

formare un tutto. Negli Straub la lotta di classe è il rapporto che incessantemente circola tra le due immagini incommensurabili, la visiva e la sonora, l'immagine sonora che non strappa l'atto di parola al discorso degli dei o dei padroni senza l'intercessione di qualcuno, e l'immagine visiva, che non acquisisce i propri valori stratigrafici senza che la terra sia nutrita di lotte operaie e soprattutto contadine, tutte le grandi resistenze. Per questo gli Straub potranno presentare la loro opera come profondamente marxista. Nell'esposizione di un contenuto politico-rivoluzionario la forma e lo stile sono imprescindibili, anche il montaggio è una presa di posizione politica e morale. Perché un lavoro sia ben fatto oltre al cuore dell'autore bisogna vederne la maldestrezza. Il cinema può diventare un'arma veramente marxista soltanto se incomincia ad essere particolare su realtà particolari e se tiene conto della realtà contingente nella quale si trova il pubblico cui si rivolge.

Ora ciò che è diventato diretto è un'immagine-tempo per se stessa, con le sue due facce asimmetriche, non totalizzabili, mortali nel toccarsi, quella di un fuori più lontano che completamente esterno, quella di un dentro più profondo che completamente interno, qui dove si innalza e si strappa una parola musicale, là dove il visibile si riscopre o si sotterra.<sup>29</sup>

In un cinema, in cui la parola poetica non è più un segno che metaforicamente stia per qualcos'altro, in cui la parola o l'immagine sono la cosa, Straub-Huillet negano al lettore qualsiasi forma di catarsi offrendogli delle immagini di una bellezza «orribile» e affascinante come quelle del tempo reale, della vita, del tutto fisiche, sensuali e naturalistiche. Il lettore-spettatore, come gli autori, non può evitare di incontrarsi, addirittura identificarsi con la corporeità, con la fisicità del significante; non se ne può difendere.

Chi non comprende tale cinema, fa riferimento alla nozione di coerenza e di rigore degli autori, ovvero tenta di connotare la diversità interpretandola come intransigenza, radicalità, virtuosismo, perfezionismo. Appellativi del procedere per sottrazione, per riduzione, come specificazione

della povertà, dell'ascetismo, del risparmio. Nozioni utilizzate, in ogni caso, a connotare un cinema tutto intellettuale, logico, razionale, dove non è lasciato spazio all'attività fantastica e alle emozioni dello spettatore. Per il regista tedesco Alexander Kluge il moralismo è il principio di organizzazione del cinema di Straub. Bisogna non dare l'impressione che sia un occhio a spostarsi ma lo sguardo della mdp; sapere la distanza morale e materiale tra ciò che si mostra e la mdp. I tedeschi usano per inquadratura il termine *Einstellung*, vuol dire anche la disposizione morale. C'è bisogno di un'idea che non sia un'intenzione simbolica, né psicologica ma, un'idea morale e dunque politica. I loro film sembrano fondarsi innanzitutto su un procedimento di similarità: l'opera originaria può anche essere condensata, ridotta, e tuttavia la fedeltà testuale è rispettata con scrupolo filologico e soprattutto i modi della narrazione cinematografica, i processi di organizzazione dei significati, sembrano aderire alle forme originarie, senza lasciare spazio all'intervento dell'autore, o alla deformazione. Nella nuova realizzazione sembra che il testo venga letto, cioè enunciato come da uno scolaro che reciti una poesia. La relazione che il cinema degli Straub intrattiene nei confronti delle opere di partenza è isolabile: essa istituisce l'opera in quanto testo; il film si costituisce a un suo livello, esplosione testuale. Un testo è innanzitutto una pluralità: il risultato di un lavoro compiuto sul significante, che rende innumerevoli i percorsi del senso. Tutto significa incessantemente, ma senza rimando a un grande insieme finale, a una struttura ultima. Il modo di rapportarsi di tale cinema alla pagina originaria è quello di una lettura che ne ritrova e fa esplodere proprio le tensioni: la pluralità, l'inclassificabilità, le qualità di eccedenza linguistica collegate in uno stesso processo alla reattività sociale. Al di là dei contenuti, delle grandi unità di significato (il disfacimento dell'oligarchia imperiale romana in *Othon*, la sconfitta di tre generazioni della borghesia tedesca in *Non Riconciliati*, l'aggressività capitalistica e le lotte di classe nella Roma preimperiale in *Lezioni di storia*, la crisi di un'intellettuale comunista italiano negli anni Sessanta in *Fortini-Cani*) esso si misura con testi apparentemente compatti in cui più solido e insieme trasparente appare il legame tra la

propria intenzionalità e destinazione sociale e la propria funzionalità linguistica, ma per scoprire le linee di accostamento, leggere dislivelli, sostituire alla piattezza dello stile il volume della scrittura.

Testo vuol dire tessuto, tessuto come prodotto dietro al quale stà il senso della verità; sperduto in questo tessuto il soggetto vi si disfa. Sulla scena del testo niente ribalta, non abbiamo più il rapporto usuale di qualcuno che si rivolge a qualcun altro, ma una struttura doppia a partire da un testo. Scrittore e lettore passano dallo stesso lato dello schermo della finzione e le loro operazioni divengono simultanee e complementari.

Il cinema di Straub-Huillet è dunque lo spazio dove soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione, si trovano riaccostati e allo stesso tempo allontanati, trasformati in fili di una tessitura che li priva di ogni direzionalità, di ogni privilegio. È proprio il lavoro di lettura infatti ciò che orienta e mette in forma i materiali del film, sottrae il testo ad un autore, lo risale contro corrente per rovesciarne l'eversione di una inclassificabile apertura e produttività.<sup>30</sup>

Così l'utilizzazione di moduli brechtiani (la recitazione degli attori senza nessuna intenzione di interpretazione o immedesimazione nel personaggio, il montaggio secondo blocchi dialetticamente interagenti tra loro, il film come luogo di aspettative disattese, fare film in cui non ci siano che errori, il film come successione di ostacoli per non falsificare la realtà), è riconducibile a strumento operativo, all'interno del più vasto progetto di lettura testuale. L'uso della presa diretta è determinante all'interno del processo di esplorazione e di proiezione testuale (la lettura), è con la presa diretta che si instaura il rapporto tra codici cinematografici e codici letterari, musicali, teatrali. Una inclinazione che sembra propendere per il discorso diretto, frontale dei livelli di maggiore specificità reciproca: da qui il contrasto tra il rilievo fisico dell'immagine cinematografica e l'obliquità, la mediatezza della scrittura, tra la meccanicità della fissazione del reale e la concettualizzazione della scrittura, tra una sorta di grado zero della

riproduzione fotografica e l'altissimo grado di simbolizzazione del testo letterario. Si realizza così l'esplosione testuale, lo spiegamento verticale dei sensi, secondo una ricchissima strutturazione polifonica, come un luccicante universo di voci, suoni, rumori.

Quando si gira in presa diretta non ci si possono permettere giochetti con le immagini, si hanno blocchi di una certa lunghezza che non si possono sforbiciare a piacimento, è l'uso dell'impossibilità di ingannare al montaggio che ne scoraggia l'uso. Ogni immagine ha un suono che va rispettato, e allo stesso tempo non si può ingannare sullo spazio, perchè un film è fatto di estratti di tempo e di spazio. All'interno dei film il tempo è compresso, è l'essenziale. L'immagine è vera solamente se il vento che le appartiene e il rumore delle foglie del determinato momento si possono sentire. È un'acutizzazione della tendenza realistica. L'anima non esiste priva di corpo, dice Straub. L'astrazione di contenuti mediati è comoda, Straub-Huillet rinunciano invece alla mediazione. L'importante è far superare agli attori degli ostacoli, sono questi che li rivelano, e Jean Marie prova a trasformare questi ostacoli in ritmo. Allo stesso modo i campi che si svuotano sono essi stessi elementi di ritmo, ritmo che prende non un significato ma un senso. Mentre ciò che sognano i produttori è di fare film in cui non ci siano errori. Per gli attori la presa diretta è un ostacolo di più, rumori, vento aiutano gli attori a diventare più concreti, più veri, permettendo così alla gente di aprire gli occhi e le orecchie, ricevendo solo delle informazioni. Il cinema come diceva Cocteau, prende «*la mort au travail*», la morte al lavoro che prende il tempo che fugge, è l'unica arte che ne è capace.

Bisogna considerare lo spettatore come un uomo responsabile e intelligente. Una legge fascista (sulla difesa della lingua italiana) ha fatto dell'Italia la camera a gas dei film stranieri. Perché come dice Jean Renoir: «il doppiaggio è un assassinio». Si tratta di sorprendere la vita, e anche la voce, il rumore nell'istante.<sup>31</sup>

Straub appartiene alla scuola documentaristica. Nei suoi film il verbo è

incarnato in ogni personaggio nell'istante, gli attori corrono come funamboli, da un capo all'altro di lunghi testi difficili registrati in presa diretta, cioè nel medesimo tempo dell'immagine: in perfetto sincronismo. Come Giuseppe Bertolucci, Straub aspetta il tempo delle abitudini nuove, e come invece diceva Lenin: << L'attività artistica meno di tutto si presta al meccanico uguagliamento, al livellamento, al dominio della maggioranza sulla minoranza.>>

Il cinema di Straub vuole essere il più oggettivo possibile e quindi più realistico, si oppone a tutta la pornografia a livello di uso di linguaggio cinematografico odierno.

La memoria delle azioni umane, la loro ostinata conservazione, è dunque la materia del cinema di Straub-Huillet, il suo corpo vivente; se tutti agiscono nella storia, non tutti sono positivi, positivamente orientati a resistere. La mediazione trasformante è data dal corpo, gesto e movimento, dell'attore, nel presente del film e nel continuum della storia: l'arte del presente è proprio quella che l'attore deve dimenticare per mantenere viva la storia. I luoghi della natura sono la stratificazione magmatica, densa e complessa, delle vicende umane, che la vivacità dell'occhio critico e dialettico organizza in modo attivamente fisico.

Ogni inquadratura è un momento di scambio privilegiato; la camera ha cercato di cogliere, con altissima tensione acustico-spaziale, i rumori della natura e lo spazio della storia. La ripresa originale di immagine e suono sta al centro della loro estetica cinematografica; in essa convergono tutte le fila di una progettazione dettagliata durata anni. La riuscita di una sillaba, un colpo di vento, possono risultare determinanti per la qualità di una ripresa. La ripresa è la parte più importante del lavoro dei registi, ciò che si svolge davanti alla mdp contiene in sé l'imprevedibile, a cui loro lasciano spazio nonostante tutta la progettazione e le prove. Niente è voluto, tutto è voluto.

Il naturalismo straubiano è quell'estetica che risulta dall'incontro senza attriti di una partitura musicale, conosciuta e ben fissata, con la fantasia di luoghi, persone e cose in grado di eseguirla con strumenti naturali, con immagini e suoni originari, quasi sacrali; così facendo la superiorità umana

ed artistica dell'uomo sulla natura si concilia, in senso morale ed estetico, con la natura stessa.

Quelli di Straub sono film di riflessione. Ogni mezzo illusionistico viene smascherato ed escluso. In ogni dettaglio agisce il medesimo principio. La soluzione filmica é: non diluizione e canalizzazione delle resistenze presentate dal filmato bensì lá' considerazione sistematica di queste resistenze. Il cinema per gli Straub è forse la possibilità di investigazione della realtà che va più in profondo di tutti i mezzi che sono stati inventati fino adesso; investigazione della realtà sia storica, quotidiana, politica, come scoprire che non c'è differenza fra l'impero romano e la realtà politica di oggi sulla quale gli uomini non hanno più presa, la nostra società capitalistica. Ma il cinema è anche la possibilità di distruggere tutti i clichés, tutte le nostre abitudini di pensiero, perchè la realtà è sempre più ricca delle nostre piccole idee; e in questo senso il cinema dovrebbe essere uno strumento di analisi marxista.

