

Arts and Artifacts in Movie

AAM · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

Rivista fondata da †GIOVANNI MORELLI

Direttore / *Editor*

FABRIZIO BORIN

Università Ca' Foscari, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CARMELO ALBERTI · Università Ca' Foscari, Venezia

FRANCESCO CASETTI · Università Cattolica, Milano

ROBERTO CICUTTO · Producer Mikado Film

ANTONIO COSTA · IUAV, Venezia

†FERNALDO DI GIAMMATTEO · Film critic
and Cinema historian

ROBERTO PERPIGNANI · Film Editor

BENJAMIN ROSS · Director, writer

GIORGIO TINAZZI · Università di Padova

RICCARDO ZIPOLI · Università Ca' Foscari, Venezia

Coordinatore editoriale / *Associate Editor*

GILBERTO PIZZAMIGLIO

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009²
(ordini a: fse@libraweb.net).

Il capitolo «Norme redazionali», estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online*
alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

★

«AAM · TAC» is an International Peer-Reviewed Journal.

The eContent is Archived with *Clokss* and *Portico*.

ANVUR: A.

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA

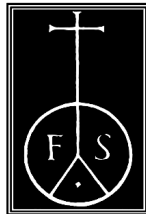
Arts and Artifacts in Movie

AAM · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

10 · 2013



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXIV

Rivista annuale / *A yearly Journal*

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa

Tel. +39 050 542332 · fax +39 050 574888

fse@libraweb.net · www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48 · I 00185 Roma

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's website www.libraweb.net.

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2014 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6184

ISSN ELETTRONICO 1825-1501

*

La pubblicazione si avvale della collaborazione del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali della Università Ca' Foscari di Venezia.

SOMMARIO

ENCORE UNE FOIS À PROPOS D'ANDREÏ TARKOVSKY

FABRIZIO BORIN, <i>Lorsque les choses deviennent réceptacle du sentiment identitaire: vingt objets tarkovskiens essentiels</i>	11
MARCO BETTIN, <i>Solaris: viaggio onirico attraverso il reale</i>	37

A SHARP CINEMA WITHOUT A CENTRE?

MARIA PIA PAGANI, <i>A balalaika for Marilyn Monroe</i>	49
ANGELINA ZHIVOVA, <i>“Chi fa cinema di animazione si puo considerare un piccolo Dio”. Censura e libertà nel cinema di animazione sovietico</i>	55
GINO M. PISTILLI, <i>La vendetta del regista. La requisitoria contro il denaro di Marcel L'Herbier</i>	71
MARTINA ZANCO, <i>Jean-Marie Straub e Danièle Huillet intellettuali italiani. Indagine su un incontro-scontro non pervenuto</i>	83
SAŠA JLIĆ, <i>«Did you ever wish you where somebody else?» Visualizzazione maschile delle donne e auto-visualizzazione femminile da Raymond Carver a Robert Altman</i>	105
PAOLO PUPPA, <i>Cinema in forma di fiabe un po' patologiche</i>	119

ENCORE UNE FOIS À PROPOS D'ANDREÏ TARKOVSKY

LORSQUE LES CHOSES DEVIENNENT RÉCEPTACLE DU SENTIMENT IDENTITAIRE: VINGT OBJETS TARKOVSKIENS ESSENTIELS

FABRIZIO BORIN

Tout objet inanimé – soit-il une table, une chaise, un verre – cadré en dehors de tout le reste, ne peut être représenté en dehors de l'écoulement du temps, ne peut être représenté d'un point de vue, pour ainsi dire, atemporel.¹

SI, comme l'affirme le cinéaste russe, les objets sont les gardiens fidèles et monumentaux du Temps, et par voie de conséquence, de la Mémoire, quelle valeur ajoutée peut acquérir leur lympe vitale et comment peut-elle conduire à la narration un metteur en scène qui a fait du *temps liquide du souvenir* son seul et unique *credo*, à la fois poétique et esthétique? Quelle vie intérieure d'une grande intensité, vertigineusement douée de visibilité pure et empreinte d'un lyrisme désarmant, les objets sont-ils capables d'exprimer?

La première considération qui s'impose est que ces objets occupent une place centrale et servent les dynamiques de la représentation, le statut des images et la dialectique de la narration par rapport à l'espace-temps du récit. En outre, leur intentionalité se réfère aux *choses concrètes* présentes dans les images, indépendamment de leur fonctionnalité manifeste ou apparente. Sommé d'opérer un choix personnel et arbitraire, puisqu'il me fallait en cerner quelques-uns parmi les plus caractéristiques, je me suis aperçu que l'idée d'un 'décatalogue' – fort suggestive, ne serait-ce qu'en termes filmico-kieslowskiens – était toutefois totalement inadéquate. Je me suis donc tourné vers le nombre plus discret ou moins encombrant de vingt (sinon: pourquoi pas trente, cinquante, cent, ou davantage encore? Mais nous aurions alors rejoint l'idée du répertoire des neuf cents objets environ, qui ont été récemment inscrits dans un catalogue critique).²

Le résultat de cette réflexion est donc une liste de vingt objets, pris comme échantillons. Pour ce qui est des 'choses', elles sont vues comme des ouvrages fabriqués par l'esprit humain; sans oublier les quatre éléments primordiaux de la nature: la terre, le feu, l'air et l'eau. Je pense toutefois être parvenu à leur conférer une digne présence – justement par le biais indirect d'objets concrets, de choses utilisées, manipulées, ou présentes de toutes façons dans les habitations comme dans les histoires tarkovskiennes – comme notamment l'élément aquatique, qui qualifie notoirement le cinéma tout entier de Tarkovski, que ce soit sous ses différentes formes horizontales, telles les lacs, les flaques, les ruisseaux, les torrents, les terrains amphibies et le brouillard, ou verticales, comme la pluie, les cascades, la neige, etc.

Ce même processus peut être appliqué au *feu* ou au *vent*; ce second élément constitue un domaine en soi, pour ne pas dire une véritable condition préalable, car c'est précisément l'air qui peut permettre aussi l'écoulement de l'eau tarkovskienne et de son *temps liquide*, déjà mentionné, qui mouille, confère une âme et une forme 'parlante' aux objets et qui empêche, en outre, l'accumulation sur les objets d'un élément pratiquement absent de son cinéma, la *poussière* (qui pourrait évoquer, pour ainsi dire, un *temps court*).

¹ Déclaration du metteur en scène, librement traduite, extraite de FABRIZIO BORIN, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Roma, Jouvence, 2004, p. 139.

² Cf. Fabrizio Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1. Arti, cinema e oggetti nel mondo poetico tarkovskiano*, Venezia, Cafoscarina, 2012.

Tout au plus, chez Tarkovski, le signe visible et tangible du glissement-avec-accumulation du temps dans la vie des choses et des êtres humains qui les possèdent est l'image de la rouille qui permet au triangle idéal formé par le vent, le temps et l'eau de souder-souigner, plus clairement et comme par magie, le *temps long*.

Voici donc cette liste d'objets tarkovskiens rigoureusement établie par ordre alphabétique et non pas par ordre d'importance et que nous pourrions appeler, en paraphrasant le titre du film de guerre de Robert Aldrich de 1967, «cette sale vingtaine», où l'adjectif n'entend absolument pas diminuer la netteté de la visualisation, ni la clarté symbolique ou l'admirable 'propreté' de ces objets, mais plutôt en souligner la nature matérielle, réifiante, travaillée, etc. ; il s'agit justement de *choses* tarkovskiennes soumises aux 'injures' exaltantes du climat, des phases de la fabrication humaine, du temps filmique de l'auteur.

Aux deux dizaines ainsi établies, nous avons pensé ajouter une liste que nous estimons indispensable aux indications des objets en question. Il s'agirait donc de prendre en considération une sorte d'«objet 20 bis» – non pas une vingt et unième nouvelle *chose tarkovskienne*, mais un petit écrin, un coffre, une arche, si l'on veut, un peu hétérogène et fort révélatrice. En somme, de véritables miscellanées, que l'on évoquera dans la conclusion de ces notes critiques.

1. *Bicyclette*
2. *Bougie*
3. *Chaise*
4. *Châle*
5. *Croix (en bois, en fer)*
6. *Cuvette blanche émaillée (Bassine)*
7. *Fenêtre*
8. *Lampe*
9. *Livre*
10. *Maison*
11. *Miroir*
12. *Montgolfière*
13. *Montre (horloge)*
14. *Photographie*
15. *Porte*
16. *Seau en métal*
17. *Services en porcelaine avec motifs bleus (Tasse)*
18. *Seuil (Obstacle)*
19. *Vase en verre avec fleurs fraîches/séchées*
20. *Vêtements (de femme)*

BICYCLETTE

La première bicyclette, munie d'un guidon de course, apparaît à la minute 15'08" de *Le rouleau compresseur et le violon (Katok i skripka)*, 1960), au moment où le plus grand garçon du groupe, qui se moque toujours de Sacha, appelé ironiquement «le musicien», envieux du fait que l'ouvrier ait fait monter l'enfant sur le rouleau compresseur et lui ait même permis de le conduire, enfourche sa bicyclette pour aller rôder du côté de la lourde machine à passer le goudron. Mais ses évolutions tourneront mal puisqu'il se heurtera à un mur et retournera auprès de ses compagnons, restés sur le trottoir, plein de bleus, la queue entre les jambes, et avec son vélo qui a perdu une roue et la sonnette, qui a été écrasée sous le rouleau de la puissante machine.

À la minute 41'13" de *Nostalghia* (1983) entre en scène la bicyclette du 'fou' Domenico qui pédale, devant chez lui, en faisant du sur place, jusqu'à la minute 41'50" où Eugenia, la jeune

interprète « Renaissance » cherche, en vain, de le persuader de parler avec Gortchakov, un écrivain russe venu en Italie pour mener des recherches en vue de son livre sur un musicien qui s'est suicidé. L'homme recommence à pédaler à la minute 42'24" jusqu'à ce que la femme renonce et sorte du champ (à la minute 42'40"), mais il continuera tout de même à enfourcher sa bicyclette et à pédaler jusqu'à la minute 44'18".

Sur le sol amphibie de la chambre de Domenico, à la minute 45'07", toujours dans *Nostalgia*, on voit une bicyclette appuyée à gauche du plan, alors que sur le côté opposé est nettement visible une chaise en bois empaillée et défoncée (voir CHAISE).

Dans la piscine vide de Santa Caterina, où se rend Gortchakov à la minute 101'25", au moment même où à Rome Domenico, le 'fou' qui voulait traverser cette piscine avec une bougie allumée, est en train de tenir son discours sur la folie, une roue de bicyclette autrefois peinte en blanc, et maintenant écaillée, jonche à côté d'une poupée sans tête, calcifiée elle aussi par le temps et l'eau chaude, et d'une vieille lampe à huile rouillée, évoquant l'impossibilité d'atteindre une clarté complète.

Otto, le « facteur » de *Le sacrifice* (*Offret/Sacrificatio*, 1986) arrive à bicyclette à la minute 7'46" pour présenter ses vœux à son ami Alexander qui se trouve sur la rive de l'île suédoise de Farö où, avec son jeune fils Ometto, il est en train de planter un petit arbre sec. Puis, de la minute 8'52" à la minute 14'30", il accompagne l'homme et Ometto vers la maison, en pédalant en zig-zag jusqu'à ce qu'il perde l'équilibre car l'enfant, pour s'amuser, a attaché la roue arrière de la bicyclette avec son *lasso* à un buisson. Il s'était toutefois arrêté – de la minute 11'35" à la minute 13'30" – où, assis par terre et chaussé de ses légères bottes noires, il discutait de philosophie et s'interrogeait sur le sens de l'existence humaine.

Otto revient à la minute 29'35" lorsque l'homme arrive à pied chez Alexander (voir MAISON) en conduisant sa bicyclette à la main (cf. 7'46") sur laquelle il porte un grand tableau – non pas la reproduction, mais l'original d'une carte de l'Europe du XVII^e siècle – le cadeau d'anniversaire pour son ami. Il voit tous ses amis en train de l'attendre, à l'exception de Maria dite la « sorcière » et d'Ometto, devant le porche élégant de son habitation (à la minute 30'27"); aussitôt après, à la minute 31'05", ils observent le précieux cadeau à l'intérieur de la maison, dans la grande salle à manger, mais ils le placeront dans un second temps dans un endroit plus caché, quasiment sous l'escalier en fer et près de la cuisine, ce qui indique que le Russe Tarkovski nourrit une certaine méfiance à l'égard de l'idée d'une Europe unitaire.

À la minute 86'13", Otto informe Alexander qu'il lui a laissé la bicyclette sous les arbres, de manière à ce qu'il puisse aller chez Maria – sans prendre la voiture dont le moteur ferait du bruit – et passer la nuit avec elle, comme dernière chance de sauver tout le monde de la catastrophe annoncée.

Alors qu'il pédale le long de la petite route tortueuse, à la tombée de la nuit, Alexander donne à la minute 93'55" un coup de guidon sur sa gauche pour éviter une flaque d'eau, perd l'équilibre et tombe de vélo, en se faisant très mal. Il parvient à se relever et à remettre la bicyclette d'aplomb, à la minute 94'03". Il s'apprête à reprendre la route mais – à la minute 94'15" – il tourne la roue et part en sens inverse, en boitant un peu de la jambe gauche. Il s'arrête à la minute 94'33", se retourne (vers la caméra) et décide de revenir sur ses pas: il reprend la direction initiale, vers la maison de Maria, et continue à pied en conduisant le vélo à la main jusqu'à sortir du champ à la minute 94'53", tandis qu'un bref panoramique vers la droite révèle une voiture – qui pourrait être celle de Victor – avec la portière ouverte et un ample rideau, ou un drapeau, qui sort du siège avant du passager.

L'étrange requête d'Alexander de l'aimer physiquement, comme geste extrême de salut, laisse la jeune paysanne perplexe. À la minute 108'14", cette dernière se lève du lit sur lequel elle était assise avec l'homme qui avait appuyé la tête sur ses jambes et elle lui propose de le raccompagner chez lui car, affirme-t-elle, elle a aussi une bicyclette.

Et lorsque, dans la scène préfinale, on s'apprête à installer Alexander dans l'ambulance, Otto arrive à vélo pour adresser un ultime salut à son ami avant que la maison dévorée par les flammes ne s'écroule définitivement.

Pendant que la voiture de la Croix Rouge emporte Alexander, Maria, la bonne «sorcière», prend la bicyclette d'Otto et la suit, à la minute 135'50', mais en lui coupant toutefois diamétralement la route. Ils se retrouveront à la minute 138' où ils se croiseront (voir CROIX), alors que Maria attend, devant Ometto, deux seaux plein (voir SEAU) et l'arbre sec, le passage du véhicule sanitaire.

Puis, à la minute 139'20", elle reprend sa bicyclette et part dans la direction opposée, en empruntant la petite route sinueuse qui longe la rive.

BOUGIE

La forêt de bougies, qui paraît au début de *Nostalghia* à la minute 38'36", introduit la nouvelle obsession de Domenico qui, après avoir été hanté par l'idée de se sequestrer à la maison avec toute sa famille, tient absolument à entrer dans la piscine de Santa Caterina avec une bougie.

Mais dans le film, cette scène s'accompagne d'autres images de bougies, comme celle par exemple à la minute 49'06" où la bougie, allumée dans un angle de la maison de Domenico (voir MAISON) près d'une bouteille en verre, semble être double, ou plus précisément donne l'impression qu'il y ait deux demi-bougies, comme si le metteur en scène voulait déjà anticiper l'image du long plan-séquence de la scène préfinale.

Ici, il alimente la foi, en rappelant au spectateur ce qui s'est déjà manifesté à la minute 38'36" à propos de la dernière idée fixe de Domenico qui, comme nous l'avons rappelé ci-dessus, veut traverser la piscine de Bagno Vignoni avec une bougie allumée à la main. Mais, en versant sur lui, à la minute 49'18", une première goutte d'huile, puis une seconde dans la paume de sa main gauche, il tient à affirmer que ce que l'on a ainsi obtenu, ce ne sont pas deux gouttes, mais une seule, plus grande.

Pour conclure son entretien avec Gortchakov, Domenico prend le bout de chandelle de la minute 49'06" et, à la minute 54'42", soudainement, et comme s'il était contrarié, il souffle dessus et l'éteint. Mais, en le gardant à la main, il fait comprendre au Russe qu'il faut absolument accomplir la traversée de la piscine avec la bougie allumée, chose qu'on l'empêche de faire car chaque fois qu'il tente de le faire, les autres le sortent du bassin car ils le considèrent comme «fou». Et c'est sur cette impasse que les deux personnages échangent un regard à la minute 55'59" où Gortchakov, sans doute, songe déjà à la petite histoire de l'homme sauvé des eaux, l'élément qui est précisément celui où il vit.

Avant de sortir pour aller prendre le taxi qui l'attend dehors pour le ramener à Bagno Vignoni, à la minute 57'16" Gortchakov abandonne sur l'étagère (voir MIROIR) le bout de chandelle que Domenico lui avait donné à la minute 56'55", sous le regard déçu de ce dernier. En proie au remords, Gortchakov le reprend à la minute 57'39" et le met dans la poche de son manteau. Puis, à la minute 62'17", il monte dans la voiture blanche.

À la minute 64'04", Gortchakov montre ce même morceau de bougie à Eugenia, l'interprète qui n'est pas encore partie et qui, assise sur le lit de la chambre du jeune homme, est en train de s'essuyer les cheveux. Il laisse ce fragment devant elle puis le récupère, à la minute 64'25".

La bougie et la cire fondue ne sont présentes que dans la voix off qui récite le poème *S'obscurit la vue, ma force* d'Arseni Tarkovski (à la minute 84'22").

Au-dessus des flammes qui feront périr Domenico, Gortchakov ouvre son briquet et, parallèlement à ce titanesque plan-séquence, il allume à la minute 108'24" le morceau de bougie avec lequel il parvient enfin, à bout de forces, à traverser la piscine vide en touchant les bords de marbre d'un côté à l'autre (à la minute 116'40"). Mais ses nombreuses tentatives épuisantes, où la bougie ne cessait de s'éteindre (comme à la minute 109'34", puis à la minute 111'51"), ce qui l'obligeait à revenir à chaque fois au tout début, ont fini par lui provoquer un malaise qui lui sera peut-être fatal. Et tandis que la bougie de la foi reste allumée jusqu'à la minute 117'14", on voit jaillir soudain son dernier souvenir, en noir et blanc.

Cependant, les bougies ne sont pas seulement montrées dans la salle à manger de *Le sacrifice*. Elles sont également citées – à partir de la minute 32'31", avec un *camera look* au premier plan sur ladite «sorcière» Maria (de la minute 33'09" à la minute 33'15") – où Maria fait réchauffer les plats et fait sauter le bouchon des bouteilles de vin – tout en parlant avec Adelaïde, l'épouse d'Alexander (voir BOUGIE). À propos des 'assiettes', signalons que, aussitôt après les dispositions trop pointues et trop tardives qu'Adelaïde a données pour le déjeuner, Otto, qui collectionne les accidents, évoque une de ces images excentriques dont il est le spécialiste. Il s'agit, dans ce cas, d'une blatte et, justement, de l'assiette: l'insecte – rapporte le «facteur» – croit suivre son chemin, dans un but bien précis, alors qu'en réalité, il ne fait que tourner autour, ce qu'il continuera à faire indéfiniment.

CHAISE

La première chaise à mentionner – sur laquelle on voit un chat – se trouve au milieu du couloir du Conservatoire où se rend le jeune Sacha pour son audition dans *Le rouleau compresseur et le violon* (à la minute 5'04").

À la minute 8'38" de ce film, Sacha laisse sur la chaise de la petite fille, au premier plan, la pomme rouge qu'il voulait manger en attendant qu'on le convoque.

Un peu plus loin, à la minute 11'47", apparaît au premier plan le trognon de la même pomme que celle de la minute 8'38", dont la fillette a mangé la pulpe en attendant son tour, ce qui marque le temps qui s'est écoulé *après* l'entrée du garçonnet et *pendant* l'attente de la fillette.

La chaise en bois défoncée, dans la pièce-paysage de *Nostalghia* – interface d'une vieille bicyclette couchée par terre (voir BICYCLETTE) – accompagne le mouvement de la caméra vers le seuil au-delà duquel on aperçoit la même nature qu'à l'intérieur de la pièce (de la minute 45'07" à la minute 45'54"). Cette ligne idéale du seuil (voir SEUIL), qui est en réalité un ouvrage en bois ou en marbre, semblable à celui de la Pièce des Désirs – à la minute 132' de *Stalker* –, marque une séparation fictive entre l'intérieur et l'extérieur, autrement dit entre la réalité et l'imagination, selon la conception de Tarkovski, où $1 + 1 = 1$.

Parmi les nombreux objets décrits, visibles pendant la première vision apocalyptique d'Alexander dans *Le sacrifice*, figurent (à la minute 21'47"), à côté de la voiture qui est réduite à un tas de ferraille (à la minute 21'44"), une chaise en bois défoncée, couchée sur le terrain, et une autre chaise, dans le même plan en mouvement, à la minute 22'02", dont l'assise est également cassée, mais qui est, elle, debout.

Pour expliquer le souvenir d'enfance où son père décide, en larmes, de quitter la scène où il jouait Shakespeare et Dostoïevski, à cause de sa sensation de honte en public, Marta, la fille d'Alexander dans *Le sacrifice* prend une des chaises autour de la table ronde de la salle – à la minute 26'04" – la tourne et s'assoit, en direction de son père assis à gauche tandis que Victor, installé à droite dans le fauteuil à bascule, serre entre les doigts un petit cigare éteint.

Dans la vision onirique, en n/b, d'Alexander, où à la minute 75'16", il implore Dieu d'accepter le don absolu de lui-même et de tout ce qu'il possède, il est assis sur une chaise à l'intérieur d'une pièce cauchemardesque et très sombre où ne filtre qu'une faible lumière provenant d'une fenêtre sans châssis ou sans vitre d'où pend, sur la droite, un rideau qui ressemble à un voile mortuaire. La caméra le traverse et pendant son zoom avant, Alexander sort et se place dans l'encoignure de la fenêtre au moment précis où tombe le «vélarium» (à la minute 75'56").

Alors qu'il s'éloigne en silence, conduisant à la main la bicyclette d'Otto (voir BICYCLETTE) pour aller demander à la «sorcière» Maria, la seule personne qui pourra peut-être les sauver tous de l'angoissante menace définitive, d'intercéder, Alexander heurte par inadvertance à la minute 93'02" une des chaises en fer blanc du jardin. Puis, chez Maria, c'est assis sur une chaise qu'il évoque l'erreur fatale du malencontreux nettoyeur du jardin de sa mère.

Après avoir éloigné ses parents, sous prétexte d'une promenade pour aller voir l'arbre sec d'Ometto, Alexander, à la minute 124'25", revient chez lui et s'appuie contre une chaise qui se casse et le fait tomber sur le divan. Il serre dans sa main droite le pistolet et, toujours en boitant (voir BICYCLETTE), il le remet dans la valise du médecin d'où il l'avait prise; puis il ferme la valise et la veste du médecin, et apporte le tout dans la voiture qu'il éloigne de la maison.

CHÂLE

À la minute 69'44" de *Solaris*, lorsque Hari, l'épouse morte de Kelvin, se matérialise dans la chambre de l'homme sans être passée par la porte, elle a un châle en laine coloré qu'elle enlèvera de ses épaules à la minute 71'45" et posera sur le dossier d'un fauteuil où il sera encore visible à la minute 83'23".

Ce même vêtement sera porté par la seconde Hari, ayant encore le reflet du miroir et sa combinaison spatiale (voir MIROIR) lors de sa seconde apparition (de la minute 84'57" à la minute 85'05").

Elle l'enlèvera d'un ample geste – à la minute 85'23" – pour le replacer sur le même fauteuil avant de délayer et de couper avec des ciseaux la robe (voir VÊTEMENT) que Kelvin avait déjà commencé à découper. Mais l'on découvre aussitôt après – à la minute 86'13" – qu'il y a en fait deux châles sur le fauteuil.

Dans le petit film de famille tourné en couleurs par le père – de la minute 95'14" à la minute 97'28" –, et aussi un peu par Kris lui-même dans *Solaris*, que Kelvin montre à Hari, c'est-à-dire la seconde copie de Hari qui s'était suicidée dix ans plus tôt, apparaissent, à la minute 95'24", dans la neige et au premier plan, une balançoire, la mère qui fume une cigarette et, tout de suite après, peut-être la véritable Hari qui, saluant d'un geste de la main, porte le châle en question (de la minute 97'14" à la minute 97'33").

Vers la finale de l'aventure spatiale sur *Solaris*, le châle revient en force: à la minute 135'45", Hari se jette sur le lit, à la fois en proie au désespoir et à son amour pour Kelvin; à la minute 136'34", le châle semble un oiseau endormi aux ailes grand ouvertes et enfin, à la minute 151'20", un *zoom in* le filme sur le fauteuil de la bibliothèque (voir MISCELLANÉE D'OBJETS) pendant les phrases d'adieu de Kris et Snaut.

C'est un châle en coton que porte Natalia, la mère d'Ignat dans *Le miroir*, dans la séquence qui va de la minute 17'14" à la minute 17'52", avec les ruines et le lavement des cheveux, qui se déplace ensuite vers la gauche du plan pour révéler, avec un imperceptible détachement, une série d'éléments constituant une véritable composition de miroirs formée de reflets architecturaux superposés: le feu, un arbre et la mère de son mari et grand-mère Ignat qui, portant le même châle, avance au premier plan avant de passer la main droite sur la surface d'un miroir qui semble embué, sans parvenir toutefois à enlever l'effet d'un miroir qui n'a pas bien été biseauté, et qui est en réalité trop consommé par le temps des souvenirs (voir MIROIR).

Dans *Nostalghia*, on montre deux châles en l'espace de quelques secondes seulement. L'un, de couleur claire, se trouve – à la minute 74'05" – sur le dossier de la chaise dans la maison russe qu'évoque Gortchakov lui-même, après l'épisode de l'épistaxis, tandis que le second, de couleur noire, est posé sur les épaules de la jeune fille, dans le sillage encore du souvenir-rêve de l'homme en Italie qui – à la minute 74'48" – ouvre la porte pour sortir de l'habitation en portant, peut-être, les mêmes bottes en caoutchouc visibles vers la minute 74'10" (voir MAISON).

À propos des miroirs (voir MIROIR), nous parlons des prodiges que les miroirs tarkovskiens réussissent à accomplir, comme par exemple celui qui se produit à la minute 48'03" de *Nostalghia* lorsque, sans cesser de filmer et sans être passé devant le spectateur, Gortchakov lui-même, laissé juste quelques secondes plus tôt sur la droite du plan, de face et dans un angle près d'un miroir, apparaît de dos à la fin du panoramique vers la gauche.

Cette sorte de chevauchement des champs s'est déjà produit dans *Andreï Rublev* lorsque le moine peintre imagine, à la minute 104'30", qu'il parle avec Aristophane, mort après la destruction du temple (voir LIVRE).

Et c'est toutefois dans *Nostalghia* que ce chevauchement advient véritablement, avec l'apparition de deux châles et en présence de plusieurs personnages, autrement dit la famille entière de Gortchakov qui, en un plan continu – de la minute 75'40" à la 77'26" – se déplace, pour ainsi dire sans bouger, apparaissant deux fois dans le même plan où il n'y a pas de double exposition. Si l'on songe par ailleurs aux châles de *Solaris* (voir CHÂLE), on assiste à d'autres prodiges encore.

Un énième châle marron, dans *Nostalghia*, fait partie du groupe d'objets qu'un serviteur, à la minute 102'35", enlève du fond de la piscine. Outre la roue de la bicyclette (voir BICYCLETTE), la poupée sans tête et la lampe (voir LAMPE), ont été mises en évidence, justement, sur le muret, certaines 'choses', toutes rouillées et calcifiées (voir MISCELLANÉES D'OBJETS) : un châle, une ampoule, un cadenas ouvert avec la clef, deux bouteilles, des pièces de monnaie, un verre dans lequel la servante en dépose d'autres, peut-être un brûle-parfum ou une petite théière (à gauche, au premier plan, à la minute 102'45"), puis, à partir de la minute 103'02", une louche, la bicyclette qui était blanche autrefois, privée de sa roue de devant et la petite selle (voir BICYCLETTE).

Adelaïde, l'épouse d'Alexander dans *Le sacrifice*, a avec elle un ample châle à franges, en coton léger, qu'Otto ramasse par terre et pose sur le dossier de la chaise où elle est assise (à la minute 53'50").

Outre le châle que porte Alexander dans son cabinet d'étude – à la minute 79'02" – pendant sa conversation avec Otto sur Leonard de Vinci, on voit également à la minute 119'20" le châle jaune pâle que porte sa fille Marta qui, pendant une bonne partie de la promenade finale en groupe, agitera au vent un tissu-châle de couleur claire.

CROIX

Les stations du Calvaire; la crucifixion dans *La passion selon Andreï d'Andreï Rublev* – de la minute 42'57" à la minute 47'18".

Après le pillage des Tartares – de la minute 96'54" à la minute 98' – on retrouve une croix en métal rougi, qui est montrée au premier plan et utilisée comme un instrument de torture contre un Russe pour lui extorquer des informations sur l'or caché; par ailleurs, l'homme porte au cou une petite croix en bois.

Et, plus loin dans l'histoire, le même symbole de la croix servira à bénir le Prince pendant le rite solennel; croix que, de la minute 98'50" à la minute 99'08", le prince embrassera hypocritement en se penchant.

Dans *Stalker*, lorsque les trois personnages arrêtent le chariot ferroviaire avec lequel ils ont atteint la Zone, le plan montre les poteaux électriques (ou téléphoniques) arrachés ou endommagés et à la minute 36'55", il anticipe en même temps deux moments de la narration.

Dans l'un, on apprend que les fils ne sont pas tous tombés; il semble qu'une ligne soit encore pleinement en fonction, vu que les câbles tendus traversent le champ cinématographique tout entier.

Dans l'autre, en revanche, les deux poteaux en bois croisés semblent évoquer le symbole de la crucifixion (voir CROIX). Si l'on songe que, par la suite, et d'une manière tout à fait imprévisible, un téléphone sonnera près de la Pièce des Désirs et que pour les trois personnages, mais surtout pour le Stalker, le voyage dans la Zone sera une sorte de *via crucis* (voir CROCE) on comprend que, avant même d'entrer dans le cœur de l'histoire, Tarkovski tient à en préciser les contours (ir)réalistico-éthiques. À peine quelques secondes plus tard (à la minute 45'43"), il montrera, en même temps que d'autres fragments de bois, de petite ou grande taille, ce pylône penché vers la droite – comme c'était le cas de la croix en fer dans

L'enfance d'Ivan à la minute 56'55". Puis il montrera ce même pylône en forme de croix penché vers la gauche (à la minute 45'50") – et sur le fond, la carcasse d'un char rouillé, qui fera partie des équipements de guerre abandonnés, avec des traces effrayantes de squelettes de soldats morts sur le champ de bataille (à la minute 48'45").

CUVETTE BLANCHE ÉMAILLÉE (BASSINE)

C'est le récipient en métal, rempli à moitié d'eau limpide, dans lequel s'égoûte le temps du premier rêve du jeune homme à la minute 15'47" de *L'enfance d'Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962).

La mère de Kris Kelvin, dans *Solaris*, se sert d'une bassine en céramique et d'une carafe pour laver les mains et le bras droit de son fils – de la minute 145'43" à la minute 146'59" – lors d'ablutions oniriques purificatrices et liées à l'enfance qui tentent, tout au moins dans le rêve très agité du psychologue, de rétablir un tant soit peu d'harmonie (il mange d'abord une pomme – voir SEAU).

À la minute 16'53" dans *Le miroir*, Ignat (voyons-le comme Tarkovski enfant), qu'un coup de vent, en n/b, dans le feuillage, fait basculer dans les souvenirs, «sent» que son père est revenu de la guerre, se lève de son lit en fer forgé et passe – à la minute 16'53" – devant une cuvette pleine d'eau limpide.

Et c'est dans une cuvette plus grande que sa mère, à la minute 17'14", lave ses longs cheveux blonds en compagnie du père qui lui verse aussi tout doucement, au ralenti, depuis une petite casserole dotée d'un long manche, de l'eau sur la tête. Ce n'est que peu après, à la minute 17'41", qu'une prise de vue arrière révèle soudain que la cuvette n'est plus là, tandis que les gouttes qui tombent des cheveux de la femme font office d'ouverture, dans le même plan, à la scène du plafond qui s'écroule partiellement (à la minute 17'56"): des débris d'enduit, imbibés d'eau, coexistent alors avec un poêle où luit une flamme bien vive et un meuble dont la porte dotée d'un miroir (voir MIROIR) reflète de manière quasi frontale le poêle lui-même et les débris-avec-eau. Ce sont, de toute évidence, des lambeaux de mémoire qui surgissent dans l'imaginaire de l'enfant (et du metteur en scène, qui se souvient de lui petit).

Une cuvette en émail blanc sert aussi à introduire la séquence de la visite que Natalia et Ignat vont faire à la dame portant un ruban bleu sur la tête (à la minute 77'25"). Cette cuvette, que l'on voit d'abord hors champ puis dans le plan, est déposée volontairement près de la porte d'entrée pour recueillir l'eau de pluie que l'on entend tomber.

Dans *Nostalghia*, de petites bassines émaillées, de la minute 58'09" à la minute 59'46", un pot de chambre en céramique – alliés à un coffre, un lit en fer, des pots, de petits vases, des fiasques, des cruches en terre cuite, de petites dames-jeannes dépaiillées, des théières et des bouteilles, un autre coffre, une chaise, une table de nuit et, peut-être, un miroir ovale serti dans un cadre en bois – accompagnent, sous la pluie, le moment où Gortchakov prend congé de Domenico après leur entrevue, et le moment où le 'fou' italien remet la bougie dans les mains du Russe.

Le lavement des mains d'Alexander dans *Le sacrifice*, apparemment motivé par le fait qu'il les ait salies en tombant de sa bicyclette (voir BICYCLETTE), fait fonction – de la minute 98'50" à la minute 99'36" – d'une sorte d'autopurification du scepticisme et de la méfiance que l'homme nourrissait envers le fait que Maria, la «sorcière», pût tous les sauver.

En acceptant le rite, il en admet aussi la possibilité. Le plan rapproché de la cruche et de la cuvette en céramique, ornées d'un motif floral, la petite table claire, la serviette de toilette et le savon contribuent à effacer la saleté, mais non pas la contusion, produits par la chute de bicyclette dans la flaque d'eau (voir BICYCLETTE).

FENÊTRE

À l'instar d'autres objets du cinéma tarkovskien, les fenêtres, sorte de miroirs qui cependant ne reflètent presque toujours que l'extérieur – *le dehors* – et non pas forcément l'intérieur – *le*

dedans – des personnes ou des situations, sont tellement présentes et ‘inévitables’ qu’il est impossible de toutes les indiquer.

Toutefois, dans certains cas, il est opportun d’en souligner la présence, comme par exemple la bouleversante fenêtre-paysage de *Nostalghia* où il n’y a pas de différence, justement, entre l’intérieur et l’extérieur de la chambre du «fou» Domenico (à la minute 45’07”), ou encore les deux portes-fenêtres de *Le sacrifice*.

À la minute 28’21”, la servante Julia se trouve face à Maria, dite la «sorcière», une employée de maison qui travaille ponctuellement chez elle, et toutes les deux sont saisies dans l’embrasure de leurs fenêtres respectives. À la minute 28’24” survient un coup de vent soudain, qui ne se reproduira pas; les autres, d’ailleurs, dans la grande salle, ne l’ont même pas remarqué, même s’il fait claquer un volet et agite les rideaux des deux fenêtres.

LAMPE, LUMIÈRE

Dans *L’enfance d’Ivan*, une lampe est allumée – à la minute 6’02” – pour bien voir de face le jeune homme enrôlé par les gardes de l’Armée Rouge qui se battent contre les Allemands pendant la seconde guerre mondiale.

Dans *Le miroir*, une lampe tombe de la table à la minute 13’44” où deux enfants sont en train de manger (voir MONTRE) puis Marina, la petite sœur d’Ignat, l’enfant alter ego du metteur en scène, prend une lampe à huile, en révélant ainsi à sa droite la présence d’un vase rempli de fleurs des champs (voir VASE EN VERRE, MISCELLANÉES D’OBJETS), tandis qu’Ignat observe l’enfant en train de jouer avec une bouteille en verre près d’une bonbonne, elle aussi en verre, remplie à moitié. Le contraste entre les cloisons en bois, de couleur foncée car obscurcies par le temps, et la porte qui se découpe sur le fond, rendent aussi bien l’atmosphère visualisée de ce rêve récurrent chez Alekseï, le père d’Ignat, que l’harmonie – une harmonie instable dans l’attente du retour du parent – régnant dans la maison de campagne (voir MAISON).

Toujours dans *Le miroir*, Ignat, qui attend pendant que sa mère parle avec la femme à la bassine (voir BASSINE/CUVETTE), se met à observer, à la minute 80’, la lampe allumée près d’un vase en verre (voir VASE) à moitié rempli de lait.

Au début de *Stalker* – à la minute 0.58” du générique – le serveur Luger entre dans le local, allume la lumière et une cigarette. Cependant, le plafonnier de gauche, qui fonctionne au néon, émet un éclairage intermittent, ce qui annonce, au sein d’une normalité possible, des anomalies susceptibles de se produire dans le temps à venir.

En mettant le courant, à la minute 114’44”, près de la Pièce des Désirs, alors qu’à son arrivée dans la Zone, les poteaux d’électricité semblaient arrachés (voir CROIX) et les lignes interrompues (à la minute 37’05”), l’Écrivain – tenant en main de petits rameaux de jonc tressés – fait allumer un bulbe en verre transparent suspendu au plafond du petit local, mais la résistance de la petite ampoule est trop faible et elle s’éteint aussitôt.

Dans *Nostalghia*, lorsque Gortchakov, à la minute 20’09”, allume la lumière dans la chambre 38 de l’hôtel à Bagno Vignoni (voir MISCELLANÉES D’OBJETS se référant au film *Tempo di viaggio*), la lumière blanche est intermittente comme les deux fois dans *Stalker*; alors l’homme, à la minute 20’19”, l’éteint et passe de l’autre côté du lit en fer, semblable au grand lit du guide de la Zone et, avant d’actionner la petite lampe de la salle de bains, parvient à allumer, à la minute 20’42”, une lampe placée sur une petite table de nuit sur laquelle est encore visible un ancien modèle de téléphone noir en bakélite.

Le plan bref, à la minute 108’45” de *Le sacrifice*, où la lampe éclaire une carafe avec des fleurs, a pour effet de remettre clairement en mémoire la menace extérieure du monde, une menace également sonore, où résonnent avec insistance le grondement d’avions de chasse et le tintement de verres.

Une menace à laquelle Alexander, épuisé et bouleversé, ne croit pouvoir répondre que par une pensée suicidaire: il s’apprête à se tirer une balle dans la tempe, mais heureusement

Maria, qui ne s'offre pas à lui, mais qui est riche en compréhension et en pitié, dévie ce geste et soustrait l'homme à la mort, avec cette délicatesse et cette affection sincère que Tarkovski exprime souvent, comme dans ce cas, par la légèreté des corps qui – à la minute 109'35" – commencent à léviter doucement au-dessus du lit de la « sorcière », où l'on peut voir aussi, sur le mur, un petit crucifix en bois (voir CROIX).

LIVRE

Le cinéma tarkovskien compte de très nombreux livres, dont nous évoquerons ici seulement ceux qui, pour une raison ou une autre, méritent d'être signalés.

Parmi les premiers figurent les partitions visibles dans *Le rouleau compresseur et le violon* avec lesquelles le petit Sacha se rend au Conservatoire pour son audition, peu brillante, de violon.

Dans *L'enfance d'Ivan*, le lieutenant Galtchev prête au jeune garçon un livre d'art pour l'aider à passer le temps (tandis que le caporal a trouvé un nouveau ressort pour réparer le gramophone et entendre un peu de musique). Le garçon l'ouvre – à la minute 44'46" – sur des gravures d'Albrecht Dürer et le découpage fait apparaître au premier plan une petite cloche posée sur une table (à la minute 45'42"), avant que le plan suivant ne s'arrête sur *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*.

Suit le grand livre des Saintes Écritures que Rublev fait lire au jeune apprenti Sergeï – dans *Andrei Rublev*, de la minute 76'33" à la minute 79'21" – aussitôt après que le moine, en proie à la colère à cause de l'atroce aveuglement des artistes, ait souillé un mur immaculé, qui avait été préparé pour une fresque qu'il ne peindra jamais.

Toujours dans *Andrei Rublev*, après le pillage, le massacre et la profanation de la cathédrale de Vladimir, Andreï imagine qu'il voit – à la minute 104'30" – au milieu d'une accumulation d'objets impossibles à reconnaître, détruits ou lancés dans les flammes, Théophane le Grec – déjà mort en réalité – en train de feuilleter les pages brûlées d'un livre sacré.

Dans *Solaris*, notamment dans la séquence située dans le lieu des livres et de la sagesse, la bibliothèque de la station orbitante, infiniment éloignée des couloirs, des laboratoires et des salles du reste de la station spatiale, l'image s'arrête à la minute 115'12" sur une édition illustrée du *Don Quichotte* de Cervantes au moment où l'on fait l'éloge du sommeil.

D'autres souvenirs du monde de l'art affleurent à la mémoire d'Ignat, que nous pouvons imaginer comme le jeune Tarkovski, lorsque dans *Le miroir* il feuillette un livre illustré sur les œuvres de Léonard de Vinci. Parmi les reproductions de ses tableaux très célèbres, de ses études et ses esquisses, on voit à la minute 42'05" *L'adoration des Mages* qui sera une œuvre centrale dans la représentation de l'offrande à l'Enfant Jésus, notamment dans le détail sur lequel défile le générique de *Le sacrifice*.

Et c'est ce même livre d'art illustré, source du litige entre Ignat-Tarkovski et sa sœur Marina, qui déclenchera à la minute 64'20" le flux des souvenirs, notamment du père qui a perdu une jambe à la guerre, mais en revient vivant: le livre reste ouvert sur l'autoportrait de Léonard de Vinci âgé, et le passage au *Portrait de Ginevra Benci* est bref (à la minute 65'30") et servira au metteur en scène à théoriser, dans son essai intitulé *La figure cinématographique*, l'unité spatio-temporelle dans le cinéma.

Ignat, seul dans la maison où il vit avec sa mère, effleure de la main des livres rangés sur les étagères et imagine une dame, peut-être Maria Nikolaevna, qui prend le thé (voir TASSE), servi par une domestique. Cette femme lui demande de prendre le premier cahier de notes manuscrites posé sur la troisième étagère – à la minute 45'22" – et se fait lire à haute voix certains passages (un extrait de la lettre de Pouchkine à Tchaadaev datée du 19 octobre 1836) pendant qu'elle sirote son thé (à la minute 46'58") qui fume dans une tasse ornée de motifs, posée sur une soucoupe, près de biscuits et d'une autre soucoupe, visibles sur une petite table près de la fenêtre. Au bout de quelques très brèves secondes, la dame prend la tasse et ne la pose plus sur la soucoupe, mais directement sur la petite table; pendant ce temps, Ignat

va ouvrir la porte de la maison car quelqu'un a sonné. À son retour dans la pièce, il n'y a plus personne: ni la dame, ni la tasse, ni même les soucoupes, mais seulement la petite table dénuée d'objets. Tout en gardant son cahier de notes à la main, il s'aperçoit que la tasse de thé a laissé un petit cercle de buée – qui témoigne de la présence de la tasse jusqu'à ces derniers instants – qui s'évapore lentement (de la minute 48'35" à la minute 48'59") et atteste ainsi le pouvoir de l'imagination tarkovskienne, toujours contextualisée par l'existence active des objets au sein de ce temps narratif et filmique qui lui est si profondément personnel.

Les livres et l'écriture sont évoqués au cours de la séance de défoulement autothérapeutique de l'Écrivain de *Stalker* – entre la minute 104'15" et la minute 105'20" – pendant laquelle il met à nu son âme d'intellectuel et d'homme.

Enfin, à la minute 144'22", on voit un mur entier, dans la chambre à coucher de la maison du *Stalker* dans le film du même nom, couvert de livres et d'autres objets (un réveil, des vases), comme c'est la coutume dans les maisons tarkovskiennes (voir MAISON).

La scène finale en couleurs montre à la minute 150'45" Martijchka, la fille mutante, un produit, peut-être, de la Zone, qui a ouvert devant elle un livre de poésie – les vers de Tjuttchev – et qui porte un ample châle en coton marron (voir CHÂLE) qui lui enveloppe même la tête. Puis la caméra élargit le plan grâce à un *zoom out* et l'on voit alors deux verres sur la table – un à moitié plein, peut-être de thé (voir TASSE) – et sur le fond, une verrine et une bouteille.

Lorsque la caméra s'arrête pour laisser découvrir juste le bord de la table au premier plan (à la minute 150'), Martijchka penche la tête vers la droite et commence à fixer les trois objets en verre qui, en axe, commencent à se déplacer en avançant lentement vers le premier plan de cette image: grâce à la force de la pensée de la jeune fille, c'est le verre à moitié plein (à la minute 152'10") qui bouge le premier et qui s'arrête, une fois arrivé quasiment au bord de la table, à la minute 152'45".

Puis c'est au tour de la verrine (qui contient une demi-écaille d'œuf) de faire un léger mouvement jusqu'à la minute 153'04"; enfin, le troisième verre avance à partir de la minute 153'05" vers le bord et lorsqu'il l'atteint, à la minute 153'20", alors que la jeune fille penche la tête sur la table en ne cessant de le regarder, il tombe par terre et, hors champ, roule sans se briser, pendant que le bruit du train et la musique de *l'Hymne à la joie* accompagnent le retour de la caméra vers la jeune fille.

Le livre *Poésies* d'Arseni Tarkovski est cité par Eugenia, l'interprète du russe Gortchakov à la minute 14'23" de *Nostalgia* et on le voit à la minute 22'42" dans la main de la jeune fille avant que Gortchakov lui-même le prenne en rentrant dans sa chambre (à la minute 23'34") pour le lancer, par dépit, dans l'angle de la pièce près de la salle de bains (à la minute 24'25"); puis il déplace la valise à côté et éteint les lumières (voir LAMPE).

Le même livre – à la minute 77'10" – sera de nouveau tenu en main par Gortchakov immergé dans l'eau jusqu'aux genoux, sur fond de voix off qui récite *Enfant, je tombai malade*, pendant que la caméra se déplace pour explorer les ruines, elles aussi à moitié inondées et couvertes de végétation. Posé sur un muret, à la minute 79'10", le petit livre se retrouve en compagnie d'un verre blanc en plastique, d'une petite bouteille de vodka quasiment vide, d'un goulot de bouteille, d'un morceau de pain, de bouts de papier déchirés et d'un joli petit feu bien vivant. La main droite de Gortchakov jette dans le feu une serviette; il se verse à boire, prend le verre et, un peu 'éméché', parle à voix basse de son père au loin et d'une veste (voir VÊTEMENT) qui est accrochée depuis trois ans dans son armoire à Moscou et qu'il n'a jamais portée.

De la minute 85'25" à la minute 85'48", le livre de poésies de son père se consume dans le feu du souvenir, toujours vivant chez Gortchakov, qui est encore étendu, à côté.

Alexander, le jour de sa fête, feuillette avec émotion et admiration, de la minute 22'35" à la minute 23'35", le livre d'art représentant des icônes russes, illustré et finement relié, que Victor lui avait offert dans *Le sacrifice*.

Sur l'indication de son ami Otto – une figure sans aucun doute excentrique : ne pas oublier toutefois que c'est lui qui apporte toujours des objets et qui surtout collectionne les faits, les choses, et les événements incompréhensibles *mais vrais*, comme la photographie de la mère et de son fils soldat (voir PHOTOGRAPHIE) – Alexander, pour se rendre chez la « sorcière » salvatrice Maria, sort par la porte-fenêtre de son cabinet d'étude (voir PORTE et FENÊTRE) et descend, à la minute 89'13", en empruntant l'échelle en bois appuyée contre le balcon (celle qu'Otto a utilisée pour monter à la minute 78'55" - voir MIROIR).

Pendant qu'il descend, la caméra fait un mouvement contraire et se met en retrait pour montrer, à la minute 89'15", certains objets posés sur la table : un livre ouvert et un livre relié, qui lui est fermé ; un manuscrit lié par une cordelette foncée (peut-être le nouveau livre d'Alexander en préparation), des lunettes de lecture noires, un verre rempli à moitié et un verre avec un rameau de fleurs séchées, un stylo foncé et un œuf (voir BOUGIE).

À la minute 91'43", après avoir pris possession du pistolet du médecin, il remonte au premier étage et, en descendant les derniers barreaux de l'échelle, il se retrouve à l'arrière de la maison où Adelaïde, Victor et Marta sont à table. Personne ne l'a vu, à la faveur des premières ombres du soir qui ont incité à allumer deux lampes à la minute 92'50" (voir LAMPE) ; il prend la bicyclette et en faisant bien attention – à la minute 92'56" – à ne pas actionner la sonnette, il s'éloigne en faisant un bout de chemin à pied (voir BICYCLETTE).

MAISON

La maison est tellement présente dans le cinéma tarkovskien qu'elle ne permet pas de pouvoir établir une catalogation particulière et détaillée (tous les objets, même symboliques qui y sont contenus et montrés, ou cités, figurent, quoi qu'il en soit, aux différentes entrées thématiques).

Il suffit de songer à la maison-lieu-de l'âme au début et à la fin de *Solaris* (*Soljaris*, 1972), aux maisons, de ville ou de campagne, dans *Le miroir* (*Zerkalo*, 1974), sans oublier la Maison Impossible avec la Pièce des Désirs dans la Zone de *Stalker* (1979), ou encore la maison-ruines de Domenico dans *Nostalghia*.

Nous avons toutefois adopté une attitude différente vis-à-vis de celles, justement, de *Nostalghia* et de *Le sacrifice*, en raison des spécificités exposées ci-dessous.

Pour ce qui est du premier film – en tenant compte aussi de la présence de la maison romaine de Tonino Guerra dans *Tempo di viaggio* (1983), dont les objets sont quasiment tous mentionnés (voir MISCELLANÉES D'OBJETS) – la maison russe, qui revient en mémoire à la minute 13'08", en n/b, grâce à la chute d'une plume blanche, accueille un ange – l'épouse-ange du foyer – habillé d'une longue tunique blanche et muni de grandes ailes, dotées de plumes immaculées ; la figure, dans le lointain, se tourne vers la caméra, autrement dit vers Gortchakov (à la minute 13'18").

La fumée de la cigarette que l'homme tient entre les doigts – à la minute 16'08" – renvoie pour la seconde fois au souvenir de la maison lointaine, dans l'image d'une femme qui porte un châle noir (voir CHÂLE) et est en train de laver un verre à pied transparent.

On peut voir une double variante de la maison 'nostalgique' dans l'hôtel de Bagno Vignoni où Gortchakov et son guide (à la minute 16'44"), s'apprêtent à réserver une chambre, ainsi que dans la maison non visualisée, mais évoquée par la jeune interprète lorsqu'elle raconte, à la minute 16'50", qu'une domestique a brûlé la maison de ses maîtres par nostalgie, car elle voulait retourner en Calabre dans sa famille.

De même, en évoquant les clefs de la maison, Andreï Gortchakov retourne – de la minute 18'58" à la minute 19'28" – à son souvenir, qui sera toutefois également interrompu.

Tandis que Gortchakov se repose, après une épistaxis, la mémoire lui rappelle de nouveau son épouse et sa maison en Russie (voir MAISON). Entendant qu'on l'appelle, sa femme Maria se lève du lit et se dirige, – à la minute 73'45" – vers la fenêtre centrale d'une pièce (voir FENÊTRE) où l'on peut voir des miniatures et un tableau sur le mur de gauche, ainsi

qu'une petite table avec de petites bouteilles en verre; et sur le côté gauche, outre les bottes (voir MAISON), on voit sur le dossier de la chaise posée près de la fenêtre, à la minute 74'09", un châle (voir CHÂLE). La femme, en chemise de nuit blanche, ouvre le rideau de la fenêtre centrale, où l'on découvre une colombe aux plumes immaculées perchée sur le rebord.

Le souvenir définitif de Gortchakov, après son entreprise 'inutile' et éthiquement exaltante de traverser la piscine de Bagno Vignoni avec la bougie allumée (voir BOUGIE), est aussi celui du dernier plan de *Nostalgia* (de la minute 117'53" à la fin): l'homme est assis par terre, devant sa maison en Russie, avec son chien berger à ses côtés et la mare devant lui, et de même que la maison du père du Kelvin de *Solaris* se trouve, avec tout le reste, au sein de l'océan, de même la maison du Russe 'nostalghique' se trouve au sein de l'abbaye de San Galgano, dépourvue de son toit. Et comme dans le temple détruit d'*Andrei Rublev* (1966) (voir LIVRE), il commence à neiger; ici aussi, la neige dense, mais légère, semble se mêler aux lignes des colonnes.

Presque en même temps que le signe de croix (voir CROIX) que Tarkovski trace avec sa caméra dans *Le sacrifice*, dans la séquence phare où, à la minute 44'05", le pot de lait tombe sur le sol de la salle à manger (voir VASE EN VERRE), Alexander, à l'extérieur, regarde sa maison et se penche – de la minute 44'06" à la minute 44'22" – pour observer une maquette en bois de cette dernière. C'est le cadeau d'anniversaire qu'Ometto a fait à son père – le petit homme construit une petite maison (avec l'aide d'Otto) – mais sachant que, à cause de toute une série de mésaventures techniques advenues sur le plateau de tournage, la maison de l'incendie final a dû être construite et détruite deux fois par les flammes, la *double maison*, implicitement et de manière tout à fait involontaire, réitère les situations précédentes de redoublement du symbole maison dans le cinéma tarkovskien: qu'il s'agisse de la mémoire de l'enfance, des maisons habitées entre la ville et la campagne, ou encore d'autres habitations, loin de la Maison Russie. Une maison qui, dans *Le sacrifice*, revêt la fonction d'un des objets du rite sacrificiel définitif.

Mais, d'abord, il y a la maison de Maria, devant laquelle s'arrête un Alexander titubant, à la minute 95'28" en un n/b onirique et nocturne, qui se demande si cela a vraiment un sens de s'être rendu chez cette femme pour mendier son salut et celui de ses chers.

Il appuie la bicyclette contre le mur écaillé (voir BICYCLETTE), frappe deux fois à la porte de l'habitation (voir PORTE), pendant que quelques agneaux sacrificatoires, en train de bêler – qui ne sont pas signalés ici comme des animaux, mais comme le pendant de l'image de la coupe offerte par les Rois Mages à l'Enfant Jésus – passent deux fois, en avant et en arrière, le long du bâtiment avant que Maria ne fasse entrer l'homme, à la minute 96'22".

Après s'être lavé les mains et avant de s'étendre auprès de Maria, Alexander, toujours, à la minute 101', commence à parler de la petite maison, un cottage que sa mère possédait et où, avant d'épouser Adelaïde, il allait souvent lui rendre visite.

La narration se concentre en particulier sur le très beau jardin que l'homme, croyant bien faire, muni d'un sécateur, d'un râteau et d'une scie, s'est mis à nettoyer en coupant et en élaguant à tour de bras, vu que plus personne ne s'en occupait depuis de très nombreuses années. Mais le résultat a été hélas d'avoir sauvagement abîmé la nature originelle et lorsque sa mère, très malade, s'assoit dans son fauteuil spécial, d'où elle regardait son beau jardin depuis la fenêtre (voir FENÊTRE) et découvre avec son fils, qui s'était mis une veste neuve et une cravate pour l'occasion, cette terrible vision, Alexander a été saisi d'une profonde mélancolie, sentiment qu'il éprouve encore au moment où il évoque ce souvenir à Maria.

Ayant volontairement mis le feu à sa maison, Alexander s'assoit devant et attend que l'incendie se développe et dévore tout.

MIROIR

Au petit restaurant où se déroule quasiment toute l'histoire du film-essai de 1956 *Les killers* il y a, derrière le comptoir, deux objets presque toujours cadrés, qui se révéleront décisifs pour le développement du cinéma tarkovskien: un miroir et une montre (voir MONTRE).

Au début de *Le rouleau compresseur et le violon* paraissent des miroirs triplés et déformés, au moment où l'enfant 'musicien' Sacha s'arrête devant une grande vitrine sur laquelle, grâce à trois fragments de miroirs posés verticalement, se réfractent différents objets indistincts et des trucages en matière de situations, le tout caractérisé par la dominante chromatique du rouge (de la minute 3'48" à la minute 4'42") : premier plan tripartite et décomposé de l'enfant; réfraction en quatre parties d'un autobus blanc et rouge; les pommes rouges qui tombent de la main de la jeune fille en se décomposant par terre semblent beaucoup plus nombreuses, avant de diminuer progressivement et de se réduire à tout 'objet-pomme' sorti du plan; la petite barque, avec sa voile rouge et l'enfant qui joue dans une flaque; de petits ballons rouges et jaunes qui remplissent le plan avant de sortir du champ avec les fils tenus par le marchand ambulant; la jupe rouge de la jeune fille et, du fait du découpage, le coffre – rouge – d'une auto à gauche révèle la présence de Sacha qui entre, depuis la droite, avec son cartable rouge, ses partitions et l'étui de son violon.

Puis le préfinal est entièrement constitué d'un plan avec un ensemble de trois miroirs, qui rappelle en quelque sorte la vitrine du début (de la minute 37'29" à la minute 39'05"); et enfin, à partir de la minute 42'03", un intense premier plan de Sacha au miroir permet à l'enfant d'imaginer à la minute 43'22" qu'il peut sortir de la maison, descendre les escaliers et rencontrer, pour le cinéma, son ami ouvrier sur le rouleau compresseur.

Le miroir montré, à partir de la minute 57'03", dans le dialogue entre le lieutenant et Ivan, dans *L'enfance d'Ivan*, suscite aussi beaucoup d'intérêt, car si le miroir sert à rendre une double sensation, ici le metteur en scène – tout en soulignant la caractère tout à fait anormal du jeune garçon, monstre et martyr de la guerre – montre uniquement le lieutenant et laisse volontairement l'autre personnage à l'extérieur du reflet.

