



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Jean-Marie Straub e Danièle Huillet  
Ospiti ingrati in Italia

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Relatore**

Ch. Prof.ssa Ricciarda Ricorda

**Correlatori**

Ch. Prof. Fabrizio Borin

Ch. Prof.ssa Michela Rusi

**Laureanda**

Martina Zanco

Matricola 839969

**Anno Accademico**

**2012 / 2013**



## Indice

Capitolo I. La distanza degli Straub.....	5
1. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Cineasti tedeschi e cineasti francesi.....	5
2. Straub e Huillet. Cineasti italiani?.....	21
Capitolo II. Straub e Huillet liberano <i>I cani</i> di Fortini.....	37
1. La scelta del libro <i>I cani del Sinai</i> .....	37
2. Un film di poeti che riescono a far parlare la realtà.....	45
3. Fortini mette in questione sé stesso.....	58
Capitolo III. Una vecchia sfida.....	71
1. <i>La luna e i falò</i> e <i>Conversazione in Sicilia</i> . Una scelta compromettente.....	71
2. <i>Dalla nube alla resistenza</i> . L'unione fa la forza.....	80
3. <i>Dalla nube a Sicilia!</i> Fuori dall'Italia. ....	107
4. Canta la “pasturedda” di <i>Sicilia!</i> .....	119
Capitolo IV. Come il corvo di Kafka. Straub e Huillet ospiti ingrati in Italia.....	139
Appendice.....	153
Bibliografia.....	169
Filmografia .....	177



# Capitolo I. La distanza degli Straub

## 1. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Cineasti tedeschi e cineasti francesi

«Sono nato sotto il segno del Capricorno (come il personaggio della Vecchia Signora di *Non riconciliati*) la domenica dopo l'Epifania, nella città natale di Paul Verlaine [...] e mi è stato imposto il nome di uno dei primi obiettori di coscienza (Jean-Marie Vianney, parroco di Ars) precisamente l'anno dell'avvento al potere di Hitler».<sup>1</sup>

Jean-Marie Straub nasce l'8 gennaio 1933 a Metz, una terra contesa tra Francia e Germania dove, come egli stesso afferma<sup>2</sup>, fino al 1940 impara a parlare francese per poi ricevere un'educazione assolutamente tedesca; fino alla prima liceo frequenta il Collegio dei Gesuiti («dove ho imparato che l'insubordinazione non è soltanto una virtù poetica»<sup>3</sup>) quindi si iscrive al liceo statale. Durante il secondo anno partecipa ad una protesta contro «un certo signore, padrone delle sale cinematografiche della cittadina e censore provinciale delle programmazioni parigine degli anni Cinquanta»<sup>4</sup>, rivelandosi, presto, più interessato ai tumulti che alla propria carriera scolastica: nonostante ciò ottiene il diploma di insegnante di grammatica<sup>5</sup>. La passione per il cinema si accende soprattutto dopo la guerra: Richard Roud situa in questo periodo la visione di *Tempesta (Remorques)*, (1941) e

---

1 J.M. STRAUB, *Autobiofilmografia*, «Filmcritica», n. 204-205, 1970. Lo scritto apre praticamente tutte le opere monografiche italiane (qui ripresa da P. BENVENUTI (a cura di), *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, Centro studi cinematografici, Torino, 1973, p. 3) che non forniscono ulteriori notizie sulla vita di Straub e Huillet. Le informazioni riportate su questo capitolo si basano soprattutto su R. ROUD, *Jean-Marie Straub*, Secker & Warburg, London, 1971.

2 J.M. STRAUB, *Autobiofilmografia*, cit., p. 3.

3 *Ibidem*.

4 F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, La Biennale di Venezia (Bozze di stampa), 1975, p. 55.

5 Le dichiarazioni di Jean-Marie Straub a proposito del proprio titolo di studi risultano essere poco chiare, vedi C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, «Filmcritica», n. 204-205, 1970; ora in P. BENVENUTI, *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, cit., p. 21. Si approfitta per segnalare che le numerose interviste riportate nel volume saranno di norma richiamate per titolo ed autore originali; se non presenti (o in caso di titoli non significativi) si utilizzerà la data dello scritto.

*Luce d'estate* (*Lumière d'Été*, 1942) di Jean Grémillon, ricercando proprio in questi film un primo possibile spunto del “ritmo” straubiano<sup>6</sup>.

Nei primi anni Cinquanta Straub frequenta le Università di Strasburgo e Nancy e dirige, con degli amici, un Cine Club a Metz: proprio durante uno di questi incontri sembrerebbe essere rimasto affascinato dalla «moral provocation, formal abstraction and the use of sound»<sup>7</sup> di *Perfidia* (*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1944) di Robert Bresson. Conseguente è la decisione di intraprendere la strada del critico cinematografico («Non ho mai pensato di fare del cinema, ho voluto scrivere sul cinema, all'inizio, qualcosa, così, e l'ho fatto anche molto poco [...]»<sup>8</sup>): quando però, nel 1954, Jean-Marie Straub lascia Metz, in direzione di Parigi, ha già un progetto ed una intenzione chiara, quella di girare un film su Bach («[...] poi un giorno questo progetto di “Bach” mi è venuto in mente.. Ci sono caduto dentro»<sup>9</sup>). Nella capitale francese ha modo di assistere, o meglio di «guardar girare»<sup>10</sup>, Abel Gance (durante le riprese di *La Tour de Nesle*, 1955), Jean Renoir (*French CanCan*, 1955 ed *Eléna et les Hommes*, 1956), Jacques Rivette (*Le Coup du Berger*, 1956), Alexander Astruc (*Une Vie*, 1958) e lo stesso, già citato, Robert Bresson (*Un Condamné à Mort s'est échappé-Le vent souffle où il veut*, 1956). A Parigi incontra anche la futura moglie Danièle Huillet, che proprio in quel tempo prova ad entrare all'Institut des hautes études cinématographiques (L'IDHEC): durante l'esame d'ammissione consegna la prova in bianco ad eccezione di tre righe, dove spiega il proprio disappunto per il film che le era stato chiesto di analizzare.

Intanto Straub, insieme agli altri giovani francesi, viene convocato al servizio militare per combattere in Algeria<sup>11</sup>: l'opposizione alla guerra coloniale è talmente

---

6 R. ROUD, *Jean-Marie Straub*, cit., p. 18.

7 *Ivi*, p. 19.

8 *Intervista con Jean-Marie Straub*, «Cahiers du cinéma», n. 223, 1970; ora in P. BENVENUTI, *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, cit., p. 21.

9 *Ibidem*.

10 J.M STRAUB, *Autobiofilmografia*, cit., p. 3.

11 La Rivoluzione in Algeria oppose, tra l'1 novembre 1954 e il 19 marzo 1962, l'esercito francese e gli indipendentisti algerini, guidati dal Fronte di Liberazione Nazionale (FLN, Front de Libération Nationale) che aveva rapidamente imposto la propria egemonia sulle altre formazioni politiche. Lo scontro si svolse principalmente in Algeria ma, a partire dal 1958, il FlN decise di aprire un

forte che, nel 1958, il cineasta parte per la Germania, dove viaggia un intero anno alla ricerca dei luoghi del “Bach-film” e ne porta a termine la sceneggiatura. Cercando qualcuno che lo aiuti a modernizzare i documenti originali del diciottesimo secolo, pensa ad un amico scrittore conosciuto a Parigi: Heinrich Böll, il quale invita lo stesso Straub a leggere i propri lavori. Un'occasione provvidenziale perché, nel 1959, il “Bach-film” subisce una battuta d'arresto dovuta alla mancanza di denaro: il regista sceglie proprio due libri di Böll per superare la crisi, *Il diario di Bonn* e *Biliardo alle nove e mezzo* (Hauptstadt Journal, 1958 e *Billard um halb zehn*, 1959). Nello stesso anno sposa Danièle Huillet e si trasferisce con lei a Monaco, dove la coppia rimarrà per dieci anni (recandosi spesso, durante questo periodo, in Francia).

Dal 1959 al 1961 Straub e Huillet spendono gran parte del loro tempo a ricercare un produttore per il film *Non riconciliati o Solo violenza aiuta dove violenza regna* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt*, tratto da *Biliardo alle nove e mezzo*): i due cineasti rifiutano qualsiasi compromesso soprattutto riguardo il trattamento del suono, «Germany, like Italy, has a long tradition of dubbed film, and everyone thought Straub was mad»<sup>12</sup>; anche questo tentativo risulterà così essere vano. Ciononostante in questi anni l'uso della presa diretta incomincia a non essere più una anomalia: anche Jean Renoir lo adopera nei suoi primi film. Jean-Marie Straub, commentando proprio le pellicole del maestro, mostra ulteriormente la fermezza della propria posizione:

«The most beautiful films in existence are Renoir's first sound films. Not only because the actors speak so beautifully, especially those with Midi accents, but because it is original sound. The Bach project only made sense if the sound was recorded while the film was being shot, directly. And all my projects grew out of the Bach film»<sup>13</sup>.

---

secondo fronte in Francia, scatenando una serie di attentati. Dopo oltre sette anni di combattimenti gli algerini conquistarono l'indipendenza, che fu proclamata il 5 luglio 1962.

12 R. ROUD, *Jean-Marie Straub*, cit., p. 27.

13 *Ibidem*.

Gli Straub non si arrendono: la loro nuova intenzione è quella di concentrarsi su di un altro dei libri di Böll (*Il diario di Bonn*) e girarne un corto, *Machorka Muff*; questa volta arrivano anche i finanziamenti (due terzi dalla Atlas Films e un terzo da alcuni amici) anche se alla coppia, di fatto, non rimane alcun compenso. Il film viene inviato al Festival del Cortometraggio di Oberhausen dove, in un primo momento rifiutato, viene mostrato nel 1963. L'opera procede parola per parola seguendo il diario del Colonnello Machorka-Muff, nonché la satira che Böll costruisce attorno alla figura dell'ottuso funzionario agli ordini del potere costituito, che, dopo aver servito il Führer, trova una nuova collocazione nella Germania del secondo dopoguerra: l'effetto conclusivo del film sembra essere totalmente diverso («Boll's story met with objections from the Right; Straub's film was very badly received by the Left.»<sup>14</sup>). Tutta colpa della scrupolosità degli Straub: un regista deve capire e successivamente mostrare allo spettatore i suoi personaggi nella maniera più oggettiva possibile; non deve astenersi da questo criterio di valutazione nemmeno quando si trova a riprendere coloro che ritiene potenziali nemici della società, perché qualsiasi “caricatura” sarebbe soltanto un impedimento. In termini pratici ciò si traduce nel depurare il libro da qualsiasi spiegazione, psicologia, commento, per costringere lo spettatore ad affrontare ciò che viene mostrato senza alcuna mediazione. Emblematico è l'inserimento nella seconda parte (che corrisponde a meno di una pagina del diario scritto da Böll) di un documentario composto da articoli di giornale che, inquadrati, integrano un passo dove Machorka parla dell'evoluzione della Repubblica Federale. Oltre a ciò, questa sezione rientra in un disegno che può definirsi musicale: il documentario centrale infatti contrasta con i blocchi narrativi del film e il ritmo si percepisce anche nell'interazione costante tra stasi e movimento per tutta la durata di *Machorka-Muff*. Il film non ottiene alcun riscontro ma notevole è l'eccezione di Karl-Einz Stockhausen che scrive un'entusiastica lettera a Straub e Huillet, pubblicata in «Cahiers du Cinéma». Le parole del compositore si mostrano acutissime e profetiche sull'avvenire dei due cineasti:

---

14 *Ivi*, p. 30.

«Voi stessi sapete che avete preso il cammino difficile. È perciò che vi scrivo, affinché sappiate che avete compiuto un buon lavoro. Nel campo dello spirito non conta l'abbondanza, ma la verità e l'efficacia creatrice. Il soggetto è preso dal nostro presente. È vero, preciso, universalmente valido. Colui che biasima la eccessiva acutezza non sa nulla della necessità artistica, di affidare un'idea all'estremo, affinché essa tocchi veramente. Date a dei tali brontoloni dei drammi greci o Shakespeare da leggere. Ciò che nel vostro film mi ha interessato soprattutto è la composizione del tempo proprio al film come alla musica. Avete realizzato delle buone proporzioni di durata fra le scene dove gli avvenimenti sono quasi senza movimento, sorprendente, in un tale film ristretto su una durata relativamente corta, il coraggio delle pause, dei tempi lenti! E quelle dove essi sono estremamente rapidi, scintillante l'idea di scegliere giustamente per quello scopo gli estratti di giornali in tutte le posizioni angolari sulla verticalità dello schermo. In più, la relativa densità dei cambiamenti nei tempi è veramente buona... Lasciare venire ogni elemento al suo momento insostituibile, che sarebbe impensabile di togliere; nessun ornamento. "Tutto è essenziale", diceva Webern in simili casi (soltanto ogni cosa nel suo tempo, si dovrebbe aggiungere). Altrettanto buone la franchezza, la riflessione che continua nella testa dello spettatore, la rinuncia a ogni atto d'apertura e atto finale. Potrei aggiungere ancora molto: nessuna pretesa di "insegnare", migliorare il mondo, illudere, simbolizzare, falsamente "Come se": non avete avuto bisogno e al loro posto avete scelto dei fatti; non certo quelli di un piatto "*reportage*", ma giustamente per questo affinamento, questa condotta stranamente folgorante della macchina da presa nelle strade, l'hotel (benissimo i muri della camera d'albergo che restano lungamente vuoti, dalla cui nudità non ci si può staccare), alla finestra... E ancora la condensazione "irreale" del tempo, senza che si abbia fretta, in questa linea tagliente fra la verità, la concentrazione e l'affinamento (che penetra bruciando nella percezione del reale), il progresso sarà possibile. Da nessuna parte altrove. Oggi sappiamo bene che anche l'illusione fatta a pezzi è un'illusione. Voi non volete "cambiare" il mondo ma incidere in esso la traccia della vostra presenza e da lì dire che avete visto, che avete aperto una parte di questo mondo, come essa vi si dà. Questo mi è piaciuto. Aspetto con impazienza il vostro lavoro a venire...

Karlheinz Stockhausen,  
Colonia, 2 Maggio 1963».<sup>15</sup>

Gli incoraggiamenti bastano a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, che riescono

---

15 K. STOCKHAUSEN, *Una lettera su Machorka-Muff*, «Film», giugno-luglio 1963; ora in F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., pp. 95-96.

nuovamente a racimolare un'ulteriore somma di 50.000 marchi per proseguire la loro carriera, adattando *Biliardo alle nove e mezzo*: alla fine del 1964, accompagnati da una piccola *troupe*, iniziano le riprese a Colonia. Il soggetto narra del ritorno al luogo natale di Schrella e del confronto con le vecchie amicizie che ivi si ritrovano (come Fährmel), che innesta tutta una serie di ricordi. Straub e Huillet proseguono sulla direzione intrapresa con il loro primo film e agiscono sul testo depurandolo, oltre che da ogni psicologismo, anche da quei passi che preparano il lettore al riconoscimento dei *flashback*: nemmeno i costumi o gli scenari aiutano. Ciò consente ai due registi di mantenere un punto di vista privilegiato ovvero girare un film sul Nazismo senza menzionare il nome di Hitler o i campi di sterminio. Mostrando 15 anni di storia di una famiglia borghese tedesca, mescolandone ulteriormente il passato e presente, Straub e Huillet rintracciano comunque le radici del Nazionalsocialismo e lasciano allo spettatore il compito di ricostruire e fare i conti con un passato dimenticato. Ad un tale risparmio di testo corrisponde una discreta generosità dei due registi nel riprendere stanze vuote, per ricercarvi all'interno i suoni e portare avanti la propria causa sulla presa diretta. Oltre a ciò, è soprattutto il lavoro di Straub e Huillet sugli attori e sui dialoghi ad essere ritenuto anomalo dal pubblico: nessuna variazione di espressione esce dalla bocca dei recitanti, sono ritmi e velocità diverse a portare avanti il discorso, una tecnica di “non-recitazione” che a Richard Roud ricorda quella vista nei film di Robert Bresson e che Straub, anni dopo, descrive così:

«La monotonia che sentiva o credeva di sentire il Kluge, dipendeva dal fatto che gli accenti già lì, non ancora come negli ultimi film, nel “Brecht” o nel *Fortini*, già erano spostati in rapporto ad un linguaggio diciamo parlato, un linguaggio *espressivo*, espressivo in senso teatrale. Erano spostati: cioè il Kluge non trovava accenti dove li aspettava e sentiva gli accenti dove normalmente non ci sono. Ciò diventava per lui monotonia, anche in buona fede, probabilmente».<sup>16</sup>

---

16 Straub con queste parole sta rispondendo ad un'accusa di monotonia da parte di Alexander Kluge ricordata all'autore durante un'intervista; si veda F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I Cani del Sinai. Conversazione*, 1976 in R. ROSSETTI, (a cura di), *Film/Straub-Huillet*, Bulzoni, Roma,

Il film viene inviato al Festival di Berlino che, dopo l'ormai consueto rifiuto iniziale, accetta di proiettarlo, probabilmente per intercessione di Ennio Palatas, sotto la voce Nuove Strutture Narrative nel Cinema, il 4 luglio 1965. Alla *premiere* presenza anche Richard Roud che ricorda così le reazioni del pubblico:

«Of the four hundred people there, only a very few seemed to like the film. The rest screamed and carried on, making the reception of *L'Avventura* at Cannes seem like a triumph by comparison. From the discussion afterwards, it appeared that two things in particular bothered the audience: the elliptical nature of the film, and the way the dialogue was spoken. Straub maintains that there was also a third, unspoken reason: the audience thought itself attacked by the message of the film».<sup>17</sup>

Ciononostante, all'estero *Non riconciliati* riscontra un discreto successo: ottiene il Primo Premio a Bergamo e viene mostrato ai Festival di New York (dove viene anche comprato per la distribuzione) e Londra (apprezzato soprattutto da John Russel nel «Times»).

Proprio questo moderato clamore, fuori dai confini tedeschi, consente finalmente agli Straub di completare il primo e mai abbandonato progetto: *Cronaca di Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*). Nel 1967, tre giorni dopo aver ottenuto, sempre faticosamente, i finanziamenti necessari, iniziano le riprese. Si tratta di una co-produzione italo-tedesca dove la somma di denaro concessa basta a malapena per coprire i costi della macchina da presa Mitchell e dei costumi: Straub e Huillet sono costretti a rinunciare, *in extremis*, ai colori del film ma fortunatamente un aiuto giunge da Jean-Luc Godard e dal Kuratorium Junger Deutscher Film.

La trama è intessuta dalla pacata narrazione di Anna Magdalena Bach la cui parte è stata ricostruita adoperando una ventina di fonti (delle quali sono mostrati i

---

1984, pp. 195-196. Anche per questo volume, che raccoglie un gran numero di interviste ed interventi critici, i singoli scritti saranno richiamati per autore e titolo originali (se non presenti o significativi vige il criterio della datazione).

17 R. ROUD, *Jean-Marie Straub*, cit., p. 44.

manoscritti durante il film) che vengono messi in connessione da Straub e Huillet. La parte narrativa, costruita in questo modo, serve essenzialmente ad illustrare la musica: il film si struttura in una vera e propria giustapposizione di testi ed esecuzioni registrate dal vivo, ovvero quelle di Gustav Leonhardt e degli altri musicisti, alle prese con gli strumenti originali del tempo e una selezione di brani non tagliati: a queste condizioni la musica si potrà esprimere autonomamente e non sarà interpretata dai musicisti. Nient'altro sembra interferire: gli ambienti sono poveri e i movimenti della macchina da presa limitati. Se Godard rimprovera ai due cineasti di aver scelto un soggetto privo di collegamenti con i problemi contemporanei (si pensi soltanto che il 1968 è alle porte), Straub risponde che *Cronaca di Anna Magdalena Bach* è proprio la sua riflessione sui combattimenti in Vietnam. Nonostante la distanza storica, il film vuole essere marxista perché rispettoso della mentalità dei suoi personaggi e rispettoso del periodo nel quale essi vivono: non si tratta di ricostruire una biografia nella maniera più fedele possibile ma di rendere lucido lo spettatore di fronte al passato, di mostrare concretamente cosa significhi riportare al presente (senza pretese di “verosimiglianza” storica dove potersi trovare a proprio agio) una fetta di tempo e una musica obliati e manipolati dalla cultura. Inoltre il film è marxista per la dialettica della musica stessa, nelle cui voci Straub e Huillet leggono la contrapposizione di Bach alla società oppressiva. In mezzo a tutta questa severità però c'è sempre spazio per un aleatorio “filo di vento”: Richard Roud legge le inquadrature degli alberi o delle nuvole mosse dal vento come un omaggio a D.W. Griffith che, leggenda vuole, affermò «What the modern movie lacks is beauty, the beauty of wind moving in the trees»<sup>18</sup> e Bresson inserì la medesima citazione nel sottotitolo di *Un Condamné à Mort s'est échappé*, appunto *Le vent souffle où il veut*.

*Cronaca di Anna Magdalena Bach* ottiene un insperato successo: premiato al Festival di Utrecht, mostrato alla Settimana della critica a Cannes e a Berlino, ai Festival di Venezia, New York e Londra. Tuttavia la distribuzione del film,

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 72.

decollata in America e a Parigi, interessa soprattutto le sale del cinema d'essai. Gli Straub approfittano dell'eco suscitata per pensare subito ad un lavoro successivo, che nel 1968 uscirà con il titolo *Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*): anche se non hanno alcuna esperienza, i due registi scelgono di collaborare con una compagnia di Monaco, appena stanziata in un nuovo teatro. Jean-Marie Straub che in Francia aveva pensato di lavorare su Corneille, propone ai teatranti Brecht ma, per problemi di diritti, la scelta cade su di un'opera teatrale del drammaturgo austriaco Ferdinand Bruckner: *Gioventù malata* (*Krankheit der Jugend*, 1928). Nonostante un primo rifiuto, Straub inizia ad occuparsi di adattare il testo, riducendolo da due ore di durata ad appena dieci minuti. Nel frattempo però il teatro chiude per bancarotta: il regista utilizza comunque l'adattamento di Bruckner e riconsidera anche una vecchia idea, quella di fare un film su di un uomo che induce la moglie a prostituirsi, un progetto ispirato dalla Landsbergerstrasse, una strada di Monaco interessata da giri di prostituzione. Daniele inoltre resta colpita, proprio in quei giorni, da alcuni graffiti visti all'Ufficio Postale di Monaco. La coppia di cineasti mette assieme tutte queste cose aggiungendo inoltre tre poemi di San Giovanni della Croce, che Straub traduce personalmente alla lettera tentando di rispettare il modo di pensare del sedicesimo secolo (e persino rasentando la sgrammaticatura). Nasce così un “film-film” dove è presentata, secondo una stessa dichiarazione dell'autore, una personale dialettica, quella tra vita, teatro e cinema che «si confrontano prendendo una dimensione complessiva che non è più solo documento, né sola messa in scena, né film soltanto, ma, come dice Straub “film-film”»<sup>19</sup>.

Dopo *Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano*, Straub riconsidera Corneille: la visione di *Don Sanche d'Aragon* (1650), in uno spettacolo arrangiato dagli studenti della Sorbona, lo aveva colpito ancora ai tempi di Parigi, soprattutto per lo stile, quasi più efficace di Brecht, e per il potere sovversivo. Poco prima di lasciare la capitale voleva dirigere la tragedia dello stesso Pierre Corneille, *Suréna* (1674)

---

<sup>19</sup> F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 82.

ma poi fu il momento di partire per la Germania e il desiderio venne definitivamente abbandonato alla notizia che proprio *Suréna* sarebbe stato prodotto da Antoine Bourseiller.

Nel 1962, durante una vacanza con l'inseparabile moglie a Roma, la coppia rimane affascinata dal Palatino, soprattutto dall'estremità Sud del colle dove si apre una terrazza sul sito archeologico del Circo Massimo: un luogo ideale per girarvi un film. Sei anni dopo i due registi lasciano definitivamente Monaco e tornano a Roma: nel 1969 uscirà *Otone*, conosciuto anche con il titolo *Gli occhi non vogliono in ogni tempo chiudersi o Forse un giorno Roma si permetterà di scegliere a sua volta* (*Othon. Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*) tratto da l'*Othon*, tragedia del 1664 di Corneille. Il dramma è intricato, basato esclusivamente su Tacito, e narra le difficoltà di decretare un successore dopo l'Imperatore Galba. *Othon* non fu mai un vero successo a Parigi e venne eclissato dalle scene già dal 1708: come riporta Richard Roud, si racconta che, durante la *première* alla corte di Fointanebleau, Monsieur de Louvois dichiarò «one would need a audience composed entirely of Ministers of State to judge the play properly»<sup>20</sup>. Straub legge l'opera come una storia di opportunismo politico dove il regista trova parecchi paragoni con il ventesimo secolo: tuttavia non è nelle sue intenzioni evidenziare i possibili collegamenti tra l'antica Roma, il diciassettesimo secolo e la contemporaneità, è lo spettatore che, come sempre, deve compiere questa operazione. Straub e Huillet vogliono soltanto «giocare con gli specchi»<sup>21</sup> e mettere il proprio pubblico nelle condizioni di valutare opportunamente il testo. Tutto viene ridotto agli alessandrini del drammaturgo, variati soltanto dalle diverse velocità di esecuzione degli attori e dagli accenti inconsueti (dovuti alle differenti provenienze): nessuna immedesimazione è concessa perché deve

---

20 R. ROUD, *Jean-Marie Straub*, cit., p. 108.

21 «Il film è una serie di specchi, lo specchio di Tacito che riflette la storia che egli conosceva direttamente o indirettamente, poi lo specchio di Corneille che riflette Tacito, lo specchio mio che riflette Corneille, lo specchio della realtà contemporanea che lo si vede ancora lassù, poi da me che riflette tutto quello». Si veda *Intervista con Jean-Marie Straub*, (1970), cit., p. 17.

emergere la vera natura del linguaggio come un «documentario sull'afasia»<sup>22</sup>. I movimenti di macchina sono, ancora una volta, limitati, gli ambienti pochi e claustrofobici: soltanto il suono (registrato come sempre in presa diretta), i diaframmi degli attori (ai quali si richiede la massima velocità possibile) e i loro accenti (determinati dalle diverse provenienze) rompono il rigore del testo. Dopo *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, Straub e Huillet sembrano costruire un nuovo tipo di messa in scena, basata non sulla musica ma sul ritmo poetico, dove il loro rigore mira a liberare la realtà della fonte scritta.

Nel 1972 Straub e Huillet girano un secondo film in Italia: le riprese durano da giugno e luglio interessando non solo Roma ma anche Frascati, l'Alto Adige e l'isola d'Elba. *Lezioni di storia (Geschichtsunterricht)* chiama in causa Bertold Brecht e il suo romanzo incompiuto *Gli affari del signor Giulio Cesare* (scritto tra il 1937 e il 1939):

«the narrative of the young biographer's frustrated investigation of the “real” Cesar. The narrator who sets out to write a biography of Cesar some forty years after his death represents a consciousness to which all the contradictory evidence about Cesar's life is presented, with varying degrees of mediation by Brecht's other characters».<sup>23</sup>

L'attenzione è convogliata proprio sulla figura del narratore con la scelta di un protagonista contemporaneo, che intervista quattro attori mascherati da coevi di Cesare: le conversazioni sono separate da tre scene dove il giovane uomo viene ripreso di spalle, mentre gira la Roma del 1972. I due autori rimuovono la parte discorsiva del libro e come nota Barton Byg: «rather than violating the fiction built by Brecht, Straub and Huillet film provides a basis for moving beyond the “Brechtianisms” of 1970s film theory»<sup>24</sup>.

La conferma di questo “superamento” sembrerebbe arrivare tra luglio del 1972 e settembre del 1974, ovvero quando i due cineasti si dedicano ad *Introduzione alla*

22 C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 14.

23 B. BYG, *Landscapes of resistance, The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, 1995, p. 118.

24 *Ibidem*.

“Musica d'accompagnamento per una scena di film” (*Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*) e *Mosé e Aronne* (*Moses und Aron*). I due film partono dalle opere di Arnold Schönberg, un compositore che, prima di Straub e Huillet si pone il problema di riconciliare una nuova arte con la politica. “Musica d'accompagnamento per una scena di film” di Arnold Schoenberg rimanda ad un periodo più radicale dell'autore, il 1930, mentre *Mosé e Aronne* è un'opera mai terminata, di cui i primi due atti sono stati composti tra il 1930 e il 1933. Si ricorda però che il nome di Schönberg significa soprattutto dodecaфония o, come il suo inventore amava definirla, "metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra", la quale prevede che tutti e dodici i suoni della scala cromatica appaiano lo stesso numero di volte, affinché nessun suono prevalga sugli altri. Le composizioni non sono pertanto basate sulla tonica e non presentano più la struttura gerarchica tipica del sistema tonale.

*Introduzione alla “Musica d'accompagnamento per una scena di film” di Arnold Schoenberg* è un cortometraggio, commissionato dal terzo programma televisivo di Baden Baden, che si struttura a partire dalla musica dell'*op. 34*, «una composizione dal titolo didascalico: *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene: Brohende Gefahr, Agst, Katastrophe*»<sup>25</sup>. Di rilievo sono soprattutto le sole indicazioni fornite da Schönberg «*Pericolo minacciante, Paura, Catastrofe*»<sup>26</sup> che, secondo Eisler e Adorno, tradotte dalle dissonanze proprie alla musica d'avanguardia «far surpasses the measure of fear conceivable to the average middle-class individual; it is a historical fear, a sense of impending doom».<sup>27</sup> Inoltre Francesco Pecori ricorda un ulteriore appunto di Schönberg, quello «contro i nuovi dominatori dell'arte teatrale (registi, il cui “dispotismo” e la cui

25 G. MORELLI, *Il modello e la copia della virtuosa invendibilità, da Schoenberg, 1930, agli Straub 1973*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa, 2005, p. 123.

26 F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet* cit., p. 60. La traduzione dei tre termini di Giovanni Morelli sembra comunque essere più puntuale, *Pericolo, Angoscia, Catastrofe* inoltre individuerrebbero una tripartizione, secondo lo studioso, dei sette minuti di musica, vedi G. MORELLI, *Il modello e la copia della virtuosa invendibilità, da Schönberg, 1930, agli Straub 1973*, cit., p. 124.

27 B. BYG, *Landscapes of resistance, The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, cit., p. 140.

“mancanza di coscienza” egli giudicava inferiori soltanto alla loro “mancanza di cultura” e “impotenza”»<sup>28</sup>, un vero e proprio augurio di “non-rappresentazione” dell'opera. Gli Straub riescono a rispettare persino quest'ultima volontà: la musica resta priva di esplicite e dirette referenze figurative per tutta la sua durata e il film acquista

«una cadenza spiccatamente ideologica, tratteggiata da undici momenti di “nero” (pochi fotogrammi ogni volta) che mantengono lo spettatore a stretto contatto con la “sostanza della composizione di Schönberg”. L'ideologia costruita da Straub svela per la settima volta (è il settimo film del regista) e più chiaramente, se possibile, il tema della violenza nei suoi caratteri salienti».<sup>29</sup>

Dopo la scena di un mascherone che, in Villa Giulia, sputa acqua, si avviano le spiegazioni di Jean-Marie Straub, in persona e fuoricampo su un ritratto di Man Ray del compositore, che espone le premesse metodologiche del lavoro di Schönberg. Successivamente i 7 minuti di *Musica d'accompagnamento per una scena di film* sono alternati alle letture, negli studi televisivi tedeschi (di cui successivamente viene mostrata anche la sala di sincronizzazione, con relativo fonico al lavoro<sup>30</sup>), di Peter Nestler e Günter Peter Straschek. I due attori mettono in gioco una lettera del 4 maggio 1923 di Schoenberg a Kandinskij, dove si legge il rifiuto di partecipare alla fondazione del Bauhaus (e dove il compositore intuisce «più filigrane di antisemitismo [...] nelle spire delle premure di Kandinskij»<sup>31</sup>) e Brecht, che viene ripreso anche successivamente dalla stessa Danièle Huillet nella sua casa di Roma con la gatta Misti<sup>32</sup>. In seguito

---

28 F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., pp. 60-61.

29 *Ivi*, p. 61.

30 Come sottolinea Francesco Pecori, dopo aver visto il film «C'è da chiedersi, paradossalmente, se sia stato girato davvero negli studi della tv tedesca»; vedi F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 63.

31 G. MORELLI, *Il modello e la copia della virtuosa invendibilità, da Schoenberg, 1930, agli Straub 1973*, cit., p. 129.

32 *Sceneggiatura desunta, in provvisoria e indicativa traduzione, dal testo filmico dell'Einleitung di J.-M. Straub e Danièle Huillet* proposta in *Appendice* da G. MORELLI, *Il modello e la copia della virtuosa invendibilità, da Schoenberg, 1930, agli Straub 1973*, cit., p. 140.

«Fotografia: cadaveri di comunisti, allineamento delle bare»<sup>33</sup> e le 14 brevissime inquadrature che costituiscono «il film più esauriente che si sia visto in tv sulla guerra del Vietnam»<sup>34</sup>. A concludere, la ripresa di «Titolo del giornale «l'Unità»: *Assolti i costruttori dei forni crematori del campo di Auschwitz*»<sup>35</sup> e titolo ed estratto del giornale di Vienna «Die Presse»: «*KZ\_Architetti liberi. Nel processo di Auschwitz, indizi insufficienti*»<sup>36</sup>.

Insomma si può affermare con Franco Pecori che:

«L'accostamento alla musica di Schönberg in questo modo non può essere semplicemente una scelta di gusto, una preferenza estetica; si fonda invece su un confronto di metodo, che è un'esauriente domanda alle risposte precostituite che vengono da una certa tradizione estetica e da una cultura sclerotizzata intorno agli interessi della classe dominante»;<sup>37</sup>

oltre a ciò sembra aprirsi, con questo cortometraggio, una via più radicale per Straub e Huillet,

«In questo senso posso dire che ho cercato di andare controcorrente, aumentando la concentrazione, aumentando la possibilità di libertà dello spettatore, facendo anche una riduzione di quello che si potrebbe chiamare il messaggio, anche se il messaggio non c'è; cioè andando più avanti di quello che facevamo in altri film, praticamente andando controcorrente; a livello della costruzione, facendo una cosa meno “drammatica” dei film precedenti, e a livello ideologico, facendo una cosa più semplice e ancora più chiara... andando non nel senso di unire ma di dividere il telespettatore... non è a caso che il film più aggressivo che abbiamo fatto, ideologicamente, è proprio *l'Introduzione*».<sup>38</sup>

Terminato poco prima, nel settembre del 1972, *Introduzione* si può considerare come un vero e proprio preambolo di un altro lavoro “schönberghiano”, con

---

33 *Ivi*, p. 141.

34 F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 62.

35 G. MORELLI, *Sceneggiatura*, cit., p. 141.

36 *Ibidem*.

37 F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 63.

38 *Ivi*, p. 14.

buona probabilità già nella testa di Jean-Marie Straub durante le riprese<sup>39</sup> : *Mosè e Aronne* (*Moses und Aron*, 1974-1975).

«HUILLET: *Mosè e Aronne* è un film costoso che nessun produttore di cinema avrebbe accettato di realizzare. Il finanziamento del film lo abbiamo costruito con pazienza e fatica, in questo modo: una piccola parte dalla televisione francese, una dal settore sperimentale della televisione italiana, circa metà dai terzi canali della televisione tedesca e un apporto, non in denaro, della televisione austriaca che corrisponde a una cifra enorme perché copre le spese di registrazione a Vienna (sei settimane), il coro (66 persone) e l'orchestra (100 musicisti). Il film è costato 180 milioni liquidi. Se si aggiunge l'apporto degli austriaci, si arriva a 350 milioni.

STRAUB: La cifra è contenuta perché non ci sono gli stipendi che si pagano ai divi. Tutto il denaro è servito al film. Il direttore d'orchestra, per sei settimane a Vienna, quattro settimane in Abruzzo e una settimana per il missaggio, ha avuto sette milioni e mezzo. Tutti i tecnici erano pagati a tariffa sindacale. [...] Prodotto secondo i metodi del cinema industriale, *Mosè e Aronne* sarebbe costato più di mezzo miliardo, se si conta lo stipendio del montatore (il film lo montiamo noi) e quello del regista, sia pure di un regista-lavoratore e non di un regista-divo».<sup>40</sup>

È possibile così realizzare questo lungometraggio che parte dall'omonima opera di Schönberg divisa in tre atti (l'ultimo dei quali, poiché incompiuto, soltanto parlato) e desunta dal II e dal IV libro di Mosè, l'*Esodo* e i *Numeri*, della *Bibbia* concentrandosi sul conflitto tra l'ideologia (Mosè) e l'azione che dovrebbe realizzarla (Aronne). Il film segue i tre atti con il consueto rigore più assoluto, diventato ormai marca stilistica degli Straub: nel I è di scena la vocazione di Mosè, l'incontro nel deserto tra Mosè e Aronne e il messaggio di Israele; nel II domina l'episodio del vitello d'oro con la presenza di Aronne e l'assenza di Mosè

---

39 C'è chi sostiene che il progetto risalga a poco dopo l'idea del "Bach-film" ovvero al 1959 quando gli Straub videro la prima messa in scena del *Mosè e Aronne* di Schönberg al Deutsche Oper Berlin. Importante ricordare anche il progetto, del 1996, di un altro film che prende piede dall'opera del compositore: *Von Heute auf Morgen*. A tal proposito vedi B. BYG, *Landscapes of resistance, The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, cit., p. 142.

40 F. PECORI, *Introduzione alla musica. Conversazione registrata al magnetofono*, 1975 in F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., pp. 34-35.

che è sul Sinai in dialogo con Dio; nel III atto Mosè condanna Aronne. Straub prevedeva infatti proprio di rispettare l'opera così com'era e vedere cosa sarebbe potuto accadere: il risultato è dei più sperati, la fedelissima traduzione filmica di un'opera ritenuta dagli stessi “anti-Marxista” riesce tuttavia a liberare, come nota Bini, «l'invito rivoluzionario al popolo a sbarazzarsi degli dei, dei condottieri e a prendere in pugno le proprie sorti»<sup>41</sup>. Oltre a questo, dietro *Mosè e Aronne* si cela un ambizioso progetto musicale: la partitura di Schönberg viene suonata dagli orchestralisti in un primo momento e senza le voci, cosa che risulta abbastanza difficile per i musicisti, i cantanti vengono registrati successivamente, in presa diretta e all'aperto (in Abruzzo), per poi essere inseriti sul tappeto musicale registrato prima.

Ecco così creatosi, dopo *Introduzione*, il secondo tassello di quella che gran parte della critica (propriamente o impropriamente) definisce come la “trilogia ebraica” degli Straub, nel 1976 concluderà il trittico *Fortini/Cani*: il primo film di Straub e Huillet basato su un'opera italiana, *I cani del Sinai* di Franco Fortini.

---

41 E. GUERRIERO, *Editoriale*, in «Chiesa e Arte. Rivista Internazionale di teologia e cultura», marzo-giugno 1995.

## 2. Straub e Huillet. Cineasti italiani?

«Siamo a Roma dal 1969, paghiamo luce, gas e telefono da vent'anni, abbiamo fatto otto film in Italia. In Germania, dopo dieci anni e quattro film soltanto (di cui due erano cortometraggi), eravamo ufficialmente riconosciuti come cineasti tedeschi, con tanto di “patente” presso non so più quale ministero. In Francia, dopo un lungometraggio e alcuni cortometraggi, ci hanno dato una tessera professionale del Centre National de la Cinématographie. Solo in Italia, nessuno si è ancora accorto che siamo dei cineasti italiani. Quanti sono i registi italiani che hanno girato sulla terrazza del Palatino, attorno alla fontana di Villa Doria Pamphili, per le strade di Roma e di Firenze, a Milano, a Marzabotto, nelle Alpi Apuane, nelle Langhe, sull'isola d'Elba, in Abruzzo, nella Maremma, a Frascati, sul Monte Pisano, sull'Etna, nell'estremo sud della Sicilia e nell'Alto Adige? Ho sempre sentito dire che un film era un film perché fatto d'immagini. Bene, le immagini di più della metà dei nostri film mostrano l'Italia. [...] E perché? Perché è parlato in tedesco e dunque non è un film italiano. Quando facciamo film parlati in italiano è ancora peggio. Non so perché. Andrebbe chiesto a quelli che sono usciti a metà della proiezione di *Dalla nube*, protestando che non si poteva far parlare così gli attori [...]».<sup>42</sup>

Bisogna imparare a prendere confidenza con la parole di Jean-Marie Straub perché, nonostante i toni accesi e convincenti di questa conversazione, basta risalire ad alcune precedenti dichiarazioni di poetica per poterlo contraddire<sup>43</sup>. Come prima prova, si può ricordare la lettera inviata agli Uffici Competenti della RAI a proposito del doppiaggio di *Otone*, uno di quei film girati nella capitale in lingua straniera:

---

42 M. MÜLLER, P. SPILA, *Il metodo Straub e Huillet. Dichiarazioni (in italiano) raccolte a Roma*, 1989, in P. SPILA (a cura di), *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, 1989, pp. 11-12.

43 Interessante è ciò che nota F. RAPPAZZO a proposito del “problema” («una scelta di stile e di discorso, che tende spesso, intenzionalmente, all'incompletezza, all'apparente incoerenza e allo stile “sapienziale”»), a quanto sembra, comune ad un personaggio con cui si prenderà presto confidenza, Franco Fortini: tra le giustificazioni elencate dallo studioso «tale scelta è alimentata dalla convinzione che la coerenza e la discorsività suasoria sono una delle conquiste dell'età borghese». Si veda F. RAPPAZZO, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, Quodlibet, Macerata, 2007, p. 10.

«Caro dottore, i venti milioni di telespettatori italiani, l'industria culturale o la cultura di massa sono un mito totalitario, al quale rifiuto di sacrificare doppiando *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* (*Gli occhi non vogliono in ogni tempo chiudersi*). Non credo alla massa, credo agli individui, alle classi sociali e alle minorità (che, come dice Lenin, saranno le maggioranze di domani)».<sup>44</sup>

Tuttavia si può trovare una testimonianza dello stesso anno decisamente più esaustiva:

«[...] io vivo qui perché avevo un progetto di film, questo Corneille, e anche un altro, il *Mosè e Aronne* di Schönberg, per il quale ho bisogno di un paesaggio italiano. [...] *Othon* non è un film per gli italiani. Io non ho ancora affrontato il sistema del tutto, a parte una piccola guerriglia con la televisione, che esita ancora a mostrare i miei film, o perché essi vogliono forzarmi a doppiare ecc... Ma io non avevo alcuna ragione di affrontare il sistema qui, perché i film che ho fatto erano dei film in Tedesco, che si indirizzano alla gente in Germania, e *Othon* è un film in Francese, che s'indirizza alla gente in Francia. [...] Se mai è mostrato alla televisione italiana, dopo che lo hanno anche comprato, a condizione che essi finiscano per accettare la versione con sottotitoli, se no bloccherò tutto se lo posso, lì il film sarà mostrato come una rarità artistica qualunque, esattamente come *Nicht Versöhnt* quando è passato a Parigi; là, era un oggetto cinematografico. Ma *Nicht Versöhnt* si indirizzava alla gente in Germania, e là io l'ho pensato e fatto "senza arte", nudo. Io credo che per il momento la migliore cosa che si possa fare, provvisoriamente, è di fare dei film che non si possano veramente doppiare, o che siano quanto è possibile difficile da doppiare. E per i quali bisogna anche battersi affinché essi non siano doppiati, dei film che si indirizzano a dei paesi particolari, che siano loro dedicati, perché l'industria sogna dei prodotti internazionali, e perché il meglio che si possa fare, è il contrario».<sup>45</sup>

Insomma, forse questa posizione ben si addice a chi, da lungo tempo, difende l'utilizzo della presa diretta o probabilmente si tratta davvero di una scelta momentanea, quindi nell'arco di tempo intercorso tra le due interviste Jean-Marie

---

44 J. M. STRAUB, *Lettera agli Uffici Competenti della RAI*, 19 febbraio 1970 pubblicata in «Filmcritica», n. 203 e riproposta da F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 41.

45 D. HUILLET, L. MINGRONE, *Othon. Conversazione*, 1970 in R. ROSSETTI, (a cura di), *Film/Straub-Huillet*, cit., p. 43.

Straub potrebbe aver cambiato idea, (e sul nazionalismo-internazionalismo dei suoi film si ritornerà successivamente): resta il fatto che, perlomeno dal punto di vista progettuale, nonostante le immagini mostrino l'Italia, *Otone*, *Lezioni di Storia*, *Introduzione alla "Musica d'accompagnamento per una scena di film"* di *Arnold Schoenberg* e *Mosè e Aronne* sono comunque pensati per un pubblico diverso. Con la scelta della lingua francese o tedesca Straub e Huillet mirano a scopi ben precisi; «È chiaro che un film come *Nicht Versöhnt* per la gente nella Ruhr, dove io l'ho mostrato una volta perché avevo una possibilità di farlo senza "andare dal popolo", per essi il film non faceva difficoltà»<sup>46</sup>.

Dietro i film in lingua italiana, di conseguenza, ci sarebbero maggiori e concrete aspettative per quanto riguarda il Bel Paese: «Ed è chiaro che qui presto o tardi... ho già due piccoli progetti, in italiano che sono per la gente di qua»<sup>47</sup>; ciononostante gli Straub non otterranno comunque i risultati sperati.

Si può pensare alla «grande resistenza»<sup>48</sup> percepita in quei luoghi privilegiati dove i film dei due cineasti escono solitamente in un primo momento, ovvero «nei cosiddetti cinema d'arte e d'essai»: un «ghetto» e un «ostacolo»<sup>49</sup> secondo Jean-Marie Straub; allo stesso tempo si può tentare di dare anche una risposta più generale, partendo da un dubbio avanzato da Franco Pecori, (che chiude così il drammatico incontro svoltosi al Palazzo del Cinema di Venezia il 5 e 7 settembre 1975 dove la "tavola rotonda" della critica ha dichiarato aperta ostilità nei confronti dei due registi):

«C'è da chiedersi a questo punto come si può fare a considerare noiosi i film di Straub visto che Straub è così divertente, così stimolante, non divertente. O c'è qualcosa che non funziona in chi vede il suo cinema oppure c'è qualcosa che non funziona in Straub [...]».<sup>50</sup>

---

46 *Ivi*, p. 44

47 *Ivi*, p. 43.

48 *Ivi*, p. 44.

49 *Ibidem*.

50 *Personale completa di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Personale completa di Chantal Akerman*, La biennale di Venezia, Venezia, 1975, p. 41.

Una ragione su cui riflettere potrebbe essere perciò il fatto che il cinema degli Straub è debitore (tra gli altri) ad un cinema nato e cresciuto in un contesto storico e geografico particolare, quello della Germania di inizio anni Sessanta, dove

«si moltiplicano i segnali d'una gravissima crisi dell'industria cinematografica per effetto concomitante della concorrenza televisiva e della graduale disaffezione del pubblico al cinema commerciale (lo Heimatfilm per primo) dovuto a un suo generalizzato scadimento [...] Malgrado queste e altre numerose avvisaglie, l'industria tedesca insiste nel proprio corso, rifiutandosi in modo sistematico di integrare nel proprio seno (come è, invece, avvenuto, almeno parzialmente in Francia con la *nouvelle vague*) le aspirazioni e le idee d'una nuova generazione emergente. Qui sta la radice di una divaricazione estrema, con pochi eguali in Europa, fra un cinema di basso livello commerciale e un cinema “alto” d'autore, sovvenzionato dallo stato ma senza un pubblico che lo sostenga».<sup>51</sup>

A mali estremi (e al genere degli *heimatfilm*, ovvero film dedicati alla patria, difficili da distribuire fuori della Germania) risponde il Festival di Oberhausen (Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, dove, si ricorda, nel 1963 viene inviato il primo cortometraggio di Straub e Huillet, *Machorka-Muff*): il 28 febbraio 1962, Ferdinand Khittl illustra il *Manifesto* ufficiale firmato da ventisei giovani *film makers* tedeschi che dichiarano morto il cinema “di papà”, con un'espressione presa in prestito dei *jeunes-turcs* della *nouvelle vague*, “Papap kino ist tot”. Due sono gli importanti spunti di lavoro ad essere evidenziati: il primo proclama «l'importanza del cortometraggio quale scuola e campo di sperimentazione del film a soggetto»<sup>52</sup>, mentre il secondo prevede «l'identificazione di idee concrete sul piano intellettuale, estetico ed economico [...] sintomatica dell'esistenza *in nuce* di un progetto a lungo termine: quello di un cinema d'autore a *low budget*,

---

51 G. SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco* in G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali. Volume III*, Einaudi, Torino, 2000, p. 1018.