Nel capitolo seguente daremo qualche cenno sulla vita di Vittorini, ed in particolare sul romanzo, fulcro della trascrizione cinematografica mettendo in evidenza i punti in comune fra i due intellettuali, dalla cui collaborazione è nato questo bellissimo esempio di cinema-poesia quale è *Sicilia!*

## **Note Capitolo I**

- 2) Alberto Abbruzzese, *J.M.Straub ovvero il non senso di un'ideologia estetica*, op. cit., p. 27.
- 3) Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix: essais sur le cinema*, Paris, Union Generale 1976, p. 63.
- 4) Antoine De Baecque, *Assalto al cinema*, Milano, Il Saggiatore 1993, p. 346.
- 5) J.Sandford, *The New German Cinema*, New York, Da Capo 1982, p. 76.
- 6) Lino Miccichè, *Il nuovo cinema degli anni '60*, Torino, Eri 1972, p. 170.
- 7) Lino Miccichè, *ivi*, p. 170.
- 8) Alberto Abbruzzese, *J.M.Straub ovvero il non senso di un'ideologia estetica* op. cit., p. 26.
- 9) Ciriaco Tiso, *Punto su Straub: Le metastrutture linguistiche di Cronaca di Anna Magdalena Bach*, in <Filmcritica>, XXIII/251, settembre-ottobre 1968, p. 92.
- 10) Alberto Abbruzzese, *J.M.Straub ovvero il non senso di un'ideologia estetica*, op. cit., p. 27.
- 11) Ciriaco Tiso, *Punto su Straub: Le metastrutture linguistiche di Cronaca di Anna Magdalena Bach*, op. cit., p. 95.
- 12) Barbara De Miro, *Una dissacrazione di Comeille per la classe operaia?* in <Cinema Nuovo> n° 211, maggio-giugno 1971, p. 172.
- 13) Lino Miccichè, *Il nuovo cinema degli anni '60*, op. cit., pp. 172-3
- 14) Alessandro Cappabianca, *Straub o la sinestesia rovesciata*, in <Filmcritica>, XXXI/112, giugno 1972, p. 100.
- 15) Franco Pecori, *Il laboratorio di Straub Huillet*, in <Filmcritica>, XXV/242-243 marzo-aprile 1974, p. 97.
- 16) Alessandro Cappabianca, *Il principio del terzo assente (Moses und Aron)* in <Filmcritica> XXXVI/252 marzo 1975, p. 89.

- 17) Alessandro Cappabianca, *ivi*, p. 90.
- 18) Alessandro Cappabianca, *ivi*, p. 91.
- 19) Edoardo Bruno, *Il film e l'oggetto*, Roma, Bulzoni 1984, p.180.
- 20) Edoardo Bruno, *Le parole e le cose*, in <Filmcritica> XXXIII/322 febbraio-marzo 1982, p. 67.
- 21) Riccardo Rosetti, *Film e immagine mentale*, Roma, Bulzoni 1984, pp. 95-96.
- 22) Maria Maderna, *Straub ovvero l'arte della «finzione finta»*, in <Segno Cinema>, a. IV, n° 11 gennaio 1984, p. 46.
- 23) Alberto Crespi, *Rapporti di classe*, in <Cineforum> XXXVI/255, giugno-luglio 1986, p. 70.
- 24) Alberto Crespi, *ivi*, p. 72.
- 25) Riccardo Rosetti, *Il realismo dello sguardo*, in <Filmcritica> XXXVI/358, ottobre 1985, p. 479.
- 26) Riccardo Rosetti, *ivi*, p. 480.
- 267) Edoardo Bruno, *Tra immagini e parola*, in <Filmcritica> XLIV/434, aprile 1993, p. 204.
- 28) F. Bonnaud, S. Kaganski, D. Marchais, *Un seul cinéaste au monde. Nous*, in < Les Inrockuptibles > n° 91, febbraio 1997, p. 158.
- 29) Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Paris Minuit 1985, p.288.
- 30) Leonardo Quaresima, <<e se la conoscenza fosse in sé deliziosa?>>, in Cinema & Cinema, a. IV, n°13 ottobre-dicembre 1977, p. 71.
- 31) Jean Marie Straub <<Contro il doppiaggio>> in Filmcritica a.XXI, n°203 gennaio 1970, p. 3.

## Capitolo II

### Vittorini

Elio Vittorini nasce a Siracusa e la maggior parte della sua infanzia la trascorre in piccoli paesi della campagna siciliana. Quei paesi e quella campagna che, torneranno trasfigurati dalla fantasia e dalla memoria, spesso come sfondo ai romanzi della maturità: uno sfondo di miseria, di solitudine, su cui domina un'atmosfera di stanca e fatalistica rassegnazione a condizioni di vita rese difficili da un'organizzazione sociale ancora feudale e da una natura avversa, arida, malarica. Vittorini vive in questo mondo isolato, attentissimo agli aspetti più crudi e veri della realtà che lo circonda. Vittorini aspira ad un modo di vita ingenuo e puro, carico di istintività naturale, che sarà un elemento fondamentale della sua ricerca di uomo e scrittore.

Il regime fascista si va ormai assestando al potere mentre la cultura italiana attraversa un periodo di grande involuzione. Negli anni in cui in Europa escono le opere di Kafka, Joyce, dei Surrealisti, da noi, costretta entro gli artificiosi confini della censura ufficiale, l'attività letteraria si consuma in polemiche molto arretrate e provinciali tra il gruppo riunito intorno alla rivista <Novecento> e gli <Strapaesani> guidati da Curzio Malaparte.

Sullo scorcio degli anni venti, per merito degli influssi di un ristretto gruppo di scrittori raccolti a Firenze intorno alla rivista <Solaria>, l'isolamento della nostra letteratura comincia a rompersi e si stabilisce un contatto con le esperienze più avanzate della letteratura europea.

Il fascismo si è consolidato al potere. Nel diffondersi sempre più vasto della letteratura «ufficiale» o comunque asservita al regime, quella di <Solaria> appare ormai come una delle ultime oasi di sincerità,

e la realtà esterna della repressione e della censura accentua in essa la tendenza verso una ricerca intimistica, psicologica, spesso autobiografica, lontana quindi da ogni forma d' impegno su temi storici e sociali. Vittorini ha intanto trovato il modo di accostarsi all' intimismo e allo psicologismo portati dai tempi, trovandoli congeniali al suo più vero sentire,<sup>S</sup> pongono dunque le basi' del suo futuro impegno, che darà i suoi frutti in *Conversazione in Sicilia*.

Nel 1930 Vittorini è a Firenze, collaboratore di <Solaria> (ciò lo fa guardare con sospetto dai fascisti fiorentini che lo espellono dal partito a cui già da molti anni egli non aveva più rinnovato l' adesione), e intanto lavora in un quotidiano; a diretto contatto con la realtà del lavoro nasce uno degli interessi fondamentali di Vittorini: la narrativa americana. L'America è già da tempo un mito, essa è il simbolo della libertà e dell'altro e di universi sconosciuti importanti da esplorare.

Nei riguardi del regime la sua posizione è quella di un distacco critico ben consolidato così com'è quella di Straub. Più che una comprensione chiara delle ragioni politiche e sociali, quella di Vittorini verso il fascismo è la reazione dell' intelligenza e del buon gusto offesi. Il sistema corporativo sembra aver portato allo sviluppo economico e alla pace sociale, non appaiono ragioni vistose di opposizione. Ma davanti alla realtà dell' oppressione e dell' ingiustizia, il suo sentimento è quello di un' inquietudine senza sbocchi, di un desiderio di purezza e verità che non vede nella realtà della storia alcun segno di una futura realizzazione, e tende quindi, pur nel contatto strettissimo con la realtà più dolorante del mondo, ad assumere sensi profetici, assoluti. I suoi, sono «astratti furori» come quelli di Silvestro di *Conversazione*. Vittorini ha bisogno di veder chiaro nel mondo della storia e degli uomini, di riconoscere il «bene» dal «male».

Il punto di partenza di *Conversazione* è il sentimento profondo dell'immobilità, dell'insufficienza della realtà presente, prospettiva da cui anche Straub parte per ribadire la necessità di un'azione rivoluzionaria.

Primo scontro con il governo fascista infastidito dalle allusioni alla

lotta rivoluzionaria e all'oppressione del regime.

La guerra si sta avvicinando e le idee di Vittorini sulla politica e la cultura si vanno chiarendo, la storia si è messa in movimento, in Italia l'azione è necessaria ed urgente, il «male» ha assunto un volto preciso, ed il «bene» sta per assumerlo nella Resistenza. Nel 1941 Vittorini ha un altro incidente con la censura fascista, nel 1943 viene rinchiuso nel carcere di San Vittore. Uscito, partecipa attivamente alla Resistenza. Collabora e scrive su varie riviste ma più importante è la direzione che assume dal 1945 al 1947 del periodico il <Politecnico>, che costituisce un centro fondamentale di elaborazione e diffusione delle idee.

Significativo è il dibattito sul problema del rapporto tra politica e letteratura, tra la necessità per l'intellettuale di un impegno sociale e quella di salvaguardare la propria libertà creativa. In questo immediato dopoguerra, caduto il fascismo, si ha l'impressione che gli ideali di libertà ed uguaglianza, per tanti anni repressi, stiano per realizzarsi.

Nessuno scrittore sente di potersi estraniare dalla realtà che lo circonda, o di poter dare un'importanza preminente alla libertà della creazione, della sperimentazione stilistica rispetto all'utilità politica dell'opera, alla sua capacità di agire sulla coscienza. Si parla di «populismo», intendendo la presenza nel popolo di virtù naturali quali l'onestà e la purezza, alle quali il borghese progressista ed intellettuale deve ispirarsi.<sup>32</sup>

Il problema di Vittorini è quello di conciliare la libertà creatività dell'arte, la sua capacità di autonomia e di conoscenza di verità assolute, con le istanze dell'impegno, della partecipazione alla storia. Ferma rimane in lui l'idea che l'arte non debba assoggettarsi alle dirette esigenze della politica; la sua utilità è di ordine diverso da quella delle opere di propaganda. La letteratura è accanto alla politica, si aggiunge ad essa e la arricchisce. Per il fatto stesso di essere ricerca della verità, l'arte dovrà servire a tener viva nell'uomo un'aspirazione totale alla libertà e la capacità di una conoscenza aperta, libera dai

condizionamenti imposti da chi detiene il potere delle cose. In questo Straub si differenzia dallo scrittore poiché, anche se ostacolato dal sistema industriale nella produzione delle sue opere, in effetti ha sempre mantenuto una certa libertà personale e anzi i suoi film sono comunque il frutto dell'impegno in un cinema militante.

Gli intellettuali italiani guardano verso il Partito Comunista; Vittorini vi si iscrive, ma i suoi rapporti con esso sono difficili. Da una parte non lo soddisfa il suo riformismo, la politica di collaborazione coi partiti borghesi che Togliatti ha iniziato, dall'altra non accetta l'assoggettamento a cui Togliatti vorrebbe sottoporre la cultura nei riguardi dei fini della strategia di partito. Per questo fra il 1946-'47 scoppia una polemica, ospitata rispettivamente dalle riviste <Rinascita> e dal <Politecnico>; Vittorini spiega le ragioni dell'allontanamento dal PCI con l'articolo < Le vie degli ex comunisti > (Lettera a Togliatti n° 35). La celeberrima *querelle* avrà come risultato il litigio con l'alta dirigenza e il ritiro dal Partito. Nel corso del 1947 intanto il <Politecnico> si avvia alla conclusione della sua breve vita, l'alleanza del PCI con i partiti conservatori si fa più chiara, la situazione politica comincia ad assestarsi e con essa l'allontanarsi della prospettiva dell'avvento del popolo al potere.

