

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 5 / Issue no. 5

Giugno 2012 / June 2012

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 5) / External referees (issue no. 5)

Roberto Campari (Università di Parma)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Luciano De Giusti (Università di Trieste)

Paolo Desogus (Università di Siena)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

Speciale Cinema

IL TESSUTO SEGRETO DELLE IMMAGINI. CITAZIONI NEL CINEMA EUROPEO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Empire de la nuit, amour maudit. De la peinture de l'Ottocento à "L'Inferno" (1911)</i> CÉLINE GAILLEURD (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	7-22
<i>Un pionnier de l'écriture postmoderne. L'usage des références et des citations chez René Clément</i> DENITZA BANTCHEVA (Agence pour le Développement Régional du Cinéma – Paris)	23-39
<i>"Teorema" e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura</i> ALESSANDRA GRANDELIS (Università di Padova)	41-59
<i>Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema</i> STEFANIA RIMINI (Università di Catania)	61-85
<i>De la voluntad de pronunciar una nube. "Fortini / Cani" como paradigma de la cita</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Universidade de Vigo)	87-108
<i>Frontières reculées de la citation: sur trois films de Hans-Jürgen Syberberg</i> NICOLAS GENEIX (Université de la Sorbonne – Paris IV)	109-132
<i>Questioni di stile. La citazione in "Ladri di saponette"</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	133-140
<i>Nella filigrana di "Nouvelle Vague"</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	141-159
<i>Come guardare ai classici e vivere felici: "The Artist", "Hugo", "War Horse"</i> MICHELE GUERRA (Università di Parma)	161-180



ROBERTO CHIESI

PRESENTAZIONE

Anche nel cinema, come in altri mezzi espressivi, la citazione è sempre un indizio rivelatore delle letture, delle visioni e dei ricordi che si sono sedimentati nell'immaginario di un autore; in certi casi alimentandolo a lungo e per l'intero svolgersi di una carriera, in altri concentrandosi su brevi periodi, nell'accensione di una stagione particolare. Sempre la citazione indica una preferenza culturale o una passione intellettuale, rivendica un'affinità estetica o ideologica, documenta una poetica. Intenzionale, essa corrisponde a un preciso messaggio, esplicito o cifrato; inconsapevole, è un enigma per l'autore stesso, germina da matrici che affondano nella sua formazione, nel segreto del suo laboratorio.

In un film le citazioni possono essere dirette o indirette, coinvolgere il cinema e al tempo stesso l'arte, la letteratura, la musica: veri e propri frammenti di altri film (o di pagine scritte o di altre immagini), ma anche allusioni più sfumate, rifacimenti, emblemi celati nel tessuto dei fotogrammi in movimento, travestiti e dissimulati per il piacere dello spettatore che saprà identificarli. Gli studi raccolti in questo numero speciale della rivista, dedicato al cinema europeo, seguono alcune tracce

particolarmente stimolanti, documentando una serie molto differenziata di impieghi della citazione lungo un'ampia cronologia che parte dalle origini per giungere ai giorni nostri.

Céline Gailleurd si addentra nell'iconografia ottocentesca che ha ispirato *L'Inferno* (1911) di Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro. In questo caso la mappa delle citazioni evoca un retaggio figurativo ed estetico a cavallo fra due secoli. Denitza Bantcheva, invece, valorizza il carattere postmoderno e innovativo del cinema di René Clément, un grande autore a suo tempo celebrato e poi colpevolmente sottovalutato per decenni e seppellito sotto etichette riduttive.

Pier Paolo Pasolini è l'autore studiato da Alessandra Grandelis, che si addentra negli echi pittorici e letterari non solo di *Teorema* romanzo e film (1968), ma anche di una sceneggiatura mai trasferita in immagini come quella dedicata a *San Paolo*. Il ruolo complesso e ambiguo della citazione nel cinema di Pier Paolo Pasolini è anche uno dei temi di Stefania Rimini, che esamina la valenza delle allusioni teatrali in *Che cosa sono le nuvole?* (1967) parallelamente a *M. Butterfly* (1993) di David Cronenberg e a *Noi credevamo* (2010) di Mario Martone.

José Manuel Mouriño analizza la dialettica fra l'opuscolo di Franco Fortini *I cani del Sinai* e il film *Fortini / Cani* (1976) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, dove la citazione (come sempre nel loro cinema) agisce attraverso quel 'distillatore di fantasmi' che è il montaggio. Nicolas Geneix, da parte sua, prende in considerazione tre film di Hans-Jürgen Syberberg – *Karl May* (1974), *Hitler. Ein Film aus Deutschland* (1977) e *Ein Traum, was sonst?* (1994) –, chiarendo il trattamento linguistico ed estetico dei materiali citati dal regista tedesco.

Un film ibrido come *Ladri di saponette* (1989) di Maurizio Nichetti, che cita il celebre film di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini parodiando con intelligenza l'attuale magma audiovisivo dove la pubblicità interrompe

i film, è l'argomento scelto da Lapo Gresleri; mentre Roberto Chiesi affronta le citazioni inserite da Jean-Luc Godard in un film paradigmatico del suo cinema, *Nouvelle Vague* (1990).