52 G. SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco*, cit., p. 1021.

sostenuto dallo stato e nuovo per forme e contenuti»<sup>53</sup>. Vale comunque la pena di riproporre per intero il seguente documento di gruppo, che si può considerare come il più importante di tutta la storia del cinema tedesco (tradotto in inglese da Eric Rentschler nell'articolo *Declaration of Independents* pubblicato in «Art Forum» nel 2012), nonché la scintilla da cui successivamente è sorto il movimento del Nuovo Cinema :

«28.2.1962

The collapse of conventional German film has finally removed the economic basis for a mentality that we reject. This gives the new kind of film the chance to come to life.

German short films by young filmmakers, directors and producers have in recent years received a large number of prizes at international festivals and gained the recognition of international critics. These works and their successes show that the future of German film lies with those who have proven that they speak a new film language.

In Germany, just as in other countries, short film has become a school and place of experiment for feature film. We declare our right to create the New German feature film. This new film needs new freedoms. Freedom from the conventions of the established industry. Freedom from the outside influence of commercial partners. Freedom from control by special interest groups. We have concrete intellectual, formal, and economic ideas regarding the production of the new German film. Together, we are prepared to take economic risks.

The old film is dead. We believe in the new one.

Signed by:

Bodo Blüthner, Walter Krüttner, Fritz Schwennicke, Boris V. Borresholm, Dieter Lemmel, Haro Senft, Christian Doermer, Hans Loeper, Franz-Josef Spieker, Bernard Dörries, Ronald Martini, Hans Rolf Strobel, Heinz Furchner, Hans-Jürgen, Pohland Heinz, Tichawsky, Rob Houwer, Raimond Ruehl, Wolfgang Urchs, Ferdinand Khittl, Edgar Reitz, Herbert Vesely, Alexander Kluge, Peter Shamoni, Wolf Wirth, Pitt Koch, Detten Schleiermacher».<sup>54</sup>

Insomma, si può, quasi senza dubbio, postulare una certa importanza del

---

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Il *Manifesto di Oberhausen* è ripreso qui dal sito del MOMA (The Museum of Modern Art di New York), dove il documento è riportato per illustrare una retrospettiva intitolata *Oberhausen Manifesto 1962: Short Films by the Signatories, 1958-67* tenutasi nei giorni 27-30 settembre 2012. Vedi <http://www.moma.org>.

*Manifesto di Oberhausen* anche per Straub e Huillet: d'altra parte, come sostiene Edgar Reitz questo «è oggetto di interpretazione, una sorta di nucleo denso e multiforme»<sup>55</sup>; inutile però tentare di schierare gli Straub tra le file dei firmatari<sup>56</sup>, che tutto sommato non sono nemmeno un vero gruppo. Eppure l'*identikit* ideale di questa prima ondata del movimento<sup>57</sup>, in cui gli autori si impegnano a creare una fase di rottura, attenta all'avanguardia, alla sperimentazione linguistica, alla rivendicazione del valore politico del cinema e del suo contatto con la realtà sociale, ben si sposa alle idee dei due cineasti:

«odio generalizzato per il coevo cinema tedesco e per le colpe politiche dei padri, la *Weltanschauung* degli “Oberhausener” si nutre di spinte e suggestioni variegata: le nuove esperienze in campo architettonico e musicale (la musica colta elettronica), la letteratura postbellica (Heinrich Böll e il “Gruppo 47”), la filosofia esistenzialistica e Sartre, il marxismo brechtiano e la Scuola di Francoforte, un certo *engagement* politico nato dall'insofferenza per l'istupidimento collettivo provocato dal boom economico. Sul piano cinematografico i modelli d'obbligo sono costituiti e preparati da una nuova generazione di critici raccolta, dal 1957, attorno a «Filmkritik» la rivista diretta da Enno Palatas e influenzata dalle idee “realiste” di Siegfried Kracauer, dalle suggestioni del neorealismo italiano e dalla dirompente esperienza della *nouvelle vague*. Non mancano inoltre echi dal cinema dell'età weimariana incarnato nella figura del Grande Vecchio, Fritz Lang, scelto a rappresentare una gloriosa tradizione interrotta dal nazismo. A tutto questo bagaglio attingono in varia misura le nuove leve che iniziano a produrre i primi lungometraggi alla metà degli anni sessanta, quando grazie all'attivismo di Kluge (e del suo *entourage*) nasce lo strumento legislativo in grado di finanziare i progetti dei giovani: il Kuratorium Junger Deutscher Film»<sup>58</sup>.

55 G. DE PASCALE, *Oberhausen cinquant'anni dopo*, <http://www.goleminformazione.it/>, p.2.

56 Anche perché Jean-Marie Straub, dopo il rifiuto da parte della Commissione di selezione di Oberhausen, nel 1965, di presentare nel programma principale il bel cortometraggio di debutto di Rudolf Thome *Die Versöhnung* (1964-1965), sarà una delle due ali protettrici (assieme a Peter Nestler) di un gruppo di aspiranti filmmaker chiamato “sensibilisti monacensi”. Si tratta di critici cinematografici militanti, amanti cinefili del cinema americano e della *nouvelle vague*, Eckhart Schmidt, Klaus Lemke, Rudolf Thome e lo sceneggiatore Max Zihlmann che propongono un modello di cinema scanzonato e contiguo a quello del Godard di *Fino a l'ultimo respiro* (1960). Il gruppo però viene allo scoperto soltanto nel 1967. Vedi G. SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco*, cit., pp. 1025-1026.

57 La prima ondata si esaurisce intorno al 1968, data significativa anche perché coincide con l'approvazione, da parte del governo federale, della legge per il finanziamento per il cinema.

58 G. SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco*, cit., p. 1022.

Le corrispondenze con la carriera intrapresa da Straub e Huillet non sembrano essere poche, basta soffermarsi sulla scelta dei testi di Heinrich Böll, comune in questo periodo per la “cinematograficità” del suo stile fatto di dissolvenze, cesure e *flashback*, adatto alla trasposizione: «il solertissimo cronista delle varie fasi del dopoguerra tedesco», con la sua coscienza critica, concorre a perseguire «l'atteggiamento etico che si incontra nella nuova generazione la quale, nel voler fare i conti con il passato nazista, deve farli anche con l'ignavia morale degli anni cinquanta»<sup>59</sup>. Più in generale, conta proprio il rapporto che si crea, da questo momento (ovvero a partire dall'incontro tra il gruppo di Oberhausen e il “Gruppe 47”), tra cinema e letteratura, classica e moderna, per il quale agli intellettuali e agli scrittori spetta persino l'apparizione in ruoli di rilievo dei film : «dopo quasi due decenni di rispettose riduzioni dei classici, il nuovo cinema tedesco strinse alleanze con scrittori sperimentali per un cinema d'autore che, a differenza di quello francese, mirava a una qualità letteraria»<sup>60</sup>.

Se questo può valere per la letterarietà del cinema di Straub e Huillet, basta richiamare qualche titolo delle nuove leve più celebri per dimostrare come il loro personale percorso nasca proprio in un contesto florido per tutta un'ulteriore gamma di innovazioni. Edgar Reiz, ad esempio, in *Kommunikation* (1961) realizza una pellicola per le Poste della Germania occidentale con lucidità e distacco propri di un filosofo: addentrandosi nel mondo degli ultimi ritrovati tecnologici finalizzati alla comunicazione, dai canali ai ponti ad alta frequenza, riscopre questi congegni, avvalendosi anche dell'alea propria alla musica sperimentale. In *Geschwindigkeit* (1962) invece visualizza un tema astratto, il concetto di velocità, tramite un montaggio frenetico basato sui principi della musica colta moderna, per realizzare una sorta di videoclip *ante litteram*.

Può essere interessante (viste le persistenti riprese di monumenti nei film degli Straub) ricordare anche *Brutalität in stein* (1961) di Alexander Kluge e Peter

---

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> AA. VV., *Il Nuovo Cinema Tedesco* in <http://www.cinemadelsilenzio.it>, p.1.

Schamoni: il corto si apre con una frase significativa, “Ogni edificio raccoglie lo spirito del suo costruttore anche se nel corso del tempo viene cambiata la sua funzione”, per occuparsi successivamente di assemblare filmati di repertorio, progetti architettonici, modellini lignei di monumenti ed edifici, discorsi del Führer, di Rudolf Hoss, della Lega delle Giovani Tedesche. I carrelli, evocativi, e le inquadrature, organizzate in rigide simmetrie, sembrano consentire alle costruzioni di parlare direttamente per loro conto: tutto ciò rientra nel generale tentativo di andare fra le pieghe della mitologia nazista e di riflettere sulla terribile possibilità di un diverso corso della storia, dove la Germania giunga persino vincitrice della Seconda Guerra Mondiale.

Diversa è la storia evocata da *Das magische band* (1959) diretto da Ferdinand Khittl e dedicato alle origini del nastro magnetico e alle sue potenzialità: l'evoluzione della registrazione magnetica viene affiancata ad un percorso di stimolazione percettiva e sensoriale compiuto con un rapido gioco di associazioni tra suono e immagine, *collage* e grafici coloratissimi.

Una parola va spesa anche per uno dei “non-firmatari”, Peter Nestler<sup>61</sup>, grande pioniere del documentarismo moderno della Rft, genere che proprio in questo periodo riceve un notevole rinnovamento: il suo cinema è formato da piani fissi studiati, commento letto (o meglio “citato”) dallo stesso autore e con tono distaccato. Lo stile raggelato della ricerca, unita ad un forte impegno politico, fa di Nestler un *outsider* ammirato ma isolato: dopo una serie di opere esemplari, tra cui *Mühleim Ruhr* (1964) o *Von Griechenland* (1965), si trasferisce in Svezia per lavorare alla televisione.

Il più importante resta comunque Alexander Kluge che mutua le proprie idee, al pari di Straub e Huillet, dalle teorie estetiche della scuola di Francoforte (e da reminiscenze ejzenštejniane) per costruire il proprio “cinema a collage”, al quale si manterrà sempre fedele. Il regista di Halberstadt debutta a trentaquattro anni

---

61 Oltre che avvalersi del contributo attoriale di questo regista in *Introduzione alla “Musica d'accompagnamento per una scena di film” di Arnold Schoenberg*, Straub ne scrive una vera e propria apologia. Si veda J. M. STRAUB, *Introduzione a Nestler*, «Filmcritica» n. 227, anno 1972; ora in P. BENVENUTI (a cura di), *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, cit., p. 159.

con *La ragazza senza storia* (*Abschied von Gestern*, 1966) in cui si vedono interruzioni brechtiane operate con cartelli o didascalie, commento fuori campo, scontro-incontro di materiali eterogenei, il *jump-cut*, inserti documentari, musica montata in modo “straniante” e l'arma di un'ironia dialettica ma, soprattutto, l'idea di un certosino lavoro di montaggio, da cui sbizzare il prodotto finito. La pellicola è tratta da un racconto della prima raccolta scritta dallo stesso regista, *Biografie* (1962). Come sottolinea Giovanni Spagnoletti, i film dell'autore: «possiedono sempre un grande fascino intellettuale e devono essere valutati quali organici frammenti d'una testimonianza che è insieme letteraria, filosofica, estetologica, ideologica, politico-culturale oltre che cinematografica»<sup>62</sup>. In questi termini il rinvio alle opere di Straub-Huillet sembrerebbe inevitabile, ma è il regista a rispondere ad un'affermazione del genere posta, oltre che dallo stesso Spagnoletti, da Franco Porcarelli:

«F. In una recente intervista comparsa sul n. 267 di «Filmcritica», Alexander Kluge ha espresso un giudizio molto personale, affermando che il tuo modo di fare cinema è simile al suo.

S. Per me diventa sempre di più un criterio discriminante l'uso del linguaggio nel cinema. L'operazione di Kluge è simile a quella di Schlöndorff: ciò che è terrificante in *Katharina Blum* è la maniera nella quale Schlöndorff usa e tratta il linguaggio parlato. Qui l'operazione è veramente brutale, gridano sempre per esprimere qualcosa... [...] e Kluge, lui non è così, non è la maniera, la volontà di espressività brutale ecc. dei doppiatori o di *Katharina Blum*, si tratta invece del linguaggio che diventa un'aura, che sta lì come nuvolette, che non esiste concretamente non esiste una frase che sta sulle gambe. Già a Venezia, quando Kluge presentò *La ragazza senza storia*, in un'intervista ha detto che noi trattavamo il linguaggio come un oggetto, e secondo lui non avevamo il diritto di farlo. Lui difatti non lo tratta come un oggetto- rovesciando tutto, lo tratta come dei contenuti, contenuti però che non sono strutturati nel film, e che stanno lì aleggiando nell'aria».<sup>63</sup>

Quindi occorre esser cauti: basti postulare la condivisione da parte degli Straub,

62 G. SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco*, cit., p. 1033.

63 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione*, cit., pp. 194-195.

di Kluge e, in generale, degli “Oberhausener” di premesse politico-cinematografiche (la crisi dell'industria cinematografica tedesca, la crisi culturale) e premesse metodologiche (le spinte e le suggestioni variegiate delle nuove esperienze in campo architettonico, della musica colta elettronica, della letteratura postbellica, della filosofia esistenzialistica e Sartre, del marxismo brechtiano della Scuola di Francoforte ecc...) comuni.

Quando i due cineasti lasceranno la repubblica federale tenteranno di portare avanti in Italia, tra gli altri, questi stessi spunti e ambizioni, come si evince da un nuovo e personale manifesto del 1969:

«Nel cinema, contentandosi di opporsi al sistema, si rischia di consolidarlo (in Germania il Bertelsmann-Konzern, padrone della Constantin Film che, con gli americani, monopolizza quasi tutta la distribuzione dei film cosiddetti commerciali, già sogna un sistema, beninteso rigorosamente parallelo, per i film riconosciuti e autodefinitisi underground).

Bisognerebbe sopprimere il sistema (come la polizia, le prigioni e gli eserciti): i suoi parassiti e i suoi ruffiani (pubblicisti, Chauvet, produttore, distributori, drammaturghi, funzionari, doppiatori, rappresentanti, viaggiatori, esportatori-importatori, Beta, Baldi, ladri d'art et d'essai, che disprezzano il pubblico e il cinematografo. “Due secoli di depredazioni e di brigantaggi, dice Mirabeau, hanno scavato la fossa dove il regno sta per essere inghiottito” e sopprimere lo Stato (l'attuale Stato italiano, per esempio, mantiene un'industria del cinema che gli rende moneta estera, avvelenando, un po' ovunque nel mondo popolazioni intere).

Nell'attesa piuttosto che attaccarci a Cannes o Venezia, New York o Londra (perché non a Oberhausen? e non sarebbe meglio moltiplicare i festival nei sobborghi e nelle campagne?), rifiutiamo i contratti che ci privano di ogni diritto sui nostri film, impediamo il doppiaggio dei nostri film in tutto il mondo, anche per la televisione, esigiamo migliori proiezioni e migliori copie (soprattutto in Italia dove il suono è praticamente ovunque inudibile, e dove i laboratori sono ancor meno accurati che in Germania o in Brasile), e attacchiamoci ai nostri propri clichés estetici e morali»<sup>64</sup>.

D'altronde la situazione del Bel Paese non sembra essere meno compromessa della Germania: la metà degli anni Settanta specialmente rappresenta un momento

---

64 A. MARTINI., (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Marsilio, Venezia, 1994, pp.237-238.

problematico in cui inoltre scompaiono le grandi personalità di Vittorio De Sica e Pietro Germi (1974), Pier Paolo Pasolini (1975), Luchino Visconti (1976), Roberto Rossellini (1977), Elio Petri e Valerio Zurlini (1982). Per di più, la frequentazione alle sale cinematografiche da parte del pubblico, subisce il primo vistoso colpo, dopo un lento stillicidio durato vent'anni (dalla nascita delle emittenti private radiofoniche e televisive): molte sale chiudono e numerose altre convertono la propria programmazione al cinema a luci rosse, ma è soprattutto la qualità della produzione leggera (indice della salute di un'industria cinematografica) a subire un vero e proprio scadimento. Come in Germania, il cinema d'autore risponde di conseguenza; sono stagioni durante le quali l'intervento finanziario statale, chiamato a proteggere la qualità dalla riforma del 1965 (la legge 1213: strumenti, l'articolo 28 e l'Italnoleggìo), non solo attira su di sé i sospetti di un neoclientelismo "di sinistra", ma produce un cinema che si allontana in modo allarmante dai gusti e dal favore delle platee. Ciononostante, Straub e Huillet non troveranno "una nuova Oberhausen" tra le fila dei massimi esponenti della generazione ribelle dei Settanta, ovvero «tra coloro che avrebbero dovuto portare anche in Italia la ventata delle *nouvelle vagues* internazionali»<sup>65</sup>. Un primo appoggio del regista di *Prima della rivoluzione* (1964), Bernardo Bertolucci, si può dedurre, oltre che dalla solidarietà mostrata precedentemente<sup>66</sup>, dall'ammirazione dello stesso Jean-Marie Straub per il cineasta italiano (stima che si interromperà dopo *Partner*, 1968):

«amo molto i film di Bertolucci perché hanno dei testi ottimi, come in Godard. Ma sono importanti anche i rumori, il suono in generale. Penso poi che l'importanza di Bertolucci nell'ambito stesso del giovane cinema italiano è il fatto che gira in presa

---

65 P. D'AGOSTINI, *Il cinema italiano da Moretti a oggi* in G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali. Volume III*, cit., p. 1080.

66 Vale in questo senso la testimonianza di Straub: «[...] non si trovava mai nessuno disposto a sborsare una lira per film come i nostri. Baldi è stato il coproduttore di *Chronik*: ma non ha investito soldi suoi, c'erano i quindici milioni della RAI, e quelli li dobbiamo a Gianni Amico e Bernardo Bertolucci, che sono andati a trovare Bonicelli e gli hanno detto "O date a questi due la possibilità di lavorare, oppure ci mettiamo in sciopero"». Si veda M. MÜLLER, P. SPILA, *Il metodo Straub e Huillet*, cit., p. 12.

diretta; si ha così un suono più ricco, più realista, più poetico».<sup>67</sup>

Facile immaginare che l'amicizia tra i due si sia consolidata ulteriormente al buio del Filmstudio a Trastevere (Roma),

«il capostipite dei filmclub italiani, sorto nel 1967 a opera di Adriano Aprà ed Enzo Ungari, veri padri del cineclubismo italiano sotto la bandiera dell'*underground* americano e del recupero delle avanguardie storiche, frequentato da Alberto Moravia come Aldo Moro»,<sup>68</sup>

In sala, Jean-Marie siede accanto a «Godard, Pasolini, Moravia, Glauber Rocha»<sup>69</sup>, Bellocchio, Siciliano e molti altri “contestatori”<sup>70</sup>:

«Quando chiuse il Filmstudio, si perse uno spazio di libertà

---

67 *Incontro con l'autore*, «Bianco e Nero» n. 3-4, anno 1969; ora in P. BENVENUTI (a cura di), *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, cit., p. 9.

68 P. D'AGOSTINI, *Il cinema italiano da Moretti a oggi*, cit., p. 1081.

69 Si veda l'intervento rilasciato da Gianni Borgna, in occasione della riapertura del Filmstudio, pubblicato sul sito del cineclub, <http://www.filmstudioroma.com/>.

70 Gran parte sono conoscenze di Straub: si veda le collaborazioni con Adriano Aprà o Alberto Moravia che profetizza con il cineasta, a Trastevere, su la Guerra del Golfo (vedi l'incontro alla Cineteca di Bologna, *Prendere o lasciare* (2001), diretto da Damiano Debiasi e pubblicato su <http://vimeo.com>) ed infine la confidenza mostrata con Godard nel film *Morceaux de conversation avec Jean-Luc Godard* (2007) diretto da Alain Fleischer.

Per il resto sicura è la partecipazione alle prime quattro edizioni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro; tuttavia si può postulare anche la successiva presenza dei due registi all'evento, in quanto tra i «simboli viventi del modo di intendere il cinema» difeso dalla Mostra. L'idea progettata a Roma da Lino Micciché e da Bruno Torri alla fine del 1964, realizzata a Pesaro fin dalla prima edizione (29 maggio-6 giugno 1965) e finanziata con il contributo degli enti locali, della Regione Marche e dello Stato, diviene un punto di riferimento mondiale del rinnovamento cinematografico. Fin dalle origini dell'evento l'obiettivo è quello di realizzare una rassegna non agonistica di “opere prime” ma di nuove scelte e nuove strade capaci di avviare processi di rinnovamento, di crescita, di maturazione, di evoluzione del cinema: «Tale politica culturale si traduceva nel dare spazio agli autori che cercavano di sottrarre il cinema nell'Occidente “liberistico” ai condizionamenti e agli ostacoli di Stato; ma soprattutto di favorire le realtà cinematografiche del Terzo Mondo, dove la battaglia per un nuovo cinema ha contribuito alla formazione di una coscienza nazionale ed è stata dunque un essenziale strumento della liberazione dai vecchi e dai nuovi colonialismi; la Mostra dunque apriva annualmente un dibattito sia sulla diffusione e circolazione del “nuovo” in un mercato mondiale, che per ragioni diverse gli era quasi totalmente impermeabile sia sulla necessità che, accanto al nuovo cinema, nascesse una nuova critica, provvista di una diversa coscienza del linguaggio cinematografico e degli strumenti ermeneutici suggeriti dalle nuove scienze socioantropologiche e semiologiche». Si veda <http://www.pesarofilmfest.it/>

Per quando riguarda invece l'approdo a Buti e al Teatro Francesco di Bartolo (dal 1978) si fornirà qualche dato successivamente.

dove era possibile vedere un cinema diverso, più creativo e interessante. Il circuito tradizionale non ne sopportava l'esistenza. La pretesa libertà del mercato non tollera infatti le differenze e si risolve sempre in monopolio. Non vuole offrire la possibilità di vedere film diversi da quelli alla moda perché teme che poi gli spettatori preferiscano i prodotti non commerciali, e non solo nel cinema. La cosiddetta libera concorrenza ha prodotto l'uniformità e il monopolio del cinema americano, che occupa ormai tutte le sale. I finanziamenti seguono la logica del profitto e fare buoni film è sempre più difficile, ma quando ci si riesce, è difficilissimo distribuirli. In Italia, per esempio, è quasi impossibile vedere i film di Godard, Rivette o Siciliano. Mi ricordo che nel 1969 Godard al Filmstudio discuteva con gli studenti contestatori, tra i quali anche Cohn-Bendit, su come fare *Vento dell'Est*, anche se poi decideva tutto da solo. Insomma il Filmstudio era un luogo di resistenza al cinema commerciale». <sup>71</sup>

Rimane comunque il fatto che non si possa postulare quasi alcuna similarità con il contesto italiano, eccezione fatta, ovviamente, per il mancato successo di pubblico. Per primo *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, propone sì il confronto dialettico tra un contadino e un borghese, ma senza rinunciare alla retorica del cinema («quella che io chiamo pornografia»<sup>72</sup>).

Qualche riscontro in più si può trovare nello sconclusionato *Io sono un autarchico*, debutto non professionale di Nanni Moretti del 1976, che proprio dopo qualche settimana di permanenza al Filmstudio, diviene il manifesto del nuovissimo cinema italiano. Se però con *Ecce Bombo* (1978) il contributo dell'avanguardia prende una forma più decisa (e si percepiscono più chiaramente il “ritmo” del montaggio e lo straniamento degli attori), non deve stupire il fraintendimento dell'opinione pubblica (che gli affibbia l'etichetta di «nuovo comico»<sup>73</sup>) di cui è vittima il giovane autore: manca la «vertigine puritana», «l'intransigenza, la radicalità, il virtuosismo, il perfezionismo» di Straub e Huillet e, tutto sommato (guardando soprattutto il finale di questo secondo film), sembra

---

71 Intervento rilasciato da Jean-Marie Straub, in occasione della riapertura del Filmstudio, pubblicato sul sito del cineclub, <http://www.filmstudioroma.com/>.

72 Vedi il collage di interventi straubiani proposto sotto il titolo *Contro la pornografia* in F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 33.

73 P. D'AGOSTINI, *Il cinema italiano da Moretti a oggi*, cit., p. 1082.

essere più una questione Fassbinderiana<sup>74</sup>.

Insomma, la risposta del cinema ribelle italiano non arriva alla radicalità di quella tedesca e gli Straub sembrano proprio fare i conti con qualcosa di simile a quello che nota Andrea Martini, parlando della *nouvelle vague* e degli altri “nuovi cinema” europei:

«Generalmente si sottolinea come il cosiddetto sentimento del nuovo abbia coinvolto in straordinaria sintonia temporale gran parte dei paesi europei. Tuttavia *nouvelle vague*, *free cinema*, *nova vlna* e i vari “nuovi” cinema del vecchio continente non presentano, al di là di una serie assai simile di rivendicazioni, tutto riassunto nelle rispettive sottolineature della differenza, tratti comuni, sotto il profilo del progetto».<sup>75</sup>

Così la “difficoltà”, di matrice teutonica, dei loro film non fatica a divenire opinione diffusa e quasi proverbiale, addirittura tra gli stessi “alleati” («E poi non ho detto che il mio prossimo film sarà sperimentale e difficile come quelli di Straub [...]»<sup>76</sup>): in Italia tutti i percorsi e i progetti delle nuove leve non arriveranno all'estremismo di chi vuol «sopprimere il sistema e sopprimere lo stato»<sup>77</sup> e che di conseguenza si guadagnerà la fama di “terrorista del cinema”<sup>78</sup>; «In due parole, è l'arte popolare. Se vuoi fare arte popolare devi pagarla in termini di purezza bressoniana, non puoi fare il cinema splendidamente rigoroso di Jean-

74 Ovvero debitore di quello stesso Rainer Warner Fassbinder, giovanissimo regista teatrale, a cui Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, prima di abbandonare la Repubblica federale, regalarono una lunga sequenza, girata sulla Lambergerstrasse e presa da *Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano*, che egli inserì, come cammeo, nel primo lungometraggio *Liebe ist kälter als der Tod* (1969). Vedi G. SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco*, cit., p. 1028.

75 A. MARTINI, (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, cit., p. 20.

76 B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Garzanti, Milano, 2010, p. 80.

77 A. MARTINI, (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi* cit., p.237.

78 Stando alle stesse dichiarazioni del regista, così li avrebbe chiamati Alberto Moravia; Jean-Marie Straub allude a ciò anche parlando di *Introduzione* «è proprio un film terroristico, è l'unico del quale si può dire quel che pretendeva Moravia di altri film», vedi F. PECORI, *Introduzione alla musica. Conversazione registrata al magnetofono*, cit., p. 15.

Si ricorda inoltre la polemica suscitata dalla dichiarazione rilasciata, tramite l'attrice Maddalena Daddi, alla 63ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica a Venezia, dove Straub e Huillet, assenti dall'evento, hanno presentato *Quei loro incontri*: “Finché ci sarà il capitalismo imperialistico americano, non ci saranno mai abbastanza terroristi nel mondo. D'altronde non potrei festeggiare in un festival dove c'è tanta polizia pubblica e privata alla ricerca d'un terrorista. Il terrorista sono io”; *Fa scandalo il messaggio sul terrorismo di Straub-Huillet*, «Il Sole 24 ore», 8 settembre 2006.

Marie Straub»<sup>79</sup>.

Con il passare degli anni l'unico film "italiano" che resterà nella memoria dei due cineasti tedeschi sarà *La carrozza d'oro* (*Le Carrosse d'or*, 1952) diretto da Jean Renoir<sup>80</sup>.

Tuttavia se in Italia non sono anni propizi nemmeno per il rapporto tra cinema, intellettuali e scrittori («rispetto a quella forma di sinergia raggiunta tra gli anni Sessanta e Settanta da letteratura e cinema, negli anni Ottanta bisogna registrare una decisa mutazione di segno e una nuova distanza, o quanto meno una prossimità meno stretta»<sup>81</sup>), ciò non toglierà la facoltà a Straub e Huillet di portare avanti quel «cinema d'autore [...] di qualità letteraria»<sup>82</sup> pensato ad Oberhausen: nei loro film maturati altrove, difficili probabilmente anche (ma non solo) per questo, la pretesa di italianità e l'interventismo non potranno che giocare, ora più che mai, sul rapporto con determinati testi, ma soprattutto autori, italiani.

---

79 B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, cit., p. 80.

80 La dichiarazione del regista (vedi l'incontro alla Cineteca di Bologna, *Prendere o lasciare* (2001), diretto da Damiano Debiasi e pubblicato su <http://vimeo.com>) potrebbe sembrare provocatoria visto il fatto che si tratta di un film girato da un regista straniero e che probabilmente era già da tempo nella mente di Straub (*Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano* ricorda infatti il titolo dato alla reinvenzione renoiriana del testo teatrale di Mérimée su cui si basa il film, *La Commediante, il Teatro e la Vita*). Ciononostante *La carrozza d'oro* non solo annovera tra i suoi attori Anna Magnani, «la quintessenza dell'Italia» ma vuole essere un film italiano perché «In Italia i buoni film sono italiani». Vedi J. RENOIR, J., *La vita è cinema. Tutti gli scritti. 1926-1971*, cit., pp. 291-292.

81 A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, La scuola, Brescia, 2009, p. 118.

82 AA. VV., *Il Nuovo Cinema Tedesco*, cit., p.1.



## Capitolo II. Straub e Huillet liberano *I cani* di Fortini

### 1. La scelta del libro *I cani del Sinai*

«Questo è il nostro lavoro, si chiama estetica e l'estetica è solo una scelta concreta per ogni cosa che si fa, una scelta politica, morale. Una scelta che tenta di approfondire la coscienza che uno ha, che noi due abbiamo, di una certa responsabilità verso quello che sta dopo e di fronte al film, prodotto finito».<sup>1</sup>

A questo punto è ormai chiara l'austerità con cui Straub e Huillet ponderano il proprio cinema: la coppia di cineasti si sente, a tutti gli effetti, investita da una funzione sociale per la quale si adopera incessantemente, senza civetterie artistiche o compromessi. Il loro può considerarsi davvero come un lavoro («un processo di produzione di rapporti fra esseri umani»<sup>2</sup> lo definirà Franco Fortini) che, in quanto tale, mira a ricavare risultati concreti.

Agli Straub, veri «arrotini-registi»<sup>3</sup> mossi da un profondo senso etico, importa soltanto che le proprie opere artigianali siano affilate e taglienti per quel che serve.

Oggi, assuefatti alle logiche e ai tempi del consumismo sovrano (soprattutto in campo cinematografico), è quasi impensabile avanzare il paragone dell'artigiano che, dall'antro della propria bottega, sceglie il materiale per garantire un operato di alta qualità, eppure Straub e Huillet agiscono controcorrente:

«Credo che Dreyer volesse dire che bisogna fare dei film che siano tutt'altro che dei prodotti. Penso che adesso si dovrebbe fare dei film artigianali. Per me non c'è più differenza ad un certo punto tra un film come *La caduta degli dei* e il *Fellini. Satyricon*: qui non si sente più un cuore di un uomo che batte;

1 AA. VV., *Personale completa di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Personale completa di Chantal Akerman*, cit., p. 39.

2 F. FORTINI, *Caro Jean-Marie*, «Il Manifesto», 2 dicembre 1976.

3 F. BORIN, *Le lacrime ed il nome del cinema*, «Cafoscari. Rivista universitaria di cultura», ottobre 2008, p. 12.

sono soltanto dei prodotti e basta. [...] Quei film in cui non si sente più battere il cuore dell'autore per me sono soltanto una successione di abitudini dell'industria cinematografica e non più una scelta di quello che fabbrica il film, e sono dei ponti che crollano quando passa la gente, o delle sedie sulle quali non si può più sedersi a meno di uccidersi».<sup>4</sup>

Si è fuori dal comparabile, al di là di qualsiasi moda o logica commerciale, che ha ormai abituato lo spettatore ad aspettarsi piovere da cielo, e in ogni dove, i più svariati rifacimenti letterari:

«Film dove c'è sempre meno da vedere e da ascoltare, che fanno violenza con i soggetti sempre più commerciali e contribuiscono a distruggere sempre di più la gente indifesa, proprio quella parte del popolo che con il cinema potrebbe aprirsi se gli fossero fatte vedere certe cose».<sup>5</sup>

Gli Straub optano per farle vedere queste cose, selezionando il testo e l'autore più idonei per assicurarsi la realizzazione di un «film di qualità letteraria»<sup>6</sup> che sia soprattutto il frutto della «considerazione di tutti i problemi, le vicende, i momenti culturali secondo l'ottica della lotta di classe»<sup>7</sup>.

La fase di scelta della fonte, su cui avviare la nuova impresa, acquista particolare rilievo e diviene, in termini concreti, un'operazione fondante che offre inoltre l'occasione di introdurre il nome di Bertolt Brecht, un punto di riferimento vitale e costante per la coppia. Le dottrine sul realismo e le conseguenti innovazioni apportate al teatro dal poeta<sup>8</sup> e drammaturgo tedesco saranno talmente vive

4 C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p.13.

5 *Colloquio con Jean-Marie Straub. Cinema politico, cinema di rabbia*, «Cineforum», n. 96-96, 1970; ora in P., BENVENUTI, *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, cit., p. 25.

6 AA. VV., *Il Nuovo Cinema Tedesco*, cit., p.1.

7 *Conferenza stampa tenuta a Pesaro per la XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, 18 settembre 1976, in R. ROSSETTI, (a cura di), *Film/Straub-Huillet*, cit., p. 200.

8 Per rendere l'idea può bastare qualche parola sul teatro epico di cui Bertolt Brecht è il principale esponente: affermatosi agli inizi del XX secolo, la forma e funzione differisce dal concetto stesso di teatro come normalmente si intende. L "epicizzazione" del teatro si tratta di un decentramento della drammatizzazione dall'evento scenico rappresentato in maniera naturalistica per una più globale partecipazione dello spettatore, che diviene il destinatario attivo (e non più passivo) della rappresentazione. Mentre il teatro classico occidentale tende ad essere il luogo della finzione col fine di avvolgere lo spettatore in una realtà "altra", il teatro epico ha il preciso scopo di sottolineare la messinscena teatrale e, tramite un massiccio uso della propaganda (di chiara ispirazione marxista), procedere ad uno sviluppo collettivo a livello culturale e sociale. Il teatro epico è, di

nell'opera di Straub e Huillet (combinare in forme e proporzioni differenti), da consentire alla critica di estorcere allo stesso Jean-Marie la constatazione che

«Non devi credere che lo conosca tanto bene, Brecht. Ho fatto conoscenza con le sue teorie, come lui le ha fatte, dopo. Prima sono venuto a contatto con la sua opera al Berliner Ensemble quando sono stato a Berlino nel '58. [...] In un certo senso la scoperta che lui ha fatto per il teatro io l'ho fatta a livello cinematografico».<sup>9</sup>

Ci sarà perciò modo di spendere, volta per volta, ulteriori considerazioni sulla *Weltanschauung*<sup>10</sup> brechtiana (d'altronde le generalizzazioni non si addicono agli Straub), per ora è sufficiente constatare che il regista sembra essere ben consapevole anche dell'aspetto prettamente teorico quando richiama l'espressione «mettere in questione Fortini»<sup>11</sup>: come si evince infatti da *Scritti teatrali* (nel capitolo dedicato alla *Letteralizzazione del teatro*<sup>12</sup>), anche «L'Opera da tre soldi mette in questione le concezioni borghesi [...] in quanto cioè le rappresenta»<sup>13</sup>.

Per *Fortini/Cani* (1976) la «messa in questione» è quella di un libro di Franco Fortini, *I Cani del Sinai*, scritto nell'estate del 1967. Nato a Firenze nel 1917, Franco Lattes (che figlio di un ebreo, prese il cognome “da scrittore” e cattolico dalla madre nel 1938, dopo essersi convertito al cristianesimo valdese, per sottrarsi alle leggi razziali) vive in quella città la propria giovinezza e si laurea in

---

conseguenza, fortemente politico. La forma epica si avvale di una particolare tecnica di recitazione definita da Brecht e basata sul cosiddetto effetto di straniamento: la tecnica è diametralmente opposta a quella convenzionale che si prefigge l'immedesimazione; l'attore, infatti, sulla scena non dà luogo alla totale metamorfosi nel personaggio da rappresentare, egli mostra il proprio personaggio, mantenendo il contegno di chi si limita a suggerire, a proporre, tenendosene a distanza. L'importante è sollecitare lo spettatore alla critica soprattutto dal punto di vista sociale. Si veda inoltre *Dizionario dello spettacolo del '900*, <http://www.delteatro.it>.

9 Estratto riportato in F. PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 31.

10 Termine quasi intraducibile in lingua italiana perché non esiste nel suo lessico una parola che gli corrisponda appieno. Ci si può avvicinare pensando ad un concetto di pura astrazione o comunque restrittivamente tradotto con "visione del mondo", "immagine del mondo", "concezione del mondo".

11 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I Cani del Sinai. Conversazione*, cit., pp. 195-196. Si segnala inoltre la citazione di estratti bilingue da *Scritti Teatrali* per J. M. STRAUB, *Lettera ai "Cahiers du cinéma"*, «Cahiers du cinéma», n. 233, 1971; ora in P. BENVENUTI, *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, cit., pp. 156-158.

12 B. BRECHT, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1974, p. 37.

13 *Ibidem*.

Giurisprudenza ed in Lettere. Notevoli sono i contatti che stabilisce con tutte le personalità di spicco della cultura italiana: dai protagonisti dell'Ermetismo a Montale, Noventa e Vittorini. Nel 1941 viene richiamato alle armi e partecipa alla Resistenza in Valdossola per poi emigrare in Svizzera; quando la guerra finisce, decide di stabilirsi a Milano e diviene redattore del «Politecnico».

Durante il periodo che intercorre tra il 1948 e il 1953 lavora all'Olivetti; successivamente collabora con le riviste «Comunità», «Officina», «Ragionamenti», «Il Menabò», «Quaderni rossi», «Quaderni piacentini». Oltre a ciò, notevole è il contributo in quotidiani del calibro de l'«Avanti!», il «Manifesto», il «Corriere della sera», il «Messaggero» e «Il Sole 24 ore». Dopo aver insegnato nelle scuole secondarie, dal 1971 al 1989, diventa titolare della cattedra di Storia della critica letteraria della Facoltà di Lettere di Siena, dove porta a termine l'intera carriera accademica. Muore a Milano nel novembre del 1994. L'instancabile impegno di scrittore lascia un'opera monumentale e a tuttotondo, prova della sua autorevolezza nel panorama intellettuale italiano, dove si guadagna la fama di crocevia della cultura non solo nazionale, ma anche europea.

Tra l'enorme mole di scritti (saggistica, poesia, per cui nel 1985 riceve il Premio Montale-Guggenheim, narrativa, sceneggiature, traduzioni, in versi ed in prosa, dal francese e dal tedesco<sup>14</sup>), un denso *pamphlet*, *I cani del Sinai*, incrementa l'ormai nota fama di personaggio scomodo facendogli guadagnare ulteriori

---

14 Limitandosi ai titoli principali, per la poesia: *Foglio di via* (Einaudi, 1946, 1967), *Poesia e errore* (Feltrinelli, 1959; Mondadori, 1969), *Una volta per sempre* (Mondadori, 1963), *Questo muro* (Mondadori, 1973), *Il ladro di ciliege* (Einaudi, 1982), *Paesaggio con serpente* (Einaudi, 1984), *Composita solvantur* (Einaudi, 1994). Per la narrativa e la diaristica: *Agonia di Natale* (Einaudi, 1948; Giovanni e le mani, 1972), *Asia Maggiore* (Einaudi, 1956), *Sere in Valdossola* (Mondadori, 1963; Marsilio, 1985), *I cani del Sinai* (De Donato, 1967; Einaudi, 1979); per la saggistica, *Dieci inverni* (Feltrinelli, 1957; De Donato, 1974), *Verifica dei poteri* (Il saggiatore, 1965; Einaudi, 1989), *Profezie e realtà del nostro secolo* (Laterza, 1995), *L'ospite ingrato* (De Donato, 1966; Marietti, 1985), *Saggi italiani* (De Donato, 1974; Garzanti, 1987), *I poeti del Novecento* (Laterza, 1977), *Questioni di frontiera* (Einaudi, 1977), *Insistenze* (Garzanti, 1985), *Extrema ratio* (Garzanti, 1990). Traduzioni: Flaubert, Eluard, Doblin, Gide, Brecht, Proust, Goethe, Einstein, Queneau. Postumi sono usciti: *Breve secondo Novecento* (Manni, 1996), *Poesie inedite* (Einaudi, 1997), *Disobbedienze*. Gli anni dei movimenti: *Scritti sul Manifesto 1972-1985* (Manifestolibri, 1997); *II. Gli anni della sconfitta* (ivi, 1998), *Fortini e Loi. Franchi dialoghi*, Lecce, Manni, 1998, *Dialoghi con il Tasso*, a cura di Donatello Santarone, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Informazioni ricavate da <http://www.centrofortini.unisi.it/>.

inimicizie. Il libro esce a ridosso della Guerra dei sei giorni<sup>15</sup>, un *instant book* quindi, che vuole intervenire sulla questione che contrappone arabi ed israeliani, anche in virtù delle origini ebraiche dell'autore. Il racconto e la memoria autobiografica (che vertono soprattutto sulla giovinezza di Fortini e sull'ambivalenza della figura del padre, ebreo, antifascista ma anche «borghese colto di sorpresa davanti all'inatteso 1938»<sup>16</sup>) si alternano alle ragioni del rifiuto (sofferito e non privo di tormenti) di schierarsi a fianco di quei “cani del Sinai” (un'invenzione fortiniana che denomina coloro che sul Sinai, in realtà, non ci sono ma che altrove «corrono in aiuto del vincitore»<sup>17</sup>) che appoggiano Israele (ovvero l'Occidente liberale e neocolonialista) contro il nazionalismo arabo e socialisteggiante di Nasser (favorito da l'Unione Sovietica e l'opinione pubblica comunista). Fortini non è contrario alla costruzione dello Stato di Israele, anzi ribadisce spesso la sua ipotesi di una mediazione possibile, proprio grazie a questo Stato, tra il «cosiddetto Occidente di eredità cristiano-liberale e socialista e il Terzo Mondo»<sup>18</sup>. Non è pensabile tuttavia di appoggiare il governo israeliano soprattutto se lo si ritiene la *longa manus* degli interessi americani in Medio Oriente: aderire al sionismo senza mettere nemmeno in discussione le persuasioni (occulte o meno) dell'opinione pubblica, annullerebbe di fatto non solo la lezione sartriana («Non mi interessa ciò che è stato fatto all'uomo, ma cosa egli fa di quel che è stato fatto a lui»<sup>19</sup>) ma lo stesso sacrificio dell'Olocausto; perché accanto alla solidarietà mostrata a coloro che furono le vittime («Sì, capisco, hai ragione. Ma è più forte di me. Quando gli ebrei sono minacciati»<sup>20</sup>) giace un nuovo e paradossale odio («“Io, quel Nasser, lo strozzerei con le mie mani”, mi dice, con

---

15 La Guerra dei sei giorni (5-10 giugno 1967) fu un conflitto combattuto tra Israele da una parte ed Egitto, Siria e Giordania dall'altra, all'interno dei conflitti arabo-israeliani e che risultò in una rapida e totale vittoria israeliana.

16 A. CAVAGLION, *Fortini contro il sionismo. Un'autobiografia militante*, «Indice de Il Giornale», 1 gennaio 2003.

17 F. FORTINI, *I cani del Sinai*, Quodlibet, Macerata, 2002.

18 F. PANZERI, *Un tormentato Fortini riscopre le sue origini*, «Avvenire», 12 ottobre 2002.

19 Citata anche (e qui ripresa) da L. VOCE, *Cane contro cane, uomo contro uomo*, «L'Unità», 26 ottobre 2002.

20 F. FORTINI, *I cani del Sinai*, cit., p. 20.

le pupille accese, una insegnante, madre di due figli: e fa il gesto»<sup>21</sup>).

Occorre perciò indagare in dettaglio sulle ragioni della predilezione di Straub e Huillet per *I cani del Sinai*: tirare in ballo l'opera fortiniana significa *in primis* occuparsi di un problema che li ha impegnati proprio in questi ultimi anni:

«Cioè ho sempre ripreso in mano il suo libro e dopo aver fatto un titolo *Introduzione alla "Musica d'accompagnamento per una scena di film" di Arnold Schoenberg*, era un aspetto per me di riflessione ebraica. E poi abbiamo fatto *Mosè e Aronne* [...]. Ci mancava una riflessione più politica sulla questione ebraica»<sup>22</sup>.

Jean-Marie Straub infatti è cresciuto in una famiglia piccolo-borghese francese dove, quando era giovane, ha avvertito un certo antisemitismo («nascosto, anche se non voleva riconoscersi come tale»<sup>23</sup>): nato nel 1933, il cineasta non rimane di certo indenne agli orrori dell'Olocausto. Inoltre anche Danièle Huillet sembra tenerci al precisare che «l'unico motivo autobiografico che ho in comune con Jean-Marie è che anche a Parigi l'antisemitismo era abbastanza forte e anche per me era uno scandalo [...]»<sup>24</sup>.

Tutto ciò, senza dubbio, convalida una posizione, nota già ai tempo di *Non riconciliati* e della scelta di Böll: «I miei rapporti con gli autori sono in effetti un dialogo con me stesso. La mia è una posizione critica di fronte al testo che mi interessa solo quando contiene degli elementi, dei problemi che io mi sono già posto nella vita»<sup>25</sup>.

Il libello di Fortini si rivela perciò lo spunto adatto per proseguire e terminare una riflessione iniziata altrove, nonché il cosiddetto “trattico ebraico”; tuttavia come afferma lo stesso regista, questo non è sufficiente per fare un film «perché un film

---

21 *Ivi*, p. 19.

22 *Conferenza stampa tenuta a Pesaro per la XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 198.

23 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I Cani del Sinai. Conversazione*, cit., p. 196.

24 *Ibidem*.

25 N. IVALDI, *Contro i preconcetti di ogni genere che impediscono la conoscenza della realtà. Intervista con Jean-Marie Straub*, «Bianco e Nero», n.3-4, 1969; ora in P. BENVENUTI, *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, cit., p. 7.

deve sempre partire dalla realtà del paese da cui nasce»<sup>26</sup>.

Anche se «la prosa più densa che ci sia in Italia»<sup>27</sup> sembra essere prevalentemente concentrata sulla questione arabo-israeliana, non si astiene affatto dal colpire il Bel Paese:

«Ci interessavano le informazioni.. che sono tante: per esempio che un ebreo in Italia era esentato dalle lezioni di religione; per esempio tutto quello che è successo al padre di Fortini; per esempio le leggi razziali, che non sono più gentili di quelle naziste, delle quali però, in Italia, la borghesia non vuol sentire parlare. In Italia sono persuasi di non essere razzisti, di non esserlo mai stati [...] non dimentichiamo l'Abissinia.. e poi, insomma, vediamo un po' come sono trattati quelli del Sud che vanno a Milano o a Torino: non c'è differenza tra questo trattamento e quello dei negri o degli immigrati a Parigi».<sup>28</sup>

Così *I cani del Sinai*, nella biblioteca degli Straub da prima dell'arrivo a Roma e ripreso, si dimostra come l'ideale occasione per occuparsi ufficialmente del primo film italiano; inoltre non si deve tralasciare che, a differenza delle opere precedenti, lo scrittore del libro è ancora in vita: caso vuole proprio che, dalla sua, Franco Fortini, spiazzato da *Non Riconciliati*, entrato in contatto con Straub e Huillet, tramite un amico comune e dopo *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, manifesti il desiderio di collaborare con i due cineasti.

Non solo, quindi, l'autore giusto per il film giusto ma, con un contatto d'eccellenza del calibro di Franco Fortini, le cui vicende personali hanno spesso intersecato la Storia della nazione, ipoteticamente si possono creare le condizioni per impostare un'intera carriera in Italia.

A questo punto però occorre passare al film perché non solo Brecht, la cui autorità vige sempre per gli Straub, dimostra che «l'*Opera da tre soldi* mette in questione le concezioni borghesi non solo come contenuto, in quanto cioè le

---

<sup>26</sup> E si aggiunge “Per cui nasce”, si veda a tal proposito l'*Introduzione* del presente elaborato e C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 14.

<sup>27</sup> *Conferenza stampa tenuta a Pesaro per la XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 206.

