

lo stile del soggetto e della sceneggiatura. Per paura della verità totale si nasconde il capo nella realtà frantumata.

2 campi totali del venditore e sua moglie, nei quali l'uomo, alzandosi e poi riabbassandosi esce di campo; la mdp resta fissa, l'angolazione di ripresa al di sopra dei protagonisti e da sinistra, in questo modo si forma una diagonale di potenza verso l'alto che mette in risalto la donna soprattutto quando il marito esce di campo.

Questi fuori-campo condizionano in parte la nostra posizione di spettatori, perchè l'istanza narrante non ci mostra quello che vede il venditore, se non quando il suo sguardo si dirige precisamente verso Silvestro; sguardi comunque caratterizzati da una maggiore intensità drammatica. Possiamo sentire l'unità della scena senza vedere un'inquadratura dello spazio totale, il movimento o il direzionarsi dello sguardo servono infatti da legame con quanto precede o segue. Il regista deve usare cautela, badando a non mutare la prospettiva e la direzione del movimento.

La mdp è fissa, potremmo dire passiva, è il personaggio che si muove, la macchina si limita a registrare la sua azione. L'unità di luogo è mantenuta, i personaggi assumono all'interno delle 3 inquadrature, sempre la stessa porzione di spazio.

Una certa logica mette in rilievo la protesta del venditore dalla cui espressione avvertiamo, il dolore dell'umanità offesa.

Gli spazi diegetici sono adiacenti, fra loro c'è un rapporto di contiguità e di comunicazione visiva immediata (lo sguardo del venditore). Silvestro è messo in cornice dal mare e dal panorama delle montagne, anche in questo caso c'è un'opposizione tra lo sguardo di Silvestro aperto verso il mare e che dal mare comincia il suo viaggio, per arrivare nel cuore della Sicilia, e il venditore invece fermo, sul molo, quasi bloccato fra le linee incisive del marciapiede e della finestra alle sue spalle, addossato alla parete in modo che la profondità di campo sia eliminata. La carnalità senza resti psicologici, che gli attori esprimono semplicemente stando seduti o accostati ad una parete, trova contrappunto e sostegno in questo annullamento della terza

dimensione. L'eliminazione della prospettiva secondo Deleuze era in Dreyer la semplificazione che conduceva all'effetto della quarta e quinta dimensione, Tempo e Spirito. Ricordiamo che l'inquadratura definisce elementi dinamici, e attraverso i suoi valori ritmico compositivi: equilibrio tra pieni e vuoti, dominanza di linee verticali, orizzontali o oblique, produce o accentua questo dinamismo. Gli Straub alludono a pose geometriche, nelle linee del corpo si esprime la pensosità dei personaggi. Il campo vuoto è un'immagine priva di elementi diegetici forti, senza azioni narrative, in cui nulla accade. Deleuze li definisce come « frammenti di tempo allo stato puro», Jean Marie li usa spesso anche in funzione del ritmo del film. I grandi registi si riconoscono soprattutto in quelli che sanno filmare il vuoto.

Il modo di filmare lo spazio è simile alla prospettiva che si avrebbe in teatro. Naturalmente le inquadrature dominate da uno o due colori si leggono molto più rapidamente. Il chiaro attira più dello scuro. Talvolta le aree scure possono diventare predominanti quando, sono collocate su degli sfondi chiari che finiscono per metterle in risalto, come accade qui nel piano dedicato a Silvestro.

Le 3 serie di inquadrature presentano ognuna le stesse caratteristiche di distanza, altezza, angolazione e punto di vista della mdp in rapporto a ciascun personaggio.

Straub crede fortemente nella necessità dell'approccio documentario: per questo la scelta di attori non professionisti come del suono in presa diretta, tutto per fare un cinema-verità.

Tutta la sequenza appunto, (in presa diretta, facoltà che rende possibile scoprire e documentare il reale) è immersa dal vento, dal rumore delle onde del mare, dai rumori dell'ancoraggio delle barche e dalle grida dei marinai. Si può registrare così l'accidentalità fisica del *tempus fugit*, o gli imprevisti della *mort au travail*.

Gli attori sembrano essere abitati da voci con lo stesso rapporto diretto che la brezza del porto di Messina ha con le superfici che incontra e che increspa, provocando lo sciabordare delle onde sul fianco delle navi, agitando il controluce di Silvestro.

Le inquadrature che durano di più sono quelle del venditore. Lo stile di un film è il suo ritmo. L'unità non consiste nell'esattezza grammaticale degli elementi del linguaggio, ma nella sua fluidità ritmica assieme alla composizione tematico-narrativa. Le immagini sono collegate in maniera funzionale ai fini espressivi; tale collegamento intenzionale implica un ordine particolare: la struttura, che riduce ad unità espressiva la molteplicità delle immagini. L'idea centrale risulterà dall'insieme delle varie idee coordinate e collegate. In *Sicilia!* l'elemento strutturante è quello verbale. Jean Marie Straub afferma che l'attore non deve dare l'impressione che ciò che dice esca dalla sua testa. Secondo Jacques Derrida si valorizza il suono della voce come complice dell'idea e dell'effusione dello Spirito. Le pause permettono, secondo un vecchio principio della musica, l'ascolto e l'integrazione strutturale di quanto si è ascoltato in precedenza. Il loro valore posizionale è l'esaltazione stessa del discorso, a permettere infinite dilatazioni della Musica e del Pensiero.

Altro non è che quello che fanno gli Straub.

ANALISI V SEQUENZA (L'ARROTINO)

Durata dell'episodio: 6' e 5^h circa

Descrizione dell'azione

Esterno-giorno

Piazza di Grammichele, Silvestro entra in campo da sinistra, per raggiungere un angolo della Piazza, ai piedi della scalinata dove, l'arrotino è fermo con la sua bicicletta da lavoro. I due ragionano sulle *offese al mondo*; e affrontano una scoppiettante conversazione che è un inno politico alla rivoluzione e, anche all'amicizia.