Il romanzo autentico non può essere piattamente realistico e ridursi a un discorso intessuto di verità assunte come scontate e definitive. Nell'arte deve esistere qualcosa che impedisce ad esso di ridursi a ripetizione di verità già acquisite; qualcosa di irriducibile alla ragione, come è il senso ultimo e segreto della musica.

Famoso è divenuto il confronto tra musica e letteratura che Vittorini ha fatto riferendosi ad un episodio del 1936-'37, quando assistette ad una rappresentazione della *Traviata*. Vittorini si rende conto che il melodramma - contrariamente al romanzo che può esprimere nel suo complesso qualche sentimento generale - è in grado di risolvere «poeticamente» tutti i problemi di raffigurazione scenica di una azione realistica; il romanzo al contrario non è in grado di risolvere i

suoi problemi di rappresentazione romanzesca del mondo.

Conosciamo anche quanto per Straub sia importante il rapporto con la musica, non come colonna sonora, bensì come partitura su cui costruire la struttura del film e far interagire fra loro l'immagine visiva e quella sonora, due facce della stessa medaglia che non si possono separare.

<<L'arte è engagement naturale>> è il titolo di una relazione che Vittorini fa ad un convegno internazionale di studi a Ginevra nel 1948. Discorso sulle ragioni di fondo della letteratura nei suoi rapporti con la società e la storia. Egli riprende i temi della libertà e dell'impegno della cultura. Di nuovo lo sforzo per risolvere il problema dell'antinomia dell'arte, divisa tra valori storici e valori eterni attraverso il concetto della «mutevolezza di fondo» della realtà. Non vi è una realtà eterna, essa vive per il fatto d'esser viva in sé, vive dalle alienazioni del tempo. L'artista così contribuisce anche alle trasformazioni della realtà egli è engagé anche alle rivoluzioni. Se l'arte è stata più forte d'ogni ideologia sua contemporanea e d'ogni alienazione, lo è stata sempre nella misura in cui l'engagement naturale dell'artista ha avuto più forza dell'engagement velleitario che gli si chiedeva o gli si imponeva. Ed è in tale misura che ha potuto, oltre tutto, essere rivoluzionaria.

Uno dei temi, che <<il Menabò>> affronta, è quello del rapporto fra letteratura e industria. Contro ogni contenutismo neorealistico, Vittorini afferma subito che la conseguenza sociale più importante dello sviluppo recente dell'industria è costituita dalla catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto. Il più importante di questi è la creazione e la diffusione di nuove strutture mentali e linguistiche capaci di condizionare profondamente le coscienze asservendole alle proprie prospettive ed esigenze. Alla cultura ed alla letteratura, è riservato allora il fine di lottare contro quei condizionamenti, di tener viva nell'uomo l'esigenza di atteggiamenti aperti, critici di fronte al mondo, l'esigenza di un'autonoma, creativa progettazione del mondo operata senza, contro anzi, gli strumenti offerti dal sistema sociale e capaci solo

di perpetuare il sistema stesso e di offrire all' uomo i mezzi di una passiva integrazione in esso.

La letteratura è uno strumento utile a mascherare la falsa naturalità ed imparzialità del linguaggio, che realmente è emanazione della società borghese volta alla conservazione di sé; è invenzione fantastica sostenuta però sempre da una tensione razionale e volta perciò a distruggere, ma a distruggere per ricostruire.

Quella di Vittorini è la storia di uno scrittore che nella sperimentazione linguistica tende a inserire i fili di un discorso ideologico, mai scadendo in una confusa dizione dell' esplicito storico e culturale: che alla favola allusiva e metaforica (riferimento a *Conversazione*) annette l' analisi della contigenza politica: che pur nella disperazione non cessa di credere in mondi migliori attendendo, dal fondo di una squallida condizione umana, il sorgere di un diverso « dover essere ». << Vittorini è lo scrittore, che nelle forme della profezia e con tecnica altamente simbolica, annuncia un' escatologica condanna di ogni oppressione >>. <sup>33</sup>

In *Diario in pubblico* egli definisce il suo lavoro come: << poesia per eliminazione, che si realizza assottigliandosi, alleggerendosi e staccandosi finalmente da qualcosa che l'imprigionava >>.

A questa definizione di poesia vittoriniana corrisponde quanto mai il cinema di Straub-Huillet.

*Sicilia!* dunque da *Conversazione in Sicilia*.

Abbiamo notato come Straub-Huillet e Vittorini siano insofferenti al regime, all'oppressione, alla mancanza di libertà dell'arte soprattutto quando asservita al regime o, nel caso degli Straub, al sistema che inevitabilmente pratica la segregazione lasciandoli fuori dal mercato; la loro comunque è anche una scelta volontaria. Abbiamo visto anche come un testo letterario possa contenere già in sé un' interna scansione fotografica e un periodare che mima la melodia musicale.

*Conversazione* è composto con stile realistico e insieme poetico, in una prosa musicale di estrema originalità, la stessa musica che gli

Straub amano e ritengono importantissima nel loro lavoro.

Ma ciò che li accomuna di più è questo intimo sentimento di solidarietà nei confronti degli altri uomini, soprattutto per quelli umiliati ed offesi; è attraverso la sofferenza e l'umiliazione che si diventa più buoni e «più uomini». Questa solidarietà, fratellanza, e speranza trova il cinema degli Straub perfettamente d'accordo con la visione del mondo di Vittorini.

## Conversazione in Sicilia

*Conversazione in Sicilia* è il libro più significativo di Vittorini, e nello stesso tempo il più «difficile» perché il più impegnativo sul piano della ricerca stilistica. In esso, sono ripresi alcuni «miti»: la bontà primitiva dell'uomo raggiunta attraverso l'umiliazione e la sofferenza; la felicità di un vivere naturale ed autosufficiente, «robinsoniano», i quali trascinati entro il ritmo «avventuroso» e «fantastico» della narrazione, acquistano una tensione allusiva e simbolica veramente viva e coerente; ed è questa che dà valore ed originalità al romanzo. Intraprendendo la lettura di *Conversazione in Sicilia* ci si accorge ben presto che la struttura del libro, il suo modo in pratica di organizzarsi in romanzo, non è una conquista impervia, ma risulta agevole data l'ordinata intelligenza dispositiva dell'autore grazie alla quale tempi, spazi e figure sono disposti lungo una linea narrativa di sviluppo coerente e conseguente. *Conversazione* si struttura attorno ad una pulita e serrata successione di quadri che, dopo un preludio di vivace presentazione dei temi, si volge ai momenti della «rappresentazione» con un crescendo che ne riassumerà in una specie di gran finale i significati e i messaggi, che dovranno essere tolti dalla loro cifra allusiva, dal loro stato di enigmatico simbolismo, per essere compiutamente intesi in tutte le loro motivazioni e aderenze storiche, d'arte ed umane, compresi e goduti anche nel codice stilistico che li trasmette a noi nella geniale originalità del mezzo letterario: nelle parole in cui si esprimono.

Una fondante possibilità di conoscenza delle strutture narrative di *Conversazione* ci viene dalla parallela considerazione della forma musicale del «melodramma». Lo scrittore provò a trasporre sulla pagina romanzesca, quella sonante, emotiva poesia dell'anima popolare, che la forma melodrammatica gli aveva dimostrato di possedere: quell'attitudine ad esprimersi, secondo i casi, in modi di civile coralità. Avvenimento responsabile del disegno e dell'intensità di certe soluzioni formali di

*Conversazione*, profondamente rivelatore delle latenti predisposizioni vittoriane alla dizione lirica.

*Conversazione in Sicilia* narra una duplice esperienza di viaggio: lo spostamento in termini di latitudine geografica dell' «io» fisico verso la Sicilia, terra d'origine con tutto ciò che può comportare il riaccostamento alle proprie radici, e la discesa dell' «io» coscienziale alle sorgenti della sua limpida primordialità vitale, compiuta nella riscoperta dell'infanzia e delle sue dimensioni, non solo, ma anche nel riaccertamento che nel cuore nudo della propria terra ancora è possibile il sogno d'una felice purezza intoccata dalle vicissitudini della storia, benché le contingenze sociopolitiche contemporanee vi stiano perpetuando tristi costrizioni.

## I Personaggi

*«Io ero quell'inverno in preda ad astratti furori».*

Così si apre il racconto.

Chi parla è Silvestro, (il personaggio è ritagliato sulla biografia dell'autore) un tipografo siciliano che vive a Milano e soffre di un inquieto desiderio d'azione che non trova sbocchi concreti e si consuma in se stesso, in un furore astratto, incapace di far presa sulle cose. E' un sentimento cupo di impotenza, al quale reagisce prendendo il primo treno per la Sicilia, ascoltando il confuso appello che la sua terra sembra lanciargli e nel quale è contenuta la promessa di un ritorno alla felicità, verità e pienezza di vita che era dell'infanzia, e che oggi è soffocata dall'oppressiva realtà del presente. Il suo viaggio è dunque sin dall'inizio «evasione» nel passato, ma anche ricerca, attraverso essa, di un punto di partenza su cui costruire un'alternativa autentica all'inautenticità dell'oggi. Silvestro racconta, ma sostanzialmente conversa, con i personaggi che via via incontra nel suo viaggio, con la natura medesima attraverso scorci paesaggistici. Conversa alla fine col lettore, cui affida verità e temi da salvare oltre l'usura dei tempi e dei luoghi. Alla consapevolezza delle offese del mondo non fa riscontro, in Silvestro, che il suo astratto furore, una inconcludente velleità che lo vieta all'impegno lasciandolo a un tempo ferito nell'animo, rimuginante rancore sotto la spessa cenere dell'impotenza intellettuale. Il cammino di Silvestro verso la rigenerante profondità del cuore puro della sua Sicilia è il primo blocco narrativo del libro. La decisione di partire da un lato riaccede all'infanzia, a ricordi paterni e familiari, a montagne incantate; dall'altro la realtà del genere umano umiliato e perduto dai giornali e dai manifesti grida il suo sanguinante richiamo civile. L'istanza

nostalgica è frenata dalla precisa richiesta di umana solidarietà. Da un lato lo attende la quiete della casa, il tranquillo governo degli affetti domestici, dall'altro l'umanità travolta dalla guerra, dalla violenza del Potere.

Il viaggio ha inizio su un treno per Siracusa: l'antica memoria di se stesso bambino scarrozzato per la Sicilia. Il realismo vittoriano sul ritmo di un treno in corsa fa marciare la macchina dei ricordi, ma anche quella dei propositi e di nascosti richiami. Quello di Silvestro sarà anche un itinerario simbolico, benché per ora scandito dalla minuta peripezia degli orari e delle veloci diapositive del paesaggio.

Inizia presto il momento degli incontri: Silvestro sente premergli dentro, una fratellanza di sangue verso i piccoli «siciliani da terza classe» che si accompagnano a lui sul traghetto per l'isola. La figura iniziale del piccolo siciliano che offre in continuazione alla moglie-bambina le arance rifiutate dal mercato, ma sempre ne riceve un disperante e muto diniego, rappresenta il «*genere umano offeso*» e quella serie di strazianti «*nessuno ne vuole*» riferiti alle arance «*maledette come se avessero il tossico*» è il distintivo verbale della sua denuncia d'offesa. In treno seduto vicino a dei «piccoli siciliani curvi...scuri in faccia ma soavi» Silvestro avverte vivo un sentimento d'intima fratellanza con loro; ma gli è difficile smuoverli dall'apatia rassegnata che li opprime, anche se tenta di farlo puntando su ciò che li unisce: la comune origine siciliana. Uno di essi anzi, lo crede un «americano», riversando nel suo mito dell'America tutte le represses aspirazioni ad un mondo più felice, dove la vita è conquista ed avventura ed il lavoro non è monotona e vana sofferenza. Silvestro lo lascia nella sua illusione, e tra i due si svolge un dialogo «rallentato» intessuto di quelle così frequenti ripetizioni che hanno lo scopo di infondere nello svolgimento del racconto un'aura stupita e assorta, che collabora anch'essa a sollevare fatti e personaggi ad un livello più alto, a farne personaggi e fatti «assoluti» pur nella storica e dolorante concretezza di uomini.