<sup>28</sup> F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I Cani del Sinai. Conversazione*, cit., p.187.

rappresenta, ma anche per il modo nel quale le rappresenta»<sup>29</sup>, ma anche Straub e Huillet scelgono, ovviamente, di non limitarsi alla scelta e congegnarsi sul “modo”. Urge, a questo punto, evitare ciò che si verifica in qualsiasi film (politico) che abbia superato la prova “soggetto” (come ad esempio in *Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni singolo sospetto*, 1970, regia di Elio Petri<sup>30</sup>):

«perché se il cinema (o quella che ho chiamato pornografia) si interpone tra la realtà (soggetto politico) che uno pretende di trattare, questi non fa più un film politico ma fa del cinema che si chiama del cinema politico ma che io, personalmente, non vedo come tale perché un film politico è un film che normalmente non è più del cinema, perché il cinema è diventato una retorica che è come il serpente che si mangia la coda».<sup>31</sup>

---

29 B. BRECHT, *Scritti teatrali*, cit., p. 37.

30 Il titolo si cita alludendo ad una precisa conversazione tenuta al Cineforum di Bergamo il 7 giugno 1970. Quando il film, fresco d'uscita, viene tirato in ballo, Jean-Marie Straub risponde «Non voglio fare degli esempi, perché mi dispiace parlare dei colleghi e poi non ho visto gli ultimi film, ma a me sembra falso pretendere di fare “a priori” del cinema politico. Quando il film che uno fa, nel momento in cui lo fa, non tratta un soggetto politico, il cinema politico diventa fine a se stesso. E questo mi sembra un grosso pericolo, perché diventa una specie di auto-compiacimento»; *Colloquio con Jean-Marie Straub. Cinema politico, cinema di rabbia*, cit., p. 24.

31 *Ibidem*.

## 2. Un film di poeti che riescono a far parlare la realtà<sup>32</sup>

Si sta presto a descrivere il film *Fortini/Cani*: un uomo (Franco Lattes, nei titoli di testa, riconoscibile a 24' 00"), seduto sul terrazzo di una villa e affiancato da un oleandro, legge ad alta voce (con una strana intonazione) il libro *I Cani del Sinai* (titolo che si deduce dalla copertina, mostrata nei titoli di testa, fig. 3). Ai momenti di lettura si alternano uno spezzone di telegiornale (Arrigo Levi parla a 1' 14"), le inquadrature di articoli estratti da quotidiani (il primo es., *La cultura vince*, a 4' 50"), momenti di schermo nero muti o con *voce off* che porta avanti la narrazione (già da 1' 00"), panoramiche di paesaggi (sulle Apuane da 9' 27") e le riprese fisse di una liturgia ebraica (da 24' 50") o del traffico urbano di Firenze (45' 00"). Spezza l'andirivieni che si crea soltanto un rapido botta e risposta di Luciana Nissim (6' 11") e Adriano Aprà (7' 04").

Messa così, è da ritenersi lecita la domanda con cui s'interroga, senza mezzi termini, Jean Narboni:

«E allora tornano sempre le stesse domande che uno si pone davanti al film di Straub: che cosa aggiungono ai testi preesistenti, su cui tutti si basano? Che cosa aggiunge al cinema e a quei testi (testi teatrali, lettere, frammenti di giornali, opera, romanzo, saggio) di filmarli, farli leggere, integralmente o in parte recitare, declamare, suonare, cantare, *sprechgesanger*, o sputare, deglutire, espellere, scandire, vomitare? Non bastano forse a loro stessi? Dov'è in tutto ciò lo "specifico" del cinema? E se anche fosse cinema, chi è che comanda l'immagine o il suono? Si tratta di corredare immagini, di illustrare, di figurare lo scritto oppure di commentare, di accompagnare delle immagini? Di rappresentare, di trascrivere, di adattare, di trasporre o di tradire?»<sup>33</sup>

---

32 «La "storia" con la "s" maiuscola o minuscola, deve parlare da sola nel contesto del film. Ciò che m'imbarazza di più nel film di Kluge, dato che ha molte piccole intenzioni, è il fatto che è un film di un saggista, mentre credo che si debbano fare dei film di poeti che facciano parlare la realtà»; N. IVALDI, *Contro i preconcetti di ogni genere che impediscono la conoscenza della realtà*, cit., p. 7

33 J. NARBONI, *Su Fortini/Cani*, «Cahiers du Cinéma», n. 275, Aprile 1977; ora in P. SPILA, (a cura di), *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 26.

Potrebbe essere valida l'ipotetica risposta fornita dallo stesso:

«False domande, né Straub né Godard hanno mai voluto saperne, se fosse possibile. False domande che lasciano agli integralisti dello “specifico” ai quali rispondono: tutto ciò che si legge, si annota, si respira, si canta, si balla, si cita, si suona, per radio o per televisione, si registra, può essere per noi un film a patto che s'iscriva lì».<sup>34</sup>

Ciononostante, per paradossale che sembri, questo che sembrerebbe fermarsi, per spendere un'espressione alla moda, ad un meditato “dono di visibilità”, nasconde l'attuazione di un duplice piano di interessi non indifferente: come afferma Giorgio Tinazzi, in campo di *Adattamento* e a proposito del caso Straub-Huillet, «la relazione tra dire e mostrare si complica nel momento in cui sembrerebbe semplificarsi»<sup>35</sup>.

Il “non aggiungere nulla” adornianamente<sup>36</sup> (complice anche l'influenza dei precoci scritti tedeschi di Weber e Simmel) vuole essere, *in primis*, un meditato atto terroristico, a base di non-cinema, contro l'industria e la retorica cinematografica: il testo portato sullo schermo in quanto tale, letto o filmato ecc., si fa portavoce di una rinuncia effettiva al tradizionale linguaggio cinematografico. Di ciò rimane infatti soltanto qualche traccia nel veloce scontro dialettico di Luciana Nissim e Adriano Aprà (dove vive ancora un piccolo residuo di “finzione”) e in quella sorta di aspettativa che si crea nei primi ventiquattro minuti e che culmina con lo “svelamento”, un po' alla *cinèphile*, nonché la sorpresa di apprendere che il narratore è soltanto un uomo che legge. Per il resto, *I Cani del Sinai* realizza una grossa conquista in termini di coraggiosa eliminazione dello stile dell'industria culturale («perché si farebbe della pubblicità per il mondo come esso stesso è, proprio come ogni prodotto dell'industria culturale è la pubblicità di sé stesso»<sup>37</sup>).

---

34 *Ibidem*.

35 G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 82.

36 In particolare ci si riferisce ad un passo di Adorno che «individua nella dipendenza e servitù degli uomini l'obiettivo ultimo dell'industria culturale» riportato tra quelli significativi per Franco Fortini in F. RAPPAZZO, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, cit., p. 20.

37 *Ibidem*.

Non è da biasimare perciò quel malcapitato spettatore che sbadiglia, si annoia, si irrita e alla fine si alza e se ne va: questa è la prova dell'ennesimo riuscito scacco degli Straub alla “pornografia” perché, al contrario dell'industria cinematografica, Straub e Huillet non possono vendere consensi totali ad un cliente; «Bisogna distruggere la retorica del cinema e ricominciare sempre daccapo con ogni film che si fa perché la retorica, quella che io chiamo pornografia, è proprio per quella che la gente dice “È un film ben fatto” mentre è il contrario».<sup>38</sup>

Si potrebbe obiettare che sia perciò soltanto una questione di idea, propria di un intellettuale fortuitamente dotato di macchina da presa alla mano; alla fin fine lo stesso Straub sembra concederlo:

«Abbiamo riflettuto per quattro anni e anche di più. E se tu prendi qualcuno che lavora, che è anche distrutto dal suo lavoro, gli dai una possibilità, dei soldi per esistere in modo che non debba più andare a lavorare, ti giuro che potrebbe arrivare esattamente agli stessi nostri risultati. Ti assicuro che prendendo un uomo del sottoproletariato, se si potesse dare a quest'uomo, per cinque anni, la possibilità di non pensare più al suo lavoro e di avere la possibilità di fare nient'altro che riflettere arriverebbe alle stesse nostre conclusioni, agli stessi film, agli stessi mezzi perché sono mezzi che vengono da una tradizione certo, ma che abbiamo reinventato».<sup>39</sup>

Basta un nonnulla insomma! Tuttavia ciò potrebbe non essere abbastanza per provare come questa “ripresa delle righe” sia realmente un'opera d'arte di chi dopo aver sondato la tradizione alla lettera cerca un metodo, altrettanto degno di stima ovvero estetico, per scardinarla.

Occorre perciò indagare più a fondo per quantificare le fatiche e le scelte che si nascondono dietro un'apparente «citazione integrale»<sup>40</sup>, che sembra pretendere illegittimamente le paternità di «Renoir, Mizoguchi, Vertov ed Ejzenštein»<sup>41</sup>.

---

38 C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 13.

39 AA. VV., *Personale completa di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Personale completa di Chantal Akerman*, cit., p. 36

40 G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, cit., p. 82.

41 AA. VV., *Personale completa di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Personale completa di Chantal Akerman*, cit., p. 39.

Possono bastare le primissime inquadrature (esaminate avvalendosi del *decoupage*<sup>42</sup> trilingue, tradotto in italiano, dal tedesco, e con alcune parti lasciate in francese) e partire quindi da i particolari titoli di testa:

«1. Molto ravvicinato, obb. 40: la copertura di un libro giallo appoggiato su un tavolo di legno bianco: De Donato Editore Dissensi 5 Franco Fortini *I Cani del Sinai*

Musica

Pausa

2. Scritto bianco su fondo nero: film di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub dissolvenza incrociata con Franco Lattes Luciana Nissim Adriano Aprà

3. Primo piano, obb. 25: l'esergo all'interno del libro e gli occhiali di Franco: "Fare il cane del Sinai" pare sia stata locuzione dialettale dei nomadi che un tempo percorsero il deserto altopiano di El Tih, a nord del monte Sinai. Variamente interpretata dagli studiosi, il suo significato oscilla tra "correre in aiuto del vincitore", "stare dalle parte dei padroni", "esibire nobili sentimenti". Sul Sinai non ci sono cani.

4. Schermo nero

Voce di Franco Lattes:

"La gente non ama ricredersi. Quando dovrà farlo, lo farà in segreto. Guadagno per la causa della

---

42 D. HUILLET, J. M. STRAUB, *I cani del Sinai. Sceneggiatura* in R. ROSSETTI, (a cura di), *Film/Straub-Huillet*, cit., pp. 131-183.

conservazione. Gli indifferenti sono i suoi più certi alleati.”

5. Rai- Telegiornale Arrigo Levi annuncia, il 6 giugno 1967, l'inizio della guerra fra Israele e l'Egitto

Musica del telegiornale poi Arrigo Levi parla:  
“Da stamane si combatte alle frontiere dello stato di Israele, soprattutto sul fronte egiziano fra il deserto del Neghev e la penisola del Sinai [...]”

Voce di Franco Lattes:  
“Il mio cognome non deve contare, sono l'informazione, il servizio al pubblico, rappresento la democrazia, il fair play, la civiltà, il bene.”

Arrigo Levi continua:  
“Durante tutta la mattinata si era combattuto principalmente alla frontiera fra Israele e l'Egitto. [...]”

6. Schermo nero:

Voce di Franco Lattes:  
“La guerra di Israele scatenava nei nuovi, nei recenti piccoli borghesi italiani la volontà di essere dalla parte buona, gustata per breve ora ai tempi di Kennedy e Giovanni XXIII, di liberarsi dalla colpa fascista [...]”

7. Semi totale, obb. 12,5: il mare visto della “Casa Catrin” a Cottoncello, isola d'Elba; al primo piano a sinistra, un piccolo oleandro rosa [...]

Voce di Franco Lattes:  
“Trent'anni prima, un mese di luglio, mi pare: davanti al medesimo mare, in una pensione per famiglie, il «Corriere della Sera» di mio padre.[...]”

8. Schermo nero

Voce di Franco Lattes:  
“Non esiste nessuna prospettiva, non c'è nessuna scala di precedenza. Tu devi ora partecipare di questa passione fittizia come hai già fatto con altre passioni apparenti. [...]”

9. Molto ravvicinato, obb. 40: nell'«Espresso» la prima parte dell'articolo di Benedetti intitolato *La cultura vince*

Voce di Franco Lattes:  
“Che dire della stampa borghese-radicale? Di Benedetti sull'Espresso? [...]”

10. Semi ravvicinato/totale, obb. 9; Luciana Nissim, seduta sul balcone del suo appartamento a Milano; fuma una sigaretta

Luciana Nissim:  
“Sì capisco, hai ragione. Ma è più forte di me: quando gli ebrei sono minacciati...”

11. Ravvicinato, obb. 9: Adriano Aprà, davanti a una finestra sul Tevere, a Roma

Adriano Aprà:  
“Ma è l'altra mia patria. Ma l'antisemitismo c'è.”<sup>43</sup>

Per prima cosa si può notare come i singoli capitoli de *I cani del Sinai* vengano adoperati per costruire l'ossatura del film facendoli corrispondere a ciascun blocco di *Fortini/Cani*:

- 1-3 (titoli di testa)→Introduzione
- 4→Capitolo 1
- 5→Capitolo 2
- 6→Capitolo 3 etc..

Inizialmente ci si limita ad alcune frasi per arrivare, gradualmente, a riportare le intiere “lasse” fortiniane ovvero, come afferma Straub «per certi capitoli è stato utilizzato anche più di due terzi, per certi altri, invece, su un capitolo di una pagina o anche di una pagina e mezza, ci sono solo i tre quarti. Cioè è molto

---

43 D. HUILLET, J. M. STRAUB, *I cani del Sinai. Sceneggiatura*, cit., pp. 131-136.

variabile a seconda dei capitoli»<sup>44</sup>. Questo tipo di articolazione non è soltanto frutto di logica ed oggettività, bensì segue l'identica strutturazione proposta dal maestro Robert Bresson e il suo *Diario di un curato di campagna* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) e, in questo senso, acquista rilievo anche l'inquadratura d'apertura, con il libro di Fortini in veste di titolo del film: una vera e propria strizzatina d'occhio al padre putativo (fig. 2). Se però non si vuol comunque riconoscere nella «semplicità»<sup>45</sup> degli Straub la purezza di Bresson<sup>46</sup>, e si vuol perseverare nel bollare i due cineasti con «la stella gialla della macchina da presa fissa»<sup>47</sup>, è impossibile sorvolare sul fatto che *Fortini/Cani* si debba considerare come un prodotto confezionato *ad hoc*, che tenendo di continuo presente il fatto che «esiste un solo modo di montare»<sup>48</sup>, richiede un minuzioso lavoro alla moviola (visto anche l'utilizzo della presa diretta). Per di più è proprio misurandosi e concentrandosi sul montaggio del film<sup>49</sup> che gli Straub, questa volta, propongono la loro alternativa estetica ed etica: allargando la visuale ci si accorge infatti che questo altissimo e minuzioso lavoro alterna le famigerate inquadrature fisse (proprie di uno sguardo e non di un occhio<sup>50</sup>), le letture fortiniane, i documenti muti e lo schermo nero, con le poche panoramiche, seguendo, più che il testo, una struttura “musicale” scandita da ritmi sonori (tra

---

44 *Ivi*, p. 204.

45 AA. VV., *Personale completa di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Personale completa di Chantal Akerman*, cit.

46 Bernardo Bertolucci, a riguardo, non ha dubbi: «Se vuoi fare arte popolare devi pagarla in termini di purezza bressoniana, non puoi fare il cinema splendidamente rigoroso di Jean-Marie Straub», B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, cit., p. 80.

47 Lo lamenta, ironico, lo stesso Jean-Marie Straub, durante l'incontro alla Cineteca di Bologna, *Prendere o lasciare* (2001), diretto da Damiano Debiasi.

48 La dichiarazione si può trovare nel film-documentario *Dove giace il vostro sorriso sepolto? (Où gît votre sourire enfoui?)*, 2001) diretto da Pedro Costa.

49 Non è facile fare «film da poeti che facciano parlare la realtà» (N. IVALDI, *Contro i preconetti di ogni genere che impediscono la conoscenza della realtà*, cit., p. 7) e nascondere sempre il proprio intervento: a proposito del lavoro di montaggio infatti «S: “Non on gomme. Ci sono quelli che danno l'impressione di fare tutto a livello di montaggio, e quelli che danno l'impressione che non fanno nulla nel montaggio. Ma tutti fanno ogni cosa durante il montaggio.” D: “Si potrebbe pensare che voi fate ogni cosa al momento del montaggio” S: “Ma è così. Non ci sono differenze”»; «E poi anche il montaggio è una presa di posizione politica e morale: è a livello della tecnica che uno sceglie». Si veda *Intervista con Jean-Marie Straub* (1970), cit., p. 20 e C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p.13.

50 «Bisogna soprattutto non avere l'impressione che è un occhio che si sposta ma proprio uno sguardo», C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 11.

suono e silenzio) e visivi (tra i pochi movimenti e immobilità); non è un caso se si è riproposto il *decoupage* che sembra darne un primo indizio concreto.

La questione può risultare un po' fordiana<sup>51</sup> se si vuole, ma resta il fatto che proprio questa alternanza (che, si ribadisce, segue comunque la struttura de *I cani del Sinai* passando quasi inosservata) si sostituisce alla normale progressione del racconto offrendo l'occasione non solo di «sopprimere il sistema»<sup>52</sup> cinematografico ma allo stesso tempo di poter misurare la propria arte ossia la propria concezione estetica.

Tuttavia, “eliminare” il linguaggio cinematografico in questa maniera non può evitare di contrarre un debito con quelle ricerche operate in campo musicale per abolire la tonalità, uno sconfinamento che, tra l'altro, non dovrebbe nemmeno stupire, visto il diretto coinvolgimento degli Straub con l'inventore della dodecafonìa, o degli “Oberhausener” con le sperimentazioni della musica colta. Basterebbe appellarsi ad *Entr'acte* (1924, diretto da Renè Clair<sup>53</sup>), nonché al compositore pre-sperimentale Satie, che ne cura la partitura ed ivi si adopera per appiattare la prospettiva musicale tradizionale per mezzo di strutture ritmiche, che messe assieme consentano alla musica semplicemente di fluire. Gli accordi, i motivi si succedono, non progrediscono e la tonalità non viene adoperata come forza organizzatrice dinamica, non spinge la musica da un punto all'altro; la seconda frase non dipende dalla precedente e non implica una continuazione, come avviene normalmente nella musica tonale. Anche se un passo avanti, forse ancora più vicino agli Straub, lo farà John Cage, che nel suo periodo pre-aleatorio partirà proprio da Satie per «lasciare che i suoni siano se stessi piuttosto che i veicoli per teorie costruite dall'uomo o espressione di sentimenti umani»<sup>54</sup>, non si vuole spostare troppo l'ago della bilancia perché, nonostante Straub si trovi oggi

51 Il nome del regista e attore statunitense, famoso soprattutto per l'imponente produzione di film western, è stato spesso fatto dalla critica e dagli stessi Straub; *Intervista con Jean-Marie Straub* (1970), cit., p. 20.

52 A. MARTINI., (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, cit., 1994, pp. 237-238.

53 Tra l'altro un cavallo di battaglia anche del Filmstudio, si veda l'intervento di Giovanni Lussu («Cos' è stato il Filmstudio? Certo *Las Hurdes*, *Un chien andalou*, *Entr'acte* [...]») pubblicato dal sito <http://www.filmstudioroma.com>.

54 M. NYMAN, *La musica sperimentale*, Shake, Milano, 2011, p. 70.

«[...] sul filo del rasoio, tra la vertigine puritana dell'avanguardia e questa estrema profezia di un cinema che è la fine del cinema, per un'arte povera che sia solo “tecnica della visione»<sup>55</sup>, per *Fortini/Cani* basta l'idea che una partizione ritmica del tempo, dove i ritmi non sono severi anzi talvolta imprevedibili e misteriosi, soprattutto se provengono dalla natura, miri a riscattare il cinema dalla retorica, consentendo alle immagini, al suono, al testo e a tutto ciò che ivi si possa iscrivere, di fluire e manifestarsi.

Se le immagini sono libere, per cimentarsi in questa «scuola di percezione»<sup>56</sup> occorrono comunque allo spettatore occhi e orecchie attenti: i risultati, ad esempio, sono più evidenti in quei momenti di respiro (renoiriani<sup>57</sup>) che i due cineasti generosamente concedono, come ad esempio la sequenza delle Alpi Apuane, la cerimonia del rabbino o il traffico di Firenze dove, privati dei crescendo o di qualsivoglia dinamica del cinema più hollywoodiano, ci si può concentrare sul mutare della luce, le voci, le nuvole care a Danièle<sup>58</sup> o sulle parole di una lapide monumentaria che, come nel già citato *Brutalität in stein* di Alexander Kluge e Peter Schamoni, sembra emanare dalla pietra i propri pensieri. È però sul testo che si realizza il profitto maggiore, dirà Fortini:

«Nelle istruzioni che Danièle e Jean-Marie mi proponevano, il testo mi si estraniava sotto gli occhi; la mia difesa era

---

55 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, 1976, in R. ROSSETTI, (a cura di), *Film/Straub-Huillet*, cit., p. 216.

56 Come definisce i propri film Jean-Marie Straub durante l'incontro alla Cineteca di Bologna, *Prendere o lasciare* (2001), diretto da Damiano Debiasi.

57 «In altri film di Renoir [...] la libertà dei movimenti di macchina ha un esito diverso, quasi anti-narrativo. In *Toni* e *Une Partie de campagne* talvolta la cinecamera abbandona deliberatamente i personaggi, che nel cinema classico rappresentano il centro “naturale” dell'inquadratura, per esplorare il paesaggio, realizzando pause puramente descrittive, momenti di stasi in qui vediamo soltanto alberi mossi dal vento, veri salti nel flusso del racconto che anticipano i tempi morti della modernità»; G. ALONGE, *Il cinema europeo degli anni Trenta e il realismo poetico francese* in P. BERTETTO, (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET, Novara, 2012, p. 163.

58 «Straub: “In *Nich Versöhnt* c'è qualcosa di simile che non è però su un attore. È quando la macchina parte davanti l'abbazia e parte a strappi perché si sono mal ingranate le marce. Evidentemente ciò ha fatto sghignazzare tutti i critici tedeschi [...] In realtà avevo tra inquadrature dove la macchina partiva veramente come nei film americani, e abbiamo tenuto proprio quella lì che era una quarta. Non soltanto a causa di ciò ma perché c'era un aereo a reazione dell'esercito tedesco che passava sopra la chiesa e che si sente...” Huillet: “E una nuvola...”» C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 10.

debolissima, lascio che *liaisons* inattese alterassero la punteggiatura e la sintassi. Capivo che l'operazione filmica, proprio modificando quanto recava la mia firma, proprio disfacendo il tessuto dei miei pensieri, li sormontava, li conservava. Non so se in quelle parole ci fosse quel che si dice "valore" ma certo in quella loro distruzione uno ve n'era. Ricordavo di aver letto come Cézanne guardasse talvolta a grande distanza la tela di un paesaggio che andava dipingendo, per sapere se, immessa nella natura circostante, reggesse il confronto. Qualcosa di simile mi avveniva di provare sul patio della piccola villa dove Straub mi costringeva a ripetere un teatro di giovinezza». <sup>59</sup>

Incastonare nella propria opera cinematografica, di contro alla finzione, le ricerca di un ritmo primordiale, basato sui silenzi della pagina scritta e sulle parole delle "lasse" fortiniane, arrivando persino a sfiorare la frase; terminare inoltre questa "messa in questione" con la puntuale consegna ad un'intelligenza collettiva (tv o cinema che sia), significa garantire la migliore critica che si possa operare nei confronti di un intellettuale come Franco Fortini e «credere come Lenin diceva, che ad ogni situazione esiste una via d'uscita e la possibilità di trovarla. E cioè che la verità esiste, assoluta nella sua relatività» <sup>60</sup>.

Tuttavia anche se Straub e Huillet criticano Fortini proponendo «non cosa pensa Straub che sia il testo ma ciò che effettivamente è» <sup>61</sup> e trasformano *I cani del Sinai* in regale potenzialità («Il suo film va ben oltre il mio testo» <sup>62</sup>), da parte loro, comunque, non si esimono dal «comunicare ciò che hanno scoperto» <sup>63</sup> e offrire, di conseguenza, un gradino più alto da cui lo spettatore possa ripartire (si pensi che sono trascorsi nove anni dalla data di pubblicazione del libro).

---

59 F. FORTINI, *I cani del Sinai*, cit., pp. 80-81.

60 *Ivi*, p. 72.

61 Ovvero ci si permette, con questa affermazione, di calcare (provocatoriamente) alcune parole di John Cage del 1952: «Immagino che, con il cambiare della musica contemporanea alla maniera in cui la sto cambiando io, si libereranno sempre di più i suoni dalle relative idee astratte e li si lascerà con sempre maggiore esattezza essere fisicamente ciò che sono. Questo per me significa sapere sempre di più non cosa penso che sia un suono ma ciò che effettivamente è in tutti i suoi dettagli acustici e poi lasciare che questo suono esista, in mutamento in un ambiente sonoro a sua volta in mutamento», M. NYMAN, *La musica sperimentale*, cit., p. 68.

62 F. FORTINI, *I cani del Sinai*, cit., p. 79.

63 «D: "Che cosa significa per voi fare un film di soggetto?" S: "Scoprire per me una realtà e comunicarla dopo alla gente, comunicare ciò che ho scoperto»; *Intervista con Jean-Marie Straub* (1970), cit., p. 21.

Così, dopo aver volato alto, le integrazioni effettive apportate dai due cineasti tornano ad ispirarsi ai consigli pratici brechtiani, così come si trovano, ad esempio, nello *Studio della prima scena del Coriolano di Shakespeare*: «Sì, è molto bene non solo leggere il testo fino alla fine, prima di cominciare a studiare l'inizio, ma leggere anche le biografie di Plutarco e di Livio, che servirono come fonti al drammaturgo»<sup>64</sup>, o a proposito dell'*Effetto intimidatorio dei classici*,

«Dobbiamo vedere l'opera come nuova, non dobbiamo attenerci alla prospettiva rancida e abitudinaria sotto cui l'abbiamo vista eseguita nei teatri di una borghesia in disfacimento [...] Dobbiamo invece mettere in risalto il suo originario contenuto ideale, intendere il suo significato nazionale e perciò stesso internazionale, studiare a tal fine, la situazione storica contemporanea alla sua nascita, come pure la posizione assunta dall'autore e il carattere peculiare di costui».<sup>65</sup>

Straub e Huillet, in questo modo, avanzano la propria lettura critica spostando, come maggior contributo, la doppia interrogazione fortiniana in suolo italiano e compiendo così un passo decisivo per le proprie sorti di intellettuali militanti; non è un caso se Jean-Marie Straub ci tenga proprio a ribadire che:

«Penso che ci sia stata una rimozione, anche sull'«Unità» e soprattutto su «Paese Sera» (recensione di C. Cosulich del 20 settembre 1976). La rimozione consiste nella paura, nel non parlare di tutto l'aspetto autobiografico del film, insomma di tutte le informazioni- di tutto quel che riguarda il passato fascista italiano. Preferiscono parlare di imperialismo e lasciare il resto... Ma dalla riflessione di Fortini sull'imperialismo non avremmo fatto un film, se la fonte non fosse stata la riflessione personale, concreta, sulla sua propria biografia, sulla sua vita, su quello che è successo al padre».<sup>66</sup>

Se sbattere il naso sugli articoli di Benedetti, o su quelli estrapolati da l'«Unità», non bastasse a far realizzare allo spettatore che si tratta di questioni tangibili che lo riguardano da vicino, come non biasimare il disappunto del regista, ricordando

---

64 B. BRECHT, *Scritti teatrali*, cit., p. 161.

65 *Ivi*, p. 111.

66 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione*, cit., p. 185.

il viso «obiettivo» (perché «vuol dire che la scelta è stata compiuta prima, dietro le quinte»<sup>67</sup>) di Arrigo Levi che annuncia dalla tv di Stato l'inizio della guerra fra Israele e l'Egitto, o le inquietudini che si percepiscono al passaggio della macchina da presa sulle Apuane o innanzitutto (cosa che colpisce lo stesso Fortini) il viavai del centro fiorentino che prosegue indolente ai racconti (voce *off* di Franco Lattes) del passato fascista?

Nonostante la consueta posizione distanziata (la questione arabo-israeliana, l'ebraismo) Straub e Huillet riescono così a sferrare il proprio attacco italiano, anche se forse, per avvicinare «i diversi e contrari» di Fortini («ieri gli ebrei, oggi gli arabi, domani il cinese, il sudamericano, qualunque “rosso”») ai meridionali d'Italia (una questione tra l'altro nell'aria in anni sentiti come il momento opportuno per risolverla) occorrerà riconsiderare la fonte<sup>68</sup>.

Resta il fatto che con *Fortini/Cani* e la messa in questione de *I cani del Sinai* Straub e Huillet non tradiscono la propria idea di cinema anzi conseguono, se la si confronta con lo studio qui operato, una discreta gamma di risultati:

«la possibilità di una investigazione della realtà che va più a fondo di tutti i mezzi che sono stati inventati fino adesso; investigazione della realtà sia storica, quotidiana, politica, ed anche possibilità di scoprire, ad esempio quello che ha sentito Moravia vedendo il Corneille, che non c'è differenza fra l'impero romano e la realtà politica di oggi (ricominciamo sempre gli stessi disastri politici fino a rovinare il pianeta): sulla quale gli uomini non hanno più presa, la nostra società capitalistica. Ma il cinema è anche enorme possibilità di distruggere tutti i *clichés*, tutte le nostre abitudini di pensiero, perché la realtà è sempre più ricca delle nostre piccole idee; e in questo senso dovrebbe essere uno strumento di analisi marxista, il cinema».<sup>69</sup>

A proposito del film Fortini dirà:

«Tu mostrerai questo, cioè il suo superamento; le parole che quel personaggio dirà conflitteranno [*sic*] con l'impotenza del

67 F. FORTINI, *I cani del Sinai*, Quodlibet, Macerata, 2002, p. 12.

68 Magari trovando un titolo che abbia a che vedere con la *Sicilia!* ..

69 C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie*, cit., pp. 15-16.

reale, col dolce mare delle vacanze: col non comunismo del mondo circostante e con la faccia medesima del protagonista. Capisco che l'invito a non fidarsi di te voleva dire che non avrebbe potuto esserci nessuna complicità visibile fra te e il me personaggio e nemmeno nonostante tutto la letterarietà delle mie parole dei *Cani*. Forse non mi tratterai con la distanza critica che hai impiegato per la lettera a Kandinskij ma una distanza critica ci sarà e grazie a quella anch'io sarò andato avanti»<sup>70</sup>

Per giustificare, però, una tal smisurata ammirazione resta ancora un tassello da esaminare.

---

70 F. FORTINI, *Caro Jean-Marie*, cit.

### 3. Fortini mette in questione sé stesso

«In *Fortini/Cani* Franco stesso è messo in questione da noi. Primo: è messo in questione da noi; secondo il film dà lo spazio allo spettatore di metterlo a suo modo in questione e terzo (forse bisognerebbe modificare l'ordine di questo uno, due e tre) Fortini stesso, leggendo nella maniera che abbiamo definito prima, e accettando di leggere dei testi di nove anni prima senza riscriverli, si mette in questione.. Per forza».<sup>71</sup>

Come si è visto Straub e Huillet nove anni dopo ri-scrivono *I cani del Sinai* adoperando una matrice ritmica che, oltre a negare la tradizionale retorica cinematografica, ospita le loro dirette integrazioni. Le varie possibilità di interazione, che si creano dall'alternarsi dei singoli blocchi, non escludono una lettura dialettica del film, individuata *in primis* dallo stesso Fortini:

«La mia voce lotta con la voce del rabbino che sembra sovrastarla, lotta con quella dello *speaker* della televisione. In via dei Servi lotta con il traffico cittadino. Il film è fatto di voci, rumori e silenzi che lottano tra loro: i rumori sono il simbolo del “negativo”, mentre la positività è rappresentata dalle cose, dalle cose che si vedono in città, dalle Apuane, dal giro di 360° [...]».<sup>72</sup>

Tuttavia questo confronto di metodo, dove le immagini sarebbero quelle degli Straub e le parole quelle dello scrittore, risulta piuttosto debole: basta infatti avere un po' di esperienza con i precedenti lavori per accorgersi di come la “messa in questione” operata dai due cineasti non consenta agli occhi e alle orecchie dei critici di riscontrare quel «salto di qualità» che si produce soltanto «dallo scontro dialettico tra testo e critica»<sup>73</sup>:

«Molto spesso i tuoi film partono da testi letterari, comunque da

71 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione*, cit., p.194.

72 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 214.

73 G. NAVA, *Fortini o la contraddizione del poeta*, in *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, Manifestolibri, Roma, 1996, p. 103.

momenti della cultura, per fare una critica a questi materiali culturali, cioè per andare oltre. Mi riferisco ad esempio al film su Schönberg. In questo film invece parti da un testo.. [...] non per attraversarlo e superarlo ma per aderirvi ho l'impressione; cioè non vi è una critica di questo testo per andare oltre e svilupparlo, ma vi è soprattutto un atteggiamento di adesione e caso mai di sviluppo di certi momenti che però nel testo erano impliciti».<sup>74</sup>

Senonché, prima di decretare il primo e clamoroso pareggio degli Straub contro *I cani del Sinai*, resta ancora la partita con l'autore da giocare, non quel poco noto Franco Lattes menzionato durante i titoli di testa, bensì Franco Fortini, in carne e ossa, che legge, all'ombra di un oleandro, il proprio libro datato nove anni prima:

«La regola del gioco, sulla quale eravamo d'accordo consisteva nel non cambiare i testi, nel non riscriverli: cioè lui ha accettato modestamente, e questo è stato un bel coraggio, di leggere i testi senza riscriverli, come forse farebbe.. per i giornali, o non so che cosa [...] Abbiamo detto a Franco: leggi come se da una parte fossero testi stranieri, estranei a te, come se fossero stati scritti da un altro. In contraddizione con questa regola del gioco, leggi i testi non nella maniera dello *speaker* della televisione, che tenta di guardarti negli occhi, e questo viene anche dal modo nel quale lo abbiamo inquadrato, in modo tale che non ci sia mai la possibilità dello sguardo dentro allo sguardo dello spettatore. E poi sempre in contraddizione con l'idea di leggerli come i testi di un altro, abbiamo detto a Franco di leggerli come lui avrebbe letto una lettera ad un amico che fosse stato assente, che non fosse stato lì come spettatore».<sup>75</sup>

Occorre dirlo: non è sicuramente cosa facile scontrarsi criticamente con un “*alter-Brecht*” («Se volete, il rapporto, la distanza con Fortini è quella che abbiamo con Brecht»<sup>76</sup>) piuttosto straubiano (e viceversa) per cui «come si sa, Noventa e Sartre valgono Adorno e Lukács»<sup>77</sup> e valgono soprattutto per constatare, con un continuo lavoro portato avanti negli anni, la fine del mandato intellettuale, la parola

---

<sup>74</sup> Conferenza stampa tenuta a Pesaro per la XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, cit., p. 199.

<sup>75</sup> F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione*, cit., p. 188-189.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>77</sup> F. RAPPAZZO, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 9-10.

d'ordine «anticapitalismo» e la «funzione insopprimibile» di «agente della negazione dialettica» affidata a «l'intellettuale disorganico», «senza patria», «emigrato interno»<sup>78</sup>.

Eppure, anche se la battaglia si prospetta difficile, gli Straub non demordono, perché possono sfruttare una posizione privilegiata da cui sferrare il proprio attacco ovvero l'amicizia, coltivata attraverso uno stabile scambio-scontro di opinioni, con chi sceglie di condurre

«una vita [...] priva di alcuni sentimenti che, nietzschianamente, sono sentiti come tardo-romantici, piccolo borghesi, insomma indecenti, quali la riconoscenza, la pietà [...] la nostalgia, il rimorso; ed è ricca invece di efficienza, ordine, tecnica, senso del dovere-servizio, asprezza con se stessi, amicizia virile».<sup>79</sup>

Ciò non significa però riservare un trattamento di favore, perché per meritarsi un «romanzo melodrammatico»<sup>80</sup>, costruito attorno alla figura di Fortini, serve giocare sleale («Una sera Straub, quasi citando Brecht, mi ha detto di sé: “Io sono una persona di cui non ci si può fidare”»<sup>81</sup>), mirare al cuore di chi è cosciente delle proprie contraddizioni, tradirlo con le sue stesse armi: «fargli ascoltare la sua sinfonia personale»<sup>82</sup> (fig. 4).

Complice forse l'immagine di Charles Ives (nella postfazione a *112 Songs*) «di qualcuno seduto sotto un portico su una sedia a dondolo a fumare una pipa mentre guarda il panorama»<sup>83</sup>, che sembra dunque non aver illuminato soltanto John Cage: rimane il fatto che i due cineasti immettono, questa volta, un filo di vento poco renoiriano<sup>84</sup> e di gran lunga più aleatorio, impostando un processo «per fare

---

78 *Ivi*, pp. 9-36.

79 *Ivi*, p.15.

80 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione*, cit., p. 186.

81 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 216.

82 NYMAN, M., *La musica sperimentale*, cit., p. 60.

83 *Ibidem*.

84 Si allude qui al messa in atto del famoso consiglio di Jean Renoir: “Bisogna sempre lasciare una porta aperta sul set; perché non si può mai sapere, c’è sempre la possibilità che entri qualcuno di imprevisto: questo è il cinema”.

accadere “atti dall'esito sconosciuto”»<sup>85</sup> con la «prospettiva di abbozzare una situazione nella quale i suoni possano avvenire, un processo per generare un'azione (sonora o meno) un campo delineato da certe “regole” compositive»<sup>86</sup> e ciò rimanda alle procedure della musica colta.

Come ha scritto però Alan Watts, a proposito delle difficoltà che la mente occidentale incontra nella comprensione della filosofia cinese, «il problema è apprezzare le differenze nelle premesse di base del pensiero e nel metodo stesso del pensiero»<sup>87</sup>.

Davvero questa volta Straub e Huillet pretendono troppo dalle facoltà percettive dello spettatore: non solo è difficoltoso cogliere ciò che Franco Fortini prova durante la *performance* ma specialmente occorre essere pratici delle sue dottrine, delle sue sconfitte e conquiste intellettuali, per comprendere la grandezza di un'operazione critica che si presenta come una mera lettura *live*.

Si torni perciò alle regole di esecuzione: per quanto riguarda la prima, già anticipata, nulla di nuovo:

«Uno è la regola del morto-vivo, dello zombie. Vitalità, passione, immediatezza: in loro assenza non si fa nulla. Ma nello stesso tempo, se non muoiono, se non sono allontanate, ammutolite, guardate come beni perduti per sempre e non a noi destinati, non possono diventare 'cibo di molti'».<sup>88</sup>

Si tratta ormai dell'ormai consolidato ricorso di Straub e Huillet allo strumento brechtiano dello *Verfremdung*, ovvero (anche se per ora si è ancora nel campo della prosa)

«l'astratta regolarità metrica destinata ad alternare la fiducia nella praticità della comunicazione, a proiettare quest'ultima in una dimensione obiettiva. Metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva»<sup>89</sup>;

---

85 NYMAN, M., *La musica sperimentale*, cit., p. 19.

86 *Ibidem*.

87 *Ivi*, p. 18.

88 F. FORTINI, *Una nota 1978 per Jean-Marie Straub* in F. FORTINI, *I cani del Sinai*, cit., p. 79.

89 F. FORTINI, *Metrica e libertà* in F. FORTINI, *Saggi italiani*, Vol.1, Garzanti, Milano, 1987, p.

la tecnica di straniamento, proprio per questa ragione, non è mai mancata nei precedenti film dei due cineasti, sempre ineccepibili anche in termini di metro.

Straub aggiunge però qualcosa riguardo a un certo tipo di strutturazione da loro operata:

«È chiaro che la violenza che c'è dentro viene fuori perché sono letti in maniera che abbiamo tentato di strutturare... che sono strutturati, che non vengono letti come se gli venissero in mente allora [...] è un rapporto con un testo scritto che è il suo e che non è più il suo».<sup>90</sup>

Qui la questione si complica nonché urge, seguendo il consiglio di Alan Watts, fare una parentesi e tentare di cogliere le “premesse”.

Qualche parola su Franco Fortini la si è già detta: ciò su cui non ci si è dilungati più di tanto, è il fatto che lo scrittore costruisca la propria fisionomia intellettuale cercando di mantenersi fedele alle idee che egli stesso matura nel corso degli anni. La sua posizione non è semplice da ricostruire, avendo a che fare con una personalità culturale «nella quale *tout se tient* (il poeta col saggista, il critico letterario col pubblicista, il docente con il “militante politico”)»<sup>91</sup>: si è scelto quindi di avvalersi di qualche spunto proposto da Felice Rappazzo nel saggio “*Una funzione insopprimibile*”. *Gli intellettuali per Franco Fortini*<sup>92</sup>, che si basa sugli interventi “canonici” di Fortini, quindi i contributi che vanno dalla fine degli anni Sessanta (dopo *Dieci inverni*, 1957) fino al 1977 dove, dopo una più diretta ed esplicita esposizione sul piano ideologico-politico e la caratterizzazione della sua immagine su tale versante, la fase si chiude con saggi e articoli su e contro i vari surrealismi.

Per cominciare, quella di Fortini è una ricerca assidua, condotta con l'obiettivo della liberazione e piena realizzazione umana attraverso la negazione dialettica e

---

334.

90 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione*, cit., p.189.

91 F. RAPPAZZO, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, cit., p. 9.

92 *Ivi*, pp. 9-36.

qui perciò s'innesta e assume spessore il rifiuto dell'intellettuale come esponente delle *élites* sociali e culturali, tali per diritto di nascita o per ascesi:

«Gli intellettuali sono visti infatti secondo automatismi mentali e linguistici ormai consolidati, innanzi tutto come un “ceto” di mediatori che elabora e giustifica i processi sociali e le domande della politica; ma anche come un insieme di personalità (di “mandarini” per dirla con una formula spesso usata anche da Fortini) che fondano la loro posizione sulla loro presunta Alterità, o sulla positiva trasmissione dei Valori o del Sacro; e qui gli intellettuali sono soprattutto gli scrittori, gli artisti».<sup>93</sup>

Questa convinzione non cessa nemmeno di fronte alle stoccate di Elio Vittorini (emblema della generazione di Fortini nonché della lotta per ovviare al conflitto lacerante fra cultura e politica): una costruzione programmata di egemonia che si fondi su un ceto organico di intellettuali non solo risulterebbe velleitaria ma sarebbe un processo indesiderabile ed inopportuno, parallelo alla «integrazione programmata dall'alto»<sup>94</sup> dell'industria culturale:

«Tale processo non sarebbe che l'annessione degli intellettuali al processo di legittimazione dello Stato (di qualsiasi stato), e finirebbe necessariamente col trasformarli in un ceto di funzionari, spegnendo in loro ogni “attitudine critica nei confronti dei valori e delle mete sociali”».<sup>95</sup>

Conta a tal proposito soprattutto la brillante motivazione del «carattere formale dell'espressione artistica» che ogni mandato in sé contiene ovvero la discrepanza fra «le proposte tematiche, i contenuti (di cui il Partito soccorre gli scrittori), e la forma»<sup>96</sup>,

«Il carattere formale della espressione artistica e letteraria rende ambiguo ogni contenuto; e allora, credendo di venire incontro alle stesse ingenuie esigenze degli artisti e degli scrittori, il Partito, prima di usare gli stipendi o le deportazioni, li soccorre

---

93 *Ivi*, p. 12.

94 *Ivi*, p. 20.

95 *Ivi*, p. 21.

96 *Ivi*, p. 30.

di contenuti, cioè di proposte tematiche. E queste, anche quando sono accettate, si rovesciano in inattesi esiti formali».<sup>97</sup>

Qui Fortini non fa che applicare tutta una serie di studi che si interessano di quelli che definisce come «rapporti fra politica esterna» («quindi la presenza del pensiero comune, l'area del consenso semantico spontaneo cui necessariamente fa riferimento iniziale ogni testo letterario») e «politica interna» («l'area di autoriferimento che, a partire da una certa soglia, il testo istituisce fra le sue parti, fra sé e sé») che lo portano alla conclusione che «l'opera porta in sé la scissione, il marchio del suo dover parlare il linguaggio dei padroni» in quanto la forma è come «una conchiglia dove si ode un rombo impreciso»:

«così qualsiasi composizione letteraria, qualora non generi da sé medesima una ricca autosufficiente complessità, vivrà grazie ai supporti conferiti dalla “ideologia” del tempo, ossia ai contributi del lettore, persuaso di ricevere dal testo quelle leggi che egli medesimo inavvedutamente gli conferisce; mentre il proprio della grande opera d'arte è di dettare essa stessa tutta una legge».<sup>98</sup>

L'unica via è quella di affidare i compiti altissimi e aristocratici dell'uso letterario della lingua, e della sua formalizzazione, ad un «senza patria», un «emigrato interno»<sup>99</sup>, almeno nella società divisa in classi, dove ogni affermazione è una negazione, ogni pieno comporta un vuoto:

«Solo a partire da una “negazione dialettica”, infatti, questo intellettuale potrà avventurarsi in uno sforzo di formalizzazione che non è “se non la profezia metaforica o la metafora profetica”, figurale, omologo a “quell'uso formale della vita” che, desunto da Hegel e dal giovane Marx (e attraverso Brecht, Sartre, Noventa e quanti altri, fra scrittori e filosofi, si voglia), Fortini vede come “il fine e la fine del comunismo”; e la poesia può dare “un alto insegnamento” alla classe della negazione e a coloro che la guidano: essa può introdurre il benefico sospetto che la lotta di classe combattuta per estinguere le classi conduca

---

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>98</sup> F. FORTINI, *Metrica e libertà*, cit., pp. 325-339.

<sup>99</sup> F. RAPPAZZO, *Eredità e conflitto*. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto, cit., p. 31.

ad una più alta e inestinguibile contraddizione: “quella [...] fra l'illimitata capacità di gestire la vita e la sua illimitata infermità”». <sup>100</sup>

Ciò però comporta un prezzo non facile da pagare perché

«la libertà e formalità dell'arte e dell'uso letterario della lingua, “luce metaforica d'una formalità integrale”, hanno una loro fragile delimitazione; ogni atto formale è infatti inscritto e costretto entro una cornice informe, quella derivata dall'uso meramente praxico della vita e dal principio di prestazione che dominano nelle società classiste: la libertà dell'arte è, quindi, anche una mistificazione, e denuncia “un'assenza”». <sup>101</sup>

Ciononostante Fortini resiste: si deve scommettere sull'inattualità e la futilità di questa arte libera e confidare sul futuro, storico, superamento dell'attuale antitesi; anche se «La poesia/ non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi» <sup>102</sup>.

Ora si torni a *I cani del Sinai*: stando così le cose, ci si aspetterebbe di trovare pronto il testo da trasporre nel film di Straub e Huillet, invece, a conti fatti:

«Il mio testo non è un testo poetico, cioè nel senso che non si è permesso un certo tipo di libertà; non ha voluto permettersela, ha accettato un tipo di metrica, di sintassi, di coordinamento delle frasi che non è quello della libertà poetica». <sup>103</sup>

Ecco, in tal modo, svelati gli intenti del processo: mettere in questione Franco Fortini facendogli leggere il proprio testo di nove anni prima, *pamphlet*, libello e tutto quel che dir si voglia, palesa che, forse, un poco “mandarino” lo è stato anche lui, perché nonostante la testimonianza sempiterna de *I cani del Sinai*, la forma parla chiaro:

«il problema è semplicemente di sapere anche se è cosciente che uno scrittore oggi esce dalla piccola borghesia, e il libro non lo

---

100 *Ibidem*.

101 *Ibidem*.

102 G. NAVA, *Fortini o la contraddizione del poeta*, cit., p. 104.

103 *Conferenza stampa tenuta a Pesaro per la XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 207.

nasconde, lo dice, si può dire che quel linguaggio è quello di una classe al potere però è il linguaggio di uno che ha tradito questa classe, nella misura in cui poteva farlo».<sup>104</sup>

Inoltre questa critica, microscopica, non si limita a svelare la contraddizione e ad imporre una presa di coscienza a chi

«ha sempre esibito la propria opposizione: vigoroso sostenitore delle ragioni della poesia quando, nei secondi anni Sessanta, i suoi più giovani interlocutori ne decretavano la morte (si pensi, per tutti, Asor Rosa); oppure polemico assertore della necessità di tornare all'economia, alla geografica, alla filosofia, quando, sul finire degli anni Settanta, i suoi interlocutori giovani e meno giovani correvano dietro l'ermetismo»<sup>105</sup>

preservandosi però sempre affezionato alla grandezza della Tradizione.