Personaggi in campo: Silvestro e l'arrotino.

Movimenti di macchina: mdp fissa su ogni piano con obiettivo differente.

Suono in presa diretta:

-Dialoghi

-Rumori di fondo

In questa sequenza conclusiva ci sono molte affinità con ciò che abbiamo detto riguardo la prima. Innanzi tutto anche qui (TR=TS), questo sintagma ha in sé un senso compiuto, sia formale che contenutistico. Dal primo incontro con il venditore a quest'ultimo personaggio, Silvestro ha compiuto il viaggio dentro se stesso e nel cuore della sua terra e della sua infanzia, quello che instaurerà con l'arrotino sarà un confronto fra uomini solidali fra loro che si comprendono reciprocamente e denunciano le offese al mondo richiamandosi (per quanto riguarda l'arrotino) a coltelli, forbici e dinamite per una rivoluzione da fare! Il discorso politico è velato e appena accennato (lo riprenderemo dopo).

L'episodio è composto da 12 piani dalla durata variabile. Maggiore durata hanno le inquadrature riservate all'arrotino. La scala dei piani è diversa, anche differente dalla prima sequenza, qui l'istanza narrante è più

generosa con lo spettatore e gli concede il privilegio di avere una inquadratura totale con funzione descrittiva dei due protagonisti e dell'ambiente in cui avviene l'incontro. Li vediamo in piani diversi e il ritmo del film si fa un po' più intenso, causa anche il montaggio più serrato dei loro primi piani, specie nella parte conclusiva, anche se poi alla fine del dialogo i due rimangono in piedi uno di fronte all'altro a fissarsi per 53''. Complice in sottofondo una musica extradiegetica, che nella prima sequenza apriva proprio il film (Beethoven quatuor opus 132) : carattere speculare del prologo e dell'epilogo, che nasconde un lavoro dell'istanza narrante, la quale, non solo rappresenta, ma diviene un elemento costitutivo dei processi di narrazione e significazione del racconto. La musica iniziale è però un allegro, mentre alla fine abbiamo un adagio, che sottolinea la vena malinconica del sogno rivoluzionario utopico da realizzare, il canto, sempre in agguato dietro lo iato della battuta, esplose in questa scena finale; film-melodramma ovvero il massimo del realismo possibile. Il ritmo della sequenza si fa più movimentato questa volta, a causa della gestualità degli attori, che si muovono nello spazio e interagiscono fra loro. La fisionimia e la mimica sono le forme più soggettive d'espressione di cui l'uomo disponga. Nella prima sequenza Silvestro gira la testa per interloquire con il venditore, nell'ultima i due protagonisti arrivano a stringersi la mano, a fare conoscenza e a riconoscersi come uomini del mondo. Gli astratti furori di Silvestro potrebbero essere rappresentati dai bollenti ardori dell'arrotino.

La sequenza si apre con un pp del protagonista in strada; Jean Marie pare non preoccuparsi dello sfondo, dietro la testa di Silvestro, che mostra un incrocio trafficato, in effetti quella di Straub è anche una lezione di storia. La profondità di campo determina l'entrata in scena di Silvestro secondo una dominante spaziale longitudinale. Silvestro guarda in una certa direzione, nell'inquadratura seguente vediamo l'oggetto del suo sguardo: un totale appunto che mancava nella prima sequenza e che qui ci mostra invece tutta la Piazza e il nuovo interlocutore, a cui Silvestro si aggiunge entrando in scena. Ci viene mostrato lo spazio in cui si svolgerà l'azione e i personaggi che vi prenderanno parte. Questa inquadratura gioca un ruolo essenziale

all'interno della comunicazione narrativa filmica. 4 piani sono dedicati ai due, il campo si restringe fino a metterli in quadro davanti a una serie di linee orizzontali e verticali, gli scalini della chiesa, anche lo sguardo dei personaggi segue delle diagonali. I rapporti fra le superfici sono delineati e accentuano la prospettiva del piano; le palme ai lati dell'inquadratura incorniciano questo solenne duetto. Gli spazi sono adiacenti e legati da un rapporto di comunicazione visiva immediata, anche se spesso possono presentarsi come ostacoli perchè non si può riprodurre la tridimensionalità degli ambienti reali. Per queste inquadrature si può parlare di montaggio interno, poichè i rapporti spaziali sono già organizzati secondo traiettorie dominanti. Il film è comunque discorso, e cioè luogo di coapparizione di diversi elementi, per questo osserviamo il montaggio, inteso come costruzione di una intellegibilità per mezzo di ravvicinamenti di vario tipo. La percezione selettiva e combinatoria attraverso la quale il film, dal *découpage* al montaggio, prende la sua forma visiva presuppone, dall'avvento del sonoro in poi, una contestuale operazione selettiva e combinatoria degli elementi sonori: parole, rumori, musica. La presa diretta del cinema moderno attribuisce un'importanza nuova al suono, prima di tutto alla voce, il suono dal vivo obbliga gli attori a parlare in un modo inespressivo. Il montaggio deve quindi necessariamente rispettare i tempi del sonoro. Già Bazin aveva elaborato l'idea di «messa in scena» come «scrittura filmica» che giunge a compimento solo con la conquista e la padronanza del suono, della parola.

3 piani sono per Silvestro.

5 inquadrature invece riservate all'arrotino, di cui 2 sono pp. Facce dalle espressioni a volte enigmatiche e misteriose ma gonfie di straripante umanità.

Uno dei meriti degli autori è quello di aver raggiunto una visione compatta e unitaria della narrazione, l'organizzazione interna ha una logica, ed il racconto è calato in una luce abbagliante che immerge ogni cosa in una dimensione senza tempo. La luminosità dipende dal rapporto tra l'apertura del diaframma e la lunghezza focale dell'obiettivo e riguarda la resa dei contrasti di luce (definizione) e della distribuzione dei valori luministici e

cromatici sui volumi e le superfici (tonalità). L'emotività è sincera, lirica, oggettiva.