C'est un reflet en n/b de "science fiction" que l'on découvre à la minute 67'02" de *Solaris* lorsque le psychologue Kelvin s'observe dans le miroir de la pièce dans la station en orbite où se trouve également une combinaison spatiale, accrochée avec une sorte de mannequin solaristique qui fait penser au mannequin anatomique de la Terre.

Dans ce même film, de la minute 98'25" à la minute 99'50", Hari et Kris se reflètent dans un large miroir et, en même temps, ils réfléchissent sur eux-mêmes et sur leur stabilité identitaire de plus en plus problématique.

L'incendie, qui éclate dans la partie initiale de *Le miroir*, est vu à travers un miroir où se réverbèrent, comme si c'était intentionnellement *en dehors du feu* – à la minute 14'18" – le rouge flamboyant et les flammes que les deux enfants iront voir en courant.

Toujours dans *Le miroir*, Natalia, la mère séparée d'Ignat – voyons-le comme un jeune Tarkovski – se tient, au début de son entretien avec son mari Alexei, devant un miroir qui occupe pratiquement le plan tout entier, à la minute 33'11".

Ensuite, à la minute 35'07", on retrouve cette image avec le même découpage, mais moins nette, comme si le voile de l'incompréhension, sensible dans le dialogue entre les parents (y compris avec la mère de l'homme, qui est évoquée) se reflétait dans le plan lui-même; pendant ce temps, Ignat erre dans les parages en grignotant une pomme rouge (voir CUVETTE, CHAISE, SEAU, TASSE).

Tandis que l'image de la femme qui souffle sur la superficie réfléchissante du miroir permet de conclure le dialogue mentionné ci-dessus, à la minute 35'56", il est impossible de ne pas songer au petit halo de buée qui s'évapore sur la table à thé (voir LIVRE).

Dans *Le miroir*, à la minute 67'07", on voit deux miroirs placés l'un à côté de l'autre sur deux meubles, devant lesquels passe un Ignat inquiet à l'idée de laisser sa mère retourner vivre avec son père, tandis que Natalia – à la minute 67'30" – tient en main et observe quatre photographies de sa belle-mère, qui lui ressemble beaucoup (voir PHOTOGRAPHIE).

De nouveau, et en lien avec le temps, Natalia est près d'un miroir, cette fois vue de dos, à la minute 70'30"; elle discute sur les résultats scolaires d'Ignat et sur son avenir, jusqu'à l'oscillation des reflets, où l'on entrevoit dehors la pluie qui fouette les carreaux, entre la minute 70'53" et la minute 72'50".

Toujours dans ce film, de la minute 81' à la minute 82'22", Ignat se regarde dans le miroir accroché au mur en bois lorsqu'un *zoom in* se resserre sur l'image reflétée et, grâce au découpage, le contrechamp, pris du point de vue du miroir, en renversant la perspective, réitère le mouvement analogue de *zoom in* sur le jeune garçon qui continuera à le fixer un long moment (jusqu'à la minute 82'22").

Peu après, à la minute 83'10", la lampe à huile commence à donner des signes de faiblesse; elle s'éteint et se rallume plusieurs fois avant que les petites flammes de la position 'minimum' (voir LAMPE) finissent par s'éteindre complètement, ce qui souligne, toujours et encore, à chaque fois que c'est possible, aussi bien la représentation du soin extrême pour le détail que de l'écoulement du temps dans le récit filmique tarkovskien. Puis, lorsqu'à la minute 84'10", la mère et la femme réallument la lampe, l'épouse porte les boucles d'oreilles bleues que Natalia avait fait tomber à la minute 79'36" et la femme à la cuvette reste longtemps devant le miroir, pour montrer ouvertement le vif plaisir qu'elle a à porter ces bijoux, ainsi qu'une bague (des plans, selon les mots du metteur en scène, d'inspiration bergmanienne), surtout aux minutes 84'24", 86'23" et 87'18".

Dans *Nostalghia*, le premier miroir apparaît à la minute 21'36" dans la chambre de l'hôtel n. 38 de Bagno Vignoni. Large et de forme rectangulaire, il est muni d'une console sur laquelle sont posés, outre une bouteille verte d'eau minérale à gauche et une lampe à bulbe, sur la droite, un exemplaire de la Bible que l'homme prend entre les mains et se met à feuilleter.

Ce même film présente un autre miroir important: celui de la séquence qui va de la minute 46'49" à la minute 48'10" où Gortchakov se tient de profil dans un angle de la chambre de Domenico et a devant lui, justement, un miroir long et étroit.

Lorsqu'il se tourne vers la caméra, le reflet part de la droite et ouvre l'espace, à gauche, à un panoramique au cours duquel 'défilent' divers objets, posés sur une étagère en bois disposée le long d'un mur écaillé, ou plutôt enduit grossièrement, comme c'est souvent le cas dans la maison de Domenico (voir MAISON): un livre ouvert avec un fragment de journal en guise de marque-page (voir LIVRE); un réveil qui indique 9 heures 12 (heure plausible pour une montre non cassée, vue que la pendule de l'hôtel sonnait sept heures peu de temps auparavant, mais qui sera ensuite démentie par le plan à la minute 50'01", où il est 7 heures 02, contredite à son tour par celui à la minute 55'19" où il est de nouveau 9 heures 12 (mais, comme on le sait, le temps de Domenico est un temps intérieur, et non pas un horaire); une courge séchée en forme de poire avec de petites toiles d'araignée tissées à la base; une bouteille verte vide; une assiette creuse en métal émaillé et écaillé avec des pousses d'oignon; une croûte de pain fait maison; un petit cadre avec la photo d'un homme; enfin, des fleurs et des bulbes séchés.

À la minute 48'03" – sans que la caméra n'ait cessé de filmer et sans qu'il ne soit passé devant le spectateur – Gortchakov, qui a été laissé juste quelques secondes plus tôt sur la droite du plan, se retrouve devant ces objets. Prodige des miroirs tarkovskiens! Au point que la fermeture de ce plan, à la minute 56'55", est confiée, et non pas par simple goût esthétique, à une poupée en celluloïde où l'on a l'impression de pouvoir lire, dans les yeux filmés en un plan rapproché, à la fois la stupeur vide et l'inquiétante intensité de Domenico.

De la minute 52'30" à la minute 53'03", le spectateur découvre une autre image 'à la Bergman', mais seulement parce que l'acteur qui incarne Domenico est Erland Josephson, qui joue dans beaucoup de films du maître suédois: c'est la scène où le «fou» de *Nostalghia* semble étudier le reflet de son propre regard.

Le plan à la minute 55'59", à la fin de la conversation entre Domenico et Gortchakov où se scelle, devant le miroir, le pacte muet de la traversée de la piscine de Santa Caterina avec la bougie allumée (voir BOUGIE), montre aussi un reflet de grande importance. L'objet est ici la bougie consumée à moitié qui – à la minute 56'55" – passe des mains du «fou» qui veut sauver le monde entier par un petit geste inutile, à celles de l'écrivain russe, en proie à l'hésitation.

Deux autres situations encore, avec des miroirs, méritent d'être mentionnées: a) celle qui va de la minute 64'35" à la minute 65'04", où Eugenia, l'interprète «Renaissance» de *Nostalghia*, est devant le miroir – puis aussitôt après lui tourne le dos – miroir qui est déjà présenté à la minute 21'36" dans la chambre de l'hôtel numéro 38 de Bagno Vignoni. Et b) après un plan très bref, lorsque pour se défouler, elle jette par terre une brosse noire – plus ou moins dans l'angle où Gortchakov, à la minute 24'25", avait lancé le livre de poésies d'Armeni Tarkovski (voir LIVRE) – avant de s'arrêter, à la minute 66'54", devant le miroir rond de la salle de bains qui sertit son visage jusqu'à la fin de son épanchement existentiel (à la minute 68'37").

Placé sur la porte d'une armoire abandonnée dans une ruelle de Rome, avec à côté un coffre contenant du linge et un châle accroché (voir CHÂLE) avec d'autres tissus le miroir semble, à la minute 86'25", appeler Gortchakov. En effet, l'homme retourne sur ses pas et, à la minute 88'04", il pose sa main sur la poignée et ouvre l'armoire, pendant que la caméra opère un petit mouvement vers la gauche, de manière à ce que l'image réfléchie ne soit plus celle du Russe mais – à la minute 88'24" – celle de Domenico, le 'fou' de Bagno Vignoni. Brusquement, et presque saisi de peur, Gortchakov referme l'armoire (à la minute 88'25") dont le miroir le reflète maintenant de profil, à gauche du plan.

Le premier reflet, dans *Le sacrifice*, ne provient pas d'un miroir au sens strict du terme, mais de la vitre de l'argentier situé dans la grande pièce lorsque s'ouvre la porte de droite *toute seule*, comme cela arrive souvent aux meubles de Tarkovski – conformément à son idée que le hasard dispose d'un temps autonome et les objets d'une intentionalité précise, dotée d'une vie propre. Cette porte ouverte révèle ainsi des étagères avec des livres, des photographies variées, peut-être une lampe et un broc en métal et permet surtout de montrer, de la minute 29'17" à la minute 29'32", Marta, la fille d'Alexander et Adelaïde, la sœur d'Ometto, qui se lève de la chaise à bascule (voir CHAISE) car elle a vu arriver le 'facteur' Otto avec une grande œuvre sur sa bicyclette, une gravure originale de l'Europe au XVII^e siècle (voir BICYCLETTE).

Parmi les objets présents dans la petite chambre d'Ometto, qui dort au premier étage de la belle maison d'Alexander – le petit lit en fer, une chaise, une commode blanche, une lampe à bulbe, un vase avec des fleurs séchées, les rideaux aux fenêtres – il ne peut pas ne pas y avoir de miroir, avec son cadre en bois blanc, posé face à l'observateur, près de la fenêtre et sur le côté gauche du plan (à la minute 47'59").

Le cabinet d'étude d'Alexander, outre un appareil pour diffuser de la musique, un vieux cadre en bois – placés à côté d'un verre à pied et d'une petite coupe en verre – abrite aussi un miroir où l'homme se reflète, au premier plan, pendant qu'il éteint l'appareil d'où provenaient des notes de musique japonaise, jouées au son d'une flûte.

La nudité de Marta est réfléchie, à la minute 74'52", dans le miroir visible sur le mur de droite de sa chambre tandis que, jusqu'à la minute 75'04", elle se place, de manière significative, derrière le paravent à gauche du plan. Reflété et séparé par la vitre de la porte-fenêtre du cabinet où Alexander a élevé sa prière désespérée, Otto apparaît à la minute 78'55"; il regarde à l'intérieur de la pièce et il voit, une fois encore, la reproduction de *L'adoration des Mages*.

Puis, avant de quitter cette pièce, Otto s'arrête quelques instants – de la minute 86'37" à la minute 87'19" – pour rappeler à son ami qu'il lui faut aller à bicyclette chez Maria, la bienveillante «sorcière», la seule personne capable de résoudre la situation grave et hallucinante où ils se trouvent tous, et il l'avertit que les rayons de la roue avant sont défectueux (voir BICYCLETTE).

Le même miroir rend l'image d'Alexander de dos, à la minute 87'48", pendant qu'il ôte de ses épaules le châle (voir CHÂLE) et qu'un *zoom out*, par effet du découpage, revient sur *L'adoration des mages* pour révéler, en un énième effet de miroir, la spécularité entre l'arbre de l'œuvre et les branches d'un arbre du parc de la maison, qui bougent au vent (à la minute

88'10"); mais sur ce double reflet se superpose carrément Alexander (à la minute 88'18"), comme nous l'avons déjà vu, afin de signaler une parfaite synthèse, même si elle n'est pas exempte d'esprit critique, entre l'Art et la Vie, la Nature et la Culture.

Le miroir perçu dans le plan à la minute 48', avec le visage d'Alexander, revient à la minute 113'26" lorsque – à côté de l'appareil servant à diffuser la musique, un vieux cadre en bois, près d'un verre à pied et d'une tasse décorée en rose, posée sur une petite coupe en verre – et reflète l'homme au premier plan pendant qu'il éteint l'appareil d'où provenait la musique japonaise; puis il referme l'armoire qu'il avait ouverte à la minute 113'11".

Un des derniers miroirs dans *Le sacrifice* – si l'on ne tient pas compte ici, comme pour les autres films, de tous les reflets naturels provenant de flaques, mares, marais, mers, lacs, rivières, ruisseaux, terrains amphibies, etc. – est celui qui apparaît à la minute 116'08" lorsqu'Alexander, rassuré parce que tout semble être redevenu normal, est aussi profondément ému et se met à pleurer. Alors son image, double, ne le reflète plus seulement de face mais, pour ainsi dire, le suit.

Effectivement, lorsque l'homme prend son peignoir et se déplace vers la droite, la porte avec le miroir s'ouvre – de nouveau toute seule – et, un peu comme cela s'était produit pour *Nostalghia* (de la minute 46'49" à la minute 48'10"), elle s'arrête lorsqu'elle retrouve Alexander, qu'elle cadre de la minute 116'15" à la minute 116'36". Il s'observe une dernière fois dans le miroir de son cabinet d'étude, à la minute 130'10", allume l'appareil pour écouter la musique japonaise et il attend, sereinement, la suite des événements. Avant de descendre l'échelle par derrière, il fait tomber un œuf par terre (la perfection perd du terrain) et il vide le verre de cognac (pour les adieux décisifs, il faut se donner du courage).

MONTGOLFIÈRE

Alors que l'épisode tout entier se développe de la minute 2'58" à la minute 6'47", le prologue d'*Andrei Rublev* s'ouvre sur une sorte de montgolfière *ante litteram*, une besace en peaux cousues artisanalement où l'on fait entrer l'air chaud provenant d'un feu allumé en-dessous, afin qu'elle puisse quitter le parvis de l'église et s'élever, guidée par Efim, le paysan qui ose défier les lois du grand-duc et de la physique, et voler, même si ce n'est que quelques minutes, jusqu'à s'affaisser lamentablement entre la terre et l'eau sur la rive opposée du lac.

Solaris: la maison de campagne du père de Kelvin, d'où il partira quand même, peu de temps après, en direction de la planète du même nom; une vaste fenêtre d'où l'on voit une grande partie du paysage environnant et qui sera décisive dans le final du film; à gauche et à droite (à la minute 7'36") sont suspendues des gravures en couleurs représentant des montgolfières; une petite cage en bois abrite trois perroquets, et un buste en plâtre blanc de Platon absorbé dans ses pensées, semble trôner à la minute 7'48".

MONTRE-HORLOGE

Dans cette expérience de film policier librement tirée du roman d'Ernest Hemingway portant le même titre, la montre indique déjà le décalage entre le monde filmique et le monde réel chez Tarkovski, dans la mesure où elle ne donne pas une heure, mais *deux* heures différentes: donc en tout *trois* temps différents – cinq heures et demie ou six heures vingt-trois à la minute 1'15" – si l'on tient compte de ce qui est dit dans le dialogue, où l'on comprend qu'il est six heures moins vingt.

Par ailleurs, même si ce n'est pas visualisé, on entend les battements d'une pendule, dans le rêve fébrile de Kelvin qui imagine parler à sa mère dans *Solaris* – de la minute 143'35" à la minute 143'54" – et la montre qui retarde toujours signale qu'est quasiment venu le moment pour l'homme de retourner à sa réalité terrestre.

À la minute 13'44" dans *Le miroir*, une horloge ronde, aux bords en bois, indique sept heures vingt-neuf, et à la fin des coups signalant qu'il est sept heures et demie, le mouvement

de la caméra laisse paraître une lampe de chevet de couleur foncée qui tombe par terre de la table – toute seule – sans se casser (voir LAMPE); c'est ce qui se passera aussi, dans *Stalker*, avec le verre que la fille du Stalker fera tomber, dans le préfinal, en le faisant glisser jusqu'au bord de la table par la force de la pensée et du regard.

La montre à gousset d'Otto, ornée d'une chaînette, qui est visible de la minute 41'50" à la minute 42'37" dans *Le sacrifice*, et nécessaire dans la mesure où elle permet au temps de la réalité de se remettre à fonctionner après le récit « inexplicable, mais vrai », comme dirait le 'facteur' lui-même, de la photographie de la mère et du fils (voir PHOTOGRAPHIE), joue le même rôle que la chaise (voir CHAISE) sur laquelle l'homme retourne s'asseoir pour se ressaisir après sa légère perte de connaissance.

Dans un bref flash mémoriel, en n/b, d'Alexander, l'homme prend un petit pull sous l'oreiller où est étendu Ometto, à moitié endormi, puis il se recule et sur la droite, contre le mur, se détache une horloge qui semble indiquer 10 heures 07, mais il est plus plausible qu'il soit 13 heures 50 puisque le repas de midi était déjà prêt au moment où la catastrophe a été annoncée.

Après s'être laissé aller au souvenir de l'épisode du jardin dans la maison de sa mère, Alexander, qui est allé chez Maria car elle est sans doute la seule à pouvoir le sauver et sauver tous ceux qui lui sont chers, de la Catastrophe Indéfinie évoquée dans *Le sacrifice*, entend sonner trois heures du matin – à la minute 106'22" – mais il retourne à la réalité car, dit-il, il n'y a plus de temps.

PHOTOGRAPHIE

Dans les dernières images de *L'enfance d'Ivan* – à la minute 84'09" – le lieutenant Galtchev fouille dans les archives des nazis, au milieu des dossiers des personnes pendues ou fusillées; les documents contiennent des instantanés photographiques, jusqu'à ce que son attention soit attirée par un fascicule qui glisse vers un autre tas de papiers conservés au sous-sol. Le lieutenant se précipite pour le rattraper et sur la première page se trouve la photographie du jeune Ivan qui oscille légèrement au premier plan, comme pour suggérer qu'il est peut-être mort par pendaison.

Dans *Solaris* paraît le portrait en n/b d'une jeune femme, aux longs cheveux défaits sur les épaules, qui regarde la caméra. Cette photographie, qui semble dénuée de liens apparents avec ce qui est en train de se passer avant le départ de Kelvin pour l'espace, à la minute 24'55", est suivie d'un *zoom in*, jusqu'à la minute 25'11".

En cherchant ses chaussures qui ne peuvent pas être, bien sûr, dans le sac de voyage de Kelvin, vu qu'elle n'est pas un être humain venant de la Terre, mais une copie faite de neutrinos, Hari extrait du sac du psychologue des choses que Kris avait préparées pour son départ: deux livres, une petite boîte en aluminium (un stérilisateur). Elle y trouve également une photographie qu'elle observe et serre longtemps contre elle, de la minute 72'05" à la minute 73'10"; c'est précisément celle qu'elle avait déjà vue près du feu de camp qui avait été allumé pour brûler les souvenirs psychiquement encombrants et, au début, étonnamment, elle ne s'y reconnaît pas.

Elle aura besoin de se mettre devant le miroir – celui précisément où s'était regardé Kelvin à la minute 67'02" (voir MIROIR) – pour confronter son reflet avec son image dans la photographie afin de pouvoir se rendre compte – mais il vaudrait mieux dire afin d'apprendre à comprendre – que c'est bien elle.

Toujours dans *Solaris*, l'image reproduite de la *Trinité* de Rublev, avec trois livres apportés depuis la Terre – à la minute 100'22" – n'est pas seulement une icône artistique qui fait penser au film de 1966 dont l'épilogue, en couleurs, est entièrement dédié aux œuvres du moine peintre du Moyen-Âge; elle apparaît aussi comme une relique sacrée à laquelle Kelvin, bouleversé par des événements impossibles comme le retour à la vie de Hari et une seconde résurrection après la mort sous forme de neutrinos, semble se dédier en une prière muette.

Dans *Le miroir* aussi, à la minute 67'30", sont évoquées les photographies de la belle-mère, qui ressemble fortement à l'épouse (mère d'Ignat).

Dans *Le sacrifice* la photographie, précisément parce qu'elle n'est pas visualisée, mais racontée en tant qu'objet concret et pressant, occupe une place centrale dans le récit de l'ami «facteur» d'Alexander Otto, le collectionneur des 284 faits curieux que lui-même définit des «accidents inexplicables, mais qui toutefois sont vrais».

C'est effectivement autour de l'image photographique que se polarise son récit qui se développe de la minute 37'22" à la minute 40'25" :

Écoutez cette histoire. Ça s'est passé avant la dernière guerre. A Königsberg, il y avait une veuve qui vivait avec son fils. Puis la guerre a éclaté et son fils, qui avait dix-huit ans, a été mobilisé. Tous les deux décidèrent d'aller chez un photographe pour faire une photo-souvenir. La mère et le fils se firent photographier l'un à côté de l'autre. Puis le jeune homme fut envoyé au front et fut tué quelques jours plus tard. Terrassée par cette terrible tragédie, la veuve oublia naturellement d'aller chercher la photographie qu'elle avait commandée [...] et qu'elle n'alla jamais retirer. La guerre prit fin et la femme partit s'installer dans une autre ville, loin de ses souvenirs. Bien des années plus tard – je crois que c'était en 1960 – notre veuve est allée chez un photographe pour offrir son portrait à une de ses amies en souvenir. Lorsqu'on lui remit les exemplaires de cette photo, elle vit qu'il n'y avait pas seulement son image sur cette photographie, mais aussi celle de son fils mort, tel qu'il était à l'âge de dix-huit ans, alors qu'elle, la mère, y avait son âge réel. J'ai parlé personnellement avec cette femme et j'ai aussi une photo d'elle datée de 1960, avec son fils, vêtu de l'uniforme qu'il portait en 1940. J'ai également une copie de l'acte authentique de décès.

PORTE

Comme je ne pouvais (vu le nombre excessif d'objets en présence), ni ne voulais (établir un catalogue froid et mécanique, digne de ces stériles états des lieux dressés par les notaires), j'ai opéré un choix, sur des critères complètement subjectifs, donc importants pour moi. Tout comme pour les vêtements et les autres ouvrages j'ai sélectionné, parmi les objets véritablement significatifs, l'objet 'porte', qui n'est donc signalé que lorsqu'il revêt une haute importance filmique.

C'est le cas de la porte en métal dans *Solaris* que la Hari numéro 2 – c'est-à-dire la copie de la copie de la première épouse du psychologue Kelvin – brise littéralement à mains nues (de la minute 87'50" à la minute 88'03") pour pouvoir la franchir, parce qu'elle ne peut pas rester toujours avec lui, le voir en permanence, comme le ferait un chien fidèle avec son maître.

Le fondu enchaîné qui ouvre *Stalker* après le générique – à la minute 4'15" – pendant le *travelling* où les couleurs sont ternies par l'obscurité de la nuit – révèle, peu à peu, une porte à deux battants, entrouverte, qui laisse percevoir un vieux lit en fer forgé. La caméra, lentement, le traverse – avec un effet vaguement semblable, mais dénué de tout trucage, au long plan-séquence préfinal de *Profession: reporter* (1975) de Michelangelo Antonioni – jusqu'à la minute 4'43", et consacre le plan à la pièce tout entière, où sont visibles certains objets: deux béquilles appuyées contre le mur opposé et, en axe, près des pieds du lit, une cuvette (voir BASSINE, CUVETTE) avec un essuie-mains et, à droite, sur le rebord intérieur d'une fenêtre, un vase (voir VASE). Sans oublier la porte que le Stalker referme, en rapprochant les deux battants, au moment où il sort de la chambre, après s'être levé et habillé.

La porte en verre du bar, qui est sale et en mauvais état, joue bien, à la minute 15'06", son rôle de marqueur du *dedans* et du *dehors* dans l'espace filmique, puisqu'elle s'ouvre et se ferme à l'entrée de l'Écrivain et du Stalker (le troisième personnage, le Professeur, est celui qui est déjà entré et porte un sac à dos).

Derrière une lourde porte en métal rouillé se cache le Stalker – à la minute 90'12" – après avoir lancé une pierre qui, dans ce cas, joue le rôle du dernier *écrou-comète* en fer, qui sert à signaler un chemin sûr à l'intérieur de la Zone.

À l'ouverture de la seconde porte métallique massive, à la fin du tunnel (à la minute 98'04"), l'Écrivain se trouve devant un escalier en fer qu'il descend; il s'immerge dans l'eau jusqu'à la poitrine, puis il remonte un escalier pareil au précédent. Le Professeur le suit, avouant qu'il a avec lui une burette pleine de poison, en cas de besoin: en effet, il tient son sac à dos au-dessus de la tête pour le garder bien au sec, puis vient le Stalker, en troisième position, qui fait la même chose. Mais tout ceci se produit après que le guide ait légèrement poussé de la main le pistolet de l'Écrivain dans l'eau (à la minute 99'55"), ce qui confirme que tous les objets ensevelis dans le mucilage – par exemple de la minute 81'42" à la minute 83'52" – résultent en fait de l'accumulation, depuis le passé, de présences humaines de différents types qui, à des époques différentes, ont prêté à des objets identiques une certaine attention, qui s'est ensuite mêlée aux éléments de la nature.

À signaler également la porte grinçante que l'on entend taper et que l'on ne voit pas mais qui, en s'ouvrant et en se fermant plusieurs fois entre la minute 116'10" et la minute 117', fait alternativement entrer ou voiler la lumière; c'est la porte qui permet au Professeur d'observer quelques instants un squelette à demi-momifié, telle une matière fossile informe devant laquelle semblent monter la garde un chien loup noir et une bouteille en verre de couleur vert foncé, dotée d'un long col.

La porte qu'ouvre Andreï Gortchakov à la minute 45'07" de *Nostalghia* symbolise un épanchement bouleversant de sentiments et de visions sans égal: le sol amphibie de la pièce de la maison-ruines de Domenico devient en effet un microcosme naturel qui se confond, à travers l'espace d'une autre porte (qu'on ne voit qu'à moitié et qui, appuyée contre le mur intérieur de droite, est incapable de renfermer quoi que ce soit), avec le paysage de collines environnant.

Et justement, à partir de la minute 45'07" la caméra, qui explore en n/b, par un vol en rases-mottes, le sol où l'on entrevoit à gauche, dans la boue, une vieille bicyclette couchée par terre (voir BICYCLETTE) et, un peu plus loin, sur la droite, une chaise en bois empaillée et défoncée (voir CHAISE), arrive, sans solution de continuité, sur le seuil caché par la végétation quasiment minéralisée (voir SEUIL), resserre le plan tout en le dépassant, pour s'arrêter ensuite sur l'extérieur, un *dehors* absolument indifférencié par rapport à l'intérieur: comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, ceci confirme l'évidence du renversement poétique tarkovskien entre Poésie et Raison, rendu par sa célèbre formule $1 + 1 = 1$.

Une autre porte encore, qui n'est en fait qu'un montant situé au milieu de la grande pièce et que Domenico ouvre donc sur le néant, à la minute 58'15", souligne toutefois l'excentricité méthodique de l'homme: condition qui est représentée, en une alternance de n/b et de couleurs, par le bruit de la scierie et qui sera signalée ailleurs par une autre porte qui s'ouvre, à la minute 59'53", et se réfère à la sortie forcée exécutée par les gendarmes après les années de ségrégation volontaire de Domenico et de sa famille, par crainte de la fin du monde.

SEAU

La mère du jeune garçon, dans *L'enfance d'Ivan* porte – à la minute 1'48" environ – un seau en métal plein d'eau transparente et le personnage se penche, heureux de la boire.

En revanche, Ivan aura besoin de deux seaux d'eau chaude, d'une cuvette et d'un grand baquet, pour se laver (à la minute 12'38").

Le seau montré à la minute 1'48" revient, suite au découpage, sur la séquence du puits, et ferme le premier rêve d'Ivan dans *L'enfance d'Ivan*. En effet – à la minute 17'18" – ce seau, toujours rempli d'eau claire, se trouve à gauche du plan où l'on voit, à droite, la mère penchée (peut-être) déjà morte, pendant qu'un jet d'eau, que nous pourrions sans doute appeler ici 'coup de seau', frappe la femme aux épaules.

Le dernier seau de *L'enfance d'Ivan* paraît à la minute 87'45", au bord de la mer; c'est pratiquement son dernier rêve de bonheur où la mère, souriante, le salue et s'éloigne le long du rivage, en serrant le manche de ce récipient.

D'autres rêves encore sont marqués par des seaux, par le puits, la bassine (voir CUVETTE) et le camion de pommes, avec la petite sœur.

Pendant l'incendie de la grange dans *Le miroir*, la jeune mère mouille son visage avec l'eau du puits carré, en bois; elle a pris cette eau dans un seau en métal, accroché à la poulie et à un bras en bois aussi, qu'il faut immerger dans le réservoir.

Toujours dans *Le miroir*, le père d'Ignat-Tarkovski, dans le souvenir qui rend présentes son enfance et son épouse, revoit sans cesse la femme comme si c'était sa mère et, à la minute 33'52", on la voit de dos pendant qu'elle se dirige vers la maison, avec un seau en métal dans la main droite: rappel, en couleurs, des rêves en n/b d'Ivan et des images de *L'enfance*.

Alexander, le protagoniste de *Le sacrifice*, évoque le jeune moine Johann Kolov qui, tous les matins, pendant trois ans de suite, a porté un seau pour aller arroser un arbre sec jusqu'à ce qu'il reverdisse; ce seau est cité à la minute 6'37", sans être visualisé.

À la fin du film, à la minute 137'20", le petit Ometto porte deux seaux d'eau en métal – tout à fait identiques à ceux de *L'enfance d'Ivan* – pour arroser l'arbre sec du début du film.

SEUIL

Ligne non objectale seulement en apparence, qui se manifeste comme un élément matériel décisif aussi bien dans *Stalker* – à la minute 132' – pour la Pièce des Désirs dans la Zone et pour la démarcation entre ce «côté-ci» et ce «côté-là» de la Zone elle-même, que dans la chambre-paysage à la minute 45'07" de *Nostalghia* (voir BICYCLETTE, CHAISE), véritable miroir qui reflète – dans la dialectique tarkovskienne de l'obstacle à dépasser – à la fois le monde intérieur et le monde extérieur de son habitant, Domenico.

TASSE

Après être parvenu à traverser les lignes ennemies, afin d'obtenir des informations stratégiques sur l'importance des équipements de guerre allemands, – à la minute 14'10" –, le jeune homme de *L'enfance d'Ivan* se sert, pour son dîner dans sa section militaire, d'une tasse en aluminium dotée d'un manche, ainsi que d'un simple bol réalisé dans le même métal.

Dans l'épisode *Le bouffon d'Andrei Rublev*, le bouffon en question se revigore, après sa performance ironico-satirique contre les puissants, en buvant une liqueur dans une tasse que lui a apportée un paysan – à la minute 10'36" –, tasse que l'homme posera sur la tête et qui, lorsqu'elle lui sera enlevée par un compère, scellera la fin de l'hilarité collective.

L'orage soudain, qui éclate à la minute 9'35" de *Solaris* et mouille le psychologue Kelvin qui s'apprête à quitter la terre en direction de l'espace et veut donc se nourrir de l'eau limpide et de la pluie régénératrices, mouille et remplit aussi les objets laissés sur une table dressée en plein air: deux tasses à thé en porcelaine blanche, ornée de motifs bleus, avec un pot à lait dans le même style classique européen, une petite cuillère et trois cerises rouges, ainsi qu'une pomme entière et une pomme mordue, qui rappelle ici *Le rouleau compresseur et le violon* (voir CHAISE), tout comme le rêve des pommes de *L'enfance d'Ivan*. Jusqu'à la minute 9'42", autrement dit, pendant sept intenses secondes, l'eau confère à l'image la qualité d'un tableau et, conformément à l'intention de Tarkovski, souligne poétiquement le temps qui s'écoule uniformément aussi bien dans la vie de l'homme et des objets domestiques qui lui sont chers, qu'au sein de la nature.

Et lorsque, à la minute 9'53", Kelvin s'assoit dans le petit fauteuil en rotin pour jouir et s'imprégner de cette pluie bénéfique, la caméra filme un autre côté de la table et complète ainsi la liste des objets préparés pour le thé: un plateau en paille avec du pain, deux autres tasses et une assiette creuse avec trois ou quatre fruits.

VASE EN VERRE

Après la seconde 'résurrection' de la troisième Hari de *Solaris*, autrement dit après les derniers flux mystérieux émanés de la masse magmatique de l'océan pensant de la planète

(peut-être) hostile, mais très peu de temps avant le délire de Kelvin, paraissent à la minute 135'41", dans un plan rapproché et immergés dans un vase en verre transparent, comme en une « solution » liquide en suspension, en vue d'une stérilisation, les objets suivants : un citron, deux petites cuillères, une paire de ciseaux, peut-être ceux dont Kris s'était servi pour couper le vêtement de la femme (voir *châle, vêtement*), qui incitent visuellement le spectateur à prendre conscience que la situation s'approche à grands pas de la solution.

Pendant que l'on récite, dans *Le miroir*, les vers de la poésie d'Arseni Tarkovski *Premières rencontres* – de la minute 11'14" à la minute 13'24" –, le plan d'une fenêtre montre à gauche un grand coffre avec des livres et une bougie allumée (voir BOUGIE, LIVRE) et, au centre, un vase avec des fleurs qui rappelle beaucoup celui de *Solaris* avec ses fleurs des champs un peu fanées, avant le départ du protagoniste pour l'espace (voir MISCELLANÉES D'OBJETS); sont ensuite citées la cuvette, la cruche et l'eau, et pendant que la caméra montre, à l'extérieur, un banc avec dessus un petit vase en verre et un ustensile en fer, le poème s'achève sur le vers doté d'un fort impact visuel du « fou avec un rasoir à la main ».

À noter également la belle image onirique en n/b d'un vase, rempli d'eau à moitié mais sans fleurs, qui ouvre l'énième souvenir autobiographique, de la minute 74'48" à la minute 76'25", où l'on voit, justement : le vase en verre, un petit couteau à cran d'arrêt à demi-ouvert, le liseré d'une nappe en coton brodée, Ignat enfant qui se promène dans le jardin, la maison dans la pénombre; un *zoom in* qui insiste sur les deux lumières que l'on entrevoit avant que ne s'ouvre une porte; une fenêtre dans laquelle se reflète une lumière indistincte et dont se détache – immanquablement de son propre chef – un morceau de verre d'où essaie de sortir un gros oiseau dans le vent rasant qui, en secouant les plantes au ralenti, fait tomber une lampe à huile de la table et bouger un morceau de pain bis; un voile posé sur la barrière en bois et enfin les fleurs qui semblent neiger des jeunes bouleaux qui poussent devant la maison.

L'élément que nous pouvons clairement qualifier d'obsessionnel chez ce metteur en scène, le vase en verre bombé à la base, de forme allongée et contenant des fleurs des champs, dont la présence a été signalée à maintes reprises et dans des contextes différents, est également visible dans *Le miroir*. Dans la section consacrée à la conscience, tournée avant le finale dans le cabinet d'un médecin, un vase de ce genre, posé sur le bureau, crée un remarquable effet.

À la minute 94'52" Alekseï, le père d'Ignat, est en consultation chez le médecin; il est caché derrière un paravent et dans cette pièce se trouvent aussi sa mère et son épouse. Or, même si les *onze* miroirs qui recouvrent un mur entier ne peuvent surprendre dans le cinéma tarkovskien, et à plus forte raison, dans ce film dont le titre même est consacré à cet objet, la présence récurrente du vase relève de la fixation, révèle une manie de l'auteur, constitue un objet-symbole affectif d'une profonde valeur familiale et autobiographique.

C'est un peu ce qui se produit, à notre avis, dans le cinéma d'Alfred Hitchcock avec les *lampes de chevet* : il n'y a pas un seul de ses films où la lampe de chevet – voire plus d'une parfois dans le même plan – ne soit présente, soit-elle allumée ou éteinte, et ne constitue, comme il se doit, une source plurielle : une source d'éclairage ou, en son absence, un obstacle, un objet domestique ou d'ornementation qui, tout en décorant, cache ou révèle et autour duquel on peut s'abriter (Hitchcock réalise des dispositifs analogues avec certains personnages-écran, derrière lesquels peuvent en apparaître d'autres, à l'improviste). Par ailleurs, la lampe de chevet hitchcockienne représente un élément de montage interne, un écran et un rideau de théâtre, un objet derrière lequel peuvent se cacher des surprises, et augmenter ainsi la profondeur du champ.

Le vase en verre tarkovskien possède donc, à notre avis, toutes ces caractéristiques à la fois scénographiques et narratives, et il contient en outre des fleurs. Mais surtout, tandis qu'il exprime l'idée du temps qui s'écoule et transparaît dans la variété, la couleur et la consistance de ces fleurs, selon la période et la saison, il est intrinsèquement lié à l'élément eau,

un élément absolument inscindible de la stratégie et de la philosophie identitaire du cinéma de ce metteur en scène russe.

VÊTEMENT

Il s'agit d'un 'objet', d'un ouvrage éminemment présent dans tout film et tellement courant, du fait de son caractère inéluctable, que nous ne signalerons ici que les vêtements les plus riches en présence narrative ou symbolique.

Il est impensable de ne pas citer le vêtement porté par Hari – de la minute 74'40" à la minute 75'30" – qui s'est soudainement matérialisée pendant le sommeil de Kelvin : déchiré à la hauteur de l'emmanchure sur l'épaule gauche, on y voit la trace d'une piqûre et il est doté en outre de lacets qui ne servent ni à ouvrir, ni à fermer le vêtement de *Solaris*.

Ce même habit, long et lacéré, revient de manière 'imprévisible' à la minute 91'17". La combinaison spatiale qui, introduite à la minute 67'02" (voir MIROIR), est portée par Kelvin et Hari, constitue une des variantes vestimentaires et le psychologue cherchera, en vain – de la minute 76'05" à la minute 78'08" – à se libérer de la Hari-copie en la lançant dans l'espace avec la capsule de la station orbitante.

Pour revenir au vêtement de Hari : il faut noter qu'à la minute 87'24", Kelvin prendra cet habit, ainsi que le second châle de la seconde Hari (voir CHÂLE), de manière à faire disparaître ces deux vêtements, preuves d'existences féminines plurielles.

Le vêtement qui apparaît à la minute 111'25" dans *Le sacrifice* et qui est porté par Maria, et non pas par Adelaïde à laquelle il appartient, s'attache à montrer, dans l'imaginaire d'Alexander, la substitution de la « sorcière » bénéfique à son épouse anxieuse et fébrile ; la coiffure elle-même est celle de la mère d'Ometto.

MISCELLANÉES D'OBJETS

Dans la bibliothèque de la station orbitante de *Solaris* où se retrouvent les trois savants et Hari, la (troisième) 'épouse' de Kris Kelvin, la grande quantité d'objets présents dans la pièce, qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer, en impose tout de même une description sommaire mais suffisamment articulée, en un panoramique semi-circulaire à partir de la droite, selon la fonction que ces objets revêtent au plan de la représentation et au sein de l'histoire.

En moins de trente secondes, de la minute 110'27" à la minute 110'55", le plan présente progressivement : le calque d'un visage en plâtre blanc ; des gravures et des estampes accrochées au mur en bois couleur acajou ; un papillon noir d'une taille relativement grande – autrement dit, plus grande que celle des papillons rangés dans les petites vitrines dans la maison de Kelvin sur la Terre – accroché à une reproduction en n/b ; un épi de blé séché sur pied ; deux bougies allumées sur deux bougeoirs en verre rouge ; un sextant sophistiqué ou un gramophone d'antan ; des livres de formats différents ; un buste suspendu ; un autre masque ; un vase en porcelaine blanche avec des motifs bleus (comme d'autres 'pièces' du service montré plusieurs fois ailleurs) ; un cor (de chasse ou d'agent postal) ; une petite vitrine avec des papillons ; la maquette d'un navire ; un second calque de visage en plâtre ; des papiers, des livres et des livrets ; le masque stylisé et moderne, peut-être d'un démon aux longues cornes rouges ; un candélabre avec deux bougies allumées ; cinq reproductions sur le mur vert concave (peut-être Bosch, certainement deux Pieter Bruegel le Vieux, avec *Les chasseurs dans la neige*, un tableau très cher au metteur en scène, qui le cite aussi dans *La Passion selon Andreï* dans *Andreï Rublev*) ; un second vase dans le même style que le précédent ; une mappemonde ; des étagères avec des livres et le buste d'un philosophe grec de l'antiquité (Platon) ; un chandelier avec quatre bougies allumées. Sur le mur, un tableau en verre multicolore aux tons très vifs complète le panoramique de 180° environ de la bibliothèque. Au centre de la pièce, une table ronde accueille des verres, des assiettes vides et pleines,

deux candélabres avec quatre bougies allumées; tout autour se trouvent des chaises et des fauteuils et au plafond est suspendu un grand lustre en verre avec des pendeloques d'une transparence cristalline.

Dans le contrechamp de ce que nous venons de décrire, il faut noter, à la minute 111'42'', le plan qui montre un miroir où se reflètent Hari, Kelvin et un candélabre. À d'autres moments et dans des plans successifs, et selon des points de vue différents, mais toujours dans le laps de temps indiqué – qui s'achève à la minute 123'48'' – paraissent d'autres objets: un violon, à la minute 120'07'', accroché au mur; une statue en marbre représentant une figure féminine sans bras; une statuette en bronze d'un homme à cheval; une trompette et deux vieux pistolets.

Les objets présents dans la bibliothèque de *Solaris* prennent aussi de l'importance au plan du mouvement lorsqu'ils sont de nouveau partiellement cadrés dans le panoramique aérien qui va de la minute 126'20'' à la minute 127'48'': le candélabre; le livre relié – qui ne peut être que le roman *Don Quichotte* – et les deux amants Hari et Kris qui sont en train de léviter dans l'espace de la pièce, en faisant tinter le grand lustre au plafond, sans doute parce qu'ils sont en apesanteur, mais surtout pour souligner la légèreté et la pureté de leur intense amour.

Dans la partie conclusive de la seconde partie de *Solaris*, avant le retour sur la Terre du psychologue Kris Kelvin – à la minute 140'57'' – les plans que nous avons déjà mentionnés et qui se réfèrent à des objets de types différents reviennent en n/b dans les images du cauchemar de Kelvin et, parmi les objets reconnaissables, mentionnons: le sac de voyage (qui devrait encore être dans la station, si Kelvin n'est pas déjà revenu), un vase avec des fleurs des champs un peu fanées, un panneau constitué de miroirs au plafond, reflétant un Kelvin en partie dédoublé, au lit et en nage, à cause de son accès de fièvre; de nouveau le châle que Hari enlève de ses épaules; ce même vêtement, partiellement visible dans les mains de la mère de Kris; le châle, qui couvre maintenant Hari assise dans son fauteuil. Puis lorsque, en n/b, dans la pièce entièrement enveloppée de grandes bâches en plastique qui recouvrent aussi les objets éparpillés tout autour (comme par exemple un mannequin et la télévision dont l'écran présente *Les chasseurs dans la neige*, tableau que nous avons déjà évoqué), Kris enlace sa mère de dos, son regard tombe sur une chaise où – à la minute 142'53'' – sont posés: une bouteille d'eau de seltz, une bouteille carrée en verre dont le bouchon oscille encore, comme s'il venait juste d'être enlevé; un peigne en arêtes de poisson; un billet de banque; une petite caisse pleine de terre avec une plante en fleur et quelques pièces de monnaie; de nouveau sa mère, jeune, qui ouvre et ferme un livre qu'elle laisse sur une table où sont disposées une pomme (voir CHAISE) et une des petites tasses à thé récurrentes (voir TASSE).

Tempo di viaggio, le film préparatoire à *Nostalghia* où s'alternent des objets réels, concrets et visibles, et d'autres encore, tout aussi importants et nécessaires, qui y sont cités, décrits et lus, est aussi une sorte d'"entrepôt de choses". C'est pourquoi nous avons estimé opportun d'indiquer, dans cette section intitulée *Miscellanées*, les objets présents dans ce film de 1983, qui a été réalisé en vue de rechercher les décors naturels pour le film italien de Tarkovski.

Nous pouvons commencer par la poésie nocturne que Tonino Guerra, qui s'est éteint en mars 2012, a composée juste quelques heures auparavant et qu'il a lue à Andreï, venu le voir chez lui. Citons dans l'ordre, de la minute 3'30'' à la minute 4'08'': une maison, un manteau, un parapluie, des bouteilles, des chiffons, des canards en bois – qui, à partir de la minute 39'06'', seront ensuite cadrés avec des vases de différentes tailles, de petits tableaux, une horloge, de petites bouteilles, deux enveloppes, des pinceaux, et encore un miroir, deux tableaux, d'autres petites bouteilles et différents bibelots – sans oublier des rideaux, des éventails et une cage pour oiseaux.

À la minute 5'43'', sur un guéridon posé sur le balcon de la maison romaine de Tonino Guerra, une petite cage pour oiseaux vide et aux portillons ouverts, un livre ouvert et un fermé qui se côtoient, forment un plan qui fait penser à la maison de campagne du père du protagoniste de *Solaris*.

Par la suite, à la minute 38'01'' – prière de noter le minutage! – Tarkovski rappelle la chambre d'hôtel n. 38 de Bagno Vignoni car «sa fenêtre ne donnait pas sur la route, mais sur la cage très étroite d'un ascenseur sans lumière, qui était toujours plongé dans l'obscurité. C'était une chambre étrange, avec une salle de bains d'hôpital, un endroit mystérieux où il est impossible de ne pas se sentir mal à l'aise. On y manquait d'air». Et telle sera précisément la séquence de *Nostalghia*.

À partir de la minute 40'13'' suivent la piscine de Santa Caterina à Bagno Vignoni, couverte de vapeurs, avec des colonnes de marbre et des murs en pierre et en brique, et une maison à moitié en ruines (qui deviendra celle du fou Domenico dans *Nostalghia*).

Le metteur en scène évoque ensuite, à partir de la minute 46'33'', un récit écrit, qu'il n'a jamais inséré dans aucun de ses films et qui parle d'un monument funèbre qu'un homme transporte par camion en un lieu qui, imagine-t-il, doit être celui où est enterrée sa mère. Mais il ne parvient pas à savoir si ce terrain peut véritablement accueillir le corps de la femme. Il abandonne alors la statue dans le premier cimetière de campagne qu'il croise et fait semblant de croire que sa mère repose vraiment en ce lieu.

Le dernier bâtiment que Tarkovski rappelle, à la minute 48'45'', sur l'incitation de Tonino Guerra, est une maison à la campagne. Et à propos de maisons, parmi les derniers objets figurant dans *Tempo di viaggio*, on peut mentionner: une fenêtre fermée avec une grille en fer; la maison du metteur en scène avec deux tableaux, un meuble en bois clair avec des vitrines, et avec dessus et dedans de nombreuses bouteilles colorées, des burettes, des assiettes, des bibelots variés, un dossier contenant – comme c'est prévisible – des matériaux pour le scénario de *Nostalghia*, un agenda, des livres, des bougies de formes et de couleurs différentes, un divan, un petit kiosque en bois; et, à la place des notes pour le scénario du film, outre de nombreux livres de petite et grande taille, figure une bougie allumée, posée dans un vase en verre transparent qu'Andreï Tarkovski éteint, d'un seul souffle, à la minute 58'40'': nous n'avons plus affaire à un metteur en scène *imminent*, mais à un metteur en scène *épiphanique*.¹

Et le fait de passer *devant* la caméra, au lieu de ne rester que *derrière* elle, atteste que l'artiste utilise les objets pour son travail afin qu'ils témoignent de la vie de l'homme au sein d'un système, thématique et esthétique, composé de Choses de la Matière, nécessaires (et donc jamais superflues) – d'une Matière qui n'est autre que la consommation tarkovskienne du temps.

SOMMARIO

I film del regista russo Andrej Tarkovskij (1932-1986) sono qui analizzati da un nuovo punto di vista iconografico ed estetico, ovvero secondo l'importanza degli oggetti, dei manufatti, delle *cose tarkovskiane*, nella loro presenza ad un tempo narrativa e formale. Fin dall'esordio de *L'infanzia di Ivan* fino al testamentario *Il Sacrificio*, i temi, i personaggi in devastanti crisi esistenziali, le sofferte trame narrative, sono tutti ambiti sostenuti e sviluppati con l'indispensabile ausilio di un centinaio di oggetti. Tra questi, gli essenziali sono stati individuati nel numero di venti, in un eterogeneo, simbolico e nel contempo concreto paesaggio, nel quale convivono le differenti 'filosofie' dei monumentali custodi dello speciale spazio-tempo tarkovskiano. Il tutto in un visionario e liricamente lucido modello di Memoria e del Tempo Liquido del Sogno, centrale nella rivoluzionaria poesia artistica dell'autore.

ABSTRACT

The filmography of director Andrej Tarkovsky (1932-1986) is considered under a new critical, iconographic and aesthetic point of view: the importance of objects, that is *materic things, manufactured articles*, in their stylistic and narrative presence in his works. Since first *Ivan's Childhood* (1962) to the testamentary *Offret/Sacrificatio*, universal themes, characters in existential crisis and poignant plots are supported and develop-

¹ On trouve des argumentations autour des différences existant entre les deux typologies de metteurs en scène dans IDEM, *L'attore con la macchina da presa*, in Fabrizio Borin, Roberto Ellero (a cura di), *Cinematecnica. Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 269-290.

ed through approximately one hundred objects. Among them, the essential are indicated in the number of twenty in a heterogeneous, symbolic and at the same time concrete landscape in which live together different 'philosophies' of monumental custodians of the special tarkovskian space-time: the candle and the cross, the house with the book, the idea of hot-air ballooning together with the glass, including the watch and the photo. The whole in a visionary pattern of Memory and Liquid Time of the Dream, central figure of his artistic poetry.

SOLARIS: VIAGGIO ONIRICO ATTRAVERSO IL REALE

MARCO BETTIN

SCOPPO dell'analisi del film *Solaris*, è quello di porre in luce, attraverso un modello psicoanalitico, i momenti in cui emerge improvvisamente il *reale*, registro elaborato da Jacques Lacan dopo la teorizzazione dell'*immaginario* e del *simbolico*. Il *reale* è quel fondo oscuro e indefinito al cuore del soggetto, che resiste a qualsiasi tentativo di simbolizzazione. Per usare le parole dello psicoanalista «il reale è fuori senso»¹ e l'incontro del singolo con tale voragine può produrre in lui una destabilizzazione con la perdita di qualsiasi padronanza nei confronti di se stesso e del mondo. Il grande amore di Andrej Tarkovskij per la presenza dell'evento irrazionale nella vita ordinaria, è costantemente coglibile all'interno dei suoi film: le immagini e le parole a volte rivelano 'zone' favorevoli all'emersione improvvisa del reale.

Il *topos* del viaggio, centrale e di grande rilevanza come spesso accade nel cinema di Tarkovskij, risulta centrale anche in *Solaris*. Lo psicologo Kris Kelvin viene quasi immediatamente presentato come un personaggio al quale spetta la rischiosa missione di abbandonare la Terra per tentare di far luce sugli strani accadimenti presso la stazione orbitante intorno al misterioso pianeta. A questo proposito eloquente risulta essere, all'interno del romanzo di Stanisław Lem la denominazione *Prometeo* della nave che accompagna Kris nei pressi del pianeta dopo un viaggio di sedici mesi. Tale denominazione ricorda la continua ricerca del viandante prometeico descritto da Friedrich Nietzsche la cui spinta verso l'altro, alimentata dallo spirito, esprime una volontà di conoscenza. Egli appare rivolto, non tanto ad una meta in particolare che l'attende alla fine del viaggio, ma all'esperienza unica ed irripetibile dell'incontro fine a se stesso. Incontro finalizzato non all'assimilazione, ma alla consapevolezza che esiste un intraducibile, accostabile soltanto mediante sfere aliene all'irrazionale. E tale esperienza si manifesta quale rivelazione destabilizzante, ovvero si fa strada la percezione di una non aderenza tra il proprio Io e la propria immagine ideale restituita dello specchio dell'Altro.² Kelvin, infatti, al termine della sua avventura incontrerà l'Alterità più assoluta: se stesso.

Oltre a ricordare la preferenza estetica di Tarkovskij per l'uso del piano sequenza, l'opera è da subito ideata come un'esperienza affine al sogno al cui interno, come per la psicoanalisi, il tempo non è ascrivibile a una scansione lineare.³

A questo proposito si deve ricordare il sogno di Kris durante il suo delirio, costituito da molti piani sequenza impossibili. Questo è un esempio di subordinazione della descrizione di uno spazio alla funzione del pensiero. La macchina da presa diventa la coscienza del personaggio e i suoi relativi movimenti sono dovuti alle relazioni mentali che si instaurano con esso.⁴ La confusione tra Hari e la madre del protagonista ricorda una caratteristica fondante del lavoro onirico chiamata processo di 'condensazione', grazie al quale vengono congiunti elementi scollegati tra loro durante lo stato di veglia.⁵

Molti elementi concorrono a far pensare ad uno stato onirico di Kris a partire dall'alter-

¹ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XXIII. Il sintomo. 1975-1976*, ed. it. a cura di Antonio Di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 2006.

² Per un approfondimento si veda MARCO DALLA GASSA, *Tarkovskij esotico? Viaggio "al di fuori" dei fatti di coscienza quotidiani*, in Fabrizio Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1. Arti, cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*, Venezia, Cafoscarina, 2012, pp. 34-35.

³ ROSAMARIA SALVATORE, *Lo specchio, «l'ombelico del sogno» nel cinema di Tarkovskij*, in Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1. Arti, cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*, cit., p. 63.

⁴ GILLES DELEUZE, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubilibri, 2006, p. 34.

⁵ SIGMUND FREUD, *Il sogno* [1900] Torino, Boringhieri, 1975, pp. 38-39.

nativa che nella stazione spaziale, Hari possa essere considerata al pari di una produzione inconscia, un elemento da accettare o da escludere.¹ Infatti entrambe le possibilità vengono inserite nel corso del film: la donna prima viene scacciata nello spazio e poi accolta. Inoltre, secondo Freud, nel sogno può entrare in gioco una regressione per cui si disperdono i legami logici.²

Questa potrebbe essere la definizione che lo stesso Tarkovskij avrebbe potuto usare per definire i collegamenti tra le sue immagini, tese a suscitare un'emozione affine a quella poetica in cui il controllo razionale è del tutto ininfluenza.

Il ritorno a uno stato infantile è segnalato da vari oggetti e situazioni all'interno del film, come ad esempio il palloncino giallo presente nel prologo, la palla lasciata cadere da Sartorius e la nenia intonata da Ghibarian.

Sempre a vantaggio di una dimensione appartenente alla sfera del sogno, Tarkovskij preferì all'enorme donna nera presente nel romanzo omonimo, la ragazza con i sonagli. Rispetto alla greve apparizione partorita dalla mente di Ghibarian pensata da Lem, l'esile fanciulla, riconoscibile da un suono in un altro contesto tutt'altro che inquietante, conferisce una maggiore leggerezza a un'atmosfera che deve restare il più possibile onirica.

Per ritornare alla forma del pensiero psicoanalitico Freud sostiene come il contenuto del sogno sia costituito per lo più da situazioni visive e, per questo motivo, le produzioni oniriche devono subire un trattamento che le possano rendere adatte a questo tipo di rappresentazione.³ Questa spiegazione trasforma il filmato con le tracce impresse del passato di Kris, al cui interno viene citato il ritratto di Ginevra de' Benci di Leonardo, nonché la meditazione di Hari riguardante l'opera di Brueghel, in veri e propri stati onirici.⁴ Probabilmente secondo Tarkovskij la casa del padre è sempre stata tutt'uno con Solaris, esattamente allo stesso modo in cui il *reale*, potremmo dire, è in ogni istante parte integrante della realtà, soltanto che per averne piena coscienza è stato necessario affrontare un viaggio prima di tutto all'interno di se stessi. Tale percorso appare finalizzato alla percezione di quell'impossibile racchiuso dal *reale*. Alla fine il protagonista potrà liberarsi dal proprio narcisismo identitario per abbracciare il senso del cosmico, tanto caro a al regista.

La struttura a spirale, procedimento presente più volte nel corso del film e costitutivo dell'opera stessa, permette un accostamento (anche se con sostanziali differenze) tra il prologo e l'epilogo del film. Ad esempio il fumo, ancora persistente del falò acceso da Kelvin per bruciare i propri documenti ritenuti ormai inutili, può far pensare a un viaggio del tutto interiore molto simile a quello svolto dallo spettatore nel buio della sala, oltre che alla costruzione della casa immersa nel parco da parte di Solaris a partire dai ricordi dell'uomo.

Più volte, inoltre, nel corso della narrazione, una forte tonalità bianca pervade l'inquadratura accompagnando i momenti maggiormente significativi dell'opera. Lo schermo bianco sembra suggerire un rapporto con l'impensabile, ovvero ciò che sfugge alla presa del pensiero e quindi, con l'inconscio che, nell'elaborazione di Lacan, è più prossimo al futuro, ovvero al non ancora realizzato. Se l'inconscio è considerato dallo psicoanalista come «quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco»,⁵ questa affinità cromatica in *Solaris* evoca ancora una volta il carattere fortemente legato a produzioni psichiche.

A testimonianza dell'importanza conferita da Tarkovskij a una dimensione umana che esuli dalla pura razionalità, concorrono le parole di uno degli studiosi presenti nella stazione spaziale, il cibernetico Snaut, il quale durante il suo monologo in biblioteca, dichiara come il problema dell'uomo sia riscontrabile nell'aver perduto il sonno, alludendo con tale affermazione all'indebolimento della vicinanza a processi psichici. Per questo motivo si è costretti a temere l'atto di sognare, nonostante sia uno dei pochi momenti della vita real-

¹ Ivi, p. 51.

² Ivi, p. 50.

³ Ivi, p. 48.

⁴ Si veda a tal proposito FABRIZIO BORIN, *Solaris*, Palermo, L'Epos, 2010.

⁵ ANTONIO DI CIACCIA, MASSIMO RECALCATI, *Jacques Lacan*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 172.

mente democratici, secondo quanto affermato da Sancho Panza nel *Don Chisciotte*. Nelle produzioni oniriche, luogo dell'irrazionalità per eccellenza, si rivela il desiderio indistruttibile a cui l'uomo ha deciso di rinunciare a favore di una pulsione che volge l'individuo contro se stesso. Nella sua narcisistica pretesa di poter ridurre qualsiasi esperienza ad una spiegazione che abbia come centro universale lo stesso essere umano con la convinzione di allargare il cosmo alle dimensioni della Terra, la speranza di un contatto fecondo con un'Alterità è destinata al fallimento. Così il cibernetico conclude indicando la necessità di riflettere la propria figura in uno specchio, luogo 'altro da sé' dove si forma l'identità, prima di poter pensare alla scoperta di nuovi mondi.