Complice invero lo studio condotto per conseguire questo risultato e i contatti mantenuti con Franco Fortini, gli Straub hanno il coraggio di assumersi in prima persona la «funzione insopprimibile» e, iniziando un lavoro senza precedenti nella loro carriera, dato che l'autorità metrica viene sempre rispettata fino questo momento, diaframmi degli attori permettendo, ovviano all'errore e frantumano la forma: «È proprio quello che ci interessava, perché al momento del nostro piccolo sviluppo di coscienza questo testo per noi era importante perché convergeva con il nostro piccolo sviluppo e appunto per la sua maggiore chiarezza»<sup>106</sup>.

I due cineasti sfondano così le “lasse” del libello ben congegnato, facendone emergere non solo, e in maniera più vistosa, il ritmo ma seguendo un criterio, regolatore di nuova e salvifica metrica, individuato dallo stesso Fortini:

«Tali versi, che si ritrovano in poeti diversissimi fra loro, invece di fondarsi sul rapporto fra numero di sillabe e cadenze degli accenti ritmici, o sulla analogia con lunghezza e la brevità della metrica classica, mi paiono riferibili alla nozione anglo

---

104 *Ivi*, p. 206.

105 V. ABATI, *L'idea fortiniana di letteratura*, in *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, cit., p. 128.

106 *Conferenza stampa tenuta a Pesaro per la XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 207.

germanica di “centroide”, accento corrispondente ad una enfasi logica o retorica che rende, per così dire, enclitiche o proclitiche le sillabe che lo precedono e lo seguono, se logicamente o retoricamente meno importanti. Esso ha come presupposto la fine d'ogni nostalgia restauratrice della metrica tradizionale e a un tempo la fine degli enunciati idealistici circa l'irrilevanza della metrica, dei generi letterari, ecc.»<sup>107</sup>.

Il risultato è sorprendente:

«I suggerimenti per la lettura non tendevano solo ad evitare l'enfasi naturale o naturalistica ma a creare nuovi significati con l'accostamento di quel che la punteggiatura avrebbe voluto disgiunto o la separazione di quel che avrebbe voluto unico. C'è stata, in questo senso, una conscia alterazione della portata comunicativo-razionale a favore di un *continuum lirico*. Il lavoro sulla dizione è stato accanito e straordinario. È la maggiore lezione di “arte retorica” che io abbia mai ricevuta, dopo quella implicita dei grandi simbolisti e dei pensatori dialettici».<sup>108</sup>

Anche se la ri-scrittura de *I cani del Sinai* suscita la piena approvazione dell'autore del libro, che non manca di riscontrare entusiasticamente la piena riuscita del film, vista la resurrezione de “l'assenza”, siamo soltanto agli albori di un lungo lavoro che tenterà di captare, anche dal punto di vista linguistico,

«l'equilibrio tra “il pensiero non prima della forma” e la “forma non prima del pensiero”, arrivare gradualmente al punto in cui nessuno dei due termini precede l'altro. Come si faccia ad arrivarci non lo so: perché non m'interessa l'introspezione, l'ho rifiutata da quando avevo dodici anni, una forma di rivolta contro i gesuiti. Non sono uno di quegli artisti “interessanti”, capaci di tenere un diario sulla propria anima e sul proprio mestiere»<sup>109</sup>.

Sicuramente emblematica in questo senso, l'esperienza del film successivo che

---

107 F. FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna* in F. FORTINI, *Saggi italiani*, cit., pp. 357-358

108 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 213.

109 M. MÜLLER, P., SPILA, *Il metodo Straub-Huillet*, cit., p. 9.

esce, in francese, un anno dopo *Fortini/Cani: Ogni rivoluzione è un colpo di dadi* (*Toute révolution est un coup de dés*, 1977). Straub e Huillet, dopo aver imparato a liberare le parole, si dedicano alla ricerca della forma cogliendo la sfida estrema di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé (1897) e, aspirando quindi ad una ricucitura impossibile, si destreggiano ai confini del «dissolvimento di ogni poetica, dissolvimento che significherebbe in realtà la generalizzazione della poesia a tutta la letteratura, e persino a tutta la scrittura»<sup>110</sup>. Tuttavia, nel ricambio dialettico dei recitanti seduti in cerchio sul prato, nella vertiginosa scommessa sulla recitabilità del non-recitabile, che mira ad un'organica distribuzione ritmica-musicale, si può percepire ancora l'eco fortiniana:

«Mallarmé, nemico giurato della poesia recitata, scrive *Un coup de dés*, che è quasi una partitura. E finalmente: quanto più la poesia si vuole autonoma e “pura” tanto più, al limite, ha bisogno di qualcosa che la connoti come “poesia”: l'ossequio alla legislazione metrica si trasferisce e si maschera, come sopra detto, nell'ossequio al “genere”. Il poeta (e il lettore) riportano al di fuori dell'espressione poetica, al di fuori del testo, in una convenzione culturale, tutto quel che nella metrica collegava col mondo delle relazioni oggettive, con la società».<sup>111</sup>

Ci sarà tempo e luogo di occuparsi di costellazioni, *Sprechgesang*<sup>112</sup>, dialoghi e «film che fanno sentire che, per parafrasare Rosa Luxemburg, la vita di un insetto non è meno importante della rivoluzione»<sup>113</sup>. D'altra parte si è solo all'inizio di questo percorso italiano, eppure sembra essere tutto già scritto:

«Nel cinema, un frutto della poetica neopopulista che tocca il realismo come valore, è *Ladri di biciclette*. La qualità del film è

---

110 C. DUMOULIÉ, *Letteratura e filosofia*, Armando Editore, 2009, p. 128.

111 F. FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, cit., p. 356.

112 Come anticipazione sull'argomento bastano le parole di Schönberg: “L'esecutore [...] si renda cosciente della differenza tra suono cantato e suono parlato: il suono cantato conserva immutata la sua altezza, mentre il suono parlato dà sì l'altezza della nota, ma la abbandona subito, scendendo o salendo. [...] Non si desidera affatto un parlare realistico-naturalistico. Al contrario, deve essere ben chiara la differenza tra il parlare comune ed un parlato che operi in una forma musicale”, <http://it.wikipedia.org/wiki/Sprechgesang>.

113 W. ROTH, G. PFAUM. *Intervista*, «Filmkritik», n. 194, 1973; ora in *Jean-Marie Straub-Danièle Huillet. Quaderno informativo Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, 1973, p. 17.

nell'incontro fra la tecnica dell'immagine e la realtà d'una vasta categoria d'italiani (di uomini, di quasi tutti noi) che un tempo credono e non credono al cielo, soffrono coscientemente della ingiustizia degli altri e della consapevolezza propria, vivono a un tempo come oppressi (diniego di giustizia) e come oppressori (furto e castigo finale). In letteratura un discorso analogo non è possibile: tuttavia in parte almeno, un libro come *La luna e i falò* è superamento del neopopulismo letterario e pasticciaccio del dopoguerra verso una interpretazione di storia privata (vicenda dell'orfano) e storia pubblica (Italia provinciale e mondo moderno, America)

«In conclusione, il neopopulismo cinematografico e letterario ci ha dato qualche film memorabile e qualche (più raro) libro molto bello: ora bisogna pensare al realismo, che è ben altro; immagino il film dove si incontrino e si scontrino, con tutta la loro complessità, il pescatore di *La terra trema*, l'operaio di *Ladri di biciclette*, il professor Battisti, Totò il buono, la signora senza camelie, il fornaio di *È primavera*, la dama di *Cronaca di un amore*, la signora Rossellini, i partigiani di *Paisà* e Maddalena Ceccoli.. al romanzo-poema, al romanzo-saggio dove i contadini delle Langhe parlino con la Romana, Zeno Cosini con la Madre di *Conversazione in Sicilia*. Perché la "realtà" è tutto questo, nei suoi rapporti e nel suo "senso". Più un imponderabile decisivo, naturalmente: la voce dell'autore. Che è appunto, quel senso»<sup>114</sup>.

Mentre gli Straub colgono una vecchia sfida, il loro affezionato amico Franco Fortini si rifugia lontano per tentare così, da "senza patria", l'ultima fatica: tra il corteo di presenze oscure ed inquietanti, che incombono sul proemio di *Composita Solvantur*, latrano ancora oggi "i cani alla catena":

Qualcuno è fermo, lontano, riparte, dove  
la strada svolta nel bosco tra pietre e siepi.  
Poi rieccolo, tra le vigne, più lontano. Non vede  
o, se vede, non conosce più.

Che sera  
senz'ombre, erbe, la vostra. Enorme è l'albero  
in aria, su chi va...  
E mai non era nostra  
la schiuma dello stagno  
o il ruvido lentischio, nulla avevamo compreso,

---

114 F. FORTINI, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, «Cinema Nuovo», giugno 1953, ora in BRUNETTA, G. P. (a cura di), *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna, 1976.

non il sentiero, non il paese chiuso  
dove non c'era anima viva  
e tocca invano ai selci il passo  
del segnato da Dio.

Fra poco sarà buio, sarà l'urlo  
d'aria, dei cani alla catena e  
delle piccole fiere le veloci  
le disperate imprese.  
Ma prima di rispondere di no,  
ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati  
dove in pianto eravamo passati,  
le vigne e di alti nidi immenso l'albero!  
E fedeli chiediamo di portare  
un'altra volta ancora  
ai mormorii della fedele mezzanotte  
l'intelletto delle erbe e il nostro<sup>115</sup>.

---

115 F. FORTINI, *Composita Solvantur*, Einaudi, Torino, 1994, p. 2.

## Capitolo III. Una vecchia sfida.

### 1. *La luna e i falò e Conversazione in Sicilia. Una scelta compromettente.*

Con gli Straub oramai ci si è abituati a ragionare, com'è giusto che sia, per estremi; «siamo fuori dal comparabile»<sup>1</sup> affermerà Giorgio Tinazzi a proposito dei loro film. Eppure basta sfogliare qualche manuale di storia del cinema per vedere come le cose non stiano esattamente così.

Dopo l'esperienza di *Fortini/Cani*, procedendo cronologicamente lungo la cinematografia di Straub e Huillet, ci si imbatte in due lavori in italiano che escono a vent'anni di distanza l'uno dall'altro, inframezzati soltanto da una serie di titoli francesi e tedeschi: si sta parlando di *Dalla nube alla resistenza* (1978) basato su due testi di Cesare Pavese (*Dialoghi con Leucò*, 1947 e *La luna e i falò*, 1950), e di *Sicilia!* (1999) trasposizione di *Conversazione in Sicilia* (la cui prima edizione completa, Bompiani, risale al 1941) di Elio Vittorini.

Le opere su cui si basano i film citati non solo risultano essere due punti fermi della letteratura italiana, ma sono ben note anche ai cinefili richiamando, in particolare, un celeberrimo scritto di Franco Fortini, *Il realismo italiano nel cinema e nella letteratura*, del 1953. L'intervento campeggia all'interno del famoso dibattito sulla crisi del neorealismo, portato avanti dalla critica di sinistra, e specialmente dalla rivista «Cinema-Nuovo», in particolare per la sollecitazione finale a percorrere nuove strade, avvalendosi delle esperienze migliori del neorealismo letterario e cinematografico. I libri di cinema<sup>2</sup>, per questo motivo, lo riportano puntualmente (collocato vicino al testo di Guido Aristarco su *Senso di*

---

1 G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, cit., p. 82.

2 Si veda ad esempio, G. P. BRUNETTA (a cura di), *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna, 1976, pp. 84-87.

Visconti<sup>3</sup>) per marcare il passaggio (se mai c'è stato) tra neorealismo e realismo. Venticinque anni dopo arriva la prima risposta degli Straub e non è la sola. *In primis* la rassegna retrospettiva della Mostra del nuovo cinema di Pesaro del 1974 (dove gli Straub sono di casa) rispolvera il dibattito proprio a proposito di quel cinema italiano del dopoguerra che sembrava alla fine analizzato a sufficienza, soprattutto «quella parte emergente che va sotto il nome di neorealismo»<sup>4</sup>. Quasi coincidenti inoltre sono gli accostamenti di alcuni registi a testi neorealisti: Francesco Rosi con *Cristo si è fermato a Eboli* (1979, «anche se il libro di Levi aderisce a quel clima ma lo complica con una cifra stilistica composita»<sup>5</sup>), Valentino Orsini con *Uomini e no* (dove il romanzo di Vittorini da cui il film è tratto risulta essere «più chiaramente vicino alle ipotesi neorealiste»<sup>6</sup>), Giuliano Montaldo con *L'Agnese va a morire* (1976, tratto dall'omonimo romanzo di Renata Viganò), Carlo Lizzani con *Fontamara* (1977, dall'opera di Ignazio Silone) ed infine Citto Maselli con la serie *Tre operai* (1980, basato sul romanzo di Carlo Bernari).

Di tutto interesse è perciò la conclusione di Giorgio Tinazzi a tal proposito:

«Si osserverà che simili accostamenti a opere letterarie non sono né numericamente consistenti né prefigurano un “ritorno” significativo. In buona parte forse è vero, ma ragionando per sintomi potremmo osservare che Rosi, Orsini, Maselli (per certi versi anche Montaldo) appartengono alla generazione del post-neorealismo, le loro radici o ascendenze sono però non genericamente rintracciabili in quel clima (mentre il caso Lizzani va visto a parte). C'è insomma, con diverse angolazioni, una sorta di ritorno indietro a testi letterari variamente indicativi [...]».<sup>7</sup>

La scelta de *La luna e i falò* e *Conversazione in Sicilia* indica la volontà di

---

3 G. ARISTARCO, *Senso*, «Cinema Nuovo», A. IV, n. 52, 10 febbraio 1955, ora in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Letteratura e cinema*, cit., pp. 87-96.

4 G. TINAZZI, M. ZANCAN, (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1983, p. 11

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 *Ivi*, pp. 11-12.

confrontarsi, prima che con le stesse opere (che si vedranno comunque presentare determinate caratteristiche ed essere, soprattutto, proposte in particolari momenti storici del Paese), prima che con i rispettivi autori (comunque vicini al loro modo di pensare), con un periodo preciso della storia del cinema italiano. «L'ecole italienne de la Libération»<sup>8</sup> non ha solo formato e fomentato gli immaginari di qualsiasi *cinéphile* che si rispetti (tra cui Straub e Huillet non fanno eccezione), arrivando persino tra le fila degli Oberhausener, che lo annoverano infatti tra le loro fonti d'ispirazione<sup>9</sup> bensì si è mossa, per quanto possa essere difficile da immaginare, prima degli Straub, nelle loro stesse direzioni.

Vale perciò la pena di riproporre qualche linea generale per reggere il confronto:

«Tra il 1945 e il 1948 le opere di Rossellini, Zavattini, De Sica, De Santis, Visconti, sprigionano una forza di novità, un'energia e una potenza tale da cambiare le coordinate i sistemi di riferimento, i paradigmi culturali, la prosodia, la sintassi e le poetiche di tutto il cinema mondiale».<sup>10</sup>

Un «insieme di voci» secondo Calvino, «stato d'animo» per Gallo, «gusto della realtà» ricordando Pasolini, definito da Umberto Barbaro nel 1943 come neorealismo e affermatosi con l'importante spinta innovativa di *Ossessione* di Luchino Visconti:

«*Ossessione* diviene un'opera capitale nella storia del cinema italiano e forse mondiale, perché impone uno sguardo del tutto nuovo sui fatti: la dimensione poliziesca del libro viene quasi del tutto ignorata per dare spazio ad una realtà piccolo borghese tanto cara al regime, che vi appare priva di ogni valore e crudamente dissecata e per di più rappresentata con una verità immediatamente riconoscibile, grazie ad atmosfere e ambientazioni curate fino al più piccolo dettaglio. *Ossessione* rappresenta per la prima volta quella libertà del dire, quella tenacia di guardare le verità più scomode, quella necessità di prendere coscienza di sé che fino ad allora erano state sottomesse e censurate da un cinema del pacifico silenzio,

---

8 *Ibidem*.

9 G., SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco*, cit., p. 1026.

10 G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano, 2004, p. 130.

edificante e sorridente come Alessandro Blasetti. Non tutta la critica accoglierà *Ossessione* come un evento, al contrario il film ebbe soprattutto commenti negativi, non solo probabilmente per necessità ma anche davvero per gusto: capita spesso infatti che le opere più innovative e destabilizzanti vengano comprese in ritardo».<sup>11</sup>

Questo prospero momento del cinema italiano, che si chiude, in termini di poetica, attorno al 1952 (ossia con *Umberto D.* diretto da Vittorio De Sica), non individua né una tensione precisa né tantomeno una scuola ma si tratta piuttosto di una coincidenza di fattori, quali

«la capacità autorappresentativa del reale, la forza e il dramma scritto nelle cose di un paesaggio sconvolto, devastato, ferito e tuttavia portatore di una fortissima carica di speranza e di spinta propulsiva verso il futuro»,<sup>12</sup>

«un periodo irripetibile in cui un buon numero di professionisti del mondo del cinema, accompagnati da una serie di intellettuali, si trovò a discutere animatamente per riformulare l'identità del nostro cinema in un periodo in cui anche il nostro Paese stava risollemandosi dalla guerra».<sup>13</sup>

Le voci più autorevoli del neorealismo sono quella di Vittorio De Sica (*Ladri di biciclette*, 1948) ma soprattutto quella di Roberto Rossellini, l'effettivo motore di un cinema che vuole ripartire da zero per ridisegnare i propri orizzonti e ridefinire specialmente, i rapporti fra tutti gli elementi e fattori che concorrono alla sua realizzazione: nella memoria (e nei film) di tutti i Godard, i Bertolucci e gli Straub, non a caso, resta intatto e vivido uno dei suoi motti di quel tempo «Il neorealismo non può partire da contenuti prestabiliti, bensì da una posizione morale»<sup>14</sup>. Rossellini così, partendo da un intento divulgativo, converte il mezzo cinematografico a primo comunicatore e decifratore della realtà; la sua trilogia resistenziale, composta da *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania*

11 A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, cit., pp. 70-71.

12 G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit., pp. 131-132.

13 F. VILLA, *Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia*, in P. BERTETTO, (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, cit., p. 166.

14 Come ricorda G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit., p. 130.

*anno zero* (1948), vive all'insegna dell'antispettacolare, dell'attenzione alle piccole cose, (e dall'aria attorno<sup>15</sup>), ai piccoli fatti, al mondo come si offre all'improvviso. Il regista non disdegna lo spettacolo ma procede comunque per sottrazione di tutte le componenti canoniche perché vale di più un'attesa di mille clamorose scene madri, ed il suo progetto piuttosto è quello di fare «film a basso costo realizzati fuori dai teatri di posa e parzialmente sganciati dagli interessi e dai condizionamenti dell'industria». Le tre realizzazioni rosselliniane vengono così spesso citate e riconosciute come i vertici dell'intera produzione neorealista in quanto:

«la narrazione procede con l'intreccio di storie particolari e distinte ma al tempo stesso confuse con la storia del luogo, la storia collettiva, per arrivare a definire un affresco storico nato come somma di piccoli fatti spesso autonomi. Essi sono presentati solo attraverso i loro esempi più significativi, selezionando i momenti pregnanti, e senza quei passaggi narrativi esplicativi usati tradizionalmente per connetterli».<sup>16</sup>

Tornando a Straub e Huillet non ci si può esimere dal fantasticare, con tutte le dovute precauzioni, sulla nostalgia dei due cineasti per una terra promessa, sull'individuazione di un momento perfetto, un'occasione, dove si sente prepotentemente una «necessità, una improvvisa convergenza di intenti verso un certo modo di fare arte», «l'esigenza di dire e di dire quanto fino allora era stato taciuto, confessare disagi e dolori al di fuori di una retorica che non persuadeva più nessuno» perché «bisognava rinascere alla vita, e rinascere in quanto uomini e in quanto società, in quanto persone singole, umili, reiette, in quanto eroi minimi di un'epopea collettiva»<sup>17</sup>.

Tralasciando quindi la prassi filmica (anche se il nome di Rossellini è tra gli

---

15 Come ricorda Federico Fellini «Il suo abbandono nei confronti della realtà, sempre attento, limpido, fervido, quel suo situarsi in un punto impalpabile e inconfondibile tra l'indifferenza del distacco e la goffaggine dell'adesione, gli permetteva di catturare, di fissare la realtà in tutti i suoi spazi, di guardare le cose dentro e fuori contemporaneamente, di fotografare l'aria intorno alle cose, di svelare ciò che di inafferrabile, di arcano, di magico, ha la vita. Il neorealismo non è forse tutto questo?», F. FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1976, p. 46.

16 F. VILLA, *Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia*, cit., p. 168.

17 A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, cit., p. 78.

affezionati della coppia) conta la teoria in questo senso, ossia le potenzialità di quello spirito generale che investe qualsiasi forma d'arte, che non resta imprigionato e definibile in nessun luogo, che, dilatato, strabocca da film a film perché «grazie al cinema sembra realizzarsi la convinzione già enunciata dai primi scritti letterari che la *petite histoire événementielle* possa incrociare i suoi passi con la Grande Storia»<sup>18</sup>.

Basti riportare a titolo esemplificativo le esortazioni provenienti da una delle posizioni più note, ossia l'emblematica figura di Cesare Zavattini:

«partiamo in venti per realizzare il programma *Vista di un paesucolo* [...] dopo il primo metro, anche prima, ciascuno prende la direzione che crede e che può e ciascuno penetrerà la vita del paesucolo a seconda della forza dei suoi occhi. [...]. La partenza è comune e non si pongono limiti al neorealista, se non quello che non deve appiattarsi alla realtà».<sup>19</sup>

«Ci pare di essere alla vigilia di ritrovare plasticamente il valore della nostra immagine. Questo del resto era il cinema sin dal primo aprirsi dell'obiettivo alla luce del mondo. Tutto era eguale allora, tutto degno di essere fermato alla lastra. Fu il momento più incontaminato e promettente del cinema. La realtà sepolta sotto i miti riaffiorava lentamente. Il cinema cominciava la sua creazione del mondo: ecco un albero, ecco un vecchio, una casa, un uomo che mangia, un uomo che dorme, un uomo che piange. Li avrebbe spiegati davanti a noi come delle tavole sinottiche».<sup>20</sup>

Sfortunatamente però, ormai è storia, sarà lo stesso Zavattini a prevedere profeticamente la sconfitta di tanti entusiasmi:

«Purtroppo, quando sarà stato precisato il discorso neorealistico in tutte le sue componenti critiche, scopriremo uno iato, una paurosa valle di lacrime tra le nostre formulazioni teoriche e la nostra produzione. Pochi saranno i film che si salveranno a questo necessario confronto».<sup>21</sup>

---

18 G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit., p. 131.

19 L'intervento di Zavattini è riportato da G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit., p. 131.

20 *Ivi*, p. 133.

21 G. TINAZZI, M. ZANCAN, (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, cit., p. 16

Come decretano infatti gli studiosi di cinema e, in particolare, Giorgio Tinazzi:

«Il bisogno di rottura col passato o perché si proiettava il progetto nel futuro, mancò almeno in parte la verifica della situazione presente, sulle condizioni del cinema, sulla consistenza dei bisogni cinematografici affermati. Perché da un lato, ha ragione Asor Rosa, c'era anche un diffuso bisogno di raccontare, di espandere le zone dell'immaginario percorribile, e dall'altro si poteva constatare (o lo si constata meglio oggi) che l'immediatezza restava spesso nelle intenzioni, o nelle dichiarazioni».

«Dire che questa attenzione al cosa, che pur aveva spinte morali autentiche, corse davvero il pericolo di mettere a margine i problemi del come, cioè della creazione del linguaggio, è affermazione critica ormai consolidata».<sup>22</sup>

Perché allora non ipotizzare che gli Straub abbiano tentato di capire, avveduti dal tempo trascorso e dagli accorgimenti di Franco Fortini, che quei tempi li ha vissuti, come far fruttare nella giusta direzione, quella del realismo, le premesse positive del neorealismo? Non mira forse a ciò partire da «la narrativa di Pavese e probabilmente anche quella di Vittorini» che «offrono più livelli di lettura, dei quali solo il primo grado accoglie semplicemente le istanze di quel neorealismo che travolse il cinema nel dopoguerra»<sup>23</sup>?

Inoltre i due cineasti hanno dimostrato di possedere tutte le credenziali per permettersi di verificare «la situazione presente, sulle condizioni del cinema» e concentrarsi sul “come”, ovvero sulla «creazione del linguaggio» di cui parla Tinazzi.

Tuttavia, occorre dirlo, qualcuno li ha preceduti e ha fatto comunque in tempo ad approfittare del momento ossia a cavalcare l'unica vera onda<sup>24</sup> italiana rifacendosi, per di più, a premesse e strumenti simili a quelle di Straub e Huillet: si tratta di Luchino Visconti, assistente (come Jean-Marie) di Jean Renoir per *Una scampagnata* (*Une partie de campagne*, 1936) e, al ritorno in Italia,

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>23</sup> A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, cit., p. 82

<sup>24</sup> G. TINAZZI, M. ZANCAN, (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, cit., p. 16

occupato a portare sugli schermi il già citato film inaugurativo, *Ossessione*. Nel battaglione neorealista la sua è una posizione anomala, dove l'ideologia, la letteratura, la cultura ottocentesca, il teatro americano e le arti figurative valgono un punto in più, nonostante i moduli stilistici e narrativi restino in fin dei conti attaccati alla tradizione. Oltre a ciò, come nota Gian Piero Brunetta:

«Il primo Visconti è uno degli autori più coinvolti con le strutture fondanti del mito, con la costruzione dei personaggi, ma anche in opere successive, come la ripartizione in cinque atti più un prologo di *Rocco e i suoi fratelli*, ha a che fare con la tragedia e il mito, con figure archetipiche, come quella della madre, Rosaria Parondi, fulcro familiare e mito intoccabile».<sup>25</sup>

Il suo stile fa così presto ad allontanarsi dai parametri neorealisti: in primo luogo, per il lungo lavoro che intercorre tra il momento dell'ideazione del soggetto e la fase finale, durante la quale il materiale destinato all'immagine è sottoposto ad una scrupolosa selezione ed entra nella produzione soltanto ciò che davvero è necessario. Persino in un film come *La terra trema* (film del 1948 ispirato al noto capolavoro del verismo scritto da Giovanni Verga, *I Malavoglia*) dove protagonisti sono un gruppo di pescatori siciliani, non si lascia nulla al caso: l'apparente spontaneità che si riscontra nasconde piuttosto un lungo processo di preparazione a livello recitativo e di inquadratura; prova della maniacalità del regista sono quindi il gran numero di varianti disponibili in sede di montaggio. Significativo in seguito è il caso di *Senso* (1954), tratto dall'imponente racconto di Camillo Boito, la storia dell'intrigo amoroso tra il giovane tenente austriaco Franz Mahler e la contessa Livia Serpieri ambientata a Venezia nel 1866, ossia in prossimità della Terza Guerra d'Indipendenza Italiana.

Il film in costume diviene presto mira dell'acceso dibattito condotto da Guido Aristarco, teorico e direttore della rivista «Cinema Nuovo» che si premura di difendere il valore emblematico di un film che sigilla la fine del periodo neorealista: non si tratta più soltanto di libertà di registrare e descrivere l'esistente,

---

<sup>25</sup> G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit., p. 135.

con *Senso*, apparentemente distante dalle sorti del Paese, Visconti si infiltra fino alle cause per interferire, così operando, sulla storia a lui coeva:

«Con *Senso* si può dire dunque che nasce davvero, e nell'accezione di un Tolstoj o di un Nievo, il grande film storico, il romanzo cinematografico; esso esprime il bisogno di attraversare, parafrasando il Russo, la coscienza cinematografica nazionale, (infiacchita e invanita in un esercizio estrinseco di suoni poetici e di situazioni convenzionali) di attraversarla degli elementi positivi e vitali della storia, perché le passioni si calino da un mondo astratto nel mondo vivo delle "opere" umane in cui la storia, mescolata alle invenzioni romanzesche, maturi il riscatto e la catarsi del nostro presente; e per tal via il romanzo cinematografico storico diventerà romanzo patriottico liberale, o anticlericale. E intanto nel cinema realistico, che nel dopoguerra seppe dire meglio e di più, con maggiore autenticità, della letteratura, e ora nella letteratura (e non in quella migliore) si inaridisce, esplose la potenza rivoluzionaria di *Senso*».<sup>26</sup>

Spostamenti d'accenti e ricerca del tipico: con questo brano di Guido Aristarco si è tornati al punto di partenza e all'intervento di Fortini, dove è ancora viva l'esigenza di affrettarsi ad impostare qualcosa che sia finalmente realista.

La sfida lanciata dallo scrittore è rimasta infatti aperta: non solo perché la via tracciata non è stata battuta ma anche perché, secondo Jean-Marie «A *La terra trema* e *Il Gattopardo* manca qualcosa, non so esattamente cosa»<sup>27</sup>, su *Senso* nemmeno una parola, ma si fa presto ad immaginarla. Come stiano le cose comunque non conta, perché ora è il momento degli Straub.

---

<sup>26</sup> G. ARISTARCO, *Senso*, cit., p. 96.

<sup>27</sup> M. MÜLLER, P. SPILA, *Il metodo Straub e Huillet*, cit., p. 12.

## 2. *Dalla nube alla resistenza*. L'unione fa la forza.

Per esaminare il secondo film in italiano di Straub e Huillet, *Dalla nube alla resistenza*, basato su i *Dialoghi con Leucò* e *La luna e i falò* di Cesare Pavese, si è scelto di partire con un'estesa descrizione della trama. Il film è diviso in due macro parti, a loro volta sezionate in blocchi, segnalati per quanto riguarda i primi cinquanta minuti<sup>28</sup> (dove sei interruzioni presentano i titoli di ogni singola scena), meno evidenti e più irregolari per quanto riguarda la *Seconda parte*. Riassumendo le vicende quindi, si rispetteranno le suddivisioni del film, riportandone i titoli, dove presenti, e trascrivendone all'occorrenza i dialoghi, mentre per quanto riguarda i riferimenti alle opere di Pavese si rimanda alle note. Questo modo di procedere si ritiene utile non tanto per concentrarsi sul passaggio da opera letteraria ad opera cinematografica<sup>29</sup>, bensì per proporre un modello, più obiettivo possibile, di ricezione del film.

### PRIMA PARTE

#### 1. *La nube*. **La nube** Olympia Carlisi, **Issione** Guido Lombardi (37")<sup>30</sup>

Issione interloquisce a capo levato con una donna dal volto pallido e i capelli corvini, Nefele (la nube) seduta tra i rami di un albero. Nonostante i toni della conversazione restino abbastanza pacati, tocca a Nefele placare, dall'alto di una serenità quasi incorporea, gli slanci sentimentali del giovane Issione. La Nube infatti annuncia che qualcosa da questo momento è cambiato, ciò è per lei motivo di preoccupazione soprattutto perché l'uomo si mostra restio a realizzare l'accaduto: "C'è una legge Issione, che prima non c'era. Le nubi le aduna una mano più forte", "Ci sono dei nuovi padroni che con la legge additano i figli

---

28 La *Seconda parte* inizia precisamente a 52' 20".

29 Ai fini di ciò sarebbe bastato riportare per intero la sceneggiatura di *Dalla nube alla resistenza*, di cui esiste una versione pubblicata per conto della rivista tedesca «Filmkritik», n.11, 1980. Oltre ad essere cosa dispendiosa in termini di spazio, si ritiene non essere quello che serve per indagare sul film, come si vedrà successivamente.

30 C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 7-12.

dell'acqua e del vento a mostri, vivono nell'Olimpo, sono dèi”.

2. *La Chimera*. **Ippòloco** Gino Felici, **Serpedonte** Lori Pelosini ( 8' 48")<sup>31</sup>

Un giovane si precipita a parlare ad un uomo: l'anziano Ippòloco rimane seduto su di un tronco, adagiato al suo bastone dal manico uncinato, e attende che Serpedonte prenda fiato per apprendere quali urgenti notizie esso gli porti. Il ragazzo ha appena veduto un “vecchio pezzente” che gira per le campagne vaneggiando, inveendo assennatamente contro gli dèi e sfidandoli perché ora, dopo che ha ucciso la Chimera, proprio loro lo hanno abbandonato permettendogli di invecchiare: si tratta di Bellerofonte, Serpedonte è suo nipote e chi lo sta ascoltando suo figlio. Tuttavia Ippòloco sembra non restare turbato dal racconto del giovane, comprende “chi ha veduto altri giorni”, chi non sa cos'è “giovane e un vecchio” ma non lo giustifica perché “ La nostra terra ora è giusta e pietosa, e non mettersi contro gli dèi”. Bisogna rendersi conto che il mondo di Bellerofonte è passato: Serpedonte non si rassegna e tra i due personaggi cala il gelo ma lo sguardo di Ippòloco verso il vuoto sembra non contenere l'amarezza.

3. *I ciechi*. **Edipo** Walter Pardini, **Tiresia** Ennio Lauricella (16' 34")<sup>32</sup>

Parlano due uomini di spalle. Sono seduti su un carro trascinato da due imponenti buoi dal manto bianco, guidato da un omuncolo incappucciato che marcia silenziosamente senza mai fare un cenno. Edipo, la barba e i capelli neri di chi ha appena raggiunto la maturità, interroga Tiresia su alcuni dubbi che lo incuriosiscono, probabilmente soltanto voci di malelingue o forse no: “Devo credere a quel che si dice qui in Tebe, che ti hanno accecato gli dèi per loro invidia?” Alla domanda indiscreta il compagno di viaggio risponde vago, senza scomporsi più di tanto per questi dèi, “Il mondo è più vecchio di loro” ed è “Solo questione che tutto si è fatto parole, illusione, minaccia”. Meglio invece preoccuparsi del “serpe” “il più antico di tutti gli dèi”, “C'è in esso la vita e la morte. Quale dio può comprendere tanto?”. Le parole dell'uomo suonano suadenti e sagge, talvolta vengono interrotte persino da una serie di cortocircuiti che

---

31 *Ivi*, pp. 13-17

32 *Ivi*, pp. 19-23.

occultano la visione della scena, quasi la macchina da presa volesse calarsi nei suoi panni. Edipo comunque non lo segue; non resta quindi che godersi il lungo viaggio di cui il sentiero serpentiniforme cela la meta: il carro continua imperterrito la sua corsa, e i due, pensosi, si guardano attorno.

4. *L'uomo-lupo*. **Primo cacciatore** Andrea Bacci, **Secondo cacciatore** Lori Cavallini (32' 20")<sup>33</sup>

Lo schermo è nero, si odono soltanto le voci *off* di due cacciatori che hanno appena sferrato un colpo mortale ad un lupo e sembrano titubanti su come disfarsi del corpo. Prima di essere un animale infatti la bestia era stata Licaone, un terribile assassino (“Si racconta di lui che cuoceva i suoi simili”), trasformato dagli dèi per aver tentato di scannare il Signore dei monti. Ora si può vedere il fuoco che scoppietta, le voci lo circondano ancora discutendo sul da farsi: al primo cacciatore non interessa chi fosse prima, preme piuttosto andare a festeggiare l'uccisione della preda perché “non è un cadavere, è soltanto una carcassa”, ma il compagno nutre qualche remora in più. Una serie di campi e controcampi si stacca così dal fuoco e mostra i volti dei due protagonisti, scandendone il botta e risposta: tra le motivazioni del secondo, seduto meditante tra le rocce, il fatto che “Gli dèi non ti aggiungono né ti tolgono nulla”, “Resti l'antico Licaone”. L'ipotesi sembra avvalorarsi proprio di fronte gli occhi del lupo ancora agonizzante che si dimena e ostenta l'ultimo ringhio tentando di muoversi dalla rupe che lo inchioda esangue. Inoltre le affermazioni del cacciatore più accorto suonano via via più autorevoli fino a dichiarare la decisione presa: “Ci è toccato di ucciderlo. Seguiamo almeno l'usanza e lasciamo l'ingiuria agli dèi. Torneremo alle case con le mani pulite”.

5. *L'ospite*. **Litierse** Francesco Ragusa, **Eracle** Fiorangelo Pucci (39' 44")<sup>34</sup>

Lo scenario si presenta suggestivo: una fetta di terrazzo da dove si scorge una grande distesa di grano dorato flessa talvolta al passaggio del vento. Seduto su di un trono di paglia, Litierse, il signore di Celene, che mostra, da padrone di casa

---

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 81-85.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 87-91.

che si rispetti, i propri possedimenti ad un ospite straniero, Eracle. Proprio quella terra che ora l'uomo, appoggiato alla ringhiera, scruta pensieroso, necessita infatti di essere nutrita e usanza vuole che tocchi proprio allo straniero di turno, ossia a chi non l'ha faticosamente lavorata, adempiere all'infausto destino. Eracle allora, appresa la propria sorte, necessita di spiegazioni: che razza di dèi vegliano sopra i possedimenti di Litiere da richiedere un tale sacrificio? “Non c'è dèi sopra il campo. C'è soltanto la terra, la Madre, la Grotta, che attende sempre e si riscuote soltanto sotto il fiotto di sangue”, i frigi non contemplano altro.

Lo straniero viene invece da altre tradizioni, da luoghi dove gli dèi ci sono e avanzano piuttosto altri tipi richieste, “I nostri dèi non sono in terra, ma reggono il mare e la terra, la selva e la nuvola, come il pastore tiene il gregge e il padrone comanda ai suoi servi” ma soprattutto “Non hanno bisogno di sangue”. Litiere guarda allora l'uomo come chi non comprende, ma tenta comunque di difendersi: “Quei vostri dèi sono nulla”<sup>35</sup>. Così, dopo qualche attimo di *suspense*, Eracle si decide finalmente a gettare la maschera: è giunto a Celene per svolgere una missione precisa, porre fine proprio alla sequela di sacrifici di cui sarebbe stato la prossima vittima e offrirne alla Madre uno capace di soddisfare la terra per sempre, quello del suo signore; ora si deve combattere.

#### 6. *I fuochi*. **Padre** Rolando Bernardini, **Figlio** Andrea Filippi (45' 50")<sup>36</sup>

Si sta preparando un omaggio agli déi, un falò, ad allestirlo meticolosamente, padre e figlio: tutto deve essere predisposto alla perfezione, le fiamme vigorose, la ciotola di legno con il latte, le erbe vicino al letto del braciere. Il padre, pazientemente, quando la luna è alta e rotonda nel cielo, illustra al figlio l'importanza del rito: allora racconta di quando si viveva sotto il Re Atamante e “Si lavorava e si viveva e non c'era bisogno di nascondere i capretti al padrone”, poi però era venuta la canicola e l'idea di far piovere bruciando in onore degli dèi, i figli nati dal primo matrimonio del re, “due ragazzi che lavoravano in campagna tutto il giorno”. Gli Olimpici tuttavia si accorsero del diabolico stratagemma,

---

<sup>35</sup> Si segnala una leggera ma pur significativa discrepanza. Il Litiere di Pavese afferma: “Quei vostri dèi non sono nulla”. Si veda C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 90.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 93-98.

ordito dalla seconda moglie del signore, una donna perfida, e fecero piovere proprio nel momento del sacrificio, impedendo così l'uccisione. Da allora, per evitare la siccità, sono bastati qualche storpio o zoppo e in questi ultimi tempi ce la si cava persino con capretti e falò. Il figlio, dopo aver ascoltato attentamente le narrazione paterna, si arrabbia: rivede in questi riti passati soltanto la cattiveria degli uomini, probabilmente sarebbe piovuto comunque, “Io non voglio, capisci, non voglio. Fanno bene i padroni a mangiarci il midollo, se siamo stati così ingiusti tra noi altri. Fanno bene gli dèi a guardarci patire”. Si alza, il pugno lungo la gamba è teso, il padre quasi prostrato ai suoi piedi non può che guardarlo incredulo.

## SECONDA PARTE

7. ( 53' 00" )<sup>37</sup>

La macchina da presa è fissa, puntata ai confini di un paese: il cartello, nel lato destro dell'inquadratura ne indica il nome, S. Stefano Belbo. Fuori campo rimbomba la voce seria di un uomo che parla del proprio passato: è sicuro soltanto di una cosa, ossia di essere stato abbandonato sugli scalini del duomo di Alba. È stato cresciuto da Virgilia e Padrino, genitori già di due figlie, che lo hanno adottato per guadagnarsi “la mesata”, qualche scudo d'argento passato dall'ospedale di Alessandria, e per assicurarsi due braccia in più da impegnare al casotto di Gaminella. Il racconto si interrompe e partono, muti, i titoli di testa (scritte nere su sfondo bianco a 54' 25").

8. ( 55' 04" )<sup>38</sup>

Il falegname-musicista Nuto e il Bastardo<sup>39</sup> sono seduti al bar, gli sguardi assorti davanti ad un bicchiere di vino rosso: si parla di America, di bastardi che ci sono là, di non-bastardi meschini che sono rimasti tra quelle colline, di figli di alcolizzati, serve ignoranti, e della fortuna del Bastardo di trovare un tozzo di

---

37 Capitolo I, C. PAVESE, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2011, pp. 9-10.

38 Capitolo II, *ivi*, pp. 15-18.

39 Con la maiuscola per restare fedeli allo spirito del film, dove il nome di Anguilla non viene mai pronunciato.

pane.

9. (57' 57")<sup>40</sup>

La conversazione continua la sera, in una terrazza situata su per la collina; da sotto provengono botti e chiacchierii: è la festa della Madonna. Nuto fatica ad interloquire, quasi avesse un nodo alla gola, ma parlare del fracasso paesano rompe il ghiaccio: “Sentili, come saltano e come bestemmiano. Per farli venire a pregar la madonna il parroco bisogna che li lasci sfogare. E loro per potersi sfogare bisogna che accendano i lumi alla madonna. Chi dei due frega l'altro?” poi il falegname si risponde, “La vince il parroco. Chi è che paga l'illuminazione, i mortaretti, il priorato e la musica? E chi se la ride l'indomani della festa? Dannati, si rompono la schiena per quattro palmi di terra e poi se li fanno mangiare”. Questo parlare suscita la curiosità del Bastardo: “Cosa sei? Comunista?” ma Nuto divaga, “Ci vorrebbero dei comunisti non ignoranti, che non guastassero il nome”. L'amico afferra la questione: effettivamente si aspettava di trovare al suo ritorno in Italia qualcosa di fatto, c'era allora la spinta per ribellarsi. Forse qualcosa tra quelle colline non è funzionato ma Nuto oramai è tornato taciturno: il falegname lassù non era presente, altrimenti gli avrebbero bruciato la casa.

10. (1h 00' 49")<sup>41</sup>

È giorno, un ragazzino, ancora coi calzoncini corti, ascolta i racconti del Bastardo, alle spalle dei due la piccola distesa di campi e vigneti di Gaminella, una terra familiare per l'uomo in quanto proprio lì ha trascorso l'intera giovinezza. Eppure Cinto riesce a rivelare qualcosa di inquietante successo proprio in quei luoghi così familiari: “Nella riva l'altr'anno c'era un morto, un tedesco, che l'avevano sepolto i partigiani in Gaminella. Era tutto scorticato..”. Dopo l'impressionante notizia i due riprendono silenziosamente a marciare: il capo, chinato, fissa la terra.

11. (1h 01' 55")<sup>42</sup>

---

40 Capitolo IV, *ivi*, pp. 25-28.

41 Capitolo VI, *ivi*, p. 37.

42 Capitolo VII, *ivi*, pp. 39, 42.

Il “Pa” di Cinto, il Valino è il nuovo mezzadro che ora lavora a Gaminella: è schivo, troppo impegnato con le sue faccende per prestare attenzione ai ricordi di chi ha vissuto in quei campi prima di lui: dice soltanto qualche parola severa per mandare il giovincello a fare l'erba per i conigli.

12. (1h 02' 48")<sup>43</sup>

Successivamente il Bastardo s'imbatte nel Cavaliere, di guardia alle sue terre: al contrario del Valino, l'uomo si confida. Lo scenario parla da sé: i suoi contadini lasciano la vigna praticamente incolta ma oltre a non ammetterlo l'idea di venderla non sfiora nemmeno l'uomo; “Non sa che cos'è vivere senza un pezzo di terra in questi paesi”. Poi proprio in cima alla collina, dove il padrone si inorgoglisce di aver piantato degli alberi “Lui purtroppo aveva un morto recente al cimitero del paese, non un morto com'è umano averne, un morto che ci si rassegna, che ci si pensa con fiducia”. Ciononostante la veduta di quattro filari alquanto malconci qualche invettiva a Cavaliere la fa scivolare: “Villani”.

13. (1h 04' 43")<sup>44</sup>

Nuto crede ancora ai falò: il Bastardo questa proprio non riesce a concepirla, nemmeno Cinto è tanto ingenuo. Il falegname non ha nessuna intenzione di ritrattare e aggiunge persino una credenza in più, quella riferita alla luna: “Bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino, te lo mangiano i vermi”. Per l'amico non si tratta che di assurde superstizioni e di un'imperdonabile prova di incoerenza per chi parla del governo e dei preti in certi termini, ma Nuto taglia corto, come chi è toccato sul vivo, e si difende non lasciando possibilità di replicare: “Se uno adoperasse la luna e i falò per derubare i contadini e tenerli all'oscuro, allora sarebbe lui l'ignorante e bisognerebbe fucilarlo in piazza”.

14. (1h 07' 00")<sup>45</sup>

Intanto continua la sequela degli atroci destini toccati ai compagni d'infanzia del Bastardo: se Virginia era morta già da quando lui era un bambino, del Padrino

---

43 Capitolo VIII, *ivi*, pp. 45-47.

44 Capitolo IX, *ivi*, pp. 51-52.

45 Capitolo X, *ivi*, p. 56.

non aveva saputo più niente. Buttato sulla strada da mariti e figli, l'uomo decedette vecchissimo mentre la figlia minore si era sposata giovanissima; Angiolina si maritò un anno dopo. Entrambe andarono a vivere con i mariti, due fratelli che stavano alla Madonna della Rovere, in una cascina dietro i boschi: sfiancate dal lavoro, una morì ammazzata da un fulmine, l'altra, dopo aver dato alla luce sette figli, venne colpita da un tumore alle costole, che la uccise soltanto dopo tre mesi di dolorose grida e senza le cure di un dottore.

15. (1h 07 53)<sup>46</sup>

Al bancone del bar una donna bionda e con il trucco sfatto fuma la sua sigaretta, inveendo contro le “carogne comuniste”, “Quel Valerio, quel Pajetta, quel segretario di Canelli”: i toni sono accesi perché, come informa la voce narrante fuori campo durante una breve pausa di schermo nero, sono stati ritrovati due cadaveri di ragazzi sui pianori di Gaminella, probabilmente due spie repubblicane, con la testa schiacciata e senza scarpe. I clienti fomentano ancor di più il clamore: ognuno dice la sua ma tutti sembrano essere d'accordo sulla questione “I comunisti. Sempre loro. Sono i responsabili. Sono loro gli assassini. È un onore che noi Italiani gli lasciamo volentieri..”. Il Bastardo, solitario e taciturno nel lato opposto del bar, non è d'accordo: in America arrivavano notizie diverse, come un proclama di Badoglio che ordinava agli Italiani “Di darsi alla macchia, di fare la guerriglia, di aggredire i tedeschi e i fascisti alle spalle”. Silenzio. Il controcampo mostra i clienti tutti inebetiti e disposti a semicerchio; l'uomo allora, non ricevendo alcuna risposta se ne va, lasciando i soldi sul tavolino vuoto: la donna può dire finalmente la sua ultima parola che tuona tra le quattro ariose pareti del bar, “Sono tutti bastardi”.

16. (1h 10' 29")<sup>47</sup>

Di altro stampo è il disappunto che ora ricade sul parroco anch'esso pronto, come i suoi concittadini clienti del bar, ad assicurare la salvezza dell'anima ai due morti appena riemersi. “Un prete” dirà Nuto “che se suona ancora le campane lo deve ai

---

46 Per l'intervento della voce narrante si veda il finale del capitolo Capitolo X, *ivi*, p. 58. Per il resto, capitolo XII, *ivi*, pp. 64-65.

47 Si veda ancora capitolo XII, *ivi*, pp. 66-67.

partigiani che gliele hanno salvate, fa la difesa della repubblica e di due spie della repubblica”.

17. (1h 13' 00")<sup>48</sup>

Così uno stacco veloce catapultava lo spettatore alla domenica, quando il sacerdote fa la sua predica funeraria dai gradini esterni della chiesa. Il discorso solenne rimbomba nell'aria ma i gesti severi sembrano ammonire il vuoto: non si vede infatti alcun pubblico devoto, gli occhi dell'uomo sono, invece, verosimilmente voltati in direzione obliqua, verso la macchina da presa.