L'istanza narrante, cioè Straub, ha volutamente tralasciato di trasporre in immagini tutto il discorso metaforico di Vittorini sulla politica ma, ha usato per concludere il film una battuta presa da questi capitoli del libro non rappresentati filmicamente; anche se poi l'intento dei coniugi era quello di fare anche un discorso politico, una battaglia contro le istituzioni da sempre loro avverse, poichè si rifiutano di entrare nel sistema dominante che, come dice Jean Marie, pratica la segregazione; non sono loro a volere che i loro film non siano distribuiti, o che per realizzarli debbano puntare sempre sulle proprie risorse finanziarie. Tanti motivi, compreso il divieto assoluto di doppiare i film, rendono il lavoro di Straub poco fruibile da parte dello spettatore, egli non ha mai accettato compromessi, per questo porta in sè tutta la rabbia e la nostalgia. La vera grande utopia, oltre l'etica, sta forse nella piroetta finale dell'arrotino rivoluzionario, eccitato da un sogno di falci e martelli. Allegria quasi da clown prima degli archi allucinatorii di Beethoveen, l'arrotino ride, mostra una lama scintillante e chiama una vendetta come se chiamasse una festa.

Questo film assume un ruolo importante nel campo dell'impegno politico e nella diffusione di un'ideologia antifascista nonostante sia molto ben celata. Un film-sraub non può esaurirsi in un fatto estetico semplicemente schermico, esso non è che l'aspetto di una prassi politica.

Il cinema ha condiviso con la politica in questo secolo la pretesa di essere discorso di tutti e per tutti, rappresentanza e rappresentazione di un uomo universale che il mercato mondiale suppone e nega. Arte mercificata e industriale fin dal suo sorgere, il cinema è stato il luogo metafisico in cui si è mostrata la lotta dell'uomo contemporaneo, tragedia e farsa con la mercificazione e la propria estraneità rispetto a se stesso e al vincolo sociale. Si sono prodotte opere filmiche che con rigore assoluto e sempre nuova genialità hanno teso fino allo spasimo questa contraddizione della coscienza, dell'intelletto e dei sensi dell'uomo di oggi.

La storia dell'industria si sviluppa anche in conseguenza

dell'evoluzione del pubblico non meno che di quello dell'arte e delle sue tecniche. La perfezione linguistica delle opere era legata ai processi della tecnica e dell'industria. Gli Straub sono stati censurati spesso dalla politica amministrativa del sistema, non hanno fatto parte della filosofia produttiva e artistica del cinema italiano, non sono mai stati assimilati dal mercato, tenuti in un angolo come sovversivi.

Dal primo *Machorka-Muff*, passando per *Non Riconciliati* e *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, Straub fa un discorso estremamente coerente, non solo dal punto di vista formale, ma anche politico. Secondo Straub il cinema politico non esiste, esistono film politici, che hanno nei soggetti politici un momento dialettico. Si fa un lavoro di documentazione, di ricerca, di confronto con la realtà che fa parte del suo oggetto, poi si fa un film che tratta un soggetto politico, ma bisogna stare attenti anche a non fare della pornografia politica.

La «rabbia» di Straub, che lo accompagna in tutti i suoi film, risale a quando ancora era uno studente. La Germania ha avuto la fortuna di essere senza esercito, senza servizio militare obbligatorio, senza quel peso morale-politico-economico, fino a quando nel 1957, si è votato per l'adesione alla Nato. *Machorka Muff* è nato da questa rabbia. Straub mostra il militarismo e il persistere del nazismo in Germania. Ci sono due tipi di film politici: quelli che compiono una funzione di asservimento (cioè i film di produzione normale che sono funzionali ad un certo sistema) e, dall'altra parte i film che invece svolgono una funzione di rispetto o anche di liberazione, di riscatto. Il cinema prodotto dal sistema, usa il procedimento di violentare lo spettatore con una realtà filtrata dall'ideologia e dal modo di osservare la realtà dell'autore stesso. Questo procedimento è antimarxista per eccellenza perchè non permette quello che è il procedimento più importante del dato cinematografico. Ossia quello di dare una serie di dati oggettivi e lasciare la libertà intellettuale allo spettatore di cogliere dei nessi da questi dati. Ecco che quindi il cinema di Straub è politico perchè presenta dei dati senza volerli filtrare attraverso la sua ideologia e lo spettatore reagisce in un'unica maniera soltanto; cioè prendendo coscienza di questi dati e analizzandoli.

La politica è un qualcosa di direttamente collegato con le realtà esistenziali dell'uomo, con l'aspetto morale. La politica è una realtà dell'individuo e coinvolge tutti i suoi aspetti: per questo i film di Straub sono politici, perchè presentano delle realtà di fatto che coinvolgono direttamente l'individuo e che lo fanno muovere in una realtà ben precisa, senza astrazioni superiori che rimandano le decisioni ad un demiurgo. La responsabilità delle azioni è sempre nostra ma non si può veder dissociata dalle condizioni in cui l'individuo vive. C'è una responsabilità individuale che è anche la classe a cui l'individuo appartiene.