Secondo Lacan lo sguardo, al contrario dell'occhio inteso quale organo di percezione, rimanda ad un'esperienza perturbante: il soggetto realizza di essere prima che vedente visibile, non da parte di qualcosa di precisamente definibile, ma da una sorta di macchia, di incrinatura, di scintillio che improvvisamente si palesa come enigmatica e che al contempo lo destabilizza della percezione illusoria di padronanza rispetto al mondo. Lo sguardo chiama in causa il campo del desiderio.¹ A partire da una lettura orientata da tale indirizzo possiamo interpretare gli oblò della stazione spaziale, da subito, non come aperture verso l'esterno, ma al contrario, spiragli da cui penetra uno sguardo non decifrabile. Un esempio è dato dalla visione sul nulla con cui inizia *Solaris* grazie a una inquadratura monocroma nera con la quale lo spettatore è chiamato subito a confrontarsi.

Lo schermo scuro rappresenta, per il filosofo Gilles Deleuze, il vertice della rarefazione e «ci informa così che l'immagine non si dà soltanto per essere vista. È altrettanto leggibile che visibile».² In questo modo Tarkovskij può porre l'accento sulla necessità, per lui pressante, di uno sguardo che possa andare oltre la superficie banale delle cose.³ Il sentimento derivante per chi osserva questo nulla insistente è di inquietudine, probabilmente perché già dai primi istanti della pellicola temiamo che da quel buio totale possa emergere, invece di una parola bianca dei titoli di testa, qualcos'altro di oscuro. Per Slavoj Žižek, infatti, il vero orrore non risulta essere l'assenza, di cui il colore nero è tradizionalmente simbolo, ma l'insorgere inaspettato di un qualcosa riconducibile a qualcosa di non raffigurabile, diffusa, non contenibile in alcuna forma o figura, non eludibile e non ancorabile ad alcun soggetto preciso.⁴

Il film in bianco e nero, portato dall'astronauta Berton come testimonianza personale della sua particolare esperienza anni addietro presso lo sconosciuto pianeta, è il primo elemento realmente perturbante all'interno del film ed è possibile leggerlo come la prima manifestazione del *reale* all'interno di *Solaris*. Quello che per Lacan sfugge a ogni tentativo di rappresentazione è dato non dall'oggetto della visione, bensì dalla sovrapposizione del nostro sguardo a quello di Berton, artefice della ripresa.

Altro momento in cui il *reale* sembra affiorare con tutta la sua forza destabilizzante, è quello nel corso del quale assistiamo al filmato riguardante alcuni momenti dell'infanzia di Kelvin. La madre del protagonista evoca allo spettatore un senso di inquietudine. Ricordiamo con Freud che «il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»⁵ e che istantaneamente si presenta come estraneo. Il *reale*, infatti, spesso non si rivela nello sconosciuto, ma al contrario nel già noto, e questo ne accentua la sensazione spaesante. *Nell'Essere e il nulla*,⁶ Jean-Paul Sartre descrive lo sguardo che sorprende nella forma di un rumore, a prima vista ordinario, di foglie. A

¹ ROSAMARIA SALVATORE, *La distanza amorosa – Il cinema interroga la psicoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 96.

² GILLES DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2012, pp. 25-26.

³ «Egli è in grado di oltrepassare i limiti della logica rettilinea per esprimere la particolare natura dei sottili legami e dei fenomeni profondi della vita, la sua profonda complessità e verità. Altrimenti la vita appare schematicamente convenzionale, monotona, persino quando è espressa con delle pretese di verosimiglianza», sostiene Andrej Tarkovskij (*IDEM, Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1995, p. 22).

⁴ SLAVOJ ŽIŽEK, *Tarkovskij: La cosa dallo spazio profondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 6-7.

⁵ SIGMUND FREUD, *Il perturbante* [1919], in *Opere*, vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, p. 82.

⁶ JEAN-PAUL SARTRE, *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

questo proposito il perdurante sguardo su un addormentato Kelvin da parte di Solaris, il quale permette la seconda materializzazione di Hari, avviene subito dopo un primo piano delle striscioline di carta collocate davanti alla presa d'aria. Questo sistema è stato ideato dal fisiologo Ghibarian prima di suicidarsi, e la sua presenza negli alloggi degli scienziati sembra servire proprio a imitare quel fruscio delle foglie degli alberi che sorprese Sartre facendogli percepire di essere visto prima che vedente.

La presenza costante di uno sguardo non riconducibile a nessun soggetto preciso è accentuata anche dal particolare uso espressivo del fuori campo, da sempre marca stilistica del cinema di Tarkovskij, in modo particolare in *Solaris*. In singoli momenti ciò che risulta escluso da una visione diretta viene ad assumere maggiore presenza. Le numerose immagini del pianeta occupanti l'intera l'inquadratura, in realtà forzano i confini di quest'ultima garantendo, in tal modo, una presenza incontenibile dell'oceano e annullando la distanza tra quest'ultimo e gli spettatori. È chiara l'impossibilità di porre dei limiti precisi all'azione del pianeta che, come notato, è ancorabile in ogni momento del film all'affiorare e permanere di uno sguardo diffuso, inquietante, della quale non si può nemmeno dire che esiste, ma piuttosto che insiste o sussiste, un Altrove più radicale, fuori dello spazio e del tempo omogenei». ¹

Una sequenza importante seguendo tale orientamento teorico, è quella in cui Kelvin si reca da Snaut con la ferma intenzione di capire se la fanciulla con i sonagli sia reale; quando un dettaglio desta la nostra attenzione: un pezzo di vetro cade a terra andando in frantumi. Successivamente prima di coricarsi Kelvin cerca vanamente una rassicurazione identitaria guardandosi allo specchio, ma dalla superficie riflettente egli riceve, procedendo in una lettura psicoanalitica, lo sguardo angosciante del *reale* volto a destabilizzare la percezione di una identità uniforme e omogenea. Lo specchio infranto del *reale*, anticipato dalla distruzione del frammento di vetro di qualche minuto prima, non rimanda alla funzione giubilatoria di costruzione dell'Io rappresentata dall'esperienza evolutiva dello Stadio dello Specchio, piuttosto da quell'immagine riflessa sembra emanare un senso di perdita. Questo mancato autoriconoscimento, ricorda un episodio narrato da Freud nel saggio sul *Perturbante*:² lui stesso, durante un viaggio in treno, provò una sensazione di inquietudine scorgendo nel suo riflesso sul finestrino lo sguardo insistente di un vecchietto e, soltanto dopo qualche istante, lo psicoanalista realizzò che si trattava della propria immagine beffardamente riflessa. Così, nel film, le immagini identitarie rassicuranti e fittizie degli abitanti della stazione, investiti da uno sguardo cieco e inesorabile, di cui lo specchio è simbolo e origine, cominciano rapidamente a disintegrarsi. Quelle definite da Massimo Recalcati come «identificazioni solide»,³ fenomeno caratterizzante della nostra società, che nella loro estrema rigidità narcisistica sono responsabili della distruzione dei legami sociali con l'Altro, sono messe in discussione da Kris, il quale già, all'inizio della narrazione, appariva esposto a una messa in questione del senso del proprio esistere.

Il *reale* percepito come frammento non collocabile in una *Gestalt* totale ritorna in vari momenti di *Solaris*, in particolare nel primo piano dell'orecchio dell'ospite sdraiato sull'amaca di Snaut, e nella descrizione operata da Berton dell'enorme bambino generato dall'oceano pensante. Questi particolari permettono l'accostamento con la sensazione di corpo senza organi formulata da Antonin Artaud. L'estraneità imposta del *reale* rispetto al proprio piano di esistenza, determina per il drammaturgo francese una regressione a uno stato pre-infantile, in cui ogni parte dell'organismo è priva di connessione con le altre. Il soggetto appare così privato di una soggettività coordinante. ⁴

L'altro personaggio che attraversa un profondo viaggio all'interno di se stesso, è la 'neu-

¹ DELEUZE, *L'immagine-movimento*, cit., p. 31.

² FREUD, *Il perturbante* [1919], in *Opere*, vol. IX, cit.

³ MASSIMO RECALCATI, *L'uomo senza inconscio*, Milano, Cortina, 2010, pp. XIV-XV.

⁴ Si vedano a questo proposito le osservazioni di EMILIANO BAZZANELLA, *Lacan – Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*, Trieste, Asterios, 2011, pp. 70-71.

trinica' Hari. Dopo essersi sbarazzato inutilmente della prima rimembranza «fatta carne» (Lacan osserva come «il *reale* ritorni sempre nello stesso posto»),¹ lo psicologo comprende, infatti, che «la difesa nei confronti dell'Altro avviene costitutivamente attraverso l'Altro». ² La ragazza appena creata nuovamente dal liquido dell'oceano, appare inizialmente nella forma di un soggetto privo di inconscio e come tale agisce in modo pulsionale e acefalo. ³ Infatti letteralmente demolisce la porta che la separa da Kris, ma le ferite nel suo corpo, provocate dalla lacerazione dell'acciaio, si rimarginano quasi istantaneamente e pochi secondi dopo la donna riprende i sensi, abbracciando disperatamente il marito. La domanda della ragazza «Che cosa mi succede?» nei confronti dell'insensatezza di quanto appena avvenuto, ricorda l'incipit del racconto *La metamorfosi* di Kafka. Lo scrittore narra: «Quando Gregor Samsa si risvegliò una mattina da sogni tormentati si ritrovò nel suo letto trasformato in un insetto gigantesco. [...] “Che cosa mi è successo?”», pensò. Non era un sogno». ⁴ Al pari della situazione rappresentata nel racconto il *reale*, percepito come completamente estraneo alla propria esistenza, si presenta improvvisamente in tutta la sua illogicità e nei due casi estremi appena descritti i protagonisti scoprono con terrore che essi stessi *ne sono*. Quando Sartorius, durante l'incontro tra i tre scienziati presso il suo laboratorio, deve nominare le creazioni di Solaris usa inizialmente il curioso termine di «fantasmi», subito abbandonato perché giudicato meschino da Snaut.

Il *reale*, inteso da Lacan, è proprio un'apparizione spettrale, un frammento della nostra storia soltanto apparentemente cancellato, un dolente «passato reale»⁵ al di là del principio di piacere che, con il suo ripetersi, rivela la divisione strutturale al cuore del soggetto, la non aderenza tra la percezione di sé e il proprio Io.

Generata dal godimento mortifero del marito, Hari è un'incarnazione non filtrata dal linguaggio che possiede le medesime caratteristiche del *reale*. Secondo Freud nell'essere umano esistono due inconsci differenti: uno associato al desiderio che, interferendo nel discorso logico, destituisce la coscienza della sua padronanza e l'altro associato al godimento mortifero. Tornando a *Solaris*, Kelvin è prigioniero di questa seconda presenza dell'inconscio. Lo psicologo, imbrigliato dal senso di colpa per essere stato la causa della morte della moglie, appare schiavo di una coazione a ripetere, portatore di un'esperienza dolorosa, totalmente svincolata dal desiderio, ma animata da un grande odio nei confronti di se stesso.

Tale odio pretenderebbe di fare della nuova Hari la perfetta reincarnazione della ragazza suicida ma, al contrario, la creazione prodotta da Solaris, è già da subito refrattaria a riconoscere una propria aderenza a quell'immagine ideale proposta dal marito il quale tenta di fagocitare la donna, senza comprendere l'alienazione di fondo che implica ogni rapporto amoroso. Se, infatti, aderiamo alle considerazioni psicoanalitiche sulla non coincidenza tra maschile e femminile elaborate da Lacan in particolare nel *Seminario xx*,⁶ la donna, per il suo essere segnata nel proprio corpo da una mancanza, incarnando un vuoto (si ricordi che nel profondo le creazioni neutriniche sono caratterizzate proprio dal vuoto) dovuto all'assenza del fallo, non si presta ad essere irretita in nessun modo e, con la sua imprevedibilità, lascia spiazzato il compagno.⁷

All'interno di *Solaris*, soltanto nella celebre sequenza della levitazione in biblioteca i due amanti sono una cosa sola, complementari l'uno dell'altra, come narrato da Aristofane nel *Simposio*, accomunabili alla formula $1 + 1 = 1$ riportata nelle pareti dell'abitazione di Domenico in *Nostalghia* e riassunta da questi con la frase «una goccia più una goccia fa una goccia

¹ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro xi. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, trad. it. a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003, p. 49.

² BAZZANELLA, *Lacan – Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*, cit., p. 12.

³ RECALCATI, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 3.

⁴ FRANZ KAFKA, *La metamorfosi e tutti i racconti* [1915], Roma, Newton Compton, 2011, p. 55.

⁵ DI CIACCIA, RECALCATI, *Jacques Lacan*, cit., p. 64.

⁶ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro xx. Ancora 1972-1973 (1975)*, Torino, Einaudi, 1983.

⁷ Si veda a tale proposito BAZZANELLA, *Lacan – Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*, cit., pp. 53-54.

più grande e non due». ¹ Anelazione utopica perché secondo Lacan il rapporto sessuale non può mai sommare i due rispettivi corpi in un fantasma di fusione. I due amanti non possono sentire fusionalmente il godimento dell'Altro in quanto l'uomo gode del frammento, dell'oggetto feticcio appartenente al corpo dell'Altro, mentre la donna insiste con una continua domanda d'amore a cui il *partner* maschile non è in grado di fare fronte (nel film *Solaris* e nel romanzo omonimo molte volte Hari chiede a Kris se l'ama davvero). Questo spiega il motivo per il quale l'uomo e la donna non saranno mai in grado di incontrarsi totalmente e il sentimento dell'amore cerca di costruire una risposta all'inesistenza del rapporto sessuale, anche a partire dalla consapevolezza che l'umano è condannato a una imprescindibile solitudine.

Tornando a *Solaris*, grazie a un piano sequenza precedente alla sequenza della levitazione, Hari e lo spettatore osservano lungamente il dipinto *I cacciatori della neve* di Brueghel presente in biblioteca. La soggettiva della donna sul quadro si chiude con un'immagine della registrazione ricordo portata da Kelvin con sé dalla Terra. Il filmato del protagonista è usato dalla creatura del pianeta non per diventare la mera copia della Hari defunta, ma per sfondare la bidimensionalità della creazione artistica entrando in contatto con l'infinito in essa celato ed accedere, in questo modo, alla formulazione di un proprio personale desiderio.

In un tempo ipermoderno che sembra aver perso la dimensione del tragico, la ragazza materializzata dalla coscienza di Kelvin, si fa portatrice di un atto simile a quello di Antigone. Entrambe muoiono fuori scena di «una seconda morte», ² ma mentre la protagonista della tragedia di Sofocle è caratterizzata da un desiderio talmente puro da diventare desiderio di morte, quello di Hari, al contrario, è profondamente collegato all'Altro. Infatti proprio per strappare Kris dal suo godimento mortifero dovuto alla pulsione di morte e per garantirgli una vicinanza maggiore al proprio inconscio, lei accetta la fine. Contrariamente alla pulsione distruttiva, il desiderio è strutturalmente annodato a una struttura simbolica e perché possa esistere deve essere fondato su una mancanza (si deve ricordare che le strutture neutriniche descritte da Lem sono composte nel profondo dal vuoto). ³ Kelvin, grazie all'atto estremo di Hari, privo di un significato razionale e per questo valorizzato da Tarkovskij, ha conosciuto l'esperienza dell'impossibile, del limite, accedendo così al *registro del simbolico* e, di conseguenza, al desiderio. Infatti durante l'epilogo, vediamo il protagonista chiedere perdono e riappacificarsi con il padre, figura metaforica di una funzione volta a testimoniare e trasmettere la coscienza e la necessità dell'assunzione del limite.

La capacità da parte delle materializzazioni prodotte da *Solaris* di far luce sulle mancanze del singolo, rende possibile l'incontro con una propria verità soggettiva che smaschera la nostra illusione di possedere un'identità definita. Questa rivelazione destabilizzante è responsabile dell'odio profondo provato da Sartorius nei confronti di questi 'ospiti'. Probabilmente se alle incursioni generate da *Solaris* fosse stata preclusa la possibilità di imparare e di evolversi, restando simili a macchine caratterizzate da un agire automatico, lo scienziato non avrebbe motivo di provare nei loro confronti un sentimento di odio profondo, ma la situazione è molto più complessa.

Tarkovskij fu convinto che il progresso tecnologico non sia stato accompagnato da un adeguato miglioramento dell'essere umano in senso etico e, analogamente per Freud, concepì il programma della Civiltà non del tutto conciliabile con il desiderio soggettivo. Lacan, similmente, critica un certo uso della scienza per il suo totale disinteresse alla singolarità, reputandola il rovescio speculare della follia nel suo tentativo di formulare leggi che debbano possedere valore di universalità e corroborando la tesi di Aristotele per cui dell'individuale

¹ DALLA GASSA, *Tarkovskij esotico? Viaggio "al di fuori" dei fatti di coscienza quotidiani*, in Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1. Arti, cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*, cit., p. 34.

² Si veda a tale proposito la lettura proposta da SALVATORE, *La distanza amorosa - Il cinema interroga la psicoanalisi*, cit., p. 89.

³ STANISLAW LEM, *Solaris* [1961], Palermo, Sellerio, 2013, p. 145.

non è dato sapere. Da Cartesio in poi il corpo, per essere curato dalla medicina, non è considerato come la sede di sentimenti e sensazioni, invece risidenti nell'anima e di cui non è opportuno occuparsi, ma come oggetto di numerazione e misurazione. Lacan, invece, sostenne che «il sintomo è un simbolo iscritto nella sabbia della carne»,¹ sottolineando la sofferenza concreta del corpo del soggetto e proprio in questo dolore è presente una verità che 'parla'.

Il pensiero di Sartorius, il quale al pari di Creonte, è convinto di operare per il bene di ognuno, dimenticando la soggettività e piegando la Legge a questa sua volontà universalistica,² allontana la presenza dell'inconscio. L'uomo appare così incapace di cogliere la verità presente anche nel falso e, quindi, anche nelle materializzazioni da lui considerate come semplici copie di un originale perduto. La completa assenza di limite dell'astrobiologo produce un discorso che si è sostituito a Dio e, infatti, nel suo laboratorio decide a chi spetta la vita e a chi invece la morte, rispondendo ad una immortalità ritenuta illecita, con l'inevitabile distruzione il cui raggio annichilatore di sua invenzione ne è il simbolo. Lo scienziato, nel ruolo di uomo votato completamente alla scienza, non accetta che possa emergere una verità legata alla perdita di qualsiasi padronanza su sé e tale atteggiamento spiega il suo odio nei confronti degli ospiti, prova vivente del suo errore. Nel confronto in biblioteca tra Hari e Sartorius, risulta ben evidente la differenza tra la parola piena della donna mediante cui afferma la propria umanità, asserendo che «ogni coscienza è qualche cosa (Bergson)»³ e la parola vuota dello studioso, fondata sul narcisismo di una falsa sicurezza di sé. Nella sua estrema volontà di negare l'alterità che si sottrae ad una spiegazione razionale, nonostante sia presente davanti ai suoi occhi, Sartorius sembra possedere la volontà di entrare nella schiera dei personaggi deboli tarkovskiani, dall'uomo di scienza paradossalmente detestati.

Durante il colloquio finale tra Kris e il cibernetico all'interno della biblioteca, vediamo uno scialle di Hari appoggiato sullo schienale della poltrona, oggetto usato dal regista per identificare la ragazza subito dopo il suo 'ritorno' a causa di Solaris. Questa immagine indica la continua presenza del *reale* nonostante la scomparsa fisica della ragazza, la quale si è sottoposta all'azione del raggio annichilatore. Successivamente il protagonista conclude su come siano necessari i misteri per conservare le semplici verità umane. Significanti come la nascita e la morte hanno la funzione di velare un'insensatezza di fondo incomprensibile per l'uomo. Infatti questi significanti, nonostante coprano le falle del *simbolico*, lasciano emergere l'assurdità del *reale*, obbligando l'uomo in una continua ricerca di nuove forme di occultamento non permesse dall'irrigidimento del discorso. Ecco la funzione dei miti antichi distrutti dalla scienza moderna con la sua pretesa di porre un significato completo ed esauriente a questi misteri,⁴ nella volontà di raggiungere un'illusoria non morte attraverso la verità scientifica.

L'assurda pretesa da parte di Sartorius di riempire le falle attraverso cui emerge il *reale* e su cui si regge il *registro del simbolico*, ricorda il racconto di Kafka dal titolo *Nella colonia penale*.⁵ Nella narrazione si descrive un misterioso marchingegno usato per la pena capitale, che, grazie a degli aghi, letteralmente incide nel corpo dei condannati il messaggio riportante la loro colpa la quale, viene così svelata al suppliziante soltanto un attimo prima della sua morte, che sopravviene improvvisamente dopo dodici ore. L'inventore della macchina da tortura fu il precedente comandante della colonia, il quale, grazie alle descrizioni colme di reverenza e rispetto fornite dall'ufficiale e disseminate lungo la narrazione, assume le caratteristiche del Dio dell'Antico Testamento, artefice di una Legge donata agli uomini dall'alto della sua onnipotenza e terribile nelle punizioni e nella vendetta. L'ufficiale è diventato, dopo la scomparsa del comandante, l'unico protettore e conoscitore del funzionamento

¹ RECALCATI, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 66.

² Ivi, p. 310.

³ DELEUZE, *L'immagine-movimento*, cit., p. 74.

⁴ BAZZANELLA, *Lacan - Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*, cit., p. 78.

⁵ KAFKA, *La metamorfosi e tutti i racconti* [1915], cit., da p. 92 a p. 112.

della macchina e, forse proprio per questo, si trova ad essere lui stesso condannato e, una volta adempiuti i preparativi, si sottopone al trattamento. Il marchingegno misteriosamente inizia a non funzionare correttamente e l'ufficiale muore in modo orribile e doloroso in pochi minuti. I disegni riportanti la colpa, che risultano incomprensibili, rimandano ad una Legge priva di desiderio, e quindi, disumana.

La parola che ha la pretesa di significare tutto, di farsi carne come si afferma all'inizio del *Vangelo* di S. Giovanni, appare opaca e non del tutto adeguata a dire tutto dell'essere umano, in quanto esclude la parte irrazionale dell'esistenza che non può essere cancellata o imbrigliata, ma ascoltata, cercando di strappare qualcosa dall'inconscio e cercando di portarlo al livello del pensiero. Lo stesso Tarkovskij fu consapevole dell'impossibilità di far passare nel linguaggio le sfere più intime e della eccessiva fiducia che l'uomo conferisce in esso,¹ scegliendo di affidarsi, non a caso, all'arte cinematografica per tentare di avvicinarsi a una qualche verità. Nella parte finale di *Sacrificio*, quando Ometto chiede al padre «All'inizio era il Verbo. Perché, papà?»,² si ribadisce il primato dell'immagine rispetto al puro *logos* e, implicitamente, ciò conferisce al cinema una dignità e un'importanza fondamentali per la crescita interiore dell'uomo.

La biblioteca si differenzia enormemente dalle altre zone fredde della stazione orbitante forse per il fatto, come sottolineato da Snaut, di essere priva di oblò. Proprio nella speranza di eludere lo sguardo alieno del pianeta, il cibernetico decide di designare questo luogo come ritrovo per festeggiare il suo compleanno.

Tra i molti oggetti caratterizzanti la stanza, in particolare si nota il busto di Socrate. Oltre ad essere stato un filosofo che dubitò della certezza in una conoscenza definitiva, fu anche disposto ad accettare la morte per non dover rinnegare il suo pensiero. La sua fine richiama il processo subito da Hari da parte di Sartorius, dal quale quest'ultimo esce sconfitto, e l'atto estremo della ragazza con lo scopo di salvare Kelvin. Non si deve dimenticare, al contempo, che dopo l'insegnamento socratico tutto nella cultura occidentale sembra legato al *logos*, quindi esprimibile. Conoscendo l'incredulità di Tarkovskij nei confronti di una parola in grado di significare tutto, la presenza di Socrate in un luogo come la Stazione Solaris, dove l'inspiegabile non può essere ignorato, potrebbe rimandare al pensiero spesso trascurato dei filosofi presocratici. In particolare il *reale* per il suo manifestarsi in quanto fuori senso può essere associato al divenire di Eraclito e all'essere eterno di Parmenide,³ come sostenuto da Emiliano Bazzanella. Per gli antichi, così affermerà Snaut in seguito, insieme al *logos*, si poté contare sul Mito all'interno del quale l'irrazionale trova una naturale collocazione. Gradualmente da Socrate in poi, l'Occidente, attraverso il suo pragmatismo scientifico, sembra sempre maggiormente convinto nella sua scelta di ignorare una parte costituente della condizione umana con il risultato, previsto da Tarkovskij, di un decadimento etico inarrestabile.

La presenza di Socrate nella biblioteca permette la relazione di questo luogo con la casa del padre del protagonista osservata durante il prologo, al cui interno è presente il busto di Platone. Il filosofo con il suo sguardo severo, può essere considerato il simbolo di tutti i valori dell'Occidente, percepiti a ragione da Tarkovskij ormai distrutti dall'egoismo. Tali valori, però, trovano ancora dimora nella casa del padre, che vedremo essere il Custode della tradizione. Platone è anche colui che per primo, riprendendo la lezione degli orfici, introdusse il concetto di anima incorruttibile e indispensabile per raggiungere la conoscenza. Inoltre, nel dialogo dal titolo *Fedro*, scrisse dell'Iperurano, luogo dove risiedono le idee incorruttibili e necessarie per l'esistenza di ogni cosa. Secondo un rapporto di *mimesi*, per Platone ciò che ci

¹ Tarkovskij: «Parole, parole, parole, nella vita reale il più delle volte esse sono solo acqua, e solo di rado e per breve tempo si può osservare una piena coincidenza della parola e del gesto, della parola e del fatto, della parola e del senso» (TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 71-72).

² MARINA PELLANDA, *Tarkovskij's Heritage. Ispirazioni tarkovskiane sul cinema contemporaneo*, in Fabrizio Borin (a cura di), *Tarkovskiana 1. Arti, cinema e oggetti nel mondo poetico di Andrej Tarkovskij*, cit., p. 97.

³ BAZZANELLA, *Lacan – Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni*, cit., p. 69.

accompagna nella nostra vita terrena è soltanto una copia. È possibile allora accostare a tale concezione l'operazione esercitata da Solaris, che sembra ricreare, attraverso variazioni, gli oggetti con cui viene a contatto (nel romanzo sono chiamati «mimoidi») e anche gli esseri viventi. Sartorius sosterrà l'assenza di anima di queste creature proprio perché soltanto meri copioni di un originale e quindi estranei alla conoscenza, ma lo scienziato impegnato in una sua ricerca personale di una verità misurabile, dimentica che per il filosofo greco anche la componente irrazionale dell'anima è fondamentale per la sua esistenza.

Affinché possa emergere il *reale* deve esistere una dimensione simbolica forte¹ rappresentata, in questo caso, da Solaris stesso. L'oceano, infatti, legge l'inconscio degli abitanti della stazione durante la notte e ne materializza i fantasmi, i quali hanno una struttura linguistica definita come il luogo da cui sono estratti. Così Solaris, sempre abbracciando una lettura psicoanalitica, risulta essere il luogo fisico e materiale dove il *registro del simbolico* si incontra con il *registro del reale*. Nel romanzo Lem descrive l'oceano come un «gigantesco monologo eternamente in atto nelle sue profondità e largamente superiore alle nostre capacità di comprensione»² ed è l'inadeguatezza dell'essere umano, data dall'impossibilità di capire quel misterioso linguaggio, a conferirgli caratteristiche perturbanti. Tarkovskij non si occupa di una verità aliena distante dall'uomo, ma, al contrario, si riferisce ad una conoscenza profonda del nostro essere la quale, se accostata senza filtro né copertura, non consente la vita.³ Questa emersione del *reale* attraverso il *simbolico* ricorda i simmetriadi, i longoidi e tutti le altre costruzioni aventi origine dal plasma costituente il pianeta e descritti nel romanzo come prive di qualsiasi senso (anche perché destinate ad un'inevitabile successiva distruzione da parte del loro stesso creatore), almeno secondo la logica umana.

Lacan chiama «La Cosa» l'oggetto al cui interno è celato il vuoto del *reale*. Nel capitolo settimo dal titolo *La conferenza* Lem descrive così lo stupore di Kris mentre al microscopio analizza il sangue di Harey: «[...] Invece di vedere la nebbiolina degli atomi vibrante in un tremolio gelatinoso, non vidi niente. Il campo visivo era di un argento immacolato. Girai a fondo la vite. Il brusio crebbe rabbiosamente, ma non apparve niente. [...]»,⁴ rendendo in tal modo chiaro come le strutture neutriniche siano composte nel profondo dal vuoto, mascherato da una facciata esterna al pari de «La Cosa». Questo, oltre a rendere i visitatori le impronte viventi del nulla centrale che abita il soggetto, spiega il rapporto mortifero che lega Kelvin alla moglie donatagli da Solaris. Il pianeta diviene così simile all'artista il quale, attraverso la propria creazione, tenta di circoscrivere il *reale* per poi trasmettere a colui che entra in rapporto con l'opera d'arte tale esperienza. A sostegno dell'ipotesi sulle funzioni demiurgiche dell'oceano interviene la stessa acqua la quale, per natura, è in grado di imitare perfettamente la forma del suo contenitore. Inoltre, il movimento delle onde, visibile nell'inquadratura descritta precedentemente, rimanda alla struttura a spirale costituente la doppia elica del DNA.

Deleuze descrive il cinema come un immenso «monologo interiore»⁵ curiosamente molto simile alla descrizione fornita da Lem al pianeta di sua invenzione. Quando Kelvin in preda al delirio afferma «Ci ruba i pensieri. Ci mangia vivi per sputarci in faccia le nostre ossessioni fatte carne», tali espressioni sembrano accostare Solaris all'immagine di un vampiro. A proposito di tale figurazione, Francis Ford Coppola nel suo film *Bram Stoker's Dracula*, instaura una sorta di analogia tra il cinematografo allora appena nato e la figura del conte, attirato anch'egli da quella magica novità. Dopotutto se si considera il cinema al pari di un'esperienza onirica e come «ciò a cui siamo ancora fedeli»,⁶ il paragone con Solaris, luogo di confronto con i propri fantasmi, non risulta del tutto azzardato.

¹ ANDREA BELLAVITA, *Il fantasma cinematografico: un quadro sulla finestra del reale*, «La valle dell'Eden», VII, 15, luglio-dicembre 2005, p. 66.

² LEM, *Solaris*, cit., p. 36.

³ ŽIŽEK, *Tarkovskij: La cosa dallo spazio profondo*, cit., p. 35.

⁴ LEM, *Solaris*, cit., p. 145.

⁵ DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 266.

⁶ Ivi, p. 191.

SOMMARIO

Secondo Lacan, il *reale*, come il desiderio, non dipendono dall'Io e non possono essere espressi esaurientemente con il *logos*. Questo rende l'arte cinematografica tra le modalità espressive che più si adattano al tentativo di rendere manifesta quella parte di realtà che non può essere rappresentata. In questa analisi dell'opera cinematografica *Solaris*, verranno posti in luce i momenti in cui è presente un allentamento del registro *simbolico* a favore di un'emersione del *reale*. L'opera di Andrej Tarkovskij, infatti, per la sua capacità evocativa e la prossimità con la rappresentazione della dimensione onirica, diviene scenario privilegiato di *quell'altra scena* che per Freud rappresenta la più intima sfera dell'essere.

ABSTRACT

According to Lacan, the *Real* (*le Réel*), as well as desire, don't depend by the Ego. These dimensions of existence can't be fully expressed with the *Logos*. That is why the art of cinematography is best ways to try to express and reveal that part of the *Real* which cannot be otherwise expressed. This analysis of *Solaris* will highlight the moments in which the Symbolic register loosens while the *Real* emerges. In fact, Andrej Tarkovskij's work, thanks to its evocative quality and its proximity to the representation of the oniric dimension, becomes a privileged scene of the *other scene*. For Freud, this scene is the most intimate sphere of Being.

A SHARP CINEMA WITHOUT A CENTRE?

A BALALAIKA FOR MARILYN MONROE

MARIA PIA PAGANI

«How do I hear the melody – the
Tone springs from emotions»
MARILYN MONROE, *Fragments*

FOR a better comprehension of the personality of an artist as Marilyn Monroe is important to evaluate not only her choices, but *also* her dreams. The analyses of magazine covers, photographs, interviews, press-releases, allow us to understand what she wanted to do at some point in her career, but circumstances prevented her.

Among the roles that Marilyn would have like to play there is Grushenka, in a screen adaptation of the famous novel *The Brothers Karamazov*. The actress had this dream since the beginning of the 1950s, born from her interest in Russian literature. In *My Story* she reveals her love for Tolstoy and Turgenev, with the reading of their works thanks to the acting coach Natasha Lytess: ¹ «They excited me, and I couldn't lay a book down till I'd finished it. And I would go around dreaming all the characters I'd read and hearing them talk to each other». ² When she was pupil of Michael Chekhov, they studied together *The Cherry Orchard*. ³ At home, in her library there was also a copy of another famous Dostoevsky's novel, *The Idiot*, as we can see in the photos taken by Philip Halsman in April 1952 for the magazine «Life». ⁴

Russian literature was 'familiar' for Marilyn also in reason of her frequent contact with Slavic emigrants: the great guides Michael Chekhov ⁵ and Lee Strasberg, ⁶ the talent agent Johnny Hyde ⁷ and other important figures of the star system in Hollywood. For the members of «Russia Abroad», a film taken from the last Dostoevsky's novel was a business of high cultural value, a sign of their «Russian identities» and a revelation of their *nostalgia* for the homeland. ⁸

¹ As her name reveals, Natasha Lytess (1913-1964) probably had Russian origin. Her artistic life started in Germany: «To account for her temperamental nature, Natasha claimed to be of mixed Russian and French blood. Some people whispered that she was really a German. She was in fact an Austrian Jew, a former actress in Max Reinhardt's company in Germany»: see BARBARA LEAMING, *Marilyn Monroe*, New York, Crown Publishers, 1998, p. 31.

² MARILYN MONROE, *My Story*, Lanham, Taylor Trade Publishing, 2007, p. 94.

³ The importance of Michael Chekhov in Marilyn's life is described in the chapter *A Wise Man Opens my Eyes*, in *My Story*, cit., pp. 170 sgg.

⁴ For the work of the Russian photographer Philip Halsman (1906-1979) in April 1952 see MARIA PIA PAGANI, *Eleonora Duse (dal Vittoriale a Hollywood)*, in FRANCESCA BRIGNOLI, NUCCIO LODATO, *Marilyn Monroe. Inganni, Recco, Le Mani*, 2014, pp. 113-118.

⁵ See ANTONIO ATTISANI et alii, *Actoris Studium – Album # 2 – Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

⁶ See LEE STRASBERG, *A Dream of Passion. The Development of the Method*, ed. by E. Morphos, London, Plume Book, 1988.

⁷ Johnny Hyde is the 'Americanized' form of Ivan Haidabura (1895-1950). Marilyn described their relationship and his death for an heart attack in *My Story*.

⁸ Here I use the terms «Russia Abroad» and «Russian identities», borrowing them from the works of Marc Raeff (1923-2008), Professor at Columbia University – *Russia Abroad: a Cultural History of the Russian Emigration (1919-1939)*, New York, Oxford University Press, 1990 – and Nicholas Riasanovsky (1923-2011), Professor at Berkeley (*Russian Identities: a Historical Survey*, New York, Oxford University Press, 2005): they are very useful for the comprehension of the creative mechanism of survival, transmission and theatrical re-invention of Russian diaspora. For Russian artists, the decision to migrate provoked not only a physical, but also a cultural 'shift' of the way to understand and practice theatre: in their new life abroad, they brought a 'luggage' of artistic experience (born and consolidated in pre-revolutionary, revolutionary and Soviet Russia) which they transplanted, compared but also challenged for the inclusion in a new theatre system. As result, were born important 're-adjustments' on the technical level (working in theatres with different organization and management, playing with not Russian colleagues, dealing with another audience, etc.), on the artistic level (working in countries in which direction was poorly developed, with different styles of acting, etc.), on the linguistic level (the use of a language different from Russian was a problem partially circumvented only by the actors who worked in silent films). For the artists of «Russia Abroad», the

Moreover, it was also a reminder of Stanislavsky's American tour in 1923/1924 with the Moscow Art Theatre, and their staging of *The Brothers Karamazov*. In fact, in that occasion the impresario Morris Gest¹ and his press agent Oliver Martin Saylor² published a very important translation of Dostoevsky's theatrical adaptation in the volume *The Moscow Art Theatre Series of Russian Plays* (1923).³

Between the 1890s and the 1930s, Russian emigration waves in the United States raised the development of an interest in Russian theatre: its progressive introduction through performance and the press, provoked the reaction of the American theatre critics in front of Russian productions. In fact, elements such as the ensemble playing, the athletic physicality, the professionalism of the artists, the effectiveness of design and makeup used by Russians, were very important for the advent of modernism in American theatre. This social and cultural phenomena generated a great respect for Russian *émigré* artists:

By the 1930s, in association with the performing arts, the term "Russian" signified high skill and technical proficiency, professionalism, bold experimentation, and artistic rigor. The Russian "trade mark", so-called by the almanac editors, evoked a number of performance styles and traditions, but was understood to indicate "high standards and good taste". Even as diplomatic relations between the United States and the Soviet Union stagnated and faltered, Americans increasingly celebrated, imitated, and adapted Russian theatrical performance.⁴

With her desire to play as Grushenka, Marilyn created a very refined strategy that combined Stanislavsky's legacy and Hollywood – in a coherent transition from novel to theatre, and film. In 1953, when the cast of *The Brothers Karamazov* was still open, the actress revealed her dream posing with a balalaika (the typical instrument of the Russian folk tradition) for the photographer Milton H. Greene.⁵ These images were published on the magazine «Look» in September 1953, thirty years later the staging of *The Brothers Karamazov* of the Moscow Art Theatre on tour in America. Unfortunately the artistic and cultural value of these photos was not understood: now we can consider them as the best celebration of this 'Russian' anniversary, silently evoked by Marilyn.

In that period the actress was entrapped in the sexy mask of the *dumb blonde*: Grushenka was the dramatic role that would allow her to change the career in a deep way, obtaining more respect. The first who encouraged Marilyn to consider Grushenka was Johnny Hyde. Dostoevsky's heroine was perfect for Marilyn: she is an orphan, a beautiful girl with a dissolute past and a generous heart, proud and insolent, bold and determined, with an innocent look in her eyes and movements catlike. She provokes the Oedipus conflict between father and son but, at the end of the novel, she finds her redemption through a sublime sacrifice: to stay with Mitya in his exile.

new life in a new country also opened a new artistic season in which «Russian identities» were not deleted, but found new different forms of expression and transmission (in particular, in the case of Russian-Jewish culture). The American *melting pot* is the most obvious outcome of this dynamic process, which also involves much more than Russia. In this perspective, is also important to consider the work of the generations following the first wave of emigration, and the results of the artistic heritage: passing by the time, the cultural elements at first perceived as 'different' because 'foreign' (*à la russe*, in the Russian style), had undergone a process of integration and assimilation whose traits were relevant and innovative for the theatrical culture of the new homeland. Russian *émigré* artists realized a very important work of mediation, leading a new life abroad for their national theatrical culture: this re-invention and transplantation in a new fertile soil, gave new – and sometimes unexpected – fruits for theatre.

¹ Morris Gest is the 'Americanized' form of Moses Gershonovitch (1875-1942). For his work as impresario in the 1920s with the Moscow Art Theatre and Eleonora Duse see MARIA PIA PAGANI, *La biblioteca teatrale russa di d'Annunzio*, in *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Gardone Riviera-Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011), a cura di M. P. Pagani, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2012, pp. 77-89.

² MARIA PIA PAGANI, *Re-discovering Oliver M. Saylor*, «Mimesis Journal», II, 1, June 2013, pp. 162-167.

³ *The Moscow Art Theatre Series of Russian Plays*, direction of Morris Gest, ed. by Oliver Martin Saylor, New York, Brentano, 1923. A copy of this volume was also sent to the poet Gabriele d'Annunzio, in Gardone Riviera.

⁴ VALLERI J. HOHMAN, *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 1.

⁵ MILTON H. GREENE is the 'Americanized' form of Milton Hawthorne Greenholtz (1922-1985), celebrity photographer and member of Marilyn Monroe Production (MMP).



FIG. 1. Marilyn with balalaika (1953).

In that period, Marilyn lived a sort of slavery as actress, and she could not realize her ambitions. When in Hollywood started to circulate the news about *The Brothers Karamazov*, a lot of people laughed, considering the actress unsuited to the role of Grushenka. For years Dore Schary, a producer at Metro Goldwyn Mayer (MGM), had planned to film Dostoevsky's novel and had commissioned a screenplay. But Marilyn was under exclusive contract with Twentieth Century Fox, whose executive did not believe she could be a serious actress and refused to lend her to MGM.

Milton H. Greene tried to create a project for their Marilyn Monroe Production. In 1955, at a press conference for the new production company, Marilyn said that she wished to play Grushenka but immediately obtained funny reactions. Journalists could not believe that sex and seriousness existed in the same young woman:

A smart-alert reporter asked Marilyn if she wanted to play *The Brothers Karamazov*, probably expecting her to not know what he was talking about. Marilyn did know because she had read Dostoevsky. She replied, "I don't want to play the brothers. I want to play Grushenka. She is a girl".¹

The actress underlined the human and sensual relevance of the role of Grushenka, also revealing the correct pronunciation of the Russian name. In this answer Marilyn revealed *their* ignorance, not hers. The episode, emblematic to consider her real prison as artist and woman, is underlined also in a brief note entitled *Il corpo e il cervello (The Body and the Brain)* on the Italian magazine «Cinema Nuovo», in August 1956.² From Italy, came a praise for Marilyn's cleverness in her study of the role of Grushenka.

One month later, in September 1956, the same Italian magazine published another brief note entitled *Progetti per la Monroe (Projects for Monroe)*, with more details: Dino de Laurentiis was planning the production of a kolossal from Dostoevsky's novel with King Vidor as director, Marlon Brando as Mitya and Marilyn as Grushenka. They would have work in Italy, in Spring 1957.³

¹ LES HARDING, *They knew Marilyn Monroe: Famous Persons in the Life of the Hollywood Icon*, Jefferson, McFarland & Company, 2012, p. 52.

² O. D. F., *Il corpo e il cervello*, «Cinema Nuovo», v, 88, 25 agosto 1956, p. 90.

³ GIORGIO N. FENIN, *Progetti per la Monroe*, «Cinema Nuovo», v, 89, 10 settembre 1956, p. 99.

In that period, few people understood Marilyn's dream and its revolutionary artistic significance. She was ridiculed by the press corps and the Hollywood establishment for her presumption. Billy Wilder had a contradictory position, because he joked that he would be happy to direct Marilyn in a whole series of *Karamazov* sequel, such as *The Brothers Karamazov meet Abbott and Costello*.¹ Then, he realized the depth of Marilyn's ambition and the absolute difficulty to realize it:

Director Billy Wilder supported Marilyn: "People who haven't read the book don't know that Grushenka is a sexpot... They think this is a long hair, very thick, very literary book... There is nothing long hair about Grushenka. Marilyn knows what she is doing, too. She would be a Grushenka to end all Grushenkas". Even so, Wilder advises Marilyn not to play the part because everyone was making a joke of it. Marilyn should just stick with the character she had already created for herself and if she did so she would be a successful actress at 80, like Mae West.²

But in 1958, when *The Brothers Karamazov* was released, the director was Richard Brooks. The protagonists were Yul Brynner³ and a very 'common' blonde: the Austrian-born actress Maria Schell. In this way, Marilyn's project for MMP died forever with her personal dream of redemption from the burlesque tradition of the *dumb blonde*. And died forever her highest demonstration of the strength of Stanislavsky's legacy through the lessons of Michael Chekhov:

In 1958 MGM released its own big "Russia picture", *The Brothers Karamazov*, adapted from Dostoevsky's dense novel examining (among many other matters) fraternal envy and parricide. Yul Brynner was giving the starring role of the wildest brother, Dmitri. In his biography of Michael Chekhov, Charles Marowitz relates that when Chekhov found out that Brynner had been cast as Dmitri in the upcoming film of *The Brothers Karamazov*, he urged Brynner to get Monroe cast for the role of Dmitri's love interest, the prostitute Grushenka. But the idea was laughed off by the studio heavyweights.⁴

The choice of Yul Brynner had a deep cultural reason, because he was a Russian actor emigrated to the United States. While Maria Schell «had a more impressive intellectual pedigree and had given a noted performance in an Italian film based on Dostoevsky, Visconti's *White Nights*, the preceding year».⁵ The adaptation is based on the 'Russian' performance of Yul Brynner/Mitya:

In his *Brothers Karamazov*, director Richard Brooks takes the opposite approach from von Sternberg in *Crime and Punishment*, stressing the Russian flavor of the subject at the expense of psychological depth. The script (adapted from the novel by Julius J. and Philip G. Epstein of *Casablanca* fame) and shooting were built around Yul Brynner, so the role of Dmitri was beefed up accordingly to give him maximum screen time. The character of the third brother, Ivan, who is crucial for the novel's philosophical message, is nearly eliminated in the film, and Dmitri becomes a much more conventional hero. From the very opening, Brooks tries to convey "Russianness" with lots of wild singing and dancing and drinking, with a very aggressive score by Bronislau Kaper, a Polish-born veteran Hollywood film composer.⁶

In 1958 some American magazines underlined the rivalry between Maria Schell and Marilyn for the role of Grushenka: in this battle the Viennese blonde won the *dumb blonde*.⁷ In some magazine covers, there is Yul Brynner with a guitar:⁸ this actor was an accomplished guitarist, folk music and gipsy songs were relevant in his 'Russian' performance as Mitya.

¹ For Italy, Abbott and Costello are two comic actors similar to Gianni and Pinotto: see BRIGNOLI, LODATO, *Marilyn Monroe*, Inganni, cit., pp. 48-49.

² HARDING, *They knew Marilyn Monroe*, cit., p. 52.

³ Yul Brynner is the 'Americanized' form of Yuliy Borisovich Briner (1920-1985), famous actor who won the Academy Award in 1956. His son Rock published a book about the Eurasian origin of their family: *Empire and Odyssey: the Brynners in Far East Russia and Beyond*, Hanover, Steerforth Press, 2006.

⁴ HARLOW ROBINSON, *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians*, Boston, Northeastern University Press, 2007, p. 164.

⁵ *Ibidem*, p. 164.

⁶ *Ibidem*.

⁷ In particular the magazine cover of «Life», 15th July 1957: «In Hollywood wardrobe man arranges the costume of Maria Schell playing Grushenka in *Brothers Karamazov*».

⁸ In particular the magazine covers of «Films in Review», IX, 2, February 1958 and «Films and Filming», IV, 4, April 1958. For a recent investigation on the Russian masterpiece see JULIAN W. CONNOLLY, *Dostoevsky's The Brothers Karamazov*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2013.

Like Brynner's guitar, Marilyn's balalaika was the symbol of a 'Russian' performance based on the last Dostoevsky's novel. But, for her, it remained only a dream reflected in the photos by Milton H. Greene. Later, someone wanted to defend Marilyn's ambition:

Publicist John Spinger commented: "Do you remember the press reaction when Marilyn said she would like to play Grushenka in *The Brothers Karamazov*? Everybody howled! But what a perfect idea! She would have been the perfect Grushenka. I love Maria Schell. But Marilyn would have turned in a performance which was classic. People laughed at her. This idiot thinks she can't play Dostoevsky. She wasn't such an idiot. She knew! If anybody had paid attention to her, and cast her as Grushenka, that might have been one of the great movies of all time". Columnist Sheila Graham seconded that opinion: "Marilyn would have been superb as Dostoevsky's sensual, confused heroine. She was born for the part, and a Maria Schell with her assured smile was completely wrong".¹

Probably the role of Grushenka would be Marilyn's masterpiece. This beautiful heroine lives an inner process of maturation very similar to Marilyn's desire of evolution as dramatic artist. Reading Dostoevsky, Marilyn was sure to have found the best description of her resurrection as actress:

A look of firmness and intelligent purpose had developed in her face. There were signs of a spiritual transformation in her, and a steadfast, fine and humble determination that nothing could shake could be discerned in her. There was a small vertical line between her brows which gave her charming face a look of concentrated thought, almost austere at the first glance. There was scarcely a trace of her former frivolity.

(FYODOR DOSTOEVSKY, *The Brothers Karamazov*, bk. 11, ch. 1 *At Grushenka's*)

ABSTRACT

Among the roles that Marilyn Monroe would have like to play there is Grushenka, in a screen adaptation of the famous novel *The Brothers Karamazov*. The actress had this dream since the beginning of the 1950s: it was born from her interest in Russian literature and her friendship with Slavic emigrants such as Mikhail Chekhov, Lee Strasberg and other important figures of the star system in Hollywood. For the members of «Russia Abroad», a film taken from the last Dostoevsky's work was a business of high cultural value, but also a sign of their *nostalgia* for the homeland. Marilyn was entrapped in the sexy mask of the *dumb blonde*: Grushenka was the dramatic role that would allow her to change her career in a deep way. When the cast of *The Brothers Karamazov* was still open, Marilyn revealed her dream posing with a balalaika (the typical instrument of the Russian folk tradition) for the photographer Milton H. Greene, in a report published on the magazine «Look» in September 1953. At the beginning, the project would have King Vidor as director, Marilyn as Grushenka and Marlon Brando as Mitya. But in 1958, when the film was released, the director was Richard Brooks and the protagonists were Yul Brynner (Russian actor emigrated to the United States) and a very 'common' blonde: Maria Schell.

SOMMARIO

Tra i ruoli che Marilyn Monroe avrebbe voluto interpretare spicca quello di Grušenka, in una riduzione del famoso romanzo *I Fratelli Karamazov*. L'attrice coltivava questo sogno sin dagli inizi degli anni cinquanta: era nato dal suo interesse per la letteratura russa e dall'amicizia con emigrati di origine slava quali Michail Čechov, Lee Strasberg e altre importanti figure dello star system hollywoodiano. Per i membri della «Russia Abroad», un film tratto dall'ultima opera di Dostoevskij era un business di grande valore culturale, ma anche un segno di *nostalgia* per la patria. Marilyn era intrappolata nella maschera sexy della *dumb blonde*: Grušenka era il ruolo drammatico che le avrebbe permesso di cambiare sensibilmente la sua carriera. Mentre si stava costituendo il cast per *I Fratelli Karamazov*, Marilyn rivelò quel suo sogno posando con una balalaika (il tipico strumento della tradizione popolare russa) per il fotografo Milton H. Greene, in un servizio pubblicato sulla rivista «Look» nel settembre 1953. Il progetto inizialmente prevedeva la regia di King Vidor, Marilyn nel ruolo di Grušenka e Marlon Brando in quello di Mitja. Il film uscì nel 1958, ma il regista fu Richard Brooks e i protagonisti Yul Brynner (attore russo emigrato negli Stati Uniti) e una bionda assai 'comune': Maria Schell.

¹ HARDING, *They knew Marilyn Monroe*, cit., pp. 52-53.

«CHI FA CINEMA DI ANIMAZIONE
SI PUÒ CONSIDERARE UN PICCOLO DIO». ¹
CENSURA E LIBERTÀ
NEL CINEMA DI ANIMAZIONE SOVIETICO

ANGELINA ZHIVOVA

Uno dei principali autori di film di animazione del xx secolo, Fëdor Chitruk, ² ha scritto nel suo libro *Professija - animator* [*Professione: cineasta d'animazione*] che l'essenza dei cartoni animati consiste nel conciliare l'improbabilità del fatto con la verosimiglianza dei sentimenti:

La storia del cinema di animazione sovietico comprende una grande quantità di fatti inverosimili: come è stato possibile che, nonostante il rigore della censura sovietica, alla creazione di cartoni animati per l'infanzia abbiano potuto prendere parte compositori di ultra-avanguardia, per i quali erano chiuse le porte di tutte le sale da concerto e delle case editrici dell'URSS, o poeti futuristi, la maggior parte dei quali fu poi fucilata durante le repressioni staliniste?

La verosimiglianza dei sentimenti, come l'acqua, trovava le vie per passare all'esterno attraverso la fitta cortina dell'ideologia. La prova della verità di quest'arte è il fatto di essere rimasta attuale per tanti decenni, fino a oggi. Ma davvero il piccolo dio dell'animazione poteva creare senza conformarsi all'ideologia di Stato? Proviamo a rispondere a questa domanda, anche se nei limiti di un articolo non è possibile abbracciare l'intera, ricca storia del cinema di animazione sovietico, che conta già più di cento anni. Ma in questa sede vorrei parlare dell'apporto della musica e dei compositori alla formazione del concetto che abbiamo in mente quando parliamo oggi di 'cinema di animazione sovietico', e ricostruire la storia dei rapporti fra registi e compositori, della loro collaborazione e cooperazione.

Gli esordi del cinema di animazione sovietico sono legati al nome del celebre regista Władysław Starewicz, ³ che nei suoi film, tuttora stupefacenti per il livello artistico e l'abilità di cesellatore, impiegava la tecnica dell'animazione 'volumetrica' (con pupazzi). Essi hanno per protagonisti scarabei, formiche, libellule, nei quali gli spettatori degli anni dieci del xx secolo riconoscevano personaggi della scena cittadina del primo Novecento: piccoli borghesi, cantanti, *habitués* di caffè *bohemiens*. In uno dei film figura addirittura una cavalletta che fa l'operatrice cinematografica. Si trattava di satira *sui generis*, che rappresentava la società del tempo. Il nome di Starewicz a lungo fu taciuto dalle storie del cinema di animazione sovietico, perché fin dal 1919 il regista era emigrato in Francia.

Già negli anni venti, tuttavia, all'evoluzione del cinema di animazione contribuirono in

¹ Fëdor Chitruk, *Professija - animator* [*Professione: cineasta d'animazione*], Moskva, Gajatri, 2007, p. 79.

² Fëdor Savel'evič Chitruk (Tver', 18 aprile/1° maggio 1917-Mosca 3 dicembre 2012), autore russo e sovietico di film di animazione, regista, sceneggiatore, pedagogo, traduttore. Laureato nel 1936 all'Istituto d'Arte (OGIZ), fin dal 1938 lavorò come specialista di cartoni animati nello studio Sojuzmul'tifil'm. A partire dal 1962 si cimentò nella regia. Il suo primo film, *Istorija odnogo prestuplenija* [*Storia di un delitto*] ebbe subito un enorme successo. Se al suo esordio il suo modello erano i film di Disney, in seguito egli elaborò uno stile personale, vivace e originale, insieme laconico e a più dimensioni. Nel 1993 Chitruk, insieme con altri tre importanti cineasti (Ju. B. Norštejn, A. Ju. Khržanovskij ed E. V. Nazarov) fondò la scuola-studio di film di animazione Šar [La sfera]. Nel 2008 pubblicò un grosso libro dal titolo *Professija-animator* [*Professione: cineasta di animazione*]. I suoi cartoni animati, sia per adulti che per bambini (*Fil'm fil'm fil'm*, 1968; *Ostrov* [*L'isola*] e le tre storie di Winnie Pooh) sono entrati nel novero dei classici del cinema di animazione sovietico.

³ Władysław Starewicz, in russo Vladislav Aleksandrovič Starevič (Mosca, 6 agosto 1882-Fontenay-sous-Bois, 26 febbraio 1965), è stato autore di film di animazione e regista. Considerato uno dei padri del cinema russo e pioniere dell'animazione in *stop motion*, nel 1919 si trasferì in Francia, assumendo la cittadinanza francese col nome di Ladislas Starevich.

misura rilevante il documentarista Dziga Vertov e il poeta Vladimir Majakovskij, estimatori di questo tipo di cinema, al quale, grazie al loro prestigio in campo artistico, offrirono nuove possibilità. La poetica di Majakovskij presentava varie affinità con quella dei cartoni animati, ed egli cercò di 'dar vita' ai propri manifesti satirici con gli strumenti del cinema di animazione.

Dziga Vertov¹ dimostrò un profondo interesse per i cartoni animati, un'arte «dalla fantasia sconfinata»: ² fu fra i primi a lavorarvi e inserì il cinema di animazione nella sua rivista «Kinopravda» [«Cineverità»]. I primi film disegnati, *Sovetskie igruški* [Giocattoli sovietici] e *Jumoreski* [Humoresques] (1924) erano appunto caricature eseguite con la tecnica della marionetta cartacea bidimensionale, e dunque vicine per spirito e stile ai manifesti di Majakovskij. Il cinema di animazione si sforzava di rispondere agli avvenimenti e ai problemi del momento: così, nel 1929 il pittore Aleksandr Ivanov, che lavorava con Vertov, ebbe dal Sovkino (l'organizzazione cinematografica sovietica di Stato) l'autorizzazione a organizzare una sezione dedicata al cinema di animazione nello studio principale del Paese, il Mežrabpromfil'm. In seguito, nel 1936, questo settore venne riorganizzato col nome di Sojuzdetmul'f'il'm (Unione del film di animazione per l'infanzia).

In questi stessi anni, e precisamente nel 1930, viene creato nell'Istituto leningradese per la ricerca cinematografica e fotografica un 'laboratorio del multisuono'. A questa data si può far risalire la nascita del suono come componente importante della produzione del film di animazione: nel 'laboratorio del multisuono' un gruppo di entusiasti, guidati dal teorico musicale e matematico Arsenij Avraamov, elaborò una sua concezione del 'suono disegnato'. Tradizionalmente l'invenzione viene attribuita a Norman McLaren, ma ricerche analoghe alla sua erano state condotte molto prima, proprio nell'ambito del cinema di animazione sovietico. Avraamov definiva la proprie ricerche «moltiplicazione ornamentale del suono».

Sempre nel 1930, Nikolaj Voinov, un operatore che apparteneva al gruppo di Avraamov, produsse due piccoli film con suono disegnato: il *Momento musicale* di Schubert e il *Preludio* di Rachmaninov in do diesis minore. Pare che questi film fossero vicini al cinema «astratto», ma non si sono conservati.