Mentre il viaggio continua, entrano in scena due nuovi personaggi, il cui dialogo li mostra subito per ciò che sono: dei questurini, simboli del potere

oppressivo, convinti come sono che «l'umanità sia nata per delinquere». Anche il loro dialogo, interrotto spesso da immagini del paesaggio dentro cui corre il treno, si struttura su una serie di ripetizioni e di riprese rallentanti. A questo dialogo si sovrappone quello fra i due compagni di viaggio e Silvestro, provocato dall'apparizione dei due individui - Coi Baffi e Senza Baffi - come subito li battezza la fantasia dello scrittore. Se era chiaro il riferimento all'uomo offeso nei panni del «soave» siciliano disperato, quest'altra allusione coglie nel segno politico, bollando l'evidente unidimensionalità del costume poliziesco, di loro infatti si parla, della «puzza» che emanano, e tra gli interlocutori emerge subito la figura del Gran Lombardo: un nome, nato da un particolare concreto e banale (l'accento lombardo dell'uomo) ma subito trasformato in indicazione «assoluta», astratta, funzionale anch'essa all'atmosfera sospesa, soprareale in cui si svolgono i fatti narrati.

Un uomo dalla sovrastante statura morale, annunciata da un fare aperto, immediato, dalla parola persuasiva. E' l'uomo che parla della sua famiglia, delle figlie, delle proprietà, con «coscienza fresca», e che aggiunge di essere pronto a dare tutto. Il Gran Lombardo è l'uomo che rivela i «nuovi doveri» perché ognuno se ne faccia tramite per una ritrovata pace con se stesso e con gli altri, per una coscienza in linea con nuovi e più pressanti adempimenti morali e sociali. Il Gran Lombardo si definisce subito nel suo significato di simbolo dell'umanità forte, «robinsoniana» ancora protesa alla ricerca di valori nuovi su cui fondare la propria vita nel mondo, valori che impegnano l'uomo ad un rapporto attivo, creativo nel bene, coi suoi simili. Anche il Gran Lombardo come quasi tutte le figure di *Conversazione*, sono quanto a identità fisico-anagrafica, poco più che un soprannome: di loro si sa qualche particolare anatomico o esistenziale, assolutizzato dall'autore attraverso una tecnica in grado di elevare, nell'economia della narrazione, il connotato esteriore a una pregnante e impassibile funzione di simbolo. Vittorini abbandona nel tratto dei suoi personaggi la diretta espressione dei sentimenti e dei pensieri (tecnica propria del naturalismo psicologico) e ne elegge piuttosto qualche secondarietà fisionomica. Non gli è più necessario dettagliare l'identità per mezzo di una scheda somatica o psicologica, ma gli

bastano pochi particolari d'aspetto e di comportamento per rendere le sue figure, oltre che familiari e inconfondibili, di immediato e funzionale inserimento nel disegno narrativo. Così il Gran Lombardo è l'uomo forte, lucido, solidale per natura e di fatto con i suoi simili, padrone prodigo di un'idea di convivenza umana ruotante attorno a un perno di «nuovi doveri», quelli che vanno oltre il rispetto, la considerazione (come i valori dei due questurini), oltre l'osservanza spicciola e farisaica delle leggi (leggi per di più fasciste, e quindi viziate, imperanti); oltre la buona coscienza, il come si deve, e la borghese rispettabilità. A questo punto non resta che un'idea di umanitarismo universale, di carità naturale e morale, storica, ancor prima che siglata dai partiti e dalle religioni e, all'occasione, ferma e combattiva.

Il viaggio comincia a dare i suoi frutti, con l'arrivo al paese per il protagonista inizia una nuova fase del viaggio nel cuore della Sicilia. Silvestro è giunto da sua madre e, allo stesso tempo, in una diversa dimensione del vivere: quella della memoria che sa ritrovare il tempo andato e restituirlo con qualcosa «in più». Sosta reale ed ideale, della memoria e del corpo. Viaggio non «poetico-impressionistico» ma «poetico-morale». Tutto giunge da un «di là» memoriale che si assomma alla realtà fisica del momento, e concorre a creare una doppia e più piena realtà. È il tempo dell'infanzia, della «quarta dimensione», che stabilirà per tutta la permanenza di Silvestro nell'isola il primato della durata. L'infanzia non è ritrovata come un'età passata-chiusa in se stessa e trasfigurata dalla nostalgia in un momento di vita piena e felice ma calata nella verità di oggi, per elevarla a significati più primitivi ed assoluti poiché in essa le cose sono colte nella loro immediatezza. La sosta di qualche giorno presso la madre offre al narratore l'occasione per rivisitare luoghi e persone della giovinezza: Silvestro ritrova *in primis* l'immagine della madre, come modello archetipico della donna rivelatrice delle prime certezze del mondo, simbolo di una vitalità primitiva e pura, donna tesoriera della vita e oscura amministratrice del sesso. Rievoca anche la figura del padre, che risulta essere stato pavido corteggiatore di squaldrine, marito senza qualità, padrone senza podestà, ferroviere sognatore e velleitario, teatrante, e che ora è lontano con un'altra donna. Anche il nonno materno è rinominato:»

Gran socialista, Gran cacciatore, Gran cavaliere», sulla falsariga del Gran Lombardo conosciuto in treno da Silvestro. Un intrigante gioco di sovrapposizioni prende corpo nel memoriale procedimento identificativo delle figure del padre e del nonno, mentre campeggia sullo sfondo del colloquio l'ombra del Gran Lombardo come pietra di paragone. Questo momento ha nell'episodio il ritmo di un andante *faceto*, di un «allegro», tanto per ribadire lo schema musicale di *Conversazione*. Il centro del dialogo ridiviene la Signora Concezione, non più come madre, ma come donna, la madre segreta, inafferrabile variante del maschio. La madre ha finito la sua confessione: dietro e dentro di lei, Silvestro ha riconosciuto la donna, quella stessa che - dolce e pungente declinazione femminile dell'universo- egli ha dissepolto dai ricordi infantili.

Inizia la terza parte del libro, ed inizia anch'essa con un dettato sinestetico, un periodare che mima la melodia musicale e che, accostando eco lirica a parola letteraria, giunge a conferire un'anima melica al racconto narrativo: ricordiamo nelle prime frasi del libro, *l'astratto furore* che aleggia come brandello di motivo, come incompiuta frase musicale attraversata qua e là da un estemporaneo catalogo di cose, figure, pensieri. Non è fuor di luogo collegare questa dodecafonica disarmonia a quel momento di panica ricerca del «la» che precede ogni concerto, nell'accordatura degli strumenti; continui rimandi, tra letterali e sintattici, a forme e strutture della musica.

La Sicilia trasmigra in un contesto universale di terra depressa, separata, abitata tuttavia da uomini che, per la loro precarietà esistenziale e morale, sono qualcosa di più degli altri uomini che questa precarietà amministrano secondo fini distorti: sono «più uomini». È nota la teoria vittoriniana del *mas hombre*, principio «umanistico-umanitario» per cui, non tutto il genere umano è genere umano, ma solo quello offeso e tenuto in uno squallido stato di bisogno. Potrebbe parere un'astrazione ma ricordiamo che i « furori » seppure « astratti » di Vittorini interessano al punto da bloccare il libro, la censura fascista capì che quello non era episodio locale o nuovo. La censura si trincerò dietro la solita accusa di «oltraggio» alla morale e al buon costume, ma mai, come in quell'occasione fu per essa un nascondersi. La

realtà di *Conversazione* significava Europa contro strapaesese, modernità contro restaurazione, libertà contro fascismo, dignità essenziale contro schiavismo politico. Il paesaggio sempre più s'accorda con le interne latitudini dell'anima di Silvestro, una Sicilia solo per avventura Sicilia; un panorama di valli e di cieli abbozzato sopra un panorama di mera e arresa miseria. La madre ha ancora una funzione prima: che il figlio riaffronti da sé la finale discesa nel cuore puro della Sicilia e del suo popolo, nel punto ideale della convergenza tra presente e passato, tra memoria e fantasia, tra movimento e morte, dove fermentarono l'ansia libertaria e la rivincita escatologica. L'ultima impresa di Concezione è quella di re-iniziare il figlio all'ambiguo mondo del sesso.

Inizia la quarta parte del romanzo, nella quale la ricerca di Silvestro protende sempre più verso una verità che non sia immobile consolazione, ma spinta all'azione nel mondo. Una dinamica azionistica verso una coscienza rifatta del mondo e dell'uomo: un discorso di parole e di principi, ma anche di «forbici e coltelli». Il viaggio stesso che da geografico si era fatto psicologico, morale, sociale; che da esterno e atmosferico si era fatto intimo e analitico, ora si fa chiaramente ideologico. Anche il paesaggio cede i suoi ultimi tratti riconducibili alla Sicilia e s'avvia a rappresentare l'indistinto universo degli oppressi: Sicilia e mondo sono la stessa cosa, Sicilia o Cina o Persia, non cambia nulla.

Nella conversazione tra Silvestro e l'arrotino, l'allusione alle verità primitive, assolute del mondo è affidata ad uno scambio di battute che sembrano comporre una grottesca gara linguistica tra i due. Calogero arrota forbici, temperini persino, ma sogna di arrotare vere spade e anche cannoni. All'arrotino si unisce l'uomo Ezechiele che «soffre per il dolore del mondo», e il panettiere Porfirio; inizia allora un dialogo-teso alla ricerca della verità e della giustizia possibile nel nostro mondo offeso- tutto sostenuto su immagini chiaramente allegoriche, tese ad alludere, ad evocare sensazioni più che ad indicare concetti. La loro conversazione si svolge ad un ritmo sempre più teso e grottescamente «allegro», e mostra l'impossibilità da parte degli intellettuali (impersonificati da questi personaggi nel romanzo) di un'azione

solare e di sfida aperta al Regime. Traspare la bruciante consapevolezza del presente storico e della storica presenza dell'offesa al mondo. Misurare in tutta la sua sconfinata profondità il tradimento della storia a danno degli umili, prendere coscienza dei falsi doveri e degli ancor più falsi rimedi, cogliere il nocciolo dell'inganno nella parole di obbedienza coatta, di promessa evanescente e di delirio politico. Tutto questo è per Silvestro un progressivo acquisto delle dimensioni della storia e del loro fondo di giustizia e crudeltà, è assaporare un'impotenza pratica che via via confluisce nel senso di una impotenza più umana, più totale: ideologica e storica. Il libro si chiude con la necessità di passare all'azione, quando Concezione esclama che i Gracchi « non fu sul campo che morirono », ma in una lotta contro il nemico « vero »: il nemico di classe. Il viaggio di Silvestro ha esaurito le sue motivazioni, egli si stacca dalla madre e rimane solo con i suoi fantasmi, i suoi pensieri, i suoi propositi. Tutto ciò si rimaterializza nel finale, in un grande riepilogo di umane sofferenze, in un compendio dei debiti che la storia confessa nei riguardi degli umili, degli offesi.