I film dell'industria cinematografica portano alla gente dei discorsi falsi, cioè sono uno strumento di coercizione della gente, mentre il cinema politico è l'opposto: è dare alla gente dei fatti oggettivi sui quali può pensare da sola e può trarre delle conclusioni. L'interlocutore, di fatto, nel sistema attuale di distribuzione, è la borghesia. Jean Marie pensa che siamo arrivati ad un punto in cui la gente ha dimenticato che un uomo potrebbe essere felice. Dice: << Dite dopo la mia morte che ho amato la terra in una maniera che non ho mai avuto il coraggio di dire >>. ⁴¹

Note Capitolo III

- 34) Edoardo Bruno, <<*Perchè l'Italia ha dimenticato la Sicilia! di Straub-Huillet?*>>, La Stampa, 3 Marzo 1999.
- 35) Maria Coletti, <<*La strega e l'arrotino*>>, <http://www.close-up.it/pn/14-99pn/film/positif/Straub.html>
- 36) Roberto Nepoti, <<*Sicilia!*>>, La Repubblica, 8 Novembre 1999.
- 37) Gian Luigi Rondi, <<*Il neorealismo viscontiano in questa Sicilia arida e bianca*>>, Il Tempo, 8 Novembre 1999.
- 38) Paolo Spaziani, *Dalla nube alla resistenza*, Ucca & Baroni M. ed., Lucca 2000, p.48.
- 39) Alberto Crespi, <<*Sicilia!*>>, L'Unità, 6 Novembre 1999.
- 40) Paolo Spaziani, *Dalla nube alla resistenza*, op. cit., p.120.
- 41) Gianfranco Capitta, <<*Straub-Huillet in scena con Sicilia!*>>, Il Manifesto, 12 Aprile 1998.
- 42) Jean Marie Straub, la resistenza del cinema, <http://www.aamod.it/produzione/audiovisivi/jeanmarie.htm>

CONCLUSIONI

Un film quando è opera d'arte, è un sistema necessariamente armonico e unitario di forme. La forma artistica deve essere fornita di originalità, novità, irripetibilità, singolarità espressiva che è lo stile. Lo stile è il segno personale della forma, è la personalità dell'artista che si esprime, è l'essere con le sue idee e passioni che si esprime. Nella strutturazione del racconto è contenuto l'animo del regista, il suo mondo culturale, partendo da questo, dalle costanti tematiche, dal suo indirizzo ideologico si riconoscono elementi riscontrabili nelle opere precedenti. La via dell'analisi tematica è la stessa che ci guida alla valutazione etica del film. Se l'artista, esprimendosi con le voci dei suoi personaggi ce li rappresenta in una posizione positiva di fronte alla vita, tale cioè da accettare e vivere con chiarezza e sincerità la norma morale, allora potremo dire che il suo film è eticamente valido. *Sicilia!* si risolve in un messaggio ma pare purtroppo che ancora non sia stato compreso dagli uomini, del resto anche l'insegnamento del Cristo è risultato nullo o quasi! Anche l'arte come ogni espressione della vita, deve rientrare nell'ambito morale se vuole veramente cogliere l'essenza e la verità delle cose. L'arte ha un sincero bisogno di serietà e non può vivere senza l'impegno di attuare la sua alta missione: perfezionare l'uomo. Il cinema diventa così strumento di comunicazione intenzionale cioè, di fatti di coscienza. Il film è un composto materiale di immagini e suoni, sorretto ed animato da una sostanza spirituale e dall'espressività degli elementi figurativamente disposti nello spazio dell'inquadratura e dinamicamente espressi nel tempo della successione ritmica. Il linguaggio artistico portatore di parola come sintesi assoluta del mondo dell'autore e il linguaggio come semplice veicolo di comunicazione di pensiero, cioè parola = pensiero.

Il tema del film non viene sviluppato in modo drammatico e spettacolare. Per raggiungerne il significato autentico bisogna entrare nel

nesso esistente tra il fondamento etico dell'autore e ciò che di esso resta nell'opera. L'analisi del contenuto interessa più il cosa che il come, è un canone estetico che si richiama al realismo, cioè al rispecchiamento della realtà compiuto con sguardo rivelatore.

Il cinema come arte è legato alla tutela della sua funzione mitopoietica e al riconoscimento del suo ruolo di moderna matrice di cultura. Pratica primaria dell'attività artistica è la produzione autonoma di senso. Qualunque cosa filmata si caratterizza ideologicamente. La vera arte è effetto qualunque sia il mezzo con cui viene raggiunto. Al centro di tutte le arti è l'uomo.

L'importanza di *Sicilia!* sta nella sua attualità, la forza suggestiva di un film è direttamente proporzionale alla sua attualità tematica. La modernità di Straub sta nell'aver presentato un romanzo del passato che però conserva tutti temi validi ancora per l'uomo: l'offesa al mondo, i nuovi valori da compiere, la solidarietà fra uomini; il tutto ambientato nel presente senza bugie, senza camuffare ad esempio l'evidente termosifone presente nella casa della madre, in questo c'è tutta l'onestà intellettuale e la sincerità dell'autore nei confronti dello spettatore.

Se la percezione del film è affidata alla sensibilità è perchè attraverso la persistenza giunge al risvolto emozionale e quindi all'intelletto, solo l'emozione autentica è avvertita dalla riflessione come mutamento. In effetti *Sicilia!* è una poesia.

L'arte non nasce come prodotto da mercificare, e questo gli Straub lo hanno condiviso da sempre e sempre portato avanti nonostante tutte le difficoltà e le accuse di cui sono stati tacciati: pesantezza, rigore, monotonia, austerità. Infatti Luigi Chiarini diceva già negli anni '30/'40 che il film è un'arte mentre il cinema è un'industria.

Con questo stile Jean Marie e Danièle affrontano il mercato. Gli Straub sono rimasti, per un certo verso, legati al passato e vogliono preservarlo poichè pensano come gli antichi greci, e cioè che il progresso avrebbe portato alla distruzione. Sono anticonformisti, rimasti da soli a lottare contro il sistema, senza far del male a nessuno. *Sicilia!* ad esempio è stato distribuito a Roma in un solo cinema e in un secondo tempo al Filmstudio e in alcune

rassegne.

La protesta di Straub è la stessa lotta dell'uomo vittoriniano contro le offese al mondo e dell'intellettuale contro il regime, in questo senso politica.

Alieni da qualunque logica promozionale o commerciale tant'è che anzichè prendere parte alla presentazione del film al Festival di Cannes sono rimasti comodamente a casa. ' .

