'orrendo concetto della produttività progressiva, per il quale la natura è lì gratis per farsi sfruttare, l'uomo liberato e redento dalla violenza repressiva, farà partecipe finalmente la liberata redenta natura. Il riverbero della libertà diventa visibile nel tempo della redenzione o della musica o della verità, non però nel tempo delle forze produttive scatenate. La libertà non appare nel tempo libero, ma appunto nella sospensione, come essa è avvenuta nella grande musica e letteratura. La lotta di classe è una lotta per le cose rozze e materiali, senza le quali non esisterebbero quelle spirituali e sottili.

Il testo per Straub è uno strato come un altro. Chi fa film dovrebbe prima semplicemente essere un topografo, poichè bisogna lavorare con lo spazio e sullo spazio. Quello che interessa sono gli strati, aggiungere uno strato all'altro: più ci sono strati, più l'oggetto che si fabbrica è denso. *Dichten* vuol dire fare una cosa la più densa possibile. E perchè sia densa, invece di far sparire gli strati, bisogna farne riaffiorare un massimo. Il cinema può essere uno strumento per ritrovare tracce. Il discorso degli strati tocca il rapporto tra l'arte e lo spazio, ma riguarda anche il tempo storico. <<Scavare la verità sotto il cumulo dell'ovvietà, congiungere con evidenza la cosa unica alla cosa generale, fissare nel grande processo la cosa particolare. Bisogna

scavare , ma per farlo bisogna avere una punta, ci vuole acutezza>>; l'idea di scavare è la definizione del realismo secondo Brecht. << Il realismo, non è come sono le cose vere, ma come sono veramente le cose>>.

Secondo Brecht: il cinema, arte nuova, è chiamato a comandare le forme antiche che, non possono più essere il rifugio dell'industria moderna; l'intellettuale è quindi obbligato a vendere la sua forza lavoro e diventa così dipendente dai mezzi di produzione appartenenti alle società capitaliste: prodotto da questo sistema il film non è che una mercanzia sottomessa, come tutte le altre dalle leggi del mercato; l'arte quindi è diventata una produzione di valore della mercanzia.

Da questa analisi nasce dialetticamente una doppia rivendicazione. Brecht reclama il diritto di indipendenza dell'artista, che significa per lui il rifiuto dello sfruttamento di natura capitalista e implica la socializzazione dei mezzi di produzione. D'altra parte, assegna al cinema una funzione autenticamente artistica: costruire qualcosa di artificiale capace di descrivere e restituire la realtà nella sua totalità che non si può più né saziare né vivere se non tramite l'arte.

Brecht non trova nel film un mezzo di espressione adeguato, non si tratta di sapere se il cinema presenti o no un interesse artistico. Esso è chiamato a svilupparsi in un modo che concederà solo un'alternativa: piegarsi al suo sistema o condannarsi al silenzio.

Il sistema brechtiano più attento al primato dell'attore, irriducibile al cinema nei suoi mezzi (effetto di straniamento), si presta perfettamente al cinema nella misura in cui è uno sguardo nuovo sui rapporti concreti, reali dell'uomo con il suo tempo e il suo luogo, con la Storia.

*Lezioni di storia* (1972), di Straub-Huillet e *Numéro Deux* (1975), di Jean Luc Godard escono sugli schermi parigini e sembrano indicare che la via che Brecht ha aperto a teatro, possa essere ricca anche per il cinema. Il punto in comune è che tutti e due cerchino di trovare dei nuovi rapporti tra lo spettatore e il film, e di dare al film stesso un'altra funzione che non sia quella dei prodotti di consumo. Straub adatta un romanzo incompiuto di Brecht: il piano lascia agli spettatori la possibilità di rendere il suono del

discorso sufficientemente estraneo perchè esso sia recepito come il prodotto tra l'uomo rappresentante una classe sociale determinata e la storia. Il film è un tentativo interessante per liberare lo spettatore dall'oppressione dello schermo e creare un originale rapporto a tre: il romanzo, il contemporaneo e lo spettatore, che dona al discorso una dimensione storica e sociale. Al contrario il film di Godard, meno bréchtiano, all'opposto da un punto di vista ideologico (per il suo soggettivismo assoluto e disperato) viene a trasformare radicalmente i rapporti che lo spettatore intrattiene di solito con lo schermo. Godard ci è riuscito grazie a una scrittura prettamente cinematografica e profondamente nuova.