18. (1h 13' 35")<sup>49</sup>

Un'altra interruzione ad opera della voce narrante parafrasa poi le parole del parroco e “i discorsi che facevano adesso donnette e negozianti in paese” dopo il funerale e capitola che “il sangue era corso per quelle colline come il mosto sotto i torchi. Tutti erano stati derubati e incendiati, tutte le donne ingravidate”. Se poi l'ex podestà aveva detto chiaro, sui tavolini dell'Angelo, che ai tempi di prima queste cose non succedevano, un camionista gli aveva chiuso definitivamente la bocca, chiedendogli dov'era finito lo zolfo del Consorzio.

19. (1h 14' 07")<sup>50</sup>

E la piccola Santina che fine ha fatto? Qualche informazione il Bastardo riesce quasi a scucirla a Nuto a proposito della nota “Cagnetta e spia”, ma poi il falegname si incupisce; da lontano, mentre i due passeggiano lungo un sentiero ricurvo di cui i tornanti nascondono all'orizzonte la meta, il rumore di un treno che passa sembra non finire più.

20. (1h 20' 12")<sup>51</sup>

I due amici ora sono giunti tra i boschi di Gaminella dove Cinto svolge alcune faccende per il Valino; Nuto chiede affettuosamente al ragazzino “L'hai trovata la vipera?”. Cinto allora s'indurisce, per fare l'ometto e rispondere al falegname: “Se la trovo le taglio la testa.”. Il Bastardo sta sulle sue senza tuttavia rimanere

---

48 *Ivi*, pp. 67-68.

49 Capitolo XIII, *ivi*, p. 69.

50 *Ivi*, pp. 71-73.

51 Capitolo XVI, *ivi*, p. 88.

indifferente alla scena.

21. (1h 22' 15")<sup>52</sup>

Così, tra una memoria e l'altra, il Bastardo si concede il tempo di portare al mercato Cinto e fargli scegliere un coltello per cimentarsi con la vipera. Ora guai a chi gli toglie l'arma, soprattutto il Valino: "Se me lo prende lo ammazzo".

22. (1h 24' 28")<sup>53</sup>

Il successivo incontro con il nuovo amico Cinto non è però dei più felici, il ragazzino sembra essere spaventato e si getta sfinito a terra. Le vicende necessitano, a questo punto, di un momento di nero, durante il quale la voce fuori campo spiega l'accaduto e porta avanti la storia. Era passata la madama della Villa con suo figlio prendendosi la parte di fagioli dei mezzadri di Gaminella, in quanto le risultava che due solchi di patate fossero già stati cavati. Il Valino allora se l'era presa con Rosina e la nonna; la ragazza picchiata non si è più rialzata. Poi il "Pa", furioso, aveva cercato anche Cinto e non sembrava nutrire buone intenzioni: non avendolo trovato, aveva deciso di dar fuoco al fienile, le fiamme erano divampate e le donne rinchiuso dentro la casa urlavano; alla fine l'uomo si era impiccato. Nonostante le furie della madama, che voleva essere risarcita da Cinto, il giorno dopo il parroco ha celebrato i funerali, "Siccome il Valino era morto in peccato mortale, non volle saperne di benedirlo in chiesa. Lasciarono la sua cassa fuori sui gradini, mentre il prete dentro borbottava su quelle quattro ossa nere delle donne, chiuse in un sacco. Tutto si fece verso sera, di nascosto".

23. (1h 31' 40")<sup>54</sup>

Il Bastardo sente che è giunto il momento di andarsene: anche le sorti del povero Cinto sono sistemate, il ragazzino diverrà il figlio adottivo di Nuto. Avanza però il tempo per salutare l'amico falegname e per una passeggiata verso Gaminella.

24. (1h 32' 00")<sup>55</sup>

Nuto legge, seduto sul terrazzamento della collina. Il libro, scritto in prima

---

52 Capitolo XIX, *ivi*, p. 99.

53 Capitolo XXVII, *ivi*, p. 141-146.

54 Capitolo XXXI, *ivi*, pp. 163-164.

55 Capitolo XXXII, *ivi*, pp. 168-173.

persona<sup>56</sup>, narra gli ultimi momenti di vita di Santa a proposito della quale lo stesso si era sempre mostrato evasivo: “la cagnetta e la spia” aveva tradito i compagni, “Baracca in presenza nostra le fece il conto di quanti avevano disertato per istigazione sua, quanti depositi avevamo perduto, quanti ragazzi aveva fatto morire”. “La condussero fuori. Lei sulla porta si voltò mi guardò e fece una smorfia come i bambini. Ma cercò di scappare. Sentimmo un urlo, sentimmo correre, e una scarica di mitra che non finiva più. Uscimmo anche noi, era distesa in quell'erba davanti alle gaggie”. Un veloce stacco mostra un verde campo scosso in balia del vento. Nuto stacca gli occhi dalle pagine, e guarda il Bastardo che gli chiede ancora qualcosa su Baracca, morto con quelli delle canere: “Impiccato?” “Sì”.

25. (1h 39' 15")

Il sole lentamente s'inabissa dietro le colline: tutt'attorno il cielo è rosso. Le note di Gustav Leonardt incorniciano il tramonto con un motivetto barocco: si avviano i titoli di coda.

---

56 Solo da questo momento la voce *off* narrante, quella che all'inizio della seconda parte parla del proprio passato davanti al cartello di S. Stefano Belbo (località natia di Pavese che non viene menzionata dall'Anguilla del libro) ha un volto: si tratta di Nuto. Straub e Huillet modificano la stessa grammatica del libro per legittimare nel film che sia il falegname a parlare in prima persona.

Nonostante l'insegna stradale di S. Stefano Belbo porti in altre direzioni<sup>57</sup>, Straub e Huillet tornano (deducibilmente per girare la prima metà di *Dalla nube alla resistenza*) anche ad aggirarsi nelle vicinanze delle Alpi Apuane di *Fortini/Cani*: non sono però soltanto i caratteristici scenari a ripetersi, anche la stessa struttura del film ricalca la giustapposizione di ritmi individuata precedentemente. Ciò che a tal proposito si è detto (quindi lo stravolgimento della retorica cinematografica per la «soppressione del sistema»<sup>58</sup>) vale anche in questo caso: oltre al rumore del carro, alla fine del dialogo de *I ciechi*, sempre citato dai critici, in entrambi i libri di Pavese, come si vedrà, «il ritmo procede con solenne monotonia, accompagnando una descrizione capace di cogliere i valori iconici dell'assolutezza»<sup>59</sup>

L'unico piccolo passo indietro, se così lo si può definire, viaggia in direzione di quella che Jean-Marie definisce “finzione”. In questo film viene infatti riproposta, per quanto particolare, piuttosto statica, alienata e per niente verosimile, una messa in scena, che tuttavia subisce una serie di cortocircuiti (come i momenti di nero che spezzano i discorsi del cieco Tiresia) atti a screditarla: il più importante è nel finale ossia lo smascheramento, metacinematografico, del narratore. Se prima si poteva covare solo qualche sospetto, da questo momento si apprende irrevocabilmente che la voce fuori campo, impiegata a rincalzare vari momenti

---

57 Ossia alle Langhe cuneesi di Cesare Pavese dove l'autore nasce (a S. Stefano Belbo) il 9 settembre del 1908 e si reca, quando diviene residente a Torino, per trascorrervi le vacanze. Si approfitta per fornire qualche cenno biografico, relegato in nota in quanto, come si è visto e diversamente da Fortini, si ritiene pesare più il titolo delle singole opere che il nome di Pavese nella scelta degli Straub. Oltre all'impegno di poeta e scrittore si ricorda perciò, dopo la laurea in Lettere (nel 1932), l'attività di americanista e traduttore (opere di Melville, Anderson etc.), il lavoro alla casa editrice di Giulio Einaudi e il confino a Brancaleone Calabro (per il possesso di alcune lettere compromettenti). Dopo di ciò Pavese, tornato a Torino, si rifugia a Serralunga di Crea, rinunciando a partecipare alla guerra partigiana, dove l'isolamento lo porta ad una profonda crisi durante la quale prendono inoltre forma, secondo le testimonianze del suo diario, le più cospicue riflessioni sul significato del mito. Nel dopoguerra riprende il proprio impiego editoriale (realizzando una collana di studi etnografici, antropologici e psicanalitici) e partecipa all'atmosfera di rinnovamento politico e sociale, iscrivendosi al Partito Comunista. Nel 1950, dopo aver ottenuto il Premio Strega, il 27 agosto si uccide nella camera di un albergo torinese. Tra le sue opere: le raccolte di poesie *Lavorare stanca* (1936) e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951); i racconti *Il carcere* (1938-1939), *Paesi tuoi* (1940), *La bella estate* (1940), *La spiaggia* (1940-1941), *Il compagno* (1947), *La casa in collina* (1947-1948), *Il diavolo sulle colline* (1948), *Tra donne sole* (1949).

58 A. MARTINI, (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, cit., p. 20.

59 G. L. BECCARIA, *Introduzione* in C. PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. XXV.

della storia, è quella di Nuto. Il falegname-musicista prende le redini della prima persona ed assume l'identità di *alter ego* dello stesso Pavese, non solo per la somiglianza fisica ma soprattutto per l'intervento iniziale alle porte di S. Stefano Belbo (località natia di Pavese che nel capitolo del libro non viene nominata).

Meglio procedere però con ordine, perché, per capire a fondo quest'ultimo aspetto, e le particolarità dell'intero lavoro realizzato in *Dalla nube alla resistenza*, occorre partire dall'inizio della seconda parte del film.

Non sembrerebbe esserci nulla di nuovo in campo rispetto alle precedenti realizzazioni di Straub e Huillet: il criterio di selezione adoperato per ridurre *La luna e i falò* di Pavese, ossia l'opera « “summa” dei motivi umani e poetici»<sup>60</sup> dell'autore, scritta tra il settembre e il novembre 1949 e pubblicata nell'aprile 1950 (quattro mesi prima che Pavese si togliesse la vita) rimane quello applicato nei libri di Heinrich Böll per *Machorka Muff e Non riconciliati*. Dei «motivi umani», dopo il *labor limae* di Straub e Huillet, non resta nemmeno l'ombra: la depurazione investe tutti gli psicologismi e i pensieri del protagonista oltre che i limitati passaggi di ricordo; emblematica quindi è l'assenza di tutta la parte riguardante le riflessioni di Anguilla escluso dalla micro-società della Mora (di cui l'unica superstita nel film straubiano rimane, in quanto compromessa dal punto di vista politico, Santa).

Non serve nemmeno stupirsi più del dovuto<sup>61</sup> se gli episodi scelti, alla fine dei conti, coincidono proprio con quelli dei «capitoli “politici”, poverissimi dal punto di vista poetico»<sup>62</sup> a proposito dei quali Elio Gioanola aggiunge

«Nell'immobile ricchezza delle presenze memoriali, in quel teatro di colline sempre uguali e nell'eterna vicenda delle stagioni, i discorsi reazionari della maestra del paese, e le prediche anticomuniste del parroco, e i funerali concessi ai fascisti e negati ai partigiani, formano la trama piatta e convenzionale di un brutto film neorealista».<sup>63</sup>

---

60 E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 354.

61 Pensando specialmente a ciò che si è già asserito nel precedentemente.

62 E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 361.

63 *Ibidem*.

Brutto o bello che sia (anche perché mai bisogna dire che i film di Straub e Huillet piacciono<sup>64</sup>) questo è soltanto il punto di partenza. Inoltre non si tratta nemmeno di un'accorgimento peculiare di Straub e Huillet: basta sfogliare le più eloquenti pagine della critica militante per accorgersi di come anch'essi si concentrino sui medesimi passi de *La luna e i falò*. Un primo esempio si riscontra allora nel libro di Ettore Catalano, *Cesare Pavese. Fra politica e ideologia*<sup>65</sup>, dove, in mezzo alle ceneri di quel «bilancio carbonizzato de *La luna e i falò*»<sup>66</sup> si scorgono i resti della

«tragedia che sconvolge le campagne della Mora e di Gaminella nelle quali Anguilla ha vissuto da ragazzo: la fucilazione di Santa e l'improvvisa follia che assale il Valino e lo spinge a bruciare e uccidere [...] il bilancio sconsolato del '45 e della lotta partigiana, la recriminazione per l'occasione mancata [...]».<sup>67</sup>

Oppure, aggiunge Mario Alicata, (cognome noto anche in materia di neorealismo, specialmente come prima metà del sodalizio Alicata e De Santis che su «Cinema» firma, il 10 ottobre 1941, l'articolo *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*<sup>68</sup>):

«Pavese, in *La luna e i falò*, ci ha dato qualcosa che, dalle parti nostre, dove nel campo delle lettere domina tanta insulsa vuotaggine, si va facendo ogni giorno più rara: un quadro, sia pure ritagliato in una tela non ampia e sia pure un po' sbiadito a causa delle residue incertezze prima rilevate, di un "pezzo" di società italiana, colto nel suo sviluppo, dagli anni del primo dopoguerra agli anni della Resistenza, a questi d'oggi».<sup>69</sup>

Così tra i punti salienti dell'opera tra cui ricercare «la vera efficacia, la vera forza

---

64 Si veda F. FORTINI, *Un cinema contrapposto*, «Il manifesto», 6 maggio 1979, ora in *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* cit., p. 30.

65 E. CATALANO, *Cesare Pavese. Fra politica e ideologia*, De Donato, Bari, 1976.

66 *Ivi*, p. 203.

67 *Ivi*, p. 209.

68 Ora in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Letteratura e cinema*, cit., pp. 61-64.

69 Per l'intervento intervento si veda M. ALICATA, recensione in «Rinascita», n. 7, luglio 1950 (poi ristampata in *Scritti letterari*, Il Saggiatore, Milano, 1968). L'estratto è presente inoltre in C. PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 203.

persuasiva del libro» spiccano, sempre secondo Alicata, «la Santa, che finisce “cagnetta e spia” e fucilata dai partigiani» e «l'episodio più realistico, quello del mezzadro Valino, e della sua disperata, sorda, tragica miseria».

Eppure, anche in questo caso, Franco Fortini vince su tutti: la poche paginette su *La luna e i falò*, pubblicate per la prima volta nel 1950 nella rivista «Comunità», sembrano il canovaccio di *Dalla nube*:

«Dapprima l'incontro, le conversazioni col Nuto, i ricordi di America; poi la visita al Valino. [...] E, alla prima conversazione col ragazzo, la prima notizia dei morti che riaffiorano dalla terra, dei falò superstiziosi. Verranno poi (cap. X) altre notizie: si scopre poco a poco l'aspetto sinistro, angoscioso, del vivere contadino, le donne che muoiono senza cure, o sfinite e dissanguate dai parti; i vecchi che i figli fan mendicare per le vie e che finiscono abbandonati; i ragazzi cresciuti nella fame, le manie sadiche che crescono nei cascinali perduti ed erompono in stragi e fuoco. [...] a circa la metà del libro, la narrazione pare distrarsi nei personaggi di Irene e Silvia, nella loro storia di evasioni mancate [...], finché si conclude nella voce di Nuto e nel rogo della Santina, della più bella (“la cagnetta e la spia”) in uno di quei falò che “risvegliano la terra” e le permettono di fruttificare».<sup>70</sup>

Se il passo riassume e preannuncia l'ordine di quasi tutta la seconda metà del film di Straub e Huillet, motivando inoltre le eliminazioni di Irene e Silvia e ciò che le riguarda, che cosa manca all'appello? Il protagonista, che infatti presenta esclusivamente le qualità evidenziate da Fortini, essendo in *Dalla nube* «orfano, bastardo, che sa la miseria contadina e l'allegria delle povere feste paesane; e che ha fuggito, da grande, le sue valli per il mondo vasto, l'America» nonché solo «l'uomo che ha lasciato i paesi suoi e vi ritorna»<sup>71</sup>.

Soltanto per comodità infatti, nonché per evitare qualche fastidiosa ripetizione, si è avanzato talvolta il nomignolo di Anguilla che nella riduzione di Straub e Huillet non c'è e il Bastardo resta senza nome.

---

<sup>70</sup> F. FORTINI, *Il romanzo dell'orfano*, «Comunità», IV, n. 9, settembre ottobre, 1950. Qui ripreso da C. PAVESE, *La luna e i falò*, cit., pp. 194-195. Si segnala inoltre una versione leggermente diversa dell'articolo in F. FORTINI, *Saggi italiani*, Volume 2, cit., pp. 207-211.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 193.

Anche il «personaggio complesso (uno dei più felici di pavese), il socialista italiano; o il ragazzo storpio, Cinto, che l'autore avvia ad una evasione» sono sistemati: in *Dalla nube* Cinto ha il tempo persino di scegliere il coltello che il Bastardo gli vuol donare e, al personaggio preferito di Fortini, già controfigura di Pavese, si consiglia vivamente di portare i suoi occhiali per leggere un altro libro autobiografico (fig. 5). Se occorre dire che questo rientra nell'assodata abitudine straubiana di autocitarsi nei film, sul ruolo di Nuto rimane, si vedrà, ancora qualcosa da dire.

Resta il fatto che, per non far dispiacere a nessuno, anche del «mito centrale del libro, i falò rituali, simbolo della sacralità terrestre, della immutabilità profonda della terra [...] fra gli elementi del libro, il meno persuasivo» se ne sente solo parlare e non se ne vede nemmeno l'ombra. Neanche nel finale dove Pavese scrive, a proposito del luogo in cui Santa trova la morte, che «L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò»<sup>72</sup>; meglio piuttosto concludere all'unisono, dopo due tre parole su Baracca che nel libro nemmeno ci sono. Un suggestivo tramonto chiude così *Dalla nube alla resistenza* e Fortini, dalla sua, termina, come segue, i discorsi sul libro:

«E infine, dal poggio della maturità raggiunta, con *La luna e i falò*, egli [Pavese] ci ha mandato, atroci, le prime notizie; proprio quelle che non poteva reggere chi tanto aveva “tenuto duro”. Poi, come per non guardare più, ha posato la faccia entro un solco d'una delle sue campagne. *Ripeness is all*».<sup>73</sup>

Insomma l'idea che Franco Fortini ha de *La luna e i falò* sembra non essere questione di poco peso per Straub e Huillet: ciononostante per «pensare al realismo»<sup>74</sup>, come lui, occorre non limitarsi alla creazione di una valida trama centrata essenzialmente sulla prima metà «di uno dei rari libri molto belli del “neopopulismo”»<sup>75</sup>. Per centrare l'obiettivo, i maestri, lo recita l'adagio, meglio

---

72 C. PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 173.

73 F. FORTINI, *Il romanzo dell'orfano*, cit., p. 196.

74 F. FORTINI, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, cit., p. 87.

75 *Ibidem*.

lasciarli un poco indietro.

Nella primavera del 1966 uscì sulla rivista francese «Revue des études italiennes» un articolo di Italo Calvino su *La luna e i falò*<sup>76</sup>: nello scritto oltre ad essere ribadito che il libro di Pavese «è il romanzo più fitto di segni emblematici, di motivi autobiografici, di enunciazioni sentenziose», si può trovare qualcosa di interessante a proposito del «cupo fondo fatalistico» e «ideologico»<sup>77</sup> fatto emergere, come si è visto, anche da Straub e Huillet.

«La zona collinosa del Basso Piemonte dov'egli è nato (“la Langa”) è famosa non solo per i vini e per i tartufi, ma anche per la crisi di disperazione che colgono endemicamente le famiglie contadine. Si può dire che non c'è settimana che i quotidiani di Torino non riportino la notizia d'un agricoltore che s'è impiccato o si è buttato nel pozzo, oppure (come nell'episodio che è al centro di questo romanzo) ha dato fuoco al casolare con dentro lui stesso e le bestie e la famiglia. [...] Lo sfondo sociale delle valli di piccola proprietà arretrata è qui rappresentato nelle varie classi col desiderio di completezza d'un romanzo naturalista».<sup>78</sup>

Precisazione che sta bene riportare (e che di sicuro farebbe sussultare Jean-Marie): ciò che conta veramente è, però, il riconoscimento di tutto ciò soltanto come un punto di arrivo. Perché, afferma Calvino, «Pavese cerca la chiave di questa disperazione autodistruttiva», per gran parte, nell'etnologia.

«Collegare l'etnologia e la mitologia greco-romana alla sua autobiografia esistenziale e alla sua costruzione letteraria era stato il costante programma di Pavese. Alla base della sua applicazione agli studi degli etnologi restano le suggestioni d'una lettura giovanile: *The Golden Bough* di Frazer, un'opera che era stata già fondamentale per Freud, per Lawrence, per Eliot. *The Golden Bough* è una specie di giro del mondo alla ricerca delle origini dei sacrifici umani e delle feste del fuoco. Temi che torneranno nelle rievocazioni mitologiche dei *Dialoghi con Leucò*, le cui pagine sui riti agricoli e sulle morti

---

76 I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, in «Revue des études italiennes», n. 2, aprile-giugno, 1966; ora in C. PAVESE, *La luna e i falò*, cit., pp. 199-202.

77 *Ivi*, p. 200.

78 *Ivi*, p. 200-201.

rituali preparano *La luna e i falò*».<sup>79</sup>

Straub e Huillet oltrepassano di fatto i margini di un singolo libro per ricercare le cause del «brutto film neorealista»<sup>80</sup> tra i *Dialoghi con Leucò*.

L'opera di Pavese è stata scritta tra l'inverno del 1945 e il 1946, a Roma, «dove Pavese era stato inviato a rimettere in efficienza, all'indomani della Liberazione, quella sede della casa editrice Einaudi»<sup>81</sup>. Il numero definitivo di dialoghi, ventisette, viene raggiunto nel corso del 1946 e la primavera del 1947, mentre la pubblicazione viene rimandata alla fine del medesimo anno. Come ricorda Elio Gioanola, lo scrittore nutriva per i *Dialoghi* una grande considerazione, ribadita non solo nelle pagine del suo *Diario* e nelle *Lettere* bensì anche in una nota intervista-radio del 1950, in cui sostiene trattarsi «forse» della «cosa meno infelice (da lui) messa sulla carta»<sup>82</sup>. Ogni giorno si recava persino all'ufficio diffusione, per informarsi sulla vendita della pubblicazione, e «quando gli davano notizie buone ne gioiva visibilmente, quando, qualche settimana dopo, erano costretti a dirgli che il libro era indietro nella vendita, reagiva cupamente come di un affronto personale»<sup>83</sup>.

Interessante è anche il *test* a cui l'autore sottopone il libro ovvero «Solo per quest'opera Pavese si preoccupò in modo particolare di inviare copia ad amici e critici, sollecitandone spesso un giudizio»<sup>84</sup>: tra i vari Ernesto De Martino («Mi permetto di mandarti un mio libro che forse t'interesserà, dati i gusti e il mondo che vi si riflettono»), Paolo Milano («Mi son permesso di mandarle i miei *Dialoghi*, libro eretico e caro al mio cuore»), coniugi Pinelli («Quanto ai *Dialoghi* forse usciranno in primavera. Anch'io ci tengo moltissimo»), Elio Chinol («Sono molto curioso di leggere quel che scriverà su *Leucò*») anche un certo Franco Fortini: «Ti mando il grosso scandalo *Leucò*»<sup>85</sup>.

---

79 *Ivi*, p. 200.

80 E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 361.

81 *Ivi*, p. 259.

82 *Ivi*, p. 257.

83 *Ivi*, p. 258.

84 *Ibidem*.

85 *Ibidem*.

Ciononostante la buona dose di impegno pavesiano sembra non ricevere le gratificazioni sperate: «*Leucò* è un maledetto libro su cui nessuno osa pronunciarsi: tutti stanno ancora leggendolo»<sup>86</sup>.

Al riconoscimento de i *Dialoghi con Leucò* come l'approdo ad un «linguaggio di universale valore sui temi di largo interesse esistenziale», che risponde inoltre all'ambizioso programma di «fuga in alto»<sup>87</sup>, prevalgono i rischi e le ambiguità: i critici imboccano «la duplice direzione del rifiuto più o meno categorico o della lode aperta secondo una prospettiva destinata ad approfondirsi»<sup>88</sup>. Oltre ai dissensi di De Robertis, Varese, Cecchi (che ne parla addirittura nei termini di un albo prontuario) si aggiungono anche i fraintendimenti, in particolare quello che Gioanola definisce «pregiudizio classicistico» di cui il massimo sostenitore è uno dei primi lettori di *Leucò*, «l'estimatore dichiarato M. Untersteiner»<sup>89</sup>, il valente professore di greco, studioso di religioni, che proclama Pavese “interprete della religione greca”.

Per quanto riguarda invece la rivalutazione immediatamente successiva, essa verte soprattutto sulla ricognizione delle teorie etnologiche o mitologiche di un'opera a sé stante (vedi gli studi di Eugenio Corsini<sup>90</sup> e di Maria Luisa Premuda<sup>91</sup>) per non parlare del rischio, sempre incombente quando si parla di Cesare Pavese, di ritenere la mitologia dei *Dialoghi con Leucò*

«contenuta nei limiti dell'autobiografia, in uno spazio privato. Al punto che se il mito è per definizione impersonale ed esemplare, vita “citata” o ripetuta, ed è il piccolo mondo a esemplarsi sul grande mondo e non viceversa, di mito a proposito di Pavese non dovrebbe parlarsi»<sup>92</sup>.

86 *Ibidem*.

87 «Basta ridurre a tratti elementari al di qua della cultura, per uscire dal borghese? Fuga in basso, Non ci sarà una fuga in alto?», *ivi*, p. 262.

88 *Ivi*, p. 263.

89 *Ivi*, p. 259.

90 E. CORSINI, *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, «Sigma», dicembre 1964, ora in C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 206-215.

91 M. L. PREMUDA, *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Vol. XXVI, 1957, si segnala anche che un estratto è ora disponibile in C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 200-205.

92 G. GUGLIELMI, *Mito e Logos in Pavese*, «Convivium», XXVI, 1956; ora in C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 218-220.

In mezzo a questa caotica situazione tuttavia il richiamo ai *Dialoghi* degli Straub non si perde: la bussola di Calvino, che forse già ha stuzzicato l'idea di ricorrere all'opera, sembra continuare a giocare un ruolo di prim'ordine. Prova, restando ancora alla seconda parte, potrebbe essere il cambiamento della voce narrante nonché l'assegnazione del ruolo di protagonista a Nuto: oltre a ciò che si è già asserito, il personaggio funge da collante per le vicende dei due libri. Viene il sospetto che anche la prima parte, quella mitologica, illustri gli inizi di una storia che soltanto ora si vede raccontare quando già, nel finale, Nuto è alle prese con le ultime pagine, dell'ultimo libro, quasi fosse uno stratagemma da *Le mille e una notte*. Ciò però era già stato previsto da Calvino nel saggio che si è citato:

«La storia rivoluzionaria e l'antistoria mitico-rituale hanno in questo libro la stessa faccia, parlano con la stessa voce. Una voce che è solo un brontolio tra i denti: Nuto è una figura che più chiusa e taciturna ed evasiva non si potrebbe immaginare. Siamo agli antipodi da ogni professione di fede dichiarata; il romanzo consiste tutto negli sforzi del protagonista per cavare a Nuto quattro parole di bocca. Ma è solo così che Pavese parla veramente».<sup>93</sup>

Se il falegname, come senza troppo indagare si era già notato, diviene protagonista e *alter ego* di Pavese, ad Anguilla non rimane che presenziare in qualità di Bastardo, di mero «“io” senza nome»<sup>94</sup>.

Solo che, per rispondere concretamente all'«ambizione vera di Pavese» che, secondo Calvino, «converge in una direzione sola» in quanto «immagini e analogie gravitano su una preoccupazione ossessiva: i sacrifici umani»<sup>95</sup>, è davvero bastato agli Straub soltanto scovare «le pagine sui riti agricoli e sulle morti rituali che preparano a *La luna e i falò?*»<sup>96</sup> e cucire il tutto con Nuto e

93 I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, cit., p. 201.

94 *Ivi*, p. 200.

95 *Ibidem*.

96 Tutti i sei dialoghi scelti per *Dalla nube alla resistenza* provengono infatti da fonti di stampo etnologico: *L'ospite*, *L'uomo-lupo* e *I fuochi* ruotano attorno alle storie del Frazer (*Il Ramo d'Oro*) mentre per quanto riguarda *I ciechi*, *La nube* e *La chimera* si sono avanzati i nomi della 'scuola mitologica' di Paula Philippson e di Karl Karènyi. Si veda G. GIOANOLA *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 266.

sentieri incrociati (figg. 6-7)?

Per una buona dose sì, in quanto, come nota Bart Van den Bossche in *Leucò*:

«Un primo insieme di strategie tende a rappresentare il mito greco come un campo discorsivo familiare, sostanzialmente accessibile al lettore contemporaneo. Simili strategie di familiarizzazione del mito si situano a vari livelli. In primo luogo, i personaggi mitologici adoperano un linguaggio piuttosto semplice e sobrio, pressoché scevro di elementi ricercati o esornativi e con una notevole presenza di elementi colloquiali. Inoltre, sia le notizie introduttive che gli stessi dialoghi presentano la mitologia greca come un insieme di eventi da interpretare e da commentare, e una tale attività interpretativa non appare affatto circoscritta ad una competenza specialistica, ma si svolge per così dire nei termini del “senso comune” [...] Anche gli stessi dialoghi si svolgono come l'enunciazione, da parte degli interlocutori, di commenti, ipotesi e giudizi relativi ad un episodio mitico particolare, il cui effetto complessivo è di presentare il mito come una compagine di fatti ed eventi scomponibile secondo vari criteri di pertinenza e interpretabile a diversi livelli simbolici e metaforici. [...] Attraverso simili strategie di familiarizzazione, la mitologia greca si presenta come un intertesto “transitivo”, passibile di interpretazioni attualizzanti da parte del lettore contemporaneo».<sup>97</sup>

Affiancandole e saldandole con cura, come magneti, le vittime della Resistenza attraggono i sacrifici umani della prima parte mitologica.

Acquista così senso anche l'esperimento di Pavese (l'invio di *Leucò* ad una vasta gamma di persone e l'attesa dei giudizi), quasi volesse verificare la ricezione e quindi l'idoneità dei suoi *Dialoghi* alla categoria, quella con la “c” maiuscola, del mito perché, com'egli stesso annota

«Un mito è sempre simbolico; per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture. Esso è un evento unico, assoluto; un concentrato di potenza vitale da altre sfere che non la nostra quotidiana, e come tale versa un'aura di

---

97 B. VAN DEN BOSSCHE, *Cesare Pavese. Leucò vicino e lontano* in P. GIBELLINI, *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, Vol. IV, Morcelliana, Brescia, 2007. pp. 363-365.

miracolo in tutto ciò che lo presuppone e gli somiglia». <sup>98</sup>

Eppure la “vita incapsulata” dei *Dialoghi con Leucò* in *Dalla nube a la resistenza* acquista un'ulteriore valenza:

«Il Mito classico è intervenuto per coprire il trapasso alla società barbarica imperiale, per sostituire il sistema della crudeltà, determinato dalla Sacra Terra, con quello del terrore, il sistema di cui gli dèi incarnavano l'astrazione e il potere assoluto. Il terrore, al contrario della crudeltà non iscrive tutti alla Terra, ma scrive semplicemente sulla pelle del popolo il salto, la differenza che separa le caste: prototipia delle divisioni di classe. In progressione, non certo lineare, *Dalla nube alla resistenza* registra quest'invasione della mitologia sulla terra: gli dèi, le loro Leggi, la tracotanza densa di mistificazioni con cui si sono sostituiti alla dea Terra. Il regno di una libertà indifferenziata che era nevaio, bufera, tenebra, quello che era il mondo dei Lapidi e dei Centauri è soffocato dalla Legge». <sup>99</sup>

Questo era lo scopo principale della lunga descrizione sopra riportata: la fredda sceneggiatura, con gli estratti delle due opere di Pavese, non sarebbe valsa da sola a mostrare come Straub e Huillet riescano ad attribuire un segno positivo ulteriore al « “prima” del mondo titanico», con i relativi riti, e uno negativo al « “dopo” di quello umano-divino» <sup>100</sup> e quindi ai falò.

Per guadagnarsi un successo di questo tipo occorre procedere oltre l'associazione dei *Dialoghi* e *La luna e i falò*, serve qualcosa che sia in grado di forzare la mano su ciò per cui Corsini, ad esempio, nutre il sospetto essere già presente nell'opera di Pavese, ovvero insistere su quel vago «influsso di sociologia di tipo marxistico nel concetto, che riaffiora qua e là degli dèi come padroni (es ne *I fuochi*)» <sup>101</sup>.

Allora non si può che pensare al precedente brechtiano dell'*Antigone*, portato in scena a Chur, in Svizzera, nel 1947 che sarà inoltre il soggetto di un film degli stessi Straub e Huillet del 1991 (*Die Antigone des Sophokles nach der*

98 C. PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro* in C. PAVESE, *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino, 1946. Ora in B. VAN DEN BOSSCHE, *Cesare Pavese, Leucò vicino e lontano*, cit., p. 347.

99 T. RATTI, C. SCARRONE, *Dalla nube alla resistenza: la finzione della Storia* in R. ROSSETTI (a cura di) *Straub-Huillet. Film*, cit., p. 273.

100 E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 268.

101 E. CORSINI *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, cit., p. 206.

*Hölderlinshen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948, Suhrkamp Verlag*). La «prima preoccupazione di Brecht», alle prese con il testo tragico, è quella di occuparsi di una «razionalizzazione (*Durchrationalisierung*) del mito, nel senso di svelare dietro le potenze “mitiche”, dietro al destino e agli dèi, il potere e l'interesse degli uomini». Se quindi si può proprio riconoscere, in *Dalla nube alla resistenza*, la medesima premessa, i due cineasti non si avvalgono dei vistosi “aggiustamenti” che lo stesso Brecht effettuava per l'*Antigone*:

«Brecht aggiusta a tal scopo la trama, trasformando la guerra civile dell'originale in una guerra di conquista condotta da Creonte contro Argo per appropriarsi delle miniere di ferro di quest'ultima. La diatriba tra Antigone e Creonte, che in Sofocle compie solo la maledizione della stirpe di Edipo, trascina qui nella rovina l'intera Tebe, mettendo in rilievo la responsabilità delle azioni individuali verso la popolazione. Brecht rielabora quindi per più della metà la traduzione che ne fece Hölderlin, togliendo, laddove compaiano, riferimenti al destino e alla volontà degli dèi, mirando in genere ad una intensificazione della dimensione politica-economica-erotica».<sup>102</sup>

Basta piuttosto procedere sulla strada del meno invasivo «lavoro di manutenzione» pensato dallo stesso drammaturgo che

«apporta quelle correzioni minimali [...] che impediscono alle formule antiche di girare a vuoto nella ricezione moderna favorendo la fuga verso il simbolo e l'ideale indeterminato. Non si tratta di un'interpretazione da fuori che procura quell'effetto “imbottitura” tipico delle opere commissionate da una “visione del mondo” politica o antipolitica che voglia essere ma di interventi minimali sulla “drammaturgia” del fatto mitico. Brecht chiama non a caso *Berichtigungen* (Correzioni), alcune sue brevi prose di soggetto mitico (*Odyseus un die Sirenen*, *Ödipus*, *Kandaules*), e in un secondo momento, *Zweifel am Mythos* (*Dubbi intorno al mito*), scritte nei primi anni Trenta. In effetti, più che essere vere e proprie riscritture, mettono in questione non tanto il mito in sé, quanto alcuni dettagli dietro a cui si possono annidare i presupposti ideologici di una ricezione

---

102 M. MASSALONGO, *Il mito antico nella letteratura tedesca*, in R. BERTAZZOLI (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana. Percorsi. Miti senza frontiere*. Volume V.1, Morcelliana, Brescia, 2009, p. 281.

moderna».<sup>103</sup>

D'altra parte Pavese sembra aver pensato a tutto e offrire agli Straub ciò che fa proprio al caso loro; nei *Dialoghi con Leucò* (come nota Gioanola a proposito de *La nube*)

«L'oscurità del senso sta sempre al di sotto di una limpida tessitura verbale: si direbbe proprio che l'attenzione dello scrittore sia più al ritmo e alle clausole del discorso che alla sostanza significativa. Il tessuto espressivo è fatto di prolessi, di ripetizioni, di riprese, di nomi propri accarezzati nella loro suggestione fonica, di appellativi, di elencazioni, non senza qualche concessione al virtuosismo. [...] Oltre a fornire un completo repertorio degli elementi stilistici sopra indicati, il brano di dialogo indica bene come il discorso proceda non per collegamenti logici o per sviluppi significativi, ma quasi per riprese foniche di certe parole ricorrenti: legge.. legge.. legge; mano.. mano; mutate, mutato, mutata».<sup>104</sup>

Qualcosa di simile lo si era già affermato in apertura di questo capitolo, solo che il ritmo non serve soltanto a stilizzare i blocchi ritmico-cinematografici del film straubiano. Certamente questa «intrinseca capacità di irradiazione suggestivo» che sfiora «la funzione, riconosciuta a quelle classiche strutture linguistico-figurative, di rivelare ed esorcizzare nel contempo l'orrore e il fascino del selvaggio» in aggiunta a «l'elemento più vistoso della stilizzazione dei dialoghi » ossia «l'andamento ritmico della prosa. Le frasi brevissime, tipiche di tutta la scrittura pavesiana» che «assumono qui una funzione quasi di versi, staccati uno dall'altro dal punto fermo» convergendo spesso ad «una clausola di tipo musicale», continua i progressi sulla “forma” iniziati con la strutturazione delle letture di *Fortini/Cani*. Pavese infatti, all'osservazione un poco precipitosa di Untersteiner, che riporta all'autore tutta la sua stima per una «garanzia di natura poetica» riconosciuta in *Leucò* risponde sarcasticamente: «con la trovata della stesura metrica aveva detto una grande verità» aggiungendo però che, secondo lui

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 282.

<sup>104</sup> E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 278.

«questa contabilità delle battute era più un difetto che un merito»<sup>105</sup>. Nei *Dialoghi* (e nondimeno ne *La luna e i falò*) gli Straub trovano pronto ciò che ne *I cani del Sinai* avevano dovuto sfondare con fatica: l'autorevolezza del punto fermo è la maggior parte delle volte rispettata e le frasi dei singoli *Dialoghi* non vengono scavalcate.

Ciò che conta tuttavia, in questo caso, è che proprio il tessuto espressivo di *Leucò*, le prolessi, le ripetizioni, le riprese (di nomi propri accarezzati nella loro suggestione fonica, di appellativi, di elencazioni) consenta l'assegnazione del segno titanico-positivo e umano/divino-negativo: in questo tappeto Straub e Huillet possono apportare le loro *Berichtigungen* portando al limite lo stesso criterio “centroide” già speso per *Fortini/Cani*.

Un esempio può aiutare a chiarire ulteriormente le idee: si riporta di seguito un estratto de *I fuochi*, evidenziando in maiuscolo le parole su cui cade l'enfasi degli attori:

FIGLIO Era gente cattiva.

PADRE Non più cattiva di noialtri. La nostra canicola sono i PADRONI. E non c'è pioggia che ci possa liberare.

FIGLIO Non mi piacciono più questi fuochi. Perché gli DÈI ne hanno bisogno? È vero che ci bruciavano sempre qualcuno?

PADRE Andavan piano. Ci bruciavano zoppi, fannulloni e insensati. Ci bruciavano chi non serviva. Chi rubava sui campi. Tanto gli DÈI se ne accontentano. Bene o male, pioveva.

FIGLIO Non capisco che gusto gli DÈI ci trovassero. Se pioveva lo stesso. Anche Atamante. Han spento il rogo.

PADRE Vedi gli DÈI SONO I PADRONI. SONO COME I PADRONI. VUOI CHE VEDESSERO BRUCIARE UNO DI LORO? TRA LORO SI AIUTANO. Noi invece nessuno ci aiuta. Faccia pioggia o sereno, che cosa gl'importa agli DÈI? Adesso s'accendono i fuochi, e si dice che fa piovere. Che cosa gliene importa ai PADRONI? Li

---

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 281.

hai mai visti venire sul campo?<sup>106</sup>

Gli déi e i padroni sono già presenti nel testo di Pavese: Straub e Huillet non fanno altro che farli riemergere, tramite l'attore, dal magma delle fitte ripetizioni che si mescolano nel testo: non si tratta solo di accentare le parole chiave ma di organizzare attorno al centro dell'enfasi logico-retorica le velocità di tutte le parti che compongono la frase. Il risultato inoltre non è, come in questo caso, sempre lampante e agisce talvolta più subdolamente.

Non a caso déi, padroni, déi e sacerdoti, ripetuti, possono far saltar fuori, assimilati dall'orecchio e rimpastati dal cervello, qualche colpo di scena che riguarda l'Italia da vicino:

«sempre più chiaro viene a profilarsi il destino democristiano di quest'Italia del malcostume della legge del più furbo, che è proprio la D.C. ad aver fomentato. Un'Italia naufragata nel compromesso della democrazia e della *Pacem in terris*, così come drammaticamente trasparente nel discorso riconciliatico del parroco, tenuto sul sagrato della chiesa, con cui riabilita i collaborazionisti».<sup>107</sup>

Ciò non fa che confermare ulteriormente il valore sincronico del film, gli obiettivi per un Paese particolare in un momento particolare.

Questa volta però si ritiene contare soprattutto la potenziale rivalutazione, e se si vuole anche lo scardinamento, delle due opere predilette da Pavese. Lo stesso Franco Fortini tenterà una palinodia, post-*Dalla nube*, sullo «scandalo *Leucò*»:<sup>108</sup>

«molti si sarebbero fatte grasse risate di tanto ingenuo spartire il mondo in uomini e no, invece che in classi contrapposte; ma ancor più ignorando o ancor meno curandolo che, dopo altri quindici anni, chi allora aveva potuto avere il riso facile sarebbe tornato a decifrare a interrogare, senza più ridere, i testi medesimi di antropologia e di mitologia che Pavese, con i suoi

---

106 C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 97.

107 T. RATTI, C. SCARRONE, *Dalla nube alla resistenza: la finzione della Storia*, cit., p. 278-279.

108 E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 258.

mezzi aveva cercato di introdurre nel nostro paese». <sup>109</sup>

Jean-Marie bisogna invece prenderlo con grande cautela:

«C'è stata della gente in Francia, uno che mi piace, Charles Pèguy, ha detto: “Fare la rivoluzione è anche rimettere al loro posto cose antiche”, molto antiche ma dimenticate. Era prudente, diceva 'anche', era ciò che sognava Pavese. Il mito, cioè la storia non scritta, la storia dei contadini era altrettanto importante sulla bilancia che la storia contemporanea e quella delle lotte dette contemporanee. Quando capisce che è un delirio e che il suo Partito non è capace di unire le due cose, di reggere la bilancia, Pavese si suicida in una stanza d'albergo nel luglio 1950 a Torino»; <sup>110</sup>

meglio piuttosto non saltare a conclusioni troppo affrettate e attenersi alla “versione originale”, quella di Calvino, che forse ha più presente la funzione di Gianbattista Vico, nell'opera pavesiana quando afferma le medesime cose <sup>111</sup>:

«Il punto di sutura tra il suo 'comunismo' e il suo recupero d'un passato preistorico e atemporale dell'uomo è lungi dall'essere chiarito. Pavese sapeva bene di maneggiare i materiali più compromessi con la cultura reazionaria del nostro secolo: sapeva che se c'è una cosa con cui non si può scherzare, questo è il fuoco». <sup>112</sup>

---

109 F. FORTINI, *Un cinema contrapposto*, cit., p. 31.

110 La dichiarazione del regista è documentata nel film *Dove giace il vostro sorriso sepolto?* diretto da Pedro Costa, da 40' 47".

111 Ci vorranno infatti parecchi anni (con il film *Quei loro incontri*, 2006) prima che Jean-Marie torni a riconsiderare i *Dialoghi con Leucò* sotto un'altra luce e altrettanto consapevolmente in materia vichiana.

112 I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, cit., p. 202.

### **3. Dalla nube a Sicilia! Fuori dall'Italia.**

Nel 1995 a Parigi, durante il convegno internazionale sul cinema, il regista danese Lars von Trier declama pubblicamente uno scritto dai toni oracolari, redatto assieme ad un collega e compatriota, Thomas Vinterberg. Il *Manifesto del Dogma 95* suscita un'eco relativa, giustamente nel caso di due registi, secondo i critici, «spocchiosi» e «autoreferenziali» che, oltre ad aver «scoperto l'acqua calda»<sup>113</sup>, sperano di liberare il cinema al suon di *Voti di castità*, scimmiettamenti di Truffaut, dei neorealisti e magari un po' di Marx:

*«Il manifesto*

DOGMA 95 è un collettivo di registi cinematografici fondato a Copenhagen nella primavera del 1995. DOGMA 95 si pone lo scopo dichiarato di contrastare “una certa tendenza” del cinema attuale.

DOGMA 95 è un'azione di salvataggio!

Nel 1960 dissero basta! Il cinema era morto e venne fatto risorgere. Lo scopo era buono ma i mezzi no! La Nouvelle Vague si dimostrò un'increspatura che finì in nulla sulla spiaggia e si trasformò in mucillaggine.

Gli *slogan* dell'individualismo e della libertà crearono qualche opera, ma nessun cambiamento. L'onda era buona per tutte le stagioni, come i suoi registi. L'onda non è mai stata più forte degli uomini che le stavano dietro. Il cinema anti-borghese divenne borghese, perché la base su cui le sue teorie erano costruite era la percezione borghese dell'arte. Il concetto di autore era romanticismo borghese sin dall'inizio, e quindi falso! Per DOGMA 95 il cinema non è individuale!

Oggi infuria una tempesta tecnologica, da cui consegnerà la definitiva democratizzazione del cinema. Per la prima volta chiunque può fare un film. Ma più i media divengono accessibili, più si fa importante l'avanguardia. Non è un caso che la parola avanguardia abbia connotazioni militaresche. La disciplina è la risposta.. dobbiamo mettere un'informe ai nostri film, perché il film individuale sarà decadente per definizione!

---

113 M. LOLLETTI, M. PASINI, *Purezza e Castità. Il cinema di Dogma 95: Lars von Trier e gli altri*, Foschi, Foli, 2011, p. 15.

DOGMA 95 si contrappone al film individuale presentando un corpo di regole indiscutibili conosciute come *Il voto di castità*.

Nel 1960 si disse basta! Il cinema era stato cosmetizzato fino alla morte, si disse; eppure a partire da allora l'uso di cosmetici ha avuto un'esplosione.

Il fine "supremo" dei cineasti decadenti è ingannare il pubblico. È di questo che siamo tanto fieri? È questo che abbiamo ottenuto da questi 100 anni di cinema? Illusioni tramite le quali si possono comunicare delle emozioni? Tramite la libera scelta d'ingannarci dell'artista individuale?

La prevedibilità (drammaturgia) è divenuta il vitello d'oro attorno al quale noi danziamo. Il fatto che le vite interiori dei personaggi giustifichino la trama è troppo complicato, non è "arte alta". Mai come ora si sono lodate sperticatamente l'azione superficiale e la cinematografia superficiale. Il risultato è vuoto. Un'illusione di *pathos* e un'illusione d'amore.

Per DOGMA 95 il cinema non è illusione!

Oggi infuria una tempesta tecnologica, da cui deriva l'elevazione dei cosmetici a Dio. Usando la nuova tecnologia chiunque in qualsiasi momento può lavare via gli ultimi granelli di verità nell'abbraccio mortale della sensazione. Le illusioni sono tutto ciò che il cinema può nascondere dietro di sé.

DOGMA 95 si oppone al cinema delle illusioni presentando un'indiscutibile serie di regole note come *Voto di castità*».<sup>114</sup>

Improvvisamente, pochi eccezionali eletti si accorgono che le immagini cinematografiche hanno forse qualche potere e che «fascismo, nazionalsocialismo, socialismo sovietico, democrazie moderne magari il loro vantaggio lo hanno trovato nell'azzeramento di un immaginario collettivo di riferimento»<sup>115</sup>: al Dogma l'illusione proprio va a genio, quindi i suoi inventori, auto-investitisi del ruolo messianico, decidono di salvare il cinema e l'umanità intera. Per andare oltre ciò che i Truffaut, i Godard, e i neorealisti si sono ostinati a sbagliare, ossia «aver perseguito un fine giusto e condivisibile con mezzi profondamente sbagliati»<sup>116</sup>, in particolare non rinunciando alla firma autoriale, indice di borghesia, occorre un cinema trasparente e senza effetti speciali, «un cinema che si ancori non tanto alla realtà in senso proprio quanto al "reale",

---

114 *Ivi*, pp. 17-18.

115 *Ivi*, p. 19.