Gli Straub sono gli ultimi indipendenti, non sono degli intellettuali cervellotici ma degli artisti orgogliosi, un pensiero, il loro, militante, che non concede nessuno spazio ai compromessi. Una riflessione sull'utopia comunista, sul modo di fare cinema, sul «fascismo democratico» come espressione di una libera economia di mercato che non lascia spazio (e tempo) a chi è fuori e si oppone alle rigide regole del profitto. Con i loro film, gli autori compiono atti di resistenza e di attacco all'estetica dominante dell'industria cinematografica. Questa forse è una delle cose più difficili da capire delle loro opere, anche se appare chiarificatrice la loro frase: «< C'è chi avvelena il pianeta e chi avvelena le anime. I nostri film si rivolgono ai sensi assopiti. Certi sensi e certi sentimenti rischiano di sparire dal nostro mondo, di estinguersi come dinosauri. È colpa delle forme sociali nelle quali viviamo>>». ⁴²

Il nostro interesse nei riguardi del film, più che dalla forma - sicuramente desueta - è scaturito dal contenuto tematico: in primis, ci siamo sentiti molto vicini ai problemi di questi piccoli siciliani e abbiamo ritrovato qualcosa di nostro nei personaggi (se è vero secondo alcuni autori che il cinema sia tanto più universale quanto più è capace di andare in profondità nelle radici specifiche di un popolo e di una cultura); in secondo luogo è stata proprio l'intonazione dei dialoghi e il loro significato a far nascere in noi il desiderio di conoscere il cinema degli Straub e di riscoprire tramite il magistrale rito d'amicizia fra Silvestro e l'arrotino quanto sia bello il mondo e quanto ci sia bisogno di qualcuno che, come i registi, continui a ricordarcelo. Soprattutto è esemplificativo il fatto che venga scelta una terra colpevolizzata per il tasso di criminalità e il fenomeno mafioso per rappresentare valori positivi da trasmettere al mondo.

Gli antichi Greci sostenevano che la società avesse il dovere di formare l'individuo attraverso la politica, tramite la quale si poteva giungere ad una società perfetta; la nozione di politica è riconosciuta allo stesso tempo come parte integrante della messa in scena in un'arte di sintesi quale è il cinema. Quando partecipiamo a dei discorsi pubblici, in una comunanza di significati, manteniamo comunque la nostra individualità formatasi sulle esperienze vissute. Solo dopo la scoperta di ciò che ognuno ha dentro, della nostra sensibilità, collegata alla ragione possiamo dire di avere un'etica personale. Tale eticità ci dovrebbe portare ad agire nella salvaguardia di tutta la comunità, sconfiggendo il conflitto di interessi e godendo meno dei beni materiali che ci allontanano dall'aver cura del nostro esistere e del nostro tempo; per questo è nell'interesse di tutti far riaffiorare soprattutto il valore dell'essere sull'apparire. Questa è la speranza che Jean Marie e Danièle mai perderanno, di certo non esiste una verità assoluta, ma sicuramente è: << **Toppo male offendere il mondo!>>**



Sicilia!

*troppo male
offendere
il mondo*

un film di
Daniele Huitler Jean-Marie Straub

dal romanzo

Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini

Una coproduzione Alia Film - Pierre Grise Productions



Carmelo Maddio (il venditore di arance)

Angela Durantini (sua moglie)



Simone Nucatola (coi baffi)



Angela Nugara (la madre)



Gianni Buscarino (Silvestro)

Vittorio Vigneri (l'arrotino)



Jean Marie Straub

SICILIA!

Regia, sceneggiatura Jean-Marie Straub
e montaggio: Danièle Huillet
Soggetto: *Conversazione in Sicilia '37-'38*
di E. Vittorini
Fotografia: William Lubtchansky
LTC, Saint-Cloud
Suono: Jean Pierre Duret
Musica: Beethoven, quartetto opus 132
Produzione: Alia Film Enzo Porcelli
Pierre Grise e Martine Marignac
Productions
con il sostegno di
Centre National de la cinématographie
Istituto Luce
Hessischer Runfunk
Saarländischer Rundfunk
Westdeutscher Rundfunk
1998

Durata: 66' b/n

Interpreti

Gianni Buscarino (il protagonista), Vittorio Vigneri (arrotino), Angela Nugara (la madre), Carmelo Maddio (il venditore di arance), Angela Durantini (sua moglie), Simone Nucatola (Coi Baffi), Ignazio Trombello (Senza Baffi), Giovanni Interlandi (il Grande Lombardo), Giuseppe Bontà (il Catanese), Mario Baschieri (il piccolo vecchio).

Sceneggiatura - I sequenza:

Nel porto di Messina

Le arance (8 piani)

1. Piano ravvicinato/mezzo ravvicinato: lui, solo, di spalle, seduto (sulla banchina del molo) davanti alla baia di Messina; mangia un pezzetto di pane e formaggio, (poi volge lo sguardo verso sinistra); l'obiettivo è più basso delle sue spalle, noi vediamo la sua schiena, e l'ormeggio sul quale è seduto.

Lui

Non c'è formaggio come il nostro.

2. Piano mezzo-ravvicinato: alla sua sinistra, contro il muro, per terra (l'obiettivo è al di sopra della sua spalla sinistra) : in primo piano (a sinistra) il venditore di arance (l'uomo), accovacciato; sua moglie, avanti (a destra), seduta, le ginocchia raccolte verso se stessa; tra i due un grande paniere di arance.

L'uomo

Non siete siciliano, voi.

Lui (*fuori-campo*)

Perché no?

L'uomo

Un siciliano

(Il venditore d'arance si raddrizza, si alza, la sua testa esce dal campo, in alto a sinistra)
non mangia mai la mattina. Siete americano, voi.

3. piano ravvicinato/mezzo-ravvicinato: *Silvestro seduto di spalle (come nel piano 1)*

Lui

Si. Americano sono. Da quindici anni.