## I Temi

A libro chiuso, non è difficile riassumere i nuclei tematici tra morali, sociali, politici e mitopoietici attorno ai quali l'intelligenza di Vittorini si applicò nel corso di *Conversazione*. Egli tenne soprattutto ad evidenziare un doppio ordine di contenuti: il mito della felicità naturale, dell'infanzia e della schietta poesia che ne deriva, e la denuncia -tra riprensiva e didattica- dei mali del mondo, cui aggiungere l'utopia dei «nuovi doveri» e della possibilità di diventare più uomini. Quanto al perduto paradiso d'infanzia, Vittorini non vi ritorna sotto uno stimolo di compiaciuta *rêverie* o di evasione idilliaca. Tornare con la memoria ai tempi della breve età verde significa, per Vittorini, riattingere a una purezza perduta, rivedere in «quarta dimensione» il mondo delle passate certezze travolte nel maturare degli anni, alla luce di una adulta consapevolezza del mondo e delle offese arrecate al mondo. Silvestro introduce nel romanzo l'elemento antagonistico all'ispirazione primitiva verso una felicità metastorica e naturale: la coscienza del male, dell'oppressione, dell'ingiustizia che gravano sulla società. In *Conversazione* sono rappresentate subito da *Coi Baffi* e *Senza Baffi*, ma soprattutto il male e l'ingiustizia diventano vie verso il bene, mezzo attraverso cui l'uomo diventa «più uomo». Per bocca dell'amico Porfirio, Silvestro sente dire che, tanto si può constatare l'offesa, quando si sa ricostruire in noi l'illibata fiducia infantile nelle cose, nelle persone, nel destino, ma non per questo s'intende che la felicità metastorica dell'infanzia sia il finale obiettivo della ricostruzione memoriale. La memoria ci aiuta solo a recuperare integralmente la realtà, e Vittorini tiene a questo recupero, perché gli serve di fronte al tragico frangente della contemporaneità storico-politica, a presentare l'utopia della purezza del mondo cui tendiamo, perché già la possedevamo in quella nostra prima età della vita. La poetica del *nostos* (del ritorno all'infanzia e alla terra dell'infanzia) se è, da un lato, un ritorno alle radici, dall'altro è potenziamento conoscitivo in grado di rivedere realtà e finalità dell'uomo. L'uomo perde

contro la storia, ma allo stesso tempo, costruisce un proposito, un'utopia sull'esaltante umiliazione della sconfitta. Le richieste dei deboli saranno un giorno «forbici, coltelli, cannoni».

L'offesa al mondo è il *leit-motiv* delle conversazioni tra Silvestro e l'arrotino, per il quale « **il mondo è grande e bello, ma è molto offeso. Tutti soffrono ognuno per se stesso, ma non soffrono per il mondo** » ; soffrire per il mondo serve a raggiungere l'innocenza ma anche ad evadere, a partire da questo mondo di sofferenze. A questo punto vengono avanti i temi dell'offesa, della miseria che abita le pagine del libro - dalle prime battute sul traghetto Reggio-Messina fino al cuore della Sicilia- dell'oppressione poliziesca e della società intera ai danni del genere umano operaio, della ricerca di una coscienza nuova che dia la misura delle offese di una pesante bocciatura di ogni Regime sul piano delle categorie morali. L'uomo che si sa offeso si sente «più uomo» , se questo è un ulteriore stadio di disagio esistenziale, e anche il primo gradino di una coscienza nuova. La natura umana, spogliata di tutto, può sentirsi frustrata, ma anche più vera, più umana. Vittorini avverte l'autenticità dietro l'umiliazione. L'uomo, che meglio di ogni altro si riconosce nel Gran Lombardo, sembra tendere e comporre in sé caratteri diversi: quello della forza autosufficiente-rappresentato dall'uomo- e quello della spontanea e libera capacità d'esser felici e di sognare di cui è simbolo il padre di Silvestro.

Un discorso sulla strumentazione grammaticale, sintattica e retorica del libro, attraverso la quale passa la finale e funzionale «forma» di *Conversazione*, esige una conoscenza della terminologia tecnico - letteraria connessavi. Si è parlato di *Conversazione* come di una struttura letteraria omologa a una struttura musicale, al melodramma. Lo stile di Vittorini è ricco di figure grammaticali e sintattiche, e conquista una *ars rethorica* scomponibile. Sintagmi e unità frastiche sono inseriti con strategia in un periodare nervoso, sincopato talora, che si avvale dell'enumerazione cumulativa di oggetti fisici e non fisici in modo eterogeneo. Tutto appare avvolto in una atemporalità, e tuttavia legato ad una realtà di oggetti, a una serie di sensazioni verificabili e del tutto riducibili ad un contesto storico-

ambientale. L'atmosfera generale di *Conversazione* è allusiva: Vittorini procede per analogie, non per allegorie. Dice una cosa, sia per affermarla in sé e per sé, sia per traslarne il senso ad altri campi semantici: quello morale e quello politico – sociale. Procedendo per simboli, *Conversazione* diventa leggibile su più piani, interpretabile a livello di verità quotidiana e di verità storica.

*Conversazione in Sicilia* con il suo versante stilistico ricco di accorgimenti formali, e la sua struttura sintattico – grammaticale è costruito anche sulla base dell'esperienza e dell'influenza degli scrittori americani attorno agli anni '30.

## **Note Capitolo II**

**32)** Sandro Briosi, *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, Mursia, Torino 1978, p. 75.

**33)** *ivi*, p. 114.

### III CAPITOLO

#### La messa in scena teatrale

Dopo aver parlato del romanzo, passiamo ora all'analisi del ventiduesimo film della nostra coppia di artisti.

Ci é venuta incontro camminando lentamente, l'abbiamo riconosciuta subito, le foto che avevamo visto stampate su delle riviste cinematografiche la ritraevano accanto e da sempre a Jean Marie.

Durante una conversazione egli cita una frase di Brecht: <<L'amore è produrre qualcosa con le capacità dell'altro, ma a volte litighiamo come cani e gatti>>.

E infatti questo era il resto della loro tribù. Danièle ci ha aperto il cancello mentre *Melchiorre*, il cane del teatro di Buti (Lucca), continuava rumorosamente ad abbaiare. Finalmente a destinazione, dopo che l'ultimo tragitto di strada ci aveva fatto dubitare dell'arrivo alla meta: qualche chilometro di un sentiero sterrato e tortuoso affiancato da due vallate e, all'interno, una casa circondata da un giardino con i restanti componenti: due gatti.

Quella era stata la sede di studio e lavoro del loro ultimo ultimo film *Sicilia!* Questo l'inizio del nostro viaggio di conoscenza attraverso il cinema dei coniugi Straub-Huillet che ormai da trent'anni percorrono insieme lo stesso cammino di vita.

*Sicilia!* è sicuramente un film fuori dagli schemi di ciò che siamo abituati a vedere e per questo particolare: dall'iniziale dedica della coppia al loro amico *Barnabè le chat* (uno dei componenti della tribù), alla frase che più ci piace ricordare: <<**Troppo male offendere il mondo**>>, che racchiude una parte dei contenuti del film. *Sicilia!* è un piccolo gioiello, un omaggio a questa terra che anche altri registi hanno voluto immortalare. Presentato

nella sezione *Un certain regard* al Festival di Cannes 1998, vincitore del premio della critica, finalmente è il primo film della coppia che viene distribuito home video. Ennesimo esempio del lavoro rigoroso e meticoloso degli Straub, del loro amore verso le classi umili ed oppresse, verso la loro natura più vera ed umana perfettamente incarnata da questi siciliani di Elio Vittorini.

Nel 1992 Straub-Huillet hanno letto il libro, poi finito in un cassetto fino a quando hanno deciso di realizzarne uno spettacolo, avendo finalmente a disposizione per le lunghe prove un palcoscenico offerto da Paolo Benvenuti (loro assistente) e Dario Marconcini del Centro di ricerca di Pontedera.

Tutte le parole del film vengono dal testo, ma i dialoghi non esistono sotto questa forma nel romanzo. Per trasformare il testo in film si opera un lavoro di ricerca delle immagini: si hanno dei blocchi di testo di cui bisogna cercare le nervature, le articolazioni secondo le quali costruire la messa in scena; questo comporta naturalmente delle decisioni estetiche e politiche da prendere, Straub non lavora con le parole, egli cerca delle immagini.

La scelta degli Straub cade sul romanzo di Vittorini perchè come abbiamo visto diventa emblema di un sogno che vorrebbero fosse realizzato; nonostante sia un libro scritto alla fine degli anni Trenta, i suoi temi sono attualissimi. I coniugi scherzosamente rispondono alla domanda sulla scelta di Vittorini spiegando che anzichè discutere con uno sceneggiatore vivente, preferiscono conversare con un defunto. In realtà essi volevano inizialmente girare un cortometraggio che contenesse solo la parte iniziale del racconto, e cioè l'episodio al porto di Messina del venditore di arance; solo in seguito si è sviluppata l'idea di estenderlo a un intero film. Nella filmografia degli Straub notiamo che spesso gli autori riprendono testi già esistenti, ma spiegano che ciò che li attrae in un testo è la comunanza di idee con esso e il lavoro di comprensione di quest'ultimo, che contiene in fase embrionale delle

domande che gli autori si erano già poste, diventa il film. *Sicilia!* è un ottimo esempio di conversione in immagini di un testo letterario. I coniugi fedeli alla loro vocazione di speciali *metteur en scène*, hanno riconsiderato il romanzo recuperandone l'intima scansione fotografica e tramutando quindi il romanzo in una serie di immagini parlanti, prive di movimento ma ricche di senso. E fanno riaffiorare gli influssi cinematografici di cui il testo era pure intriso (le tecniche di montaggio, la focalizzazione degli oggetti, le aperture sul paesaggio), ne hanno saputo rendere le atmosfere e il senso di inadeguatezza che pervade Silvestro fino a sfociare nel duetto finale con l'arrotino che vaticina tempi migliori. Vittorini già si era chiesto se il colore avesse potuto sostituire le sfumature del bianco e nero, *Conversazione* infatti rimanda a un bianco e nero dominante, acceso nei contrasti dall'intensità abbagliante del sole. *Sicilia!* si chiude con il volto di Vittorini nel suo ritratto fotografico più famoso, ennesima sottolineatura del circolo virtuoso (parola-immagine fotografica-immagine cinematografica) di cui è fatto il suo romanzo.

*Sicilia!* è stato presentato prima in teatro, dopo una preparazione durata due mesi e mezzo. Durante il periodo di Pasqua del 1998 (esattamente il 22 Aprile) a Buti (Lucca) i coniugi hanno mostrato al pubblico presente in sala, tra cui Jean Luc Godard, -caro amico fin da tempi remoti- questa rivisitazione secca, rigorosa, essenziale; una scelta di paragrafi, di dialoghi duri, martellanti, che ha trasformato in parole quella prosa di attento dominio formale quale è quella di Vittorini, calandola nei gesti, nel furore e nello strano orgoglio dei caratteri chiusi, dal viaggiatore all'arrotino. Soprattutto, attraverso di lui, che col suo arnese per arrotare, e il suo parlare in libertà di lame e coltelli è assunto a simbolo di un discorso politico per riaffermare la dignità e la fierezza dell'uomo.

Il teatro doveva essere un trampolino per preparare gli attori e, per fare in modo che il testo divenisse parte integrante di loro. Lo spettacolo, come tutto il cinema dei cineasti, è solare, esplicito, epico, chiarissimo, didascalico quasi. Dei capitoli del romanzo restano le suggestioni, la

scansione ritmica e molte delle parole. La messinscena, come sappiamo non è la prima - visto che Straub ha cominciato dall' anno 1969 per l'opera tratta da Bruckner e ha continuato poi con le due tragedie greche sempre girate in Sicilia-, è mirabile nella capacità di sintesi, Jean Marie ha dato forza a frasi che sembravano letterarie, ne ha sondato la consistenza - restituendo alla modernità una prosa incisiva e violenta -, la chiarezza ha colto rabbie e amarezze. Non illustrando il romanzo, ma cercando le facce, i luoghi, le voci più adatte a farlo nascere sotto i nostri occhi. Ha costruito un impianto visivo portato all'estrema radicalità, restituendo al nero dei cambi di scena un valore espressivo, una sorta di immagine-sipario che sottolinea la scansione espressiva per indurre a riflettere. Le ultime parole dell'arrotino chiudono la rappresentazione in un grido di rabbia e speranza. Una pièce rigorosa e potente!