116 *Ivi*, p. 20.

negando la cosmesi, ossia la finzione, o meglio l'inganno del cinema»<sup>117</sup> e che, di conseguenza, si muova all'ombra di una vertigine puritana:

«*Il Voto di Castità*

Io giuro di sottostare al seguente elenco di regole elaborate e confermate dal DOGMA 95:

-Le riprese vanno girate in *location*. Non devono essere portate scenografie ed oggetti di scena (Se esistono delle necessità specifiche per la storia va scelta una *location* adeguata alle esigenze)

-Il suono non deve essere mai prodotto a parte dalle immagini e viceversa. (La musica non deve essere usata a meno che non sia presente quando il film venga girato).

-La macchina da presa deve essere portata a mano. Ogni movimento o immobilità ottenibile con le riprese a mano è permesso. (Il film non deve svolgersi davanti alla macchina da presa; le riprese devono essere girate dove il film si svolge).

-Il film deve essere a colori. Luci speciali non sono permesse. (Se c'è troppa poca luce per l'esposizione della scena, la scena va tagliata o si può fissare una sola luce alla macchina da presa stessa).

-Lavori ottici e filtri non sono permessi.

-Il film non deve contenere azione superficiale. (Omicidi, armi, etc. non devono accadere).

-L'alienazione temporale e geografica non è permessa. (Questo per dire che il film ha luogo qui ed ora).

-Non sono accettabili film di genere.

-L'opera finale va trasferita su pellicola Academy 35mm, con il formato 4:3, non *widescreen*. (Originariamente si richiedeva di girare direttamente in Academy 35mm, ma la realtà è stata cambiata per facilitare le produzioni a basso costo).

-Il regista non deve essere accreditato.

Inoltre giuro come regista di astenermi dal gusto personale! Non sono più un artista. Giuro di astenermi dal creare un "lavoro", perché considero l'istante più importante del complesso. Il mio obiettivo supremo è di trarre fuori la verità dai miei personaggi e dalle

---

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 21.

mie ambientazioni. Io giuro di far ciò con tutti i mezzi possibili ed al costo di ogni buon gusto ed ogni considerazione estetica.

Così io esprimo il mio VOTO DI CASTITÀ.

Copenaghen, lunedì 13 marzo 1995.

A nome del DOGMA 95 Lars von Trier, Thomas Vinterberg». <sup>118</sup>

Le limitazioni tecniche presentate dal *Voto di castità* mirano a raggiungere l'*æghed*<sup>119</sup> sincera e genuina, «l'obiettivo principale del Dogma 95», la «purificazione del linguaggio cinematografico», il rifiuto di ogni cosmesi che nasconde «le vere immagini o la verità del film» e lo trasforma «in un innocuo pezzo di arredamento o di facile divertimento»<sup>120</sup>. La svolta però giunge soltanto nel 1998, «un anno che ha rappresentato un punto di non ritorno per il Dogma 95»<sup>121</sup>: alla 51ª edizione del Festival di Cannes, con Martin Scorsese alla giuria, oltre ad Agelopoulos vincitore della Palma d'oro (*L'eternità e un giorno, Mia Eoniotita Kai Mia Mera*, 1998), Benigni (*La vita e bella*, Italia, 1997), Gilliam (*Paura e delirio a Las Vegas*, Usa, 1998), Loach (*My name is Joe*, GB, 1998), Moretti (*Aprile*, 1998); Thomas Vinterberg presenta *Festen* e il regista Lars Von Trier, *Idioti*. Al primo spetta il Gran Premio della Giuria (con un film girato con videocamera digitale) e al secondo tutta la fama dei padri fondatori.

La festa della famiglia Klingensfeldt, che si riunisce al completo in una villa lussuosa per il sessantesimo compleanno del capostipite Helge, trasformata in un teatro di scabrose rivelazioni di pedofilia, e la storia di un gruppo di ragazzi, alla ricerca “del piccolo idiota che risiede in ognuno di noi”, segna ufficialmente l'inizio della “guerra all'illusione” per ridare al cinema tutte le “verità” e “sincerità” perdute. Da questo momento viene offerta, anche allo spettatore più comune, un'occasione in più per partecipare alla «volontà di rifondare quanto meno la struttura economica inerente il fare il cinema, se non addirittura quella

---

118 *Ivi*, pp. 22-23.

119 I due aggettivi che seguono la parola danese traducono il termine; *ivi*, p. 35.

120 A parlare in questi termini è Christensen, *ivi*, p. 36.

121 *Ivi*, p. 37.

politica»<sup>122</sup> e mostrare, di conseguenza, «l'aperta ostilità al cinema hollywoodiano»<sup>123</sup>. Il prezzo da pagare è solo quello di abituarsi a degli attori che, per fuggire l'immedesimazione, non riescono a contenere emozioni prorompenti, cercare con la coda dell'occhio fuori campo e «ricomporre il senso di ciò che si vede sullo schermo luminoso»<sup>124</sup>. Soltanto così facendo, infatti, si potrà compiere «un glorioso percorso che ha il coraggio, la forza e l'impudenza di mandare finalmente e definitivamente al diavolo l'estetica e le regole del cinema classico»<sup>125</sup>. Dopo Cannes, l'Europa e soprattutto gli States sono pronti ad accogliere i dettami del movimento: eserciti di registi dagli Stati Uniti, Francia, Svezia, Italia, Svizzera, Norvegia, Belgio, Spagna, Corea e Argentina iniziano ad escogitare le strategie più idonee per liberare gli immaginari collettivi, convogliando anche «il malessere sia di tutto quel cinema indipendente americano che si struttura spesso come un'industria a sé stante, sia il disagio di quei registi che nella machina hollywoodiana o stanno stretti o non trovano spazio»<sup>126</sup>.

La parola fratellanza (danese) diviene per i cinefili all'ordine del giorno e la parabola del Dogma 95 si diffonde ad un punto tale da mettere in difficoltà gli stessi Trier e Vinterberg, che sono costretti a ricorrere ad un segretario stipendiato per visionare, al posto loro, le molteplici domande di certificazione.

Dato che l'Italia dovrà aspettare il 2001 per vedere il primo film dogmatico (*Diapason*, regia di Antonio Domenici), la domanda viene da sé: mentre il mondo cinematografico parlava straubiano dove sono finiti Straub e Huillet?

Avevano, dopo *Dalla nube alla resistenza*, un piccolo percorso lasciato in sospeso, fuori dall'Italia, da portare avanti. I due cineasti infatti dopo aver gettato le basi di quasi un'intera cinematografia, continuano incessantemente a rimaneggiare i materiali messi in campo. Nel 1980-1981 esce *Troppo tardi/Troppo presto* (*Zu früh/Zu spät*), dove gli Straub si ostinano a far cozzare le

---

122 *Ivi*, p. 86.

123 *Ibidem*.

124 *Ivi*, p. 97.

125 *Ivi*, p. 98.

126 *Ivi*, p. 108.

parole con la realtà: girati in Francia (Tréogan, Motreff, Bayeux, Marbeuf, Dainville, Lons-le-Saunier) e in Egitto, i 105 minuti di pellicola contrappongono le immagini di campagne francesi disabitate, commentate da Engels, a uomini e cose egiziane, in ordinato fluire, accompagnate da un testo di Mahmoud Hussein che ripercorre decenni di storia.

Nemmeno la linea Böll è trascurata: nel 1982 collaborano con Marguerite Duras per raccontare, in bianco e nero, lo strano caso de *En rachâchant* ovvero di Ernesto, un ragazzino che, non volendo proprio saperne di andare a scuola, affronta e azzittisce il suo maestro bacchettone. Dalla Parigi di Danièle, e dei suoi test in bianco, il successivo *Relazioni di classe* spezza *America* (che risale agli anni 1911-1914 e viene pubblicato postumo nel 1927) di Franz Kafka in blocchi di dialoghi e pause, portando i due registi dal Festival di Berlino, «were awarded an Honorable Mention “in recognition of their unique, sustained contribution to universal film art”»<sup>127</sup>, fino al New York Film Festival.

Come sempre il successo non fa dimenticare «il sogno comunista»<sup>128</sup> a Straub e Huillet che, residenti a Montmatre<sup>129</sup>, tornano in Italia e al mito conosciuto con Pavese, per girare nel 1986 *La morte di Empedocle. Quando allora il verde della terra di nuovo vi illuminerà* (*Der Tod Empedokles oder: wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglânt*), basato su l'*Empedocle* di Friedrich Hölderlin. Di queste due ore di lettura-lezione<sup>130</sup>, come la chiama Fortini, esistono quattro versioni, praticamente identiche per «lo sguardo appannato del consumatore cinematografico»<sup>131</sup>; i due cineasti scelgono di presentare il film al Festival di

---

127 B. BYG, *Landscapes of Resistance*, cit., p. 165.

128 H. HURCH, S. SETTELE, *Der Schatten der Beute. Colloquio con Fanièle Huillet e Jean-Marie Straub*, ora in P. SPILA (a cura di), *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 41

129 Lo si deduce da un'intervista di quegli anni (la data precisa non è esplicitata) dove Jean-Marie, parlando di *Empedocle*, afferma: «Ci è venuto in mente quando un giorno abbiamo letto che il mare un tempo lambiva Montmatre, vicino al quale viviamo a Parigi», si veda H. HURCH, S. SETTELE, *Der Schatten der Beute*, cit., p. 43.

130 F. FORTINI, *E il filosofo beve la vita nel vulcano*, «Corriere della sera», 9 febbraio 1988; ora in P. SPILA (a cura di), *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 45.

131 P. KAMMERER, *L'immensità del minimo. Intervista con Danièle Huillet e Jean-Marie Straub*, 1988, ora in P. SPILA (a cura di), *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 54.

Berlino del 1987, con tanto di testo firmato Marcuse in allegato: «Quello che l'uomo ha fatto all'uomo e alla natura deve cessare, cessare radicalmente, solo allora ed unicamente allora possono iniziare la libertà e la giustizia»<sup>132</sup>. Dal film si può riscontrare come la lettura del mito ritorni ad essere questione alquanto ambigua: al centro della tragedia sta la figura di Empedocle, il grande filosofo materialista greco nato e vissuto in Sicilia nel V secolo a.C., conosciuto dalla civiltà occidentale in particolare per la teoria dei quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco) di cui sarebbe composto l'universo, di contro al dualismo tra materia e spirito. Delle tre stesure di Hölderlin, Straub e Huillet scelgono la terza, pervasa dalla speranza di un radicale rinnovamento, dove il messaggio influisce sul racconto della morte di Empedocle e sulla sua decisione di «bere la vita» (secondo la testimonianza del biografo Diogene Laerzio) gettandosi nel «celesti fuoco»<sup>133</sup> dell'Etna e riunificandosi così con il tutto. Questa versione perciò legittima una lettura ancora una volta simile a quella dei *Dialoghi con Leucò*:

«un mondo umano in armonia con sé e la natura richiede la distruzione degli antichi dèi come della proprietà privata; sarà un mondo di eguali, ma allora non ci sarà più posto per un maestro, una guida, un capo, non ci sarà più posto per il “sacro”. Per questo Empedocle, che ha fatto modernamente rinascere il sacro, in una società così empia lascia il posto al giovane Pausania che più di lui sa unire il suo ideale discorso con la realtà».<sup>134</sup>

Nel 1988 però un'inversione di marcia, con *Peccato nero (Schwarze Sünde)* gli Straub si occupano anche della prima versione, composta da due scene iniziali, da un breve abbozzo di coro e allo stato praticamente di frammento, realizzando un film più direttamente indirizzato «ai sensi assopiti»<sup>135</sup>. La ricerca dei sentimenti e quella delle impurità, come le chiama Straub, sembrano infatti evocare il «das

---

132 Il testo di Marcuse è del 1964 ed è riportato da P. KAMMERER, *L'immensità del minimo*, cit., p. 54.

133 G. BARATTA, *Peccato nero*, in P. SPILA (a cura di), *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 47.

134 *Ibidem*.

135 *Ivi*, p. 54.

*Orientalische*»<sup>136</sup>, “l'elemento orientale”, vagheggiato fino alla morte dallo stesso Hölderlin, tentando di

«far emergere alla superficie della lingua d'arrivo ciò che nei testi originali era comunque presente, anche se muto, una forza originaria, radicata nel mito, contro cui l'arte greca aveva lottato riuscendo progressivamente a tenerla sotto controllo attraverso lo sviluppo di una forma chiara, capace di confini e distinzioni, ma che nella ricezione tragica del mito era ancora percepibile».<sup>137</sup>

Per risvegliare la “forza originaria” di Hölderlin, utilizzano le tecniche di Schönberg, applicando ai giambi del filosofo-poeta non solo una lavorazione «orizzontale» bensì anche una «verticale»<sup>138</sup>, come racconta in dettaglio Howard Vernon:

«Jean-Marie Straub e Danièle Huillet hanno incominciato le prove per questo film, come anche quelle per i precedenti, un anno e mezzo prima dell'inizio delle riprese. Hanno annotato, con un linguaggio che si serve di segni e che ricorda le indicazioni per una esecuzione musicale, quando il tono di voce si alza o si abbassa, quando ci sono e quanto sono lunghe le pause, se la fine e l'inizio delle parole devono essere unite o meno e tutto ciò che man mano succede, quindi anche il gesto involontario di un attore (portare la mano al petto), purché esso si colleghi in qualche modo al testo».<sup>139</sup>

Si tratta della prima volta in cui i due cineasti adoperano lo *Sprechgesang*<sup>140</sup> in un testo non schönbergiano e se l'innovazione, stando alle parole di Jean-Marie, è venuta così per caso<sup>141</sup>, i due cineasti sembrano giungere con ciò ad una prima

136 M. MASSALONGO, *Il mito antico nella letteratura tedesca*, cit., p. 267.

137 *Ibidem*.

138 Le definizioni sono dello stesso Jean-Marie: «Con Howard Vernon, ad esempio, abbiamo lavorato sulle verticali (una cosa che ci viene da Schönberg). Con Andreas von Rauch, invece, abbiamo lavorato sulle orizzontali, esteso le pause», si veda l'intervista di M. MÜLLER, P. SPILA, *Il metodo Straub-Huillet*, cit., p. 8

139 M. W. ESSER, *Das ist eben das Leben, das das Leben nicht ist*, «Filmwärts», n.12, autunno 1988; ora in P. SPILA (a cura di), *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 49

140 Per ulteriori spiegazioni sulla tecnica del canto-parlato si rimanda al paragrafo successivo.

141 «Se ci fossimo detti “perché nel prossimo film non facciamo dello *Sprechgesang* schönbergiano con Vernon”, il film sarebbe venuto una merda. [...] Le cose vengono da sé, nascono una dall'altra

conquista in quell'estenuante ricerca di forma e pensiero, proprio grazie alle innovazioni di un maestro compositore solito a dire «Non aspettatevi che la forma nasca prima del pensiero; esso infatti avverrà contemporaneamente»<sup>142</sup>.

Straub e Huillet non lasciano però nemmeno il tempo di obiettare che l'*Antigone* e gli elementi orientali di Hölderlin li abbiano quasi abbindolati (in ogni caso ci pensa Fortini a difenderli<sup>143</sup>), che pensano per conto proprio di confrontare il “*das Orientalische*” con la *Durchrationalisierung* politica di Bertolt Brecht in *Antigone (Die Antigone des Sophokles nach der hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948. Suhrkamp Verlag)*, lungometraggio del 1982: il film ha come luogo scenico, senza alcuna decorazione, l'antico teatro di Segesta, in Sicilia e si attiene all'elaborazione che Brecht apporta alla vigorosa traduzione letteraria di Hölderlin, alle prese con la tragedia sofocliana; gli Straub aggiungono soltanto alcune strofe di Pindaro.

Tuttavia, anche dopo quest'ultima esperienza, *La morte di Empedocle* continua ad esercitare grande fascino sui due cineasti che arrivano ad autocitare il film all'interno di un nuovo lavoro di “cinema pittura”, *Cézanne: Conversation avec Joachim Gasquet* del 1989. Il film si costruisce a partire dal testo di Joachim Gasquet (*Ce qu'il m'a dit*) che mescola la corrispondenza avuta con Paul Cézanne e i ricordi di conversazioni avvenute tra il 1986 e il 1900. Straub e Huillet leggono con le loro voci una selezione di brani tutelando così il proprio punto di vista attraverso il consueto *découpage* di citazioni. Alla riproduzione del testo si accompagna una serie di immagini che, oltre alle due inquadrature iniziali di Aix Provence con i rumori del traffico registrati in sincrono, due vedute della Sainte Victoire, una veduta dell'*atelier* parigino di rue Hégésippe Moreau occupato da Cézanne negli ultimi anni di vita, interessano alcuni materiali provenienti dalle altre forme d'arte. Si tratta di tre ritratti fotografici di Cézanne, dieci inquadrature con altrettante tele incorniciate del pittore francese e due inserti cinematografici:

---

senza starci a pensare su»; M. MÜLLER, P. SPILA, *Il metodo Straub-Huillet*, cit., p. 8.

142 La frase è citata da Jean-Marie e riportata nell'intervista a cura di H. HURCH, S. SETTELE, *Der Schatten der Beute*, cit., p. 44.

143 «Ma certo l'*Empedocle* di Straub-Huillet, come essi dimostrano scegliendo, delle tre, la stesura prima, è politico», F. FORTINI, *E il filosofo bevve la vita nel vulcano*, cit., p. 45.

accanto a *Madame Bovary* (1933) di Jean Renoir, appunto, *La morte di Empedocle*.

Per il resto continua la serie di ritorni: dopo quello di Schrella ( *Non riconciliati* ) e del Bastardo (*Dalla nube alla resistenza*), Jean-Marie si decide a tornare a Metz per *Lothringen!* del 1994. Nei 21 minuti di pellicola, oltre agli estratti, narrati con voce fuori campo, della novella *Colette Baudochè* di Maurice Barres e a qualche battuta recitata da anomale figure in costume, la macchina da presa passa la parola specialmente alla città natia del regista ovvero ai suoi monumenti, parchi, strade e fiumi.

L'attività all'estero di Straub e Huillet si conclude, nel 1997, con *Dall'oggi al domani* (*Von Heute auf Morgen*) dove, oltre vent'anni dopo il *Mosè e Aronne*, torna la voglia di misurarsi con l'atto unico dell'opera dodecafonica e omonima di Schönberg, il film è girato in uno studio nel quale è stata ripresa in diretta “l'opera buffa”,

«aldilà della messa in scena del dissidio amoroso di una notte tra due agiati coniugi presi da vani interessi extraconiugali, resta potente l'idea di una rappresentazione d'interno in cui astrazione dei sentimenti e fuga dallo scorrere del tempo sembrano coincidere in una messa in scena insolitamente “necrologica”». <sup>144</sup>

Con quest'ultimo film si giunge perciò alle date richiamate in apertura e alla questione dogmatica. Gli Straub che, come si è visto, si sono occupati di portare avanti le loro ricerche, durante questo arco cronologico hanno anche mostrato di tenere d'occhio ciò che accade sul fronte del cinema internazionale, come fanno notare agli stessi registi Hans Hurch e Stephen Settele a proposito de *La morte di Empedocle*:

«In questo periodo sono in circolazione molti film imperniati sulla problematica della minaccia, della distruzione del pianeta e per lo più sono stati accolti dal pubblico con partecipazione e

---

144 M. CAUSO, «Cineforum», n. 365, giugno 2007.

grande serietà, mentre il suo film si è scontrato con un brusco rifiuto, perfino con dell'aggressività, come è appunto successo al Festival di Berlino».<sup>145</sup>

Al di là dell'accoglienza del pubblico, conta proprio il fatto che gli Straub, se è vero che i film ecologisti “fossero alla moda”, abbiano scelto di partecipare al discorso presentando il loro personale contributo ad un festival.

Quindi anche se la critica, e chiunque veda i loro film, si immagina che i due cineasti risiedano sulla luna, questo è un mito da sfatare; ma soprattutto, vista anche la doppia residenza francese, è difficile credere che non fossero a conoscenza del successo mediatico del *Dogma 95*, decantato tra l'altro persino in questi termini:

«nella sua concretizzazione immediata non rappresenta nulla di nuovo (si pensi al montaggio *jump cut* di Godard), sono però il modo, il senso e le motivazioni con cui si raggiunge tale libertà a rappresentare un inedito clamoroso, unitamente, come abbiamo visto, agli effetti che ottiene».<sup>146</sup>

Anche se non ci si può basare su alcun dato certo, si può ritenere che spetti almeno una rivincita a chi sul “modo” e sul “senso”, e su tutte quelle motivazioni ritenute *brand new* dogmatiche, ci riflette da un bel po' e a chi, di conseguenza, ha già superato il rischio che «la ricerca di una nuova modalità espressiva ancora tutta da inventare, da scoprire, da praticare» porti «inevitabilmente alla fondazione di un nuovo linguaggio»<sup>147</sup>, divenendo «naturale evoluzione e presenza del cinema contemporaneo e più in generale del modo di rapportarsi all'immagine»<sup>148</sup>.

Il 20 marzo del 2005 infatti, dieci anni dopo la proclamazione del *Manifesto* a Parigi, i suoi ideatori sottoscrivono un documento che pone definitivamente fine al movimento, con la motivazione principale di Vinterberg che «il *Dogma* si è

---

145 H. HURCH, S. SETTELE, *Der Schatten der Beute*, cit., p. 41.

146 M. LOLLETTI, M. PASINI, *Purezza e Castità. Il cinema di Dogma 95: Lars von Trier e gli altri*, cit., p. 103.

147 *Ivi*, p. 158.

148 *Ivi*, p. 167.

trasformato in una convenzione, una di quelle convenzioni che noi cercavamo di evitare»<sup>149</sup>.

Resta il fatto poi che proprio questa «geniale operazione di marketing e promozione»<sup>150</sup> ha avuto il merito di aprire un varco nel cinema commerciale di cui i due cineasti francesi possono approfittare per favorire la diffusione dei loro lavori. Basti pensare all'esempio di un film girato attorno a quel periodo, *Questo è il giardino* (1999, diretto da Giovanni Maderna) che «non è assolutamente un film girato secondo le regole del Dogma [...] né vuole esserlo»<sup>151</sup> e viene premiato a Venezia per la migliore opera prima: «senza il Dogma, forse, il meritatissimo premio sarebbe stato più difficile da raggiungere»<sup>152</sup>.

Valutata o meno l'occasione, quando iniziano, tra il 1999 e il 2000, ad essere prodotti in tutto il mondo numerosi film dogmatici, Straub e Huillet decidono di rispolverare una vecchia sfida che ha proprio a che fare con il neorealismo tenuto d'occhio dai fratelli danesi, perlopiù con un film che aggiunge «elementi importanti per capire il procedimento creativo dei due cineasti francesi»<sup>153</sup>, quasi fosse un'introduzione al loro *iter* creativo. *Sicilia!* viene presentato alla 52<sup>a</sup> edizione del Festival di Cannes: contro i colori sgranati dei film digitalizzati e marchiati occhio-orifizio<sup>154</sup>, gareggia una pellicola anomala, in bianco e nero, dove si racconta di fratellanze tra arrotini e Gran Lombardi poco danesi, che si stringono soltanto la mano. Tutto nella norma, eccezione fatta per una faccenda.. Nemmeno Jean-Marie si spiega per quale motivo gli sia sorto, così all'improvviso, un tale interesse per la “semplicità”<sup>155</sup>.

---

149 *Ivi*, p. 149.

150 *Ivi*, p. 85.

151 *Ivi*, p. 118.

152 *Ibidem*.

153 R. COSTANTINI, *Il cinema e Vittorini. Storia di un amore senile*, in L. GASPAROTTO (a cura di), *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Le Lettere, Firenze, 2010 p. 267.

154 Si allude qui al marchio che compare alla fine di ogni film dogmatico certificato da Trier e Vinterberg.

155 La perplessità di Straub è documentata nel film *Dove giace il vostro sorriso sepolto?*, diretto da Pedro Costa.

#### 4. Canta la “pasturedda” di *Sicilia!*

«Sicilia Sicilia canta la pasturedda  
Sicilia Sicilia joca la funtanedda  
l'aria e lu sulì inchinu l'arma di puisia,  
Sicilia Sicilia tu si la terra mia».<sup>156</sup>

Anche per il lungometraggio che si è in procinto di esaminare, si è scelto di riportare una breve descrizione della trama, lungo la quale si segnaleranno, nelle note, le eventuali, e comunque ridotte, divergenze con il testo letterario di partenza, citando, come in precedenza, i dialoghi direttamente dal film.

Si precisa però che in questo caso non si tratta di fornire alcun modello di ricezione, similmente a quanto avvenuto per esaminare *Dalla nube alla resistenza*.

Sebbene infatti *Sicilia!*, che, si ricorda, è basato sull'opera vittoriniana *Conversazione in Sicilia*, riporti, ancora una volta, all'ormai lontano 1953, nonché all'esortazione fortiniana di «pensare al realismo»<sup>157</sup>, gli Straub, con questo film, lavoreranno in maniera assai differente rispetto a quando si sono occupati de *La luna e i falò* di Cesare Pavese.

Non resta quindi che procedere ed analizzare anche le novità di questa seconda risposta alla vecchia sfida lanciata da Franco Fortini e mai dimenticata da Straub e Huillet.

(56") Un uomo si ostina, muto e immobile, a dare le spalle alla macchina da presa: la figura scura, in controluce, adombra quasi interamente lo schermo e continua a scrutare l'orizzonte. I pensieri del “viandante sul mare di nebbia”, in bianco e nero, si interrompono al suono di una constatazione: “non c'è formaggio

---

<sup>156</sup> La strofa del canto tradizionale siciliano *Sicilia, Sicilia* accompagna i titoli di testa del film e tradotta significa «Sicilia, Sicilia canta la pastorella/ Sicilia, Sicilia gioca la fontanella/ l'aria e il sole riempiono l'anima di poesia/ Sicilia, Sicilia tu sei la terra mia» come riportato sul sito di Aulos, Centro di ricerche, Tradizioni popolari, <http://www.tradizionipopolariaulos.com>.

<sup>157</sup> F. FORTINI, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, cit., p. 87.

come il nostro”. Il protagonista non è solo, ma riceve risposta dopo aver ripetuto la frase, iniziando un serrato botta e risposta con un siciliano, accompagnato dalla moglie, tutta intabarrata, che custodisce un cesto di arance. Si parla di America, di zii e cugini che sono là, di chi, come il viaggiatore, ha lasciato New York per la Sicilia, di quello che si mangia oltreoceano e delle arance che invece si mangiano qua, in tutte le salse perché altro non si può fare, dato che “non si vendono” e “nessuno ne vuole”.

(5' 39") Anche se i toni sono contenuti, le lamentele colpiscono due viaggiatori che ne discutono successivamente in treno, appartandosi in corridoio e guardando fuori dal finestrino: ognuno completa le frasi dell'altro, tanto gli uomini sono in sintonia nel giudicare l'accaduto. Si tratta soltanto di proteste di un morto di fame, fortunatamente risparmiato dalla clemenza dei due questurini, d'altronde troppo impegnati a chiedersi perché ritornano in Sicilia.

(12' 53") Intanto, nell'ovattata riservatezza dello scompartimento, un omone incappellato cerca di moderare la voce grossa e approfitta per chiedere al giovane visto all'inizio del film: “non sentivate la puzza?” Dato che Lui<sup>158</sup> non coglie, l'uomo interpella anche gli altri passeggeri seduti a fianco, che si dimostrano al contrario ferrati sull'argomento. La puzza è quella dei questurini che parlavano fuori, “non c'è posto dove siano più malvisti che in Sicilia... Eppure son quasi tutti siciliani in Italia, a fare questo mestiere”. L'uomo col vocione in un primo momento non sembra essere d'accordo poi si redime: alla fin fine i siciliani sono un popolo triste e si può fare anche “la cosa che si odia di più fare” quando “ci si butta via per perduto”. Così racconta un po' di sé: è di Leonforte, “un padrone di terre con tre belle figlie femmine”, niente di particolare da rimproverarsi eppur non è in pace con gli uomini, non è soddisfatto di compiere i soliti doveri perché crede “che l'uomo sia maturo per altro. Non soltanto per non rubare, non uccidere, eccetera, e per essere un buon cittadino..”, “che sia maturo per altro, per

---

158 Chiamandolo come gli addetti ai lavori. Si vedano le testimonianze raccolte nel corposo saggio critico allegato al dvd *Sicilia!* (tra l'altro unico film di Straub e Huillet in circolazione in Italia); qui R. CENSI, *Costellazioni*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, Ripley's Home Video, Italia, 2007.

nuovi, per altri doveri. È questo che si sente” “la mancanza di altri doveri, altre cose, da compiere.. Cose da fare per la nostra coscienza in un senso nuovo”. Detto questo si volta verso il finestrino.

(12' 53") I passeggeri conosciuti da Lui stanno ora scendendo: il cartello indica la stazione di Catania e fuori campo si sentono gli ultimi saluti, prima che il treno riprenda il suo corso.

(14' 28") Uno dei due questurini però è rimasto e decide di chiacchierare un po' con il giovane. Lo sconosciuto, tacciato di emanare “la puzza”, racconta dell'impiego al catasto, della licenza per tornare al paese di Sciacca, della vita a Bologna con moglie e figli, del suo talento come baritono e del rimpianto di non aver seguito la vocazione. Prima dell'arrivederci, l'ultima curiosità: “ma che farete a Siracusa?”.

(17' 22") Risponde un muto susseguirsi di panoramiche che mimano dapprima il corso rapido del treno per poi placarsi e procedere a passo d'uomo “sopra l'immenso paese della montagna”.

(22' 20") Intanto Lui è arrivato davanti ad unuscio scuro, incorniciato dalle pareti bianche: la porta si apre senza alcuna sorpresa, “Signora Concezione”, “Oh, è Silvestro”<sup>159</sup>.

La madre invita il figlio ad entrare: l'interno della cucina è scuro, soltanto una finestrella riversa un fascio di luce sul tavolo con due sedie, unici pezzi d'arredamento oltre al focolare. Lei arrostitisce un'aringa per Lui e intanto chiacchiera sul passato, sulle chiocciolate succhiate, sul marito poeta con le altre e mai fedele che ora l'ha lasciata e sul grand'uomo del proprio padre. Il nonno era infatti un socialista, che capiva la politica ma poteva credere in san Giuseppe: poco importa se oltre a ciò, come il padre di Lui, qualche donna se la sia portata a Vallone. Ecco allora la rivelazione che il figlio quasi si aspetta e che chiude i discorsi: le scappatelle della donna, con un viandante, “uno che viaggiava a piedi”, morto ribellandosi durante uno sciopero nelle zolfare e ucciso dalle

---

159 Si segnala che questo risulta essere l'unico momento in cui i nomi di “Lui” e “Lei” vengono menzionati nel film di Straub e Huillet.

guardie regie portate dal treno.

(54' 49") Altra serie di panoramiche e si è davanti ad una chiesa (55' 42") dove un arrotino baffuto e dal viso pacioccone rompe il silenzio della piazza, desolatamente assolata, ricercando possibili clienti: "arrota, arrota!". Lui, anche se non ha nulla da arrotare, frettolosamente rintraccia un temperino nella tasca. L'uomo allora sale in sella alla bicicletta e inizia a pedalare ed affilare la lama con passione, quasi stesse suonando un qualche strano strumento. Poi i due cominciano a conversare: non c'è più molto da fare "in questo paese", perlomeno nulla che faccia piacere a chi fa quel mestiere, che in mancanza di coltelli, forbici, spade e cannoni si accontenterebbe persino di denti e unghie che sarebbe comunque in grado di arrotare "come denti di vipera, come unghie di leopardo". Intanto lui, a commissione finita, paga il conto: l'arrotino oculatamente divide i quaranta centesimi "due per il pane, due per il vino e le tasse<sup>160</sup>"; troppo rischioso infatti conteggiare successivamente il denaro perché "qualche volta mi mangerei tutto, qualche volta mi berrei tutto". Poi gli restituisce un moneta, proprio quella che non gli faceva tornare i conti, e si scusa: con i forestieri non si sa come regolarsi. Risolto il problema, l'uomo contento intona una personale lode alle gioie della vita a cui Lui non può che unirsi: "È bello il mondo: luce, ombra, freddo, caldo, gioia, non gioia...". Dopo essersi scusato ancora di aver offeso il mondo per quei due soldi estorti allo straniero, perché "uno qualche volta confonde le piccolezze del mondo con le offese al mondo", i due si stringono la mano e si fissano negli occhi con un'intesa senza fine.

Straub e Huillet si occupano di *Sicilia!* soltanto dopo la messa in scena, da loro firmata e «propedeutica»<sup>161</sup>, presso il Teatro Comunale Francesco di Bartolo a Buti, aperta al pubblico il 4, 5 e 6 aprile del 1998, tre serate in prima assoluta e mai replicate. Il progetto del film parte quindi, in tutta fretta<sup>162</sup> e neanche un mese

---

160 A meno che l'orecchio non inganni si deve segnalare una discrepanza rispetto al libro di Vittorini dove l'arrotino due soldi li riserva piuttosto per «i baffi», E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, BUR, Padova, 2012, p. 280.

161 *Conversazioni con J.M. Straub e D. Huillet*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 18.

162 Si sta pensando soprattutto all'impazienza di Jean-Marie lamentata nel documentario *Dove giace*

dopo, dalla seconda metà di maggio: tre settimane di riprese in interno, al Seracino, per la lunga sequenza centrale, con Angela Nugara nei panni della madre e Gianni Buscarino in quelli del figlio, e altre tre per il resto delle scene in esterni, girate in Sicilia, al porto di Messina, sulla linea ferroviaria per Catania e Siracusa e nella piazza di Grammichele. Il film si attiene alla divisione delle sequenze teatrali, alle misure del testo e persino alle stesse posture che gli attori hanno nella rappresentazione. Anche se le date<sup>163</sup> sembrerebbero dirla lunga sul perché di tanta premura per la realizzazione del film, la stessa opera su cui *Sicilia!* è basato si presta ad agevolare una traduzione cinematografica rapida e “alla Straub”.

Si può partire quindi dalla genealogia del libro: Elio Vittorini<sup>164</sup> inizia la stesura di *Conversazione in Sicilia* nel settembre del 1937, occupandosi dell'ultima parte soltanto il 3 marzo del 1939: il romanzo fu infatti edito su la rivista «Letteratura»

---

*il vostro sorriso sepolto.*

163 La 51ª edizione del Festival di Cannes si è svolta nei giorni che vanno dal 13 al 24 maggio 1998.

164 Elio Vittorini nasce il 23 luglio 1908 a Siracusa: nel 1924 interrompe gli studi di ragioneria e parte per il Friuli stanziandosi vicino a Gorizia. Qui trova un impiego prima come contabile, poi come assistente in una impresa edilizia e partecipa, nel 1927, alla prima «impresa eroica»: la costruzione di un ponte. Comincia lo stesso anno a scrivere per conto de «La Stampa», diretta allora da Malaparte, mantenendo fino al 1929 una stabile collaborazione con il giornale che gli pubblica un raccontino, articoli e prose varie. Successivamente diviene “solariano” trasferendosi a Firenze nel 1930, dove corregge bozze anche per «La Nazione» e un amico gli insegna l'inglese avviandolo all'attività di traduttore. Risale al 1936 il primo «piccolo infortunio politico» ossia la minaccia di confino della polizia, dato che Vittorini risultava non essere più tesserato dal 1925. Nel 1938 si trasferisce a Milano dove scrive e alterna il lavoro di traduzione per l'antologia *Americana*, sequestrata poi dalla censura fascista. Il 26 luglio del 1943 viene arrestato e rinchiuso nel carcere di San Vittore: da quel momento partecipa attivamente alla Resistenza intervenendo su «L'Unità» clandestina di Milano e progettando un foglio, «Il Partigiano», che non ebbe l'approvazione delle autorità antifasciste. La Liberazione segna una nuova fase della vita di Vittorini: oltre a quelli dell'impegno civile e sociale, sono gli anni de «Il Politecnico», da cui l'autore inizia ufficialmente la sua battaglia per la «libera politicità dell'arte» che lo porterà a divergere fortemente dal P.C.I. La sua presenza culturale è ribadita anche dalla partecipazione ai «Recontres internationales» di Ginevra, proprio sul tema dell'impegno e dalle iniziative editoriali di cui si farà promotore negli anni Cinquanta e Sessanta («I gettoni», «Nuovo Politecnico», «La Medusa» e «Nuovi scrittori»). Vittorini, via via sempre più radicale dal punto di vista politico, arriva a figurare tra i candidati per le elezioni a Milano del 1958, per poi dedicarsi al «Menabò», rivista-collana centrata soprattutto sui rapporti fra letteratura e industria. Muore a Milano il 12 febbraio del 1966. Tra le sue opere si ricordano, per la narrativa, *Piccola borghesia* (1931), *Sardegna come un'infanzia* (1952), *Il garofano rosso* (1948), *Giochi di ragazzi* (1974), *Erica e i suoi fratelli* (1956), *Uomini e no* (1945), *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* (1947), *Il barbiere di Carlo Marx* (1974), *La garibaldina* (1956), *Le donne di Messina* (1959) e *Le città del mondo* (1969); oltre a segnalare l'antologia *Americana. Raccolta di narratori* (1941) e le traduzioni di Lawrence, Maugham, Poe, Faulkner, Galsworthy, Roberts, Steinbeck, Caldwell, Defoe e Saroyan.

in cinque puntate, dal numero 6 dell'aprile del 1938 al numero 10 dell'aprile 1939. La prima edizione completa (Parenti) risale al 1941, poche copie numerate (355 più 50 per il servizio stampa) con il titolo del racconto-schermo che precede la *Conversazione, Nome e Lacrime. Conversazione in Sicilia* invece, viene ripristinato nell'edizione Bompiani dello stesso anno che arriva, nel 1942, al numero di ben due ristampe. Seguiranno quelle illustrate (Bompiani, nel 1953, con fotografie di Luigi Crocenzi e Rizzoli, nel 1986, con i disegni di Renato Guttuso). Nonostante il successo però proprio questo libro spedirà, il 26 luglio del 1943, Vittorini in carcere: il fascio si accorge infatti, in un periodo dove gli scrittori usano ogni cautela e reticenza, anche se non in diretto dissenso politico con il regime, di un testo «immorale, pornografico, oltranzista, disobbediente e antimilitarista»<sup>165</sup>.

Se quest'ultima notizia basta da sola a legittimare la scelta di Straub e Huilet, per i soliti motivi, ossia «perché gli autori si sono posti le stesse domane che, a suo tempo, avevano tormentato Vittorini»<sup>166</sup>, tuttavia non è questa la facilitazione che si sta cercando: si può lambire a qualcosa di più concreto dato che *Conversazione in Sicilia*, al di là delle posizioni prettamente ideologiche, risente di un altro interesse dell'autore, quello per il cinema.

Gli interventi in qualità di critico cinematografico iniziano presto, nel 1932 e nel 1936, quando Vittorini collabora con la rivista «Il Bargello»; negli anni Cinquanta invece scrive per «Rassegna del film», «Cinema Nuovo» e «Il Politecnico», dove si può leggere ancora più chiaramente «l'amore puro per la settima arte dettato da scelte etiche e politiche»<sup>167</sup>, che fomenta l'immaginario di Vittorini. Non si tratta infatti soltanto di prediligere le regie di Chaplin, Clair, Dreyer, Èjzenštejn e Pabst, nomi tra l'altro che godono anche del favore degli Straub: l'autore si occupa di condurre uno studio particolareggiato sui meccanismi narrativi del cinema e successivamente di confrontare questi con il suo campo, quello della letteratura, con lo scopo di trarne beneficio. Risale così proprio agli anni di *Conversazione* il

---

165 G. FALASCHI, *Introduzione*, in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 29.

166 R. COSTANTINI, *Il cinema e Vittorini. Storia di un amore senile*, cit., p. 267.

167 *Ibidem*.

riconoscimento di una potenziale «funzione “critica”» del mezzo cinematografico, in grado persino di superare quella della pagina scritta: «ritenendo egli che la realtà sia movimento è ovvio che il racconto fatto con immagini in movimento attraesse la sua attenzione»<sup>168</sup> e potesse vantare maggiori possibilità. Vittorini così arriva ad affermare che:

«mentre la letteratura, partendo dal dato reale, lo trasforma al punto che ne dà un'immagine non diretta ma allusiva, [...] il montaggio dei fotogrammi in una sequenza cinematografica ma non artisticamente riuscita danno dell'oggetto un'immagine realistica; quest'ultima ha un valore “critico” rispetto alla prima perché la riporta alla sua grezza natura di immagine elementare».<sup>169</sup>

Tutto ciò non può che ripercuotersi proprio sul libro che diverrà la perla all'occhiello dell'autore:

«In un articolo su *Conversazione* raccolto in volume del 1944 ma scritto due anni prima, A. Seroni scriveva “ci dev'essere stata un'influenza della tecnica cinematografica, in certe architetture e disposizioni di piani, e in improvvise aperture di paesi, e nell'apparizione di elementi “muti”, di controsensi psicologici, nell'ascolto inatteso di vaste armonizzazioni d'immagini».<sup>170</sup>

Così non serve pensarci troppo per fare un film in bianco e nero, la monocromia è già prescritta sulle pagine dell'opera,

«Vittorini tende a dare degli oggetti la dislocazione, la consistenza, 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; se vede il fumo sulle case non ne dice il colore, la paglia non è gialla ma è paglia; se vede una fontana grigio-marrone dice solo che è di ghisa. Sfugge, se può persino all'indicazione del bianco; le montagne sono, essendo i tetti coperti in parte di neve, necessariamente bianche, ma Vittorini

---

168 G. FALASCHI, *Introduzione*, cit., p. 6

169 *Ivi*, p. 9.

170 *Ivi*, p. 27.

parla di montagne [...] *Conversazione* è in grandissima parte un libro in bianco e nero»,<sup>171</sup>

dove si possono trovare anche veri e propri giochi di *silhouettes*, di «spiriti» e «ombre» che dominano la scena o che «appaiono» dagli «antri bui delle case»<sup>172</sup>. Solo che gli aiuti validi per il lavoro di Straub e Huillet (che i due registi per ora non sembrano aver disdegnato) sono di portata ben maggiore in quanto Vittorini arriva ben presto a concepire l'impiego della fotografia accanto al testo letterario, vantandosi «di essere stato il primo a farlo con intenzione non meramente illustrativa, ornamentale»<sup>173</sup>.

L'idea, che trova la sua realizzazione soltanto nel dicembre del 1953, risale a parecchi anni prima, come si evince nel celeberrimo articolo *La foto strizza l'occhio alla pagina*, del 1954 e pubblicato in «Cinema Nuovo»: l'autore ivi racconta di aver pensato di corredare le sue pagine di fotografie ai tempi in cui attende alla redazione di *Americana* («la sua personalissima “storia della letteratura americana” [...] dove rivela già una forte sperimentazione multimediale»<sup>174</sup>), per «prendersi la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza»<sup>175</sup>, imposta dal timore della censura fascista. L'esperienza del «Politecnico» accresce il desiderio ed è proprio nel menabò della rivista che conosce Luigi Crocenzi, giovane fotografo esordiente che rivela da subito «una spiccata vocazione per il racconto per immagini»<sup>176</sup>. A Crocenzi spetta per questo l'onore di accompagnare Vittorini al suo ritorno in Sicilia, dove la *troupe* percorre, nel giro di qualche settimana, metà dell'isola, facendo racimolare al *reporter* circa 1800 foto. Quando è tempo di procedere con la fase di montaggio però, Vittorini lamenta la sfocatura di molti fotogrammi, i rapporti con il fotografo si incrinano e l'autore chiede aiuto agli amici per colmare le lacune

---

171 *Ivi*, p. 18.

172 *Ivi*, p. 23.

173 *Ivi*, p. 9.

174 M. RIZZARELLI (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Bonanno, Roma, 2007, p. 15.

175 *Ibidem*.

176 Di Luigi Crocenzi si segnalano inoltre le serie di fotoracconti *Italia senza tempo*, 28, 6 aprile 1946; *Occhio su Milano*, 1 maggio 1946 e *Andiamo in processione* 35 ge-dic 1947; *Ivi*, p. 16.

rivelate dallo sviluppo; il 3 aprile del 1950 scrive a Pratolini:

«Mio caro Vasco

Puoi farmi un piacere? Luchino Visconti deve avere fotografie dell'interno di Sicilia, specie di occupazione di terre. Potrebbe mandarmene copia per eventualmente pubblicarne una decina nell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*? Ma non dovrei dirglielo. Se no Luchino dimentica. E in ogni caso non manda, Dovresti farti consegnare quello che può accondiscendere a mostrarmi e spedirmelo tu stesso. Io restituirei dopo presa visione o dopo l'uso. Vedi di accontentarmi al più presto. Ti abbraccio. Grazie a Luchino e a te.

Aff. Mo  
Elio».<sup>177</sup>

I destini degli Straub e di Visconti, a quanto pare, continuano ad incrociarsi: ciononostante non entreranno a far parte del copione di *Conversazione* le immagini de *La terra trema*; l'edizione illustrata viene pubblicata invece nel dicembre del 1953 con le integrazioni di Pozzo Bellini. I critici accolgono freddamente l'esperimento e tra le obiezioni prevale il fatto che le immagini presentino un «carattere più allusivo e simbolico, per nulla realistico»<sup>178</sup>.

Si può esemplificare pensando ai tronchi nani contorti della copertina o all'immagine che fa da *pendant*, uomini e ragazzi intabarrati che si muovono sul selciato grigio di una piazza: il resto delle foto, che si attiene a questo standard, non può essere di alcuna utilità agli Straub, soprattutto se la prima, posta dopo il titolo, «simboleggia la condizione di quiete e non speranza di Silvestro prima del viaggio in Sicilia»<sup>179</sup> e la seconda «la riunione, cioè la ritrovata fratellanza e la presa di coscienza collettiva»<sup>180</sup>. Jean-Marie, fresco di Kafka da *Rapporti di classe*, ha sempre citato l'autore tedesco («Le metafore sono una delle cose che mi faranno smettere di scrivere...»<sup>181</sup>) per ostentare l'irremovibile dissenso in fatto

---

177 La lettera è riportata da M. RIZZARELLI (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, cit., p. 13.

178 M. RIZZARELLI (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, cit., p. 21.

179 G. FALASCHI, *Introduzione*, cit., p. 16.

180 *Ibidem*.

181 *Conversazioni con J.M. Straub e D. Huillet*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 18.

di metafore; inoltre i due cineasti, nel lavoro già compiuto sul testo per la messa in scena teatrale, come successivamente si vedrà, dimostrano di volersi liberare, con ogni mezzo, proprio della dimensione simbolica del libro.

Resta però un'altra edizione illustrata da esaminare e proprio questa sembra calzare a pennello a *Sicilia!*, inoltre nel film viene ripresa, subito dopo i titoli di coda (1h 3' 43") e quasi fosse una lavata di coscienza<sup>182</sup>, la stessa foto di Elio Vittorini che abbellisce la copertina firmata Rizzoli nel 1986 (figg. 18-19). Si tratta di una collaborazione che, secondo Sergio Pautasso, avrebbe potuto portare alla realizzazione del progetto subito dopo l'apparizione del romanzo intero nel 1941, dove al posto delle fotografie si sarebbero trovati i disegni di Renato Guttuso. Questa edizione di *Conversazione in Sicilia*, «se non la più bella, sarebbe stata la più significativa dal punto di vista culturale»<sup>183</sup>: non solo in quanto il pittore era tra una delle personalità emergenti di quel periodo, bensì per «l'affinità di carattere e di temperamento con il suo autore e per ragioni ideali e morali con il tema trattato»<sup>184</sup>. Ciò si evince soprattutto da una dichiarazione concessa a Mario Farinella l'11 febbraio 1971 e pubblicata su «l'Orac»:

«A Milano conobbi Vittorini e abitammo per due stagioni nella stessa pensioncina a Bocca di Magra: lui, allora, era un corriere del PCI, viaggiava con la valigetta piena di manifesti e di stampa clandestina, correva l'Italia e scriveva *Conversazione in Sicilia*. Fu sulla scia di quel libro rivoluzionario e riecheggiandone il titolo, che dipinsi la mia *Fucilazione in campagna*, dedicata alla morte di García Lorca, ucciso in quegli

---

182 La foto segue le scritte bianche sullo schermo nero, subito dopo l'annotazione della fonte letteraria del film. Si coglie l'occasione per segnalare che, nonostante il rigore filologico degli Straub, la data di uscita di *Conversazione* che appare nei titoli di testa, "1937-8" non corrisponde alla cronologia attestata dell'opera, pubblicata in «Letteratura» semmai tra l'aprile del 1938 (numero 6) e l'aprile del 1939 (numero 10). A meno che Straub e Huillet non intendessero riportare la data di «inizio della stesura» (cosa mai avvenuta fin'ora) dichiarata dallo stesso Vittorini ne la *Nota a Erica e i suoi fratelli e La garibaldina*; l'informazione potrebbe risalire solo alla *Prefazione al Garofano rosso* dove però l'autore riporta un riferimento secondo Maria Corti «decisamente errato» quando ricorda l'uscita dalla prima puntata del libro «nel numero dell'inverno '37 di «Letteratura»». Si veda M. CORTI, *Note ai testi* in E. VITTORINI, *Le opere narrative*, Mondadori, Milano, 1974, p. 1200.