Questo cinema moderno implica un nuovo uso del parlato, del sonoro e del musicale. È come se l'atto di parola tendesse a liberarsi dalle proprie dipendenze relative all'immagine visiva e acquistasse un valore per sé, un'autonomia tuttavia non teatrale. Nel cinema moderno emerge un'utilizzazione della voce molto speciale, lo stile libero indiretto. La rottura del legame senso-motorio non concerne soltanto l'atto di parola che si ripiega, si svuota, e in cui la voce non rinvia più che a se stessa. Concerne anche l'immagine visiva, che rivela ora gli spazi qualsiasi, spazi vuoti o sconnessi caratteristici del cinema moderno e di Straub-Huillet. È come se dal momento che la parola si è ritirata dall'immagine per diventare atto fondatore, l'immagine, da parte sua, fa emergere le fondamenta dello spazio, le «assise». L'immagine visiva diventa archeologica, stratigrafica, tettonica. Sono i paesaggi stratigrafici degli Straub, in cui i movimenti di macchina (in particolare le panoramiche) tracciano la curva astratta di quel che è successo e in cui la terra vale per quel che vi è nascosto. Un piano straubiano è una sezione che comporta le linee tratteggiate di facce scomparse e le linee piene di quelle che ancora si toccano. L'immagine visiva in Straub è la roccia che chiama i luoghi della memoria, oppure «il piano come tomba» e ciò che vi si nasconde, i cadaveri sotto terra. La lettura è una funzione dell'occhio, una percezione di percezione; quel che chiamiamo lettura dell'immagine visiva è lo strato stratigrafico, il rivoltarsi dell'immagine, l'atto corrispondente di percezione che non smette di convertire il vuoto in pieno, il dritto in

rovescio. Proprio perchè la parola udita smette di far vedere e di essere vista, perchè diventa indipendente dall'immagine visiva, l'immagine visiva accede per conto suo alla nuova leggibilità delle cose e diventa una sezione archeologica o piuttosto stratigrafica che deve essere letta : «la roccia non si tocca con le parole» viene detto in *Dalla Nube...* Compare per l'immagine visiva un nuovo significato di «leggibile», mentre, l'atto di parola diventa di per sè immagine sonora autonoma. Si è notato che il cinema moderno è più vicino al muto non solo perchè reintroduce le didascalie, ma anche perchè usa gli altri mezzi del muto, elementi scritturali nell'immagine visiva (quaderni, lettere e costantemente in Straub, iscrizioni lapidarie, targhe commemorative, nomi di strade). Ma ora le didascalie non sono che il tratteggio di uno strato stratigrafico, i passaggi dall'uno all'altro. L'immagine visiva scopre per proprio conto un'archeologia o una stratigrafia, cioè una lettura che la riguarda interamente e non riguarda che lei sola, in quanto l'atto di parola è passato altrove e ha acquisito la propria autonomia. L'estetica dell'immagine visiva assume dunque un nuovo carattere, le sue qualità pittoree e scultoree dipendono da una potenza geologica, tettonica come nelle rocce di Cézanne. E ciò che avviene, in più alto grado nell'opera degli Straub. L'immagine visiva abbandona le proprie assise geologiche o fondamentali, mentre l'atto di parola o anche di musica diventa per sua parte fondatore. La potenza tettonica e geologica dell'immagine pittorica di Cézanne non è un tratto che si aggiunge agli altri, ma un carattere globale che trasforma l'insieme, non solo nei paesaggi, una roccia o una linea di montagna, ma anche nelle nature morte. È un nuovo regime della sensazione visiva, che si oppone alla sensazione smaterializzata dell'impressionismo, così come alla sensazione proiettata, allucinatoria dell'espressionismo. È la «sensazione smaterializzata» cui fa riferimento Straub richiamando Cézanne: un film non è tenuto a dare o produrre delle sensazioni nello spettatore, ma a «materializzarne», ad arrivare a una tettonica della sensazione. Gli oggetti ad esempio in *Sicilia!* hanno questa funzione. Il cinema moderno è un andirivieni tra parola e immagine che dovrà inventare il loro nuovo lavoro.

Godard è uno degli autori che ha maggiormente meditato il rapporto visivo-sonoro.

L'immagine sonora è diventata autonoma, ha conquistato la propria inquadratura. Come in Straub il visivo ed il sonoro daranno luogo a due immagini e autonome, un'immagine visiva e un'immagine ottica, costantemente separate, dissociate o sganciate da un'interruzione irrazionale tra le due.