## IL FILM

Quello che si nota a prima vista passando in rassegna i film di Straub e, in particolare quello che vorremmo prendere in esame, è la semplicità del linguaggio cinematografico usato da Jean Marie. La difficoltà rimproverata al loro cinema è insita nell'incredibile semplicità del loro operare. Egli ama definirsi un artigiano per la cura estrema con cui tratta i suoi soggetti, ed i suoi film sono considerati paradossalmente tanto semplici quanto elitari.

A teatro lo spettatore può vedere la scena per intero, sempre dentro la stessa cornice e sempre dalla stessa distanza e con lo stesso punto di vista. L'origine del linguaggio è da ricercarsi nel movimento espressivo, ma il linguaggio della mimica e dei gesti è la vera lingua materna dell'umanità. La condizione più importante per il successo di un film risiede nella intelligibilità della mimica e dei gesti che esso contiene, le quali sono le forme più soggettive del linguaggio. Al centro di tutte le arti è l'uomo, che si rivela soprattutto nel primo piano, giacchè sull'oggetto si proietta l'espressione umana che le rende significative. L'espressione mimica che contrappunta le parole ha inoltre un'efficacia bastante per denunciare l'assurdità del doppiaggio. Il doppiaggio non può essere falso e artisticamente nullo, se non altro perchè ogni lingua possiede certi gesti espressivi e organici caratteristici di coloro che quella lingua parlano. Il riferimento a Vittorini sottolinea la tendenza dei registi a soffermarsi e a riflettere sulla storia italiana e sulla memoria, a rileggere e a ridare vita a figure di intellettuali italiani ai margini. Un lavoro che significa, però, anche preservare dall'oblio i luoghi oltre che la storia. *Sicilia!* Film italiano (anche se i finanziamenti sono francesi) in tutto e per tutto (secondo anche l'idea di Manoel de Oliveira, che un film debba avere per vera nazionalità quella del paese nel quale è girato) a cominciare dal titolo che già rievoca questa terra mitica, isola di stupore o grido di saluto e forte senso di appartenenza. La Sicilia di Straub-Huillet è anche la terra del loro *peccato nero*. L'Italia non si rende conto che i migliori film mai prodotti in questo paese siano stati proprio firmati da stranieri. Jean Marie considera

(*Tosca*) 1941, di Jean Renoir un capolavoro. Bisogna prestare attenzione; tutto ciò ci fa pensare infatti ad un heimat film: un ritorno ai valori veri e puri della terra, una riconsiderazione del mito mediterraneo; Vittorini rende dei contadini capaci di fare la Storia, e li usa come un antidoto contro il nazionalismo. Straub vuole restituirci il clima che si respirava negli anni '30; quando Mussolini faceva la parodia all'impero dei Cesari, già esisteva lo sfruttamento della Sicilia, terra quasi africana, sud resistente come il nord, film come poema in bianco e nero del mondo offeso. Attraverso la Sicilia si evocano le gesta dei vinti, lo sfruttamento del sud dal nord, il sole nero dell'umiliazione e della solitudine brilla negli occhi di coloro per cui il tempo sembra essersi fermato. Si può entrare nel film come nella mitologia, con un mezzo quale è il cinema fatto dagli Straub: arte totale, prosaico e lirico, dove la parola si fa musica, il dialogo incanto, il gesto teatro, e il paesaggio pittura. Anche l'umore non è escluso, comicità feroce e tenera che vuole che un popolo di morti di fame enumeri l'infinita varietà dei cibi terrestri! In questo film c'è un modo di accedere alla poesia tramite la trivialità, e corrisponde al progetto degli autori di comprendere tutto il mondo mettendosi dalla parte di quelli che ne sono esclusi. Questa morale preliminare costituisce il nocciolo duro di un'estetica. E poiché i due cineasti provano che la bellezza è dalla parte dei deboli in un mondo in eterno inizio, gli Straub chiudono la bocca, segnando forse il più grande film anti-fascista della storia.

Il romanzo colpì al cuore una generazione, svegliando le coscienze addormentate di molti lettori che cominciarono a sentire l'insofferenza della dittatura. Il film è un'opera profondamente politica, dove «gli astratti furori» di Silvestro nell'Italia fascista, vengono trasferiti in un presente senza tempo o forse nel tempo eterno dell'ideologia. «Come sarebbe dolce senza la tragedia del cinismo, dell'oppressione, dell'imperialismo, dello sfruttamento la nostra terra: liberiamola!» Questa frase chiudeva nel 1963 un breve testo scritto da Straub-Huillet per la presentazione di *Othon* e ci sembra quanto mai adeguata anche a *Sicilia!*

Il romanzo è realistico, ma da un certo punto in poi diventa simbolico, l'autore si è fermato proprio quando Vittorini cominciava ad essere

metaforico. La rivisitazione è di un assoluto rigore filologico (come del resto le altre), essi si concedono solo quelle interpretazioni che meglio concorrono a proporre intera la loro verità. La realtà irrompe decisa in ogni millimetro di inquadratura, nelle parole che cadono pesanti, evocando un passato secolare.

*Sicilia!* conserva la forza visionaria e dirompente del testo, in una messa in forma che reinterpreta i segni della scrittura, ritrovando la dimensione fisica del tempo, in uno spazio simbolico. Il film ha l'impatto di una realtà di memorie, l'insistenza di una fuga nel tempo e l'immutabilità di una esistenza evocata in uno spazio preciso, la Sicilia, rivissuta come sospesa negli anni. Gli autori trasferiscono la pagina di Vittorini in immagini che ricollocano quella realtà simbolica nella dimensione del reale, in uno spazio che si situa tra l'epica e il mito. Quella terra e quel cielo visti dal finestrino di un treno, quel travelling muto che scruta il mare, la stessa panoramica sulla campagna ripetuta più volte, testimoniano la dimensione umana di una presenza e, anche la vocazione documentaristica dell'autore (Jean Marie esordisce appunto con la scuola documentaristica francese); i gesti, le voci richiamano uomini di un tempo, dei ed eroi, di un mondo arcaico, una cultura remota e contadina che ancora persiste. Memoria di un ritorno a bordo di un treno che non è il mezzo fine a se stesso, ma il filo conduttore di un itinerario ininterrotto della mente, da quando nell'infanzia di Silvestro il treno scandiva il tempo della giovinezza. Ricostruzione frammentaria di un territorio e dei suoi abitanti oltre che riscoperta di se stessi. Sicilia territorio del mondo, radicato dentro le profonde radici della storia, luogo che si erge a simbolo archetipico di tutti gli altri e della dignità ferita dell'uomo.

E' lì il cuore di questa memoria? In una rivoluzione mai accaduta, schiacciata dai rapporti di classe che volevano la conservazione, il mantenimento dell'ordine, il contrario dell'equità, il silenzio contro la parola, la rassegnazione di quella tristezza che spinge per l'appunto a farsi male (come testimoniano i due questurini).<sup>34</sup>

Il film si snoda in una serie di tableaux vivants che cercano di riportare in vita lo spirito del libro. Monologhi e dialoghi si susseguono in cinque episodi tessendo un ritmo che è quello del teatro greco, in una solennità e un rigore connaturati allo stile dei registi: I personaggi sono inseriti in un set (realistico perchè girato realmente anche se non interamente in Sicilia) che racchiude in sè l'essenza del territorio e della sua storia, fatta di povertà, emigrazione ma anche di una grande dignità e civiltà. Lo spettatore è portato in viaggio attraverso una Sicilia tutta interiore, ritrovando una verginità del fotogramma ormai quasi dimenticata dal cinema di oggi. I registi portano alla luce uno spessore umano che dà ancora più ricchezza al film.

Esso parla essenzialmente del rapporto degli uomini al mondo in ciò che esiste di più sostanziale, in una sorta di lenta e concreta risalita alle origini delle parole e delle cose. <<In effetti la trama narrativa è ridotta fino all'osso, e il film viene frammentato, come era nella natura del romanzo, per luoghi e stazioni, costellazioni e dialoghi: una sorta di distillazione dell'essenza del testo attraverso l'immagine>>.<sup>35</sup>

Ritorno dell'eroe al paese natale e allo stesso tempo su se stesso, ritorno al mare, all'infanzia e al mistero della concezione, ritorno alle origini del linguaggio (l'enumerazione delle parole), all'origine del discorso (la declamazione) e all'inizio del mondo (la Sicilia, paesaggio antico), ritorno a tutti i casi ripartiti dell'umanità, meno per elogiarne le virtù che per capirne le contraddizioni. Contrapposta ai visi abbaglianti, l'ostinazione delle schiene; alla limpidezza dei dialoghi, la difficoltà di straniarsi da se stessi, alla chiarezza del mondo, la sua opacità. Si resta con il fiato sospeso di fronte alla concentrazione delle immagini, solenni come una scultura. E' come se Vittorini avesse scritto in anticipo un suo film ideale, prefigurandolo anticipatamente. 188 fotografie disposte come se corrispondessero a un metodo vicino a quello del montaggio, raccolte con l'amico Luigi Crocenzi nel 1950 in un *réportage* fotografico; queste foto furono scattate con l'intento di documentare la realtà umana e sociale di quella parte di Sicilia compresa tra

Messina e Siracusa.

Un film *on-the-road*, viaggio mentale, prima che geografico dentro a una Sicilia che nel suo essere spazio atemporale è tuttavia carica di storia e di un presente contraddittorio e difficile. La situazione economica del paese, i valori morali, i rapporti familiari e amorosi, l'esame del passato e il timore del futuro sono esplorati e analizzati nel film. Silvestro gioca il ruolo del veicolo, sbalordito e malmenato nel suo percorso iniziatico, che è anche la commedia della delusione. In effetti egli continua ad incontrare individui che gli confidano le loro preoccupazioni e i loro desideri, e che sembra vogliono metterlo al suo posto. Evidentemente è proprio questo posto che manca, soprattutto per un esiliato divenuto come estraneo nel suo paese.

Il ritorno dell'uomo è un tragitto temporale, ma anche sensuale, gustoso, quasi proustiano.

Il cinema di Straub-Huillet si fa sempre più essenziale e naturale, pur nella sua apparente immobilità. Anche qui ci sono inquadrature vuote e carrelli circolari, ma hanno perso quella punta di carica dimostrativo-didattica per integrarsi armoniosamente nel testo dandogli un ritmo.

Secchi e precisi gli sguardi degli Straub arrivano alla sostanza dei ricordi, ne scavano le zone più nascoste alla ricerca del rimosso, della forza di un'eredità che è stata messa sotto silenzio. Sicilia che compie lo stesso percorso del cinema dei cineasti, anche loro stranieri in fondo nell'Italia tanto amata. Dunque analisi lucida e purezza dello sguardo, sensibilità densa e coraggio di andare in fondo. Da rivoluzionari che mai hanno rinunciato al piacere della scoperta e della convivenza. Straub realizza una compiuta lezione di metodo che travalica Vittorini e la sua scrittura per divenire indicazione generale di una ricerca individuale non revisionista e non riconciliata. Un'ora di magica poesia. Il lavoro sul testo letterario, l'impostazione rigida del corpo dell'attore, il trovare la chiave della sua voce tramite la sua propria respirazione, le ripetizioni di varie riprese cinematografiche che fotograficamente hanno un solo ed unico punto di vista, ed ancora la peculiare applicazione che lo spazio dell'inquadratura ha nella sua durata temporale e la sua giustapposizione con le altre nel

montaggio sono indicatori minimi.