183 S. PAUTASSO, *Nota all'edizione Rizzoli*, Milano, settembre 1985, ora in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 119.

184 *Ivi*, p. 119.

anni dai fascisti spagnoli». <sup>185</sup>

Guttuso ricorda quindi di aver consegnato, a suo tempo, i disegni a Vittorini poi non si seppe più nulla del progetto fino al 1985, anno in cui una parte dei disegni ritrovati viene riportata alla destinazione primitiva.

Controllando il taccuino ci si rende presto conto di come il pittore siciliano, politicamente impegnato, «culturalmente teso ad un discorso di avanguardia artistica, ma con strettissimi legami alla realtà sociale e politica» <sup>186</sup>, interpreti <sup>187</sup> *Conversazione in Sicilia* dando maggiore risalto alle situazioni realistiche e lasciando da parte quelle più allegoriche e simboliche. Gli schizzi infatti si riferiscono alle prime parti del romanzo e denotano l'intento soprattutto «dove la pagina vittoriniana si fa tesa per l'addensarsi di simboli» e il pittore la sfronda «dalla carica allusiva per riproporre con la rappresentazione disegnativa la realistica essenza originaria» <sup>188</sup>.

Tornando agli Straub, la percezione è quella che proprio il corredo illustrato di Guttuso abbia influito sulla versione cinematografica di *Sicilia!*: il netto contrasto dei pochi tratti abbozzati dal pittore sembra aver fornito lo spunto ideale alla *silhouette* del piccolo siciliano con il cesto d'arance (figg. 8-9), al profilo squadrato del Gran Lombardo (figg. 10-11) e svelare di chi è l'assenza percepita nel “campo dei morti”, ossia nella lunga serie di panoramiche dal finestrino del treno (figg. 12-13). Lo stesso vale per Lei, il modo di controllare l'aringa sul fuoco (figg. 14-15), o la posa che tiene ascoltando il figlio, con un braccio disteso e l'altro che regge il viso, il tavolo, il fascio conico di luce che vi si riversa, l'unica finestrella (figg. 16-17): Straub e Huillet sembrano dissimulare, scomporre, ingrandire, rovesciare a specchio, riempire di colore e materializzare proprio le

---

<sup>185</sup> Intervento riportato da S. PAUTASSO, *Nota all'edizione Rizzoli*, cit., p. 119.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>187</sup> Intendendola nel senso di Vittorini che, parlando sul «Politecnico» delle illustrazioni preparate per *Addio alle armi* di Hemingway afferma «Esistono due buoni modi di illustrare un libro: corrispondere al suo linguaggio, al suo stile, o interpretare con un istinto raddomante che trova ciò che lo scrittore stesso non poteva sapere d'aver detto»; lo ricorda S. PAUTASSO, *Nota all'edizione Rizzoli*, cit., p. 122.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

immagini abbozzate da Guttuso.

Qualora però Jean-Marie, durante la prima fase, dove «cerca» e «pena» sul testo, abbia «visto qualcosa»<sup>189</sup> nel vero senso della parola, il bianco e nero di *Sicilia!* corona soltanto un lungo lavoro sul testo iniziato nel 1992, che applica gli stessi criteri validi per le opere di Pavese:

«Il testo del *découpage* del film è costituito esclusivamente da dialoghi, gli stessi che nel romanzo intercorrono tra il protagonista Silvestro (Lui) e i suoi diversi interlocutori nel corso del suo viaggio: sono quindi le forme del discorso letterario che vengono riprese e senza riscrittura, tranne per alcune parti del testo del Gran Lombardo che vengono portate solamente dalla forma indiretta a quella diretta; non tutto il testo di ogni incontro, con i dialoghi che ne seguono, viene però trascritto integralmente rispetto al romanzo. Alcune parti del libro vengono infatti completamente tralasciate, il film inizia con l'arrivo in Sicilia e si conclude sulla piazza del paese nativo del protagonista dopo l'uscita dalla casa: il primo movimento al porto di Messina e il secondo sul treno per Siracusa sono quelli che mantengono maggiormente questo rapporto di integrità con i dialoghi del romanzo stesso, mentre le sequenze a casa della Madre (Lei) e l'ultima con l'Arrotino in piazza a Grammichele sono estratte da un numero maggiore di dialoghi, anche di diversa argomentazione, che non entrano nel film (come d'altronde altri incontri che il protagonista appunto ha nel libro); la consequenzialità temporale data già nell'opera narrativa viene comunque sempre rispettata (solo una battuta dell'Arrotino viene anticipata da una parte successiva del romanzo). Un elemento importante che bisogna notare in questa riduzione è [...] l'espunzione di ogni forma di monologo e di dialogo interiore fondamentale in *Conversazione in Sicilia* perché scritto in una prosa dove il narratore Vittorini si cala all'interno dello stesso universo diegetico del protagonista, affiancandolo con riflessioni monologiche per tutto il libro, riuscendo a condurlo nell'ultima parte all'ultimo “incontro” con il fratello morto in guerra attraverso dialoghi interiori di una visione immaginaria. Il lavoro di Straub-Huillet qui diviene il rifiuto ennesimo per i due cineasti di ogni rappresentazione metaforica dell'esistente per fare di un testo letterario un'esecuzione innovante».<sup>190</sup>

Oltre alla consueta eliminazione di nomi propri e psicologismi, alla scelta dei

189 *Conversazioni con J.M. Straub e D. Huillet*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 18.

190 R. GUELFÌ, *Note al découpage del film Sicilia! Attraverso le diverse fasi della sua realizzazione*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 26.

passi «dove i più politicizzati fra i recensori del libro, o soltanto i più risentiti fra loro, Pintor, Alicata e Bassani, videro bene quello che vi si doveva leggere»<sup>191</sup>, alla limitazione della trama «al ritorno alla madre»<sup>192</sup> (già prescritta da Fortini), conta che gli Straub, con la preferenza della *Parte prima*<sup>193</sup>, della *Parte seconda*<sup>194</sup> e della *Parte Quarta*<sup>195</sup> ambiscano ad eliminare da *Conversazione in Sicilia* l'intera dimensione simbolico-allegorica, che da sempre incrementa la folta bibliografia sul testo. Quindi, oltre al finale, manca all'appello il famigerato episodio del capitolo XXXVIII sulla grotta del vino di Colombo; solo che tra i tre protagonisti, quindi Ezechiele, che simboleggia la cultura idealistica accompagnata dagli ornamenti e le rifiniture letterarie, Porfirio, «che predica la necessità dell'acqua viva» e perciò «può stare per il mutamento delle posizioni politiche dei cattolici, prima oppositori, poi conniventi col fascismo [...] in generale anche per la connivenza della Chiesa con tutti i regimi»<sup>196</sup>, resta comunque superstite l'arrotino Calogero di cui «è scontata l'osservazione che egli rappresenti l'istanza rivoluzionaria e quindi [...] il marxismo»<sup>197</sup>. Questione di coincidenza o forse qualcosa questa volta è scivolato ai due cineasti *engagé*, che si tradiscono ulteriormente delucidando al pubblico il finale: «il film termina con l'evocazione della dinamite e questo ha un significato soprattutto se pensiamo ad alcuni avvenimenti recenti. Prima della dinamite, si parla dei cannoni, della falce e del martello»<sup>198</sup>.

In ogni caso rimane chiara l'intenzione generale di Straub e Huillet, che riescono ad impostare delle basi a prova di Guttuso e restituire quindi al testo la propria «realtà maggiore»<sup>199</sup>, procedendo in tutt'altra direzione: il succo del loro lavoro su *Sicilia!* infatti è tutto nella «riemersione orale del testo»<sup>200</sup>.

---

191 G. FALASCHI, *Introduzione*, cit., p. 30.

192 F. FORTINI, «Comunità», cit., p. 193.

193 Tutti i capitoli dal V al capitolo VIII.

194 Tutti i capitoli dal IX al XX.

195 Capitoli XXXIII e XXXIV.

196 *Ivi*, pp. 37-38.

197 *Ibidem*.

198 *Conversazioni con J.M. Straub e D. Huillet*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 19.

199 G. FALASCHI, *Introduzione*, cit., p. 31.

200 R. GUELFU, *Sicilia! Messa in scena per il teatro di Buti*, in *Sicilia! Troppo male offendere il*

Urge *in primis* precisare che anche se qualcuno, a quest'altezza cronologica, dopo le esperienze internazionali e anni di carriera, incomincia a spiegare la pratica di dizione da loro messa a punto,

«Questo testo viene assimilato dagli attori del film, ma definendone la punteggiatura a partire dalla loro capacità di respirazione. La capacità diaframmatica decide, incide il testo: insomma lo squaderna, lo alleggerisce da virgole e punteggiature tipografiche»,<sup>201</sup>

le cose non sono proprio così semplici, dato che la procedura, oltre ad essere acquisita gradualmente, non è mai uguale a sé stessa. La punteggiatura di Vittorini in *Sicilia!*, per cominciare, è quasi sempre rispettata, inoltre una tecnica costante e prefissata, quale risulta essere in questa descrizione, non porterebbe da nessuna parte. Occorre piuttosto confrontare il testo originale e accorgersi di come Straub e Huillet, occupandosi di ogni singolo attore, e seguendo le “regolette” sopra riportate, rispondano ad una più generale ed ambiziosa ricerca, interessata a snidare non più gli déi e i padroni di Pavese, bensì i ritmi e le musicalità insite nella forma di *Conversazione in Sicilia*. All'indomani del libro, infatti, prendono sempre più consistenza alcune convinzioni vittoriniane fortemente svalutative nei confronti del romanzo,

«strumento efficace per rinnovare la “*mimesis*” letteraria del reale, nelle realizzazioni storiche più alte, come nelle opere dell'amato Stendhal, incideva criticamente sulla realtà; ma nella degenerazione naturalista aderiva con feticistica passività all'oggetto da riprodurre, non conservava il margine della libertà progettuale; per questo non riusciva a suggerire “una realtà diversa” da quella rappresentata». <sup>202</sup>

Per colmare il divario tra la nuova poetica e le forme tradizionali del romanzo così, «la miglior soluzione del problema doveva apparire non tanto la scelta di un

---

*mondo*, cit., p. 9.

201 R. CENSI, *Costellazioni*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 13..

202 A. GIRARDI, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Liguori, Napoli, 1975, p. 31.

altro genere letterario, quanto l'impegno per rinnovare profondamente le strutture e il linguaggio del romanzo secondo l'ennesimo modello composito: il romanzo-melodramma»<sup>203</sup>.

In *Conversazione in Sicilia* l'iterazione della parole è più vistosa rispetto alle precedenti prose scelte da Straub e Huillet: il ritmo diviene la base linguistica per la scrittura dell'intero libro arrivando a coprire tutti i livelli, dalla frase al capitolo fino alle sezioni più estese,

«L'atto e la parola scarnificati da ogni elemento contingente che rimandi ad una troppo identificabile realtà, divenuti essenza profonda, sono svolti musicalmente fino al completo esaurimento delle valenze sonore e semantiche».<sup>204</sup>

Ciò si può vedere sin dalla frase ripetuta dal “piccolo siciliano” (“nessuno ne vuole”) che denota il suo stato di miserabile. A proposito di questo passo Antonio Girardi afferma:

«La difficoltà di trovare un mercato per la produzione degli aranci, che pesa con le sue conseguenze sui contadini, si eleva nello svolgimento musicale, a simbolo di un più vasto significato, che definisce la situazione di “non speranza” propria dell'intera classe sociale».<sup>205</sup>

L'innalzamento però è concepibile solo se, come precisa Franca Bianconi Bernardi, si ritengono le ripetizioni di *Conversazione* un'alternativa dell'«arioso», del « ritornello», o le esclamazioni simili ai «recitativi», ai «ritornelli», o alla «romanza»<sup>206</sup>. Serve quindi leggere la musicalità del libro vittoriniano come un tentativo di conseguire le peculiari potenzialità del «canto melodrammatico, in rapporto dialettico con la parola» e «in grado di rappresentare i nodi di una particolare vicenda e di raffigurarne insieme la risonanza collettiva e il

---

203 *Ivi*, p. 32.

204 *Ivi*, p. 34.

205 *Ivi*, p. 36.

206 F. BIANCONI BERNARDI, *Simboli e immagini nella “Conversazione” di Vittorini*, ora in A. GIRARDI, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, cit., p. 33.

sovrasenso utopico»<sup>207</sup> nonché di cogliere la “realtà maggiore” segnando «la traccia di un divenire progettuale nel moto degli eventi»<sup>208</sup>. Naturalmente Vittorini si avvale soltanto della fisionomia del melodramma, ossia delle sue «strutture»<sup>209</sup>, dato che le «forme melodrammatiche sono di per sé antirealistiche» perchè «tese a rivelare il romanzesco, l'improbabile, il favolistico»<sup>210</sup>: lo stesso si può dire per Straub e Huillet che sembra aspirino proprio ad elevare *Sicilia!* «nello svolgimento musicale»<sup>211</sup>, alzando i volumi di ciò che già martella, a toni bassi, nella pagina vittoriniana e facendo ulteriormente progredire il progetto musicale impostato dall'autore.

Prova potrebbe essere che la tessitura ritmica iniziale sembra rientrare in un disegno generale più esteso ossia preparare, in crescendo, alle scene “madri” successive dove lo *Sprechgesang* di Angela Nugara, Gianni Buscarino e Vittorio Vigneri palesa ancor di più la dimensione canora di *Sicilia!*, echeggiando inoltre il canto della “pasturedda” dei titoli di testa, un vero prologo alla “realtà maggiore” e musicale dell'intera pellicola.

«Le vette acute, le cadute, le pause marcate, i glissando di collera, di gioia e di dolore»<sup>212</sup> applicate ad un testo “orizzontale” sono la novità originale degli Straub rispetto *Conversazione in Sicilia*: si tratta del frutto di una lunga ricerca tra forma e pensiero che, come si è visto, trova un primo equilibrio nello *Sprechgesang* adoperato per recitare i giambi di Hölderlin ne *La morte di Empedocle*: inventata da Schönberg per il *Pierrot Lunaire* (1912) e chiamata anche *Sprechstimme*<sup>213</sup>, la tecnica viene modulata tra il canto e il parlato, dove le caratteristiche di uno e dell'altro si fondono fino a rivoluzionare l'intero rapporto che intercorre tra la parola e il suono. Dopo il *Wozzeck* (1922) di Berg e il *Moses und Aron* di Schönberg, l'innovazione detta legge per tutto il Novecento, interessando,

207 A. GIRARDI, *Nome e lacrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, cit., p. 32.

208 *Ivi*, p. 33.

209 *Ivi*, p. 31.

210 M. MESSINIS, *Il ritorno di Traviata*, «Il Gazzettino», 2 febbraio 1973, ora in A. GIRARDI, *Nome e lacrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, cit., p. 47.

211 A. GIRARDI, *Nome e lacrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, cit., p. 37.

212 J. NARBONI, *Voyage en litanies*, «Trafic», n. 31, autunno 1999, pp. 18-19.

213 Anche se ci sono differenze effettive tra i due termini, tra l'altro ancora non del tutto chiarite, si tende ad utilizzarli scambievolmente.

dall’Austria alla Germania, dall’Italia all’America, dall’Est all’Ovest, la maggioranza dei compositori colti. Straub e Huillet, pratici di *Sprechgesang* proprio dai loro *Mosè e Aronne* e *Introduzione*, risentono soprattutto delle più recenti conquiste di Schönberg in materia: le “partiture” consegnate agli “esecutori” degli ultimi lavori (fig. 20) rimandano, infatti, alla notazione acquisita dal compositore in *Ode to Napoleon Bonaparte* (1942) e *A Survivor from Warsaw* (1947), dove il musicista passa da un sistema formato da un pentagramma con note barrate da una croce, alla disposizione su un singolo rigo, in cui le altezze vengono indicate dalle note poste al di sopra o al di sotto del medesimo. Non a caso Jean-Marie parla di «organizzazione verticale»<sup>214</sup> e le frecce indicate sui copioni, anche se non rispettano alla perfezione la regola del maestro, sembrano seguire proprio questa direzione.

Lo *Sprechgesang* «costituisce la più esauriente elaborazione di quel concetto del *Melodrama* che Schönberg aveva già sperimentato e sviluppato attraverso la musica di *Erwartung* e *Die glückliche Hand* [...]» e scopre «una ricchezza di mezzi e di risorse senza precedenti, che assicura l'unione e la complementarità di testo e musica in un rapporto di reciproca e irriducibile dipendenza»<sup>215</sup>.

Non tralasciando l'intento parodistico della tecnica, i due registi la utilizzano quindi per restituire qualche nota a quei «baritoni»<sup>216</sup> che nel “romanzo-melodramma” di Vittorini sono soltanto capaci di parlare, nonché per proporre, complessivamente, un canto idoneo a *Conversazione*, senza espressività e innaturale, tale da poter essere seguito dal pubblico tramite l'apposito “libretto”, ossia la traduzione in francese del *découpage* di *Sicilia!*, fatto distribuire in sala dai due cineasti.

Ora i presupposti per dichiarare l'approdo degli Straub ad una “realtà maggiore” e musicale ci sono tutti, perciò si può concludere confermando che anche nel loro film:

---

214 M. MÜLLER, P. SPILA, *Il metodo Straub-Huillet*, cit., p. 8.

215 A. P., LESSEM, *Schönberg espressionista. Il dramma, il gioco, la profezia*. Marsilio, Venezia, 1988, p. 206.

216 A. GIRARDI, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, cit., p. 41.

«vale per tutti il problema di come cambiare la realtà; allora non possono essere “quella” vicenda, quei personaggi particolari (che pure di per sé sono già emblema e simbolo) ad assumere sulla propria parola prosastica il messaggio polisemico; il “sentimento generale” non può essere, proprio in quanto tale, che di una collettività».<sup>217</sup>

Solo che tutto questo porta ad una conclusione sostanzialmente diversa, che riguarda più in generale il presente studio: i due cineasti non fanno soltanto il verso alla fratellanza danese, invocando una solidarietà senza paragoni; parlano italiano, confidando che «l'aria attorno alle cose»<sup>218</sup> e le arie del romanzo-melodramma li portino, dalla Sicilia, definitivamente lontano, fuori dall'Italia.

Nemmeno la questione delle arance può redimere dall'idea:

«Capita che negli anni '70, durante i sopralluoghi per cercare lo spazio dove girare il loro *Mosè e Aronne*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet precorrono l'Italia intera. Mentre si trovano in Sicilia, improvvisamente sentono nell'aria un odore pungente. Sotto un ponte, sulla riva di un torrente, sono ammucchiate montagne di arance. Gettate al macero per evitare che i prezzi scendano. In seguito, mentre leggono *Conversazione in Sicilia*, si imbattono in uno dei primi capitoli, dedicato appunto alla vendita delle arance. È la sequenza che apre il loro film».<sup>219</sup>

Lo *slogan* andava bene per i Gennarino degli anni Settanta<sup>220</sup>, perché, anche se si tratta di questione meridionale, ossia di un argomento che ha inaugurato il primo film italiano della coppia, sembra essere ora giunto il tempo di preoccuparsi di problemi ben maggiori, come afferma Jean-Marie parlando del film: «Se siamo arrivati al punto in cui abbiamo bisogno di dinamite, vuol dire che l'umanità è malata. Sarebbe necessario un periodo di convalescenza»<sup>221</sup>.

Va detto però che i due cineasti *engagé* ripagano comunque il Bel Paese del

---

217 *Ivi*, p. 46.

218 F. FELLINI, *Fare un film*, cit., p. 46.

219 R. CENSI, *Costellazioni*, cit., p. 12.

220 Una delle varie invettive lanciate dal protagonista di *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* del 1974 e diretto da Lina Wertmüller.

221 *Conversazioni con J.M. Straub e D. Huillet*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 19.

disturbo, con le due successive “varianti di inquadratura” (e di montaggio): *Il Viandante e L'Arrotino* (2001).

Per mezzo di questi due cortometraggi Straub e Huillet mettono alla prova i sensi e le conoscenze dei cinefili più devoti che, se attenti, possono esultare per la resurrezione della “palma della discordia”<sup>222</sup> che nel finale di *Sicilia!* proprio non ci stava. Tuttavia non è soltanto questione di variare, quasi impercettibilmente, il punto di vista del «gioco di campi e controcampi» e delle «inquadrature tenute per tempi lunghi»<sup>223</sup> che rientrano nel film completo, oltre al fatto filologico, si tratta di attenersi ad un vecchio principio, ossia di evitare l'ormai abitudinario e colossale spreco di pellicola del cinema hollywoodiano.

Gli Straub si sono infatti spesso destreggiati a rimontare i loro film riciclando le inquadrature scartate, basti ricordare il recente caso de *La morte di Empedocle*, di cui esistono quattro versioni, praticamente identiche per «lo sguardo appannato del consumatore cinematografico»<sup>224</sup>. Altrettante versioni sono racimolate dai due cineasti per *Peccato Nero*, a proposito del quale Jean-Marie spiega inoltre come si tratti, con questa pratica, anche di soddisfare l'eversivo intento di mettere in crisi il concetto di «riproducibilità tecnica dell'opera d'arte»<sup>225</sup>:

«Non è vero che, per ogni inquadratura, esiste solo una ripresa che è davvero quella “buona”. Abbiamo ormai quattro versioni di *Schwarze Sünde*: se la migliore ripresa per ogni inquadratura è forse quella che abbiamo scelto per la prima versione montata, ce ne sono dunque almeno altre tre non indegne della prima scelta. Non ho mai creduto che esista una sola ripresa “buonissima”, tanto migliore di tutte le altre. Vecchiali mentre gira decide qual'è la ripresa “buona”, le altre tre non vengono nemmeno stampate: è assurdo, non puoi saperlo prima di sederti alla moviola. Se stampi venticinque o trenta riprese, paragonando le une alle altre alla moviola scoprirai tante cose. Per *Der Tod des Empedokles* abbiamo montato quattro versioni

---

222 Si allude qui a uno dei vari motivi di litigio tra i coniugi Straub, in fase di montaggio di *Sicilia!*, documentato in *Dove giace il vostro sorriso sepolto?*.

223 Si veda la critica di F. BORIN nel catalogo *Strauboscopie, Rassegna audio-video musicale*, Fondazione Giorgio Cini onlus, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, 2011.

224 P. KAMMERER, *L'immensità del minimo. Intervista con Danièle Huillet e Jean-Marie Straub*, cit., p. 54.

225 M. MÜLLER, P. SPILA, *Il metodo Straub-Huillet*, cit., p. 10.

perché, per tradizione, quando un film è una coproduzione, il negativo originale rimane nel paese “maggioritario” e si depongono i controtypi negativi negli altri paesi coproduttori. Non ci andava di rovinarci il fegato a discutere con i laboratori per ottenere dei controtypi non indegni del negativo originale. Vedendo e rivedendo le riprese, ci siamo resi conto che la “seconda scelta” presentava spesso anche dei vantaggi rispetto alla ripresa cosiddetta “migliore”. Quando si trattava di un'inquadratura un po' lunga, molte riprese avevano vantaggi e svantaggi disseminati tanto all'inizio che al centro e alla fine. Abbiamo quindi deciso di dare ai coproduttori francesi un altro taglio del negativo originale, invece del controtipo».<sup>226</sup>

Ciò che conta però è che paradossalmente sono proprio *Il Viandante* e, in particolare, *L'Arrotino*, nati da premesse anti-commerciali, a riscontrare, più dello stesso *Sicilia!*, il successo del pubblico; soprattutto in Italia, dove il viso paffuto di Vittorio Vigneri con le braccia per aria, rimane ancora oggi una presenza importante nella memoria collettiva<sup>227</sup>.

Sarà forse per le “falci e i martelli” invocati, e quindi per l'unico simbolo vittoriniano sfuggito a Straub e Huillet, oppure, in un periodo in cui i *videoclip* musicali più strani dilagano<sup>228</sup>, possono trovare spazio anche queste due pillole di umanità dal valore teatrale e aneddotico.

Tutto a favore degli Straub, che finalmente ricevono, anche in Italia, un po' di giustizia, a patto ovviamente di essere presi a piccole dosi.

---

226 Tentando quindi di recuperare l' *hic et nunc* dell'opera d'arte, «la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova» perdutosi nell'opera cinematografica. Si richiama a tal proposito W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* pubblicato per la prima volta nel 1936 e nel 1966 in italiano; ora in A. BARBERA, R. TURIGLIATTO, *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 257-268.

227 Si cita, a titolo esemplificativo, l'articolo *Protagonista un arrotino di Sicilia! di Straub e Huillet*, pubblicato nel «Corriere della sera», 12 giugno 2001; rimandando però soprattutto alla rete, dove i video de *L'arrotino*, entusiasticamente commentati, sono tra i primi risultati dei motori di ricerca in materia dei due cineasti.

228 Come i “dogma-clip” o in generale i *videoclip* indipendenti che nonostante ciò restano ancora oggi esclusi dai palinsesti se non prodotti da *major* o da case discografiche sufficientemente solide; si veda M. LOLLETTI, M. PASINI, *Purezza e castità*, cit., pp. 149-151.

## Capitolo IV. Come il corvo di Kafka. Straub e Huillet ospiti ingrati in Italia.

Il lungometraggio *Sicilia!* segna un traguardo importante nella cinematografia di Straub e Huillet; anche se al Festival di Cannes, stando alle parole dei due registi, il film “ovviamente” non è stato capito, qualcosa di buono la pellicola lo ha portato: inizia infatti, da questo momento, un'affiatata e duratura collaborazione con il Teatro Francesco di Bartolo a Buti, diretto da Dario Marconcini, nonché l'assidua partecipazione, nei successivi film degli Straub in italiano, di un gruppetto di attori non professionisti e della zona, oltre ai già noti, Angela Nugara, Vittorio Vigneri e Gianni Buscarino.

Come sul fronte francese-tedesco<sup>1</sup> quindi, anche in Italia, la carriera dei due registi si stabilizza, restando ferma ai nomi di Pavese e Vittorini: se la prima obiezione che può venire in mente, è quella che, da qui in poi, la «piccola dialettica tra vita, cinema e teatro»<sup>2</sup> dei due cineasti prenda una piega a favore di quest'ultimo, ritornando a *La Madre* quindi, anche se di Bertolt Brecht, le cose non stanno esattamente così.

Nessuna mossa da *outsiders* fuori-uso, anzi, da Buti gli Straub persevereranno a sorvegliare un'umanità intera, confermando le ambizioni internazionali

---

1 Ovvero: un'altra pellicola di “cinema-pittura”, *Une visite au Louvre* del 2003 e un cortometraggio di cinema-fotografia, *Joachim Gatti* del 2009, dove Jean-Marie parla arrabbiato con una fotografia, appoggiata sulle pietre, di un uomo al telefono. D'altro tipo è il cortometraggio commissionato da Enrico Ghezzi per celebrare il centenario di Roberto Rossellini, per cui Ghezzi chiede ai due cineasti una lettura del film *Europa 51* (e in particolare del carattere di Ingrid Bergman). In *Europa 2005 27 ottobre* (2006), la macchina da presa ripete sempre la stessa panoramica che parte da un ciliegio in fiore, passa davanti ad un cancello dietro cui latra un cane, per sostare infine davanti ad una centrale elettrica dove sembra cercare le fiamme che bruciarono a morte due giovani parigini che, inseguiti dalla polizia, si nascosero all'interno. L'attrice franco-tedesca Cornelia Geiser interpreta invece una selezione di brani da Orazio, dall'*Othon* di Corneille e un lungo estratto da *Das Verhör des Lukullus* di Bertold Brecht, una *pièce* radiofonica del 1939. *Corneille-Brecht ou Rome l'unique objet de mon ressentiment* (2009), film-“Lehrstück” di cui esistono tre versioni di montaggio, ricorda che la ricerca linguistica di Straub e Huillet è pur sempre una variazione dei metodi di straniamento brechtiani.

Si segnalano inoltre, *Un héritier* (2010) da *Au service de l'Allemagne* (1950) di Maurice Barrés e *Schakale und Araber* dall'omonima novella di Franz Kafka.

2 C. TISO, *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 10.

riconosciute in *Sicilia!* per tutti i successivi film in italiano: come si vedrà il lavoro sulla lingua infatti è tale da annullare qualsiasi frontiera e non mirare più alla comprensione di un Paese preciso, come in passato.

Se invece si vuol proprio rimproverare ai due cineasti un passo indietro meglio parlare piuttosto dell'ulteriore sbilanciamento verso quell'«estrema profezia di un cinema che è la fine del cinema», ossia in direzione di quell'arte povera che sia solo “tecnica della visione”<sup>3</sup>, che ha inaugurato l'arrivo in Italia dei due cineasti *engagé* e il sodalizio con Franco Fortini. A partire da *Sicilia!* infatti gli Straub non rinunceranno più alla modalità produttiva adoperata nel film, che prevede una “messa in scena” propedeutica al Teatro di Buti e, solo successivamente, la “messa in spazio” davanti alla cinepresa. Di conseguenza per tutti questi ultimi lavori, torna ad essere valido il paragone con le pratiche dei *performer* della musica colta: tutte le energie dei due cineasti sono spese a preparare meticolosamente gli attori, quindi la strutturazione del testo che devono recitare, la gestualità e la loro posizione spaziale; spetta poi ai teatranti interagire con un ambiente diverso e regolare la propria esecuzione di conseguenza, cosa che non può che immettere nella pellicola una buona dose di alea.

I frutti della procedura si possono vedere quindi anche nel film che segue basato su altre “costellazioni” di Elio Vittorini e tratto da una serie di dialoghi de *Le donne di Messina*, uno fra i libri più interessanti dello scrittore dal punto di vista ideologico. A tal proposito però occorre fare una precisazione perché quest'opera vittoriniana subisce nel tempo numerose elaborazioni, come d'altra parte avvisa lo stesso autore nella *Nota all'edizione del 1964*<sup>4</sup>: i primi quindici capitoli vengono pubblicati, a puntate, su «La Rassegna d'Italia» con il titolo *Lo zio Agrippa passa in treno*, per poi passare all'edizione Bompiani nel 1949. Successivamente Vittorini sottopone il romanzo a notevoli modifiche strutturali, riscrivendone intere parti, che confluiscono, assieme alla versione precedente, in una nuova edizione Bompiani del 1964, ed è proprio questa riedizione a non essere priva di

---

3 F. PORCARELLI, G. SPAGNOLETTI, *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 216.

4 E. VITTORINI, *Le donne di Messina*, Mondadori, Milano, 2010, p. 2.

conseguenze sul piano ideologico.

In *Operai, contadini* (2000) Straub e Huillet iniziano un lavoro a due tempi (di cui la puntata successiva sarà *Il Ritorno del figliol prodigo/Umiliati* del 2002), partendo dalla prima stesura de *Le donne di Messina*, ovvero da quella prima parte del libro, che risente del fervore e delle illusioni del dopoguerra e delle posizioni d'impegno proprie del neorealismo.

Il racconto delle origini di un villaggio, quindi dell'arrivo in camion dell'anziano Fischio, del giovane Spine, di Fazzoletto Rosso, di Toma, Sbottonato e la moglie Giralda, Siracusa, Faccia Cattiva, Scarmigliata, nella zona dov'era la Linea Gotica e dove la campagna si presenta brulla e inospitale, si può dire, nelle pagine di Vittorini, teso e non distaccato.

Gli Straub però scelgono di narrare l'evoluzione di questa comunità, quindi, dopo l'insediamento, il passaggio dall'età delle carriole all'età del carretto (portato dalla nuova arrivata Antonia) e quello successivo all'età del camion (con l'arrivo di Spataro il camionista), per bocca dei suoi componenti, ricorrendo alla serie di racconti-dialogo che copre i capitoli da XLIV a XLVII.

La macchina da presa, come un pendolo, fa da spola tra quelle che risultano essere, vista la disposizione degli attori-lettori a semicerchio, le due parti di un coro: più che contrapporre le opinioni dei contadini da una parte (Vedova Biliotti, Cattarin, Pompeo Manera, da 3' 44") a quelle degli operai dall'altra (Cataldo Chiesa, Elvira La Farina, Carmela Graziadei, da 8' 22"), il mezzo dirige, da vero direttore d'orchestra, gli interventi di ogni singola voce, sempre diversa, per timbro e accento, dalle altre. Ritorna quindi la polifonia e la sfumatura melodica percepita in *Sicilia!*, di cui però sembra mancare lo slancio ad agire sulla realtà: il film, una sfida a Genette<sup>5</sup> per le quasi due ore di lettura continua, sembra

---

<sup>5</sup> Più che per eliminare l'opposizione fra *erzählte Zeit* (tempo della storia) e *Erzählzeit* (tempo del racconto) quindi tra il «tempo della cosa raccontata e il tempo del racconto», dualità temporale non solo tipica del racconto cinematografico (in cui tre anni della vita del protagonista possono essere «riassunti in alcuni piani di un montaggio cinematografico "frequentativo"») ma anche di un romanzo scritto o del racconto orale; gli Straub, con questo lungometraggio, concretizzano la volontà di far coincidere lo statuto del racconto scritto con quello del racconto orale, quindi la temporalità del libro *Le donne di Messina* con quella del film *Operai, contadini*, dato che vale per la pellicola ciò che Genette nota a proposito del libro: «la sua temporalità è, in qualche modo, condizionale o strumentale; prodotto, come qualsiasi cosa, nel tempo, esiste nello spazio, e il tempo necessario per "consumarlo" è

piuttosto far cavare un vecchio sfizio a Jean-Marie, quello di sentire soltanto raccontare una storia, anche frivola talvolta.

Nel cortometraggio successivo, *Il ritorno del figliol prodigo/Umiliati, che niente di fatto o toccato da loro, di uscito dalle mani loro, risultasse esente dal diritto di qualche estraneo* (2002) , che completa il lavoro su *Le donne di Messina*, gli Straub fanno i conti con la seconda parte del libro di Vittorini<sup>6</sup>, su cui domina la delusione storica degli anni Sessanta, subentrata ai fervori dello «spirito del '45»<sup>7</sup>. Il seguito di *Operai, Contadini* si concentra sulla messa in scena degli snodi focali della vita della comunità mostrando l'arrivo di Carlo il Calvo (3' 00") che, dopo aver ottenuto di essere ascoltato a fatica<sup>8</sup>, vista soprattutto l'ostilità di Ventura, incomincia a parlare di catasto e diritto di proprietà e avanza un contratto di mezzadria atto a coinvolgere, per tutelarli, tutti i beni conquistati dalla gente del villaggio. Per il secondo momento invece, Straub e Huillet schierano un gruppo di partigiani con i fucili tesi (a 19' 04", apparentemente senza motivo, in realtà arrivati in quelle zone per cercare Ventura) intenti nella requisitoria contro la visione arcaica e superata della società cui si è ispirata la gente del villaggio: la comunità li ascolta e la cinepresa la oppone ai nuovi arrivati, con la consueta serie dialettica di campi e controcampi (da 19' 30"). Il confronto con la vita delle città e con le più avanzate realizzazioni industriali sembra però dimostrare efficacemente il misero livello raggiunto dalla "comune": alla notizia che pochi della prima comunità sono rimasti (lo annuncia Elvira La Farina a 28' 08"), Ventura, malinconico, si stende sul letto e guarda il soffitto (31' 33"). La moglie invece, dapprima affranta, affossa il capo tra le ginocchia (31' 50"), poi batte le mani e afferma: "Eh sì!", quasi avesse trovato una soluzione in quelle ombre che si muovono davanti ai suoi piedi (32' 18").

---

quello necessario a percorrerlo o ad attraversarlo, come una strada o un campo. Il testo narrativo, come ogni altro testo, ha come unica temporalità quella derivata, metonimicamente, dalla sua lettura», si veda G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 81-82.

6 Di cui essenzialmente, e come per *Umiliati*, vengono trascurati i capitoli che riguardano il viaggio in treno dello zio Agrippa.

7 F. ZANOBINI, *Elio Vittorini*, Le Monnier, Firenze, 1974, p. 90.

8 Come dimostra il consueto uso strategico del montaggio: Carlo il Calvo è contrapposto a tutti i membri della comune schierati a 18' 24".

Si può affermare insomma che su *Umiliati*, e quindi nello sguardo alienato di Ventura e nella remissività della comunità di fronte ai fucili puntati degli uomini venuti dalla città, incomba tutta l'amarezza di Vittorini per «la consapevolezza critica del reale evolversi della società verso forme e livelli da cui l'uomo finisce per essere condizionato»:

«Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello “naturale” è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come “il naturale”. Esso ha ereditato di questo il vecchio potere di determinarci fin dentro alla nostra capacità di trarne vantaggi, e deve quindi subire una trasformazione ulteriore che lo privi appunto del potere di condizionare le nostre scelte e determinarci»<sup>9</sup>

L'utopia e lo «spirito di riunione», quindi il senso della solidarietà umana, vengono annientati «dall'automatismo della civiltà industriale e consumistica, coi facili miraggi del benessere borghese, con le vistose manifestazioni di quel che si ama chiamare progresso»<sup>10</sup>.

Dopo l'attenuazione di *Sicilia!*, questi due film successivi sembrano rivangare perciò la radicalità di Jean-Marie manifestata dichiaratamente per commemorare la morte di Fortini:

#### «BARBARIE

Posso soltanto dire che con Fortini è morto uno degli ultimi uomini liberi di un'epoca dove con il trionfo del mercato libero, dell'informazione in tempo reale, dell'informatica, della propedeutica, del progresso, della crescita, dello sviluppo dell'industria dei vegetali, sparisce ogni possibilità di essere liberi. Gli uomini liberi, come li chiamava uno che non aveva niente a che fare con Franco, era un cattolico, si chiamava Jordan, lui era un idealista, diceva all'epoca del nazismo che la Germania avrebbe potuto essere salvata da un pugno di uomini liberi, quel pugno c'è stato, anche più di un pugno di uomini liberi tedeschi e non è servito a nulla. A che punto siamo arrivati ormai? Al trionfo del sogno del dottor Goebbels: la nostra Europa è proprio la realizzazione dell'Europa nazista e niente altro. È un'Europa come quella che sognavano i nazisti e adesso

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

la stiamo realizzando tutti noi insieme con fatica, la facciamo noi e se non siamo più capaci di dire di no e non è più possibile dire di no perché arriva un mondo dove anche la poesia, l'arte, la filosofia saranno semplicemente superflue. E questo era il sogno anche di Goebbels che ora si sta realizzando. Prima si dichiarava l'arte, arte degenerata, perché erano gli ebrei... Oggi siamo arrivati a un punto in cui non c'è più bisogno di attaccare l'arte. L'arte si svaporizza da sé, in una società dove è superflua l'arte, dove essa non c'entra più, perché l'intelligenza va nelle scuole commerciali, nel *design*, nella pubblicità, nei *managers*... E la barbarie è assoluta e non trova più nessuna resistenza da nessuna parte perché non c'è più argine, dopo la caduta del muro, gli ultimi argini che c'erano sono caduti. Questo è tutto quello che ho da dire. Sembra un po' strano ma è la verità»<sup>11</sup>

Inoltre Straub e Huillet provano senza dubbio di aver maggiormente assimilato la lezione di «continuità antropologica» di Pavese (e di Vico) che risale agli anni di *Dalla nube*, avendo continuato ad analizzare quella che si presenta come un'altra forma del «passaggio evolucionistico, dal bestiale all'umano»<sup>12</sup> nonché facendo parlare i contadini di Vittorini delle stesse cose degli eroi del mondo antico pavesiano.

Se concludendo, si percepisce chiaramente il disincanto e la presa di coscienza dell'inarrestabile progresso tecnologico e capitalistico, le ombre e il vento tra gli alberi che le muove, un'espressione lieta la riescono comunque a scucire alla moglie di Ventura al termine del film, quasi a significare che alla *Barbarie* profetizzata da Jean-Marie si possa opporre un altro tipo di «barbarie»<sup>13</sup>, di cui la chiave si nasconde tra quei campi, sempre meno lavorati e più boschivi e selvaggi.

Con *Quei loro incontri* (2006) Straub e Huillet si mostrano pronti così ad attuare un nuovo confronto, proprio con Pavese: i due cineasti non solo, dopo l'esperienza de *La morte di Empedocle*, hanno preso maggior confidenza con il mito conosciuto nel 1978, ma sembrano anche tenere ben presente, per questo

---

11 J. M. STRAUB, *Barbarie*, in *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, cit., p. 151.

12 A. M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003, p. 63.

13 *Ivi*, p. 64.

nuovo lavoro, la decisione di Empedocle raccontata con tanta passione, quella di «bere la vita» gettandosi nel «celeste fuoco»<sup>14</sup> dell'Etna e di riunificarsi così con il tutto.

Non si tratta più infatti di sfaldare i livelli più superficiali dei *Dialoghi con Leucò* secondo «l'impianto ideologico progressista»<sup>15</sup> come in *Dalla nube*, bensì, scegliendo gli ultimi cinque dialoghi<sup>16</sup>, di addentrarsi nelle più fitte e profonde tessiture dell'opera pavesiana.

Certamente si può ancora percepire l'invidia reciproca degli dèi e degli uomini, nei primi due blocchi del film<sup>17</sup>, ma solo come sfumatura, insita tuttalpiù nelle «sfaldature di questo monolito difficile da radiografare»<sup>18</sup>: gli Straub non calcano più la mano su le “parole singole” perché questi momenti sono soltanto l'inizio di un percorso progressivo, che si abbandona al dettame di Pavese per esplorare e guidare lo spettatore, dal 1947 al 2005<sup>19</sup>, ad una riconciliazione con quel “caos” dove «risiede la forma perenne della vita»<sup>20</sup>.

Già dal primo dialogo (da 1' 24") del film ci si può accorgere di come gli attori si stacchino sempre più faticosamente dallo sfondo vivido del Bosco di Buti, quasi privati della propria fisicità nonché dei loro corpi: anche se vestiti con delle grossolane camice a quadroni, si dissolvono a contatto con le rocce, mimetizzandosi sempre di più, lungo un percorso fuori e dentro la storia (fig. 21). La messa in scena quindi si attiene all'invenzione pavesiana: Cratos e Bia, oltre ad essere indignati per le scappatelle di Zeus, a cui è consentito di infrangere una legge da lui stesso creata, amalgamano nel finale «donne», «bestie», «uomini» e «dei»<sup>21</sup> precludendo alle profezie di Demetra; «e allora noi ritorneremo quel che

---

14 G. BARATTA, *Peccato nero*, cit., p. 47.

15 *Ivi*, p. 49.

16 Si tratta dei dialoghi *Gli uomini*, *Il mistero*, *Il diluvio*, *Le Muse* e *Gli dèi*, di cui nel film, a differenza che ne *Dalla nube alla resistenza*, non vengono riportati i titoli ma solo i nomi degli interpreti; si veda C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 143-167.

17 Che corrispondono quindi a *Gli uomini* e *Il mistero*, *ivi*, pp. 143-149.

18 A. M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, cit., p. 57.

19 Le due date chiudono il film poco prima dell'inizio dei titoli di coda.

20 *Ivi*, p. 53.

21 C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 147.

fummo: aria, acqua, e terra»<sup>22</sup>, «moriranno per rinascere anche loro, e non avranno più bisogno di noialtri»<sup>23</sup>, «carne e sangue gronderanno, non più per placare la morte, ma per raggiungere l'eterno che li aspetta»<sup>24</sup>. Anche il satiro e l'amadiade discutono di uomini, speranza e di un mondo nuovo: «così succede che verranno a cercare noialtri e ci diranno di salvarli e vorranno esser simili a noi, alle piante, alle pietre, alle cose insensibili che sono mero destino. In esse si salveranno»<sup>25</sup>, «vedrai che il mondo nuovo avrà qualcosa di divino nei suoi più labili mortali»<sup>26</sup>. Mnemòsime invece chiede a Esiodo di raccontare agli uomini del «luogo terribile e sacro»<sup>27</sup> simile al vulcano dove Empedocle si tolse la vita: «io vengo da luoghi più brulli, da burroni brumosi e inumani, dove pure si è aperta la vita»<sup>28</sup>. Infine due interlocutori anonimi parlano sulla cima di un monte e rimpiangono «i tempi in cui gli uomini erano a contatto immediato con la natura animata»<sup>29</sup> nonché «quei loro incontri»<sup>30</sup>.

Straub e Huillet non si limitano però all'accorgimento visivo per tentare di «riportare a una radice magico-religiosa che consenta di essere ripristino del passato e profezia del futuro»<sup>31</sup>: *in primis*, nel finale, un movimento di macchina si leva da terra per scoprire, subito fuori dal bosco, le case, le macchine e guidare la contemporaneità in direzione di una vetta che sbuca all'orizzonte (1h 04' 10").

Inoltre, se per svegliare l'esotico non servono le parole marcate di *Dalla nube*, occorre invece seguire un «accorgimento imitativo»<sup>32</sup> sonoro, anche se ciò comporta tradire gli insegnamenti brechtiani, ma ne vale la pena dato che la posta in gioco è un privilegio unico, dove «chi perviene all'attimo estatico è reso felice come un dio»<sup>33</sup>.

---

22 *Ivi*, p. 153.

23 *Ibidem*.

24 *Ivi*, p. 154.

25 *Ivi*, p. 158.

26 *Ivi*, p. 159.

27 *Ivi*, p. 166.

28 *Ibidem*.

29 M. D. L. N. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, Laterza, Bari, 1992, p. 122.

30 C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit, p. 171.

31 A. M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, cit., p. 57.

32 *Ivi*, p. 55.

33 *Ivi*, p. 52.

Così, agli «accenti centroidi»<sup>34</sup> di prima, si sostituiscono le allitterazioni marcate (fig. 22) che, oltre a mimare ed accompagnare i gorgoglii liquidi delle fonti e il fruscio del vento o ancora l'acqua che zampilla alla fine del terzo blocco<sup>35</sup>, si interrompono per lasciare la parola ai mormorii della natura.

La componente aleatoria che da sempre giace sepolta, spuntando sovente, nei film di Straub e Huillet, sembra in questo modo acquisire un ulteriore senso: non solo riportare il cinema al suo grado zero bensì l'umanità intera, consentendo alle cose soltanto di “essere” e più vicino di quanto ci si aspetti<sup>36</sup> perché «nell'universo di Leucò le cose non somigliano, ma sono: il “come” metaforico non è prediletto»<sup>37</sup>. Con *Quei loro incontri*, presentato alla 63<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Straub e Huillet ricevono finalmente il primo e concreto riconoscimento italiano (Leone Speciale per l'innovazione del linguaggio cinematografico): ciononostante i due cineasti, non soddisfatti, continuano a rileggere i *Dialoghi*, ideando inoltre di riproporli anche singolarmente, come *L'arrotino*, ma senza la sua carica aneddótica, perché le nuove pillole di cinema straubiano, sono, piuttosto, «senza verità finale». Colpisce, tra questi cortometraggi, uno in particolare: *Le streghe* (2008), tratto dall'omonimo dialogo di Pavese<sup>38</sup>. Jean-Marie sembra metterci tutto l'impegno di una carriera, limitandosi non più solo a marcare le allitterazioni: le attrici si destreggiano nuovamente con lo *Sprechgesang*, arrivando ad ottave di differenza l'una dall'altra e compiendo così questo ennesimo sforzo di «imitazione e partecipazione»<sup>39</sup>, «per evocare ciò che non ha nome: non l'ineffabilità ermetizzante o peggio consolatoria, ma la scommessa titanica di dare forma al nulla»<sup>40</sup>.

Se si è giunti quindi al «punto più impervio a cui può spingersi la poesia-religione

---

34 F. FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, cit., pp. 357-358.

35 Ossia nell'equivalente del dialogo *Il diluvio*, C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 155-161.

36 Subito fuori dal bosco infatti, nel finale di *Quei loro incontri* spuntano i segni della civilizzazione contemporanea, ossia le auto e le case.