L'uomo (*fuori-campo*)

Ho dei cugini in America. Uno zio e dei cugini.

Lui

Ah, così. E in che posto? A New York o in Argentina?

L'uomo (*fuori-campo*)

Non lo so. In America. Di che posto siete voi?

Lui

Io? Nacqui a Siracusa.

L'uomo (*fuori campo*)

No. Di che posto siete dell'America?

Lui

Di... Di New York.

4. Piano ravvicinato/primo piano: il venditore di arance in piedi appoggiato al muro.

L'uomo

Come va a New York? Va bene?

Lui (*fuori-campo*)

Non ci si arricchisce.

L'uomo

Che importa questo. Si può stare bene senza arricchire. Anzi è meglio.

Lui (*fuori-campo*)

Chissà! C'è anche lì disoccupazione.

L'uomo

E che importa la disoccupazione? Non è sempre la disoccupazione che fa danno. Non è questo. Non sono disoccupato io. Nessuno di noi lo è. Lavoriamo. Nei giardini. Lavoriamo. Siete tornato per la disoccupazione voi?

Lui (*fuori-campo*)

No. Sono tornato per qualche giorno.

L'uomo

Ecco. E mangiate la mattina. Mangiano tutti in America la mattina?

Lui (*fuori-campo*)

Credo di sì.

L'uomo

E il mezzogiorno mangiano tutti?

Lui (*fuori-campo*)

In un modo o in un altro...

L'uomo

E la sera?

Lui (*fuori-campo*)

Bene o male...

L'uomo

Pane? Pane e formaggio? Pane e verdure? Pane e carne?

Lui (*fuori-campo*)

Sì, pane e altro.

5. Piano mezzo-ravvicinato: la moglie del venditore di arance (come nel piano 2); suo marito si abbassa nel campo per prendere nel paniere un'arancia e offrirla, ella la rifiuta con un gesto della sua mano destra; egli rimette l'arancia nel paniere e si alza in piedi, la sua testa esce dal campo.

6. Piano ravvicinato/ primo piano: il venditore di arance (come nel piano 4).

Lui (*fuori-campo*)

Si mangiano a insalata.

L'uomo
In America?

Lui (*fuori-campo*)
No, qui da noi.

L'uomo
Qui da noi? A insalata con l'olio?

Lui (*fuori-campo*)
Sì, con l'olio. E uno spicchio d'aglio, e il sale.

L'uomo
E col pane?

Lui (*fuori-campo*)
Sicuro. Col pane. Ne mangiavo sempre, ragazzo...

L'uomo
Ah, ne mangiavate? Stavate bene anche allora, voi?

Lui (*fuori-campo*)
Così, così. Mai mangiavate arance a insalata, voi?

L'uomo
Sì, qualche volta. Ma non sempre c'è l'olio.

Lui (*fuori-campo*)
Già. Non sempre è buona annata... L'olio può costare caro.

L'uomo
E non sempre c'è il pane. Se uno non vende le arance, non c'è il pane.

7. *Piano ravvicinato/mezzo-ravvicinato: lui (come i piano 1 e 3)*

Lui
Ma perché! È cos? difficile vendere le arance?

8. Piano ravvicinato/primo piano: il venditore di arance (come i piano 4 e 6).

L'uomo

Non si vendono. Nessuno ne vuole. All'estero non ne vogliono. E il padrone ci paga così, ci dà le arance. E noi non sappiamo che fare. Nessuno ne vuole. Veniamo a Messina a piedi e nessuno ne vuole... Andiamo a vedere se ne vogliono a Reggio, a Villa San Giovanni, e non ne vogliono. Nessuno ne vuole. Andiamo avanti indietro paghiamo il viaggio non mangiamo pane, nessuno ne vuole. Come se avessero il tossico. Maledette arance.

Sceneggiatura – V sequenza:

Piazza di Grammichele

L'arrotino (12 piani)

107. Piano ravvicinato: Silvestro 3/4 fronti a destra, in piedi in mezzo alla piazza, al bordo del marciapiede triangolare; in contro-ripresa (dietro a lui la strada che porta verso l'hotel della città), egli contempla la facciata della chiesa.

108. Piano d'insieme- totale: la facciata della chiesa sopra i gradini, l'arrotino con la sua bicicletta, ai piedi dei gradini; Silvestro entra nel campo di spalle, a sinistra in primo piano, attraversa la piazza per raggiungere l'arrotino.

Arrotino

Arrota! Arrota! Nulla da arrotare?

109. Piano semi-ravvicinato: un poco dentro l'asse, l'arrotino (3/4 fronte a sinistra) dietro la sua bicicletta.

Arrotino

Dico a voi, forestiero. Avete portato niente da arrotare in questo paese? Non avete da arrotare una spada? Non avete da arrotare un cannone?

Lui (*fuori-campo*)

Non avete molto da arrotare in questo paese?

Arrotino

Non molto di degno. Non molto che valga la pena. Non molto che faccia piacere.

Lui (*fuori-campo*)

Arroterete bene dei coltelli. Arroterete bene dei forbici.

Arrotino

Coltelli? Forbici? Credete che esistano ancora coltelli e forbici a questo mondo?

Lui (*fuori-campo*)

Avevo idea di sì. Non esistono coltelli e forbici in questo paese?

Arrotino

Né in questo paese né in altri. Io giro per parecchi paesi, e sono quindici o ventimila le anime per le quali arrotto: pure non vedo mai coltelli, mai forbici.

Lui (*fuori-campo*)

Ma che vi danno da arrotare se non vedete mai coltelli, mai forbici?

Arrotino

Questo lo domando sempre loro. Che mi date da arrotare? Non mi date una spada? Non mi date un cannone? E li guardo in faccia, negli occhi, vedo che quanto mi danno non può chiamarsi nemmeno chiodo. Fa piacere arrotare una vera lama. Voi potete lanciarla ed è dardo, potete impugnarla ed è pugnale. Ah! Se tutti avessero sempre una vera lama!