Questo film non assomiglia a nient'altro che ad un film-  
straub o, a un capolavoro del muto dimenticato dal cinema (la  
panoramica sulla costa infatti è volutamente senza sonoro, per  
indicare che muto è il ritorno), l'accelerare del treno, la  
traiettoria ostacolata della luce creano una banda visiva  
omogenea che invade lo schermo. Questo train travelling è uno  
sguardo al cinema del futuro, e intanto ritorno ai primordi, a  
una sensibilità del muto per il sublime.<sup>36</sup>

Gli attori si esprimono con enfasi scandendo le frasi come una  
prosodia latina, e danno vita a un'autentica partitura musicale. I dialoghi  
scanditi meravigliosamente dagli attori sotto la direzione meticolosa della  
coppia, sono musica pura, esprimono tutta la nostalgia dell'infanzia, la  
malinconia dell'esilio, l'umore, la collera. L'attenzione è portata sulle parti  
declamatorie, sulla lingua e la sua musicalità. Parole proferite con una sorta  
di accento collerico e veemente. Tuttavia la chiarezza delle frasi entra in  
conflitto con l'appiattimento del loro significato, perchè la recitazione neutra  
le riduce a suoni di valore fondamentalmente musicale e incantatorio. Ci  
voleva lo straniamento brechtiano perchè lo spericolato fraseggio ritrovasse  
nella recitazione il misterioso impatto della pagina. Lo spettatore viene  
attirato in un gioco espressivo che ribalta le regole vigenti nel cinema delle  
abitudini. In tal modo si ricongiunge allo sperimentalismo dello scrittore  
rispecchiandone la segreta contagiosa emotività. Il testo viene inzuppato nei  
corpi e nel respiro degli attori. Gli autori si danno per trovare i punti di vista  
giusti nel posto giusto, la precisione del gruppo tecnico che gira con loro è  
verificata con forza; ci sono i rapporti di chi produce, distribuisce e mostra il  
cinema.

Il suono gioca la sua parte di pieno diritto come l'immagine, e la  
relazione fra i due fa la profondità dell'opera. *Sicilia!* successione di  
monologhi e dialoghi sembra un'opera la cui musica penetra nelle parole e  
nel modo di dirle. L'adeguamento tra il brano di musica scelto e il ritmo del

film deve essere in ogni istante totale nella costruzione. Gli attori non aggiungono alcun tono, se non quello finale dell'arrotino, filosofo dallo spirito affilato e dalla parola mordace. Dialoghi enunciati, lasciando che il linguaggio in cui si manifestano, rimanga astratto e distante, senza emozioni nè reazioni. Sempre però in grado di restituirci i significati di quel viaggio iniziatico e di quel ritorno alle radici su cui il romanzo si costruiva. La presa diretta, è la facoltà che rende possibile scoprire e documentare il reale, gli attori, il vento, le foglie. *Sicilia!* è un film atonale in cui non c'è una gerarchia delle inquadrature, ma tutte sono allo stesso livello. Gli ostacoli si trasformano in ritmo, c'è una compressione del tempo, anche i campi che si svuotano sono un elemento di ritmo, esso è presente all'interno del blocco di realtà di ogni inquadratura. È il taglio poi che crea il ritmo figurativo, e il montaggio che trasforma frasi o versi di pellicola in poesie compiute.

Volontariamente contrastato come scolpito nella pellicola, un bianco e nero di William Lubtchansky (affezionatissimo anche di Godard) difficile immaginare più austero, ma questa doppia stilizzazione fa entrare lo spettatore in un modo quasi astratto che diventa l'essenza dello spirito mediterraneo, ridicolo e tragico, grave e leggero. Ogni inquadratura si intreccia in una rete di luci e ombre (a formare un continuum con la messa in scena del precedente *Von Heute auf Morgen*), ci introduce in una dimensione precaria stretta tra memoria e utopia. Non si hanno ragioni per non farsi invadere dalla bellezza delle immagini.

Un cinema luminoso, limpido e tagliente come un diamante. Un bianco e nero intenso e plastico, la chiave per rileggere il tempo di Vittorini come un'epica leggendaria, come una poetica cavalcata, al tempo stesso realistica e metafisica, con una densità formale, immobile nella sua immanenza che resta nell'emozione.<sup>37</sup>

Una delle opere più semplici e accessibile degli Straub. Ogni piano è splendido non solo per delle ragioni oggettive di composizione e proporzione, ma anche perchè esprime la quintessenza e la verità di ogni scena. Sembra

si voglia cogliere il dilagare di una luce bianca su bianco, la sovranità soprattutto del sole siciliano. Attraverso l'illuminazione sembra si possano sentire gli odori, i luoghi, gli oggetti che escono carichi della loro concretezza. << Gli autori rimangono più che mai cineasti materialisti del cinema tattile ovvero, come *matérialiser des sensations*>><sup>38</sup>. Ci sono evidentemente persone che toccano e guardano veramente le cose, come per una credenza organica ed erotica nella realtà, e spirituale; come Vittorini che tende a dare degli oggetti la dislocazione, la consistenza, i rapporti spaziali, vede le forme, le masse, i volumi, i contrasti e poi illumina tutto, ma non vede gli effetti cromatici della luce sul paesaggio. *Conversazione* è un libro in b/n. Luce perfetta, abbagliante e densa di chiaroscuri, gradazioni che rendono contemplativi. Bianco e nero lucido e splendente che dà alle scene un considerevole potere espressivo. Non sono il colore o la parola stratificati che danno bellezza al film, bisogna fare attenzione a non perdere di vista le dimensioni estetiche dell'arte, gli autori infatti compiono un esperimento estetico di sottrazione. Il segreto è fare a pezzi la rappresentazione: il lavoro sul *découpage* consiste nel distruggere fin dall'inizio tutte le diverse tentazioni d'espressione. Solo allora si può fare durante le riprese un vero lavoro cinematografico. La perfezione del piano, è una presenza che irradia non si sa come lo schermo. <<Una Sicilia arida e bianca, in cui si disegnano, per contrasto i profili in nero dei personaggi, con effetti cromatici che potrebbero ricordare certi contrasti figurativi del Neorealismo>><sup>39</sup>. Sembra che dietro la mdp ci fosse Vittorini con la sua Leica e la sua Rolleiflex a filmare una Sicilia senza colori per dare più forza a quel minimo che si vede, senza aggiungere un plusvalore (ecco giustificato il lavoro di sottrazione dell'immagine).

Tra i pochissimi rimasti a fare del cinema d'autore, politico, capace di riflettere sulle strutture dell'immagine e sul rapporto tra realtà e rappresentazione ci sono Jean Marie e Danièle. Sono da sempre una voce a parte, serrata e fortemente critica nell'uso di un cinema mai compromesso, ma rivoluzionario e politico, nella sua bellezza folgorante e nei passaggi di una poesia che non è mai lirismo gratuito. Combattenti pacifisti contro il

saccheggio dominante. I registi pensano che oggi i film siano così noiosi perchè si perde tempo a raccontare la trama, il plot. E così non rimane nulla per il resto. La materia non esiste più, i sentimenti non esistono più, perchè tutto è al servizio della narrazione. I loro canoni personali artistici: la presa diretta, il formato non panoramico e un'attenzione quasi maniacale ai dettagli, rendono il lavoro di ripresa molto lungo, poichè si calcola tutto alla perfezione, essi vogliono dare la possibilità al mondo di lasciare una sua traccia nell'inquadratura. Essi intendono il set quasi come un monumento; e in questa ricerca di perfezione, si spiega la scelta di non scrivere la sceneggiatura.

Un film come ogni altro manufatto conserva in sè tutte le tracce del lavoro che ne ha permesso l'esistenza, ed è alla fine di questo processo che è possibile usarlo, cioè fruirlo ed interpretarlo. In questo film le tracce sono evidenti, costituiscono l'ossatura, e lo spettatore ha la possibilità di ascoltare e di vedere senza rimanere paralizzato in uno stato di suggestione e di distrazione continua. Viviamo in una società dove lo spettacolo deve continuare, e che è sempre più catastrofica per la natura e per la cultura; la mancanza di prodotti audiovisivi che siano veramente diversi gli uni dagli altri, e gli ostacoli che le opere incontrano soltanto perchè non rispondenti alle regole del mercato, fanno sì che autori e spettatori non riescano più a sperimentare il proprio gusto individuale. Gli Straub sono da tempo in conflitto con il sistema dominante, come se le difficoltà che essi incontrano per fare e diffondere i loro film non facciano che rafforzare il loro prestigio di artisti liberi e intanto l'arte diventa sempre più superflua nel mondo del capitalismo in cui viviamo.

L'incontro con il venditore di arance ...che non riesce a vendere nessuna arancia, è un'analisi esemplare del sistema capitalistico. Questa prima sequenza, sul mare di Messina, introduce un diegetico che sa di storia e memoria, che con un linguaggio frantumato si realizza in quanto scrittura, incontrandosi con lo spazio visivo e assumendo la fisionomia allegorica di storia-natura. Le parole di Vittorini si integrano con le allocuzioni onomatopoeiche, con il frasario stringato, il discorso si fa denso e allusivo, le

parole trovano un respiro concettuale, si integrano con i volti. Il paesaggio che entra nella forma del film, riempie di verità l'allegoria e concentra il segno della scrittura.

E poi c'è il Gran Lombardo con la sua utopia comunista. Un piccolo possidente che sogna un futuro in cui si possano inventare «altri doveri». Un uomo che appartiene alla razza di chi non si rassegna. Solo, privo di pensieri, realizza quella «coscienza fresca» che sta enunciando. PPP da cui gocciano stille di sudore e a cui il passaggio del treno in galleria regala ombreggiature diverse. Gli occhi prima non guardano, poi fissano ostinati un punto fuori campo. Vedono veramente. Una solitudine coscienziale materializzata sullo schermo. <<Questo pp sul Gran Lombardo è un'esplorazione ritmica sulla possibilità del cinema di rompere con il già visto e sentito e di trasporre in un'altra realtà dove le emozioni sono diverse, una voce-volto che è vettore di emozioni>>. <sup>40</sup>

Il monologo lirico della madre invece è esemplare. L'incontro si compone di un preludio e di sei movimenti, di cui l'ultimo in tre parti, ogni movimento è composto da un numero determinato di piani, secondo l'esigenza del testo dandone un ritmo. Una sorta di campo lungo che si restringe progressivamente al primissimo piano; gli occhi ossidiana di Angela-Concezione virano in diagonale, in una fissità assoluta, rendendo presente la propria ricchezza sensuale di donna-madre mediterranea quindi strega che si riserva ogni diritto di evadere, poeticamente e carnalmente. Tutte le porzioni di spazio che entrano in gioco hanno un loro significato creato dalla mdp.

I suoi discorsi sui poveri che mangiano solo chiocciole, sono fantascienza per l'uomo contemporaneo che crede di aver raggiunto il benessere. La madre è una strega che ha tradito il marito vigliacco e ha sposato tutta la miseria del mondo. Si lascia interrogare dal figlio, che senza volerlo diventa un sacerdote dell'Inquisizione. La signora Concezione, nella scena acrobatica più ardua, sterilizza lo sguardo di Silvestro, da ogni maschilismo e sadismo ereditato, dando una lezione di grinta, bellezza e chiarezza nel mondo ottuso e chiuso del patriarcato dominante in una fissità

assoluta, evocando grandiose maschilità disperse. Peccato: femminismo e lotta di classe non danzarono insieme in quell'inizio di secolo che sconvolse il mondo. La sua stregoneria è un sortilegio contro ogni senso di colpa o di accusa. Silvestro ascolta la madre come se fosse la prima volta, questa mezz'ora di verità filmata come un rituale fa risuonare l'eco d'altri tempi senza dubbio superati. Vittorini amava *Dies Irae* di Dreyer, l'immagine della strega veniva da lì. A Straub stesso Dreyer piace molto; nel suo sforzo di invenzione è arrivato a sfiorare un punto che rappresenterebbe una conquista in quella comune ricerca della verità su cui poeti ed artisti si incontrano con pensatori. C'è la vecchia strega e gli uomini che la processano. L'una e gli altri sono così accecati dall'oscurità cui appartengono da non sapersi giudicare reciprocamente. È questo conflitto di una cecità sdoppiata che sembra contenga il suggerimento di quanta tragedia sembra esservi tra gli uomini. L'orrore nasce dalla capacità di vedere dietro a noi, come Dreyer ce la mostra.