Il periodo successivo del cinema di animazione sovietico vide la trasformazione dei cartoni animati da genere di avanguardia, sperimentale, in cinema per l'infanzia. La creazione di opere dirette ai bambini come legittimi 'fruitori' di arte si verificò in molti campi, non solo nel cinema e nei cartoni animati.

In campo letterario il celebre scrittore K. I. Čukovskij³ svolse insieme a S. Ja. Maršak⁴ un'attività titanica allo scopo di creare una nuova letteratura per l'infanzia. A partire dal 1917, anno della rivoluzione, quando fu pubblicato il suo primo esperimento di libro per bambini, *Vanja i krokodil* ([*Vanja e il cocodrillo*]), in seguito semplicemente *Krokodil*, Čukovskij è rimasto nella storia della cultura russa soprattutto come autore di legendarie poesie e poemi destinati all'infanzia, costruiti su intrecci favolosi, ma con dettagli estremamente realistici. Proprio *Krokodil* fu però bersaglio di aspre critiche e nel 1930, ridotto in miseria in seguito al divieto di pubblicare le proprie opere, Čukovskij fu costretto a rinnegare pubblicamente le sue fiabe: *Krokodil*, *Mojdodyra*. In un documentario dedicato a Čukovskij, dal titolo *Zapreščennye skazki* [Fiabe proibite], è riportato il testo della sua 'abiura': «Ho scritto pessime fiabe, riconosco che le mie fiabe non sono consone alla costruzione del socialismo, e per

¹ Dawid Kauffman, in russo David Abelevič Kaufman (Białystok, 2 gennaio 1896-Mosca, 12 febbraio 1954), fu regista, sceneggiatore e teorico del cinema sovietico, noto con lo pseudonimo di Dziga Vertov.

² SERGEJ V. ASENIN, *Volšebniki ekrana. Estetičeskie problemy sovremennoj mul'tiplikacii* [I maghi dello schermo. Problemi estetici del moderno cinema di animazione], Moskva, Iskusstvo, 1974, p. 21.

³ Kornej I. Čukovskij, pseudonimo di Nikolaj Vasil'evič Kornejčukov (San Pietroburgo, 31 marzo 1882-Mosca, 28 ottobre 1969), è stato poeta, traduttore e critico letterario russo, noto soprattutto come autore di favole e versi per bambini.

⁴ Samuil M. Maršak (Voronež, 1887-Mosca, 1964), ammiratore e seguace di Maksim Gor'kij, si può considerare uno dei principali autori della letteratura sovietica per bambini.

questo ora non posso scrivere più di cocodrilli, ma voglio lavorare su temi nuovi: fra i libri che ho in mente per il mio nuovo piano quinquennale, al primo posto c'è *Veselaja Kolchozija* [Il gioioso paese dei kolchoz].¹

Čukovskij non subì repressioni, ma il campo di attività che gli era consentito era limitato alla letteratura per l'infanzia. La sua produzione principale, quella scientifica di critico e ricercatore (si occupava di Nekrasov e della letteratura di fine Ottocento, rimase praticamente inedita. Nel documentario è riportata un'intervista nella quale Čukovskij ammette: «Ho sempre considerato offensivo il fatto di aver dedicato al massimo sei mesi della mia vita alle Mosche-Cochottuchi e ai Mojododiry (personaggi delle sue fiabe – A. Ž.), mentre molti miei lavori, ai quali avevo lavorato tre, quattro o anche dieci anni, sono usciti con tirature di tremila copie, e non le conoscono neppure gli specialisti».²

Nel 1924 Samuil Maršak dirigeva la sezione per l'infanzia della Casa editrice di Stato (Gosizdat), che aveva cominciato a formarsi fin dalla metà degli anni venti per iniziativa di K. I. Čukovskij e all'inizio degli anni trenta comprendeva un gruppo di autori fuori del comune, di grande talento, che concepirono l'idea di una rivista per scolari delle medie, intitolata «Ėž» [«Il riccio»]. Sotto la direzione di Maršak uscirono giornalini per bambini come «Novyj Robinzon» [«Il nuovo Robinson»], «Ėž» e «Čiž» [«Il lucherino»]. Fin dall'inizio questi giornali furono costantemente soggetti a un attento controllo della censura politica e alla critica delle autorità, all'accusa di essere apolitici e borghesi. Ma, se fino alla metà degli anni Trenta la pressione era limitata a misure amministrative che riguardavano la produzione letteraria, in seguito molti autori subirono repressioni per motivi politici. Nel 1937 furono arrestati nove membri della redazione e autori della rivista, fra i quali Nikolaj Zabolockij e Daniil Charms.³

Nel suo articolo *Poslednij vsplek russkogo avangarda* [L'ultimo sussulto dell'avanguardia russa], Aleksandra Šackich scrive che

Nella prima metà degli anni Trenta il libro per l'infanzia divenne la nicchia che offriva un sostegno economico a tutti i grandi autori russi di talento, la cui biografia era indissolubilmente legata alla storia dell'avanguardia, non solo artistica. L'ultimo drappello di rappresentanti dell'avanguardia letteraria, eredi dei *budetljane* (futuristi) e dei cubofuturisti, come i poeti Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Olejnikov, poterono giungere fino al pubblico solo grazie ai libri per l'infanzia.⁴

Proprio da un libro di S. Maršak fu tratto il film *Počta* [La posta] del regista Cečanovskij, che rappresentò una pietra miliare nell'evoluzione del cinema di animazione.

Michail Cečanovskij⁵ fu uno straordinario innovatore, che realizzò il passaggio dalla dimensione spazio-temporale convenzionale del libro a quella reale del cinematografo. Molti libriccini di Cečanovskij nacquero dalla collaborazione con Boris Žitkov (1882-1938), uno scrittore che raccontava con passione ai bambini i miracoli veri, non fittizi, del mondo reale che li circondava. Al nome di Žitkov si collegava indirettamente un libretto di Maršak, intitolato *Počta*, che cambiò il destino di Cečanovskij.⁶

Il libro dinamico *Počta* di Cečanovskij era costruito come un nastro di strada che, svolgendosi, mostrava a ogni svolta immagini nuove, mentre il montaggio che metteva in contrasto i vari quadretti faceva da collante a tutto il libro.

¹ KORNEJ ČUKOVSKIJ, *Zapreščennye skazki*. Per il documentario cfr. <http://rutv.ru/brand/show/id/10250>.

² *Ibidem*.

³ Daniil I. Juvačev (San Pietroburgo, 30 dicembre 1905-Leningrado, 2 febbraio 1942) fu un poeta e drammaturgo sovietico surrealista, conosciuto con lo pseudonimo di Daniil Charms.

⁴ ALEKSANDRA ŠACKICH, *Poslednij vsplek russkogo avangarda*, «Tret'jakovskaja Galereja [The Tretyakov Gallery]», 3, 2004, p. 84.

⁵ Michail Cečanovskij (Proskurovo, 6 luglio 1889-Mosca, 22 giugno 1965), importante regista di cartoni animati, pittore. Studiò all'Accademia d'arte di Pietroburgo, poi si laureò alla Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca. Nel 1926 lavorava come illustratore e curatore di libri per l'infanzia alla Casa editrice Raduga [L'arcobaleno]; dal 1929 e fino alla morte lavorò per il cinema di animazione, di cui fu uno dei fondatori. Nel 1964 fu proclamato artista emerito della Repubblica Federativa Russa.

⁶ Nei versi di Maršak si rispecchiava una storia vera: una lettera, inviata a Žitkov, lo inseguì in diversi paesi e raggiunse il destinatario solo dopo che era tornato a Leningrado.

La prosecuzione logica di questi procedimenti portò Cechanovskij a realizzare degli album disegnati a fumetti, il cui genere fu definito «cinelibretti». Sulle pagine degli album *Bim-bom*, *Igra v mjač* [Il gioco del pallone], *Poezd* [Il treno], usciti nel 1928, vi erano disegni che si scomponevano nelle fasi consecutive del movimento: se le pagine venivano girate rapidamente, l'immagine cominciava a muoversi come nei cartoni animati. Cechanovskij divenne così uno degli iniziatori del cinema di animazione sovietico e nel 1929, con la sceneggiatura di Maršak, egli produsse il film grafico *Počta*. Inizialmente il film, che uscì sugli schermi il 25 novembre 1929, era muto, intervallato da didascalie, e in bianco e nero. Tuttavia, già nel 1930 ne uscì una versione sonora, con testi declamati da Daniil Charms e con la musica appositamente composta da Vladimir Deševov,¹ e fu questo il primo film di animazione sonora sovietico con l'organizzazione ritmica del disegno sincronizzata col suono. *Počta* fu anche il primo cartone animato sovietico distribuito su larga scala, il primo a conoscere un'ampia diffusione all'estero, mentre la versione colorata a mano fu il primo film di animazione sovietico a colori.

Già il primo film animato sonoro nel suo accompagnamento musicale fa riferimento alla musica classica, senza alcuno 'sconto' concesso al suo impiego applicato. Fin dalle prime inquadrature, dai titoli, si sente un bizzarro duetto di clarinetto e fagotto. Quando l'azione ha inizio, attacca un'intera orchestra sinfonica e, se non si presta attenzione alla serie visiva, questa musica si può facilmente scambiare per un frammento di sinfonia o per un concerto di Prokof'ev. La strumentazione raffinata ed elaborata e la stilizzazione di vari generi dimostrano l'altissima professionalità del compositore.

Già il lavoro successivo di Čechanovskij vide la collaborazione col famoso compositore Dmitrij Šostakovič. La *Skazka o pope i ego robotnike Balde* [La favola del pope e del suo servo Balda, 1933], dall'omonima fiaba di Puškin, su versi di A. Vvedenskij. Il film sarebbe divenuto il primo lungometraggio del regista, e il quinto film per cui Šostakovič scrisse la colonna sonora. La preparazione cominciò nel 1933; nel 1933-1934 il compositore scrisse un pezzo della partitura, e nel novembre 1934 scriveva: «C'è una gran quantità di situazioni vivaci, iperboliche, di personaggi grotteschi... Scrivere la musica è facile e mette allegria».²

Nel 1936 Šostakovič fu costretto a interrompere il lavoro dopo la pubblicazione di un articolo, *Sumbur vmesto muzyki* [Caos anziché musica], che criticava il «formalismo» della sua produzione. Si posero anche problemi organizzativi nello studio cinematografico,³ mentre i movimenti dei personaggi in bianco e nero, collegati fra loro in modo meccanico, venivano definiti dai critici «in contrasto con lo stile alto della fiaba puškiniana».⁴ Alla fine la parte di animazione relativa al film fu girata quasi per intero e affidata all'archivio della Lenfil'm, dove andò distrutta durante un incendio provocato dai bombardamenti di Leningrado nel 1941, all'inizio della Seconda Guerra Mondiale.

Del lungometraggio si è conservato solo un frammento di sei minuti, *Il bazar*, con versi di Aleksandr Vvedenskij,⁵ che fu proiettato per la prima volta nel 1967 nell'ambito del Festival

¹ Vladimir Michajlovič Deševov (San Pietroburgo, 11 febbraio 1889-Leningrado, 27 ottobre 1955), compositore sovietico, costruttivista, autore delle prime opere e balletti su temi sovietici. Compagno di studi di S. Prokof'ev, fu attivo soprattutto negli anni venti. Nelle sue innovative composizioni cercò di rappresentare i ritmi e le intonazioni degli anni immediatamente successivi alla rivoluzione, i suoni della strada e l'entusiasmo delle masse. Negli anni trenta, quando cominciò la repressione staliniana, la ricerca di nuovi mezzi di espressione fu bollata come «formalismo» ed «estetismo», e per questa ragione molte opere di Deševov, come quelle di altri compositori d'avanguardia degli anni venti, furono per lungo tempo proibite. Da allora Deševov non produsse più nulla di innovativo, sperimentale, concentrandosi invece sulla musica per spettacoli teatrali, radiodrammi e cinema.

² ALEKSANDR MEDVEDEV, «... Legko i veselo.» (... muzyke baleta «Balda» D. Šostakoviča) [«...Semplice e allegro» (A proposito della musica del balletto «Balda» di D. Šostakovič)], Teatro accademico di opera e balletto intitolato a P. I. Čajkovskij: <http://archive.is/HLnnl>

³ Secondo altre fonti, lo studio non riusciva a sostenere un ritmo di lavoro inusuale: il compositore scriveva la musica così rapidamente, che i disegnatori faticavano a tenergli dietro (ne parla, in particolare, il biografo di Šostakovič, Krzysztof Meyer). Il lavoro fu interrotto per motivi finanziari.

⁴ SERGEJ V. GINZBURG, *Risovannyi i kukol'nyj fil'm* [Il cinema disegnato e quello di pupazzi], Moskva, Iskusstvo, 1957, p. 146.

⁵ Aleksandr I. Vvedenskij (San Pietroburgo, 23 novembre / 6 dicembre 1904-Leningrado, 19 dicembre 1941), poeta e drammaturgo russo del gruppo OBERJU (Ob'edinenie Real'nogo Iskusstva [Unione dell'arte reale]), che fra il 1927 e l'inizio del 1930

cinematografico di Mosca. La partitura di Šostakovič, incompiuta e separata dal resto, fu per due volte ricostruita e portata a termine dagli allievi del compositore.¹

Nei suoi diari, Cechanovskij definì la sorte del film «una catastrofe». B. Beumers sottolinea che questo fu uno dei rarissimi casi in cui un cartone animato fu proibito dalla censura: «This is one of the few cases of censorship in animation, which remained largely on the margins of ideological control».² «Had this film been released, Soviet animated cinema might have developed differently. With the imposition of socialist realism and the subsequent creation of the centralized studio Soiuzdetmulfilm in 1936, which was oriented exclusively towards animated films for children, all such experiments came to a halt», conclude Laura Pontieri nel suo libro dedicato alla storia del cinema di animazione sovietico.³

Dopo le violente critiche abbattutesi su di lui per la *Favola di Balda*, solo nel 1939 Cechanovskij si accinse a un nuovo progetto: questa volta si trattava del cartone animato *Skazka o glupom myšonke* [*Fiaba del topolino stupido*]. Ancora una volta egli invitò Šostakovič, della cui opera aveva la massima considerazione, a collaborare con lui, nonostante i difficili rapporti che intercorrevano fra il compositore e le autorità. Come scrive lo studioso John Riley, «expecting criticism for the Priest's levity, Schostakovich covered himself by enthusing about the film, describing the music's farcical, fairground atmosphere and explaining that humor in music was just as valid as lyricism, melancholy and tragedy».⁴

Il film era pensato per i bambini e rispecchiava ancora chiaramente la maniera grafica di Cechanovskij, anche se non più nella forma radicale che aveva caratterizzato *Počta e Balda*. Il grado di 'tridimensionalità' dei personaggi e dell'ambiente tradisce già l'influenza della tecnica della celluloidi, o meglio, dell'estetica che, secondo gli autori di cartoni animati del tempo, si collegava a questa tecnologia. Tuttavia il film mostra la possibilità di un compromesso fra la maniera di Cechanovskij come artista e i canoni estetici sovietici, imposti come modello al cinema di animazione sovietico.

Mi sono soffermata così a lungo sulla figura di Cechanovskij perché fu lui a curare in modo particolare la componente musicale dei film di animazione. La sua collaborazione con Šostakovič costituisce uno dei primi 'duetti' fra regista e compositore: esso fu seguito dalle coppie formate da Chitruk e Weinberg, fra Chržanovskij e Schnittke, fra Norštejn e Meerovič, per non parlare del celebre esempio del 'grande' cinema, quello di Ejzenštejn e Prokof'ev. Un ulteriore motivo di interesse consiste nella possibilità, offerta dalla sua biografia creativa, di cogliere con chiarezza la svolta che si verificò nell'evoluzione dei cartoni animati sovietici.

Dopo il 1933, quando per la prima volta furono proiettati nell'URSS i film di Disney e ci si orientò verso la totale disneyizzazione (con l'introduzione della tecnica rotoscopica, il tentativo di potenziare la produzione e, ovviamente, il controllo della 'correttezza' ideologica dei contenuti), nel cinema di animazione sovietico non rimase quasi alcuno spazio per la libera sperimentazione. Su Cechanovskij in particolare, scrive Laura Pontieri, studiosa dell'animazione sovietica:

Most of the films made by Tsekhanovsij from 1940s onward lack that special indefinable quality that characterizes work of art. The meticulous attention to character's movements, often reproduced with the help of

riuni a Leningrado scrittori ed esponenti della cultura, fra i quali Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Zabolockij, Konstantin Vaginov, Jurij Vladimirov, Igor' Bachtarev, Dojvber (Boris Michajlovič) Levin. Gli *oberjuty* proclamavano il rifiuto delle forme artistiche tradizionali, la necessità di rinnovare i modi di rappresentare la realtà, coltivavano il grottesco, la poetica dell'illogico e dell'assurdo.

¹ Nel 1980 Sof'ja Chentova mise insieme un'opera di 75 minuti, completando i brani musicali mancanti con altre opere di Šostakovič, e in seguito Vladimir Biberger ricostruì, orchestrò (in parte) e compose il balletto *Balda*, la prima esecuzione del quale ebbe luogo il 9 luglio 1999 al Teatro Bol'šoj di Mosca; autore del libretto e maestro di ballo era V. Vasil'ev.

² BIRGIT BEUMERS, *Comforting Creatures in Children's Cartoons*, in *Russian Children's Literature and Culture*, a cura di Marina Balina e Larissa Rudova, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2008, p. 160.

³ PONTIERI, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children*, cit., p. 36.

⁴ DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ, *Ščast'e poznanija* [*La gioia della conoscenza*], «Sovetskoe iskusstvo», 5 novembre 1934, p. 5, citato in JOHN RILEY, *Dmitri Shostakovich: a Life in Film*, London-New York, I. B. Tauris, 2005, p. 118.

rotoscope (in Russian *ekler*), deprives the film of the poetic imperfections and originality that distinguished Tsekhanovskii's first films.¹

Agli spettatori sovietici e, cosa più importante, ai funzionari, la produzione di Disney apparve non solo un miracolo di plasticità e vivacità, ma anche un 'ideale irraggiungibile'. Una ragione importante della nascita del 'culto di Disney' nell'URSS fu anche il fatto che i suoi cartoni animati piacquero molto a Stalin. La programmazione dei film di Disney fu il fiore all'occhiello del Primo Festival del Cinema di Mosca (MKF) del 1934, dove essi ottennero uno dei premi principali. Al primo Convegno nazionale sulla commedia cinematografica, nel 1933, nel quale si discussero fra l'altro le prospettive del cinema di animazione sovietico, la parola d'ordine fu «Evviva il Mickey Mouse sovietico!» e, in sostanza, la questione del passaggio di tutto il cinema nazionale di animazione alla nuova tecnologia in questo modo fu risolta definitivamente. La tecnica di Disney, col suo pseudorealismo, l'accessibilità e la vivacità delle immagini, coincideva curiosamente con i nuovi compiti assegnati all'arte sovietica: realismo socialista e opere per l'infanzia: il fenomeno generale della disneyizzazione nell'URSS si proponeva come una necessaria 'rivoluzione tecnica'.

Il 20 giugno 1936 la direzione generale dell'industria cine-fotografica emanò un'ordinanza che istituiva il «Sojuzdetmul'f'il'm» [«Unione del cinema animato per l'infanzia»], che fu organizzato come una copia esatta degli studi americani di Disney. La struttura rispondeva ai fini della catena di produzione, in cui ogni settore o reparto produceva il proprio specifico ciclo di lavoro. Secondo questo schema disneyano lo studio continuò a funzionare sino alla fine degli anni cinquanta.

Molti registi e artisti si lamentavano per l'imposizione di modelli, poiché vedevano differenze insormontabili nelle caratteristiche di base dei personaggi. Uno dei principali padri fondatori del cinema animato sovietico, Ivan Ivanov-Vano, scrive nelle sue memorie *Kadr za kadrom* [Un'inquadratura dopo l'altra]:

Per quanto suoni triste, tutti noi, all'inizio del lavoro nel nuovo studio, fummo prigionieri del metodo Disney, costretti a copiarne non solo la tecnologia, ma anche alcuni principi di costruzione e del movimento dei personaggi. La ragione era che la preparazione ai corsi per artisti del cartone animato avveniva in gran parte con l'ausilio di manuali elaborati da Disney per i suoi allievi. Tutte le forme più significative e tipiche del movimento dei personaggi (camminata, salti, corse, cadute) erano attentamente organizzate in cicli e registrate su speciali nastri, di cui in seguito si servivano gli animatori per risparmiare tempo nel loro lavoro».²

Nel suo articolo *Mul'tiplikacija v kontekste chudožestvennoj kul'tury* [Il film di animazione nel contesto della cultura artistica], Fedor Chitruk così descrive questo periodo: «Così, pur a fronte di un indubbio progresso delle capacità professionali, noi ci trovammo però isolati dalla cultura artistica, e in primo luogo dalla grafica del libro per l'infanzia, che all'epoca aveva raggiunto un livello altissimo. Si trattò di una grave perdita».³

Sergej Ejzenštejn, che si occupò molto di Disney e ne ammirava la produzione, scrisse più volte che esteriormente Mickey era «come una goccia d'acqua», in tutto simile alle forme organiche, naturali. Nei film di Disney si attribuiva alla mitologia sociale un carattere, per così dire, originario e naturale, in modo che a poco a poco per gli spettatori diveniva impossibile discuterla e rifiutarla. La richiesta, proveniente dall'alto, di creare un Mickey 'sovietico' conteneva una contraddizione insolubile. Mickey Mouse non era solo «goccia di un fiume», ma anche un individualista, che rispondeva al culto americano dell'intraprendenza individuale e del successo personale, ma era del tutto in contrasto con l'ideologia sovietica, col suo culto del sacrificio in nome dei dettami di «partito e governo».⁴ Precorrendo quanto

¹ PONTIERI, *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s*, cit., p. 23.

² IVAN IVANOV-VANO, *Kadr za kadrom* [Un'inquadratura dopo l'altra], Moskva, Iskusstvo, 1980, p. 100.

³ FEDOR CHITRUK, *Mul'tiplikacija v kontekste chudožestvennoj kul'tury* [Il film di animazione nel contesto della cultura artistica], in *Problemy sinteza v chudožestvennoj kul'ture* [Problemi di sintesi nella cultura artistica], Moskva, Nauka, 1985, pp. 19-20.

⁴ DANIEL KONTEŇŠUL' TE, *Que viva Disney!. Vosprijatje Disneja Ejzenštejnom* [Que viva Disney!. La ricezione di Disney in Ejzenštejn], «Kinovedčeskie zapiski» [«Note di teoria cinematografica»], 52, 2001, p. 117.

si dirà più avanti, si può anticipare che questi personaggi-‘goccia’, individualisti, compariranno nel cinema di animazione sovietico negli anni del disgelo: valgano come esempi uno dei protagonisti della mia ricerca, Winnie-Pooh, e il meraviglioso, solitario Volčok di *Skazka Skazok* [Fiaba delle fiabe] di Norštein.



FIG. 1.

In questi anni prebellici escono però opere molto interessanti e importanti: non si può non citare il primo lungometraggio *Novyj Gulliver* [Il nuovo Gulliver, 1935] di Aleksandr Ptusko, rivisitazione in chiave comunista dell'eroe di Jonathan Swift, che gli valse un Premio Speciale al Festival Internazionale del Cinema di Venezia. Vi erano impiegate oltre tremila diverse marionette e tecniche di ripresa che, per la prima volta in modo così complesso, combinavano lo *stop-motion* con attori in carne e ossa. Nel film, in cui un pioniere sovietico aiuta la classe operaia di Lilliput a rovesciare gli ‘sfruttatori’, si riconosce anche l'influenza di *Metropolis* (1927), l'antiutopia di Fritz Lang. La colonna sonora è opera di Lev Švarc e ancora una volta colpisce per il suo altissimo livello. L'*ouverture* del film è la riva del mare, ripresa abbastanza a lungo al suono di un'orchestra sinfonica.

Fra gli esempi più significativi della disneyzzazione si può ricordare il cartone animato *Šumnoe plavanie* [Una navigazione rumorosa] dei registi Vladimir Suteev e Leonid Amal'rik (1937). La trama, molto semplice, narra di una rana virtuosa di canto che deva andare in *tournee*, ma arriva al piroscampo in ritardo e chiede a diverse navi di essere imbarcata e trasportata all'isola di «Magnolia», dove deve esibirsi. Alla fine il malvagio nostromo di una nave si rifiuta di prendere a bordo una ranocchia, mentre il capitano, buono, ma un po' sciocco, ordina che venga imbarcata. I topolini-marina, oppressi dal malvagio nostromo, si rallegrano della presenza a bordo dell'artista, e la pulizia del ponte diventa un magnifico spettacolo di musica e danza, alla maniera di Hollywood. Quando, dopo una tempesta, la nave finisce su uno scoglio e l'equipaggio, stanco, non trova le forze per ripararla, la rana artista assume il ruolo dell'ispiratrice e tutti insieme, a suon di musica, riparano la nave, mentre il malvagio nostromo comprende «la grande forza dell'arte» e si riconcilia con la rana. È interessante che un'idea simile torni nel film *Balerina na korable* [La ballerina sulla nave], del 1969, con musica di Schnittke. L'idea si inseriva organicamente nell'ideologia sovietica, per cui il prestigio del Teatro Bol'šoj era quasi pari a quello dei cosmonauti sovietici. La musica del film era di

Aleksandr Cfasman, uno degli iniziatori del jazz sovietico,¹ e fu proprio la musica il pretesto per proibire il film nel 1939: il jazz non si conciliava infatti con la realtà della vita sovietica.

Durante la guerra gli studi del «Sojuzmul'tifil'm» furono evacuati a Samarcanda, mentre molti registi e disegnatori andarono al fronte. Creare cartoni animati sull'attualità, in risposta agli eventi bellici, era praticamente impossibile, perché la produzione dei film occupava molto tempo. Negli anni della guerra uscirono solamente alcuni *Žurnaly politsatiry* [Cinegiornali di satira politica], che riprendevano e facevano vivere sullo schermo caricature politiche grottesche che ridicolizzavano il fascismo.

Nel periodo postbellico la produzione fondamentale dello Studio fu costituita da fiablungometraggi, basate sul folclore russo e di altri popoli e destinate al pubblico dei bambini: «Fairy tales were suitable material for feature-length cartoons, which were needed to compete with Disney's *Snow White* (1937).² The fairy tale suited propaganda purposes for two reasons: on the one hand by drawing on national heritage, and on the other hand because of the inherent element of moral instruction as considered appropriate over centuries and could therefore hardly contradict socialist principles».³ Come copioni venivano scelti non solo le fiabe popolari, ma anche intrecci fiabeschi moderni: una fiaba moralizzatrice sul bimbo bugiardo Fedja Zajcev, sceneggiata da M. Vol'pin e N. Erdman, fu girata dai registi Z. e L. Brumberg nel 1948 (qui un omino disegnato e animato parla la lingua della traduzione russa di Shakespeare: come per la musica classica, anche per la letteratura classica l'apprendimento cominciava in tenera età e gradualmente). Il regista Ivanov-Vano girò invece un lungometraggio animato dal titolo *Dvenadcat' mesjacev* [Dodici mesi], da una fiaba di Maršak e con musica di Čajkovskij.

Ciò che caratterizza la produzione di questi anni è in generale il ricorso alla musica e alla letteratura classiche. Nel suo articolo *Puti sovetskoi mul'tiplikacii* [Percorsi del cinema di animazione sovietico], S. Asenin scrive a proposito del regista Ivanov-Vano: «...è importante rilevare come la combinazione armoniosa di tre filoni (i motivi figurativi tradizionali russi, la musica classica e la letteratura classica) venga in qualche modo moltiplicata per la visione moderna del regista, per il senso civico e l'umanesimo che sostanziano la sua posizione creativa».⁴ Queste parole si possono considerare una buona definizione della generale tendenza dei cartoni animati degli anni quaranta e cinquanta.

L'inizio degli anni sessanta vide una decisa svolta nel cinema di animazione. Nel 1961 Fëdor Chitruk, che già da 25 anni lavorava negli studi della Sojuzmul'tifil'm come disegnatore, debuttò come regista col film *Istorija odnogo prestuplenija* [Storia di un crimine], una critica della società contemporanea e di alcuni suoi squallidi aspetti come l'alcoolismo, i problemi abitativi, ecc.

La sua produzione continuava a svilupparsi in due direzioni: quella della critica e della satira (*Čelovek v ramke* [L'uomo in cornice, 1966], *Ostrov* [L'isola, 1973]) e quella rivolta ai bambini (*Toptyžka*, 1964; *Kanikuly Bonifacija* [Le vacanze di Bonifacio, 1965], *Vinni Puč* [Winnie the Pooh, 1969-1972]). Questi film per bambini furono realizzati da Chitruk in collaborazione col compositore Weinberg.

La biografia di Weinberg meriterebbe un racconto a parte, ma in questa sede mi limiterò ad accennare ad alcuni punti essenziali. Mojsej Weinberg (1919-1996), un grande compositore sovietico e più tardi russo, di origine ebreo-polacca, nacque l'8 dicembre 1919 a Varsavia, e in Polonia ricevette la prima educazione musicale. Nel 1939 riuscì miracolosamente a fuggire dalla Polonia in seguito all'invasione nazista e trovò asilo nell'URSS, a Minsk, dove gli furono concessi non solo i diritti di rifugiato, ma anche la possibilità di studiare al con-

¹ Aleksandr Naumovič Cfasman (Aleksandrovsk, 1/14 dicembre 1906-Mosca, 20 febbraio 1971), pianista, compositore, arrangiatore, direttore e responsabile artistico d'orchestra, pubblicitista e uomo pubblico, direttore artistico dell'orchestra jazz della radio pansovietica (1939-1946). Nel 1957 fu proclamato artista emerito della Repubblica Federativa Russa.

² Il cartone animato preferito di Stalin.

³ BEUMERS, *Comforting Creatures*, cit., p. 160.

⁴ SERGEJ V. ASENIN, *Puti sovetskoi multiplikacii* [Percorsi del cinema di animazione sovietico], in *Mir mul'tfil'ma* [Il mondo dei cartoni animati], Moskva, Iskusstvo, 1986, p. 50.

servatorio, dato che era risultato inabile al servizio militare per motivi di salute, mentre la sua famiglia (i genitori e la sorella minore) rimase a Varsavia e fu in seguito fucilata nel Lager di Trawniki.

Nel giugno 1941 non era trascorso neppure un giorno dal brillante esame finale del giovane compositore, quando si diffuse la notizia dell'attacco dell'esercito nazista contro l'URSS: l'unica possibilità di salvezza era l'evacuazione, e così Weinberg si ritrovò a Taškent, la capitale dell'Uzbekistan, dove negli anni della guerra si svolse una vita culturale molto ricca, dal momento che molti scrittori, musicisti e attori vi erano stati sfollati da Mosca e Pietroburgo. Fra di essi vi era Solomon Michoels, direttore del Teatro Statale Ebraico, la sua figlia maggiore, Natalija Vovsi-Michoels, divenne poco dopo la moglie di Weinberg. Nel gennaio 1948, per ordine diretto di Stalin, Solomon Michoels fu ucciso. Furono le prime avvisaglie della campagna contro il «cosmopolitismo», e da questo momento la famiglia della vittima fu tenuta al servizio militare costantemente sotto controllo. Sempre a Taškent, un altro incontro gravido di conseguenze fu quello con Jurij Levitin, allievo e amico di Dmitrij Šostakovič. Levitin inviò a Šostakovič la partitura di una sinfonia di Weinberg, e il grande compositore apprezzò a tal punto l'opera del giovane musicista, da cercare in ogni modo di farlo trasferire a Mosca. Dall'arrivo di Weinberg a Mosca nel 1943 e fino alla morte di Šostakovič, nel 1975, i due furono uniti da una profonda amicizia: fu proprio Šostakovič a intervenire a favore di Weinberg, quando nel 1946 il plenum dell'Associazione dei Compositori lo criticò per difetto di ideologia, e ad adoperarsi dopo il suo arresto perché fosse liberato. Weinberg, che non solo come compositore ebreo, ma anche come genero di Michoels, era sottoposto a un'enorme pressione e a continui pedinamenti, nel febbraio del 1953 era stato arrestato e, anche dopo la morte di Stalin, ci volle un mese intero prima che riacquistasse la libertà. Nel corso di tutta la sua vita il tema centrale e la missione della produzione di Weinberg furono la denuncia degli orrori dell'Olocausto e il compianto per le vittime innocenti delle persecuzioni. La sua opera più famosa, e a suo dire la più importante, *La passeggera* (1968), racconta la terribile esperienza del Lager. Come molti altri compositori sovietici, Weinberg fu costretto a guadagnarsi da vivere componendo musica 'applicata': dal 1949 al 1983 scrisse 25 partiture per film di animazione e circa 40 per il cinema di attori, compreso il celebre *Letjat žuravli* [*Quando volano le cicogne*], un film del 1957 diretto da Mikhail Kalatozov, vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes 1958. Weinberg compose fino all'ultimo giorno di vita e lasciò un vasto patrimonio musicale, comprendente 22 sinfonie, 7 opere e una gran quantità di composizioni da camera.

Ci siamo dilungati sulla biografia di questo compositore non abbastanza noto in Italia, perché a lui si devono le colonne sonore di alcuni dei più riusciti e più celebri cartoni animati sovietici. La musica per il cinema di animazione era per lui una temporanea distrazione dalla sua missione umanitaria, ma anche nella musica cosiddetta 'applicata' Weinberg restava fedele al linguaggio della sua produzione 'accademica'.

L'altissima qualità di questa parte della sua produzione è evidente, ad esempio, nella musica per il film *Kanikuly Bonifacija* [*Le vacanze di Bonifacio*],¹ girato nel 1965 presso il Sojuzmul'tfil'm [Centro di produzione sovietico di film di animazione]. Per il suo cartone animato il regista Fëdor Chitruk si ispirò a una fiaba dello scrittore ceco Miloš Macourek.

Alcuni elementi distinguono il film da altre opere del medesimo periodo: esso infatti non contiene riferimenti alla realtà sovietica, né tratti specificamente russi: dal momento che la fiaba originaria era ceca, l'azione si svolge in una cittadina europea fino a quando il protagonista (un leone del circo) non si reca in vacanza in Africa. In questo quadro, mi sembra, è facile cogliere i rimandi anche alla musica dell'Europa occidentale. Si può citare ad esempio l'episodio in cui il Leone prende la nave per l'Africa e risuona un assolo di tromba. È difficile

¹ La musica per questo film è talmente bella che l'anno scorso al prestigioso Festival della musica classica a Mosca Dekabr'skie večera [Serate di dicembre] il famoso violinista e direttore d'orchestra Gidon Kremer ha eseguito come bis la *suite* tratta dalla colonna sonora del cartone animato *Le vacanze di Bonifacio*!

non farsi venire in mente la colonna sonora di Nino Rota per il film *La strada* di Fellini. Un altro esempio è il tema del sogno del Leone Bonifacio che per strumentazione, carattere e fattura è molto simile all'intermezzo che precede il terzo atto della *Carmen* di Bizet: stessa combinazione di accompagnamento trasparente, a onde, dell'arpa e di melodia prolungata del flauto.

Il film racconta la vita di un leone che lavora in un circo e un bel giorno decide di andare in vacanza, perché è molto stanco. Arrivato su una piccola isola africana, vorrebbe dedicarsi alla pesca, sognando di prendere all'amo un pesciolino d'oro; ma sull'isola, il leone Bonifacio incontra dei bambini che non hanno mai visto uno spettacolo del circo e, poiché è un leone buono e altruista, finisce per passare tutti i giorni delle sue vacanze mostrando i miracoli del circo ai bambini africani. In questo modo, Bonifacio non esce dalla sua *routine* circense, anzi, interpreta da solo anche la parte di tutti gli artisti; ma noi capiamo che proprio l'altruismo e la possibilità di donare gioia agli altri grazie alla sua capacità e maestria sono stati più importanti per lui del proprio svago.

Si può supporre che questa morale fosse condivisa anche dagli autori del cartone animato, che, rappresentati sullo schermo dall'artista Bonifacio, mettono la loro professionalità a servizio del pubblico.

Il medesimo orientamento, per così dire, lirico, che caratterizza i cartoni animati del periodo del disgelo, si riscontra anche in film come le storie dei Karlsson, in russo: *Mališ i Karlsson kotoryj živet na kriše* [*Il bimbo e Karlsson che vive sopra il tetto*], basate sui racconti di Astrid Lindgren e splendidamente realizzate da Boris Stepancev (alla bambinaia, Fröken Bock, prestò la sua voce la celebre attrice Faina Ranevskaja), o *Le tre storie su Winnie-the-Pooh*: in russo *Vinni-Puch i vse-vse-vse. Mul'tifil'm v trech vypuskach* [*Winnie-Pooh e tutti-tutti-tutti. Cartone animato in tre puntate*], del 1969-1972, diretto da Chitruk; e in un personaggio importante come Čeburaška, creatura del regista Kačanov e del disegnatore Švarcman. Tutte queste storie sono calate nel mondo contemporaneo, in cui dominano i valori dell'amicizia, e i tratti principali sono la bontà e il lirismo dei personaggi, che rendono questi film così attraenti non solo per i bimbi, ma anche per gli adulti. «The movement of animation from social criticism to a purely poetic function reflected the particular moment of transition from the ideals of the first years of the Thaw to the realization at the end of the 1960's that a "bright future" was not on the horizon. The attention paid to man vis-à-vis society gave way to a desire to focus on man's subjective world; as Vail' and Genis note, idealism was replaced by cynicism and a tendency to take refuge in oneself.»¹ Si potrebbe aggiungere che ci si rifugiava non solo in se stessi, ma anche in astratte fiabe per bambini, come, ad esempio, le tre storie su Winnie-the-Pooh o *Ežik v tumane* [*Il riccio nella nebbia*, 1975] di Jurij Norštejn.²

Le tre storie su Winnie-the-Pooh sono un altro capolavoro dal duo Chitruk-Weinberg. Le riprese del primo film si svolsero negli studi della Sojuzmul'tifil'm nel 1969. Lo spunto proveniva dal primo capitolo del libro di Alan Milne *Winnie-the-Pooh*, nella traduzione, o meglio, parafrasi russa, come non si stancava di sottolineare l'autore Boris Zachoder.³ Il secondo film uscì due anni dopo, nel 1971, col titolo *Vinni-Puch idet v gosti* [*Winnie Pooh va in visita*], e si ispirava al secondo capitolo del libro. Il terzo e ultimo film, *Vinni-Puch i den' žabot* [*Winnie Pooh e una giornata di grattacapi*] risale al 1972 e si rifaceva al quarto e al sesto capitolo del libro.

¹ *Soviet Animation and the Thaw of the 1960's*, cit., p. 170.

² Jurij B. Norštejn (Andreevka, 15 settembre 1941) è considerato uno dei più grandi registi del cinema di animazione russo. Nel 1984 la maggioranza dei giurati dell'Olympic Arts Festival di Los Angeles proclamò la sua *Fiaba delle fiabe* il più bel film di animazione di tutti i tempi.

³ Boris Vladimirovič Zachoder (Kagul, Bessarabia, 9 settembre 1918-Mosca, 7 novembre 2000), poeta russo sovietico, scrittore per l'infanzia, traduttore, divulgatore dei classici per bambini di tutto il mondo. Dopo l'iscrizione all'Università di Leningrado nel 1938, cominciò a pubblicare poesie, ma la sua notorietà si deve soprattutto alle traduzioni e alle parafrasi di classici della letteratura per l'infanzia. Grazie alle sue rielaborazioni molti lettori russi hanno conosciuto libri come *Winnie-the-Pooh e tutti tutti tutti* di ALAN ALEXANDER MILNE, *Mary Poppins* di PAMELA LYNDON TRAVERS, *Peter Pan* di SIR JAMES MATTHEW BARRIE, *Alice nel paese delle meraviglie* di LEWIS CARROLL, e anche le fiabe di Karel Čapek e la poesia di Julian Tuwim e Jan Brzechwa.

La sceneggiatura fu scritta da Chitruk in collaborazione con Zachoder; il lavoro in comune non sempre procedeva senza divergenze e questo alla fine provocò l'interruzione della produzione di cartoni animati (il progetto iniziale prevedeva una serie di puntate che abbracciavano tutto il libro). Alcuni episodi, frasi e canzoni (prima fra tutte la celebre canzoncina *Kuda idëm mys Pjatačok* [*Dove andiamo noi con Pjatačok*]) mancano nel libro e furono composte appositamente per i film. D'altra parte, dalla trama del film fu escluso (contro la volontà di Zachoder) Christopher Robin. Nel primo film la sua parte nella trama viene attribuita a Pjatačok (Piglet, Pimpi), nel secondo a Krolik (Rabbit, il coniglio Tappo). Chitruk voleva evitare il contrasto fra un essere umano (il ragazzo Christopher Robin) e i personaggi fiabeschi. Per il sonoro furono coinvolti ottimi attori: per Winnie Pooh, Evgenij Leonov,¹ per Pjatačok Ija Savvina,² per Ia-Ia (Eeyore) Erast Garin.³ È interessante osservare che durante le riprese del film il regista non sapeva che lo studio Disney aveva girato dei cartoni su Winnie-the-Pooh. In seguito, come racconta Chitruk, la sua versione piacque al regista disneyano Wolfgang Reitherman.⁴ Tuttavia, il fatto che i film sovietici fossero stati creati senza tener conto che gli Studi Disney avevano l'esclusiva sulla trascrizione filmica, rendeva impossibile presentarli all'estero e farli partecipare a festival internazionali. Nell'Unione Sovietica divennero immediatamente popolari e amati dal pubblico, non solo dei bambini, ma anche degli adulti.

La musica di Weinberg per i film di Winnie-the-Pooh colpisce per la sua varietà. L'*ouverture* introduttiva, che compare all'inizio di tutte e tre le puntate, ogni volta si rifà a stili diversi: ora un minuetto barocco, ora una stilizzazione del linguaggio novecentesco con metro variabile, ora rielaborazioni jazzistiche del minuetto barocco. Tutti i protagonisti principali hanno il proprio *Leitmotiv*, e Winnie-the-Pooh intona per tutto il tempo le sue allegre canzoncine.

È singolare come Weinberg riuscisse a comporre allegre e schiette canzoncine per bambini, mentre le sue sinfonie e i suoi quartetti sono pieni di sofferenza per tutti gli orrori del Novecento, ai quali la sua coscienza reagiva con dolore.

Suo contemporaneo fu Michail Meerovič, un compositore classico la cui evoluzione creativa fu interrotta dal regime sovietico in modo ancora più netto di quella di Weinberg. In pratica, l'unica possibilità di realizzarsi come autore gli fu offerta dal cinema di animazione e, in particolare, dalla fruttuosa collaborazione col regista Norštejn.

Ho già accennato sopra al sodalizio artistico fra Norštejn e Meerovič, uno straordinario musicista di cui pochissimo è noto. Come nel caso di Weinberg, la sua musica più nota è quella destinata ai cartoni animati. «La mia generazione è stata schiacciata dall'*Ordinanza* del 1948», scrisse più volte Meerovič, riferendosi probabilmente a Mieczysław Weinberg, Aleksandr Lokšin, Galina Ustvol'skaja e a molti altri autori brillanti e fuori dell'ordinario di quel tempo... Molti rilevano la straordinaria bellezza e profondità della musica dei cartoni animati e il suo rapporto organico con l'azione, ma solo pochi prestano attenzione al nome del compositore nei titoli.

Michail Meerovič nacque a Kiev il 26 febbraio 1920, nel 1942 si diplomò al conservatorio nelle classi di composizione e di pianoforte. I suoi primi anni di formazione coincisero con una crescente tensione politica, con la lotta contro il formalismo, col trionfo dell'antise-

¹ Evgenij P. Leonov (Mosca, 2 settembre 1926-Mosca, 29 gennaio 1994) è stato un attore russo e sovietico, insignito nel 1978 dell'onorificenza di Artista del Popolo dell'Unione Sovietica. Molto amato dal pubblico, era noto non solo per le sue partecipazioni a numerose commedie, ma anche per aver prestato la sua voce a numerosi film di animazione.

² Ija S. Savvina (Voronež, 2 marzo 1936-Mosca, 27 agosto 2011), attrice teatrale e cinematografica sovietica. Non ebbe un'educazione teatrale, ma a partire dal 1960, dopo il debutto nel film *La signora col cagnolino* di I. CHEJFIČ, tratto dal racconto di Čechov, partecipò a più di 30 film e recitò in teatro. Nel 1990 ricevette il titolo di Artista del Popolo dell'Unione Sovietica.

³ Erast P. Garin (pseudonimo di Gerasimov; Rjazan', 10 novembre/28 ottobre 1902-Mosca, 4 settembre 1980) fu uno dei più importanti attori della *troupe* di Vsevolod Mejerchol'd. Fra il 1936 e il 1950 lavorò come attore e regista al Teatro della commedia di Leningrado, restando sempre fedele al suo maestro Mejerchol'd, anche dopo il suo arresto. Lavorò anche per il cinema e per il sonoro di cartoni animati. Nel 1977 fu nominato Artista del Popolo dell'Unione Sovietica.

⁴ Cfr. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/422/>.

mitismo. Di tanto in tanto il giovane arrotondava i suoi guadagni scrivendo musica per compositori graditi al potere, che si limitavano a mettere la propria firma sotto le opere e ricevevano onori immeritati. Ma nel 1957 Meerovič ricevette il primo ordine di musica per film, e da questo momento fino al 1993 (anno della sua morte) scrisse le musiche di più di 120 cartoni animati. Nel catalogo delle sue opere vi sono balletti e sinfonie, quartetti e sonate, che sono ancora praticamente sconosciuti al pubblico. La prima collaborazione con Norštejn si realizzò in un cartone animato del 1973, basato sulla fiaba *Lisa i zajac* [La volpe e la lepre]. Norštejn raccontò in un'intervista che il primo esperimento di collaborazione era stato non privo di asperità: «“Capisce, le ho portato uno schizzo perché lei si renda conto della tonalità della musica, perché il problema non è solo la melodia, ma nel far sì che la tonalità si faccia strada attraverso l'immagine, vi si sciogla dentro”. Per lui fu una novità. Litigammo di brutto, ma poi imparammo a tollerarci a vicenda e lavorammo stabilmente insieme...».¹ Il risultato fu una musica deliziosa, una sottile mescolanza di stilizzazione del folklore russo, con tipiche cadenze plagali (come nella musica sacra o in Rachmaninov) o con veloci episodi di danza che ricordano Stravinskij. Il tema del violoncello, elegiaco e romantico, accompagna i tristi pensieri della volpe, mentre l'inquieto *tremulo* richiama le sinfonie di Šostakovič. Tutto questo ci parla dell'incredibile abilità e del senso dello stile del compositore.

Nell'intervista già ricordata sopra Norštejn racconta che, mentre lavoravano al film successivo, *Caplja i Žuravl'* [L'airone e la gru, 1974], a un certo punto Meerovič, indignato, disse a Norštejn: «E va bene, mi canti la musica che vuole, così la scrivo», dimenticando che l'altro era il regista, non il compositore.

Il valzer, con cui dal punto di vista drammaturgico culmina il film *L'airone e la gru*, fu composto da Meerovič mentre si trovava in manicomio, dove era stato internato a forza e senza motivo. Si trattava di una pratica repressiva frequente nell'URSS, e fu proprio Norštejn ad aiutarlo a liberarsi da questa cura-detenzione. Lo racconta la scrittrice e drammaturga Ljudmila Petruševskaja, che con Norštejn fu coautrice della sceneggiatura della *Fiaba delle fiabe*: «Meerovič aveva composto una musica perfetta per *L'airone e la gru*! Soprattutto questo valzer. Penso che l'avesse scritto per il suo fratello di adozione, Jura Norštejn. Forse Meerovič seguiva Jura con lo sguardo dal suo manicomio, dalla gabbia con in mezzo un albero rinsecchito, ma lui aveva già composto la musica che Jura gli aveva appena ordinato. Meerovič sapeva che lo avrebbero liberato. Dopo *La volpe e la lepre*, come molti, egli aveva cominciato a credere incondizionatamente in Norštejn. Senza ripensamenti, senza riserve...».²

La fiducia era reciproca. Si trattava di una vera collaborazione alla pari. In una delle interviste rilasciate ormai dopo la morte di Meerovič (1993), Norštejn lamentava di non riuscire a trovare una musica adeguata per il proprio film incompiuto *Šinel'* (*Il cappotto*) tratto da Gogol'. Aveva ascoltato il settimo quartetto di Šostakovič, ma poi era giunto alla conclusione che «non cresce insieme all'immagine, come fa la musica del mio amato Meerovič...».³

Nel 1975 uscì il capolavoro successivo, il cartone animato *Ežik v tumane* [Il riccio nella nebbia], poi, nel 1979, il celebre *Skazka skazok* [La fiaba delle fiabe]. Tutti i film di Norštejn erano accompagnati da musiche di Meerovič, a eccezione del *Cappotto*, che è ancora in lavorazione: forse è proprio la scomparsa del compositore amico e collega a frenare la creazione di Norštejn.

Quando si parla del cinema di animazione sovietico, non è possibile trascurare il film di Andrej Chržanovskij⁴ *Stekljannaja garmonika* [La fisarmonica di vetro], un cartone animato

¹ <http://www.muzcentrum.ru/orfeus/programs/issue4620/>

² <http://www.2israel-music.com/Meerovich.htm>

³ *Ibidem*.

⁴ Andrej Chržanovskij è nato il 30 novembre 1939 a Mosca. Nel 1962 si è laureato dall'Istituto statale pan-russo di cinematografia (VGIK) e lo stesso anno cominciò a lavorare nello studio Sojuzmul'fil'm. Docente del VGIK, direttore della cattedra di regia del cinema di animazione, è responsabile artistico della scuola-studio ŠAR [La sfera].

che accusava in modo esplicito il regime sovietico, l'assenza della libertà di parola, la condizione dell'artista in una società in cui regna la dittatura. Chržanovskij faceva parte degli artisti non conformisti, della generazione degli *šestidesjatniki* (degli anni sessanta), che con la loro opera cercavano di modificare in qualche modo il regime esistente. Chržanovskij collaborò con lo sceneggiatore Gennadij Špalikov, con i pittori Ūlo Ilmar Sooster e Iurii Nolev-Sobolev, con i compositori Al'fred Schnittke e Vladimir Martynov. Furono loro a sperimentare nuove forme di espressione, cercando di creare un nuovo linguaggio che non fosse isolato dalle correnti e dalle scuole occidentali. Il loro simbolismo e la loro cifra erano ampiamente basati su citazioni dell'arte pittorica e musicale occidentale.

Il film *La fisarmonica di vetro* è una fiaba-parabola su come il potere e l'avidità corrompono l'uomo e sulla rinascita spirituale prodotta dall'arte. Nel film vengono utilizzati, o meglio, prendono vita, opere pittoriche di autori come Bosch (per rappresentare uomini-mostro), Botticelli e Dürer; il protagonista negativo (un dittatore) è un personaggio animato dei ritratti di Magritte.

La prima versione della sceneggiatura fu scritta nel 1966, ma l'autorizzazione alle riprese giunse solo nel 1968, dopo innumerevoli rifacimenti della sceneggiatura e l'aggiunta di un breve testo introduttivo, in cui si dichiara il punto di vista degli autori sulla «decadenza della società borghese»: «Benché i fatti narrati nel film siano frutto di fantasia, gli autori hanno voluto sottolineare l'avidità senza freni, l'arbitrio poliziesco, l'incapacità di comunicare e l'imbarbarimento che dominano oggi nella società borghese». Anche se si riuscì a girare il film, subito dopo la prima proiezione ne fu vietata la distribuzione. Dopo la breve apparizione del 1968, *La Fisarmonica di vetro* si poté vedere solo nel 1986.

Come ho già detto, la colonna sonora di questo film è opera di Al'fred Schnittke,¹ e così fu anche per molti altri film di Chržanovskij. In questi anni compositori come Schnittke, Denisov e Gubajdulina, che rappresentano la corrente d'avanguardia nell'URSS degli anni sessanta-settanta, o non venivano affatto eseguiti, o subivano critiche molto severe. Nella musica per il cinema e i cartoni animati, in cui i censori erano meno vigili, gli autori d'avanguardia potevano comporre e guadagnare qualcosa senza tradire se stessi. Sotto il regime sovietico non era infatti possibile per loro guadagnarsi da vivere con la musica accademica, mentre nella musica applicata trovavano una sorta di nicchia per le loro sperimentazioni.

Gli esperimenti di Schnittke nel campo della politistilistica erano profondamente consoni con le ricerche di Chržanovskij: ricerca di un nuovo sistema di simboli, impiego di citazioni, come una sorta di lingua per coloro che sanno, per gli intellettuali. Tutto questo contrastava in modo stridente con le direttive sovietiche dell'arte per le masse', e di conseguenza veniva severamente criticato.

Del tutto diversa è la funzione della musica nel film *Nu pogodi* [*Aspetta un momento*], diretto da Vjačeslav Kotěnočkin: la drammaturgia di questo cartone animato ricorda da vicino Tom e Jerry, e per la prima volta nell'animazione sovietica, vi prevale la musica leggera.

Un altro esempio interessante, sia dal punto di vista della musica leggera, sia da quello della satira sociale, è il cartone animato *Bremennskie muzykanty* [*I bandisti di Brema*, 1969]. La satira consisteva nel fatto che nella trama del racconto la principessa fuggiva con un trovatore di passaggio, e proprio in questi anni tutti sapevano che la figlia del segretario generale del partito,

¹ «Compositore russo di origine tedesca, nato a Engel's, nella regione di Saratov, il 24 novembre 1934, morto ad Amburgo il 3 agosto 1998. Uno dei più importanti compositori dell'avanguardia degli anni sessanta. 1953 frequentò il Conservatorio, diplomandosi in composizione sotto la guida di E. Golubev e N. Rakov. Nello stesso istituto Schnittke insegnò dal 1961 per un decennio, ma dovette lasciare l'insegnamento per divergenze con gli organi direttivi, contrari al suo sperimentalismo. In quegli anni si interessò molto alle forme più avanzate della musica occidentale. Accusata di formalismo, la musica di Schnittke ha subito in Unione Sovietica un parziale ostracismo durato fino agli anni Ottanta; ma grazie al sostegno di alcuni grandi solisti quali G. Kremer, Ju. Bashmet e N. Gutman, è stata fatta conoscere in Occidente, destando un profondo interesse. Dal 1980 S. insegnò come professore ospite presso la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Vienna; nel 1990 ottenne anche la nazionalità tedesca, pur conservando quella russa»: cfr. FEDERICO PIRANI, voce *Schnittke, Alfred*, in *Enciclopedia Italiana*, VI, *Appendice*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/alfred-schnittke_\(Enciclopedia_Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alfred-schnittke_(Enciclopedia_Italiana)/)).

Brežnev, era scappata di casa per sposare un artista del circo. La colonna sonora, sia per i *Bandisti di Brema*, sia per *Aspetta un momento*, come per molti altri film, era opea di Gennadij Gladkov, la cui musica era amata (ed è ancora amata) non solo dai bambini, ma anche dagli adulti.

Per la generazione anziana [...] la comparsa, alla fine degli anni Sessanta, della fantasia musicale dei *Bandisti di Brema*, con la sua musica inaspettatamente luminosa, gioiosa, ma per nulla sovietica, con un intreccio allusivo e con versi leggeri, niente affatto simili ai testi pseudopatriottici, ormai venuti a noia a tutti, fu una sorta di «piccola oasi di felicità» e una silenziosa sfida allo stile ufficiale, pesante e tedioso, delle cantate dedicate all'ultimo congresso del partito.¹

Così il cinema di animazione divenne ancora una volta il raro *medium* a cui era consentito, sotto l'etichetta 'per l'infanzia', di trasmettere le nuove tendenze musicali, dall'avanguardia classica alla musica leggera. Su questo argomento abbiamo un'altra testimonianza della famosa compositrice Sofia Gubajdulina:

A salvarmi è stata la musica per film. L'Unione dei compositori controllava tutte le registrazioni e le esecuzioni, ma gli uomini di cinema non erano sottoposti al suo controllo. Trovare un lavoro per il cinema non era facile, ma era possibile, e così sono sopravvissuta. I film non erano così tanti e non sempre di alto livello. Però capitavano anche opere molto interessanti, e per me non si trattava solo di un introito, ma anche di un'ottima pratica con l'orchestra. Una pratica, in generale, esigente: bisognava fare il lavoro in modo impeccabile ed entro un tempo molto breve. E – cosa non trascurabile – l'esecuzione della musica era garantita, e anche questa in tempi brevi.²

Questo approccio serio alla musica applicata, in particolare alla musica per il cinema di animazione, rispecchia una tradizione nata già nei primi decenni del xx secolo, ma che si conserva ancora oggi, come dimostra un film molto recente, *Drug detstva* [*L'amico d'infanzia*, 2010]), scritto e girato da Julija Postavskaja. Il film racconta l'amicizia tra un ragazzo e il suo orsetto: quando il ragazzo raggiunge l'adolescenza, non ha più bisogno dell'orsetto e lo mette in una scatola. Passano molti anni, finché il ragazzo diventa adulto e poi addirittura papà di una bambina, che alla fine scopre la scatola con l'orsetto e l'amicizia continua felicemente nella generazione successiva.

Anche in questo caso si ripete la collaborazione fra un compositore e un regista di film di animazione: la colonna sonora è opera di Pavel Karmanov,³ compositore minimalista e post-avanguardia, la cui musica da camera e sinfonica viene eseguita in prestigiose sale accademiche da noti musicisti della tradizione classica. Nella colonna sonora sono riconoscibili il linguaggio musicale del minimalismo, ma anche tutti gli idiomi della musica classica. Il film è stato girato nella scuola-studio ŠAR (la parola significa 'sfera' o 'palla', ma la sigla sta per «Scuola di Regia del cinema d'animazione»), fondata nel 1993 dai celebri registi di cartoni animati Fedor Chitruk, Eduard Nazarov, Jurij Norštejn e Andrej Chžanovskij.

Perché risulti più chiaro il quadro dei mutamenti verificatisi nel cinema d'animazione negli anni post-sovietici, accennerò brevemente all'evoluzione dell'industria del cartone animato degli ultimi due decenni.