Liberare l'atto di parola puro, l'enunciato propriamente cinematografico o l'immagine sonora è il primo aspetto dell'opera di Straub-Huillet, questo atto deve essere strappato al proprio supporto letto, testo, libro, lettere o documenti. Questo sradicamento non si fa di slancio; suppone una certa resistenza del testo e tanto maggior rispetto per il testo, ogni volta anzi, uno sforzo speciale per estrarne l'atto di parola. In *Cronik der Anna Magdalena Bach* la voce di lei che recita le lettere di Bach, che parla come parlava e scriveva Bach, accede per questa via a una sorta di discorso libero indiretto. Gli attori di *Othon* strappano al testo un ritmo o un tempo musicale, ciò che strappano al linguaggio è un'afasia. Lo stesso Mosè è il messaggero di un Dio invisibile o Parola pura che vince la resistenza degli antichi dei e non si lascia fissare nemmeno nelle proprie tavole. Non basta più dire che l'atto di parola deve strapparsi a ciò che gli resiste: è lui a resistere, è lui l'atto di resistenza. Non si libera l'atto di parola da ciò che gli resiste senza renderlo resistente contro ciò che lo minaccia. Nel discorso di Mosè l'atto di parola è atto di musica, ma anche nell'esecuzione della musica di Bach che si strappa agli spartiti, ancor più di quanto la voce di Anna Magdalena si strappasse ai documenti. L'atto di parola o di musica è una lotta: deve essere economico e raro, infinitamente paziente per imporsi su ciò che gli resiste, ma estremamente violento per essere esso stesso una resistenza, un atto di resistenza. Resistenza dei testi ai corpi, dei luoghi ai testi e dei corpi ai luoghi; resistenza di un momento all'altro cinema che, contrassegna il piano straubiano.

Negli Straub è lo statuto comparato dell'immagine sonora e visiva: alcune persone parlano in uno spazio vuoto e mentre la parola sale, lo

spazio sprofonda nella terra e non lascia vedere, ma fa leggere i propri sotterramenti archeologici, i propri spessori stratigrafici, attesta i lavori che furono necessari e le vittime immolate per fertilizzare un campo (Troppo presto, Troppo tardi). La storia è inseparabile dalla terra, la lotta di classe è sottoterra e, se si vuole cogliere un evento, non bisogna mostrarlo, ma sprofondarvi dentro, passare attraverso tutti gli strati geologici che ne costituiscono la storia interna. Cogliere un evento vuol dire ricollegarlo agli strati muti della terra che ne costituiscono l'autentica continuità o che lo iscrivono nella lotta tra le classi. C'è qualcosa di contadino nella storia. Ora è l'immagine visiva, il paesaggio stratigrafico, che resiste a sua volta all'atto di parola. La parola resistenza ha molti significati negli Straub e ora sono la terra, l'albero e la roccia a resistere all'atto di parola, a Mosè. Mosè è l'atto di parola, l'immagine sonora, ma Aronne è l'immagine visiva, dà a vedere la continuità che viene dalla terra. Mosè è il nuovo nomade, colui che non vuole altra terra che la parola di Dio sempre errante, Aronne invece vuole un territorio, e lo legge già come scopo del movimento. Mosè senza Aronne non ha rapporto con il popolo, con la terra. Si può dire che Mosè e Aronne siano le due parti dell'idea, queste parti formerebbero una disgiunzione di resistenza, che dovrebbe impedire alla parola di essere dispotica e alla terra di appartenere, di essere posseduta, sottomessa al suo ultimo strato. Come in Cézanne, il maestro di Straub, da una parte la geometria testarda dell'immagine visiva (il disegno), che sprofonda e fa leggere le assise geologiche, dall'altra questa nudità ma anche atto di parola che sale dalla terra verso il sole, assume un valore politico intenso. Gli atti di parola sono atti politici e per questo fin dall'inizio atti di resistenza. Ma, inversamente, l'immagine visiva, il paesaggio tellurico, sviluppa tutta una potenza estetica che scopre gli strati di storia e di lotte politiche sulle quali è costruito. Straub e Cézanne hanno in comune la mescolanza attiva tra due passioni, la politica e l'estetica.

Quel che forma l'immagine audiovisiva è una disgiunzione, una dissociazione del visivo e del sonoro, ciascuno eautonomo, ma allo stesso tempo è un rapporto incommensurabile che li lega uno all'altro, senza