37 A. M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, cit., p. 55.

38 C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 111-119.

39 A. M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, cit., p. 55.

40 *Ivi*, p. 56.

di Pavese»<sup>41</sup>, lo stesso vale per la forma-pensiero del cinema di Straub e Huillet; solo che, pensando in particolare a *Il ginocchio d'Artemide* (2007) e *l'Inconsolabile* (2010), si avverte, allo stesso tempo, di come il regista creda oramai «che il destino vero è quello che porta sepolto in sé, segnato dalle stagioni dell'infanzia ben prima del canto e delle feste»<sup>42</sup> e che la morte non sia più una sonno che assicura «rinascita e risveglio»<sup>43</sup> come pochi anni prima: negli «occhi folli di Endimione»<sup>44</sup> e negli «occhi di Altea che fissano il fuoco»<sup>45</sup>, Jean-Marie cerca quelli arrabbiati di Danièle, che dopo avergli detto e ridetto di tacere una buona volta, lo lascia per sempre, morendo di malattia nel 2006.

Non si scenda però a conclusioni affrettate: se è lecito concedere a Jean-Marie di concentrarsi nel « ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati»<sup>46</sup>; è la stessa partita pavesiana, dove il destino e la speranza dell'uomo si è giocata tutta «nel rapporto con il conoscere»<sup>47</sup>, a portare inevitabilmente anche il cineasta alla sconfitta.

Nei *Dialoghi*, infatti la poesia viene vista, in ultima istanza, «come la parola che denuncia la propria insufficienza celebrando nel contempo l'opacità della “roccia”»<sup>48</sup>: a ciò nemmeno il cinema degli Straub, da sempre lucido in materia e quasi illusori di fronte al “verde della terra”, può rimediare.

Il fallimento allora viene portato all'estremo con un altro cortometraggio, *O somma Luce*, dove tutta l'ineffabilità del XXXIII canto del *Paradiso* de *La Divina Commedia* di Dante Alighieri si fa terrena nelle parole di Giorgio Passerone, per distruggere, a detta del regista, il Paradiso: come il corvo di Kafka, ne basta uno solo a distruggere i cieli, «ma questo non dimostra nulla contro i cieli, poiché i

---

41 *Ibidem*.

42 *Ivi*, p. 54.

43 *Ivi*, p. 57.

44 *Ivi*, p. 51.

45 Si tratta dello spettacolo teatrale *La madre* interpretato da Giovanna Daddi e Dario Marconcini, andato in scena il 13 settembre 2011 al Teatro Francesco di Bartolo. Si segnala inoltre che questa “messa in scena” è l'unica a non essere stata propedeutica di alcuna “messa in campo” davanti alla cinepresa.

46 C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit. pp. 116-117.

47 *Ivi*, p. 55.

48 M. D. L. N. MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, p.130.

cieli significano appunto impossibilità di corvi»<sup>49</sup>.

Jean-Marie ricorre, per questo lavoro, ad un *alter*-Fortini non italiano, uno studioso francese di Dante. Giorgio Passarone (6' 10") arriva e siede in un campo, vicino ad un pezzo di rottame agricolo e inizia a recitare, guardando l'erba ringiallita all'orizzonte. Quando successivamente prende un foglio e accenna di voler continuare leggendo (7' 08"), la cinepresa non vuole vedere (7' 12") e decide di lasciarlo in un angolo fuori campo, per giungere fino ad un albero e fermarsi. Poi, quasi le fosse impedito di procedere, rimbalza indietro (7' 51") e torna dal protagonista, che "scoperto" durante la lettura, ricomincia a recitare. L'intera procedura sarà ripetuta fino alla fine del canto.

Si possono dire tante cose su questo particolare film: oltre alla dichiarata mossa eversiva nei confronti di Dante, «punto di riferimento assoluto, stella polare per la creazione della via italiana al grandioso processo della letteratura di tutti i tempi sullo schermo e di legittimazione come nuova forma di espressione artistica<sup>50</sup>» si potrebbe pensare a Bach, e seguire quindi il passaggio del tema principale da Passerone (accompagnato dai suoni della natura) alla natura (accompagnata dalle letture di Passerone), come una *Invenzione a due voci*.

Tuttavia si è scelto di prediligere qualcosa di più fortiniano: Passerone leggendo da seduto, come Fortini, un canto dello stesso *Paradiso* che lo scrittore amava, sembra voler dimostrare a quell'uomo che leggeva nel 1976, tutti i progressi fatti da Straub e Huillet lungo la strada, per adempiere al dovere di "senza patria"<sup>51</sup>.

Ad oltre trent'anni da *Fortini/Cani*, quando le parole tentano una descrizione impossibile della realtà, esorcizzando persino l'ineffabile di Dante, Jean-Marie può dirsi soddisfatto de «l'assenza»<sup>52</sup>: ci sono voluti, oltre all'accento straniero di

---

49 Si veda uno dei frammenti raccolti da J. L. BORGES, A. B. CASARES, *Libro del cielo e dell'inferno*, Adelphi, Milano, 2011, p. 72.

50 G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit., p. 38.

51 Il paragone con *Fortini/Cani* potrebbe continuare pensando al brano che accompagna i titoli di testa di *O somma luce*: si tratta di quasi 7' di musica da *Déserts* (eseguito al Theatre des Champs Elysees il 2 dicembre 1954) di Edgar Varèse, di cui i suoni echeggiano quelli dell'inizio di *Fortini/Cani*. A proposito della musica dei titoli di testa e coda di quest'ultimo film, Jean-Marie non ha mai rivelare di quale autore fossero, per problemi di diritti. Nei crediti (alla voce suono) compare soltanto il nome di Jeti Grigioni.

52 F. RAPPAZZO, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, cit., p. 31.

Passerone e allo *Verfremdung* di Brecht (espedienti in auge sin dalle prime realizzazioni), la metrica e il ritmo di Danièle, lo *Sprechgesang* di Schömberg, i diaframmi esausti degli attori, le allitterazioni marcate e la natura, per frantumare la forma da autentico «ospite ingrato»<sup>53</sup>. Ora può essere lanciata la sfida allo spettatore futuro ossia a quel privilegiato che, forse un domani, sarà in grado di superare una contraddizione così forte tra vita e cinema.

Si può dire quindi che tutto ciò metta finalmente fine anche alle numerose tergiversazioni di Jean-Marie sulla questione del pubblico: di fronte alle costanti domande dei critici, di tutte le nazionalità, riguardo a chi potesse essere disposto a vedere film come i loro, il cineasta si è sempre mantenuto vago nonché diviso tra cinema *d'essai*, televisione e persino leggendarie casupole di contadini ospitali, affibbiando, in conclusione, tutta la colpa alla distribuzione tiranna che volutamente non s'interessa della sua cinematografia.

Adesso invece si può leggere in *O somma luce* una sorta di rassegnata fiducia che riesce a tradursi concretamente e a chiamare in causa persino la rete, ossia l'ipotetica intelligenza collettiva dell'avvenire: la home page del sito ufficiale di Straub e Huillet<sup>54</sup>(fig. 26) presenta quattro quadri dentro cui si susseguono, a rotazione, alcuni estratti dei loro film, che cambiano ogni qualvolta la pagina venga caricata e rimandano esclusivamente alla *Filmographie*: l'utente, con il *mouse*, può solo farli interagire tra loro a piacimento.

Oltre a ciò, il sito Mubi<sup>55</sup>ha già predisposto tutti i *link* per visualizzare, *in streaming*, l'intera cinematografia degli Straub, anche se un messaggio si scusa, al momento, che i problemi di diritti non sono ancora stati risolti.

Resta difficile infatti pensare un regista come Jean-Marie propenso alla tecnologia: il cineasta ha recentemente partecipato al progetto speciale Venezia 70-Future Reloaded, organizzato dalla Biennale di Venezia per celebrare la 70<sup>a</sup>

---

53 Avvalendosi del titolo di un libro (F. FORTINI, *L'ospite ingrato*, De Donato, 1966) così chiama Luca Lenzi l'intellettuale ideale secondo Fortini nonché Franco Fortini stesso, l'«agente della negazione dialettica», «l'intellettuale disorganico», «senza patria», «emigrato interno»; si veda L. LENZINI, *L'ospite ingrato ovvero l'impazienza di Giobbe in Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, cit., pp. 85-95.

54 Si veda <http://www.straub-huillet.com/>

55 Si veda [http://mubi.com/cast\\_members/4601](http://mubi.com/cast_members/4601)

edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e profetizzare, con un cortometraggio, il futuro del cinema.

Tra le lacrime di Kafka spedite via *smartphone* (nel film di Edgar Reitz), la macchina da presa di Bernardo Bertolucci, che arriva dove lui fatica con la sua carrozzella (*Red Shoes*) e *La Madre* di Kim Ki Duk (*My Mother*), *LA MORTE del cinematografo della mostra DI VENEZIA*.

Si vuol chiudere proprio su quest'ultimo e brevissimo “film muto”, l'inquadratura fissa di un *découpage* dove alcuni ritagli di pagine battute a macchina e le scritte di Jean-Marie in francese, vengono tradotte dai sottotitoli in inglese e italiano; un cortometraggio che commemora la sempiterna ingratitudine di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e dei loro film discutibili, incomparabili, noiosi, insostenibili e scomodi.

Un merito però rimane sicuro, quello di aver fatto sentire, anche in Italia, la voce di un uomo che legge, sempre “contro” e sempre convinto delle medesime cose:

#### SILENT FILM

LA MORTE del cinematografo della mostra..DI VENEZIA di Maurice Barrès

Nella versione francese (ad opera dello stesso Jean Renoir) di *La carrozza d'oro*, il film più italiano di tutti i film italiani

Nella grande confusione si sente un grido:

“A morte i vecchi rimbambiti!”

“Ai funerali la gente si stupisce del fatto

Che un mortale possa morire..” Bossuet,

dice qualcuno nel film *Rue de l'Estrapade* di Jaques Becker

Contributo di Jean-Marie Straub.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Dai sottotitoli del film *LA MORTE del cinematografo della mostra DI VENEZIA*, 2013 proiettato per la prima volta, assieme agli altri dei partecipanti al progetto Venezia 70-Future Reloaded, il 28 agosto 2013



## Appendice



Fig. 1 Jean-Marie Straub in Toscana, 2011



Fig 2 “The only real point of reference was the parallel to what Bresson did with a literary text in *Diary of a Country Priest...*”, *Diario di un curato di campagna* (1951).



Fig. 3 Titoli di testa di *Fortini/Cani* (1976).



Fig. 4 Franco Lattes intento ad ascoltare la “sinfonia personale” di Franco Fortini, *Fortini/Cani* (1976).



Fig. 5 Con gli stessi occhiali, *Fortini/Cani* (1976).



Fig. 6 Edipo e Tiresia, Prima Parte di *Dalla nube alla resistenza* (1978)



Fig. 7 Al di là della curva, parecchi fotogrammi più in là: Nuto e il Bastardo, Seconda Parte di *Dalla nube alla resistenza* (1978).



Fig. 8 Il cinema tra le pagine: “il piccolo siciliano”, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, 1986.



Fig. 9 Guttuso in *Sicilia!* (1998).



Fig. 10 Il cinema tra le pagine: “E volava il treno per i boschi d’aranci, in bocca ai monti, dinanzi al mare”, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, 1985.



Fig. 11 “Credo che l’uomo sia maturo per altro”, *Sicilia!* (1998).



Fig. 12 Il cinema tra le pagine: “si attraversava la galleria, si era di nuovo tra fichidindia e scogliere di roccia, e di nuovo non si incontrava altra anima viva che un ragazzo”, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, 1985



Fig.13 Dallo stesso finestrino, *Sicilia!* (1998).



Fig.14 Il cinema tra le pagine: “Signora Concezione!”, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, 1986

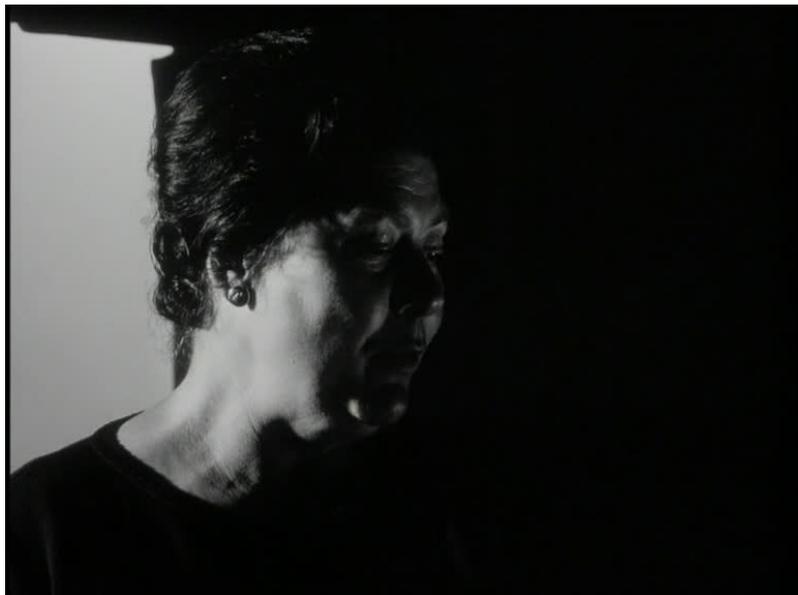


Fig.15 *La madre* di Guttuso, *Sicilia!* (1998)



Fig. 16 Il cinema tra le pagine: “la tavola era contro la parete e io e mia madre seduti l'uno di fronte all'altra”, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, 1986



Fig. 17 Una questione di punti di vista, *Sicilia!* (1998)



Fig. 18 Elio Vittorini in copertina, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, 1986.

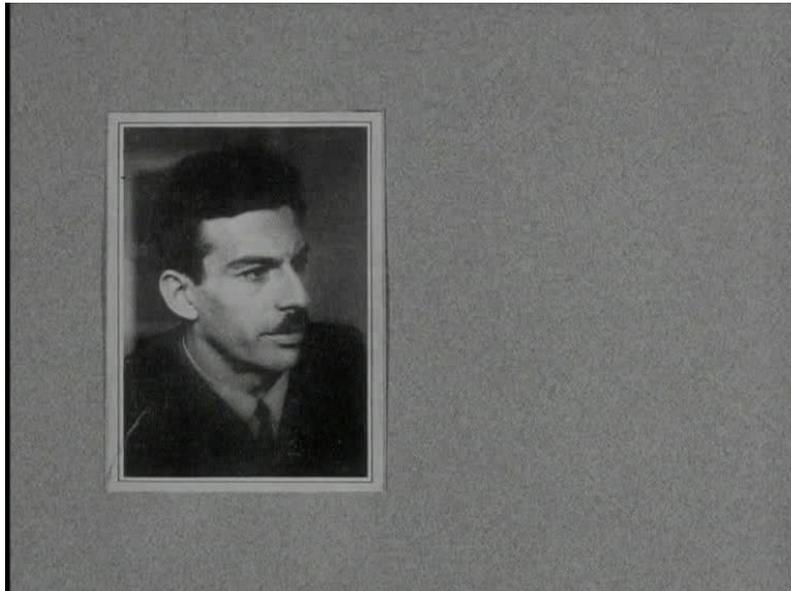


Fig. 19 Elio Vittorini dopo i titoli di coda, *Sicilia!* (1998)

31. VON OBEN: VORERST AUF DIE ALTEN (stumm) DANN SCHWENK AUF DEN BODEN  
VOR DEN ALTEN

Die Alten  
 Ungeheuer ist viel. Doch nichts||  
 ungeheurer als der Mensch. ||  
 Denn der, über die Nacht||  
 des Meers, wenn gegen den Winter wehet||  
 der Südwind, fñhrt er aus||  
 in geflügelten tausenden Häusern. ||  
 Und der Himmlischen, erhabene Erde||  
 die unverderbliche, Unermüdete||  
 reibt er auf mit dem strebenden Pfluge||  
 von Jahr zu Jahr ||  
 umtreibend das Gkulegeschlecht. ||  
 Leichtgeschaffener (Vogel) Art||  
 bestrickt er und jagt sie. ||  
 Und wilder Tiere Volk. ||  
 Und des Pontos salzbelebte Natur ||  
 mit listig geschlungenen Seilen||  
 der kundige Mann. ||  
 Und fñngt mit Künsten das Wild, ||  
 das auf Bergen übernachtet und schweift. ||  
 Und dem raumhñnigen Rosse wirft er um||  
 den Nacken das Joch und dem Berge||  
 bewandelnden unbezñhnten Stier. ||  
 Und die Red und den luftigen Flug||  
 des Gedankens, und statordnende Satzungen||  
 hat er gelernt, und Ubelwehender||  
 Hñgel feuchte Lñfte und||  
 des Regens Geschose zu flichen. ||  
 Allbewandert ||  
 unbewandert. Zu nichts kommt er. ||  
 Überall weiß er Rat. ||  
 ratlos trifft ihn nichts. ||  
 Dies alles ist grenzlos ihm, ist ||  
 aber ein Was gesetzt. ||  
 Der Kñnlich Keinen lñndet, zum eigenen ||  
 Feind wirft er sich auf. Wie dem Stier ||  
 beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch ||  
 reißt das Gekrñse ihm aus. Tritt er hervor ||  
 hart auf seinesgleichen tritt er. Nicht den Magen ||  
 kann er sich fñllen allein, aber die Mauer ||  
 setzt er ums Eigene, und die Mauer ||  
 niedergelassen muß sie sein! Das Dach ||  
 geñffnet dem Regen! Menschliches ||  
 achtet er fñr gar nichts. So, ungeheuer ||  
 wird er sich selbst. ||

32. DIE ALTEN, VON UNTEN

(der) ALTEN (einer)  
 Wie Gñttersuchung aber stehet es vor mir ||  
 daß ich sie weiß und sagen doch soll ||  
 das Kind sei's nicht. Antigone. ||  
 Unglückliche, du, des unglücklichen ||  
 Vaters, des Odipus Kind, was führt ||  
 über dir und wohin, als Ungehorsame dich ||  
 der staatlichen Satzung

Fig. 20 "Abbiamo lavorato sulle verticali (una cosa che ci viene da Schönberg)", partitura di Antigone (1991-1992).



Fig. 21 “Ciò che i padri vi hanno detto e insegnato/leggi e costumi e nomi di antichi dèi/tutto dimenticato con ardimento, e rinascendo/alzate gli occhi alla Natura divina”, (Friedrich Hölderlin), *Quei loro incontri* (2006)

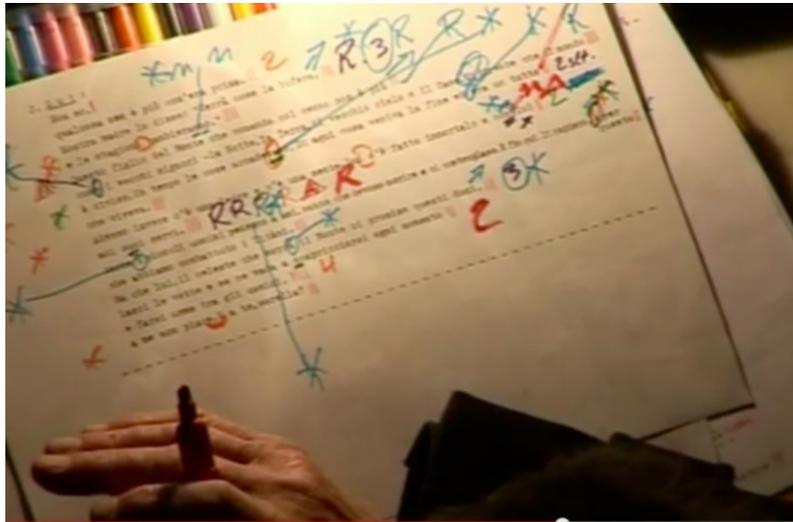


Fig. 22 Allitterazioni per risvegliare la natura: partitura di *Quei loro incontri* (2008).

E' mi ricorda ch'io fui più ardito  $\rightarrow$  (soffio)  $\rightarrow$  R  
 per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi  $\rightarrow$  R  
 l'aspetto mio col valore infinito.  $\rightarrow$  R

Oh abbondante grazia ond'io presunsi  $\rightarrow$  R  
 ficcar lo viso per la luce etterna  $\rightarrow$  R  
 tanto che la veduta vi consunsi!  $\rightarrow$  R

Nel suo profondo vidi che s'interna  $\rightarrow$  R  
 legato con amore in un volume  $\rightarrow$  R  
 ciò che per l'universo si squaderna  $\rightarrow$  R

Sustanze e accidenti e lor costume  $\rightarrow$  R  
 quasi conflati insieme, per tal modo  $\rightarrow$  R  
 che ciò ch'i' dico è un semplice lume.  $\rightarrow$  R

La forma universal di questo nodo  $\rightarrow$  R  $\rightarrow$  teso  
 credo ch'i' yidi, perché più di largo  $\rightarrow$  R  
 dicendo questo, mi sento ch'i' godo.  $\rightarrow$  R

Un punto solo m'è maggior letargo  $\rightarrow$  R  
 che venticinque secoli a la 'mpresa  $\rightarrow$  R  
 che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.  $\rightarrow$  R

Respirate (plein d'air)  
 (voix-susceue)  
 R.C. plein d'air)  
 rupture  
 teso  
 o aperta forte senza tuono fo  
 pause courte  
 teso verso salite  
 accen-  
 e-  
 zation

Fig. 23 Distruggere la forma: partitura di *O somma luce* (2009).



Fig. 24 “I corvi affermano che basterebbe un solo corvo a distruggere i cieli” (Franz Kafka); *O somma luce* (2009).



Fig. 25 “Ma questo non dimostra nulla contro i cieli, poiché i cieli significano appunto impossibilità di corvi” (Franz Kafka); *O somma luce* (2009).



Fig. 26 Il privilegio dello spettatore futuro, <http://www.straub-huillet.com/>



Fig. 27 Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1960

## **Bibliografia**

### **Testi su Jean-Marie Straub e Danièle Huillet**

ROUD, R., *Jean-Marie Straub*, Secker & Warbug, London, 1971.

BENVENUTI, P., (a cura di), *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Sette film*, Centro Studi Cinematografici, Torino, 1973.

*Jean-Marie Straub-Danièle Huillet. Quaderno informativo Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, 1973.

PECORI, F., *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, La Biennale di Venezia (Bozze di stampa), Venezia, 1975.

*Personale completa di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Personale completa di Chantal Akerman*, La biennale di Venezia, Venezia, 1975.

FORTINI, F., *Lettera a Jean-Marie Straub*, «Il Manifesto», 2 dicembre 1976.

QUARESIMA, L., (a cura di), *Jean-Marie Straub. Sala della cultura. Marzo 1978*, Comune di Modena, Modena, 1978.

ROSSETTI, R. (a cura di), *Film/Straub-Huillet*, Bulzoni, Roma, 1984.

SPILA, P., (a cura di), *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, 1989.

CAROSSO, D., *Straub e la Resistenza del Cinema (con Pavese, Kafka,*

*Hölderlin, Cézanne*), Mille, Torino, 1990.

BYG, B., *Landscapes of Resistance, The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, 1995.

GUERRIERO, E., *Editoriale*, in «Chiesa e Arte. Rivista Internazionale di teologia e cultura», marzo-giugno 1995.

NARBONI, J., *Voyage en litanies*, «Trafic», n. 31, autunno 1999.

*Protagonista un arrotino di Sicilia! di Straub e Huillet*, «Corriere della Sera», 12 giugno 2001.

MORELLI, G., *Il modello e la copia della virtuosa invendibilità, da Shoenberg, 1930, agli Straub 1973*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa, 2005.

*63<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. La Biennale di Venezia*, Electa, Milano, 2006.

*Fa scandalo il messaggio sul terrorismo di Straub-Huillet*, «Il Sole 24 ore», 8 settembre 2006.

CAUSO, M., *Scheda sul film Dall'oggi al domani*, «Cineforum», n. 365, giugno 2007.

BORIN, F., *Le lacrime ed il nome del cinema*, «Cafoscari. Rivista universitaria di cultura», ottobre 2008.

*Strauboscopie, Rassegna audio-video musicale*, Fondazione Giorgio Cini onlus,

Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, 2011.

### **Testi di Franco Fortini**

FORTINI, F., *Verifica dei poteri, Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Mondadori, Milano, 1965.

FORTINI, F., *I cani del Sinai*, (De Donato, 1967), Quodlibet, Macerata, 2002.

FORTINI, F., *Saggi italiani*, Vol.1, Garzanti, Milano, 1987.

FORTINI, F., *Composita Solvantur*, Einaudi, Torino, 1994.

### **Bibliografia critica su Franco Fortini**

*Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, Manifestolibri, Roma, 1996.

BONAVITA, R., *Ahi, pungono ancora quei Cani. Franco Fortini e il “caso” Israele nel 1967 (e oggi)*, «Alias de Il Manifesto», 2 novembre 2002.

GIOVANARDI, S., *Il conflitto di Fortini tra radici e politica*, «La Repubblica», 18 novembre 2002.

PANZERI, F., *Un tormentato Fortini riscopre le sue origini*, «Avvenire», 12 ottobre 2002.

RABONI, G., *La doppia identità dell'ebreo Fortini, cattolico per forza*, «Il Corriere della Sera», 15 novembre 2002.

VOCE, L., *Cane contro cane, uomo contro uomo*, «L'Unità», 26 ottobre 2002.

CAVAGLION, A., *Fortini contro il sionismo. Un'autobiografia militante*, «Indice de Il Giornale», 1 gennaio 2003.

LUPERINI, R., *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce, 2007.

RAPPAZZO, F., *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*, Quodlibet, Macerata, 2007.

### **Testi di Cesare Pavese**

PAVESE, C., *Dialoghi con Leucò*, (Einaudi, 1947), Einaudi, Torino, 2012.

PAVESE, C., *La luna e i falò*, (Einaudi, 1950), Einaudi, Torino, 2011.

### **Bibliografia critica su Cesare Pavese**

GIOANOLA, E., *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, (Marzorati, 1971), Marzorati, Milano, 1977.

CATALANO, E., *Cesare Pavese. Fra politica e ideologia*, De Donato, Bari, 1976.

MUÑIZ MUÑIZ, M. D. L. N., *Introduzione a Pavese*, Laterza, Bari, 1992.

MUTTERLE, A.M., *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003.

### **Testi di Elio Vittorini**

VITTORINI, E., *Conversazione in Sicilia*, (Bompiani, 1941), BUR, Padova, 2012.

VITTORINI, E., *Le donne di Messina*, (Bompiani, 1964), Mondadori, Milano, 2010.

E. VITTORINI, *Le opere narrative*, Mondadori, Milano, 1974.

### **Bibliografia critica su Elio Vittorini**

ZANOBINI, F., *Elio Vittorini*, Le Monnier, Firenze, 1974.

GIRARDI, A., *Nome e lacrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Liguori, Napoli, 1975.

RIZZARELLI, M., (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Bonanno, Roma, 2007.

GASPAROTTO (a cura di), *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Le Lettere, Firenze, 2010.

## Testi di carattere generale

BARBERA, A., TURIGLIATTO, R., *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978.

BERTAZZOLI, R. (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana. Percorsi. Miti senza frontiere*, Vol.1, Morcelliana, Brescia, 2009.

BERTETTO, P. (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET, Novara, 2012.

BERTOLUCCI, B., *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Garzanti, Milano, 2010.

BORGES, J. L., CASARES, A. B., *Libro del cielo e dell'inferno*, Adelphi, Milano, 2011.

BRECHT, B., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1974.

BRUNETTA, G. P., *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano, 2004.

BRUNETTA, G. P., (a cura di), *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna, 1976.

BRUNETTA, G. P., (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Vol.III, Einaudi, Torino, 2000.

CINQUEGRANI, A., *Letteratura e cinema*, La Scuola, Brescia, 2009.

DUMOULIÉ, C., *Letteratura e filosofia*, Armando Editore, 2009.

FELLINI, F., *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1976.

GENETTE, G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006.

GIBELLINI, P., *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, Vol. IV, Morcelliana, Brescia, 2007.

JESI, F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968.

LESSEM, A. P., *Schönberg espressionista. Il dramma, il gioco, la profezia*. Marsilio, Venezia, 1988.

LIZZANI, C., *Il cinema italiano, Dalle origini agli anni ottanta*, Editori riuniti, Roma, 1982.

LOLLETTI, M., PASINI, M., *Purezza e Castità. Il cinema di Dogma 95: Lars von Trier e gli altri*, Foschi, Forlì, 2011.

MARTINI, A., (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Marsilio, Venezia, 1994.

NYMAN, M., *La musica sperimentale*, Shake, Milano, 2011.

RENOIR, J., *La vita è cinema. Tutti gli scritti. 1926-1971*, Longanesi, Milano, 1978.

TINAZZI, G., ZANCAN, M., (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1983.

TINAZZI, G., *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia, 2007.

### **Siti consultati**

<http://www.cahiersducinema.com>

<http://www.centrofortini.unisi.it/>

<http://www.festival-cannes.fr>

<http://www.filmstudioroma.com/>

<http://it.mubi.com/>

<http://www.moma.org/>

<http://www.pesarofilmfest.it/>

<http://rivistafilmcritica.wordpress.com/>

<http://www.straub-huillet.com/>

<http://www.teatrodibuti.it/>

<http://vimeo.com>

## Filmografia

1962, *Machorka-Muff*

**Origine:** Germania **Durata:** 18' **Regia, Sceneggiatura:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Hauptstädtisches Journal*, (1958) di Heinrich Böll **Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Fotografia:** Wendelin Sachtler (35mm, bianco e nero) **Suono:** Janosz Rozner, Jean-Marie Straub **Interpreti:** Erich Kuby (Erich von Machorka-Muff), Renate Lang (Inniga Von Zaster-Pehnnunz) **Riprese:** Bonn e Monaco, settembre 1962

1964-1965, *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht (Non riconciliati o solo violenza aiuta dove violenza regna)*

**Origine:** Germania **Durata:** 55' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Biliard um Halbzehn*, (1958) di Heinrich Böll **Fotografia:** Wendelin Sachtler (35mm, bianco e nero) **Suono:** Lutz Grübner, Willi Hanspach **Interpreti:** Henning Harmsen (Robert Fämel a quarant'anni), Ulrich Hopmann (Robert Fämel a diciott'anni), Ernst Kutzinski (Schrella a quindici anni), Ulrich von Thüna (Schrella a circa trentacinque anni), Martha Ständner (Johanna Fämel a settant'anni), Danièle Huillet (Johanna Fämel da giovane) **Riprese:** Colonia e Monaco, agosto, settembre 1964, primavera 1965

1967, *Chronik der Anna Magdalena Bach (Cronaca di Anna Magdalena Bach)*

**Origine:** Germania **Durata:** 93' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Fotografia:** Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Giovanni Canfarelli (35mm, bianco e nero) **Suono:** Louis Hochet, Lucien Moreau **Interpreti:** Gustav Leonhardt (Johann Sebastian Bach), Christiane Lang-Drewanz (Anna Magdalena Bach); con il Concertus Musicus di Vienna, l'orchestra della Schola Cantorum Basiliensis di Basel, e il Coro di ragazzi Hanover **Riprese:** Preetz, Stade, Hamburg, Eutin, Lünenurg, Lübeck, Nürnberg, Freiberg/Sachsen, Berlino, Regensburg, agosto-ottobre 1967

1968, *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano)*

**Origine:** Germania **Durata:** 23' **Regia:** Jean-Marie Straub **Sceneggiatura:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Krankheit der Jugend* (1928) di Ferdinand Bruckner e tre poesie di San Giovanni della Croce **Fotografia:** Klaus Schilling, Hubs Hagen (35mm) **Suono:** Peter Lutz, Klaus Eckelt **Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Interpreti:** Rainer Werner Fassbinder, James Powell, Lilith Ungerer, Hanna Schygulla, Irm Hermann, Peer Raben **Riprese:** Monaco, aprile-maggio 1968

1969, *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour-Othon (Gli occhi non vogliono in ogni tempo chiudersi o forse un giorno Roma si permetterà di scegliere a sua volta)*

**Origine:** Italia/Francia **Durata:** 88' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Othon* (1664) di Pierre Corneille **Fotografia:** Ugo Piccone, Renato Berta (16mm, Eastmancolor) **Suono:** Louis hochet, Lucien Moreau

**Interpreti:** Olimpia Carrisi (Camille), Adriano Aprà (Othon), Anne Brumagne (Plautine), Ennio Lauricella (Galba), Marilù Parolini (Flavie), Jean-Claude Biette (Martian), Jean-Marie Straub (Lacus), Edoardo de Gregorio (Atticus) **Riprese:** Colle Palatino, parco di Villa Doria Pamphili a Roma, agosto-settembre 1969

1972, *Geschichtsunterricht (Lezioni di storia)*

**Origine:** Italia/Germania **Durata:** 85' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1937, 1939) di Bertolt Brecht **Fotografia:** Renato Berta, Emilio Bestetti (16mm, Eastmancolor) **Suono:** Jeti Grigioni **Interpreti:** Gottfried Bold (Il Banchiere), Johann Unterperntinger (Il Contadino), Henri Ludwig (L'avvocato), Carl Vaillant (Lo Scrittore), Benedikt Zulauf (Il giovane) **Riprese:** Roma, Frascati, Terenten (Alto Adige), Isola d'Elba, giugno-luglio 1972

1972, *Einleitung zu Arnold Schönbergs "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene"* (Introduzione alla "Musica d'accompagnamento per una scena di film" di Arnold Schönberg)

**Origine:** Germania **Durata:** 15' **Regia e Sceneggiatura:** Jean-Marie Straub **Soggetto:** dalle lettere di Arnold Schönberg a Wassily Kandinsky (1923) e da un discorso di Bertolt Brecht al Congresso Internazionale degli Intellettuali antifascisti (1935) **Fotografia:** Renato Berta (16mm, Eastmancolor); Horst Bever (bianco e nero) **Suono:** Jeti Grigioni, Harald Lill **Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Interpreti:** Günter Peter Straschek, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Peter Nestler **Riprese:** Roma e Baden-Baden, luglio-settembre 1972

1974-1975, *Moses und Aron (Mosè e Aronne)*

**Origine:** Austria/Italia/Germania **Durata:** 105' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Moses und Aron* di Arnold Schönberg **Fotografia:** Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli, Renato Berta (35mm, Eastmancolor) **Suono:** Louis Hochet, Ernst Neuspiel, Georges Vaglio, Jeti Grigioni **Interpreti:** Günter Reich (Moses), Louis Devos (Aaron), Eva Csapò (Giovane Donna), Richard Salhard Salter (Uomo), Coro e Orchestra Sinfonica di ORF, Vienna, direttore, Michael Gielen **Riprese:** anfiteatro di Alba Fucense e Lago Matese, agosto-settembre 1974.

1976, *Fortini/Cani*

**Origine:** Italia **Durata:** 83' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *I cani del Sinai* (1967) di Franco Fortini **Fotografia:** Renato Berta, Emilio Bestetti (16mm, Eastmancolor) **Suono:** Jeti Grigioni **Interpreti:** Franco Fortini (Franco Lattes), Luciana Nissim, Adriano Aprà

1977, *Toute révolution est un coup de dès (Ogni rivoluzione è un colpo di dadi)*

**Origine:** Francia **Durata:** 11' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* (1897) di Stéphane Mallarmé **Fotografia:** William Lubtchansky (35mm, Eastmancolor) **Suono:** Louis Hochet **Interpreti:** Danièle Huillet, Marilù Paolini, Dominique Villain, Andrea Spingler, Helmut Färber, Michel Delahaye, Manfred Blank, Georges Goldfayn, Aksar

Khaled **Riprese:** cimitero di Père Lachaise, Parigi, maggio 1977

1978, *Dalla nube alla resistenza*

**Origine:** Italia **Durata:** 105' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Dialoghi con Leucò* (1947) e *La luna e i falò* (1949) di Cesare Pavese **Fotografia:** Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli (35mm, colore) **Suono:** Louis Hochet, Georges Vaglio **Interpreti:** Olimpia Carrisi (Nefele, la Nube), Gino Felici (Ippòloco), Ennio Lauricella (Tiresia), Mauro Monni (il Bastardo), Carmelo Lacorte (Nuto)

1980-1981, *Zu früh/Zu spät (Troppo presto/Troppo tardi)*

**Origine:** Francia/Egitto **Durata:** 105' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Die Bauerngrage in Frankreich und Deutschland* (1894) e *Lettera a Karl Kautsky* (1889) di Friedrich Engels; *Le Lutte de classes en Égypte de 1945 à 1968* di Mahmoud Hussein (1969) **Fotografia:** William Lubtchansky, Robert Alazraki (16mm, Eastmancolor) **Suono:** Louis Hochet **Voci:** Gèard Samaan (Versioni tedesca e italiana), Bhagat el Nadi (versioni francese e inglese) **Riprese:** Francia (Tréogan, Motreff, Bayeux, Marbeuf, Dainville, Lons-le-Saunier), giugno 1980, Egitto, maggio 1981

1982, *En Râchâchant*

**Origine:** Francia **Durata:** 7' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Ah! Ernesto!* di Marguerite Duras **Fotografia:** Henri Alekan (35mm, bianco e nero) **Suono:** Louis Hochet **Interpreti:** Olivier Straub, Raymond Gérard, Nadette Thinus, Bernard Thinus **Riprese:** Parigi, agosto 1982

1983, *Klassenverhältnisse (Rapporti di classe)*

**Origine:** Germania/Francia **Durata:** 126' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** *Der Verschollene* (1912-1914) di Franz Kafka **Fotografia:** William Lubtchansky, Caroline Champetier (35mm, bianco e nero) **Suono:** Louis Hochet, Georges Vaglio, Manfred Blank **Interpreti:** Christian Heinisch, Reinald Schnell, Anna Schnell, Klaus Traube, Hermann Martmann, Jean-François Quinque, Alfred Edel, Libgart Schwarz, Mario Adorf, Gérard Samaan, Manfred Blank, Andi Engel, Harun Farocki **Riprese:** Amburgo, Brema, New York, Missouri, 1983

1985, *Montaggio in quattro movimenti per La Magnifica Ossessione*

**Origine:** Italia **Durata:** 40' **Produzione:** RAI **Prima proiezione:** Rai Tre, *La Magnifica Ossessione*, programma di Enrico Ghezzi, 25-26 dicembre

1986, *Der Tod des Empedokles oder: wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt (La morte di Empedocle. Quando allora il verde della terra di nuovo vi illuminerà)*

**Origine:** Germania **Durata:** 132' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** dalla prima stesura di *Der Tod des Empedokles* (1978) di Friedrich Hölderlin **Fotografia:** Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Giovanni Canfarelli (35mm, Eastmancolor) **Suono:** Louis Hochet, Georges Vaglio, Alessandro Zanon **Interpreti:** Andreas von Rauch, Vladimir Baratta, Martina Baratta, Ute Cremer, Howard

Vernon, William Berger, Frederico Hecker, Peter Boom, Giorgio Baratta **Riprese:** Ragusa, Etna, 1986

1988, *Schwarze Sünde (Peccato Nero)*

**Origine:** Germania **Durata:** 40' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** dalla terza stesura di *Der Tod des Empedokles* (1978) di Friedrich Hölderlin **Fotografia:** William Lubtchansky, Christophe Pollock, Gianni Canfarelli (35mm, Eastmancolor) **Suono:** Louis Hochet, Sandro Zanon **Interpreti:** Andreas von Rauch, Vladimir Baratta, Howard Vernon, Danièle Huillet **Riprese:** Etna, 1988

1989, *Cézanne, Dialogue avec Joachim Gasquet*

**Origine:** Francia **Durata:** 51' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Ce qu'il m'a dit* di Joachim Gasquet **Fotografia:** Henri Alekan (35mm, colore) **Suono:** Louis Hochet **Interpreti:** voce di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Riprese:** Parigi, La Montagne Sainte-Victoire, Londra, Edinburgo, Basel, Ascona, 1988

1991-1992, *Die Antigone des Sophokles nach der hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948. Suhrkamp Verlag (Antigone).*

**Origine:** Germania **Durata:** 100' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Antigone* di Sofocle (441 a.C) nella versione tedesca di Friedrich Hölderlin (1800-1803) trascritta da Bertolt Brecht per il teatro (1948) **Fotografia:** William Lubtchansky (35mm, Eastmancolor) **Suono:** Louis Hochet **Interpreti:** Astrid Ofner, Werner Rehm, Ursula Ofner, Hans Diel, Kurt Radeke, Michael Maassen, Rainer Philippi, Libgart Schwarz **Riprese:** Segesta (Sicilia), 1991-1992

1994, *Lothringen!*

**Origine:** Francia **Durata:** 21' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Colette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz* (1909) di Maurice Barrès **Fotografia:** Christophe Pollock (35mm, colore) **Suono:** (Louis Hochet)

1996, *Von Heute auf Morgen ( Dall'oggi al domani)*

**Origine:** Germania **Durata:** 62' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Von Heute auf Morgen* di Arnold Schönberg, libretto di Max Blonda **Fotografia:** William Lubtchansky, Irina Lubtchansky, Marion Befve (35mm, bianco e nero) **Interpreti:** Orchestra Sinfonica della Radio di Francoforte, Richard Salter, Christine Whittlesey, Annabelle Hahn, Claudia Barainsky, Ryszard Karczykowski

1998, *Sicilia!*

**Origine:** Italia **Durata:** 66' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Conversazione in Sicilia* (1938-1939) di Elio Vittorini **Fotografia:** William Lubtchansky, Irina Lubtchansky, Marion Befve (35mm, bianco e nero) **Suono:** Jean-Pierre Durey, Jacques Balley, Louis Hochet **Interpreti:** Gianni Buscarino (Lui), Vittorio Vigneri (L'arrotino), Angela Nugara (Lei), Carmelo Maddio

(l'Uomo), Angela Durantini (Sua Moglie); Simone Nucatola (l'Altro), Ignazio Trombello (Uno) ; Giovanni Interlandi (Il Gran Lombardo), Giuseppe Bontà (Il Catanese), Mario Baschieri (il Vecchietto) **Prima proiezione:** Festival di Cannes, sezione "Un certain regard", 20 maggio 1999.

2000, *Operai, Contadini*

**Origine:** Italia/Francia **Durata:** 123' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Le donne di Messina* (1946-1964) di Elio Vittorini **Fotografia:** Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve (35mm, colore) **Suono:** Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet **Interpreti:** Angela Nugara (Vedova Biliotti), Giacinto Di Pascoli (Cattarin), Giampaolo Cassarino (Pompeo Manera), Enrico Achilli (Cataldo Chiesa), Angela Durantini (Elvira la Farina), Martina Gionfriddo (Carmela Graziadei), Andrea Balducci (Fischio), Gabriella Taddei (Giralda Adorno), Vittorio Vigneri (Spine), Aldo Fruttuosi (Ventura "Faccia Cattiva"), Rosalba Curatola (Siracusa), Enrico Pelosini (Toma), "Il Seracino" (Marcello Landi) **Prima proiezione:** film rifiutato dal comitato di selezione del Festival di Cannes, maggio 2001.

2001, *Il Viandante & L'Arrotino*

**Origine:** Italia/Francia **Durata:** 5' & 7'

Varianti di inquadratura di *Sicilia!* rimontate **Prima proiezione:** Torino Film Festival, novembre 2001

2002, *Umiliati che niente di fatto o toccato da loro, di uscito dalle mani loro, risultasse esente dal diritto di qualche estraneo* (unione di due film: *Il ritorno del figliol prodigo* e *Umiliati*)

**Origine:** Italia/Francia/Germania **Durata:** 35' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Le donne di Messina* (1946-1964) di Elio Vittorini **Fotografia:** Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Mario Befve (35mm, colore) **Suono:** Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce **Interpreti de *Il ritorno del figliol prodigo*:** Martina Gionfriddo, Andrea Balducci, Gabriella Taddei, Vittorio Vigneri, Aldo Fruttuosi **Interpreti di *Umiliati*:** Rosalba Curatola, Aldo Fruttuosi ; Romano Guelfi ; Paolo Spaziani, Federico Ciaramella, Daniele Vannucci ; Enrico Achilli, Martina Gionfriddo, Enrico Pelosini ; Angela Durantini, Andrea Balducci, Delando Bernardini, Giampaolo Cassarino, Giacinto Di Pascoli, Gabriella Taddei, Vittorio Vigneri "Il Seracino". **Prima proiezione:** Cinémathèque française, 9 marzo 2004

2003, *Une Visite au Louvre*

**Origine:** Francia **Durata prima versione:** 48' **Durata seconda versione:** 47' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Ce qu'il m'a dit* (1921) di Joachim Gasquet **Fotografia:** William Lubtchansky, Renato Berta (35mm, colore) **Suono:** Jean-Pierre Duret, Jean-Pierre Laforce. **Interpreti:** voce di Julie Koltai

2005, *Quei loro incontri 1947-2005*

**Origine:** Italia/Francia **Durata:** 68' **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub e Danièle Huillet **Soggetto:** da *Dialoghi con Leucò* (1947) di Cesare Pavese

**Fotografia:** Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve (35mm, colore)  
**Suono:** Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce **Interpreti:** Angela Nugara, Vittorio Vigneri, Grazia Orsi Romano Guelfi, Angela Durantini, Enrico Achilli, Giovanni Daddi Dario Marconcini, Andrea Bacci, Andrea Balducci

2006, *Europa 2005 27 ottobre (Cinètract)*

**Origine:** Francia **Durata:** 10' 30"

Iniziativa di Fuori orario (condotto da Enrico Ghezzi) per la celebrazione del centenario di Roberto Rossellini

2007, *Il Ginocchio di Artemide*

**Origine:** Italia **Durata prima versione:** 26' **Durata seconda versione:** 27' **Regia, Sceneggiatura:** Jean-Marie Straub **Soggetto:** da *La belva (Dialoghi con Leucò, 1947)* di Cesare Pavese **Fotografia:** Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve (35mm, colore) **Suono:** Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce **Montaggio:** Nicole Lubtchansky **Interpreti:** Andrea Bacci, Dario Marconcini **Prima proiezione:** 15 mars 2008, Cinémathèque française.

2007, *Itinéraire de Jean Bricard*

**Origine:** Francia **Durata:** 40' **Regia, Sceneggiatura:** Jean-Marie Straub **Fotografia:** Irina Lubtchansky, William Lubtchansky (35mm, bianco e nero) **Suono:** Jean-Paul Toraille, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce, Jean-Pierre Duret, Zaki Allal **Montaggio:** Nicole Lubtchansky

2008, *Le streghe*

**Origine:** Francia **Durata:** 21' **Regia, Sceneggiatura:** Jean-Marie Straub **Soggetto:** da *Le streghe (Dialoghi con Leucò, 1947)* di Cesare Pavese **Fotografia:** Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Irina Lubtchansky (35mm, colore) **Suono:** Jean-Pierre Duret, Jean-Pierre Laforce, Julien Sicart, Zaki Allal **Montaggio:** Catherine Quesemand **Interpreti:** Giovanna Daddi, Giovanna Giuliani **Prima proiezione:** assieme alla seconda versione di *Itinéraire de Jean Bricard*, Cinémathèque française, 9 marzo 2009.

2009, *Corneille-Brecht ou Rome l'unique objet de mon ressentiment*

**Durata:** 26' **Regia:** Cornelia Geiser e Jean-Marie Straub **Soggetto:** da *Horace* (1640) e *Othon* (1664) di Pierre Corneille e *Das Verhör des Lukullus* (1939) di Bertold Brecht **Interpreti:** Cornelia Geiser

2009, *O somma luce*

**Durata:** 17' 27" **Regia, Sceneggiatura, Montaggio:** Jean-Marie Straub **Soggetto:** dal XXXIII canto de *La Divina Commedia* (1306-1321) di Dante Alighieri **Fotografia:** Renato Berta **Suono:** Jean-Pierre Duret, Jean-Pierre Laforce, Cyrille Lauwerier, Catherine Quesemand **Interpreti:** Giorgio Passerone

2009, *Joachim Gatti*

**Durata:** 1' 30" **Interpreti:** voce di Jean-Marie Straub

2010, *L'inconsolabile*

**Origine:** Francia/Italia **Regia:** Jean-Marie Straub **Soggetto:** da *L'inconsolabile* (*Dialoghi con Leucò*, 1947) di Cesare Pavese **Durata:** 14' 44" **Interpreti:** Giovanna Daddi, Andrea Bacci

2010, *Un hériter*

**Durata:** 21'

Contributo al Jeonju Digital Project del 2011

2011, *Schakale und Araber*

**Durata:** 11' **Regia:** Jean-Marie Straub **Soggetto:** da *Schakale und Araber* (1917) di Franz Kafka **Interpreti:** Giorgio Passerone, Barbara Ulrich, Jean-Marie Straub

2012, *Un conte de Michel de Montaigne*

**Durata:** 35' **Origine:** Francia-Svizzera

2013, *La morte, du cinématographe, de la Mostra...de Venise (LA MORTE, del cinematofo, della Mostra..DI VENEZIA)*

**Durata:** 1'36" **Prima proiezione:** 28 agosto 2013, contributo al Venezia-70 Future Reloaded che ha celebrato la settantesima edizione della Mostra Internazionale del Cinema.