Il leggendario Studio Sojuzmul'tifilm, nato nel 1936, chiuse i battenti nel 1992 per difficoltà economiche e dissensi fra i suoi membri. Ne nacquero due diverse organizzazioni, che si spartirono i diritti e l'eredità. Molti dei principali collaboratori non entrarono nelle nuove organizzazioni e crearono Studi autonomi. Il primo Studio non statale, Pilot fu fondato a Mosca nel 1988 da un giovane regista di talento, Aleksandr Tatarskij (1950-2007) nel 1988, mentre altri due nacquero a Pietroburgo: Mel'nica [Il mulino] e Peterburg. Tutta la produzione cinematografica attraversò una grave crisi economica: infatti, se negli anni sovietici

¹ ANDREJ SEMENOV, *Gennadij Gladkov. Kniga o veselom kompozitore* [Gennadij Gladkov. Libro su un gioioso compositore], Moskva, Muzyka, 2009, p. 17.

² *Sovety starejšin. Sofija Gubajdulina, kompozitor, 80 let* [Consigli degli anziani. Sofija Gubajdulina, compositrice, 80 anni], intervista del 9 febbraio 2012, «Afiša», febbraio, 2012 (<http://www.afisha.ru/article/pundits-gubajdulina/>).

³ Karmanov, Pavel Viktorovič (n. il 12 febbraio 1970 a Bratsk, regione di Irkutsk), musicista russo.

la responsabilità di finanziarla toccava allo Stato, dopo la fine dell'URSS produttori e registi furono costretti a cercare autonomamente i mezzi per sopravvivere. «In tutto il 1990 fu girata non più di una decina di film di animazione, ma sullo schermo ne arrivarono solo due: *Neznajka na Lune* [Un somaro sulla luna, 1997] e *Novye bremenskie muzykanty* [I nuovi musicisti di Brema, 2000]. Al problema della scarsità degli studi si aggiungeva il fatto che i noleggiatori si mostravano scettici verso i cartoni animati per bambini». ¹ In tutti gli studi si cercava in qualche modo di far soldi: Pilot, ad esempio, escogitò un *talk-show*, nel quale i personaggi dei cartoni animati conversavano con celebrità in carne e ossa. Lo sponsor della trasmissione era una ditta di latticini. Lo Studio Peterburg inventò invece dei personaggi chiamati «Smešariki» [Kikoriki] e mise sul mercato una quantità di gadget che li raffiguravano e che produssero maggior profitto della produzione di cartoni animati.

Il decennio successivo, a partire dal 2002-2003, è caratterizzato da progetti più vasti, di carattere patriottico e spesso finanziati dallo Stato. Lo Studio Pilot, ad es., nel 2003 ricevette la commessa per un *serial* di animazione dal titolo *Gora samocvetov* [La montagna di pietre semipreziose], basato su fiabe di vari popoli del mondo (in prevalenza dei popoli dell'ex URSS).

A partire dal 2003 lo Studio Mel'nica ha cominciato a produrre lungometraggi di animazione su motivi delle *byline*, le narrazioni epiche antiche antiche-russe, con personaggi come Il'ja di Murom e Dobrynja Nikityč: si tratta di film che vengono prodotti ancora oggi ed hanno un notevole successo commerciale, anche se la qualità non sempre soddisfa i critici.

Nel 2013 lo Stato ha deciso di destinare fondi ad alcuni progetti cinematografici che corrispondano a tematiche stabilite dal Ministero della Cultura (in genere, di carattere storico-patriottico). È stata inoltre emanata una norma in base alla quale non meno del 20% dei film che vengono mostrati devono essere di produzione russa. Come scrive il giornale «Izvestija» del 5 dicembre 2012:

Secondo lo storico del cinema Sergej Lavrent'ev, la pianificazione dei temi è un ritorno all'esperienza sovietica. L'esperto rileva che questa esperienza non è di segno univoco. Ai tempi dell'URSS si producevano centinaia di film accettabili perché rispondenti alla tematica richiesta al solo fine di ottenere i finanziamenti statali. ²

Nel contesto che ho brevemente delineato sopra spicca piacevolmente l'alta qualità, la varietà e la libertà creativa dei film prodotti dallo studio ŠAR. Se è lecito utilizzare per il cinema di animazione il termine *Art House*, la produzione di ŠAR è fatta appunto di film dotati di queste caratteristiche, destinati a uno spettatore smalzato, intellettuale. Ciò significa che, anche se si escludono gli incentivi finanziari per la scelta di temi 'giusti', esiste oggi per i registi la libertà di decidere quali film girare e a quali spettatori destinarli.

Ho aperto questo articolo con le parole di Fëdor Chitruk sul fatto che il regista di film di animazione si può considerare un piccolo dio; vorrei chiudere con quelle di Jurij Norštejn, una sorta di comandamento per gli autori di cartoni animati:

Il difficile comincia quando la censura non c'è, perché sei tu a doverti porre dei limiti. Come si manifesta questa autolimitazione? Il compito artistico, unito alla tecnologia, deve essere al limite della realizzabilità. In questo modo sei tu a restringere le tue possibilità e a creare le condizioni che non ti consentono di andare avanti. E in questo movimento, in questa resistenza è possibile fare scoperte straordinarie. In questo modo si conferisce dignità ai cartoni animati, si crea con scrupolo una piccola particella di esistenza, che deve però trovare un punto di contatto con la storia universale e con una riga della Bibbia. ³

SOMMARIO

La storia del cinema di animazione in Russia ha ormai più di cento anni e presenta punti di interesse non solo per gli studiosi di cinema, ma anche per i rapporti intercorsi fra gli autori dei film e, durante il perio-

¹ Kirill Šamsudinov, <http://lenta.ru/articles/2013/01/22/boxoffice/>.

² <http://izvestia.ru/news/540893>.

³ JURIJ NORŠTEJN, *Sneg na trave* [Neve sull'erba], Moskva, Krasnyj parochod, 2012, p. 7.

do sovietico, con le autorità di regime. In questo articolo i cartoni animati vengono studiati come spazio privilegiato, sottoposto a un controllo meno rigoroso della censura: in particolare, fin dal primo film di animazione sonoro (*Počta* di Michail Cechanovskij, 1929), i registi invitarono a collaborare importanti compositori. Per molti compositori 'seri' caduti in disgrazia la produzione di colonne sonore per il cinema rappresentò un laboratorio creativo, oltre che l'unica fonte di sopravvivenza e un modo per far giungere la propria opera fino al pubblico.

ABSTRACT

The rich history of Russian animation, spanning over a hundred years, is interesting not only from the point of view of cinematography, but also as an illustration of the interactions between filmmakers and the Soviet regime. In this article, I examine animation as a space where censorship was less vigilant. Most notably, beginning with the first sound cartoon (*The Post*, 1929, by Michail Tsekhanovsky), film directors invited the collaboration of distinguished composers. For many academic composers who were out of favor with the regime, work in the film industry was the only way to earn a living, gain access to listeners, and explore new creative approaches.

LA VENDETTA DEL REGISTA. LA REQUISITORIA CONTRO IL DENARO DI MARCEL L'HERBIER

GINO M. PISTILLI

L'argent est le maître hégémonique du cinématographe¹

Negli anni venti del secolo scorso il cinema d'autore, in Francia ma non solo, si configura a tutti gli effetti come una sorta di genere filmico, macrosistema con componenti narrative e linguistiche ben definite, dove il principale principio di organizzazione e strutturazione del testo risiede nell'autore stesso, nella sua volontà di imporre l'autorialità come firma del proprio cinema. Si cerca, nell'opera del cineasta-creatore, la capacità di comporre delle forme, di assemblarle in una sorta di sinestetica sinfonia visiva, nella quale il regista non subisca passivamente l'assalto della realtà, ma la deformi secondo la propria visione personale. E non potendo ascriverlo ad un genere, perché le sue opere trascendono i generi e li scavalcano, si sente il bisogno di ascriverlo ad una corrente artistica ben definita: e si parla allora, per omologia, di espressionismo in Germania e di impressionismo in Francia.² E fra i registi ascritti alla cosiddetta *première vague* (quella corrente che Henri Langlois battezzerà un paio di decenni dopo «impressionismo»)³ mostrava una sorta di insistita megalomania autorale soprattutto Marcel L'Herbier.

L'Herbier, che esordisce come poeta simbolista nel 1914 (il 13 luglio di quell'anno esce la sua raccolta *Au jardin des jeux secrets* per l'editore Sansot) e come autore teatrale ispirato dall'*Axël* di Villiers de l'Isle-Adam e dal primo Claudel nel 1917 (quando pubblica il mistero teatrale in tre atti *L'enfantement du mort*, portato sulle scene due anni dopo dalla compagnia Art et Action di Édouard Autant e Louise Lara), sembra inizialmente molto lontano dal cinema. Nutre, come molti intellettuali dell'epoca, uno snobistico senso di superiorità per quell'arte nuova, popolare, letterariamente inadeguata, che più che arte sembra uno spettacolo da fiera. Ad incaricarsi della sua conversione alla nuova musa saranno due traghetta-

¹ MARCEL L'HERBIER, *La tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 136.

² Si veda quanto scriveva Philippe Amiguet nel 1925: «Un film de Marcel L'Herbier c'est tour à tour la puissance évocatrice des formes, la persuasion des paysages, la magie des ombres et des clartés, la netteté géométrique des noirs et blancs. Aussi L'Herbier est-il, avant tout, un compositeur, un symphoniste qui construit des symphonies visuelles, débordantes de nuances, de traits rares, de découvertes ingénieuses, de contrastes saisissants. Avec réflexion, il dispose la matière, l'enveloppe de lumière, la souligne ou l'atténue à son gré. Et si elle lui résiste, il la déforme et la reconstruit selon sa vision» (PHILIPPE AMIGUET, *Cinéma! Cinéma!*, Lausanne, Payot, 1923, citato da JEAN-PAUL BROSSARD, *Autour des années vingt*, in Idem (éd.), *Marcel L'Herbier et son temps: une documentation*, volume pubblicato in occasione della retrospettiva dedicata al regista dal 33° Festival International du Film di Locarno, La-Chaux-de-Fonds, Cinédiff, 1980, p. 24). Per il caso tedesco vedi LEONARDO QUARESIMA, *Modelli d'autore. La figura del "Filmregisseur" e i nuovi standard del cinema di genere: Berger, Dupont, Fanck, May*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Schermi germanici: Ufa 1917-1933*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 181-207. Infine, per una variegata mappatura dei principali studi di *film genre*, LEONARDO QUARESIMA, *Generi, stili*, in Idem (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 223-229.

³ Sul cinema francese degli anni venti da non trascurare, per quanto in parte superati, gli ancora interessanti contributi di GEORGES SADOUL, *Marcel L'Herbier e il cinema francese nel 1919*, in IDEM, *Storia generale del cinema. Il cinema diventa arte (1909-1920)*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 695-711, e *L'impressionismo francese*, in IDEM, *Storia del cinema mondiale*, vol. 1, *Dalle origini alla fine della II guerra mondiale*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 160-177; inoltre NOËL BURCH, JEAN-A. FIESCHI, *La première Vague*, «Les Cahiers du Cinéma», 202, juin-juillet 1968, pp. 20-24, poi rist. in Brossard (éd.), *Marcel L'Herbier et son temps*, cit., pp. 30-36; BARTHELEMY AMENGUAL, *Rapports entre le cinéma, la littérature et les arts en France dans les années Vingt*, «Les Cahiers de la Cinémathèque», 33-34, 1981, pp. 161-168; ROGER ABEL, *French cinema: the first wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984; GÉRARD CONREUR, *Les années lumière: 1888-1929: de l'âge de pierre à l'âge d'or du cinéma en France*, Paris, France-Empire, 1995; ROGER ABEL, *Il cinema francese verso un mutamento paradigmatico, 1915-29*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 3, *L'Europa, le cinematografie nazionali*, tomo 1, Torino, Einaudi, 2000, specialmente pp. 305-308, 314-318.

tori decisamente speciali, uno in carne ed ossa e l'altro in celluloido. Lo racconta lo stesso Marcel L'Herbier nel suo libro di memorie *La tête qui tourne*,¹ uscito nel 1979, lo stesso anno della morte del regista. La ventisettenne attrice parigina Musidora, sensuale *femme-vampire* del cinema di Louis Feuillade, trascina il giovane esteta a vedere, in un cinema di Boulevard des Italiens, il film americano che ha scandalizzato il mondo intero. Si tratta di quello che i Francesi conoscono come *Forfaiture* e gli Spagnoli *La marca del fuego: I prevaricatori* (*The Cheat*), uscito il 13 dicembre 1915 negli Stati Uniti e diretto dal giovane Cecil B. De Mille, interpretato dall'attrice teatrale Fannie Ward e dal fascino giapponese Sessue Hayakawa.² Novello Paolo sulla via di Damasco (l'immagine ovviamente è dello stesso L'Herbier), il Francese scopre, per caso, il cinema. E ne resta sconvolto:

Il faut l'avouer, j'en sortis ébranlé. L'éloquence mimique de l'acteur japonais Sessue Hayakawa pulvérisa mes plus hautaines réticences. Un phénomène apparaissait considérable. Là, à l'évidence, m'était révélé sur l'écran qu'un gros plan sans paroles où soudain, contre toute attente, un sourcil se lève enfin qui souligne dans ce regard en coup de griffe une duplicité extrême-orientale est d'une efficacité inimaginable auparavant. Disons-le, ce gros plan muet développait une expressivité que bien des mots bavards ne possèdent pas à égalité. J'étais visiblement atteint par cette puissance visuelle du silence: le cinématographe avait sans doute de l'avenir! [...]. Comment aurais-je pu éviter [...] de remâcher les jours suivants l'écho de ce coup de gong, ou plutôt de l'agression révolutionnaire que ce nouveau monde mimodramatique pouvait porter à la pure sérénité du verbalisme littéraire?³

Anche se all'inizio cercherà di resistere alla conversione cinematografica, considerando blasfemi gli accostamenti del film di De Mille a Eschilo (una *boutade* di Cocteau) o alla *Tosca* di Puccini (un commento serio di Louis Delluc), L'Herbier a breve si dedicherà totalmente al cinema, girando in prima persona nel periodo 1918-1928 un cortometraggio e 13 lungometraggi (e lasciando incompiuti altri due film).

Di L'Herbier si è occupata, anche se non in modo troppo estensivo, la storiografia cinematografica, soprattutto quella francese.⁴ Eppure, per quanto presente in tutte le storie del cinema per quattro film del periodo muto (*El Dorado*, 1921; *L'Inhumaine*, 1924, uscito in Italia col titolo *Futurismo*; *Feu Mathias Pascal*, 1926; e *L'argent*, 1929), non ha ancora avuto l'onore di uno studio esaustivo che tenga conto, ad esempio, anche della copiosa produzione di film sonori (30 lungometraggi dal 1929 al 1953) e della numerosa pubblicistica (conferenze, prefazioni, studi critici, articoli di cronaca, recensioni di film).⁵

A scorrere la filmografia del periodo muto, il dato che colpisce è che essa si origina, nella sua interessezza, da una fonte letteraria. La letteratura è la linfa vitale dalla quale nasce il suo cinema. Anche nella semplice intitolazione, L'Herbier ha in mente il fatto letterario, perché al titolo ufficiale fa seguire spesso un sottotitolo che ha quasi l'ambizione di definire un genere nel quale va inserita la diegesi: *Rose-France* (1918) porta il sottotitolo di *cantilène*; *La giustizia del mare* (*L'homme du large*, 1920), sottotitolato *Marine*, è tratto da un romanzo di Balzac; *Villa Destin* (1921) è definito dall'autore «humoresque» e si ispira ad un racconto di Oscar Wilde; *El Dorado* (1921), sottotitolato *mélodrame*, è un omaggio ad uno degli autori più amati da L'Herbier, il nazionalista Maurice Barrès, e si inserisce nella corrente letteraria dell'ispani-

¹ L'HERBIER, *La tête qui tourne*, cit., pp. 19-22.

² L'importanza seminale di questo film per Marcel L'Herbier è confermata dal *remake* che ne girò nel 1937, *L'insidiosa dorata* (*Forfaiture*), con Lise Delamare nel ruolo che fu di Fannie Ward e ancora Hayakawa nel ruolo che era stato suo ventidue anni prima.

³ L'HERBIER, *La tête qui tourne*, cit., pp. 20-21 (il corsivo è nel testo).

⁴ JAQUE CATELAIN, *Jaque Catelain présente Marcel L'Herbier*, Paris, Vautrain, 1950; NOËL BURCH, *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers, 1973; Jean-Paul Brossard (éd.), *Marcel L'Herbier et son temps*, cit.; Michele Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, Catalogo della XIV Mostra internazionale del Cinema libero di Porretta Terme, Parma, Pratiche, 1985; Laurent Veray (éd.), *Marcel L'Herbier: l'art du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2007.

⁵ Una biblio-filmografia si trova in calce al suo volume autobiografico: L'Herbier, *La tête*, cit., pp. 325-334. Ma lo strumento più accurato e corretto è la *Filmografia* apprestata con scrupolo filologico da Michele Canosa nel suo già citato *Marcel L'Herbier* del 1985, pp. 26-64.

smo francese,¹ il cortometraggio *Prométhée, ...banquier* (1921), sottotitolato *instantané dramatique*, è una modernizzazione di Eschilo che coinvolge anche Luciano di Samosata, Herder e André Gide, il *Don Juan et Faust* (1922), con sottotitolo *aventures romanesques*, rilegge questi due grandi personaggi letterari attraverso le opere di Christian Dietrich Grabbe e Nikolaus Lenau, l'incompiuto *Resurrection* (1923) avrebbe voluto essere un adattamento del romanzo di Tolstoj; per *Futurismo - Un dramma passionale nell'anno millenovecentocinquanta* (*L'Inhumaine*, 1924) i legami sono più lievi, riducendosi al sottotitolo *histoire fêrrique* e ad una pretesa collaborazione alla sceneggiatura di Pierre Mac Orlan (che in realtà si limitò a firmare la versione romanzata del film);² per *Il fu Mattia Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, 1926) è evidente l'adattamento da Pirandello; *Le diable au cœur* (1928) è tratto da un romanzo della scrittrice francese Lucie Delarue-Mardrus e infine *L'argent* (1929) adatta per lo schermo il diciottesimo romanzo zoliano del ciclo dei Rougon-Macquart.³

Anche l'ultimo film muto di L'Herbier, *L'Argent*, nasce da una precisa fonte letteraria, ma ciò che lo rende ancor più interessante è che la causa prima che lo porterà a concepirlo e a dirigerlo non è l'interesse per il testo o per il suo autore (che anzi non annovera affatto fra i suoi autori prediletti), ma un'idea ossessiva, scaturita da tutta una serie di problemi avuti negli anni precedenti con produttori e finanziatori dei suoi film: l'odio per il denaro!

Après dix ans de casse-tête cinématographique, criblé de blessures financières saignantes, une seule idée m'obsédait : filmer à tout prix, même (quel paradoxe) à grand prix, un fougueux réquisitoire contre l'argent! Vers la fin de 1927 quand la révélation que le numéro 18 des Rougon-Macquart de Zola servirait mon dessein, je me plongeai pour n'en plus sortir dans une sorte de radioscopie des intentions foncières du romancier et de tout ce que sous-entendait de récrimination sociale le titre flamboyant de son ouvrage: *L'Argent*.⁴

Nei dieci anni di cui parla L'Herbier, gli è successo, fra l'altro, di vedere modificata e snaturata una sua sceneggiatura, quell'*Ange de minuit* che diventò, diretta da René Hervil e Louis Mercanton, il film *Bouclette* (1918);⁵ di perdere parecchi soldi in occasione del suo primo film da regista, *La rosa francese* (*Rose-France*, 1918), pellicola dallo stile avanguardistico, che non incontrò il favore del pubblico e per la quale Léon Gaumont si rivalse sul suo stipendio per rientrare dalle perdite;⁶ di accettare per ragioni alimentari un film su commissione sempre per Gaumont (*Le Bercail*, 1919), per il quale si trova a dover firmare un contratto draconiano con il produttore, nel quale questi si riserva tutti i diritti patrimoniali e il diritto morale di rimaneggiare il film anche totalmente; e poi ancora di accettare critiche continue e tagli radicali voluti da Gaumont che accusa il regista di aver sforato il *budget* in occasione del suo film *Don Giovanni e Faust* (*Don Juan et Faust*, 1922), che verrà montato senza convinzione e sostanzialmente rifiutato;⁷ di litigare con Ida Rubinstein alla quale ha anticipato 25.000 franchi per recitare nel film *Phèdre* che la divina «Déesse de la Réticence» si rifiuta poi di girare, non ritenendo il progetto all'altezza della sua grandezza;⁸ di perdere altri soldi come produttore

¹ «L'ESPAGNE! Je me rappelais un peu bien tard quelle source inépuisable d'inspiration avait été pour la création artistique française cette Terre de sang, de volupté, de mort... Je voyais passer et repasser dans notre ciel de poésie ces aigles de l'hispanisme: Corneille, Hugo, Gautier, Mérimée, Bizet, Chabrier, Debussy, Ravel, d'autres encore» (L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 55).

² Si vedano le considerazioni di Michele Canosa nel volume da lui curato *Marcel L'Herbier*, cit., pp. 69-71.

³ Due titoli minori sono tratti da opere teatrali: *Le bercail* (1919) da Henri Bernstein, *Le vertige* (1926) da Charles Méré, anche quest'ultimo dotato di sottotitolo di genere: *pièce cinématographique*. Di tutta la produzione muta, un solo titolo manca di ascendenze letterarie, *Le carnavales des vérités* (1920).

⁴ L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 149.

⁵ E per salvaguardare la sua opera di scrittore, L'Herbier ottenne di veder pubblicata la sua sceneggiatura originale nella rivista «Le Film» di Henri Diamant-Berger, della quale Louis Delluc era caporedattore (nel n. 106-107 del 2 aprile 1918, pp. 75-94).

⁶ «Au total, cette pénible opération me laissera longtemps des cicatrices et me fera considérer l'argent comme l'ennemi cinématographique juré» (L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 33).

⁷ Anche in questo caso L'Herbier, per rifarsi del torto subito e cercare di ristabilire la sua dignità di autore, riesce a farsi stampare sulla «Gazette des Sept Arts» di Ricciotto Canudo la sceneggiatura originale del suo film (nel n. 4-5 del 23 febbraio 1924).

⁸ Soldi che L'Herbier riuscirà a recuperare più tardi, dopo aver vinto una causa in tribunale (l'episodio è narrato in L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 97).

e regista di un film tratto dal romanzo *Resurrezione* di Tolstoj per una grave infezione di febbre tifoide, per la quale rischia la vita nel dicembre 1922;¹ di vedersi imporre per il suo *L'Inhumaine*, come attrice protagonista, la cinquantacinquenne Georgette Leblanc, tecnicamente mediocre e fuori parte, per il fatto che «era lei a mettere i soldi, e il film si doveva fare con lei o niente»;² infine di vedersi costretto da un contratto troppo vincolante, siglato l'11 settembre 1925 con la Cinéromans di Jean Sapène, a produrre per forza un film tratto da una *pièce boulevardière* di Charles Méré solo perché Sapène ne aveva acquisito i diritti e a prendersi in carico personale tecnico degli Studi Pathé sempre su pressione di Sapène.³

Sono dunque battaglie continue, progetti economicamente fallimentari, tensioni con i produttori, che il regista affronta solo grazie alla sua grande convinzione di voler fare del cinema personale, del cinema d'autore. Ma sempre con l'idea di dover combattere contro quel gran mostro del denaro, come ribadisce nella sua autobiografia quando deve dare un consiglio ai giovani cineasti: «ne désespérez jamais de votre ouvrage si vous y croyez assez fort pour l'avoir entrepris contre les vents et marées de l'argent».⁴

E da quando ha avviato una sua Casa di produzione (il primo maggio 1922 nasce la «Cinégraphic, entreprise de production des Films L'Herbier»), si rende ancor più chiaramente conto di come l'arte filmica sia simile più al gioco d'azzardo che ad un'operazione culturale. Siamo nel 1925, l'odio per il potere del denaro è già grande, ma non si è ancora concretizzato in un preciso racconto per immagini.⁵ Comunque avvia delle letture, soprattutto Tolstoj e l'opera di Charles Péguy intitolata proprio *L'Argent*, comparsa nei «Cahiers de la Quinzaine» nel 1913.⁶ E certi concetti presenti in Péguy non sono lontani dal pensiero maturato da L'Herbier in questi anni. Che le arti in generale, e il cinema in particolare, abbiano una forte componente artigianale, è convinzione sicuramente ben radicata nel regista di un film come *L'Inhumaine*, opera che assomma il meglio della scenografia francese dell'epoca: il laboratorio dell'ingegner Einar Norsen disegnato e costruito da Fernand Léger, l'architettura esterna dello stesso laboratorio e la cosiddetta «sala della resurrezione» dell'architetto Robert Mallet-Stevens, la grande sala del banchetto opera di Alberto de Almeida Cavalcanti e il giardino d'inverno concepito dal giovane Claude Autant-Lara con flora artificiale di gusto futurista⁷ sono a tutti gli effetti quell'*ouvrage bien fait* di cui parlava Péguy nel suo libro, dove il lavoro artigianale era la sola forma storica di lavoro organicamente legata alla produzione di valori d'uso: proprio quel valore d'uso che il capitalismo stava mortificando in favore del valore di scambio, rappresentato simbolicamente dal denaro quale «potente organizzatore delle categorie valoriali».⁸ La proposta di Péguy, per contrastare la forma capitalistica di produzione che sta distruggendo quella artigiana grazie alla sua più alta produttività, è recuperare il valore d'uso con una riaffermazione del lavoro artigiano.⁹ Analoga proposta di L'Herbier, contrapporre al cinema commerciale prodotto da Gaumont un cinema libero, creativo, che fosse capace di raccogliere tutte le forze migliori di Francia, letterati, scenografi, musicisti, stilisti, sotto un'insegna, la Cinégraphic-Films L'Herbier, che nelle sue iniziali cela il concetto di Film Libre e che era stata concepita anche come un vero e proprio

¹ Ivi, pp. 98-100.

² CLAUDE BEYLIE, MICHEL MARIE, *Una intervista a Marcel L'Herbier*, in Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, cit., p. 118 [trad. parziale dell'intervista già comparsa sul n. 209 de «L'Avant-scène Cinéma», 1 juin 1978, pp. 30-42].

³ L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 137 (con Jean Sapène il rapporto finirà molto male: aggredito fisicamente dal corpulento produttore, irritato per delle spese aggiuntive non previste, L'Herbier riporterà delle contusioni e la cosa finirà in tribunale. La vendetta di Sapène non si fece attendere: impose per ripicca il taglio di un'intera scena, nella quale compariva il personaggio di Marcelle Pradot, moglie di L'Herbier, riducendo il film dagli originari 200 minuti agli attuali 168: si veda L'HERBIER, *La tête*, cit., pp. 158-162).

⁴ «Et pourtant, je l'avoue, en 1925 si je commençais à nourrir des sentiments de haine contre l'argent, si l'argent me paraissait de plus en plus une entrave majeure à la liberté d'expression, je n'avais pas pour autant l'idée d'en faire le thème dramatique d'un film» (L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 125).

⁵ GIOVANNI LISTA, *La componente futurista ne "L'Inhumaine"*, in Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, cit., pp. 154-155.

⁶ CLAUDIO WIDMANN, *Il senso della crisi e la crisi del senso*, in Adriano Voltolin (a cura di), *L'ideologia del denaro: tra psicoanalisi, letteratura, antropologia*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 92.

⁷ GIAIME RODANO, *Introduzione*, in CHARLES PÉGUÉ, *Il denaro*, Roma, Edizioni Lavoro, 1991, p. 26.

laboratorio artigianale.¹ Ma gli ostacoli che si frappongono sono tanti, la Casa produttrice non riesce a realizzare se non alcuni dei suoi utopistici progetti e il denaro è lì, in agguato, a bloccare progetti, a rendere irrealizzabili sogni.

Dopo anni di incertezze, la voglia di vendetta è tanta, e prorompe dall'animo del regista francese. Che si ricorda di un suo vecchio lavoro, un cortometraggio in cui per la prima volta aveva affrontato direttamente il tema del denaro nel suo cinema: il *Prométhée, ...banquier* del 1921. L'occasione del film è un'interessante caso di osmosi cinema-teatro: durante l'opera teatrale in un atto, scritta dallo stesso L'Herbier dal titolo *Prométhée mal enchaîné* (rappresentata il 22 gennaio 1921), si passa da una rappresentazione schematica dell'antica tragedia di Prometeo ad una sua versione filmata, nella quale la vicenda si trasforma misteriosamente, con un Prometeo diventato un banchiere contemporaneo che, per non perdere il momento propizio per concludere un affare, non si assenta dal suo ufficio nemmeno per una piccola pausa, letteralmente incatenato alla sua postazione dai fili del telefono. Naturalmente la sua consorte, sentendosi trascurata, si consola con il segretario del banchiere. Nel tragico finale il banchiere, diventato ricchissimo grazie alla sua operazione ma lasciato dalla moglie che fugge col segretario, si toglie la vita. La prima inquadratura è un primissimo piano del banchiere, monsieur Prévoyan (come a dire 'il previdente'), sul quale si materializzano delle sbarre: il banchiere è prigioniero della sua vorace attività speculativa.² Il ritmo è lento, si susseguono immagini dei personaggi coprotagonisti (il segretario Toudieu, la moglie Gaby, già amanti all'insaputa del banchiere, la dattilografa gelosa perché innamorata di Toudieu), del palazzo della Borsa di Parigi, dei macchinari al centro della diegesi (la centralina telefonica, la macchina da scrivere). La vicenda melodrammatica è di gran lunga prevalente sul resto, la donna lamenta di vivere una vita vuota, schiava del lusso, mentre l'oro che il marito guadagna non serve a nulla: «Ah! joli cadeau que tout ton or! ... ça donne des doutes, des soupçons, l'ennui ... ça vous tue l'âme et ça empoisonne même l'amour», recita una delle ultime didascalie del film. È una prima riflessione, ma inserita in una vicenda tradizionale, stilisticamente caratterizzata da un montaggio fatto di campo-controcampo, senza movimenti di macchina.

Il discorso, ne *L'Argent*, riprende da lì.³ Ma questa volta va caricato di contenuti forti. Per avere un gran film, bisogna concepirlo come espressione di un grande sentimento, e il regista francese è certo che un film ha la possibilità di ergersi potente davanti al suo pubblico se incarna uno dei due aspetti principali della passione umana, l'amore o l'odio. Come il Griffith di *Nascita di una nazione* filma sull'onda del suo ardore patriottico e l'Ejzenštejn della *Corazzata Potëmkin* sotto l'impulso del suo odio appassionato per l'autorità zarista,

n'allais-je pas moi-même, après Gance qui filma son amour absolu pour Napoléon (à travers lequel il ne vit d'ailleurs que Bonaparte), transformer en réquisitoire filmique ma haine exhaustive de l'argent?⁴

Ma Émile Zola non gli offre quanto gli serve, il *récit* del romanziere naturalista non corrisponde ai suoi intenti. Bisogna pertanto ristrutturare completamente la vicenda, anche se con l'obiettivo di rispettare *l'esprit de Zola*:

ainsi, dans mon drame, l'argent jouait féroce­ment contre l'amour comme, au reste, à bien voir, il jouera indéfiniment contre la détresse de l'humanité. [...]. C'était au total un cri de détestation contre l'argent amplifié d'un cri d'amour envers ses victimes.⁵

¹ L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 89.

² Nel film *L'Argent* L'Herbier riprenderà questa immagine mostrando il protagonista, Saccard, mentre si ferma davanti alla cancellata che circonda il palazzo della Borsa: e questa cancellata, sul suo volto in primo piano, ricorda le sbarre di una prigione.

³ Lo rileva anche DANIEL ESCHKÖTTER, *Insidergeschäfte: über Marcel L'Herbiers L'Argent und F. W. Murnaus Die Finanzen des Grossherzogs*, in Margrit Frölich, Rembert Hüser (Hrsg. von), *Geld und Kino*, Marburg, Schüren, 2011, p. 73, che vede una spia lessicale di collegamento nel nome della Società anonima «Caledonian Eagle», con la cui assemblea generale inizia *L'Argent*, ripreso dal nome della Società petrolifera «Caucasian Eagle», oggetto della speculazione riuscita del banchiere Prévoyan di *Prométhée, ...banquier* (per questo testo ringrazio per la preziosa e generosa consulenza linguistica Giancarlo Bascone).

⁴ L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 149.

⁵ Ivi, p. 150.

Il 16 gennaio 1925, giorno del suo onomastico (curiosa sottolineatura dello stesso regista), Marcel L'Herbier con la sua Casa di produzione Cinégraphic firma un contratto di produzione-distribuzione con la Société des Cinéromans diretta da Jean Sapène, una società satellite della Pathé-Consortium. L'avventura dell'ultimo film muto di L'Herbier ha inizio.¹

Ciò che muove soprattutto L'Herbier a filmare il romanzo di Zola è dunque il desiderio di rivalsi nei confronti di un sistema produttivo che più volte lo aveva costretto o ad impegnarsi di persona dal punto di vista finanziario, esponendosi non poco al rischio di un fallimento, o che gli aveva sottratto l'opera all'ultimo momento, imponendogli soluzioni non condivise che aveva dovuto accettare *ob torto collo*. Contro questo sistema produttivo e per affermare i diritti dell'autore cinematografico L'Herbier condurrà, nella sua vita, diverse battaglie, soprattutto con i suoi scritti. Ma all'altezza del 1928 la sua strategia vede, nell'adattamento del romanzo finanziario di Zola, la sua sola possibilità di vendetta nei confronti del denaro come despota e distruttore della sua libertà creativa.

La riscrittura da un sistema linguistico all'altro comporta solitamente un certo numero di differenze, che si estendono all'interno di più sistemi possibili di assi cartesiani. Uno è sicuramente l'asse spazio-temporale, e a questo proposito la variazione non potrebbe essere più radicale: modernizzazione della vicenda, che Zola colloca nel periodo del Secondo Impero (fra maggio 1864 e l'inizio del 1870),² con lo spostamento all'incirca 60 anni dopo del nucleo diegetico;³ alla quale si aggiunge la delocalizzazione dell'attività di cui si occupa il personaggio dell'ingegnere Georges Hamelin, che nel romanzo progetta un'attività di estrazione mineraria e una di trasporti pubblici da attivarsi nel Medio Oriente colonizzato, mentre nel film lo stesso personaggio (che cambia nome in Jacques), spericolato aviatore alla Lindbergh, parte per la Guyana francese, anche questa zona di pertinenza coloniale, ma appartenente a tutt'altro Continente, quello sudamericano.

Un altro asse estremamente pertinente per lo studio delle trasposizioni da un sistema ad un altro è la partita doppia delle sottrazioni e degli inserimenti: con una evidente maggior significazione dei secondi (aggiunte di personaggi o vicende non presenti nel romanzo di partenza) rispetto alle prime (ovvie in un sistema linguistico, quello filmico, la cui durata reale per il destinatario è di gran lunga inferiore a quella del sistema letterario, quando in questione c'è una narrazione lunga come quella romanzesca).

A questo proposito, non dedicando troppa attenzione a tutto il materiale diegetico sfrondata da L'Herbier,⁴ soffermiamoci più da vicino sul sistema delle aggiunte, che riguarda i

¹ Sul film imprescindibili sono le pagine dello stesso L'Herbier, in *La tête qui tourne*, cit., pp. 149-168. La sceneggiatura integrale («découpage après montage définitif et dialogue in-extenso») è stata pubblicata sul n. 209 de «L'Avant-scène Cinéma», 1 juin 1978, pp. 9-60. Il film, nella sua versione integrale di 168 minuti, è stato pubblicato in DVD dalla Carlotta Films-Allerton Films nel 2008. Gli studi che ad oggi si sono occupati del film sono: NOËL BURCH, *Revoir L'Argent*, «Cahiers du Cinéma», 202, juin-juillet 1968, pp. 45-48 (di cui si ha una traduzione italiana nel volume curato da Canosa, cit., pp. 101-108), IDEM, *L'Argent*, in IDEM, *Marcel L'Herbier*, cit., pp. 138-162; MICHEL MARIE, *Modernité de "L'Argent"*, «L'Avant-scène Cinéma», 209, 1 janvier 1978, pp. 5-6; RUSSEL COUSINS, *Adapting Zola for the silent cinema: the example of Marcel L'Herbier*, «Literature/Film Quarterly», 12, 1, 1984, pp. 42-49; RICHARD ABEL, *Discourse, narrative, and the subject of capital: Marcel L'Herbier's L'Argent (1929)*, in Susan Hayward, Ginette Vincendeau (eds.), *French film: texts and contexts*, London, Routledge, 1990, pp. 37-50; ESCHKÖTTER, *Insidergeschäfte*, cit., pp. 69-82.

² PIERLUIGI PELLINI, *L'oro e la carta. L'Argent di Zola, la "letteratura finanziaria" e la logica del naturalismo*, Fasano, Schena, 1996, p. 11. Zola, il cui romanzo è stato pubblicato nel 1891, si era ispirato ad una vicenda reale, il crac finanziario dell'Union générale del banchiere cattolico Paul Eugène Bontoux (1878-1885). Quindi anche Zola aveva operato uno scarto temporale, soltanto *à rebours*.

³ Assai nota a questo proposito è la polemica che intercorse fra il noto regista teatrale e cinematografico André Antoine e L'Herbier. Il primo, nove mesi prima dell'uscita del film sugli schermi, aveva violentemente criticato il progetto di una modernizzazione del romanzo di Zola, tacciandola di manipolazione ingiustificata (articolo apparso su «Le Journal» del 12 marzo 1928); non si era fatta attendere la risposta aggressiva di L'Herbier (uscita su «La critique cinématographique» del 31 marzo 1928), che oltre a sottolineare di aver rispettato di più lo spirito da epopea dell'opera originale modernizzandone la trama, e di aver sfrondata dal libro «tout ce qui n'est pas le drame visuel, le drame intense, essentiel de *L'Argent*», ricorda ad Antoine di avere già commesso anche lui le stesse «tripatouillages» che rimprovera a L'Herbier quando ha girato *L'Arlésienne* (1922) da Daudet, introducendovi il personaggio eponimo che nell'opera originale non compare, e ancor più quando ha filmato *La Terre* (1921), tratto da un romanzo zoliano del ciclo dei Rougon-Macquart, dopo averlo modernizzato (si veda L'HERBIER, *La tête*, cit., pp. 164-167: la citazione è a p. 166!).

⁴ Releghiamo in nota la lista, arida come tutte le liste, dei personaggi pur significativi del romanzo che non trovano

personaggi principali, dei quali L'Herbier cambia radicalmente le componenti attanziali. E soprattutto a partire dalla coppia formata dall'ingegnere Hamelin e dalla sua amata sorella, madame Caroline, colta, intelligente, non più giovanissima, che L'Herbier trasforma, con chiaro recupero di *topoi* melodrammatici cari al cinema del periodo, in marito aviatore e moglie giovane e bella. La coppia, innamoratissima, è costretta ad una lunga separazione proprio dai progetti speculativi del banchiere Saccard che, una volta allontanato il marito (catapultato agli antipodi!), ne insidia la moglie. Quindi tutte le vicende che riguardano gli Hamelin e Saccard sono vere e proprie aggiunte al romanzo, motivate dal cambiamento radicale dato ai personaggi e alle loro funzioni. Anche l'orchestrazione di una frode borsistica basata sulla falsa notizia della morte di Hamelin, che porta a Saccard un guadagno enorme a discapito di una disperatissima Lina ancora ignara della verità, non è presente in Zola se non in forma meno cinica (la notizia nota solo a Saccard è qui quella dell'armistizio che pone fine alla terza guerra d'indipendenza italiana). E perfino il rapporto sentimentale, effettivamente consumato nel romanzo fra Saccard e Caroline, ma nel quale il banchiere si dimostra freddo e distaccato, viene totalmente capovolto nel film, dove il rapporto in quanto tale (la cui reale consumazione resta avvolta da un alone di ambigua fattualità) è caratterizzato da un desiderio morboso e sempre crescente in Saccard e da una difesa sempre più blanda e vicina alla resa totale in Lina Hamelin. Tutto un contesto radicalmente diverso dal romanzo, dove i personaggi mantengono intrecciate componenti positive e negative che ne aumentano lo spessore psicologico, mentre nel film manicheisticamente vengono chiaramente divisi in buoni (gli Hamelin, malgrado sottovalutazioni o cedimenti comprensibili) e cattivi (Saccard).

E anche la componente melodrammatica e da romanzo d'appendice, pur non del tutto assente nel romanzo zoliano,¹ è una significativa aggiunta del film. In ben due episodi Lina Hamelin impugna una pistola da borsetta, nel primo caso nell'ufficio di Saccard in un ten-

alcuno spazio nel film: sparisce quasi completamente Huret, il deputato portaborse del ministro Eugène Rougon, che ha la funzione di collegare nel romanzo il mondo della finanza e il mondo della politica (lo vediamo infatti in un paio di scene, interpretato da Jules Berry, ma con la sola funzione di *trait d'union* fra gli Hamelin e Saccard); ovviamente non c'è nessuna traccia dello stesso Rougon, che nel romanzo zoliano è una figura inquietante spesso citata ma che il narratore non mostra mai in azione; spariscono l'ebreo Busch, squallida figura di cacciatore di titoli di credito di debitori insolventi, e suo fratello Sigismond, tisiso utopista che si consuma nell'ipotizzare un futuro sistema di giustizia sociale basato molto vagamente su un coacervo mal digerito di idee marxiane; resta la Méchain, vecchia amica e collaboratrice di Busch, vera e propria Cassandra degli speculatori che si aggirano attorno alla Borsa, ma il suo ruolo viene ridotto, per evidenti ragioni di spazio, a quello di illustre comparsa (il personaggio è interpretato da Yvette Guilbert, ex stella della *Belle Époque*, raffinata cantante e musa di Toulouse-Lautrec); sparisce la coppia positiva, i due giovani dalla vita povera ma felice (Paul Jordan e Marcelle Maugendre), che si salvano dalla catastrofe finanziaria perché non cedono mai al gioco speculativo; così come sparisce la coppia dei genitori di Marcelle, i coniugi Maugendre, che verranno presi dalla frenesia compulsiva del gioco e perderanno tutti i loro averi nel crac finale; e nemmeno dello zio di Marcelle c'è traccia nel film, il capitano Chave di Marsiglia, che gioca sempre e solo piccole cifre giornalieri e per questo si salva dal disastro; il giornalista Jantrou e tutto il mondo della stampa corrotta al servizio del potere finanziario non trova alcun posto nel film di L'Herbier (c'è un personaggio di nome Jantrou nel film, ma fa una comparsata come semplice fattorino della Borsa); per ovvie ragioni risulta rimossa anche l'inquietante figura del piccolo Victor, il figlio sconosciuto di Saccard, frutto di un suo peccato di gioventù, giovane belva dodicenne che vive in catapecchie luride e putrescenti, dorme con le prostitute e che resisterà poi ai tentativi di civilizzazione impostigli da madame Caroline Hamelin, chiudendo la propria carriera di giovanissimo criminale con lo stupro ai danni della giovane Alice di Beauvilliers e la fuga; sparisce anche la triste coppia della contessa di Beauvilliers, nobile decaduta in una miseria dignitosa, e della scialba figlia Alice, la vittima di Victor (qui va detto che il personaggio di Alice era stato mantenuto, ma proprio in quella scena che è stata tagliata dalla produzione contro il parere di L'Herbier); manca all'appello anche la principessa d'Orviiedo, che, rimasta vedova di un nobile truffatore noto per aver depredato con speculazioni di Borsa molti piccoli investitori, ora con caparbia determinazione sperpera tutto l'ingente patrimonio del marito in grandi opere di carità per scontare quella colpa e per odio verso il denaro; manca anche Kolb, il banchiere ebreo che trae il suo guadagno dall'oro che fonde nella sua officina; infine, tralasciando altri personaggi minori, ricordiamo che il fattorino Dejoie fa una fugace comparsata mentre manca la sua figlia amatissima Nathalie, che, lasciata dal promesso sposo a causa della loro rovina economica, fuggirà di casa lasciando Dejoie disperato, e il procuratore generale Delcambre, che ricopre una funzione importante nel romanzo perché, vedendosi rubare l'amante da Saccard, gli giurerà vendetta e sarà una delle cause della sua rovina finale.

¹ A dispetto di quanto stabilito nel testo teorico pubblicato da Zola nel 1880, *Le roman expérimental*, ovvero la necessità che il romanzo naturalista rifiuti le convenzioni tradizionali della narrativa d'intrattenimento, quali la preminenza data alla trama, il ricorso alla *suspense* e a numerosi colpi di scena, o la presenza del narratore onnisciente, la struttura de *L'Argent* fa eccezione: «sembra delinearci una sorta di rivincita della *suspense*, affidata alla presenza massiccia e determinante di espedienti del 'romanzesco' tradizionale» (PELLINI, *L'oro e la carta*, cit., p. 104).

tativo di suicidio non riuscito, nel secondo caso nell'enorme appartamento del banchiere, in occasione di una festa lussuosa e magniloquente, anch'essa significativa aggiunta del film al romanzo, nel maldestro tentativo di uccidere Saccard, che la sta portando all'abiezione e alla rinuncia della propria onestà. Per non citare la scena dell'addio fra moglie e marito prima della partenza per il volo transoceanico, di un patetismo melodrammatico decisamente troppo insistito.

Infine anche la cecità dell'aviatore Hamelin è un elemento totalmente assente dal romanzo: cecità chiaramente metaforica di una condizione (l'incomprensione di ciò che realmente gli succede intorno) che rende il personaggio impossibilitato ad agire e perciò, nel suo statuto di patriottico eroe senza macchia e senza paura, totalmente privo di responsabilità morali per quanto è accaduto. Prova ne sia che, terminato il processo e assolto da ogni accusa, anche grazie al gesto magnanimo del banchiere buono (Gundermann), che copre con le sue imponenti risorse economiche tutti i debiti che ritiene giustificati, Hamelin torna miracolosamente a vedere, salvando il lieto fine per la coppia protagonista.

Analizzate dunque le modalità con le quali L'Herbier trasforma in cinema il romanzo di Émile Zola,¹ resta da vedere in quale misura il regista francese rappresenta il denaro e il suo potere devastante nel film. All'altezza di quegli anni, il denaro nel cinema si è visto prevalentemente nella forma visualizzabile, tangibile e di ascendenza letteraria del cumulo di monete, delle pepite dei cercatori d'oro o del tesoro pieno di ricchezze. Compreso prevalentemente in una tipologia di cinema d'avventura (con titoli come il *Treasure Island* di Chester e Sidney Franklin, 1918, o l'altro *Treasure Island* di Maurice Tourneur con Lon Chaney, 1920; il mitico *Ladro di Bagdad* di Raoul Walsh con Douglas Fairbanks, 1924; o *serials* come *Isle of Sunken Gold* di Harry Webb, 1927), il tema aveva raggiunto il suo apice artistico e di pubblico con il capolavoro di Chaplin *La febbre dell'oro*, 1925, dove denaro e ricchezza sono visualizzati nella loro forma ctonia, per il cui possesso si scatenano nell'uomo i peggiori istinti (avidità, odio, desiderio di dominio, e il pensiero può andare anche al capolavoro di Erich von Stroheim *Greed*, 1924). Anche altri film, meno noti di quello chapliniano ma dotati di pari forza evocativa, avevano rappresentato oro e denaro come motivi di disgregazione sociale: un titolo per tutti, il potente film di Lev Kulesov *Secondo la legge*, noto anche come *Dura lex (Po zakonu)*, 1926), ancora una volta una storia di cercatori d'oro.

Insomma il denaro, l'oro, la ricchezza dovevano essere sempre chiaramente visibili, anche in un film commerciale ma allo stesso tempo di chiara impronta autorale come *Il dottor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)*, 1922) di Fritz Lang, che mostra scene di Borsa e un patente caso di manipolazione del mercato, seguito però subito da una scena dove i complici di Mabuse stanno producendo banconote false. E anche quando il cinema d'avanguardia si era occupato del tema, con il cortometraggio *Inflation* (1928) del pittore dadaista Hans Richter, il risultato è «un saggio di cinema materico»,² dove monete scintillanti e una pioggia di banconote invadono lo schermo, seguite da mani misteriose che si affannano a contare mucchi di cartamoneta e pile di soldi che crescono davanti agli occhi dello spettatore come per incanto; oggetti cui si sovrappongono altre banconote e volti di persone dagli sguardi fissi e dalla bocca aperta, che preludono alla comparsa del classico banchiere (grasso e con

¹ A questo proposito è opportuno notare che una ricerca testuale condotta sulla scrittura extradiegetica del cinema muto (le didascalie) non ha rilevato quasi nessuna tangenza con il testo di Zola: L'Herbier ha scritto il testo delle didascalie senza nemmeno alludere, in forma citazionale, al romanzo-fonte. Unica eccezione è un dialogo fra Gundermann e la baronessa Sandorff, quando lei gli chiede un consiglio: deve acquistare o vendere i titoli della Banca Universale? La risposta del banchiere è contenuta in due didascalie: «Vous voulez à tout prix un conseil? Faites comme moi ... ne jouez pas» (cfr. il *découpage* pubblicato su «L'Avant-scène Cinéma», 209, cit., p. 15, nn. 403, 405). Nel capitolo x del romanzo di Zola, alla richiesta di un consiglio da parte della baronessa, che ha appena tradito Saccard svelando a Gundermann la reale situazione della Banca Universale, il banchiere, disgustato dal tradimento della donna, le risponde: «Un conseil, mais je ne vous le refuse pas, ma bonne amie... Ecoutez-moi bien. Ne jouez pas, ne jouez jamais. Ça vous rendra laide, c'est très vilain, une femme qui joue» (EMILE ZOLA, *L'Argent*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 355).

² Così Gianni Rondolino a proposito di un altro cortometraggio di Richter di poco anteriore, *Filmstudie* (1926): vedi GIAN-PIERO RONDOLINO, *Richter, Hans*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, 2008, vol. 2, p. 505.

il sigaro in bocca) e di un distinto signore che, comprato un giornale per strada, accortosi di essere rovinato si toglie il cappello e chiede la carità; infine le immagini (che poi troveremo anche in L'Herbier) di speculatori in Borsa che si agitano ad acquistare e vendere titoli e sovrimpressioni di numeri enormi e simboli del dollaro, prima di un finale catastrofico (il polveroso crollo di un edificio) e del mesto e sconsolato girovagare di un uomo finanziariamente rovinato. Il tutto in ca. 3 minuti di immagini dal montaggio veloce e incalzante.

La potenza e la forza corruttrice del denaro invisibile: questa è la scelta tematica di Marcel L'Herbier, che in *L'Argent* non mostra mai, in tutte le sue quasi tre ore di immagini, il denaro. Lo rappresenta invece metonimicamente, con un gusto del traslato particolarmente efficace, evidenziandone la perversa grandezza con una componente che è stata notata da tutta la letteratura critica che si è occupata di questo film: il gigantismo della scenografia. Sì, perché nel film del regista francese il denaro si 'vede' sullo schermo solo come effetto di una costosa coproduzione franco-tedesca dalle esibite componenti scenografiche e tecniche:¹ ad es. la monumentalità scenografica, alla quale il pubblico dei film muti era abituato o in contesti che alludevano ad un lontano passato (come nel caso di *Cabiria* di Giovanni Pastrone, 1914, o del griffithiano *Intolerance*, 1916), o in racconti ambientati in un imprevedibile futuro che, per essere credibile, va ingigantito a dismisura (e si pensi a *Metropolis* di Fritz Lang, 1927), viene esibita ed esagerata in un contesto contemporaneo di architettura privata, finché si vuole lussuosa, ma esageratamente gigantesca di contro alla piccolezza degli esseri umani che vi agiscono.² Si pensi alla scena, giustamente famosa (e totalmente aggiunta rispetto al romanzo zoliano), della festa che il banchiere Saccard, al colmo del suo successo economico e sociale, organizza nel proprio appartamento per celebrare in qualche modo come sua nuova conquista la moglie del socio aviatore, ancora relegato all'altro capo del mondo ad occuparsi delle trivellazioni. Line Hamelin ha provato a rifiutare l'invito, comprendendo in quale posizione imbarazzante l'avrebbe messa comparire ad una festa in suo onore in casa di Saccard, ma il banchiere la mette alle strette minacciandola di negarle il credito sul suo conto corrente scoperto. Ed ecco Saccard, in cima ad una scalinata, attorniato da quattro servitori in livrea, comparire con sullo sfondo delle imponenti canne d'organo, che non hanno alcuna funzione strumentale, visto che nell'inquadratura immediatamente seguente si scorge un'orchestrina jazz intenta a suonare. Sono soltanto un elemento d'arredo di gonfia e roboante monumentalità.³ La sala, oltre alle immense canne d'organo e all'orchestrina, mostra una piscina, sulla quale corre una passerella per permettere l'esibizione di famosi ballerini (le Dolly Sisters e i Rocky Twins), otto fontane

¹ Non bisogna dimenticare, a questo proposito, che la Cinégraphici di L'Herbier produse, nello stesso 1929, quello che va considerato come uno dei primi casi di *making of* della storia del cinema: un mediometraggio di 40 minuti, diretto da uno degli operatori del film, Jean Drévile, intitolato *Autour de l'argent*, nel quale vengono documentate da vicino soprattutto le componenti tecniche del film, con una particolare attenzione alle macchine da presa, ai carrelli, alle complesse e costose strutture realizzate per effettuare tutte le stravaganti riprese volute da L'Herbier. Il filmato è reperibile nel DVD del 2008 già citato.

² Il concetto, comprensivo degli esempi filmici, è stato chiaramente enunciato nello stimolante saggio di Noël Burch del 1973, contenuto nel volume della collana «Cinéma d'aujourd'hui» dell'editore Seghers: gli uffici di Saccard e di Gundermann e il salone della Banca Universale «s'inscrivent dans une iconographie parfaitement contemporaine, "réaliste", qui est simplement agrandie comme à la loupe; agrandissement, dirions-nous, qui est à la fois le ressort et la finalité de leur stylisation. [...] [Nel film], le prosaïsme des détails iconographique a pour effet d'inscrire dans le gigantisme même son arbitraire productif, sa facticité matérielle : ces étendus monumentaux [...] désignent [...] le parti pris d'amplification en tant que tel [...] [Questa funzione metaforica] se désigne aussi dans la conscience de spectateurs qui reconnaîtront inmanquablement tous les signes pertinents d'un bureau de banquier de leur époque réunis dans un espace qu'ils reconnaissent tout aussi clairement comme hors de proportion» (BURCH, *L'Argent*, cit., p. 140, corsivi nel testo).

Non convince del tutto invece il collegamento fra la monumentalità scenografica del film e l'iconografia con cui sono rappresentati i supercriminali nel cinema suggerita da Daniel Eschkötter («L'Argent [...] er stellt die Hinterleute der Massenbewegungen, die beiden verfeindeten Großbankiers Saccard und Gundermann isoliert, vereinzelt in gigantische opulente Banken- und Salonsets, bedient sich dabei einer Ikonologie des Großkriminellen»: vedi *Insidergeschäfte*, cit., p. 72).

³ Curiosa l'origine di queste imponenti canne d'organo: L'Herbier ha chiesto al suo scenografo, il russo naturalizzato francese Lazare Meerson, di apprestargli sullo sfondo dei «giochi d'organo» elettrificati (intendeva giochi di luce intermittente, spesso usati per ravvivare le feste). La non perfetta conoscenza del francese ha fatto concepire allo scenografo quelle monumentali canne d'organo, che L'Herbier ha mantenuto, considerandole un ottimo effetto scenografico! («heureuse erreur de langage», scrive il regista nelle sue memorie: vedi L'HERBIER, *La tête qui tourne*, cit., p. 156).

in vetro che buttano zampilli d'acqua e sullo sfondo due alte colonne di gusto vagamente neoclassico e varie altissime arcate che sembrano contenere globi di vetro illuminati da fasci di luce. Una magniloquenza ed uno sfarzo del tutto fuori misura. Come altrettanto fuori misura appare l'anticamera dello studio di Gundermann, un ampio salone dal pavimento a scacchi bianchi e neri (chiara allusione alla strategia finanziaria del grande banchiere, che ama giocare a scacchi nel suo studio), pieno di quadri appesi alle pareti e delimitato da alte colonne neoclassiche, più simile ad una sala da museo.

Ma non è solo questo gigantismo scenografico a caratterizzare la presenza del denaro nel film di L'Herbier. L'altro elemento che si evidenzia con forza all'attenzione dello spettatore, come ben rilevato da Noël Burch,¹ è l'ampia e parossistica mobilità della macchina da presa.² L'Herbier, violando consapevolmente la tradizione codificata che vuole che l'occhio della camera resti invisibile per non distrarre il dipanarsi della diegesi, fa percepire il movimento con un ampio uso di carrellate avanti, indietro e laterali, con l'uso della macchina portatile (vera e propria antenata della *steadycam*) ad inseguire il personaggio, con l'utilizzo di carrellate aeree per filmare (altra scena famosa e spesso citata) il volo della m.d.p. sulla folla vocante della Borsa.³ E questo caotico movimento della realtà e dell'occhio che la guarda, che comunica allo spettatore un senso di angoscia crescente, viene condiviso anche dall'enorme quantità di comparse che vanno e vengono, entrando e uscendo dal quadro: caos dinamico allusivo di un mondo incerto e instabile, alle prese non con un'idea di denaro nella sua fisicità, densa e compatta, ma nella sua forma volatile e volubile del titolo di credito, che oggi vale cifre immense e domani non vale la carta su cui è stato stampato. Anche le famose inquadrature descrittive di una Borsa dall'attività frenetica vedono la macchina da presa protagonista di movimenti continui, fonte di uno straniamento che invita lo spettatore a restare sempre vigile e critico di fronte alla vicenda narrata.