*Sicilia!* rappresenta assieme a *Von Heute* un dittico politico-musicale sulle infinite connessioni di eros e politica. Unificazione anche estetica che corre dall'interno del soggiorno dell'operetta di Schöenberg e va fino all'interno di una casa alle pendici di Buti. Unificazione data non solo dal b/n ma da una concezione del cinema-melodramma di cui abbiamo già parlato e che Straub/Huillet in spazi conchiusi portano ai suoi estremi estetici. Il cinema-melò disintegra, in economia di mezzi, per straordinario potere di materializzazione e di realismo, qualsiasi cinema di racconto, cioè di plot librandosi così verso realtà maggiori.

L'incontro con la madre, nella stanza di una casa disadorna di oggetti, ma piena di memorie e di segni riempie la scena di personaggi evocati che sono la rappresentazione di sentimenti chiusi e l'indizio del passaggio del tempo, l'annuncio della storia che verrà.

La storia di un sentire politico, che il personaggio dell'arrotino, rappresenta con la follia di chi vaticina nuovi tempi, la pazzia di Erasmo che prefigura il futuro. La voce e il gesto, riscoprono la violenza rivoluzionaria in un tempo che riunisce passato e presente, il senso della modernità e della

storia. In questa scena gli autori propongono una riflessione politica al tempo stesso utopica e amara. C'è qui la rabbia sorda, senza la quale gli Straub non sarebbero gli Straub. Rabbia che passa dal venditore di arance, alla madre, rabbia che cresce con la declamazione curiosa dell'arrotino. Saccheggio nel dominio culturale, saccheggio permanente e cinico dei rapporti umani. Il culto del progresso, e dello sviluppo non potrà che condurre a una catastrofe.

Mai si era vista sullo schermo tanta discrezione, e un'economia assoluta nel pieno rispetto delle motivazioni originarie.

Ecco un modo di fare storia senza costumi, di filmare il passato senza archeologia, di girare in un esterno di oggi senza farlo passare per un falso esterno di ieri, di mostrare viaggi in treno nell'Italia degli anni '30-'40 senza vetture d'epoca, rivisitazione priva di nostalgia, a meno di non considerare l'uso del bianco e nero da film noir.

Ad ogni panoramica non si ha l'impressione che si muova la mdp, quanto che venga messa in moto la terra, che venga evidenziata la sua rotazione al di là dell'apparente stasi. Così, non pare tanto che gli attori di oggi fingano di aggirarsi per la Sicilia del '40, quanto che i personaggi del '40 siano proiettati nel sogno di una Sicilia d'oggi, che essi si ostinano a scambiare per quella del '40.

Vedere un film, oltre ad essere un'esperienza estetico-percettiva, è oltretutto cognitiva e passionale. Non è solo un fatto intimo e privato; quando la storia collettiva interagisce con la vita privata di un individuo, come nel viaggio di Silvestro, il film assume la portata di un atto generale. Riconducendo la storia a livello della vita quotidiana e dando ad essa prospettive politico-sociali, il cinema tende a unire nel modo più naturale l'evoluzione storica e i drammi personali.

*Sicilia!* è un film capace di sostenersi quasi esclusivamente sulle proprie ricchezze formali (così come gli impressionisti francesi professavano) poichè attinge fedelmente dalle verità della natura e della vita; le nostre prime e più spontanee percezioni sono le più preziose poichè fresche ed immediate. Poi la vita si deforma attraverso la definizione degli oggetti

naturali: partendo dalla considerazione di Aristotele che la materia dell'arte debba essere verosimile e non vera, possiamo affermare che *Sicilia!* sia un film realista. Analizzare un film vuol dire fare un'indagine trasversale delle componenti interne al fine di coglierne gli elementi in gioco. Per gli Straub un film è per la maggior parte l'incontro con un luogo. Quando tutti questi elementi: il luogo (spazio), il teatro (finzione) e la vita (esperienze) si congiungono nasce un film (tempo). Straub spinge la sua radicalità alle estreme conseguenze. Il fatto che il suo cinema si riferisca in partenza ad opere non cinematografiche già esistenti, è il segno di una distanza critica che vuole tenere dalla realtà e dalla storia. La loro trasposizione non è la produzione di un messaggio trovato nella storia e ritrasmesso mediante il cinema, bensì la spoliatura di un valore d'uso fatto passare come messaggio secondo un ordine prioritario sfavorevole agli ignoranti, tramandato dal gruppo per il gruppo in forma chiusa; in questo senso è da intendersi tutto il lavoro di distruzione del linguaggio cinematografico costruito dalla retorica industriale. Conservare la lucidità perchè la scelta del procedimento acquisti il senso di un discorso preciso.

Il rigore e la purezza delle immagini passano attraverso la riduzione ai minimi termini della macchina cinema. Una utopia totalizzante che fa dello spettacolo cinematografico un gesto squisitamente poetico-politico-privato.

I modi dell'espressione e della comunicazione umana sono la parola, il gesto, il suono, la linea, la forma e il colore. La distinzione con le altre forme d'arte è da ricercarsi esclusivamente nella composizione che i diversi modi di espressione assumono nell'opera e soprattutto nel rapporto che si instaura fra essi. L'opera d'arte è la realtà stessa filtrata attraverso il complicatissimo mondo interiore dell'artista e realizzata, quale risultato della sua concreta attività creatrice.

L'operatore invece ha a che fare con gli elementi fondamentali della natura: la forma, la luce, il tono, il materiale, lo spazio e il movimento di tale spazio. Ed è in base a questi che analizzeremo la prima ed ultima sequenza del film (I/V).

Questa analisi non segue delle griglie di lettura o dei modelli ben

precisi. L'intento è piuttosto quello di soffermarsi sulla considerazione dei vari aspetti tecnici e stilistici della messa in scena che fanno del cinema di Straub-Huillet un cinema particolare, evidenziandone tutti quegli aspetti consueti del loro modo di esprimersi attraverso il linguaggio cinematografico, per capire com'è veramente composto un piano straubiano e per verificare tutto ciò che abbiamo detto.

## ANALISI I SEQUENZA (LE ARANCE)

*Durata dell'episodio:* 4'e 10» circa

*Descrizione dell'azione:*

Esterno-giorno

Silvestro sulla banchina del molo di Messina, sostiene una conversazione con un venditore di arance accompagnato da sua moglie. Questi si lamenta della non vendibilità del prodotto sul mercato, che non gli consente così di provvedere alle necessità primarie della sua famiglia. È una perfetta analisi del sistema capitalistico.

*Personaggi in campo:* Silvestro, il venditore di arance e la sua moglie-bambina.

*Movimenti di macchina:* mdp fissa su ogni piano

*Suono in presa diretta:*

-Dialoghi

-Rumori di fondo

Il film inizia con una lunga inquadratura, sostanzialmente fissa del protagonista, immobile di fronte ai traghetti dello stretto, le spalle alla mdp. In questo atteggiamento chiuso, sdegnoso, c'è tutto l'orgoglioso rigore dei registi, assorti nel loro lavoro di sperimentazione senza farsi distrarre dalle aspettative di un pubblico omogeneizzato dall'estetica hollywoodiana. Ma per fortuna essi non si limitano a mettere in scena solo un'ardua teorizzazione cinematografica -come loro consuetudine - ma anche degli importanti contenuti.

L'episodio è composto da 8 inquadrature (piani) dalla durata variabile. La prima cosa di cui ci accorgiamo è la particolarità della messa in scena. Innanzi tutto la durata della storia (diegesi) e quella del discorso (tempo filmico) coincidono (TR=TS) . Un impianto visivo da rappresentazione

teatrale, gli Straub sfoderano una limpidezza di sguardo in uno stile quasi alla Lumière, puro, che sembra spianare certe asperità del loro cinema. Come scrive loro Peter Händke, <<un miracoloso equilibrio di collera e dolcezza>>.

Il ritmo della scena è basato più sui dialoghi che sul montaggio. In effetti le modalità di visione sono funzionali alle esigenze narrative ed espressive. Non ci sono ellissi temporali. La funzione del montaggio è quella di produrre una continuità spazio-temporale, cioè di raccordare i vari spezzoni di pellicola, cercando di stabilire un codice di concatenazione delle inquadrature all'interno delle singole unità di montaggio (segmenti autonomi). Secondo la classificazione di Metz, questo primo episodio può essere definito come un «sintagma», cioè un segmento autonomo formato da più parti, che costituiscono un'unità nettamente individuabile e dotata di un significato. I vari sintagmi del film sono poi ordinati secondo un criterio cronologico che segue una progressione consequenziale. Il montaggio è tutto a stacchi e i raccordi fra i vari piani, sono basati sullo sguardo: il venditore guarda in direzione di Silvestro, e lo stesso risponde girando la testa verso di lui, mostrandoci un mezzo profilo che richiama la risposta dell'altro attore. È anche un campo/contro-campo: i quasi continui pp del venditore sono nettamente contrapposti all'inquadratura di Silvestro. Questo salta agli occhi immediatamente, soprattutto perché il bianco e nero del film rende splendente il volto del venditore e quasi lugubre la schiena e i capelli di Silvestro che ostinatamente resta voltato. Imparare a dipingere un'immagine con la luce vuol dire ricreare la forma e la materia dell'oggetto, la sua posizione nello spazio, il gioco di chiaroscuro e l'avvicinarsi dei toni sulla superficie dello schermo, in modo da ottenere una riproduzione il più possibile reale della natura. Di conseguenza è la luce distribuita sull'oggetto, che viene ripresa e opera sulla pellicola, ciò che crea l'immagine cinematografica. La luce ricrea la forma plastica e spaziale degli oggetti sulla pellicola. Jean Marie ha usato il bianco e nero proprio per rievocare una certa atmosfera che è stata prima del romanzo anch'esso pensato in b/n. C'è una pratica ed un'etica della luce documentaria, che procede attraverso un

intervento minimale; luce intradiegetica. Le luci del mondo sono riprodotte così come sono, senza essere piegate e trasformate dalle necessità del racconto e del senso, esso deve rendere conto del reale.

Il frammento che prendiamo in esame è sicuramente caratterizzato da una consistenza e coerenza che testimonia la sua organizzazione interna.

Compiere il viaggio con Silvestro può essere ritenuta un'esperienza convenzionale e consueta visto che il cinema ci propina usualmente lo schema del viaggio dell'eroe. Sulla base degli studi di Propp, lo *star system* americano ha poi costruito una trama base - sceneggiatura di ferro - attraverso la quale lo spettatore si riconosce nel percorso del personaggio; proprio perchè l'istituzione cinematografica ha a che fare con il desiderio, l'immaginario e il simbolico, fa leva sui giochi di identificazione e sui complessi meccanismi che regolano il funzionamento della nostra psiche.

La moglie bambina è una figura che si ritrova spesso realmente in Sicilia: solitamente sono piccole donne acerbe e malinconiche, un po' impaurite, ancora bambine appunto. Stanno vicine ai loro uomini, in silenzio, oppure con un bambino al collo, e sembra sempre che stiano aspettando qualcosa. Il loro sguardo è un po' deluso e sgomento come per un'infanzia stroncata, una realtà più forte di loro. La donna è vista come oggetto passivo della situazione, anche perchè l'angolazione della ripresa dall'alto la schiaccia inevitabilmente sul fondo, suggerendo un senso di asservimento del personaggio.

Le posizioni della mdp sono 3.

3 totali della figura di Silvestro di spalle, la posizione di ripresa è frontale, l'obiettivo è più basso della spalla del personaggio e, questo lo mette in rapporto con lo sfondo circostante.

3 pp del venditore, in cui il volto isolato perde ogni contatto con l'ambiente che lo circonda. Ciò che si afferma è l'espressione, i sentimenti, gli stati d'animo; inoltre il pp dà vita ad un processo di intimità fra spettatori e personaggio innescando così meccanismi di proiezione ed identificazione sconosciuti. Volti ad incidenza o in controluce che mostrano che vi è una nobiltà implicita nel solo fatto di vivere. L'evoluzione del pp trasformò anche