Lui (*fuori-campo*)

Perché? Pensate succedrebbe qualcosa?

Arrotino

Oh! Io avrei piacere ad arrotare sempre una vera lama. Qualche volta mi sembra basterebbe che tutti avessero denti e unghie da farsi arrotare. Li arroterei loro come denti di vipera, come unghie di leopardo.

110. Piano semi/ravvicinato/di semi-insieme: i due da una parte e dall'altra della bicicletta (come il piano 108); lui (di spalle in primo piano a sinistra) tira fuori dalla sua tasca un coltello, lo dà all'arrotino, che lo afferra, lo arrotta con foga e lo restituisce ben affilato.

Arrotino

Ah! Ah!

Lui

Ah! Ah! Quanto costa ?

Arrotino

Quaranta centesimi.

Lui prende dalla sua tasca quaranta centesimi, li dà all'arrotino che li posa sul sellino della bicicletta; Silvestro segue gli occhi immobili dell'arrotino che borbotta, spostando le monete

da un mucchio ad un altro.

Arrotino

Quattro di pane. Quattro di vino. E le tasse? Quattro di tasse. Quattro di pane. E il vino?
Quattro di vino. Quattro di tasse. E il pane?

Lui

Ma perché non mettete tutto insieme e dividete dopo?

Arrotino

Troppo rischioso. Qualche volta mangerei tutto, qualche volta mi berrei tutto. Tenete. Volevo prendervi due soldi di più ma Dio non vuole. Erano questi due soldi che facevano la confusione. Due di pane, due di vino, due di tasse.

111. Piano semi-ravvicinato. L'arrotino solo (come nel piano 109).

Arrotino

Dovete scusarmi. Ho creduto di poterlo fare perché siete forestiero.

Lui (*fuori-campo*)

Oh, non è nulla. Due soldi più o due soldi meno...

Arrotino

È questione che uno non sa come regolarsi coi forestieri. Vi sono forse arrotini che fanno pagare otto soldi in altri paesi, e uno rischia di danneggiarli a far pagare sei.

L'arrotino fa un giro su se stesso battendo le mani.

È' bello il mondo.

Lui (*fuori-campo*)

Immagino.

Arrotino

Luce ombra freddo caldo gioia non-gioia...

112. Piano semi-ravvicinato/di semi-insieme: i due (come nel piano 110)

Lui
Speranza, carità...

Arrotino
Infanzia, gioventù, vecchiaia...

Lui
Uomini, bambini, donne...

Arrotino
Donne belle, donne brutte, grazia di Dio, furberia e onestà...

Lui
Memoria, fantasia.

113. Piano ravvicinato/primo piano: l'arrotino solo.

Arrotino
Come sarebbe a dire?

114. Primo piano: lui solo.

Lui
Oh, niente. Pane e vino.

115. Piano ravvicinato/primo piano: l'arrotino solo (come nel piano 113).

Arrotino
Salsiccia, latte, capre, maiali e vacche. Topi.

Lui (*fuori-campo*)
Orsi, lupi.

Arrotino
Uccelli. Alberi e fumo, neve.

116. Primo piano: lui solo (come nel piano 114).

Lui

Malattia, guarigione. Lo so, lo so. Morte, immortalità e resurrezione.

Arrotino (*fuori-campo*)

Ah!

Lui

Che cosa?

117. Piano semi-ravvicinato: l'arrotino solo (come nei piani 109 e 111); alza le braccia al cielo.

Arrotino

È straordinario! Ah e oh! Ih! Uh! Eh!

Lui (*fuori-campo*)

Suppongo.

Arrotino

Troppo male offendere il mondo. Scusate, se uno conosce un altro che gli ha fatto molto piacere conoscere e allora gli prende due soldi o due lire in più per un servizio che dovrebbe invece rendergli gratis dato il molto piacere che gli fa di conoscerlo, che cosa è quest'uno, non è un uomo che offende il mondo?

118. Piano semi-ravvicinato/di semi-insieme: i due e la bicicletta; l'arrotino si leva il cappello, saluta e lo rimette sulla testa.

Inizio della musica: Beethoven, quatuor opus 132, Molto adagio (con intimissimo sentimento) misure 162-210 (2' 10')

Lui

Oh!

Arrotino

Grazie, amico. Uno qualche volta confonde le piccolezze del mondo con le offese al mondo. Ah! Se ci fossero coltelli e forbici, punteruoli, picche e archibugi; mortai, falci e martelli, cannoni, cannoni, dinamite.

Nero.

Filmografia

1962

Machorka – Muff, da Heinrich Böll.

1964–65

Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht (Non riconciliati o Solo violenza aiuta dove violenza regna), da Heinrich Böll.

1967-68

Chronik der Anna Magdalena Bach (Cronaca di Anna Magdalena Bach), da Philip-Emmanuel Bach e Johann Sebastian Bach (Lettere)

1969

Der Bräutigam, die Komodiantin und der Zuhälter (Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano), da Ferdinand Bruckner e San Juan de la Cruz.

1969

Othon, ou les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour, (Otone, o Gli occhi non vogliono in ogni tempo chiudersi, o Forse un giorno Roma

si permetterà di scegliere a sua volta), da Pierre Corneille.

1972

Geschichtsunterricht (Lezioni di storia), da Bertolt Brecht.

1972

Enleitung zu Arnold Schönbergs "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene" (Introduzione alla "Musica d'accompagnamento per una scena di film"), da Arnold Schönberg.

1974–75

Mose und Aron (Mosè e Aronne), dall'opera omonima di Arnold Schönberg.

1976

Fortini/Cani, da Franco Fortini.

1977

Tout révolution est un coup de dés (Ogni rivoluzione è un colpo di dadi), da Stéphane Mallarmé.

1978

Dalla nube alla resistenza, da Cesare Pavese.