Infine, sempre per evidenziare la presenza del denaro per traslato, L'Herbier si concentra su una coppia femminile profondamente antitetica: la donna che, avviata sulla strada della corruzione e del rinnegamento di sé, lotta per resistere (Lina Hamelin) e la donna che da tempo ha ceduto la propria integrità al dio denaro (la baronessa Sandorff). Questi due personaggi, che sembrerebbero doversi combattere per tutto il film, trovano invece un'inaspettata alleanza, nella scena della festa di Saccard, quando Lina cerca di uccidere il banchiere e ne è distolta da un pronto intervento della Sandorff. La baronessa allontana il banchiere e si prende cura di Lina, visibilmente scossa, rimproverandole il gesto inconsulto. Ma dietro il sorriso ambiguo della baronessa cosa si nasconde? È intervenuta per spirito umanitario, salvando sia Saccard che Lina, oppure ha fatto il conto di quanto sarebbe stata sconvolta la Borsa alla morte di Saccard? L'Herbier mostra allo spettatore, in una scena precedente, la baronessa che spia un'affermazione di Salomon Massias, il fedele agente esecutore degli ordini di Gundermann, mentre parla con il direttore del Credito di Bordeaux: «Que Saccard disparaisse et la B. U. [Banque Universelle] grimpe d'un bond...»; parole che inducono la baronessa ad affrettarsi ad impedire a Lina di attuare il suo proposito: ha fatto due conti, e sa di non aver nulla da guadagnare dalla morte di Saccard. È dunque il pensiero del denaro che si può guadagnare o perdere a muovere le azioni del personaggio: estrema prova del potere di corruzione del denaro.

L'Herbier riesce dunque a realizzare, ed è quasi un paradosso, un film-requisitoria (l'espressione è dello stesso regista)⁴ contro il denaro dando vita ad uno dei film più costosi di quel periodo.⁵ Film che non fu particolarmente apprezzato e di cui la critica coeva non

¹ «Le principal corollaire de cette immensité de presque tous les décors construits pour ce film est une mobilité de la caméra absolument sans précédent» (BURCH, *L'Argent*, cit., p. 141).

² Quasi L'Herbier avesse voluto sottoscrivere una considerazione di Germaine Dulac del 1927: «Le rôle du cinéma est de nous émouvoir par le jeu des mouvements et non par l'idée d'une action qui provoque ces mouvements» (citato da NOËL BURCH, JEAN-A. FIESCHI, *La première Vague*, in Brossard (éd.), *Marcel L'Herbier et son temps*, cit., p. 34).

³ BURCH, *L'Argent*, cit., p. 146.

⁴ L'HERBIER, *La tête*, cit., p. 138.

⁵ «Per di più, è un film che è costato caro: poco meno di quattro milioni [di franchi]. È tantissimo, oggi supererebbe il

seppe cogliere la radicale innovazione tecnica, fermandosi a considerazioni sul *récit* e sul ritmo lento di certe scene, certamente voluto allo scopo di far ritornare la storia sempre su stessa, non farla uscire dal suo tema portante, il denaro come motore delle vicende umane. E su questo tema la pellicola si conclude, dopo il finale falsamente consolatorio del processo che punisce i colpevoli e salva gli innocenti e del pianto del pentito Saccard. Nell'ultima, breve scena, un Saccard dallo sguardo esaltato comunica al secondino che lo sta portando in cella di avere già in mente un affare straordinario da realizzare, quando uscirà, e gli propone di farne parte. Avanza verso la macchina da presa e guarda avanti, verso lo spettatore. Un sorriso beffardo gli illumina il volto. Bastano poche parole al carceriere per solleticarne l'avidità. Saccard entra in cella ma, inquadrato con una prospettiva dal basso in alto, sembra un vincente più che un perdente. E il film si conclude con un carrello a chiudere sulla grata della cella, al di là della quale Saccard e il secondino si stanno accordando: il denaro ha vinto e allo spettatore non resta che stare a guardare, non visto, come ricomincia a tessersi la trama del denaro.

SOMMARIO

Oppresso da un sistema produttivo che ne limita fortemente la libertà d'autore, il regista francese Marcel L'Herbier (1888-1979) concepisce un'insofferenza verso il denaro che si manifesta, nel suo cinema, dapprima in un cortometraggio del 1921 che mescola la tragedia classica al gusto *boulevardier*, in seguito in un grandioso progetto filmico del 1929 dove il tema del denaro si fa portante, in forme sia intra- che extradiegetiche. L'approccio al tema si rivela originale non solo sotto il profilo contenutistico, dove la forza e la potenza del denaro sono rese non tramite l'esibizione iconografica di monete e banconote, ma mediante una grandiosità scenografica amplificata fino al gigantismo; ma anche sotto il profilo stilistico, dove l'originalità di L'Herbier consiste nella nervosa e ipercinetica mobilità della macchina da presa, stilema per eccellenza di un cinema d'autore.

ABSTRACT

Feeling oppressed by a production system that strongly restrains his authorial freedom, the French film director Marcel L'Herbier (1888-1979) develops a distaste for money and expresses this attitude in his films. Initially, a short film produced in 1921 merges classical drama with the *Boulevardier* style, and in 1929 the theme of money, in intra- and extra-diegetic forms, plays a pivotal role in a grandiose movie. L'Herbier adopts an original approach to this theme both in terms of contents – the power and influence of money are not portrayed by an iconographic display of coins and notes but by the grand scenography that expands to verge on gigantism – and of style. In the latter case his original approach can be found in the restless hyperkinetic movements of the camera, the stylistic feature par excellence of art-house films.

miliardo» (BEYLIE, MARIE, *Una intervista a Marcel L'Herbier*, cit., p. 122). Ma è davvero un paradosso? Perché, se funzione del denaro è attribuire valore agli oggetti, non sfugge a L'Herbier che realizzare un film molto costoso vuol dire obbligare il denaro a conferire a quel film un valore elevato.

JEAN-MARIE STRAUB E DANIELÈ HUILLET
INTELLETTUALI ITALIANI.
INDAGINE SU UN INCONTRO-SCONTRO
NON PERVENUTO

MARTINA ZANCO

CHE Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, per innata vocazione e per i casi della vita,¹ siano stati precocemente morsi dalla tarantola brechtiana è ormai assodato dalla maggior parte dei critici:

Ma a che cosa possono servire le antiche opere d'arte? Forse che, dandole da studiare ai nostri artisti, esse potrebbero costituire il fondamento tecnico di opere nuove, delle opere di cui abbiamo bisogno? Ma un'arte nuova dovrà pur dire a cosa serve e indicare gli scopi per cui vuole essere impiegata. Ed è sperabile che non si permetterà a un pittore di dipingere quadri solo perché la gente li guardi commossa sgranando gli occhi.²

La strategia dei due registi *engagé* consiste infatti nell'adoperarsi in cinematografiche «citazioni integrali»³ di testi «preesistenti»⁴ (ovvero le opere letterarie, musicali e teatrali firmate Heinrich Böll, Ferdinand Bruckner, Pierre Corneille, Bertolt Brecht, Arnold Schönberg, ecc.) con la politica intenzione, almeno nei primi tempi, di proporre «film che si indirizzano a dei paesi particolari, che siano a loro dedicati, perché l'industria sogna dei prodotti internazionali, e perché il meglio che si possa fare è il contrario».⁵

Vista dunque l'urgenza di ovviare all'ingente spreco di *hic et nunc* operato dal cinema coevo, la coppia ha optato di riporre tutte le proprie aspettative sulla lingua originale: la ferma opposizione al doppiaggio non denuncia infatti soltanto una particolare e cinefilica dedizione alla causa della presa diretta; lo si evince agevolmente a proposito di *Othon*. *Gli occhi non vogliono in ogni tempo chiudersi o forse un giorno Roma si permetterà di scegliere a sua volta* (*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*, 1969), primo film girato in Italia (dove gli Straub si trasferiscono dal 1969) nonché dalla lettera inviata da Jean-Marie «agli Uffici Competenti della RAI»:

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*

¹ Si potrebbe affermare con Ānanda K. Coomaraswamy che «Poeta si nasce, non si diventa: lo stesso vale per il *rasika*, il cui genio differisce nel grado ma non nella specie da quello dell'artista» (ĀNANDA K. COOMARASWAMY, *La danza di Śiva. Arte e civiltà dell'India*, Piacenza, Lumi, 2003, p. 58). Non si fraintenda tuttavia l'azzardo di giungere a sentenziare in materia di 'aromi' a proposito di Straub e Huillet. Si vuol soltanto sottolineare il primigenio disappunto dimostrato nei confronti di chi (il ceto borghese tedesco o quel signore censore delle sale di Metz) priva al prossimo di esperire l'arte, vero e proprio affronto verso due registi che non nascondono l'importanza vitale dell'estetica. Da ritenersi validi sotto questo aspetto sono inoltre gli esordi della carriera artistica straub-huilletiana incominciata per entrambi all'insegna dell'attività critica.

² BERTOLT BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1975, p. 32. Per rifulgere qualsiasi dubbio si può aggiungere la stessa ammissione di Jean-Marie: «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» (la dichiarazione è riportata da FRANCO PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, Venezia, La Biennale di Venezia, p. 31).

³ GIORGIO TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 82.

⁴ Jean-Marie Straub. *Sala della cultura. Marzo 1978*, a cura di Leonardo Quaresima, Modena, Comune di Modena-Ufficio Cinema, 1978, p. III.

⁵ *Othon - Conversazione*, a cura di Danièle Huillet e Leo Mingrone, in *Straub-Huillet. Film*, a cura di Riccardo Rossetti, Roma, Bulzoni, 1984, p. 43.

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).¹

Risale inoltre al medesimo anno una testimonianza decisamente più esaustiva, che sembra togliere ogni dubbio a riguardo:

[...] 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.²

Lo spartiacque però, di contro a qualsiasi proposito e dopo quasi un ventennio trascorso tra le bellezze della capitale, sembra non esercitare più alcuna presa:

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 [...].³

Anche se si potrebbe obiettare che qualsiasi incoerenza di Jean-Marie possa essere ricondotta ad una pasoliniana «scelta di stile e di discorso, che tende spesso, intenzionalmente, all'incompiutezza, all'apparente incoerenza e allo stile "sapienziale" [...] alimentata dalla convinzione che la coerenza e la discorsività suasoria» siano «una delle conquiste dell'era borghese»,⁴ non si ritiene il ripensamento in questione del tutto trascurabile, visto che, per di più, i «due piccoli progetti, in italiano che sono per la gente di qua»,⁵ i due cineasti, alla fin fine, li hanno anche realizzati.

D'altra parte che qualcosa di irreversibile sia accaduto nel Bel Paese lo si può ipotizzare meditando sull'accoglienza riservata ai coniugi dalla realtà cinematografica italiana dei settanta e si allude, in altre parole, a quella propagata e sempiterna esitazione riguardo i meriti artistici di Straub e Huillet nonché a quel variabile spettro di opinioni proposte dai critici che, asserendo su di una inarrivabile 'difficoltà', covano da sempre il sospetto che si tratti di un cinema che annoia il pubblico e riprende esclusivamente le righe. Affermazione che, tra l'altro, risulta tutto fuorché scontata se si pensa come le diffidenze incominciarono in un periodo durante il quale le metafisiche attese⁶ avevano portato il cinema d'autore

¹ JEAN-MARIE STRAUB, *Lettera agli Uffici Competenti della RAI*, «Filmcritica», 203, 19 febbraio 1970, in PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 41.

² *Othon - Conversazione*, cit., p. 43.

³ *Il metodo Straub e Huillet. Dichiarazioni (in italiano) raccolte a Roma*, a cura di Marco Müller e Piero Spila, 1989, in *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della XXV Mostra internazionale del Nuovo Cinema*, a cura di Piero Spila, Pesaro, 1989, pp. 11-12.

⁴ FELICE RAPPAZZO, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarini, Vittorini, Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 10.

⁵ *Othon - Conversazione*, cit., p. 43.

⁶ «Ma, a '68 finito – con strascichi che giunsero fino agli albori del nuovo decennio – il riflusso ha trasformato il mare del "cinema italiano" in una palude stagnante dove pigri nocchieri seduti su barche amuffite di muschio palustre attendono,

piuttosto lontano dai gusti e dal favore delle platee; e nemmeno le amicizie consolidate al buio del Filmstudio e il ruolo di rilievo conquistato alla Mostra del Nuovo cinema di Pesaro¹ sono valsi a qualcosa: condannati, pena la vita a capire il senso di pagine meticolosamente inquadrate, attori alienati ed in generale tutto un *surplus* di adattamenti cinematografici che pretendono ambiziosamente di non svolgere esplicite referenze figurative, anche i colleghi più fidati sono caduti ammazzati.²

Il fatto che in Italia «se vuoi fare arte popolare devi pagarla in termini di purezza bresoniana»³ dunque si profetizzi «la fine di una prostituta all'arte commerciale piuttosto che quella di una vecchia zittella all'arte non commerciale»⁴ risulta, in definitiva, più problematico e radicato di quanto si pensi. Numerosi sono gli episodi che denotano fino a che punto le pellicole dei due registi *engagé*, al di là della lingua, risultino alle orecchie e agli occhi dei critici un messaggio quasi 'irricevibile': su tutti ci si richiama alla conversazione tenuta al Cineforum di Bergamo il 7 giugno 1970.

Quando Jean-Marie viene invitato a confrontarsi con quella che gli addetti ai lavori ritengono la più recente perla uscita dal *Cinema di rabbia italiano*, *Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni singolo sospetto* (1970), la risposta lascia atterriti i presenti in sala; afferma infatti il regista senza aver preso visione del film:

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.⁵

senza neppure molta convinzione, che irrompa una qualche corrente a smuovere le acque ormai limacciose e metefiche. Attendono, attendono, attendono. Ma fra poco per "il cinema italiano" sarà più soltanto possibile un epicedio» (LINO MICCICHÈ, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 18).

¹ Noti sono i nomi a cui Jean-Marie siede accanto nelle sale del Filmstudio: non solo Bertolucci, anche «Godard, Pasolini, Moravia, Glauber Rocha», Bellocchio, Siciliano, <http://www.filmstudioroma.com/>. Si può ipotizzare che anche il resto dei frequentatori abituali di questo «luogo di resistenza al cinema commerciale» siano conoscenze degli Straub, come testimoniano le collaborazioni con Adriano Aprà o Alberto Moravia che profetizza con il cineasta, a Trastevere, su la Guerra del Golfo – si veda l'incontro alla Cineteca di Bologna, *Prendere o lasciare* (2001), diretto da Damiano Debiassi e pubblicato su <http://vimeo.com> –, etc. 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/>.

² Il richiamo al film *Die Parallelstraße* (1962, *La Route parallèle*) di Ferdinand Khittel non vuole essere casuale. Si rivela infatti interessante notare come le premesse politico-cinematografiche (quindi la crisi dell'industria cinematografica tedesca e la crisi culturale) abbiano portato i ventisei sottoscrittori del *Manifesto* di Oberhausen (28 febbraio 1962) a premesse metodologiche ben differenti da quelle italiane ed in linea con Straub e Huillet (anche se i due cineasti sono, allo stesso tempo, annoverati tra quei 'sensibilisti monacensi', cinematografici militanti, amanti cinefili del cinema americano e della *nouvelle vague*): le spinte e le suggestioni variegiate delle nuove esperienze in campo architettonico, della musica colta, della letteratura postbellica, della filosofia esistenzialistica e Sartre, del marxismo brechtiano della Scuola di Francoforte, ecc.: GIOVANNI SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco*, in *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, 2000, III, p. 1018.

³ BERNARDO BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, Milano, Garzanti, 2010, p. 80.

⁴ Si ironizza sul richiamo panowskiano, riportato da Roberto Turigliatto, per esemplificare il divario di vedute italo-straubiano, dato che, come si è visto, il grande studioso e critico d'arte tedesco scende ad una concezione radicalmente diversa rispetto a quella che gli altri emigrati europei, Adorno, Horkheimer e Brecht trarranno dall'esperienza americana dell'industria culturale: Alberto Barbera, Roberto Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, p. 240.

⁵ *Colloquio con Jean-Marie Straub. Cinema politico, cinema di rabbia*, «Cineforum», n. 96-96, 1970, in *Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Sette film*, a cura di Paolo Benvenuti, Torino, Centro studi cinematografici, 1973, p. 24.

Si avrà successivamente modo di esaminare dettagliatamente come i lavori degli Straub risultino essere un'opera di «vera arte» come la pensa Adorno, «in termini di opposizione radicale, desiderio di qualcosa di assolutamente diverso, tensione verso l'alterità» nonché «ideologia *tout court*, a prescindere dai contenuti specifici rilevabili nei singoli film». ¹ Ciò che conta è infatti aver esemplificato quale possa essere stato uno dei dilemmi cardine della carriera italiana di Straub e Huillet, un fattore serio al punto da mettere ragionevolmente in discussione un metodo oramai collaudato, magari per adeguarsi alle direttive di chi, dopo affini trascorsi intellettuali, sia stato in grado di rispondere allo sconcerto dei due cineasti.

La difficoltà locale sembra consistere nel valutare filosoficamente i loro film, che malauguratamente devono essere affrontati proprio in suddetta maniera, la stessa in auge per Godard ovvero in qualità di «discorsi teorici particolari»: ² qualcosa però impedisce allo spettatore italico di «apprezzare le differenze nelle premesse di base del pensiero e nel metodo stesso del pensiero» ³ e portare la ragione là, dove si trova il discrimine, l'operazione fondante del cinema straubiano o elevarla per poter lucidamente apprendere che «il moralismo» della coppia «fa tutt'uno» col loro «formalismo» (e non è sempre così). ⁴

Si potrebbe pensare a quei «problemi del come» ⁵ che il cinema italiano si trascinerrebbe dietro fin dai tempi del neorealismo; oppure è più attendibile spendere il nome di uno studioso che è riuscito a contestualizzare ampiamente l'ipotesi di un estetismo impostosi in Italia «come dominante fin dalla costruzione ottocentesca dell'identità nazionale»: ⁶ si tratta di uno dei pochi scrittori italiani a contatto con l'esperienza europea, quasi completamente rassegnato ad un «ceto intellettuale che ha preteso per sé immunità e irresponsabilità», ⁷ un personaggio «nel quale *tout se tient* (il poeta col saggista, il critico letterario col pubblicitista, il docente con il «militante politico»)» ⁸ dunque l'unico sopravvissuto al cinema straub-huillettiano: Franco Fortini.

Di lui, certo, non si può mettere in dubbio la chiara predisposizione ad assimilare arte e politica nonché il fondamento dell'opera degli Straub: una prima comunanza delle intenzioni è infatti facilmente individuabile. Basti riportare uno scritto che è costato la fama di «terrorista» ⁹ al neo-arrivato Jean-Marie per confrontarlo con un'altrettanto scomoda clausola del primo Fortini, «da più parti criticata, perché interpretata come l'ennesima rivendicazione corporativa»: ¹⁰

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,

¹ Barbera, Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, cit., pp. 269-270.

² Ivi, p. 6.

³ MICHAEL NYMAN, *La musica sperimentale*, Milano, Shake, 2011, p. 19.

⁴ La risposta provocatoria è ad un'affermazione di Franco Fortini: FRANCO FORTINI, *Un cinema contrapposto*, «il manifesto», 6 maggio 1979, in *Straub-Huillet: cineasti italiani*, cit., p. 31.

⁵ *Cinema e letteratura del neorealismo*, a cura di Giorgio Tinazzi e Marina Zancan, Venezia, Marsilio, 1983, p. 17. Lo esplicita Giorgio Tinazzi: «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».

⁶ DANIELE BALICCO, *Non parlo a tutti*, Franco Fortini intellettuale politico, Roma, Manifestolibri, 2006, p. 53.

⁷ *Ibidem*.

⁸ RAPPAZZO, *Eredità e conflitto*, cit., p. 9.

⁹ 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» (*Introduzione alla musica. Conversazione registrata al magnetofono*, in PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 15). Si ricorda inoltre la polemica suscitata dalla dichiarazione rilasciata, tramite l'attrice Maddalena Daddi, alla 63^a Mostra internazionale d'Arte Cinematografica a Venezia, dove Straub e Huillet, assenti all'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.

¹⁰ BALICCO, *Non parlo a tutti*, p. 82.

viaggiatori, esportatori-importatori, Beta, Baldi, ladri d'art et d'essai, che disprezzano il pubblico e il cinematografo. "Due secoli di deprezzazioni e di brigantaggi, dice Mirabeu, 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.¹

Nella persuasione che forma e contenuto sono una cosa, gli studiosi marxisti debbono prefigurare nei propri quelli che saranno gli strumenti di lavoro culturale della società socialista: riviste, case editrici, centri studi, biblioteche, *ma anche* piani delle ricerche individuali e di gruppo, del controllo critico dei risultati, delle urgenze e precedenza (ossia della 'richiesta'), con relativi problemi del loro linguaggio, della loro traducibilità, ecc. Tale strutturazione deve essere *opera degli intellettuali politici stessi* ed anzi la loro *specifica* manifestazione politica in quanto produttori di cultura specialistica.²

Non è un caso quindi se Jean-Marie, annoverando già il libro nella propria biblioteca durante il soggiorno in Germania del 1967, si cimenta in una precoce lettura de *I cani del Sinai*, per incrementare le proprie conoscenze in materia di ebraismo e Franco Fortini tocca incredulo con mano quella «autonomia pratica»³ ambita nei suoi scritti ai tempi del «Politecnico»: spiazzato da *Non riconciliati o solo violenza aiuta dove violenza regna* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, 1964-1965) l'autore contatta gli Straub dopo *Cronaca di Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967) manifestando il desiderio di stringere con loro un empirico sodalizio, progetto che viene alla luce nel 1976, data d'uscita di *Fortini/Cani*.

La pellicola sigla una collaborazione che si vuole postulare non limitarsi ai benefici intellettuali di un protagonista d'eccellenza come Franco Lattes dato che il poeta pare essersi perlomeno premurato di procurare ai due amici registi anche una sorta di 'aggancio' locale: i titoli delle opere preesistenti a *Dalla nube alla resistenza* (1978) e *Sicilia!* (1998), coincidono infatti a quei «romanzi saggio» e «romanzi poema» che «fatti incontrare e scontrare», da due autori «di buon senso», al «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 Cecconi...»,⁴ si sarebbero, secondo il *maître à penser*, lasciati finalmente alle spalle il neorealismo. Persino le date di uscita dei due lungometraggi sembrano assecondare l'ipotesi: dapprima in tempi in cui la rassegna retrospettiva della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro rispolvera il dibattito «a proposito di quel cinema italiano del dopoguerra che sembrava alla fine analizzato a sufficienza»,⁵ o in cui alcuni registi prefigurano «una sorta di ritorno indietro a testi letterari variamente indicativi»,⁶ Straub e Huillet pensano a Cesare Pavese. Successivamente i coniugi attendono con pazienza il ritorno all'*æghthed* e i *Voti di castità* del Dogma 95, stilati per

¹ *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, a cura di Andrea Martini, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 237-238.

² BALICCO, *Non parlo a tutti*, cit., p. 82.

³ Ivi, p. 66. «Per Fortini non si separa cultura da politica perché è l'organizzazione del lavoro intellettuale l'aspetto politico della cultura. Ed è su questo piano che deve essere aperto il conflitto con la dirigenza comunista, pretendendo autonomia pratica, e cioè un'organizzazione del lavoro intellettuale nella quale ruolo e funzione possano integrarsi; un modo di produzione e di distribuzione del sapere autoregolato e non eterodiretto».

⁴ FRANCO FORTINI, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, «Cinema Nuovo», ???, ???, giugno 1953, poi in *Letteratura e cinema*, a cura di Gian Piero Brunetta, Bologna, Zanichelli, 1976, pp. 84-87.

⁵ *Cinema e letteratura del neorealismo*, cit., p. 11.

⁶ *Ibidem*. Gli accostamenti significativi notati da Giorgio Tinazzi sono quelli di Francesco Rosi con il film *Cristo si è fermato ad Eboli* (1979, «anche se il libro di Levi aderisce a quel clima ma lo complica con una cifra stilistica composita»), *Valentino Orsini* ed il suo *Uomini e no* (dove il romanzo di Vittorini da cui il film è tratto risulta essere «più chiaramente vicino alle ipotesi neorealiste»), Giuliano Montaldo e *L'Agnese va 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).

andare oltre «ciò che i Truffaut, i Godard, e i neorealisti si sono ostinati a sbagliare»,¹ per lavorare su Elio Vittorini.

Oltre a questa anacronistica e cinematografica via² però, il rapporto che intercorre tra i tre personaggi in questione resta comunque da chiarire, come si evince dalle stesse parole dei protagonisti; Fortini confonde le distanze senza fornire alcuna delucidazione:

Caro Jean-Marie

credo di aver capito interamente solo ora (soprattutto dopo il tuo ironico «non ti fidare» di iersera) che cosa tu vuoi e in che cosa ti possa esser utile.

Tu stabilisci un rapporto accuratissimo tra il punto di partenza del tuo discorso cinematografico (Brecht, Schönberg, Fortini) e il punto d'arrivo, che è il film. Questo rapporto è apparentemente minimo (ad esempio in *Lezioni di storia*) e quasi mai è di conflitto. Perché è questo il modo con cui tu fai andare avanti dialetticamente il tuo discorso [...]: la distanza che tu inframetti fra quelle "opinioni" (testi, musiche ecc.) e l'oggetto compiuto, che è il tuo prodotto, è costante.

Questa parola "prodotto" mi fa venire in mente la definizione brechtiana dell'amore: che sarebbe l'arte di produrre qualcosa con le capacità di un altro. Credo che il tuo modo di procedere sia il più comunista possibile oggi in una società come la presente. La tua arte è di produrre con il simile per evidenziare il dissimile (sinonimia e metonimia contro antinomia e metafora). I limiti della tua soggettività (virtuosismo, moralismo, perfezionismo) riguardano solo te (e Daniele...). Ma si capisce come tu acquisisci, proprio assumendo su di te quei limiti, il diritto a trattare come oggetti gli oggetti (e i soggetti) dei tuoi film. Sei seriamente antikantiano: agisci in modo che tutto sia, e sempre, un mezzo o strumento di produzione (da usare anche in vista di quel che sta oltre il comunismo) e non un fine (a cominciare da te stesso). Questa è la radice di ogni posizione "classica". *Soli Deo gloria*.

È quindi chiaro ormai che il personaggio dei *Cani del Sinai* non è esattamente l'autore di quel libretto e nemmeno coincide con l'io che ora ti scrive. Esso è (o sarà) un intellettuale quasi sessantenne, con tutte le caratteristiche di classe e di cicatrici storiche che ha un intellettuale europeo e italiano e *half-Jude* vissuto fra il 1930 e il 1970; col suo marxismo ma anche col suo non-comunismo, ossia col suo essere di "prima": più prossimo all'età di Brecht, più lontano da quella di Schönberg ma comunque poco dell'oggi, seppure con qualche speranza di essere, postumo, di domani. Tu mostrerai questo, cioè il suo superamento; le parole che quel personaggio dirà conflitteranno [sic] con impotenza reale, col dolce mare delle vacanze: col non-comunismo del mondo circostante e con la faccia medesima del protagonista. E così tu avrai portato tutti i rapporti un passo più avanti: lezione di storia. 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 letteralità 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.

Sono felice di essere sgabello a questo passo. Voglio tu sappia che ne sono ben cosciente e che ti ringrazio di avermi così inserito in un processo di produzione di rapporti fra esseri umani non dissimile da quello che ho cercato di indurre e proporre nei miei scritti e versi: e che è comunista, se la parola significa. Tuo affezionato.

Franco Fortini³

Per quanto concerne invece le ignote «concezioni fortiniane»⁴ raccontate da Jean-Marie a Mavi de Filippis durante l'ultima giornata del ciclo di Seminari tenuti a Milano, tra l'ottobre

¹ MATTEO LOLLETTI, MICHELANGELO PASINI, *Purezza e Castità. Il cinema di Dogma 95: Lars von Trier e gli altri*, Forlì, Foschi, 2011, p. 20.

² Vuol essere questa una prima risposta alla domanda, da cui prende spunto il titolo di questo saggio, che si pone Anton Giulio Mancino: «Per quanto possa sembrare riduttivo lavorare in una simile direzione, sarebbero quantomeno interessante chiedersi perché Straub e Huillet abbiano scelto Franco Fortini, Cesare Pavese ed Elio Vittorini. Anzi, la questione, posta correttamente, dovrebbe dar conto delle specifiche opere con cui la coppia Straub-Huillet ha deciso di cimentarsi, dal momento che non è affatto casuale l'accostamento del breve saggio-pamphlet *I cani del Sinai* (Fortini, 1967), a *I dialoghi con Leucò* e al romanzo *La luna e i falò* (Pavese, 1947 e 1959) o a *Conversazione in Sicilia* e *Lo zio Agrippa passa in treno/Le donne di Messina* (Vittorini, 1941/1964). E se per un attimo si provasse a cercare in questi quattro film italiani una traccia comune in grado di far luce anche sui rispettivi Fortini, Pavese e Vittorini in un'ottica, per l'appunto, italiana, anziché intestardirsi a parlare di cinema in quanto tale o a riportarsi globalmente agli autori». Va sottolineato come il critico nonostante la puntualità degli interrogativi si astiene tuttavia dal considerare gli aspetti prettamente fortiniani. Pur non tralasciando la dimensione letteraria delle opere infatti, Mancino scende a conclusioni sostanzialmente diverse da quelle che si proporranno nella presente indagine: ANTON GIULIO MANCINO, *Conversazioni in Italia, in Il cinema di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Quando il verde della terra di nuovo brillerà*, a cura di Piero Spila, Roma, Bulzoni, 2001, p. 52.

³ FRANCO FORTINI, *Lettera a Jean-Marie Straub, «il manifesto»*, 2 dicembre 1976.

⁴ MAVI DE FILIPPIS, *Introduzione*, in *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, Roma, manifestolibri, 1996, p. 8.

e il novembre del 1995, per commemorare Fortini, la conversazione è avvenuta in sala e senza microfono dunque nulla è dato a sapersi.

Ciononostante se si è intenzionati a rispondere al primo interrogativo di questo saggio nonché ad indagare sulla radicale inversione di marcia di una macchina da presa che, imprevedibilmente, sembra essersi trovata la terra sotto i piedi, si è dell'idea che sia proprio questo il sentiero da battere per ottenere un degno riscontro.

Essendo inoltre della convinzione che persino dietro i film di Straub e Huillet pulsino i cuori di due registi¹ «che hanno usato quasi tutta l'energia che contiene una vita intera»² per adempiere al proprio dovere, esaminare *Fortini/Cani*, *Dalla nube alla resistenza*, *Sicilia!* e in generale l'ultima parte di una carriera che perdura tutt'oggi, sarà più che sufficiente a provare una discreta e non del tutto incondizionata maturazione intellettuale, condivisa da una ristretta cerchia di artisti che mai hanno smesso di lottare.

Fortini/Cani esce nel 1976 per «mettere in questione»³ *I Cani del Sinai*, *instant book* scritto nell'estate del 1967, a ridosso della Guerra dei Sei Giorni, focalizzato sulla questione che contrappone Arabi e Israeliani. Nel libello si alternano il racconto e la memoria autobiografica (la figura del padre ebreo, antifascista nonché «borghese colto di sorpresa davanti all'inatteso 1938») alle ragioni del rifiuto, non privo di tormenti, di schierarsi a fianco di quei «cani del Sinai» (oramai riconosciuta invenzione d'autore che denomina coloro che sul Sinai, in realtà, non ci sono, ma che altrove «corrono in aiuto del vincitore»⁵) che appoggiano Israele.

Il film degli Straub tratto dall'opera è lecito presentarlo come un riuscito caso di 'fotogenia' dato che i due registi, alle pagine ben congegniate, accludono poco o quasi niente nonché il fatto di tirarle a lustro in previsione della ripresa o di mostrarne l'autore, Fortini sotto mentite spoglie,⁶ che le legge con anomala intonazione.

Allora è d'obbligo, prima di intraprendere un qualsiasi viaggio nel chiacchierato cinema di Straub e Huillet, tentare subito di fornire una valida risposta a quelle domande, sempre le stesse.⁷ che, come confessa Jean Narboni, lo spettatore si pone davanti ai loro lavori.

Al di là di una pericolosa strizzatina d'occhio al padre putativo Robert Bresson,⁸ il pecu-

¹ «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; 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» (*Conversazione con Jean-Marie Straub*, a cura di Ciriaco Tiso, «Filmcritica», 204-205, 1970, poi in *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Sette film*, cit., p. 13).

² Ovvero parafrasando le parole rilasciate da Danièle Huillet durante una piccola intervista al Filmstudio di Roma, il 9 giugno 2001.

³ *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, 1976, a cura di Franco Porcarelli e Giovanni Spagnoletti, in *Film/Straub-Huillet*, cit., p. 194. Jean-Marie utilizza le medesime parole che Bertolt Brecht spende esaminando *l'Opera da tre soldi*: «*L'Opera da tre soldi* mette in questione le concezioni borghesi non solo come contenuto, in quanto cioè le rappresenta, ma anche per il modo nel quale le rappresenta» (BERTOLT BRECHT, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1974, p. 37).

⁴ ALBERTO CAVAGLIONI, *Fortini contro il sionismo. Un'autobiografia militante*, «Indice de Il Giornale», 1° gennaio 2003, pp. 000-000.

⁵ FRANCO FORTINI, *I cani del Sinai*, Macerata, Quodlibet, 2002, esergo del libro.

⁶ Ovvero, nei titoli di testa, 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.

⁷ JEAN NARBONI, *Su Fortini/Cani*, «Cahiers du cinéma», 275, aprile 1977, poi in *Straub-Huillet: cineasti italiani* cit., p. 26. Afferma il critico: «E allora tornano sempre le stesse domande che uno si pone davanti ai 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?».

⁸ Si allude all'utilizzo dei singoli capitoli dei *Cani* che, fatti corrispondere a ciascun blocco di *Fortini/Cani* costruiscono l'ossatura del film (1-3 (titoli di testa) → Introduzione, 4 → Capitolo 1, 5 → Capitolo 2, ecc.). 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: vero e proprio omaggio al maestro regista.

liare valore artistico di un testo inscritto nello spazio cinematografico in quanto tale, letto o filmato che sia, è quello di un meditato atto terroristico a base di non-cinema contro l'industria cinematografica, per non correre il rischio, ricorrendo al linguaggio tradizionale, di fare «pubblicità per il mondo come esso stesso è, proprio come ogni prodotto dell'industria culturale è la pubblicità di sé stesso»: «L'estetica non esiste, se non è un'estetica della resistenza. Il che, naturalmente, per me non è né un capriccio né un metodo, ma solo il tentativo di non essere servo delle mode estetiche e commerciali».²

Resta nondimeno da provare che, anche se lo spettatore non riconosce il prezzo di tale sforzo, perché indotto soltanto «ad osservare l'espressione e riceverla completamente nuda» (o perlomeno tale deve sembrargli), «lo schermo chieda, invochi, esiga tutte le raffinatezze dell'idea e della tecnica», quindi che la pellicola di Straub e Huillet disponga di «tutti i mezzi espressivi» («che non sono soltanto quelli fotografici») fin'ora acquisiti per «distillare dalla realtà la sua verità lirica»,³ proponendo una personale alternativa per la quale «il cinema si apparenta alla musica più che a qualsiasi arte».⁴

In questo caso, più semplicemente, si richiede allora di allargare la visuale, concentrarsi su quei renoriani⁵ momenti di respiro, sgranare gli occhi mentre la macchina da presa ondeggia sulle Apuane, sbuffare durante la lunga cerimonia del rabbino o davanti al traffico di Firenze perché, essendo 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 Danièle⁶ o sulle parole di una lapide monumentaria che sembra emanare dalla pietra i propri pensieri.⁷ Solo a patto di questo tedioso e, allo stesso tempo, amabile sacrificio ci si può accorgere di come il minuzioso lavoro alla moviola (durante il quale i due cineasti hanno ben presente come «esista soltanto un modo di montare»,⁸ visto anche l'utilizzo della presa diretta) alterni le famigerate inquadrature fisse, le letture fortiniane, i documenti muti, lo schermo nero, e le poche panoramiche, seguendo, più che il testo, una struttura 'musicale' scandita da ritmi sonori (tra suono e silenzio) e visivi (tra impercettibili movimenti e immobilità).

Alla maniera del compositore pre-sperimentale Satie che, curando la partitura di *Entr'acte* (1924, diretto da René Clair), si adopera per appiattare la prospettiva musicale classica servendosi di strutture ritmiche per consentire alla musica semplicemente di fluire, la partizione ritmico-visiva del tempo di *Fortini/Cani*, laddove le andature sono alquanto misteriose all'occhio e all'udito dello spettatore, mira a riscattare con gusto distinto il cinema dalla retorica, consentendo alle immagini, al suono, al testo e a tutto ciò che ivi si possa inscrivere, di fluire e manifestarsi.

¹ RAPPAZZO, *Eredità e conflitto*, cit., p. 20.

² FABIO GAMBARO, *C'era una volta il cinema*, «Repubblica», 26 settembre, 2000, poi in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Quando il verde della terra di nuovo brillerà*, a cura di Piero Spila, Roma, Bulzoni, 2001, p. 294.

³ LUIS DELLUC, *Photogénie*, Parigi, De Brunoff, 1920, pp. 6-20, poi in Barbera, Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, cit., p. 240.

⁴ TULLIO MASONI, *Cinema e pittura. La scommessa del Cézanne*, in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, cit., p. 65. Si può dire che il ricorso alle dinamiche musicali sia uno dei più lampanti espedienti adoperati dagli Straub. Non si tratta tuttavia dell'unica forma d'arte messa in gioco dato che «bisogna distruggere la retorica del cinema e ricominciare sempre daccapo con ogni film che si fa» (*Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 13).

⁵ «In altri film di Renoir [...] la libertà dei movimenti di macchina ha un esito diverso, quasi antinarrativo. 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 cui vediamo soltanto alberi mossi dal vento, veri salti nel flusso del racconto che anticipano i tempi morti della modernità» (GIAIME ALONGE, *Il cinema europeo degli anni Trenta e il realismo poetico francese*, in *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Novara, UTET, 2012, p. 163).

⁶ «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 tre 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..."» (*Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 10).

⁷ Si vedano i minuti 9' 27" (la lunga panoramica sulle Apuane), 24' 50", (momento di avvio della serie di riprese fisse di una cerimonia ebraica) ed infine 45' 00" (la macchina da presa assiste immobile al traffico urbano di Firenze).

⁸ Come loro stessi dichiarano nel film-documentario *Dove giace il vostro sorriso sepolto?* (*Où gît votre sourire enfoui*, 2001), diretto da Pedro Costa.

Premesse fatte si può lasciare tutta la «positività» del film («rappresentata dalle cose») proseguire indisturbata il proprio moto perpetuo, per concentrarsi piuttosto sull'aspetto «negativo» dell'opera, precisando che con ciò non si ha alcuna intenzione di passare in rassegna i «rumori»¹ a cui si riferisce Fortini: l'autore semplicemente dissimula il fatto che non deve essere stato per nulla gratificante assistere, in prima persona, alla distruzione della forma cinematografica tenendo dischiuso tra le ginocchia «un testo poetico 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».² Non che il 'buon' scrittore, per cui, lo si può dedurre, «Noventa e Sartre valgono Adorno e Lukàcs»,³ non ci abbia mai pensato: è sufficiente dare uno sguardo ai suoi interventi canonici, i contributi che vanno dalla fine degli anni sessanta (dopo *Dieci inverni*, 1957) fino al 1977, per constatare assieme a lui la «fine del mandato», ossia il rifiuto dell'intellettuale come esponente delle *élites* sociali e culturali, con la motivazione che

Il carattere formale dell'espressione artistica e letteraria rende ambiguo ogni contenuto; e allora, credendo di venire incontro alle stesse ingenuità esigenze degli artisti e degli scrittori, il Partito, prima di usare gli stipendi o le deportazioni, li soccorre di contenuti, cioè di proposte tematiche. E queste, anche quando sono accettate, si rovesciano in inattesi esiti formali.⁴

Tutti i suoi studi in materia di «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») ribadiscono instancabilmente quanto

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 sua legge.⁵

Solo che Fortini di raro è riuscito a procedere oltre la mera presa di coscienza,

vigorous sostenitore delle ragioni della poesia quando, nei secondi anni settanta, 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 geografia, alla filosofia, quando, sul finire degli anni Settanta, i suoi interlocutori giovani e meno giovani correvano dietro l'ermetismo,⁶

ha difficilmente infranto i sacri canoni della Tradizione.

Tornando agli Straub, occorre tuttavia riflettere su come ai due registi non sembri, per il momento, essere giunto il tempo di compiere quello che potrebbe risultare un vano sacrificio.⁷ Se è vero infatti che

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",⁸

compromettere completamente anche la dimensione linguistica del film chiuderebbe del tutto i contatti con il pubblico, ossia con quegli spettatori che, sebbene in minoranza, Straub

¹ *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 214.

² *I cani del Sinai. Incontro. Conferenza stampa tenuta a Pesaro per la XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, 18 settembre 1976, in *Straub-Huillet. Film*, cit., p. 207.

³ RAPPAZZO, *Eredità e conflitto*, cit., pp. 9-10.

⁴ FRANCO FORTINI, *Metrica e libertà*, in *IDEM, Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, I, p. 334.

⁵ VELIO ABATI, *L'idea fortiniana di letteratura*, in *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, cit., pp. 127-128.

⁶ Valgono, a titolo di testimonianza, anche le dichiarazioni poco chiare sul film: «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» (*I cani del Sinai. Incontro*, cit., p. 207).

⁷ RAPPAZZO, *Eredità e conflitto*, cit., p. 31.

⁸ *Ivi*, p. 27.

e Huillet sono ancora convinti di poter redimere. Non è una casualità d'altronde se, ineccepibili in materia sul fronte cinematografico, nei film precedenti a *Fortini/Cani*, la coppia si sia limitata ad estraniare le pronunce, variare le velocità e ad accarezzare soltanto l'idea di spostare gli accenti, «non ancora», però, «come nel *Fortini*»,¹ risolvendo la questione, gran parte delle volte, con il ricorso allo strumento brechtiano dello *Verfremdung*, «l'astratta regolarità metrica destinata ad alterare 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».²

Di conseguenza i due cineasti preferiscono confermare *l'engagement* vedendo «l'opera come nuova» nei termini di «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».³ Cosa che significa fornire il resoconto illustrato del lavoro in archivio dunque qualche rettifica di nove anni passati dall'uscita del libro,⁴ ed in generale azzardarsi a far partire «il film dalla realtà del paese da cui nasce»,⁵ contando fiduciosamente che «la prosa più densa che ci sia in Italia»⁶ concorra a dissimulare un discorso non del tutto italiano:

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 [...].⁷

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.⁸

Nonostante tutto, nulla vale di fronte agli entusiasmi di Fortini per quell'efficace «lezione di arte retorica»⁹ che, ricevuta dagli Straub, fa procedere 'ben oltre' la pellicola rispetto al libro; e la situazione si complica ulteriormente se si pensa come la felicità del risultato di questa presumibile strutturazione a quattro mani dei *Cani*, sembri essere in maggior misura affidata all'alea, quella che di norma è riscontrabile nei processi della musica colta. Tuttavia anche se la lettura di Franco Lattes sposta l'ago del cinema straub-huilletiano verso «quell'estrema profezia di un cinema che è la fine del cinema», in direzione di «quell'arte povera che è solo tecnica della visione»,¹⁰ «le regole del gioco»¹¹ rimangono abbastanza chiare:

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'.¹²

Il resto è quindi da imputare alla lettura del *maître à penser*: è lui a concorrere alla distruzione delle proprie parole, a vedere il proprio libro estraniarsi sotto gli occhi, ad acconsentire alla «consua alterazione della portata comunicativo-razionale» dello scritto e a pronunciare, in

¹ *I cani del Sinai. Conversazione*, a cura di Franco Porcarelli e Giovanni Spagnoletti, 1976, poi in *Straub-Huillet-Film*, cit., p. 195.

² FORTINI, *Metrica e libertà*, cit., p. 334.

³ BRECHT, *Scritti teatrali*, cit., p. 161.

⁴ Si ricordano, a tal proposito, gli articoli dell'«Unità» inquadri nel finale, per cui Fortini nutre qualche perplessità in quanto «il "discorso" del testo giornalistico si somma o si confonde con quello del libro» (*I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 213).

⁵ *Conversazione con Jean-Marie Straub*, cit., p. 14.

⁶ *I cani del Sinai. Incontro*, cit., p. 206.

⁷ *I cani del Sinai. Conversazione*, cit., p. 186.

⁸ *Ivi*, p. 196.

⁹ *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 213.

¹⁰ *Ivi*, p. 216.

¹¹ «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"» (FRANCO FORTINI, *Una nota 1978 per Jean-Marie Straub*, in IDEM, *I cani del Sinai*, cit., p. 79).

¹² IDEM, *Una nota 1978 per Jean-Marie Straub*, cit., p. 79.

ultima istanza, il «continuum lirico»,¹ il «teatro di giovinezza»² di Fortini/Cani. La macchina da presa degli Straub inquadra soltanto «un'ometto»³ pacato, seduto a fianco di uno scarno oleandro mentre nelle profondità della sua anima tuona, prepotente, una vera e propria «sinfonia personale».⁴

Lungi però dal sindacare il parere critico di Fortini, l'intento è semmai quello di biasimare allo studioso una discreta dose di lungimiranza: a partire dal cortometraggio subito successivo infatti e dopo aver assistito alla distruzione generalizzata delle lasse fortiniane, Straub e Huillet danno prova di riconsiderare l'equilibrio tra forma e pensiero (per «arrivare gradualmente al punto in cui nessuno dei due termini precede l'altro»)⁵ con la decisione di spingersi fino al «dissolvimento di ogni poetica, dissolvimento che significherebbe in realtà la generalizzazione della poesia a tutta la letteratura, e persino a tutta la scrittura»⁶ e di aspirare alla ricucitura impossibile di *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé.

Nel ricambio dialettico dei recitanti seduti in cerchio sul prato che rinverdisce *Ogni rivoluzione è un colpo di dadi* (*Toute révolution est un coup de dès*, 1977), nella vertiginosa scommessa sulla recitabilità del non recitabile che mira ad un'organica distribuzione ritmica-musicale, si può vedere e sentire quanto «il poeta (e il lettore)» riportino «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»,⁷ proprio come prescritto dall'accorto amico scrittore.

Buon senso induce quindi ad appurare che, oltre quest'ultima vaga somiglianza tra il flusso delle immagini e quello delle parole, le dispute non si appianino nello spazio di un solo campo di battaglia *medium*-metodologico, dove cinema e letteratura dichiarano aperte le contese; inoltre la prima occasione utile si presta già a partire dal film in italiano subito successivo, *Dalla nube alla resistenza* tratto dai *Dialoghi con Leucò* e *La luna e i falò* di Cesare Pavese.

Si può incominciare dalla «resistenza con la "r" minuscola»,⁸ ossia dal criterio di selezione adoperato per «adattare» l'opera ««summa» dei motivi umani e poetici»,⁹ scritta da Pavese tra il settembre e il novembre 1949 e pubblicata nell'aprile 1950, poco prima della sua morte.

Il principio rimane quello applicato per i film basati sui testi di Heinrich Böll, *Machorka Muff* (1962) e *Non riconciliati*: dei «motivi umani», dopo il *labor limae* di Straub e Huillet, non resta traccia, dato che la depurazione investe tutti gli psicologismi e i pensieri del protagonista, oltre che i limitati passaggi di raccordo. Non serve nemmeno stupirsi più del dovuto se gli episodi scelti, alla fine dei conti, coincidano proprio con quei «capitoli politici, poverissimi dal punto di vista poetico»¹⁰ che hanno fatto scrivere le più eloquenti pagine sul libro alla critica militante.¹¹ Tra costoro anche Franco Fortini, che pubblica, nel 1950 in «Comunità», un rudimentale canovaccio degli ultimi cinquanta minuti 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.

¹ *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 213.

² FORTINI, *Una nota 1978 per Jean-Marie Straub*, cit., p. 81.

³ *I cani del Sinai. Conversazione*, cit., p. 187: «*Filmcritica*: "Una cosa che appunto era stata chiesta a Pesaro: se cioè il film fosse agiografico. Mi pare che tu allora hai risposto che non lo era assolutamente che anzi nel film Fortini appariva come un ometto..." Straub: "L'ometto, se ometto c'è, sta nell'ultima inquadratura (n. 46), dopo i giornali, quando si vede Fortini per l'ultima volta ed è collocato, per la prima volta, nello spazio dove leggeva. Si parte da lui per panoramicare e arrivare a concludere; parla di distruzione ecc..."».

⁴ Si prende spunto dall'immagine, rintracciabile nella postfazione a *112 Songs* di CHARLES IVES, che non sembra aver illuminato solamente John Cage durante la sua formazione artistica, ovvero la figura «di qualcuno seduto sotto un portico su una sedia a dondolo a fumare una pipa mentre guarda il panorama, seduto a fare nient'altro che "ascoltare la sua sinfonia personale"» (NYMAN, *La musica sperimentale*, cit., p. 60).

⁵ CAMILLE DUMOLÉ, *Letteratura e filosofia*, Roma, Armando, 2009, p. 128.

⁶ FRANCO FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in IDEM, *Saggi italiani*, cit., p. 356.

⁷ IDEM, *Un cinema contrapposto*, «il manifesto», 6 maggio 1979, poi in Straub-Huillet: *cineasti italiani*, cit., p. 30.

⁸ ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1977, p. 354.

¹⁰ Ivi, p. 361.

¹¹ Si ricordano, in particolare, gli interventi di ETTORE CATALANO, *Cesare Pavese. Fra politica e ideologia*, Bari, De Donato, 1976, pp. 203-209, e MARIO ALICATA, *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, in CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2011, p. 203.

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 cascalini 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.¹

A ciò si può aggiungere il fatto che, nel film, anche de «il mito centrale [...], i falò rituali, simbolo della sacralità terrestre, della immutabilità profonda della terra [...] fra gli elementi del libro, il meno persuasivo»,² per non far torto a nessuno, se ne veda soltanto «il segno»³ e che sia un suggestivo tramonto a chiudere il lavoro degli Straub, quasi ad intendere:

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*.⁴

Per proseguire allora si reputa non meno interessante ricordare come a quei tempi Fortini nutra, nei riguardi di Pavese, ben altri sentimenti, a causa di ragioni che si potrebbero definire mitologico-politiche. A riferirlo è proprio lo scrittore piemontese ne le sue *Discussioni etnologiche*, una nota scritta il 17 marzo 1950 e pubblicata su «Cultura e Realtà». Oltre a riferirsi al saggio di Ernesto De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* («Società», 3, 1949), Pavese si sofferma a riflettere sui rilievi di Franco Fortini usciti con il titolo *Il diavolo sa travestirsi da primitivo* in «Paese Sera» il 23 febbraio del 1950:

Dice Ernesto de Martino, autore illustre del Mondo magico, che ormai tutto è chiaro: il folclore, l'etnologia, che studiano quanto è primitivo, arcaico, nella psiche e nel costume dei popoli, possono soltanto fiorire genuini in una società che dei popoli "subalterni" faccia il soggetto della sua politica, una società che socialisticamente organizzi questi popoli diseredati e ne rivendichi l'arcaica originalità d'istituzioni e di valori. Accadrebbe cioè che, nel corso della razionalizzazione e scientificazione di tutta la vita di un popolo come la propone il socialismo, proprio gli elementi culturali più rozzi, indifferenziati, mistici, magici, prescientifici ecc. verrebbero studiati, compresi e rivendicati. Possibile?

Dice invece Franco Fortini che l'interesse desto in tutto il mondo per le cose etnologiche e la mentalità primitiva, per ogni manifestazione mistica, magica, irrazionale, lo preoccupano assai, in quanto non si possono facilmente scordare i guasti politici prodotti da una recente cultura irrazionalistica e in fondo folcloristica. Tanto più lo preoccupa il vedere che propugnatore di un rinnovato interesse per le cose primitive e arcaiche si faccia proprio uno studioso marxista e ciò in nome di una santa crociata che nel paese del socialismo si andrebbe combattendo nello stesso senso. Egli teme insomma che la "possa" del socialismo unita all'"argomento della mente" partorisca un tale mostro di brutale mistico fanatismo attivista, da risuscitare incubi recenti.

Che dire? Noi salutiamo lietamente l'interesse socialista per la mentalità magica e mitica e vorremmo rassicurare Fortini che il pericolo da lui prospettato non sussiste. È chiaro che il folclore e la mentalità mitica interessano il politico "scientifico" come accadimenti, come fenomeni da ridurre al più presto a chiara razionalità, a legge storica. Ci sarà invece, se mai, da temere che del mito, della magia, della "partecipazione mistica", lo studioso "scientifico" dimentichi il carattere più importante: l'assoluto valore conoscitivo che essi rappresentarono, la loro originalità storica, la loro perenne vitalità nella sfera dello spirito. E ciò sarebbe grave, specie in Italia dove il Vico esercitò la sua "aspra meditazione".⁵

Come si può intuire, concentrarsi sulla provocazione pavesiana non significa assolutamente divagare più del dovuto sulle personali controversie politiche di Fortini: risulta infatti evidente l'attinenza della disputa in questione con la scelta presa da Straub e Huillet di oltrepassare i margini di un singolo libro e di approdare al «Grosso scandalo Leucò»,⁶

¹ FRANCO FORTINI, *Il romanzo dell'orfano*, «Comunità», ???, 1950, poi in PAVESE, *La luna e i falò*, cit., pp. 194-195.

² Ivi, p. 195.

³ PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 195.

⁴ FORTINI, *Il romanzo dell'orfano*, cit., p. 196.

⁵ CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 353-354.

⁶ L'espressione cita la nota di presentazione inviata dallo stesso Pavese, assieme ai *Dialoghi*, a Franco Fortini: GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 261.

mostrando quanto in realtà «la storia rivoluzionaria e l'antistoria mitico rituale» abbiano «la stessa faccia» parlino «con la stessa voce. Una voce che è solo un brontolio tra i denti: Nuto».¹

Presa plausibilmente visione di un articolo di Italo Cavino uscito in francese sulla rivista «Revue des études italiennes», la coppia inneggia, con *Dalla nube*, alla rivoluzione «rimettendo a posto cose antiche, molto antiche ma dimenticate»,² le incomprensioni tra due intellettuali, il realismo di Fortini e l'etnologia di Pavese. La tecnica adottata per fungere da paceri corrisponde quindi a scovare le «pagine sui riti agricoli e sulle morti rituali che preparano a *La luna e i falò*»,³ cucire il tutto con Nuto nel ruolo di protagonista e confezionare il film con una buona dose di sentieri che si incrociano dalla prima a la seconda parte, lavorazione che denota inoltre l'acquisizione di una generosa domestichezza con il pensiero e le ambizioni di Pavese. La mitologia greca dei *Dialoghi* infatti si presenta come un «intertesto transitivo passibile di interpretazioni attualizzanti da parte del lettore contemporaneo»:⁴

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 miracolo in tutto ciò che lo presuppone e gli somiglia.⁵

Se quindi offre sicuramente molto su cui riflettere la prima sincera palinodia sullo «scandalo *Leucò*», che giunge puntuale subito dopo l'uscita del film e segna l'arresa fortiniana ad «interrogare, senza più ridere, i testi medesimi di antropologia e di mitologia che Pavese, con i suoi mezzi aveva cercato di introdurre nel nostro paese»,⁶ sono soprattutto gli aspetti di forma testuale a far presagire un qualche cambiamento. Gli Straub infatti non solo dimostrano di attenersi al dettame di un autore, Pavese, che si era già di per sé arrangiato a far convergere «l'andamento ritmico della prosa» ad «una clausola di tipo musicale»⁷ imperativamente non quantificabile,⁸ accortezza che fa guadagnare ai coniugi qualche posizione nella sfida iniziata con *Fortini/Cani*, bensì attuano un'inconsueta *Durchrationalisierung* del mito. Per svelar infatti «dietro le potenze mitiche, dietro al destino e agli dèi, il potere e l'interesse degli uomini»⁹ Straub e Huillet non si attengono prettamente al precedente brechtiano dell'*Antigone* portato in scena a Chur nel 1947 (che sarà inoltre il soggetto di un film degli stessi Straub e Huillet del 1991, *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinshen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*, Suhrkamp Verlag) per cui il drammaturgo

¹ ITALO CALVINO, *Saggi italiani, 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, in PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. 201.

² La dichiarazione di Jean-Marie è documentata nel film *Dove giace il vostro sorriso sepolto?* (40' 47'"): il regista asserendo a proposito del film su Pavese racconta «C'è stata della gente in Francia, uno che mi piace, Charles Péguy, 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».

³ Ivi, p. 200. Si ritiene utile fornire qualche riferimento. I titoli dei dialoghi scelti sono *La nube* (37''), *La chimera* (08' 48''), *I ciechi* (16' 34''), *L'uomo-lupo* (32' 30''), *L'ospite* (39' 44'') e *I fuochi* (45' 50'') ossia i capitoli ideali a compiere quel «giro del mondo alla ricerca delle origini dei sacrifici umani e delle feste del fuoco» propiziatore, secondo Calvino, ai riti agricoli e alle morti rituali de *La luna e i falò*. Per quanto riguarda invece il ruolo di protagonista affibbiato al falegname Nuto, Straub e Huillet modificano la stessa grammatica del libro per legittimare, nel film, che sia proprio l'*alter ego* pavesiano (non è casuale l'insegna stradale di S. Stefano Belbo che apre la seconda parte della pellicola a 53') a parlare in prima persona. Tuttavia non è tagliato fuori nemmeno Fortini, che viene richiamato per mezzo della consuetudine straubiana dell'autocitazione. Nel metacinematografico finale di *Dalla nube* infatti si apprende che la voce narrante, che accompagna lo spettatore per l'intera durata del film, è soltanto quella di un uomo che legge (1h 32' 15'').

⁴ BART VAN DEN BOSSCHE, *Cesare Pavese, Leucò vicino e lontano*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, a cura di Pietro Gibellini, IV, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 365.

⁵ FORTINI, *Un cinema contrapposto*, cit., p. 31.

⁶ GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 278.

⁷ Ivi, p. 281. Pavese infatti, all'osservazione un poco precipitosa del noto suo estimatore, il valente professore di greco Mario Untersteiner, che aveva riportato all'autore tutta la sua stima per una «garanzia di natura poetica» riconosciuta in *Leucò*, risponde sarcasticamente e nei termini che seguono: «con la trovata della stesura metrica aveva detto una grande verità», tuttavia, secondo lui, «questa contabilità delle battute era più un difetto che un merito».

⁸ MILENA MASSALONGO, *Il mito antico nella letteratura tedesca*, in *Il mito nella letteratura italiana. Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Brescia, Morcelliana, 2009, V.1, p. 281.

apporta quelle correzioni minimali [...] che impediscono alle formule antiche di girare a vuoto nelle ricezioni moderne 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 (*Odysseus 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 moderna.¹

I due cineasti insistono piuttosto su quel «vago influsso di sociologia di tipo marxistico nel concetto, che riaffiora qua e là degli dèi come padroni (es. ne *I fuochi*)»,² e assegnano un ulteriore segno titanico-positivo e umano-divino negativo facendo emergere dal magma dei *Dialoghi* il centro logico-retorico tramite l'enfasi dell'attore, dunque in maniera tale da mettere alla prova quel criterio regolatore di una 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 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'irrelevanza della metrica, dei generi letterari, ecc.³

Per il resto però nulla autorizza ancora a pensare che, a questa altezza cronologica, «il senso di un lavoro critico» inteso come coinvolgimento «nella sovversione politica del presente»⁴ possa essere in *Dalla nube*, messo in questione. Anzi si può constatare che dèi, padroni, dèi e sacerdoti, ripetuti, assimilati dall'orecchio e rimpastati dal cervello, esercitino persino un qualche straubiano-magnetismo sullo spettatore italiano:

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 traspare nel discorso riconciliatico del parroco, tenuto sul sagrato della chiesa, con cui riabilita i collaborazionisti.⁵

Serve solo armarsi di pazienza tuttavia dato che dopo l'estremo canto di *Dalla nube* subentra implacabile un fattore contro il quale risulta assai difficile opporsi alla consueta maniera: nella quasi completa solitudine gli Straub esperiscono la reale e più temibile *Barbarie*.

Proprio ciò, di contro ad ogni pessimismo, sembra offrire l'occasione della svolta e nel 1998 la coppia realizza un film che, in senso lato, si può dire in tutto e per tutto realistico, proprio quando gli aiuti e i consigli del maestro risultano indissolubilmente lontani:

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

¹ Ivi, p. 282.

² EUGENIO CORSINI, *Orfeo senza Euridice. I Dialoghi con Leuco e il classicismo di Pavese*, «Sigma», dicembre 1964, poi in CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leuco*, Torino, Einaudi, 2012, p. 206.

³ FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, cit., pp. 357-358.

⁴ BALICCO, *Non parlo a tutti*, cit., p. 24.

⁵ TINA RATTI, CARLO SCARRONE, *Dalla nube alla resistenza: la finzione della Storia*, in *Straub-Huillet-Film*, cit., pp. 278-279.

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.¹

Il lungometraggio *Sicilia!* si basa su quel «testo immorale, pornografico, oltranzista, disubbidiente e antimilitarista»² che costò la prigionia ad Elio Vittorini e, da *Nome e Lacrime*, assunse il nome di *Conversazione in Sicilia*. Oltre a quello di Silvestro alla terra natia, sono due i nuovi ritorni nella cinematografia di Straub e Huillet: si tratta della 'finzione' e del bianco e nero di quei giochi di *silhouettes*, di «spiriti» e «ombre» che dominano la scena o che «appaiono dagli antri bui delle case».³ La scelta, va precisato, non ha nulla di arbitrario in quanto è lo stesso Vittorini che tende a dare degli oggetti la dislocazione, la consistenza e i rapporti spaziali:

vede le forme, le masse, i volumi, i contrasti, e poi illumina tutto, ma non vede gli effetti cromatici della luce sul paesaggio; 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 parla di montagne [...] *Conversazione* è in grandissima parte un libro in bianco e nero.⁴

Del tutto consigliabile perciò verificare che, per caso, non 'giaccia sepolto', nelle medesime pagine del romanzo, anche un qualche sedimento di straubiana *mise-en-scène*, cosa che sarebbe alquanto plausibile se si ricordano i numerosi interventi in qualità di critico cinematografico dell'autore, nonché il suo «amore puro per la settima arte dettato da scelte etiche e politiche».⁵

La conferma si trova nel celeberrimo articolo del 1954, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, dove Vittorini rivela tutte le sue aspettative riguardo un folgorante progetto di impiegare la fotografia accanto al testo letterario, per giunta «con intenzione non meramente illustrativa».⁶ Tuttavia l'edizione illustrata che ne risulta (del 1953 con le fotografie di Luigi Crocenzi e le integrazioni di Pozzo Bellini) viene accolta piuttosto freddamente dai critici e dallo stesso ideatore.

Fin dalla primissima inquadratura di *Sicilia!* si può osservare come nemmeno gli Straub accentano a 'mettere in moto' i tronchi nani contorti della copertina o l'immagine che fa da *pendant*, uomini e ragazzi intabarrati che si muovono sul selciato grigio di una piazza. Non compare infatti tra i loro obiettivi simboleggiare, nel film, «la condizione di quiete e non speranza di Silvestro prima del viaggio in Sicilia» e «la riunione, cioè la ritrovata fratellanza e la presa di coscienza collettiva»;⁷ questo non solo perché le metafore vanno di traverso a Jean-Marie da *Rapporti di classe* (*Klassenverhältnisse*, 1983) e da Kafka,⁸ si verifica

¹ JEAN-MARIE STRAUB, *Barbarie*, in *Uomini usciti di pianto in ragione. Saggi su Franco Fortini*, cit., p. 151.

² GIOVANNI FALASCHI, *Introduzione*, in ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Padova, BUR, 2012, p. 29.

³ Ivi, p. 23.

⁴ Ivi, p. 18.

⁵ RENATO COSTANTINI, *Il cinema e Vittorini. Storia di un amore senile*, in Elio Vittorini. *Il sogno di una nuova letteratura*, a cura di Lisa Gasparotto, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 267. A tal proposito si ricordano le collaborazioni incominciate nel 1932-1936 con la rivista «Il Bargello» e proseguite negli anni cinquanta, quando Vittorini scrive per «Rassegna del film», «Cinema Nuovo» e «Il Politecnico».

⁶ FALASCHI, *Introduzione*, cit., p. 9.

⁷ Ivi, p. 16.

⁸ *Conversazioni con J.M. Straub e D. Huillet*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 18. A buona ragione infatti Jean-Marie cita l'autore tedesco: «Le metafore sono una delle cose che mi faranno smettere di scrivere...». Se manca quindi all'appello nel film il famigerato episodio del capitolo xxxviii sulla grotta del vino di Colombo, 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», resta comunque superstita

per una ragione schiettamente pratica: il cineasta, durante la fase di gestazione ha «cercato» e «penato» sopra un'altra edizione.

Si tratta di una collaborazione che, secondo Sergio Pautasso, avrebbe potuto portare alla realizzazione dell'idea di Vittorini subito dopo l'apparizione del romanzo intero, nel 1941, dove al posto delle fotografie si sarebbero trovati i disegni di Renato Guttuso.

Per ipotizzare che sia stato proprio quest'ultimo ritrovato dei corredi illustrati ad influire sulla versione cinematografica, occorre dapprima osservare come Straub e Huillet sviluppano l'*incipit* fortiniano del «ritorno alla Madre»¹ attenendosi alle pagine pre-sfrondate «dalla carica allusiva» ed interpretate dal pittore siciliano «per riproporre [...] la realistica essenza originaria».² Si può successivamente riflettere ogni dubbio a riguardo, ammirando il piccolo siciliano e il suo cesto di arance, il profilo squadrato del Gran Lombardo, la lunga serie di panoramiche dal finestrino del treno, il modo con cui lei controlla l'aringa sul fuoco, o la posa che tiene ascoltando il figlio, ed infine la medesima copertina che abbellisce l'edizione Rizzoli del 1985: la foto di Elio Vittorini con cui gli Straub si lavano la coscienza e chiudono il film dopo i titoli di coda.³

Tuttavia, anche se i due cineasti scompongono, ingrandiscono, rovesciano a specchio riempiono di colore e materializzano il medesimo realismo abbozzato da Guttuso, non si può declamare un vittoriniano successo che si rispetti finché non sia detta anche l'ultima parola sulla «riemersione orale del testo»⁴ e la «realtà maggiore»⁵ di *Sicilia!*.

Avviandosi dalla fisionomia e dalle strutture del melodramma, quindi le alternative dell'«arioso», del «ritornello», le esclamazioni simili ai «recitativi», alla «romanza»,⁶ già calcate da Vittorini sulle pagine di *Conversazione* per «rappresentare i nodi di una particolare vicenda» e «raffigurarne insieme la risonanza collettiva e il sovraseno utopico»,⁷ la coppia raggiunge un irripetibile, enigmatico ed indecifrabile esito.

Dopo il 'canto della pastureda', da considerarsi vero e proprio prologo alla realtà superiore e musicale dell'intera pellicola, i due registi danno fiato alle trombe e ai baritoni che nel romanzo non hanno la facoltà di cantare, alzano i volumi di ciò che già martella, seppur a toni bassi, nella pagina e ricorrono all'organizzazione verticale schonberghiana dello *Sprechgesang*, che 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*».⁸ L'innovazione si rivela il canto più idoneo a *Conversazione*, senza espressività e innaturale, ideale da essere seguito tramite l'apposito libretto, ovvero la traduzione in francese del *découpage* di *Sicilia!* fatta distribuire in sala dagli stessi Straub.

A questo punto però, dopo aver presentato sinteticamente la lavorazione del film ed aver arguito un limitato numero di raccordi fortiniani rispetto alle precedenti pellicole, ci si può chiedere: ma Straub e Huillet, come hanno interpretato *Conversazione*? Si può parafrasare la medesima risposta che Sergio Pautasso ha dato a proposito dei disegni di Guttuso

Vittorini, parlando sul «Politecnico» delle illustrazioni che Guttuso aveva preparato per *Addio alle armi*, affermava: «Esistono due buoni modi di illustrare un libro: corrispondere al suo linguaggio, al suo stile,

l'arrotino Calogero di cui «è scontata l'osservazione che egli rappresenti l'istanza rivoluzionaria e quindi [...] il marxismo» (FALASCHI, *Introduzione*, cit., pp. 37-38). 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» (*Conversazioni con J.M. Straub e D. Huillet*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, Italia, Ripley's Home Video, 2007, cit., p. 19).

¹ FORTINI, *Il romanzo dell'orfano*, cit., p. 193.

² All'interno del libro di Vittorini gli Straub infatti prediligono la *Parte Prima* (tutti i capitoli dal v al cap. VIII), la *Parte Seconda* (dal cap. IX al cap. VIII) ed infine la *Parte Quarta* (capp. XXXIII e XXXIV).

³ Si invita quindi a confrontare i minuti 3' 30", 10' 40", 18' 04", 26' 04", 27' 30", 1h 03' 39" del film con i pochi abbozzi guttussiani reperibili sin dalle più comuni edizioni in commercio del libro.

⁴ ROMANO GUELFU, *Sicilia! Messa in scena per il teatro di Buti*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 9.

⁵ FALASCHI, *Introduzione*, cit., p. 31.

⁶ FRANCA BIANCONI BERNARDI, *Simboli e immagini nella "Conversazione" di Vittorini*, in ANTONIO GIRARDI, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 1975, p. 33.

⁷ Ivi, p. 32.

⁸ ALAN PHILIP LESSEM, *Schönberg espressionista. Il dramma, il gioco, la profezia*. Venezia, Marsilio, 1988, p. 206.

o interpretare con un istinto da raddomante che trova ciò che lo scrittore stesso non poteva sapere d'aver detto. Nell'illustrare *Addio alle armi* di Hemingway, Renato Guttuso ha seguito questo secondo modo e il risultato ci sembra bellissimo.¹

Nella monocromia musicale di *Sicilia!* gli Straub seguono entrambi i modi e il risultato è da ritenersi altrettanto stupefacente: tra il bianco degli schizzi svuotati di Guttuso ed il «nero meteorite psichico di *Conversazione*»,² al centro dell'illuminata e deserta Piazza di Grammichele, un Arrotino ed un Lui senza nome si scambiano qualche anomalo motivetto ed un unico, interminabile, atavico silenzio. Poi restano in attesa: malgrado ciò l'ora che Jean-Marie Straub e Danièle Huillet scagliano «il massimo di forma e di sapere critico esattamente là dove serve»³ sembra non dover mai arrivare.

Si considerino le poche parole spese per presentare il film, in concorso alla 51^a edizione del Festival di Cannes, «Se siamo arrivati al punto in cui abbiamo bisogno di dinamite, vuol dire che l'umanità è malata. Sarebbe necessario un periodo di convalescenza»;⁴ o la limitata rilevanza di quella stessa questione meridionale che aveva inaugurato il percorso italiano della coppia:

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.⁵

Gli Straub confidano che «l'aria attorno alle cose»⁶ e le «arie» del romanzo melodramma li portino da *Sicilia!* forse in «Persia o Venezuela»...⁷ indiscutibilmente, lontano dalle orecchie del pubblico italiano. L'intervento sul testo (il ritmo e lo *Sprechgesang*) è infatti tale da poter proclamare la caduta dell'ultima frontiera cioè la completa chiusura di un cinema fin'ora mai astenutosi, tramite la lingua, dall'incitare le proprie ristrette minoranze all'azione.

Se anche però, dopo aver analizzato *Fortini/Cani* e *Dalla nube alla resistenza*, sembra essere giunta la basilare svolta vagheggiata sin dall'inizio, urge *in primis* ricapitolare.

Lo si è affermato in apertura e lo si ribadisce prendendo spunto dai ragionamenti di Daniele Balicco: risale a molto prima del 1969 la discutibile abitudine ostentata da due cineasti risolti a «non parlare a tutti ma soltanto a chi ha una certa idea del mondo e della vita e un certo lavoro in esso e una certa lotta in esso e in sé». ⁸ Se ne deduce che i destinatari dei film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet non siano, a prescindere, «mai appartenuti ad un pubblico generico bensì ad un ristretto numero di «interlocutori attivi» appartenenti alla «medesima comunità politica» o allo stesso «progetto di trasformazione sociale»⁹ di cui la coppia di registi è indiscutibilmente parte.

Si può aggiungere, prendendo tuttavia le debite precauzioni, che le prime realizzazioni degli Straub in Francia e soprattutto in Germania, riflettendo soprattutto sulle paragonabili effervescenze di Oberhausen, siano in grado di alludere ad un codice cinematografico condiviso, cosa che asseconda la relativa verifica pratica pretesa dai loro film dunque il fine dell'auto-investitura straubiana.

Nel contesto italiano però risulta venir meno proprio questa indispensabile complicità formale, dato che i prescelti «a portare in Italia la ventata delle *nouvelle vague* internaziona-

¹ SERGIO PAUTASSO, *Nota al testo*, in VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 122.

² TULLIO MASONI, *Teatro di una guerra di classe*, in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Quando il verde della terra di nuovo brillerà*, cit., p. 260.

³ BALICCO, *Non parlo a tutti*, cit., p. 148.

⁴ *Conversazioni con J.M. Straub e D. Huillet*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 19.

⁵ RINALDO CENSI, *Costellazioni*, in *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*, cit., p. 12.

⁶ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1976, p. 46.

⁷ VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 341.

⁸ FRANCO FORTINI, *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977, p. 125.

⁹ BALICCO, *Non parlo a tutti*, cit., p. 147.

li»,¹ per un problema di 'costituzione', sporadicamente sono arrivati alla radicalità e alla «vertigine puritana»² di Straub e Huillet. Viste allora le circostanze, l'unico ripiego utile per convertire una mirata azione simbolica in una doverosa realizzazione pratica (mancando la consapevolezza di Fortini nonché l'autorizzazione a liberare «spiritualità» locale tramite «la luce metaforica d'una formalità integrale»)³ rimane la lingua, che, adoperata via via confrontandosi con chi è già solito ad un certo uso letterario, mira a redimere una nuova dimensione allusiva dominante.

Solo che costruire il 'dissimile' con il 'simile', dunque amare brechtianamente, un grande *maître à penser* non risulta essere un'operazione neutra ed imparziale: di fronte alla costatazione di un'inarrestabile *Barbarie*, cruccio fortiniano d'eccellenza, anche le parole con scatto salvifico divengono incontenibili e cominciano a reclamare «il proprio anticipo di futuro caricandosi di una sfida romantica e profetica di un soggetto che nonostante tutto continua a cercare la parte invisibile del vero e ad indicarla come monito quindi come l'unica possibilità di salvezza per l'uomo».⁴

Dagli indizi raccolti lungo questa indagine risulta essere questa la grande narrazione che orchestra i film in italiano di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Un racconto esageratamente trasparente ai fini di una buona causa, quella di sfatare l'autoreferenzialità di due registi a cui si è attribuita un'incoerenza di troppo, quando l'unica colpa imputabile risulta essere di aver riletto la propria opera, «pena la sua incomprensione»,⁵ per amare ancor di più il nostro Paese:

Il primo film da noi girato in Italia si chiama *Othon*. Anche se è in lingua francese, è una dichiarazione d'amore per l'Italia. Il primo film girato in lingua italiana, *Fortini/Cani*, con tutta la lunga prima parte girata nelle Alpi Apuane, che altro è se non una dichiarazione d'amore a questo paese? Non si tratta solo di partire da un luogo, il fatto è che un film anche quando nasce da un testo finisce per ritornare sempre a un luogo. Un film viene costruito attraverso delle inquadrature, che dobbiamo all'Italia sia che si tratti del Brennero o delle Apuane, dell'Anfiteatro di Segesta o delle pendici dell'Etna o della villa di Donnafugata... È vero. Nel nostro film, in tedesco, *Lezioni di storia*, ci sono lunghe passeggiate in macchina, che fanno vedere quello che succede nei vicoli di Roma. È un documentario importante perché quella era un'epoca in cui nei vicoli camminavano ancora delle persone, non c'era solo la motocultura. Abbiamo rivisto *Lezioni di Storia*, a Parigi, qualche settimana fa, e ci siamo detti: beh, certo, queste trenta pagine prese da Brecht sono davvero molto acute, nessuno ha mai fatto un discorso così preciso, sia di *fiction* che documentario, sui meccanismi economici. Questo da una parte, ma dall'altra ci sono le passeggiate per le strade di Roma, che sono ugualmente importanti. È una Roma che nessuno ha mai filmato così, e sta lì in concreto nel film, con le sue forme che cambiano, con la luce, la gente, i rumori.⁶

Nessuna parassitaria arrampicata sui 'luoghi' o minuscola inflessione dell'*engagement* quindi: lo si afferma per dissipare ogni perplessità riguardo i cosmologici *alter ego* pavesiani ostentati da Jean-Marie negli ultimi periodi, l'attività stabile al Teatro Francesco Bartolo, le esoteriche pratiche di *mise-en-scène* a Buti, l'atteggiamento generale da navigato terrorista, la *Morte del cinematografo* (*LA MORTE del cinematografo della mostra DI VENEZIA*, 2013) ed, infine, l'incolmabile perdita di Danièle Huillet. Alla più autentica 'assenza' corrisponde ancora la più vivida delle speranze perché «chi è vivo non dica: mai»,⁷ e se ne può proporre un'ulteriore e tangibile prova avvalendosi di qualche rapido accenno ai film successivi, quindi sin dal lavoro a due tempi basato sulle *Donne di Messina* di Elio Vittorini.

Al di là di *Operai e Contadini* (2000), titolo (riportato in italiano, francese e tedesco in aper-

¹ PAOLO D'AGOSTINI, *Il cinema italiano da Moretti a oggi*, in *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, 2000, III, p. 1080.

² *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, cit., p. 216.

³ MASONI, *Teatro di una guerra di classe*, cit., p. 261.

⁴ BALICCO, *Non parlo a tutti*, cit., p. 158.

⁵ Ivi, p. 184.

⁶ Straub-Huillet *cinemasti italiani*, a cura di Adriano Aprà e Piero Spila, in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, cit., pp. 22-23.

⁷ BALICCO, *Non parlo a tutti*, cit., p. 26. L'insegnamento di Brecht corona l'introduzione del saggio scritto dal giovane studioso.

tura del film) che apre due ore di letture sull'evoluzione di una comunità insediatasi nella zona dov'era la Linea Gotica, nonché film dove gli Straub, sentendosi all'istante di navigare in acque sicure, si concedono il vecchio sfizio di sentir raccontare una storia; Carlo il Calvo nel *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) compie ciò che è lecito «quando la condizione di “emigrato interno” è l'unica condizione possibile dell'intellettuale che non abbia rinunciato alla prospettiva socialista»: ¹ parla di rapporti di proprietà. A ciò segue la messa in scena del declino della solidarietà umana, dell'utopia e dello spirito di riunione 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». ² Ventura nel finale si stende infingardo e malinconico guardando il soffitto; la moglie ciononostante, dopo aver tenuto il capo affossato tra le ginocchia, batte le mani e afferma: «Eh si!», quasi avesse trovato una soluzione in quelle ombre che si muovono davanti ai suoi piedi.

Nondimeno la conferma che i coniugi Straub perseverino assiduamente a depositare, incastellate in una forma altamente sofisticata, «“verità da proteggere” contro l'avanzare inesorabile ed autodistruttivo dell'ontologia quantitativa del capitale» ³ da proiettare nel futuro, viene dal nuovo confronto con Pavese.

Non è più raccomandabile infatti, scelta ponderata con cautela, ⁴ in *Quei loro incontri* (2006) sfaldare i livelli più superficiali dei *Dialoghi con Leucò* secondo l'impianto ideologico progressista come in *Dalla nube*, ci si adopera piuttosto scegliendo gli ultimi cinque dialoghi, ⁵ per addentrarsi nelle più fitte e profonde tessiture dell'opera pavesiana. Gli Straub, di conseguenza, astenendosi dall'additare le parole singole, prediligono le allitterazioni per esplorare e guidare, dal 1947 al 2005, alla riconciliazione con quel 'caos' dove risiede «la forma perenne della vita». ⁶

Di tutte le riletture pavesiane però, riproposte dopo quest'ultimo film anche singolarmente, quasi fossero pregiate pillole di cinema straubiano per guarire i mali dell'umanità, è soprattutto un cortometraggio a catturare l'attenzione: *Le streghe* (2008) tratto dall'omonimo dialogo pavesiano. La storia della maga Circe e del suo amore tradito si consuma nell'arcana atmosfera rarefatta dalle più oscure mutazioni che gorgogliano nel sottobosco di Buti. Per raccontarla le voci delle due attrici si destreggiano nuovamente con lo *Sprechgesang* e, arrivando ad ottave di differenza l'una dall'altra, compiono in questa maniera l'ennesimo sforzo di «imitazione e partecipazione» «per evocare ciò che non ha nome: non l'ineffabilità ermetizzante o peggio consolatoria, ma la scommessa titanica di dare forma al nulla». ⁷

¹ FRANCO FORTINI, *Verifica dei poteri, Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Mondadori, p. 136.

² FOLCO ZANOBINI, *Elio Vittorini*, Firenze, Le Monnier, 1974, p. 90.

³ BALICCO, *Non parlo a tutti*, cit., pp. 11-112.

⁴ Con *Dalla nube* infatti «il punto di sutura» tra «il comunismo» di Pavese e «il suo recupero di un passato preistorico e atemporale dell'uomo» risulta «lungi dall'essere chiarito» (CALVINO, *Saggi italiani*, cit., p. 202). Nel 1986 Straub e Huillet tornano in Italia, e al mito, per girare *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 erglänzt)*. In primo luogo si occupano della terza stesura de l'*Empedocle* di FRIEDRICH HÖLDERLIN, dove, sul racconto della morte di Empedocle e sulla sua decisione di «bere la vita» gettandosi nel «celeste fuoco» dell'Etna per riunificarsi con il tutto, pesa la speranza del poeta di un radicale rinnovamento politico: GIORGIO BARATTA, *Peccato nero*, in *Straub-Huillet: cineasti italiani. Quaderno edito in occasione della xxv Mostra internazionale del Nuovo Cinema*, cit., p. 47. Successivamente però i due cineasti *engagé* invertano marcia con *Peccato Nero (Schwarze Sünde, 1988)* per dedicarsi anche alla prima versione della tragedia e realizzare un film più direttamente indirizzato ai «sensi assopiti» (*L'immensità del minimo. Intervista con Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1988*, a cura di Peter Kammer, in *Straub-Huillet: cineasti italiani*, cit., p. 54): quasi a voler risvegliare «la 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» (MAS-SALONGO, *Il mito nella letteratura tedesca*, cit., p. 267), gli Straub adoperano per la prima volta lo *Sprechgesang* in un testo non schonberghiano. Infine senza farsi raggrare dagli 'elementi orientali' di Hölderlin, i due registi continuano a ricercare la loro propria mitologica ed hegeliana via, confrontando il *das Orientalische* con la *Durchrationalisierung* politica di Bertolt Brecht, in *Antigone*. Solo a seguito di quest'ultimo confronto, nei più recenti film, riconsiderano, sotto tutt'altra prospettiva, il libro prediletto e «la cosa meno infelice messa sulla carta» da Pavese (GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 257).

⁵ PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 143-167. Ovvero *Gli uomini, Il mistero, Il diluvio, Le Muse e Gli dèi*.

⁶ ANCO MARZIO MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 53.

⁷ Ivi, p. 56.

Dato però che non si vuol indurre a svilire drasticamente la portata di questi ultimi lavori, è lecito interrompere il breve *excursus*, a maggior ragione se ci si può concentrare su un cortometraggio di più spiccata attinenza, per esemplificare il recente annovero degli indicibili segreti di una professione (quindi di una vita) tra le verità (e i sentimenti) da salvaguardare.

In *O somma luce* (2009) Jean-Marie risponde ad un quesito che deve aver udito sovente visto che l'uomo a porlo alla fin fine era sempre convinto delle medesime cose: sarebbero tante le considerazioni da proporre su di un cortometraggio per il quale tutta l'ineffabilità del xxxiii canto del *Paradiso* della *Divina Commedia* di Dante si fa terrena per distruggere, a detta del regista, il *Paradiso*.¹ Straub ricorre, per questo lavoro, ad uno studioso francese di Dante, Giorgio Passarone, che 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, la cinepresa non vuole vedere 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 e torna dal protagonista, che 'scoperto' durante la lettura, ricomincia a recitare. L'intera procedura sarà ripetuta fino alla fine del canto.

Si può azzardare che Passarone, leggendo seduto, come Fortini, un canto dello stesso *Paradiso* che lo scrittore prediligeva, sembra voler dimostrare tutti i progressi fatti da due registi stranieri lungo la strada. Ad oltre trent'anni da *Fortini/Cani*, quando le parole tentano una descrizione impossibile della realtà esorcizzando persino l'ineffabile di Dante, Jean-Marie replica ad un vecchio amico scrittore: «quando ci si pone la questione se Dante conserva o no il suo mondo per noi, dobbiamo chiederci l'inverso: in che misura il nostro mondo può essere, per dir così, dantizzato in qualche modo».²

Ci sono voluti, oltre all'accento straniero di Passarone e allo *Verfremdung* di Brecht, la metrica e il ritmo di Danièle, lo *Sprechgesang* di Schömberg, i diaframmi esausti degli attori, le allitterazioni marcate e la natura, per 'dantizzare' il proprio cinematografico mondo da cineasta afasico e 'senza patria', il che per esteso significa, come un vero intellettuale italiano.

Quest'ultima riesamina non può che chiudere il filo della presente indagine sollecitando a non travisarne gli intenti perché, se realmente è avvenuto un qualche 'incontro-scontro' cinematografico-letterario, *O somma luce* riscatta la nota fama di due registi che mai si sono astenuti dal rivelare le proprie fonti.

Resta perciò da concedersi soltanto un sincero invito ad esser cauti, dato che in materia di Straub e Huillet non esistono vie univoche: anche se i film della coppia hanno risposto coerentemente alle richieste avanzate, si è convinti che variati sostanzialmente la natura degli interrogativi l'esito sarebbe altrettanto sorprendente, non mancando al loro cinema l'indiscussa prerogativa di qualsiasi grande opera d'arte.

Poco conta quindi che in ultima istanza i Nostri ambiscano a dare «un alto insegnamento alla classe della negazione e a coloro che la guidano» dunque ad «introdurre il benefico sospetto che la lotta di classe combattuta per estinguere le classi conduca ad un'inestinabile contraddizione», quella «fra l'illimitata capacità di gestire la vita e la sua illimitata infermità».³

Basti per ora aver provato il fatto che Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, fra le tante imprese e a tal scopo, abbiano imboccato la più opportuna delle strade.

¹ Per esempio notare l'inusitata concomitanza di una 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» (GIAN PIERO BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004, p. 38; e una *Invenzione a due voci* di BACH). Convalida invece la lettura proposta il brano che accompagna i titoli di testa di *O somma luce*: si tratta di quasi sette minuti di musica da *Déserts* (eseguito al Theatre des Champs Elysees il 2 dicembre 1954) di EDGAR VARÉSE, 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 rivelato di quale autore fossero, per problemi di diritti. Nei crediti (alla voce suono) compare soltanto il nome di Jeti Grigioni.

² DONATELLO SANTARONE, *Franco Fortini critico saggista*, in *Uomini usciti di pianto in ragione*, cit., pp. 115-116.

³ RAPPAZZO, *Eredità e conflitto*, cit., p. 31.

SOMMARIO

Jean-Marie Straub e Danièle Huillet hanno una volta dichiarato di non essere artisti interessanti «capaci di tenere un diario sulla propria anima e sul proprio mestiere». Del tutto concepibile, sarebbe infatti stato un inutile spreco di tempo riscrivere ciò che è già la pellicola a palesare.

Dunque cosa potrà mai trasparire dalle ultime pagine, quelle italiane, di due registi capaci di conciliare un'estetica rigorosa ad un'etica intransigente, quindi da un cinema, come lo è il loro, raffinato portavoce di un costante impegno politico, mai frutto di alcun tipo di compromesso commerciale nonché 'citazione integrale' dei testi preesistenti di cui si avvale per i suoi soggetti?

Senza dubbio un 'alto insegnamento': il racconto dell'«incontro-scontro», personale, cinematografico e linguistico, con il noto intellettuale, poeta, scrittore e critico italiano Franco Fortini. La storia di due cineasti 'senza patria' che, proprio per questo, non hanno mai smesso di lottare.

ABSTRACT

Jean-Marie Straub and Danièle Huillet have both made it clear that they are not interesting artists «capable of keeping a diary about their soul and their vocation». This is not hard to imagine, given that it would be entirely futile to commit to words that which already finds expression in the films themselves.

Therefore, what could one ever fain to know about the last Italian films they have directed, except perhaps from what finds onscreen?

With both a rigorous aesthetic and an ethics of intransigence, as well as an acute tendency toward political commentary and a broad range of intertextuality, they are often labelled as 'objective' directors.

Nevertheless, one can gain an understanding of their work through the story of their encounters and confrontations, both linguistic and cinematographic, as well as the influence of well-known intellectual poet and critic Franco Fortini. This in turn may tell the story of these two directors, who are devoid of a native land, but who keep on fighting.

«DID YOU EVER WISH YOU
WERE SOMEBODY ELSE?»
VISUALIZZAZIONE MASCHILE DELLE DONNE
E AUTOVISUALIZZAZIONE FEMMINILE
DA RAYMOND CARVER A ROBERT ALTMAN*

SAŠA ILIĆ

«DID you ever wish you were somebody else, or else just nobody, nothing, nothing at all?» (126), chiede Clair, seduta davanti allo specchio dalla parrucchiera nel racconto di Raymond Carver *So Much Water So Close to Home*, pubblicato la prima volta nel 1977.¹ «I wanna be nothing», dichiara dal canto suo Ralph, uno dei ventidue personaggi del film *Short Cuts* (1994) di Robert Altman, quando a una cena alcolica in casa sua gli viene chiesto da cosa vuole essere truccato, che cosa vuole diventare.

Raymond Carver e Robert Altman operano in contesti storici e con mezzi di comunicazione profondamente diversi, eppure le due brevi citazioni, anche decontestualizzate dalle rispettive cornici, sembrano indicare una concezione affine dell'esperienza umana. Come già individuato da Robert Kolker nella sua analisi della trasposizione dei racconti di Carver nel film di Altman, i due autori condividono infatti una visione negativa e a tratti misantropica del comportamento umano, e nello specifico dei rapporti di genere (182). D'altra parte, lo stesso Kolker scrive anche: «If, as I believe, meaning is a creation of form, then the greatest cinematic adaptation *must* be different from the original because of the different formal means of expressing it» (179). Partendo da un'analogia concezione di adattamento,² in *Short Cuts* si possono rilevare sia ulteriori risonanze tra i due autori, sia elementi specifici del film di Altman. In questo saggio, intendiamo esaminare le interazioni tra i sessi come sono rappresentate da Carver e Altman usando la prospettiva dello sguardo come vettore di potere, e nello specifico analizzando in modo complementare lo sguardo maschile sulle donne e lo sguardo delle donne su se stesse.

Riprendendo le citazioni in apertura, le proiezioni immaginifiche che la Clair di Carver opera su di sé quando desidera essere «nessuno» e «niente» si configurano – come si tenterà qui di dimostrare – come un approccio creativo e rinvigorente rispetto alla violenza intrinseca ai rapporti di genere. Tracce di questo processo psicologico si ritrovano anche nelle figure femminili di *Short Cuts*, dove la mediazione femminile tra un sé pubblico e un sé privato (una sfaccettatura dell'auto-visualizzazione femminile) si rivela una chiave di lettura importante, utile a interpretare anche altri film del regista. Sul versante maschile, invece, l'annichilimento dichiarato dal Ralph di Altman emerge come la reazione passivo-aggressiva di una mascolinità frustrata dal rapporto con la moglie, ma anche come rielaborazione della 'psicologia visiva' maschile carveriana.

* I ringraziamenti per la riuscita di questo elaborato vanno alla preziosa disponibilità e agli stimolanti *feedback* della prof.ssa Francesca Bisutti, così come all'attenta lettura del prof. Stefan Brandt.

¹ Qui, come per tutte le future citazioni dal racconto, si fa riferimento alla sua versione estesa, pubblicata in *Beginners* (2009).

² Si tratta di una concezione affine a quella che Linda Hutcheon elabora nel suo libro *A Theory of Adaptation* (2006), che studia il funzionamento dell'adattamento nelle pratiche postmoderne. Tra gli altri argomenti, Hutcheon ripropone una suggestiva metafora di E. H. Gombrich per spiegare il processo complementare di cambiamento e 'mantenimento' che avviene nella traduzione da un mezzo di comunicazione a un altro, ovvero: «[i]f an artist stands before a landscape with a pencil in hand, he or she will "look for those aspects which can be rendered in lines"; if it is a paintbrush that the hand holds, the artist's vision of the very same landscape will be in terms of masses, not lines» (GOMBRICH, 65, citato in HUTCHEON, 19).

EROS / THANATOS

L'adattamento di Altman dei racconti di Carver riprende, almeno in parte, le modalità dello sguardo maschile di tipo cinematografico già presenti nella prosa dello scrittore, e ha come risultato l'estremizzazione di alcune strutture operanti in tale sguardo. Le figure femminili contemplate e descritte dallo sguardo cinematografico maschile dei personaggi di Carver subiscono infatti una parziale trasformazione in oggetti passivi. Queste immagini femminili suscitano negli osservatori reazioni oscillanti e opposte di attrazione e repulsione, *eros* e *thanatos*,¹ dicotomia questa che trova una diversa risoluzione nel film di Altman. Un esempio carveriano è il racconto *Will You Please Be Quiet, Please?*, in cui Marian e Ralph affrontano una crisi matrimoniale, causata dal fatto che Marian decide di raccontare al marito un tradimento del passato. Dopo la confessione, Ralph trascorre la notte vagando per la città e ubriacandosi, e infine decide di ritornare a casa e dalla moglie. Significativo per la questione dello sguardo è l'inizio della narrazione, il momento in cui il protagonista maschile ricorda un dettaglio della propria luna di miele a Guadalajara («one vision he would always remember and which disturbed him most of all»: 165), ovvero:

[Marian's] hair was long and hung down in front over her shoulders, and she was looking away from him, staring at something in the distance. She wore a white blouse with a bright red scarf at her throat, and he could see her breasts pushing against the white cloth. [...] the whole incident put Ralph in mind of something from a film, an intensely dramatic moment into which *Marian could be fitted but he could not*.

(165-166, enfasi aggiunta)

Tale ricordo è riconducibile a una modalità di narrazione cinematografica.² Questo non dipende solo dal fatto che la scena ricorda a Ralph «qualcosa di un film», ma anche dal fatto che alcuni particolari dell'aspetto della donna vengono messi a fuoco con un movimento descrittivo fluido, assimilabile a quello di una macchina da presa, che parte dalla testa e arriva al petto. È appunto grazie a questa esplorazione visiva del contesto guadalajariano – la quale include e mette a fuoco determinate figure e i loro dettagli per escluderne altri – che viene messa in atto un'identificazione tra la 'visione' del lettore e quella del protagonista, e che Ralph è definibile «una figura in un paesaggio» nel senso indicato da Laura Mulvey (838).³ La coincidenza tra lo sguardo di Ralph e quello del lettore (rilevabile nella citazione sopra riportata) si ripropone nei passi del racconto incentrati su forti reazioni emotive del protagonista; e comunque l'esplorazione visiva del contesto da parte di uno sguardo maschile che si fa regista 'selettivo' è caratteristica anche di altri racconti di Carver. In *The Fling*, ad es., l'incontro di padre e figlio al bar di un aeroporto viene interrotto da una cliente che inizia improvvisamente a ballare. A conclusione del ballo, osservato dal protagonista a distanza, nonostante la folla e la conversazione con il padre, la voce narrante 'osserva' la

¹ Introduco qui i termini '*eros*'/'*thanatos*' per fare riferimento a un'opposizione in senso generale: non nel senso di «opposition between the ego or death instincts and the sexual or life instincts» (FREUD, 45). Piuttosto, partendo dalla dicotomia e dalla terminologia fornite da Freud, intendo indicare tendenze opposte all'interno di uno stesso istinto, ovvero attrazione sessuale da un lato e un senso di pericolo/repulsione, che può trasformarsi in violenza, dall'altro.

² Dove per 'cinematografico' si intende: «Che assomiglia a ciò che si vede al cinema o al modo con cui sono rappresentati fatti ed immagini nelle pellicole: *fatti inauditi, fantastici; direi c.* (Panzini); *stile c.*, maniera di scrivere racconti e opere teatrali con rapide successioni di immagini e con particolari effetti suggeriti dall'arte del cinematografo» (BRAY, SIMONE, «Cinematografico»).

³ Nel suo saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Mulvey usa questa definizione per spiegare l'identificazione tra lo sguardo dello spettatore e quello del protagonista nel cinema mainstream hollywoodiano. Ricorrendo alla teoria lacaniana sulla formazione della soggettività nella fase dello specchio, la studiosa scrive: «The character in the story can make things happen and control events better than the subject/spectator, just as the image in the mirror was more in control of the motor coordination. [...] the active male figure (the ego ideal of the identification process) demands a three-dimensional space corresponding to that of the mirror-recognition in which the alienated subject internalized his own representation of this imaginary existence. He is a figure in a landscape» (838). In questo contesto, Ralph è definibile «una figura in un paesaggio» *sui generis*, non in quanto incarna un «ego ideale» con il quale identificarsi, ma in quanto adempie alla funzione di «bearer of the look of the spectator» (Mulvey 838), nonché per la sua prerogativa di «male protagonist [who] is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action» (Mulvey 839).

donna: «[she] stayed there on the floor a minute, head bowed, taking long breaths [...] she licked the hair that clung to her lips and looked around at the faces» (46). Come suggerito da quest'ultima frase, e come evidente dalla descrizione di Marian di cui sopra, gli sguardi maschili liberi di controllare il campo e creare l'azione (MULVEY, 839) enfatizzano anche la connotazione erotica e sessuale delle figure che osservano. In questo modo le donne osservate vengono ricondotte, almeno in parte, a oggetti di attrazione/*eros*. Contemporaneamente, però, questi stessi particolari visivi impediscono la totale assimilazione delle donne osservate a oggetti puramente attraenti o repulsivi, per rivelare invece in ultima analisi la crisi intrinseca e la debolezza psicologica degli osservatori maschili. La voce narrante di *The Fling* dichiara esplicitamente questa commistione di sensazioni nei confronti della donna: «at first [he felt] fascinated, but a little horrified and embarrassed for her, too» (46), mentre la narrazione di Ralph in «*Will You Please Be Quiet, Please?*» registra con più particolari la crisi maschile implicita nella reazione emotiva mista di *eros/thanatos*. Fin dalla prima descrizione di Marian a Guadalajara, infatti, la donna suscita nel protagonista sensazioni negative: è associata visivamente al luogo in cui si trova, definito squallido e dissoluto (165). Questa percezione visiva ed emotiva si ripropone in tutte le circostanze emotivamente intense per Ralph, come ad es. nel momento in cui la moglie confessa il tradimento:

She sat forward, resting her arms across her knees, her breast pushing at her blouse. [...] She hurried on, and he [...] watched her lips. [...]. He felt a peculiar desire for her flicker through his groin [...] and then [...] he wanted to call *stop* [...]. Thou shalt stop!

(169-171)

Qui Marian viene vista come minaccia («and then [...] he wanted to call *stop*») o come oggetto che provoca desiderio in un momento di rabbia, attrazione e violenza («he felt a peculiar desire for her»). Che queste reazioni ostili siano generate da una 'debolezza' di Ralph diventa evidente se si considera il senso di inadeguatezza che caratterizza il personaggio per tutta la durata della narrazione. Infatti, all'inizio del racconto il matrimonio con Marian è definito un «mistero» indecifrabile (165); lo scompensamento raggiunge l'apice nel momento in cui, una volta messo di fronte al tradimento, Ralph si domanda: «How should a man act, given these circumstances?» (179). Significativamente, l'origine della crisi sembra già implicita nella visualizzazione di Marian a Guadalajara. Il momento in cui, guardandola, Ralph capisce che lei occupa uno spazio in cui «[she] could be fitted but he could not» (166) condensa la commistione tra attrazione, minaccia e inadeguatezza provati dall'osservatore.

La dicotomia *eros/thanatos*, presente nella visualizzazione delle figure femminili nella prosa di Carver, è il punto d'incontro nonché lo spartiacque rispetto alla tematizzazione dello sguardo maschile sulle donne operata da Altman in *Short Cuts*. Riguardo alle interazioni umane trattate dai due autori, Kolker scrive che

in his transformations Altman found a way to maintain and reconfigure the sense of isolation and incompleteness inherent in [...] Carver [...] processing them into his favorite structure of large interlocking narratives [...]. He turns the sense of isolation and *gender panic* that is explicit in his work and inherent in Carver's into a *global statement*.

(183, enfasi aggiunta)

In altre parole, l'*eros/thanatos* di Ralph risulta interno alla psicologia complessa di un personaggio che si sente «isolato» dalla moglie nonché inadeguato. Inoltre, la riduzione della moglie a oggetto, sia esso di desiderio o di rabbia, appare più che altro un tentativo del protagonista di oggettivare ed esplicitare il potere inafferrabile esercitato su di lui dalla donna. È indicativo in questo senso che Marian sia effettivamente una donna 'diegeticamente' forte, in quanto ricopre una posizione lavorativa superiore al marito, e per il modo in cui gestisce la narrazione del proprio tradimento. La dinamica dei loro rapporti troverà una risoluzione significativa nella scena conclusiva del racconto: ritornato a casa, Ralph si abbandona a Marian, i cui dettagli fisici sono suggestivamente indefiniti, con un movimento che sembra

evocare il ritorno al ventre di una archetipica madre terrificante/amorosa («And then he turned to her. He turned and turned in what might have been a stupendous sleep, and he was still turning, marveling»: 181). Laddove Carver offre una densa psicologia visiva, Altman si concentra a raffigurare graficamente l'aspetto specifico di attrazione/violenza, usando la 'visibilità' come espediente formale e tematico forte. Ed è in virtù di questa estremizzazione esplicita che *Short Cuts* riesce a rappresentare l'aggressività dei personaggi maschili come un «global statement» (KOLKER, 183), denunciando la pervasività delle strutture relazionali disfunzionali.

La controversa scena della lite tra la pittrice Marian e il medico Ralph nel film di Altman¹ (interpretati rispettivamente da Julianne Moore e Matthew Modine) è l'esempio immediato di come il contrasto eros/thanatos carveriano venga esteriorizzato, estremizzato e inserito nel contesto di un conflitto di genere privo di risoluzione diegetica. Nello specifico, Marian confessa la propria infedeltà a Ralph in seguito alle pressanti richieste di quest'ultimo e, soprattutto, si mostra nuda e indifferente nel contesto della frustrazione e della rabbia del marito, ulteriormente aumentate di fronte a tale nudità («You don't have any panties on. What do you think you are, one of your goddam paintings?»). Anche se di fatto la frustrazione di Ralph non si concretizza in un atto violento, e anche se lui rimane per il resto della narrazione filmica un personaggio dalla rabbia repressa, la collera maschile e l'erotizzazione femminile polarizzano la scena. In questa conturbante sequenza si può anche notare come sia Ralph che Marian assumano un'aura che possiamo definire quasi archetipica e che rimanda almeno in parte ai protagonisti del racconto di Carver. Alternativamente le voci dei due personaggi vengono infatti riprese fuori campo,² con una conseguente de-enfaticizzazione della presenza fisica a favore di presenze soniche equamente autorevoli e 'assolute'. I movimenti dei due personaggi nella scena, invece, prendono una direzione molto diversa e riconducono la schermaglia vocale 'ad armi pari' a un conflitto di genere: Ralph è seduto in mezzo al soggiorno e segue con lo sguardo i movimenti frenetici e imprevedibili di Marian nella stanza. In questo senso, la visuale di Ralph si configura, almeno parzialmente, come uno sguardo maschile che tenta di controllare e gestire la figura femminile. Questo tipo di visualizzazione maschile viene ripreso ed espanso in altri frammenti che compongono il mosaico di *Short Cuts*, intensificando così nella portata globale del film la dicotomia di eros/thanatos nell'accezione di attrazione mista ad aggressività nei confronti delle donne. Un esempio ne è la breve sequenza con protagonisti Bill e Honey (Robert Downey Jr. e Lili Taylor), parzialmente modellati sui personaggi di «Neighbors» di Carver. La scena in questione si sviluppa su un'inversione delle aspettative dello spettatore: Honey osserva allo specchio la propria faccia tumefatta. Di lì a poco la sua attività viene interrotta violentemente da un figura. Dal riflesso nello specchio è evidente che si tratta di Bill, il quale scaraventa la ragazza sul letto. Solo nel momento in cui Bill appoggia un pennello sulla faccia di Honey viene svelato che i lividi sul volto di lei sono esercitazioni di trucco di Bill, e l'aspetto giocoso della costruzione della scena viene esplicitato. L'alternarsi del senso di minaccia e di sollievo così introdotti è un aspetto che caratterizza lo sviluppo della dicotomia eros/thanatos di questa scena. Anche se la *suspense* dell'*incipit* viene sciolta, il dialogo che segue contribuisce a ricreare un effetto 'disturbante':

¹ La sequenza ha infatti suscitato perplessità negli osservatori, che vi hanno visto elementi di sessismo involontario, ma si trova alla base anche di numerose altre critiche rivolte a *Short Cuts* in quanto adattamento cinematografico (cfr. BODDY 2000, DEMORY 1999, SCOFIELD 1996).

² Di fatto, tale tecnica potrebbe essere definita come deviazione dalla regola della sincronizzazione poiché consiste nell'impossibilità di individuare sullo schermo la fonte da cui la voce viene emessa (SILVERMAN, 46). Secondo Kaja Silverman la rottura della perfetta unità tra corpo e voce/suono ha il duplice effetto di rinforzare lo spazio della diegesi (mostrando allo spettatore che esso è potenzialmente infinito) ma anche e soprattutto di privilegiare la voce rispetto alla presenza fisica (*ibidem*). Anche se la voce fuori campo non è necessariamente legata al punto di vista di un personaggio, l'incorporeità sonora veicola l'idea di potere in quanto mina la convenzione 'realista' che un corpo specifico e una specifica voce coincidano in modo preciso (DOANE, 34), e rafforza quindi l'effetto *unheimlich* dell'emissione sonora, alludendo a un'entità superiore o onnipresente.

BILL: Why don't you undress for this one, a little bit [...] come on, just for me.

HONEY: I don't want to do this anymore, I've been very patient.

BILL: I could, well, I could have done it my quick version: Just crunch! Crunch! Hooker! Whore! But I didn't because I love you so.

Le battute pronunciate da Bill corrispondono a inquadrature di lui seduto sopra Honey mentre regge una macchina fotografica di fronte al viso. Nella sequenza, Altman rappresenta in modo didascalico non solo il ragionamento di Mulvey secondo cui «in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female» (837), ma anche il momento del 'trucco', il momento in cui la donna viene resa l'oggetto erotico di uno sguardo «voyeur-scopofilo» (MULVEY, 843). Di questa scena il regista enfatizza i tratti violenti e disturbanti («I could have done it my quick version: just crunch!»)¹ impedendo così la diretta sovrapposizione tra lo sguardo del personaggio e lo sguardo dello spettatore.² La reazione negativa di quest'ultimo è suscitata dal contrasto tra la gravità del contenuto sotteso all'episodio e l'estrema leggerezza del suo aspetto giocoso, un contrasto che nasce dall'inversione dell'aspettativa spettatoriale iniziale. Infatti la scena enfatizza erotismo e raffigurazione grafica più che un eros nel senso di pulsione elementare, e da questo punto di vista risulta 'leggera'; da un altro lato però l'atteggiamento violento di Bill, così come la riluttanza di Honey («I don't want to do this anymore, I've been very patient»), sembrano accennare al rischio della perdita di controllo su dinamiche che mescolano erotismo e atteggiamenti abusivi all'interno dei rapporti interpersonali. Tale possibilità, suggerita già appunto dall'*incipit* della scena, e implicita nell'episodio di cui Marian e Ralph sono protagonisti, trova infine uno sviluppo concreto e climatico alla fine del film. È proprio l'episodio coincidente con il terremoto che avvia la conclusione di *Short Cuts* a fornire simbolicamente il «global statement» (KOLKER, 183) altmaniano. Qui Jerry, sposato con una venditrice di sesso telefonico e raffigurato già in precedenza in atteggiamento voyeuristico, compie il gesto estremo di assassinare una ragazza a causa della propria ormai incontrollabile frustrazione sessuale.

La *καταστροφή* finale di *Short Cuts* si configura sia come tratto specifico del film di Altman, sia come uno dei frammenti in cui meglio si percepisce l'adattamento/manipolazione delle strutture narrative di Carver da parte del regista, il quale presenta il possibile risolto tragico a cui può portare una visualizzazione malata delle donne. Anche l'analisi dell'autovisualizzazione femminile nei lavori dei due autori può avere la duplice funzione di rilevare echi di Carver e specificità di Altman. Inoltre, fornendo una nuova prospettiva sulla lotta dei generi, l'autovisualizzazione femminile è la chiave per una visione d'insieme sulla struttura interna di *Short Cuts*, come pure di altri film di Altman.

L'ALTRO/LA STESSA

Anche se vittime di aggressioni, non per questo le figure femminili in *Short Cuts* risultano sempre e solo deboli. Al contrario, l'altra faccia della medaglia, ovvero il modo in cui le donne guardano e vedono se stesse nella prosa di Carver, mette in evidenza la presenza di figure potenzialmente o effettivamente 'forti' che trovano una eco nel film di Altman. Oltre a fornire una prospettiva complementare sulla questione del «gender panic», in *Short Cuts*

¹ Nello specifico, vi sono singolari similitudini fra quanto rappresentato da Altman e il ragionamento di Mulvey sulla paradossale funzione di oggetto erotico/minaccioso che la figura femminile assume nel cinema mainstream hollywoodiano. La studiosa infatti scrive che «woman as representation signifies castration, inducing voyeuristic or fetishistic mechanisms to circumvent the threat» (841) e, soprattutto: «[T]he first avenue, voyeurism, [...] has associations with sadism: pleasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness» (840).

² Procedimento simile a quello che Montoliù nota nel suo saggio «Doing away with (Male) Dictatorship in Fashion: Robert Altman's *Prêt-à-porter*», in cui l'autrice segnala la de-erotizzazione del mondo della moda che il film rappresenta mettendo in mostra il proprio artificio e impedendo quindi l'identificazione spettatoriale.

l'autovisualizzazione femminile rivela, quando confrontata con l'equivalente in Carver, una costruzione della psicologia dei personaggi attenta, sintetica ed essenziale, configurandosi come prospettiva fondamentale per questo come per altri film del regista.

Nella prosa di Carver si possono individuare figure femminili che guadagnano potere e coscienza di sé tramite l'osservazione di se stesse. Tale strategia di presa di coscienza/potere si attua nei personaggi femminili che 'si percepiscono' non solo all'interno della concreta sfera dei ruoli sociali, quindi esercitando uno sguardo sociale, ma che si proiettano anche e allo stesso tempo in circostanze immaginarie e in altri sé, ovvero sviluppando uno sguardo onirico. Più precisamente, lo sguardo sociale può essere definito come l'atto di visualizzare se stessi entro una sfera pubblica e come l'instaurazione di un comportamento che medi tra l'immagine privata che si ha di sé e quella proiettata all'esterno. Questo processo è generalmente presente nella psiche umana e può assumere gradi e forme differenti a seconda di quello che si sceglie di considerare come «ordine esterno».¹ Il fatto che l'immagine privata di sé possa essere 'onirica' e che tale percezione si possa tradurre in una strategia di presa di potere sulla propria immagine sociale diventa evidente se si considera il concetto di «ec-centric subject». Secondo Teresa de Lauretis, tale soggetto assume una

excessive critical position [...] attained through practices of political and personal displacement, across boundaries between sociosexual identities and communities, between bodies and discourses.

(182, citato in GARCÍA ZARRAZ, 22)²

Tenendo conto di questi elementi, si può notare in primo luogo il modo in cui Clair, la protagonista e voce narrante del già citato *So Much Water So Close to Home*, rielabora l'avvenimento portante del racconto. Dopo che il marito, Stuart, le racconta di aver trovato durante una battuta di pesca con gli amici una ragazza morta nel fiume, e di aver avvisato la polizia a gita conclusa, la narrazione in prima persona di Clair ripropone così gli eventi:

One of the men, I don't know who, it might have been Stuart, he could have done it, waded into the water and took the girl by the fingers and pulled her, still face down, closer to shore. [...] all the while the flashlights of the other men played over the girl's body.

(116)

Il dato significativo è che la quantità di dettagli visivi della descrizione risultano frutto non tanto del racconto di Stuart, quanto del fatto che Clair immagina la scena come se lei stessa ne fosse stata testimone oculare. Inoltre, Clair reagisce a questo avvenimento spostandosi attraverso un confine fisico e concettuale, «across boundaries [...] between bodies and discourses» (DE LAURETIS, 182, citata in GARCÍA ZARRAZ, 22). La protagonista infatti inizia a seguire da vicino le notizie relative alle indagini sulla morte della ragazza, fino a diventare testimone effettivo del suo funerale. Il crescente coinvolgimento di Clair raggiunge l'apice per l'appunto nel momento in cui la donna immagina e visualizza se stessa come la ragazza morta del fiume: «I look at the creek. I float toward the pond, eyes open, face down, staring at the rocks and moss on the creek bottom until I am carried into the lake where I am pushed by the breeze» (120). L'effetto di questa auto-visualizzazione immaginifica all'interno della diegesi è quello di far assumere a Clair una «excessive critical position» e a far scattare in lei una successiva serie di autovisualizzazioni altrettanto immaginifiche. In altre parole, tramite questo evento Clair diventa fortemente consapevole del modo in cui viene visualiz-

¹ Ad es. l'*Oxford Reference Dictionary* rimanda per il termine di ricerca *self-looking* al concetto di *looking-glass self*, definendolo «[a] term introduced by Cooley [sociologo americano (1864-1929)] to refer to the dependence of our social self or social identity on our appearance to others, especially significant others. Our self-concept or self image – the ideas and feelings that we have about ourselves – are seen as developing 'reflectively' in response to our perception and internalization of how others perceive and evaluate us. This concept is also associated with symbolic interactionism».

² Lo studio di Libe García Zarraz si colloca insieme a quelli di Fachard, Miltner, Fabre-Clark *et alii* nella cosiddetta *third wave Carver criticism*, che ha come obiettivo quello di indagare le voci femminili nella prosa dello scrittore da una prospettiva puramente femminista (FABRE-CLARK, 1). Curiosamente, questo movimento non ha ancora preso in considerazione l'aspetto 'visivo' dei rapporti di genere in Carver.

zata dai soggetti maschili (in particolare quando si confronta con gli uomini della pompa di benzina e l'autista del furgone verde), ovvero del fatto che la sua situazione in quanto donna all'interno della realtà sociale e di quella privata matrimoniale è critica, nonché difficile da cambiare. Quest'ultimo aspetto diventa particolarmente evidente nel momento in cui la protagonista ragiona che «we will go on and on and on [...] as if nothing had happened» (120) correndo un grosso rischio: «we will grow older, both of us, you can see it in our faces already, in the *bathroom mirror*, for instance» (121, enfasi aggiunta). D'altra parte però, come quest'ultima citazione suggerisce, Claire reagisce anche immaginando se stessa in diverse opzioni di contesto, processo che la rende una «figura di resistenza», secondo la definizione di Patricia White nella sua introduzione al saggio di Teresa de Lauretis:

«[F]igures of resistance» captures the way certain figures refuse to accede to prevailing orders and modes of knowing, as well as the way the figural properties of language (or representation more generally) *always* resist a purely referential approach to the world.

(9, citato in GARCÍA ZARRAZ, 24)

È appunto in virtù del suo riuscire a 'vedersi' in circostanze diverse e a ragionare in modo non-convenzionale che Clair diventa «resistente» (DE LAURETIS, citata in GARCÍA ZARRAZ, 24). Ad esempio, durante i preparativi per assistere al funerale della ragazza morta, Clair si trova davanti allo specchio della parrucchiera, alla quale domanda: «Millie, did you ever wish you were somebody else, or else just nobody, nothing, nothing at all?» (126). Oppure ancora, sempre preparandosi per il funerale, Clair «tr[ies] on a hat that [she hasn't] worn in years and look[s] at [herself] in the mirror. Then [she] removes[s] the hat, appl[ies] a light makeup» (127). Di conseguenza, grazie alla sua abilità sia di percepire se stessa all'interno della società e della vita matrimoniale che di immaginarsi creativamente in nuovi e trasgressivi sé, Clair non si conforma ai «prevailing order and modes of knowing» (WHITE, 9) e riesce ad attraversare i confini imposti, definiti da de Lauretis «political and personal» (182). Inoltre, le continue visualizzazioni non la rendono solo un «soggetto ec-centrico» e un «personaggio resistente», ma le permettono di attuare una presa di potere concreta, che si manifesta in un cambiamento del suo ruolo nella vita maritale nel momento in cui rifiuta il marito sia emotivamente che fisicamente, azione che coincide con la conclusione del racconto.