1980-81

Trop tôt, trop tard (Troppo presto, troppo tardi), da Friedrich Engels e Mamhut Duras.

1982

En rachâchant, da Marguerite Duras.

1983

Klassenverhältnisse, (Rapporti di classe), da Franz Kafka.

1986

Der Tod des Empedokles oder Wenn dann der Erde Grün von neuem Euch erglänzt (La morte di Empedocle o Quando allora il verde della terra di nuovo brillerà per voi), da Friedrich Hölderlin.

1988

Schwarze-Sünde, (Peccato nero), da Friedrich Hölderlin.

1990

Cézanne, da Joachim Gasquet.

1991-92

Antigone, da Sofocle-Hölderlin-Brecht.

1991-92

Lothringen!, da Maurice Barrès.

1996

Von Heute auf Morgen (Dall'oggi al domani), da Arnold Schönberg.

1998-99

Sicilia!, da Elio Vittorini.

Bibliografia

- Allori Luigi, *Guida al linguaggio 'del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1986.
- Anglo American Book, *Second wave*, Studio Vista, London 1970.
- Anglo American Book, *Herzog Kluge Straub*, Carl Hauser, München 1976.
- AA.VV., *Straub-Huillet cineasti italiani*, Pesaro, Quaderno informativo della XXV mostra internazionale del nuovo cinema, 1989.
- Armes R., *The ambiguous image*, Secker & Warbourg, London 1976.
- Aumont J., Marie M., *L'analisi dei film*, Bulzoni, Roma 1996.
- Arnheim R., *Il film come arte*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Balasz B., *Il film*, Einaudi, Torino 1978.
- Bazin A., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1994.
- Bonitzer P., *Le regard et la voix*, in «Cahiers du Cinéma», 264, Mai 1976.
- Bonitzer P., *J-M S. et J-L G.*, in «Cahiers du Cinema», 264, Mai 1976.
- Briosi S., *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, Mursia Torino 1978.
- Brunetta G., *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Milano 1991.
- Bruno E., Robert B., Cappabianca A., «*Resistenza del materiale*». Conversazione con Jean Marie Straub et Danièle Huillet, in «Filmcritica», n. 488, Ottobre 1998.
- Bruno E., *Sicilia!*, in «Filmcritica», n. 485, Giugno 1998.
- Bruno E., *Il film e l'oggetto*, Bulzoni, Roma 1984.
- Casetti F., Di Chio F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1995.
- Deleuze G., *L'immagine temps*, Minuit, Paris 1985.
- Ejzenštejn Sergej, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio Venezia 1992.
- Fortini F., Staub J. M., Hullet D., *Les chains du Sinai: Fortini-Cani*, Albatros, Paris 1979.
- Franklin J., *New german cinema: from Oberhause to Hamburg*, Twaine,

Boston 1983.

- Mardore M., *Pour une critique fiction*, Du Cerf, Paris 1973.
- Martini A., *Bibliocinema: elementi per una bibliografia cinematografica*, Bulzoni, Roma 1982.
- Metz C., *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1989.
- Micciché L., *Il nuovo cinema degli anni '60*, Eri, Torino 1972.
- Rizzoli-Larousse, *Enciclopedia universale*, Rizzoli, Milano 1966.
- Rondolino G., Tomasi D., *Manuale del film*, Utet, Torino 1999.
- Rosetti R., *Film e immagine mentale*, Roma, Bulzoni-Quaderni di Filmcritica 1984.
- Rosetti R., *Straub-Huillet Film*, Bulzoni, Roma 1984.
- Roud R., *Jean Marie Straub*, Secker & Warburg, London 1971.
- Sandford J., *The new german cinema*, Da Capo, New York 1982.
- Spaziani P., *Dalla nube alla resistenza*, UCCA & Baroni M. ed., Lucca 2000.
- Straub Jean Marie, *Cronik der Anna Magdalena Bach*, Frankfurt: Filmkritik 1969.
- Straub J. M. Huillet D. Vittorini E., *Sicilia! Ombres/cinéma*, Toulouse 1999.
- Straub J. M. Huillet D., *Testi cinematografici*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- *Theatres au cinéma: du 15 au 31 mars 1995 a Bobigny*, Magic cinema Bobigny 1995.
- Tinazzi G., *Strutturalismo e critica del film*, Bianco & Nero, Roma 1972.
- Vittorini E., *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, Milano 1986.

Altre Fonti

- Cristina Piccino, *Ritorno in Sicilia con Straub-Huillet*, Il Manifesto, 4 Marzo 1999.
- Al. C., *Com'è solare il Vittorini di Straub & Huillet*, L'unità, 21 Maggio 1999.
- Tullio Kezich, Il Corriere della Sera, 17 Luglio 1999.
- Francesco Bolzoni, L'Avvenire, 10 Novembre 1999.
- Ettore Zocaro, *La Sicilia di Straub è la Sicilia di Vittorini*, in <Filmcritica n° 500> dicembre 1999.
- Alessandro Cappabianca, *Lettere e intarsi*, in <Filmcritica>n° 496-497, Giugno-Luglio 1999.
- Lorenzo Esposito, *Tendenze*, in <Filmcritica >n° 496-497, Giugno-Luglio 1999.
- *Sicilia!* Telerama n° 2592, 15 Settembre 1999.
- J.-M.F., *Voyage au débout du mond*, Le Monde, 22 Maggio 1999.

Fonti Internet

- <http://www.filmcritica.it/496-7.html>
- <http://www.luce.it7film/sicilia/cast.htm>
- <http://www.luce.it7film/sicilia/trama.htm>
- <http://www.luce.it7film/sicilia/note.htm>
- <http://www.cinema.it/3prvis/sicilia.htm>
- <http://www.close-up.it/pn/3-98pn/LibriPositif.html>
- <http://space.tin.it/associazioni/lbjma/ccc/100ab.htm>
- <http://www.close-up.it/pn/14-99pn/film/positif/Sicilia01.html>