La mediazione visiva tra un sé sociale e un sé onirico è un processo che nelle protagoniste dei racconti di Carver non viene sempre sviluppato con risvolti così netti e univoci. In alcuni racconti infatti il raggiungimento di un'effettiva coscienza di sé tramite l'auto-osservazione è ambiguo (*Fever*), mentre in altri la componente immaginifica si traduce in narrazioni dai toni surreali (*Fat*, e di nuovo «*Fever*»). In tutti questi racconti, tuttavia, la componente visiva concreta del tessuto narrativo è un punto di partenza fondamentale per l'analisi di personaggi femminili dall'umanità complessa, tanto quanto lo è la visualizzazione di dettagli specifici per la comprensione della psicologia dei personaggi maschili.

Diversamente da quanto accade in Carver, nei film di Altman che trattano di visibilità e visualità non si ha come elemento centrale lo sviluppo psicologico/visivo dei protagonisti. Si tratta piuttosto di produzioni che indagano l'elemento della visualità come tema. Come già notato, lo sguardo maschile sulle donne in *Short Cuts* è sviluppato infatti tramite espedienti quali la fotografia, il voyeurismo, l'esposizione della nudità, ecc. mentre per l'analisi dell'autovisualizzazione femminile è rilevante la figura della *performer* (già presente in altri film del regista incentrati sul tema dello spettacolo, in particolare *Nashville*).¹ In questa prospettiva si potrebbe osservare che, proprio in quanto incentrati sulle *performers*, certi film di Altman

¹ R. T. Self nota ad esempio che «*Nashville* centrally explores the relationship between public performance and the personal persona behind that performance. Performance constantly emerges out of a complex mix of public persona, personal "reality", and the politics of individual moments. As usual in the musical, this tension reflects the onstage/backstage dichotomy involved in the generic structure of putting on a show» (129).

offrono personaggi particolarmente consapevoli di possedere un'immagine, ovvero figure che hanno come caratteristica peculiare quella di mediare tra diverse immagini di sé. Inoltre, tenendo conto del fatto che «all forms of human interaction are in one sense stagy and that notions of "character", "personality", and "self" are merely outgrowths of the various roles we play in life» (NAREMORE, citato in BARON, CARSON E TOMASULO, 4), quella della 'donna performer' potrebbe diventare una prospettiva d'indagine sull'auto-visualizzazione femminile anche nei film di Altman che non trattano direttamente il mondo dello spettacolo, quindi in *Short Cuts* (1993). Vengono così ad emergere non solo dinamiche psicologiche di autovisualizzazione simili a quelle presenti nelle protagoniste di Carver, ma sarà possibile anche riconsiderarne le specifiche declinazioni e funzioni all'interno del cinema di Altman.

Un primo esempio degli aspetti 'teatrali' nella vita delle protagoniste di *Short Cuts* può essere individuato nella prima metà del film. Il personaggio di Doreen (Lily Tomlin), basato sulla cameriera di *They're Not Your Husband*, è al lavoro in un *diner* e serve alcuni clienti, tra i quali un gruppo di pescatori e il marito Earl (Tom Waits). Pur rimanendo concentrata sui vari avventori, Doreen continua a prestare attenzione anche al marito, senza però rivelare la loro relazione. Gli sussurra infatti: «[the boss] is watching, don't order anything you can't pay for»; «So what are you going to order»; «That's a breakfast! Have a steak and some eggs...»; «You are not drinking, are you?». In questo modo viene presentata nell'atto di svolgere il doppio ruolo di moglie e cameriera. Allo stesso tempo, lei e il suo fondoschiena sono oggetto degli sguardi irriverenti del gruppo dei pescatori. L'apice nonché conclusione della scena ha luogo nel momento in cui Doreen capisce che le continue richieste di burro sono un espediente dei pescatori per farla chinare e ottenere una visuale migliore delle sue cosce. La realizzazione di Doreen è seguita infatti da una replica decisa («We are out of butter!»), che conclude la vicenda. L'aspetto interessante di questo breve segmento è quindi la compresenza dei vari ruoli gestiti simultaneamente da Doreen, così come la sua reazione risoluta nei confronti degli sguardi dei suoi clienti nel momento in cui viene messa a confronto con la propria immagine e i suoi effetti. Prendendo in considerazione questi elementi, Doreen come personaggio appare non del tutto dissimile dalla Clair di «So Much Water So Close to Home» per quanto riguarda i processi di autovisualizzazione, nonché la reazione finale.

Certamente, il brevissimo segmento di auto-affermazione assume un peso relativo rispetto alla portata della presa di potere di Clair sia nel racconto di Carver, sia nel contesto del film di Altman. Infatti la scena sopra descritta non ha ripercussioni essenziali sulla diegesi del film, nel quale il personaggio di Lily Tomlin ricopre un'altra serie di ruoli, entrando in relazione con altri personaggi. Vive ad esempio un conflitto col marito alcolizzato e affronta le pretese di lui riguardo al proprio aspetto e peso; è una madre, e una potenziale (nella sua conoscenza degli eventi) omicida involontaria di un bambino. La scena di autovisualizzazione sopra descritta quindi è più funzionale alla resa di un personaggio realistico, in una situazione realistica, che alla costruzione della dimensione psicologica di una donna. La breve sequenza assume significato in virtù del suo essere un frammento all'interno di un film la cui struttura narrativa è composta da episodi che raffigurano un elevato numero di personaggi, necessariamente abbozzati, in situazioni disparate. La varietà di episodi corrisponde infatti a una varietà di prospettive (o variazioni) su determinati temi. Ed è proprio con la varietà di prospettive che un significato 'globale' viene generato, ovvero negato.¹ È

¹ Tra le varie e spesso contrastanti definizioni del postmoderno si potrebbero in questo contesto ricordare alcune osservazioni di Keith Booker, nonché quelle di Erbert e Quart sul *hyperlink cinema*. Keith Booker considera infatti la frammentarietà postmoderna 'centrifuga' nel suo negare la possibilità di raggiungere una visione completa e integrale del significato, e questo soprattutto se messa a confronto con la frammentarietà modernista, 'centripeta' e utopistica, generatrice di significati (5). Alisha Quart invece individua in *Nashville* e *Short Cuts* i prototipi del *hyperlink cinema* – in cui «multiple narratives intertwine in a single film allowing (and requiring) viewers to jump about in time within a story and form one story to another much in the way they jump about among websites on the Internet» (cit. in Keith Booker 12). In questo senso la studiosa mette in evidenza l'unità di significato di film frammentari. Erbert elabora appunto quest'ultimo concetto, ponendo enfasi sul collegamento di significati creato e rivelato all'audience di film composti da «storie multiple» (Erbert, *Syriana*, www.rogerebert.com).

significativo quindi che l'auto-affermazione di Doreen sia inserita in una serie di episodi che presentano l'aggressione maschile sulle donne. In questo mosaico è altrettanto significativa la presenza di figure femminili che si destreggiano con successo in diversi ruoli performativi nella loro quotidianità: tra le altre, Lois (Jennifer Jason Leigh), madre e venditrice di sesso telefonico; Clair (Anne Archer) basata sulla protagonista di *So Much Water So Close to Home* che lavora come clown alle feste di compleanno dei bambini. Particolarmente importante diventa quindi prendere in considerazione anche altri frammenti del film per coglierne la rappresentazione dei rapporti di genere in termini di 'visibilità'.¹

Un frammento significativo, poiché mette insieme più figure maschili e femminili, ha luogo verso la fine del film, quando le coppie formate da Clair e Stuart da un lato e Marian e Ralph dall'altro si trovano per una cena che degenera nei fumi dell'alcol. In particolare si può notare la sequenza in cui Marian e Clair, travestite da clown, decidono di truccare i reciproci mariti. Togliendosi la parrucca, Clair dichiara improvvisamente rivolta al marito: «This is all what it is about... Don't look at me like that, Stuart. There's always me underneath. I can change, but I can always go back to me...». Se in questo modo la protagonista sembra esplicitare appunto una negoziazione di ruoli come base della propria quotidianità (femminile), la reazione di Stuart e Ralph pare indicativa di un annullamento da parte dei personaggi maschili di fronte al ruolo di comando, seppur giocoso, delle mogli. Sintomatico è lo scambio di battute tra Stuart e Clair, quando alla domanda su cosa preferirebbe come trucco, Ralph, frustrato dalla precedente lite con Marian, afferma: «I want to be nothing», mentre Clair ribatte: «Well, since I don't know how to make 'nothing', we are just going to erase your face!».

In altre parole la scena, 'giocosa' e simbolica nell'enfatizzare le tensioni matrimoniali – e di genere – delle due coppie, sancisce l'aspetto quantomeno rinvigorente della performatività femminile rispetto alla frustrazione o aggressività maschili. Se quindi in Carver l'autovisualizzazione femminile è un'altra faccia della medaglia nei rapporti di genere, o forse perfino la voce autentica dello scrittore (FABRE-CLARK, 7-8), essa non è meno essenziale nel film di Altman per collocare la reazione femminile in quello che è stato chiamato «gender panic». Inoltre, merita osservare che l'autovisualizzazione femminile in *Short Cuts* appare come una mediazione tra le strutture carveriane e un dispositivo precedentemente presente nel corpus di Altman. Tenendo quindi in considerazione la psicologia essenziale ed 'abbozzata' emersa con l'affiancamento di *Short Cuts* ai racconti di Carver, è possibile infine usare l'autovisualizzazione femminile come chiave di rilettura e confronto con altri film direttamente interessati alla figura della performer, come ad es. *Nashville*.

PERFORMERS

In *Nashville* (1975), film incentrato su alcuni giorni nelle vite di personaggi più o meno direttamente legati alla produzione di musica country, il tema dello *show business* incide e sviluppa più negativamente di quanto accada in *Short Cuts* la rappresentazione della visibilità in generale e della autovisualizzazione femminile in particolare. Barbara Jean (Ronee Blakley), drammatica protagonista del country, e Sueleen Gay (Gwen Welles), aspirante *starlet*, sono le due performer del film che esemplificano la dinamica con cui i personaggi femminili di Altman propongono sullo schermo cinematografico il processo di autovisualizzazione sociale/immaginifico, già descritto nei racconti di Carver e più tardi illustrato nella performatività di *Short Cuts*. L'elemento critico emerge in questo caso dallo sviluppo

¹ Nel suo saggio *From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism*, Barbara Creed analizza gli studi di Alice Jardine e Craig Owens, entrambi sostenitori dell'idea che femminismo e postmodernismo cinematografico abbiano come denominatore comune la crisi della rappresentazione. In questo senso i due autori trovano, seppur con determinate divergenze, che femminismo e postmodernismo abbiano un punto d'intersezione proprio nella rottura con la *master narrative*, ovvero con una narrazione lineare e classica, a favore della frammentarietà. Sarebbe intrigante esplorare tale prospettiva rispetto ai film di Altman, ma si tratta di un'indagine che per motivi di spazio non è possibile svolgere in questa sede.

diegetico orizzontale ed episodico delle vicende delle due protagoniste, ma anche da sequenze singole che evidenziano la doppia prospettiva di visualizzazione privata vs effetto pubblico dell'immagine.

Quest'ultimo aspetto è individuabile in una delle prime scene in cui appare Sueleen Gay: mentre prova («I will now sing you a song about a girl who never gets enough») per la *performance* che dovrebbe avviare la sua carriera di cantante, Sueleen è in camera di fronte a uno specchio. Oltre a indossare un vestito dalla scollatura provocante, Sueleen inserisce dei fazzoletti nel reggiseno: è cioè nell'atto di dar forma alla propria immagine. Tale immagine appare come il risultato di uno sguardo su di sé che è in verità 'preorientato' e distorto: il suo personaggio non solo non sviluppa una coscienza di sé rispetto a questa autovisione, ma nemmeno raggiunge l'obiettivo di diventare una star. Il tentativo di costruire la propria immagine sul modello di una donna provocante sembra impedire alla ragazza di accettare quello che il suo amico Wade (Robert DoQui) le ripete: «You can't sing. Sueleen, you may as well face the fact you can not sing. You are never gonna be no star, I wish you gave it up». All'interno della narrazione è significativa la scena in cui Sueleen si esibisce cantando la canzone provata in precedenza. Dopo una serie di inquadrature su di lei, vengono ripresi in primo piano gli effetti della sua immagine pubblica: gli spettatori fischiano l'esecuzione e il *manager* del bar, parlando al telefono, organizza per Sueleen una *performance* da *strip-teaser*. È proprio l'accettazione di Sueleen di eseguire lo *strip-tease* in cambio della promessa di cantare al fianco di Barbara Jean a sancire l'interiorizzazione da parte di questo personaggio femminile di uno sguardo maschile e sorvegliante in senso foucaultiano.¹ Quest'attrito tra l'immagine privata/immaginaria di sé (diventare cantante) e la costruzione dell'immagine 'sociale' (immagine preordinata di donna provocante) è significativo anche perché sembra indirizzato non tanto a dare un giudizio di valore su questo personaggio femminile, quanto a enfatizzare i meccanismi e i processi distorti che sono il prodotto dello *show business*. Infatti, la sua vicenda può essere letta come prospettiva che aggiunge spessore al senso complessivo di quell'*hyperlink* che è *Nashville*.²

Il perno narrativo di *Nashville* intorno al quale ruotano gli episodi di Sueleen Gay è la vicenda di Barbara Jean, il cui arrivo in città coincide con l'inizio del film, e la cui morte lo conclude, ponendosi come cornice. A stratificare ulteriormente l'importanza di questa *performer* per la lettura del film si aggiungono altri due fattori correlati: la cantante beniamina della città di Nashville illustra la tragica rottura tra immagine privata e pubblica di sé, ed è anche oggetto e vittima di uno sguardo e di un 'operatore/sorvegliante' maschile. In altre parole, Barbara Jean è una figura che genera una pluralità di prospettive³ all'interno di *Nashville*: la sua autovisualizzazione e lo sguardo maschile che la investe sono chiavi di lettura complementari e necessarie per rivelare la portata dell'impatto critico del film.

Di particolare significato è l'esibizione all'Opryland USA, ovvero la scena in cui la cantante viene portata via dal palco dopo aver parlato della proprio infanzia invece che cantare, in quello che sembra un collasso emotivo. Il modo sconnesso in cui la cantante narra gli aneddoti della sua vita contribuisce a esporre pubblicamente un'angoscia/sofferenza personale, mentre il contenuto appare come un tentativo di Barbara Jean di narrare agli spettatori la propria percezione di sé:

I'm thinking of, you know, the first job I've ever got. My grandma [...] taught my mama how to sing and my mama taught me. One day [...] she brought me down to the store and there was this man advertising a record around, and my mama told him I knew how to sing and he said «If she really does learn this tune and

¹ Sebbene il concetto di Foucault non sia direttamente rilevante e applicabile allo studio in questione, il parallelismo tra la vicenda di Sueleen Gay e l'interiorizzazione dello sguardo sorvegliante del *panopticon* (*Sorvegliare e punire*, 1975) è suggestiva.

² Cfr. p. 000, nota 11.

³ In questo senso, e riprendendo la terminologia dei già citati Booker ed Erbert, Barbara Jean è inserita in un contesto postmoderno sia in quanto figura «centrifuga» (BOOKER, 5) – nel suo negare allo spettatore la possibilità di una visione d'insieme e univoca sul personaggio – sia in quanto la sua vicenda è da leggersi anche in rapporto a quella di Sueleen Gay e di altri personaggi, ovvero come parte di un *hyperlink* (ERBERT, *Syriana*, www.rogerebert.com).

comes down and sings it to me, I'll give you a quarter.» So mama and I went home and then I think yeah we went home and I learned both sides of the record in half an hour [...]. So I sang him both sides of the record and he gave us 50 cents [...]. *Ever since I've been working, I don't ... I think that ever since I've been working and supporting myself.*

(enfasi aggiunta)

Il tentativo e l'insuccesso di prendere autorità/autorialità su di sé e sul proprio narrato tramite il monologo di cui sopra testimonia un punto di rottura nella possibilità di negoziare tra il proprio io pubblico e quello privato. L'effetto finale della *performance* di Barbara Jean è quello di un riflesso in uno specchio interiore che ripropone un'identità frantumata. Infatti Barbara Jean non ha controllo sul suo io privato se non in frammentari momenti di canto, mentre per il resto del tempo è tenuta insieme e incorniciata dal meccanismo dello *show business*, personificato dal marito e agente Barnett (Allen Garfield), la cui battuta è emblematica del suo ruolo di 'vigilante': «Did I ever tell you how to sing? *Don't tell me how to run your life, I've been doing pretty good with it*» (enfasi aggiunta).

L'effetto di questo sguardo sorvegliante dello *show business* non è però solo quello di produrre una lotta interiore più o meno evidente in questo personaggio femminile. Esso è rilevante nella misura in cui fa della cantante anche un catalizzatore per le emozioni del pubblico. In questo senso l'esibizione di Barbara Jean al Pantheon, in una delle ultime sequenze del film, sancisce la *performer* come un 'oggetto consumato' dagli spettatori e dall'ingranaggio di cui è parte, ovvero come vittima di una folla i cui componenti incarnano pulsioni contrastanti nei confronti della cantante. L'*editing* della sequenza in cui Barbara Jean inizia a cantare sviluppa infatti un controcampo 'triangolare' che include, oltre alla *performer* stessa, il veterano del Vietnam – il cui scopo nella vita è proteggere la cantante – e l'individuo che di lì a poco la ucciderà. Inoltre, le sensazioni contrastanti che questi due individui della folla incarnano risultano un'ulteriore declinazione della dicotomia di eros/thanatos nei confronti dell'immagine femminile sviluppata anche in *Short Cuts* e presente nei racconti di Carver. Qui basti pensare che tale dicotomia si manifesta nella scena, realistica seppur 'estrema', tramite sfumature simboliche determinate dalla *mise en scène*. Barbara Jean viene infatti presentata come l'incarnazione dell'innocenza indifesa grazie al candore del vestito. In netto contrasto cromatico è invece il rosso del tappeto, colore che contribuisce a prefigurare la violenza imminente, ma anche a creare un'aura di vittima sacrificale attorno alla cantante, e a rivestire di sacralità la classicità artificiale del Pantheon di *Nashville*. A mo' di chiosa si può notare però come la catarsi, preparata da questo tessuto simbolico della scena, venga negata alla tragica morte di Barbara Jean, ridimensionata a tragedia 'minore' rispetto al marginale dello *show business*, che immediatamente dopo la sparatoria sostituisce Barbara Jean portando sul palco una nuova cantante. Se quindi la mancata auto-affermazione di Sueleen Gay contribuisce a creare un 'senso' del film rispetto allo *show business* in cui è intrecciata, la tragedia di Barbara Jean conferma la critica di un mondo ad alto tasso di visibilità, ma anche la centralità della doppia prospettiva di auto/visualizzazione femminile per l'analisi dei film di Altman.

DA CARVER A ALTMAN

Rispetto ai processi di autovisualizzazione femminile dai risultati così negativi in *Nashville*, le protagoniste femminili rappresentate in *Short Cuts* risultano figure forti e positivamente risonanti con le donne di Carver. In altre parole, la visione negativa e a tratti misantropica dell'esperienza umana e dei rapporti di genere condivisa da Raymond Carver e Robert Altman trova un punto d'incontro effettivo nell'adattamento cinematografico *Short Cuts*. In questo film, la doppia prospettiva della visualizzazione maschile delle donne e dell'autovisualizzazione femminile permette di mettere ulteriormente a fuoco le intersezioni tra il cosiddetto minimalismo realista dalla forte componente visiva di Carver e il postrealismo/modernismo di Altman, strutturato sui temi della visibilità e della visualità. Infatti la visione

maschile delle donne si nutre nei due autori di nozioni culturalmente trasmesse di eros/ thanatos; proiettate sulle figure femminili, tali nozioni risultano in entrambi sovvertite e dissezionate. Un'analisi della psicologia del protagonista di *Will You Please Be Quiet, Please?* mostra che il dato ideologico 'maschilista' è interiormente negato in Carver: il soggetto maschile è una figura 'debole' e inadeguata rispetto alla controparte femminile, e il suo sguardo sulla donna è un tentativo di oggettivare un potere femminile archetipico. Nel film di Altman, invece, la scena di Bill e Honey dimostra come il regista adatti la dicotomia carveriana di eros/ thanatos riproponendola in visioni e situazioni estreme di erotismo e atteggiamenti abusivi. È proprio in virtù di questa estremizzazione che il film presenta una sfilata di personaggi maschili violenti e di relazioni 'squilibrate', oltre a fornire un commento critico sugli eccessi che i rapporti basati sulla dicotomia attrazione/violenza possono raggiungere. Sull'altro versante, e fornendo una nuova prospettiva sulle interazioni tra i sessi, l'autovisualizzazione femminile appare come la chiave per una visione d'insieme sui rapporti interpersonali nei racconti di Carver, nel loro adattamento cinematografico, così come in altri film di Altman. Se messe a confronto con le equivalenti dei racconti, anche le figure femminili di *Short Cuts* emergono come potenzialmente o effettivamente impegnate nella lotta di genere. L'analisi di «So Much Water So Close to Home» fornisce infatti un esempio di autovisualizzazione femminile come potenziale strategia di presa creativa di coscienza e di potere in circostanze critiche. In *Short Cuts* la reazione di Doreen alle 'attenzioni' maschili, così come il botta e risposta tra Clair e Ralph, testimoniano la presenza di figure femminili similmente abili nel mediare tra diversi aspetti del sé, e nell'usare questa mediazione come potenziale risorsa. Infine, il controesempio della autovisualizzazione femminile 'preordinata' di Sueleen o l'impossibilità di mediare tra diverse identità esternata da Barbara Jean in *Nashville* dimostrano una diversa e precedente declinazione della visione femminile del sé nel *corpus* di Altman. Anche in questo senso, quindi, la doppia prospettiva della visione maschile sulle donne e dell'autovisualizzazione femminile è stata fondamentale per rilevare sia alcune specificità del cinema di Altman, sia significative risonanze tra *Short Cuts* e i racconti di Carver per quanto riguarda lo sguardo come vettore di potere nei rapporti tra i sessi.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- ALLSOP CHRISTOPHER D., *Turn Off the Lights as You Leave. Altman and His Short Cuts with Carver*, «Journal of Film and Video», LXV, 1-2, 2013, pp. 62-74.
- BAILEY PETER J., *Short Cuts. Robert Altman's Take on Raymond Carver*, in *Critical Insights. Raymond Carver*, ed. by James Plath, Salem (OR), Hackensack, 2013 («Critical Insights Ser.»), pp. 201-225.
- BARON CYNTHIA, CARSON DIANE, TOMASULO FRANK P., *More Than a Method. Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, Detroit, Wayne State University Press, 2004 («Contemporary Approaches to Film and Television Ser.»), pp. 1-19.
- BODDY KASIA, *Short Cuts and Long Shots. Raymond Carver's Stories and Robert Altman's Film*, «Journal of American Studies», XXXIV, 1, 2000, pp. 1-22.
- BOOKER M. KEITH, *Postmodern Hollywood. What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*, Westport (CT), Praeger, 2007, pp. 1-46.
- BRAY MASSIMO, SIMONE RAFFAELE, *Cinematografico*, in *Treccani. Il vocabolario della lingua italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009².
- CARVER RAYMOND, *Beginners*, ed. by William L. Stull and Maureen P. Carroll, London, Random House, 2009.
- CARVER RAYMOND, *Cathedral*, New York, Random House, 1984.
- CARVER RAYMOND, *What We Talk About When We Talk About Love*, New York, Random House, 1989.
- CARVER RAYMOND, *Will You Please Be Quiet, Please?*, London, Random House, 1995.
- CREED BARBARA, *From Here to Modernity. Feminism and Postmodernism*, in *A Postmodern Reader*, ed. by Josep Natoli and Linda Hutcheon, Albany, State University Press of New York, 1993, pp. 398-440.
- DECKER CHRISTOF, *Faces in the Mirror. Raymond Carver and the Intricacies of Looking*, «Amerikastudien / American Studies», XLIX, 1, 2004, pp. 35-49.
- MONTOLIÚ MARÍA DEL MAR ACONA, *Doing away with (Male) Dictatorship in Fashion. Robert Altman's Prêt-à-Porter*, in *Fifty Years of English Studies in Spain (1952-2002), a Commemorative Volume*, ed. by Ignacio M.

- Palacios Martínez, María José López Couso, Patrizia Fra López, Elena Seoane Posse, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2003, pp. 273-279.
- DEMORY PAMELA, 'It's about Seeing...' *Representations of the Female Body in Robert Altman's Short Cuts and Raymond Carver's Stories*, «Pacific Coast Philology», xxxiv, 1, 1999, pp. 96-105.
- DOANE MARY ANN, *The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space*, «Yale French Studies», 60, 1980, pp. 33-55.
- EBERT ROGER, *Syriana*, www.rogerebert.com, 2005.
- FABRE-CLARK CLAIR, *Special Issue Introduction*, «The Raymond Carver Review», ii, 2009, pp. 5-9.
- FACHARD VASILIKI, *Four Female Voices in 'Fever'. Introduction to Feminism and Carver*, «The Raymond Carver Review», ii, 2009, pp. 10-19.
- FOUCAULT MICHEL, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di Alcesti Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993.
- FREUD SIGMUND, *Beyond the Pleasure Principle*, ed. and transl. by James Strachey, London, Hogarth Press, 1961.
- LIBE GARCÍA ZARRAZ, 'Passionate Fictions'. *Raymond Carver and Feminist Theory*, «The Raymond Carver Review», ii, 2009, pp. 20-32.
- HUTCHEON LINDA, O'FLYNN SIOBHAN, *A Theory of Adaptation*, New York, Oxon-Routledge, 2006.
- KLEPPE SANDRA LEE, *Women and Violence in the Stories of Raymond Carver*, «Journal of the Short Story in English», xlvi, 2006, 107-127.
- KOLKER ROBERT, *Screening Raymond Carver. Robert Altman's Short Cuts*, in *Twentieth-Century American Fiction on Screen*, ed. by R. Barton Palmer, New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 179-190.
- MULVEY LAURA, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by Duel in the Sun*, in *Feminist Film Theory. A Reader*, ed. by Sue Thoruham, New York, New York University Press, 1999, pp. 69-79.
- MULVEY LAURA, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, ed. by Leo Braudy and Marshall Cohen, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 833-844.
- Nashville, regia di Robert Altman, Paramount Pictures, 1975.
- NAYMAN IRA, *The Adaptable Altman*, «Creative Screenwriting», iv, 3, 1997, pp. 84-96.
- NOCERA GIGLIOLA, *Raymond Carver's 'America profonda'*, «Journal of the Short Story in English», xlvi, 2006, pp. 165-181.
- Oxfordreference, self-looking.*
- PAGLIA CAMILLE, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York, Vintage Books, 1990.
- PRAVADELLI VERONICA, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in *Metodologie di analisi del film*, a cura di Paolo Bertetto, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. 59-102.
- SAWYER DAVID, 'Yet Why Not Say what Happened?' *Boundaries of the Self in Raymond Carver's Fiction and Robert Altman's Short Cuts*, in *Blurred Boundaries. Critical Essays on American Literature, Language and Culture*, ed. by Klaus H. Schmidt and David Sawyer, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996, pp. 195-219.
- SCOFIELD MARTIN, *Closer to Home. Carver versus Altman*, «Studies in Short Fiction», xxxiii, 3, 1996, pp. 387-399.
- SELF ROBERT T., *Resisting Reality. Acting by Design in Robert Altman's Nashville*, in *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, ed. by Baron Cynthia, Diane Carson, Frank P. Tomasulo, Detroit, Wayne University Press, 2004 («Contemporary Approaches to Film and Television Series»), pp. 126-150.
- SELF ROBERT T., *Robert Altman's Subliminal Reality*, Minneapolis, University Press of Minnesota, 2002.
- Short Cuts*, regia di Robert Altman, Fine Line Features, 1993.
- SILVERMAN KAJA, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1988 («Theories of Representation and Difference Midland Books Series», CDLXXIV).

SOMMARIO

L'analisi dei racconti *Will You Please Be Quiet, Please?* e *The Fling* di Raymond Carver mette in luce l'esistenza e le caratteristiche dello sguardo maschile sulle donne nella prosa di questo scrittore; parallelamente, una lettura approfondita di *So Much Water, So Close to Home* fa emergere soggetti femminili intenti nei processi di auto-visualizzazione, nonché le loro strategie di potere all'interno dei rapporti di genere. Tali analisi si configurano come punto di partenza per prendere in considerazione il tema dell'autovisualizzazione femminile nell'opera di Robert Altman, con particolare attenzione al suo adattamento cinematografico *Short Cuts* (1993) e a *Nashville* (1975). In questa prospettiva, con un approccio che prende in considerazione aspetti di teoria dello sguardo, femminismo e teorie del cinema, si possono rilevare nuove risonanze tra i due autori, nonché elementi specifici del cinema di Altman.

ABSTRACT

In this paper, an analysis of Raymond Carver's stories *Will You Please Be Quiet, Please?* and *The Fling* will be useful to explore the existence and workings of the male gaze on women in this writer's fiction; by the same token, from a close reading of *So Much Water, So Close to Home* the presence of female self-gazing subjects and of their power gaining strategies in their relationships with the opposite sex will emerge. Such an investigation will create the basis upon which to consider the issues of the male gaze and the female self-gaze in Altman's work as well, with a specific focus on the film-maker's adaptation *Short Cuts* (1993), and on *Nashville* (1975). With an approach that embraces and questions aspects of feminism, cinema theory, and theories on the gaze, this paper seeks to bring to light both resonances between the two authors and specific elements in Altman's production.

CINEMA IN FORMA DI FIABE UN PO' PATOLOGICHE

PAOLO PUPPA

1.

DUNQUE, come dire. Lui forse era Gregory Peck, lei proprio non mi ricordo. Ma una moracciona, vedessi che roba, forse una latino-americana. Però faceva la serva, sì sì, proprio la serva, perché serviva a tavola. No, non badante, serva, serva. Lui, il personaggio fatto da Peck, portava sempre la giacca e la camicia bianca anche in sala da pranzo. Là c'era la vecchia madre, credo la Barrymore, che dominava su tutti. Forse era vedova, perché non c'era suo marito. E c'era un'altra donna giovane, ma bionda, e dai lineamenti duri. Una cattiva, fidanzata ufficiale con Gregory. Si capiva subito che era un matrimonio deciso dalla vecchia, capisci? Dove non c'era amore. Ovvio. Perché lui guardava in modo disperato la serva, colla madre che sorvegliava severa.

A un certo punto ci scappa anche un bacio tra Gregory e la spagnola, bacio visto da dietro una tenda dalla bionda, che corre a riferirlo alla vecchia. Segue inevitabile il licenziamento in tronco della povera serva. E in più gli dicono al Peck che la ragazza è una ladra o una poco di buono, che ha amanti dappertutto e gli portano pure delle prove, forse una lettera. Ma lei è innocente, innocente, come te lo devo dire? Poi si preparano le nozze, anzi sono già in chiesa davanti al prete. Tanta gente elegante, la bionda adesso sorride trionfante, e stringe una mano a Peck, sempre più infelice.

Quando il prete sta pronunziando le parole fatali, una musica in crescendo segnala che in qualche modo lei sta accorrendo verso la chiesa, verso la navata centrale. E in pugno stringe le prove del falso, perché come ti dicevo prima quella lettera non era stata scritta da lei, perché anche la calligrafia non era autentica. Ma non so bene come o cosa o che. Fatto sta che riesce ad interrompere e a smascherare l'orrendo complotto. Perché la verità, caro mio, alla fine viene sempre fuori, ricordatelo bene. E mi pare che non ci sia nemmeno bisogno di rinviare la cerimonia.

Sì, sì, sono sicuro, la nera prende il posto della bionda che si allontana in mezzo ad un brusio ostile e a sguardi di riprovazione, di condanna voglio dire. Persino la vecchia si rassegna per non seguire la bionda nella condanna di tutti, e si sforza di sorridere alla ragazza che piange cogli occhi increduli davanti al coronamento dei suoi sogni. Non ti dico la faccia di Gregory. Pareva un bambino davanti alla torta, già, come te, uguale a te, solo che lui, il Peck è più grande e grosso in tutto, si capisce. E ha nello sguardo, adesso, il giovanottone, una luce incredibile, quasi che a furia di rinunce avesse visto davanti a sé l'inferno, mentre ora gli si spalanca il paradiso.

Poi i due partono in macchina verso la luna di miele, e io ero contento, contento, figurati se non ero contento a quel punto. Eccitato, non stavo in me dall'allegria, già, ero come elettrico. Perché quei due là, che correvano verso qualche isola turistica per ricchi, e lei non doveva più servirlo a tavola, immaginati cosa andavano a fare di corsa. Ma ovvio, erano giovani e liberi e allora dovresti sapere cosa fanno un uomo e una donna in una camera d'albergo, quando sulla porta, di fuori, mettono bene in risalto il cartello «non disturbare», tipo «vernice fresca» o «non toccare: umido», solo che la lingua era inglese ovvio, così doveva essere scritto «don't disturb», qua, fin qua dico ci arrivo anch'io che l'inglese non l'ho mai studiato. Fatto sta ripeto che quei due mi sa che erano i miei genitori ideali, anzi potevano essere mio padre e mia madre, perché no?, e nel lettone grande mi sa che mi ci infilavo presto, e io stavo in mezzo ai due e non sapevo bene chi abbracciare. Lui doveva portare un pigiama azzurro, e quando andava a lavarsi in bagno, io mi attaccavo alla piega dei calzoni, quella che tocca là,

ma sì, chiaro, e mi piaceva tanto annusare. Già, non so bene perché, fatto sta che mi piaceva. Buffo no? Sì, come un cagnetto. Loro lo fanno sempre e nessuno ci trova niente da ridire. Perché, caro mio, le bestie sono così naturali e dove c'è natura non c'è la malizia. Quella ce la mettiamo noi. E lei, mia madre, mi parlava intanto in spagnolo, cioè mi cullava con nenie sudamericane, e la esse le veniva fuori come un dolce sibilo. Portava camicie da notte rosa, per distinguerle dall'azzurro del pigiama del suo uomo, e sembrava tanto felice.

Poi però qualcosa deve essere successo. Qualcuno tra di noi deve essersi ammalato. Forse un nuovo figlio, capisci, e così l'atmosfera in casa è cambiata. E Peck ha messo su i capelli bianchi anzi tempo, mentre mia mamma è ingrassata in modo incredibile. E un giorno ho visto per strada mio padre che parlava in maniera ambigua colla donna bionda, rimasta lei magra e sempre elegante, ricordo un cappotto di cammello stretto stretto col bavero di pelliccia, e la veletta. E si davano appuntamento, chiaro. E lui si preparava a tradire. Ma io non l'avrei permesso, sta sicuro che finché c'ero io a questo mondo. Così li ho seguiti, che dovevo essere già un ragazzino sveglio.

2.

Vedrai che domani starai meglio. Te lo giuro, vedrai vedrai, se mangi la minestrina però. Occhei, occhei, sono pronto. Lascia solo che mi sistemo meglio questa. Ecco, la poltrona. Devo stare comodo anch'io, sai. E se no, non ce la faccio.

Allora, la prima cosa che ricordo è quando il padre, il capo famiglia, torna dentro nella fattoria e intima alla moglie di spegnere le lampade a petrolio. E fa una faccia spaventata. E subito la moglie si arrampica quasi, perché l'attrice è davvero piccola, sulle finestre e chiude le imposte col paletto, mentre la figlia più grande sgrana gli occhi per il terrore, e la madre le dà pure uno schiaffo per impedirle di avere una crisi isterica. Capisci cosa voglio dire? E intanto il padre si mostra intimorito, smarrito, John Wayne infatti è andato via a cavallo cogli altri, compreso il ragazzo meticcio, adottato dalla stessa famiglia, insomma loro sono rimasti soli. Quanti erano? Fammi ricordare bene. Due ragazze, la maggiore e la bambina, che poi crescerà rapita dagli indiani e resa donna dal grande capo, quello colle penne bianche in testa, e il ragazzo. E poi i due genitori. Cinque, cinque in tutto. E intorno il deserto, e i monti lontani sulle cime dei quali salgono cerchi di fumo e si sente l'urlo dei coyote ma anche i suoni degli assassini che si stanno avvicinando. E poi la scena terribile, in cui la bambina seduta colla sua bamboletta tra i ceppi del piccolo cimitero di casa ordina al cagnetto di allontanarsi, di tornare mentre si leva alle sue spalle l'ombra del capo sioux o cheyenne (come cavolo si scrive o si pronuncia, boh!) o apache. Petto nudo e muscoloso, e un corno che suona a ordinare l'assalto della casetta.

Poi uno stacco, e il gruppo a cavallo che torna, passando per fattorie bruciate e cadaveri dappertutto, e anche in quella del fratello, perché Wayne era il fratello del capofamiglia e si intuiva una storia platonica (cioè non scopavano) tra lui e la piccola cognata, sempre col suo grembiolino inamidato e il bricco di caffè per gli uomini e le frittelle profumate, e la scoperta di quel che rimane dopo quell'uragano, come chiamarlo altrimenti? Tant'è vero che Wayne stende a terra il ragazzo bastardo, metà bianco e metà indiano, perché non entri in casa a vedere lo scempio. Mi sa che le donne erano pure violentate. E da lì inizia a cercare la bambina, col ragazzino che lo segue e non si capisce bene perché, forse perché non saprebbe dove andare. Ma quel ragazzo era davvero affezionato alla famiglia che l'aveva come adottato. Passano intanto mesi e anni e quei due attraversano praticamente tutta l'America, dalle nevi e dai ghiacciai al caldo tropicale del Centro America, o almeno così mi pare. Finché trovano l'accampamento, dove sta quella che è ormai cresciuta e parla perfettamente indiano e ha quasi dimenticato l'italiano, o meglio l'inglese se vedi la pellicola in originale.

E qui c'è una scena terribile, perché poco prima Wayne voleva ucciderla, non fosse stato per il ragazzo bastardo che col suo corpo la proteggeva, e adesso che è stato finalmente ammazzato nella sua tenda il rapitore, la ragazza fugge verso una specie di caverna e lo zio

(perché di uno zio si tratta) la raggiunge, e sembra voler eseguire il compito che s'era prefisso, ovvero cancellare le tracce della grande colpa in lei. Come se fosse stata lei a volerlo, poverina. Che anzi ad un certo punto aveva sussurrato al ragazzo perché non erano arrivati prima, prima, prima chiaro no?, prima che la violentassero, e la assimilassero nell'harem del grande capo, una delle tante donne, coll'incarico di pulire la tenda, e di pettinare le capigliature dei bianchi scotennati che stavano appese all'ingresso della tenda stessa. E invece, sarà stata la voce del sangue, o l'immagine di lei tra le sue braccia robuste, nonostante sia ormai invecchiato dopo tutti gli anni della ricerca, fatto sta che all'improvviso la stringe in modo protettivo.

E poi tutti tornano alla fattoria dei vicini, dove abita la ragazza che nel frattempo ha aspettato il meticcio per sposarselo. Alla fine, Wayne si allontana da solo, avendo riportato l'ordine e sistemato le cose. Si allontana, sì, un po' curvo e stanco, verso l'orizzonte. Ma io mi son chiesto sempre che ne sarebbe stato della ragazza riportata nel suo mondo, in mezzo ai bianchi. Chi se la sarebbe presa una deflorata dal gran capo indiano, una contaminata, in un paese così razzista, come il Texas, doveva essere il Texas ottocentesco, nessuno, dico nessuno, voleva prendersi un problema così. Una donna tarata, segnata nel profondo, chiaro. Io no di certo, e anche tu se stessi bene e potessi alzarti da questo letto e sposarti una bella figliola ti prenderesti una che se l'è fatta cogli indiani? Di la verità, figliolo! D'accordo, d'accordo, mi dirai che non aveva colpa, ma comunque, in ogni caso, non era più una dei nostri, una come le altre. Ecco, magari un destino di missionaria, di suora di clausura, magari di assistente delle ragazze traviate. Questo poteva essere il suo nuovo ruolo, il solo possibile.

3.

Questa volta vedrai che non ti annoi. Credimi, questo è un film che ti piacerebbe vedere, te lo giuro. Abbi fede. Dunque, il titolo fa... nel cuore, non mi viene adesso la prima parte di 'sto titolo, ma poi mi viene. Son sicuro che da un momento all'altro mi torna il titolo. Lei, la madre è Michelle Pfeiffer, credo si dica così, anche se non so bene come cazzo si scrive questo nome, che gli Americani sono nati per farti penare sui nomi. Già, vengono da noi coi loro enormi bauli viaggianti, che occupano i corridoi dei treni e tu non passi più, e non spiccano una parola d'italiano, macché. E pretendono che anche l'ultimo dei fachchini, o il pontoniere del vaporetto, o il fruttivendolo che parla a stento il dialetto sappia comprendere quella diarrea di suoni che vien fuori dalla loro boccaccia maledetta, che ogni tanto penso che i talebani non abbiano tutti i torti, anche se non arrivo a giustificare le torri. Quello no. Ma tu prova ad andare a New York e parlare in italiano. Manco ti cagano, quelli. È così proprio così. Roba che manca poco se ti pestano. Dunque, già il film. Dunque lei, Michelle, all'inizio deve andare ad una festa di scuola, quelle tremende adunate sul come eravamo, vent'anni dopo, per controllare fallimenti e celluliti nelle compagne di banco, e si sposta così in macchina coi tre figli, due maschietti, uno sui dieci anni e uno sui tre, e una pupattola poco più che neonata. E lascia a casa il maritino gagliardo, che fa il ristoratore, ah, di origine italiana. Questo un po' banale come idea della sceneggiatura, come se noi fossimo capaci solo di cucinare o di disegnare stoffe o di cantare. Che poi in parte è vero.

All'inizio, stai bene attento, c'è una scena importante, perché nella casa al risveglio, tutto il solito trambusto di una famiglia all'apparenza felice, dove tutto funziona, dal sesso coniugale all'allevamento dei pupi, e persino i nonni sono in gran spolvero, il piccolo si nasconde dentro una cassapanca, o un baule di vimini, e rischia di soffocare e lo tira fuori il fratello maggiore. Poi, come arrivano nella grande città, la festa si svolge in un albergone di lusso, e c'è l'amica del cuore che si prende carico con una *baby-sitter* della neonata, la madre lascia sul carrello delle valige i due maschietti e raccomanda al più grande di badare al piccolo finché lei si iscrive al bureau, forse deve pagare una tassa per il pranzo e i ricchi cotillon. In America, te lo dico per esperienza, si paga anche l'aria che respiri. Ma poi, come torna al

suo carrello c'è solo il grande, un po' distratto e assente, svogliato la sua parte, e il piccolo è scomparso. Sì, caro mio. Non c'è più. E lo cercano per ore, mentre il volto della madre si muta dall'irritazione allo sconcerto all'ansia alla disperazione alla vergogna al rimorso. Chiamano la polizia, e arriva Whoopy Goldberg (altro nome che te lo raccomando!), che si scopre essere pure lesbica, arriva trafelato il marito, i suoi genitori, quelli di lei non ci sono. Sì, la mamma è senza parenti, lei. C'è pure una cognata, incinta, sorella del marito. Fatto sta che la ricerca non produce niente di concreto. E alla donna tocca tornarsene a casa e abituarsi ad una nuova vita senza più il secondogenito. Per un po' il film va avanti colle crisi depressive della donna, che tra l'altro farebbe la fotografa, e i rapporti tra i coniugi non sono più quelli di una volta, chiaro. Lei diventa acida e trascura gli altri figli.

Poi passano nove anni, e vediamo la famiglia trasferita a Chicago, lui ha aperto in proprio un grande ristorante italiano, spaghetti e tanto pomodoro, e magari ottime pizze. E lei una mattina, mentre pettina una bambina mocciosa, un po' odiosetta come di solito tutte le bambine di dieci anni, sente suonare alla porta. Va la bambina ad aprire e la madre la raggiunge alle spalle. Si vede sulla soglia un bel ragazzino dal volto paffuto e dagli occhi allegri e sorridenti e lo sguardo della donna si accende all'improvviso di una luce strana, come se provasse un tuffo al cuore. Forse è questo il titolo, o no? Insomma, il ragazzino abita a poche case dalla loro, e chiede se hanno bisogno che lui tosi il prato. Lei accetta come trasognata e colla scusa di fare un servizio sulle foglie di primavera (ma di un vero disgelo si tratta per lei) lo riprende con tanti scatti e quindi si tuffa, alla lettera si tuffa in cantina dove tiene lo studio o il laboratorio di sviluppo, e nelle bacinelle d'acqua riemerge gocciolante e umido il volto, e lei lo confronta con quello sviluppato dal computer durante le ricerche della polizia, su come sarebbe stato nove anni dopo, una specie di proiezione, il bambino scomparso, *missing* come dicono laggiù, oltre oceano intendo. E poi arriva la poliziotta nera e lesbica, e si fanno i controlli. Insomma, era proprio lui, che adesso vive con un padre vedovo, di origini greche, credo. Aspetta, quando entrano nella casa del presunto rapitore, lei vede sul caminetto troneggiare la foto di una delle amiche di liceo, e scopre così che è stata lei, impazzita dal dolore ad aver rapito il bimbo, per via di un lutto tragico, la morte di suo figlio dell'età medesima del sequestrato. Aspetta, aspetta, non ti girare, qua arriva il bello. Perché il film procede in modo sorprendente. Il padre nuovo intanto è innocente, non sapeva nulla del sequestro, è entrato in un secondo tempo, sposando la donna che poi si è suicidata, e il bambino rapito è affezionatissimo al nuovo genitore, al punto da scappare di notte dalla sua casa, la sua vera casa in termini di legge, per tornarsene a dormire in quella cui è abituato. E le cose non vanno bene col fratello ritrovato, che l'aveva lasciato portar via nove anni prima senza badarci più di tanto, né soprattutto col padre violento per il temperamento mediterraneo, anzi italiano di origine. Sarà la madre dolente a riorganizzare uno straziante secondo addio, perché alla fine si accetta che il ragazzino conteso torni nella casa che l'ha cresciuto e nell'habitat, pur con un vedovo solitario. Ma anche là c'è una nonna che il ragazzino considera la sua vera nonna. Tutto sembra così precipitare e invece è proprio il fratello che gioca a basket a venire sfidato dal ragazzo, un po' disturbato evidentemente, per la vita insolita che ha condotto fino ad allora. E quasi al buio, fa un freddo boia, e quei due matti, sì, a mezzanotte, si mettono quei due a giocare, a sfidarsi, a darsene tra di loro, e si ritrova grazie allo sport un qualche legame, mentre la madre li spia felice. Ah, dimenticavo, madre e padre non scopano più da un pezzo, dopo i contrasti scoppiati col ritrovamento dello scomparso, e lui dorme in salotto. Per cui doppio finale rasserenante, lei stringe il marito accorso anche lui ai rumori da fuori, e fa un gesto la donna, che allude al ritorno della coppia nel lettone coniugale, nella cuccia fidata. Ma da brividi, ti assicuro che avevo i capelli ritti per l'emozione, e anche le lacrime agli occhi, quando il più giovane si fa aiutare dal più grande a riportare a casa la valigia, perché ormai ha intenzione, forse, di restar là. E allora, in quel momento, il grande confessa che ha fatto apposta a lasciarlo andare, che non l'ha vigilato in quell'occasione, quasi desiderando quello che poi era successo. Gelosia da

primogenito, chiaro, e il più giovane fa il filosofo alzando le spalle, perché sono cose che si dicono quelle, e non bisogna dar loro importanza. Bello, no?

4.

Come va il pancino? Sempre tanta bua? Vedrai, vedrai, scommettiamo quello che vuoi che domani ti alzi e spacchi il mondo. Come no? Vuoi che ti dica una cosa per l'altra? Se te lo giuro. Basta guardarmi così, che mi fai male. Ci sarebbe un altro bel film da raccontarti. Di questo ricordo proprio tutto e bene bene. Qualcosa è cambiato, con quell'istrione di Jack Nicholson, sì, proprio, quello di *Shining*, qui molto più anziano, all'inizio un insopportabile riccone che fa lo scrittore o l'editore non mi è chiaro questo aspetto, ma comunque uno che fa lo sgambetto alle vecchie, che non sopporta i cani, i vicini, specie se *gay*. Sì, specie se *gay*, e poi pretende di mangiare allo stesso ristorante occupando lo stesso posto, e guai se qualcosa non si trova alle condizioni cui è abituato. Maniaco compulsivo si direbbe in termini medici, credo. Ma al ristorante lo serve, slavata, vestita male, occhiaie gigantesche, quell'essere meraviglioso che risponde al nome di Helen Hunt, una bruttina senza petto, stanca morta dunque per via di un figlioletto asmatico che vive tutto il giorno con cortisone e si ammala di continuo, accudito dalla vecchia e grassa nonna. Forse sono russi immigrati da una generazione. Poi, il riccone per hobby compie il gesto di mandarle in casa uno specialista coi fiocchi che in un batter d'occhio risolve il problema (vedi che si può guarire?), ed ecco il bambino che gioca persino a calcio. Non basta, perché lo strano personaggio del ricco burbero aiuta pure il vicino *gay*, un pittore aggredito e picchiato da ladruncoli, e lo porta in macchina decappottabile assieme alla cameriera dai genitori del giovane perché si decidano ad aiutarlo.

E qui scoppia l'amore travagliato, contrastato tra lui e la cameriera, due caratterini entrambi, lui tutto *gaffe* e approcci sbagliati, lei piena di rancore e di voglia di ricominciare a sperare. Insomma, alla fine, lui si porta in casa il pittore *gay* rimasto senza più nemmeno l'appartamento, coi genitori che se ne lavano le mani. No, non è *gay* anche lui, ma cosa dici? No, ti giuro, lui è normalissimo. Solo che lo ospita come consigliere nelle avance colla donna, e nella scena che chiude il film lo vediamo di notte trascinarsi sino alla casa povera in periferia della cameriera, e se la porta fuori a mangiarsi il pane fresco in un negozietto per strada. I due si baciano, e si dicono cose tenerelle, dopo essersi odiati e temuti a vicenda. La cosa più buffa è il loro linguaggio, perché dimenticavo, la donna viene dall'est, credo siano russe le sue origini, e pertanto parla un inglese goffo e pretenzioso. Ah, questo te l'ho già detto? Mamma mia, e allora? Cosa sarà mai se mi ripeto? Cosa? Occhei, divento vecchio anch'io, d'accordo. Vorrei vedere un altro al mio posto, tutte le sere qua a raccontarti film. Sai che divertimento. E poi mi riprendi se magari mi scappa una ripetizione. E infatti gli scrive una lunghissima lettera per ringraziarlo dell'aiuto medico ricevuto, e lo fa mentre lo serve al ristorante, lettera che lui non ha nessuna voglia di ascoltare o leggere. Ma credimi è divertente e funziona e commuove in certe parti. E lei, e lei, anche se senza tette, quando sorride, le si illumina dentro qualcosa, ed è il paradiso per chi ce l'ha davanti. Dovresti vederla, questa Hunt, o come diavolo si chiama.

SOMMARIO

Che succede se qualcuno vuole, o almeno cerca di farlo, trasformarsi in un narratore di storie per un bimbo malato e incapace di prendere sonno? E *in primis* cosa accade ancora se le trame di questi racconti appartengono a film legati ai nervi, al cuore, ai pensieri più intimi del narratore? Si tratta infatti di storielle di un affabulatore improvvisato dalle circostanze, non professionista in tale mestiere, costretto per di più a lottare contro i cali di memoria da una parte e un ascolto disturbato dall'altra. Inoltre non è chiara nemmeno la relazione tra il mittente e il destinatario di questi eccentrici pezzi, la parentela, il tipo di rapporto. In pratica, una sorta di Alzheimer si stende sopra, un'ombra che indebolisce la voce parlante e muta le sue parole in un pallido mormorio. Scorre nel frattempo una serie di film diversi tra loro, autentici capolavori e melo-

drammi stereotipi, da *The Searchers* di Ford col carismatico John Wayne a *Deep End to the Ocean* di Grosbard colla radiosa Michelle Pfeiffer. Tutte sceneggiature di fatto riscritte in questa mancanza di precisione. E non si dimentichi altresì che i personaggi delle pellicole ripresentate si confondono cogli interpreti mentre le vicende si mescolano con accenni oscuri alla vita privata dei due in scena, la voce che sussurra e il bimbo malato a letto.

ABSTRACT

What happens when someone wants – or rather tries – to be a story-teller for a sick child unable to fall asleep? First of all, when the plot draws upon fever movies that belong to the narrating Subject's nerves, heart, and deep thoughts? It is all about story-teller, clearly improvised and not professional, who struggles against his weak memory on the one hand and against a precarious hearing on the other. In addition, there is no clear relationship between the sender and recipient of these same stories. Nevertheless, a sort of Alzheimer intervenes, a sort of shadow that weakens the voice strength and turns the words into a pale murmur. A range of different films, real masterpieces and melodramatic stereotypes, one after another from *The Searchers* by John Ford with a charismatic John Wayne to *Deep End of the Ocean* by Ulu Grosbard with a radiant Michelle Pfeiffer, almost like screenplays whose editing undergoes radical changes due to this lack of accuracy. Furthermore, we need to bear in mind that the characters are often confused with the famous players, and the tales continuously come and go mingling with a few hints to the private life of both the voice who keeps whispering his lullaby and the child on his bed.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Ottobre 2014

(CZ 2 / FG 13)



*Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici
(riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste
(sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:*

www.libraweb.net

*Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco
delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla presso il nostro sito
Internet o a trasmettere i Vostri dati (Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:*

newsletter@libraweb.net

★

*Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works
(Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.)
through the Internet website:*

www.libraweb.net

*If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information
on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited to subscribe it at our
web-site or to send your details (Name and E-mail address) to the following address:*

newsletter@libraweb.net



FABRIZIO SERRA EDITORE

Pisa · Roma

www.libraweb.net

Fabrizio Serra Regole editoriali, tipografiche & redazionali

Seconda edizione

Prefazione di Martino Mardersteig · Postfazione di Alessandro Olschki

Con un'appendice di Jan Tschichold

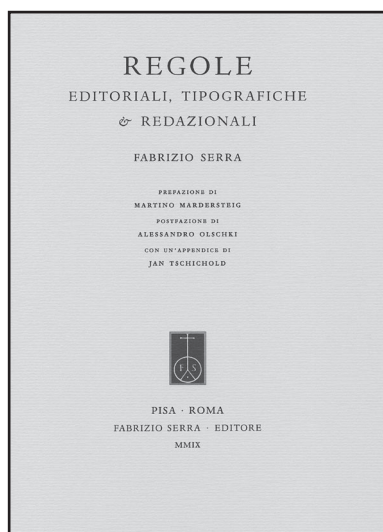
DALLA 'PREFAZIONE' DI MARTINO MARDERSTEIG

[...] **O**GGI abbiamo uno strumento [...], il presente manuale intitolato, giustamente, 'Regole'. Varie sono le ragioni per raccomandare quest'opera agli editori, agli autori, agli appassionati di libri e ai cultori delle cose ben fatte e soprattutto a qualsiasi scuola grafica. La prima è quella di mettere un po' di ordine nei mille criteri che l'autore, il curatore, lo studioso applicano nella compilazione dei loro lavori. Si tratta di semplificare e uniformare alcune norme redazionali a beneficio di tutti i lettori. In secondo luogo, mi sembra che Fabrizio Serra sia riuscito a cogliere gli insegnamenti provenienti da oltre 500 anni di pratica e li abbia inseriti in norme assolutamente valide. Non possiamo pensare che nel nome della proclamata 'libertà' ognuno possa comporre e strutturare un libro come meglio crede, a meno che non si tratti di libro d'artista, ma qui non si discute di questo tema. Certe norme, affermate e consolidate nel corso dei secoli (soprattutto sulla leggibilità), devono essere rispettate anche oggi: è assurdo sostenere il contrario. [...] Fabrizio Serra riesce a fondere la tradizione con la tecnologia moderna, la qualità di ieri con i mezzi disponibili oggi. [...]

*

DALLA 'POSTFAZIONE' DI ALESSANDRO OLSCHKI

[...] **Q**UESTE succinte considerazioni sono soltanto una minuscola sintesi del grande impegno che Fabrizio Serra ha profuso nelle pagine di questo manuale che ripercorre minuziosamente le tappe che conducono il testo proposto dall'autore al traguardo della nascita del libro; una guida puntualissima dalla quale trarranno beneficio non solo gli scrittori ma anche i tipografi specialmente in questi anni di transizione che, per il rivoluzionario avvento dell'informatica, hanno sconvolto la figura classica del 'proto' e il tradizionale intervento del compositore.



Non credo siano molte le case editrici che curano una propria identità redazionale mettendo a disposizione degli autori delle norme di stile da seguire per ottenere una necessaria uniformità nell'ambito del proprio catalogo. Si tratta di una questione di immagine e anche di professionalità. Non è raro, purtroppo, specialmente nelle pubblicazioni a più mani (atti di convegni, pubblicazioni in onore, etc.) trovare nello stesso volume testi di differente impostazione redazionale: specialmente nelle citazioni bibliografiche delle note ma anche nella suddivisione e nell'impostazione di eventuali paragrafi: la considero una sciatteria editoriale anche se, talvolta, non è facilmente superabile. [...]

2009, cm 17 × 24, 220 pp., € 34,00

ISBN: 978-88-6227-144-8

*Le nostre riviste Online,
la nostra libreria Internet*

www.libraweb.net

★

*Our Online Journals,
our Internet Bookshop*

www.libraweb.net



Fabrizio Serra
editore®



Accademia
editoriale®



Istituti editoriali
e poligrafici
internazionali®



Giardini editori
e stampatori
in Pisa®



Edizioni
dell'Ateneo®



Gruppo editoriale
internazionale®

Per leggere un fascicolo saggio di ogni nostra rivista si visiti il nostro sito web:

To read a free sample issue of any of our journals visit our website:

www.libraweb.net/periodonline.php