Michele Guerra, infine, completa il fascicolo con un saggio che prende spunto dall'uscita quasi simultanea di *The Artist* di Michel Hazanavicius, *Hugo* di Martin Scorsese e *War Horse* di Steven Spielberg (2011), per interrogarsi sulla dialettica fra il cinema attuale e quello del passato.



CÉLINE GAILLEURD

**EMPIRE DE LA NUIT, AMOUR MAUDIT.
DE LA PEINTURE DE L'OTTOCENTO
À "L'INFERNO" (1911)**

“ma sulla speranza già scendono le tenebre”.
G. Pastrone, *Il Fuoco* (1916)

Adaptée de la *Divina Commedia*, réalisée en 1911 par trois cinéastes (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan et Giuseppe De Liguoro)¹ *L'Inferno*² est une œuvre essentielle du cinéma italien, accueillie par les critiques de l'époque comme une “gloire de la nation”³ ainsi qu'en témoignent les

¹ Aldo Bernardini précise que le film est mis en scène par Francesco Bertolini et Adolfo Padovan, avec la collaboration de Giuseppe De Liguoro. Voir A. Bernardini, *Naissance et évolution des structures du premier cinéma italien (1896-1912)*, dans *Le Cinéma italien : de “La prise de Rome” (1905) à “Rome ville ouverte” (1945)*, sous la direction d'A. Bernardini et J. A. Gili, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 37.

² En 2011, dans le cadre du festival *Il cinema ritrovato*, la Cineteca di Bologna a réalisé une très belle édition en dvd de *L'Inferno*, présenté dans une copie restaurée et en couleur. Le film est accompagné d'un livret bien documenté et notamment d'un bonus intitulé *Riferimenti iconografici* proposant une mise en relation des gravures de Gustave Doré avec différents photogrammes du film.

³ Cf. G. Capra Boscarini, *La funzione demo-estetica della cinematografia*, dans “Lux”, 16 aprile 1911, cité d'après *Sperduto nel Buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, a cura di R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1991, p. 60.

nombreux articles publiés à la sortie du film.⁴ Comme l'écrivait George Dureau, un critique français, à l'époque "cette réalisation consacre de façon magistrale les longues et difficiles étapes de la cinématographie artistique".⁵ Certains historiens du cinéma, tels George Sadoul ou Maria Adriana Prolo, ont continué de saluer le lyrisme de ce "grand spectacle dont l'originalité était frappante et qui tranchait sur toute la production mondiale"⁶ et l'ont considéré comme le premier authentique chef-d'œuvre,⁷ une des plus hautes réussites des films muets : "on n'avait jamais rien vu jusqu'alors de plus grandiose, de plus artistique, de plus merveilleux",⁸ rapporte Marcel Oms. Cette œuvre marque aussi un véritable tournant en ce qu'elle constitue le premier long-métrage de l'histoire du cinéma italien et impose la reconnaissance du cinéma comme art. En 1911, lorsque Ricciotto Canudo présente le film à l'École des Hautes Études de Paris, il parle pour la première fois du cinéma comme d'un "septième art".⁹ S'imposant d'emblée comme épopée cinématographique, dans quelle mesure le film *L'Inferno* puise-t-il ses racines dans une esthétique et une sensibilité qui incitent à une nouvelle compréhension du texte de Dante, en adéquation avec les inquiétudes des artistes de la fin du XIX^e siècle ? Deux motifs

⁴ Voir A. Bernardini, "*L'Inferno*" della Milano Films, dans "Bianco e Nero", XLVI, 1985, pp. 90-111.

⁵ Cf. G. Dureau, *Ciné-Journal*, 135, 25 mars 1911 cité d'après A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1911. I film degli anni d'oro*, Roma, Nuova Eri-Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, pp. 315-335.

⁶ Cf. G. Sadoul, *Histoire générale du Cinéma*, vol. III : *Le cinéma devient un art (1909-1920)*, t. 1: *L'avant-guerre*, Paris, Denoël, 1978, p. 122.

⁷ Voir M. A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono Società Editrice, 1951, vol. I, p. 42.

⁸ Cf. M. Oms, *Cinéma muet italien. Une esthétique d'opéra*, dans "Cahiers de la cinémathèque", 26-27, 1979, p. 102 (numéro spécial *Le cinéma muet italien*).

⁹ Mario Quargnolo précise que "Les vers de Dante étaient déclamés par Romuald Joubé et par M^{me} Marie Marcelly". Cf. M. Quargnolo, *Les premiers "auteurs" du cinéma italien*, *ibidem*, p. 102.

reviennent avec insistance de la peinture au cinéma : l'attrait des ténèbres et l'amour maudit.

1. *Attrait des ténèbres, puissance de la nuit*

À la fin du XIX^e siècle, les peintres italiens, symbolistes ou divisionnistes, dans le sillon du romantisme européen, ont été particulièrement intéressés par les ambiances crépusculaires et nocturnes. Tout entier placé sous le signe de la nuit, le film *L'Inferno* se rapproche des préoccupations de ces artistes travaillant sur les lumières changeantes, ambiguës, prises dans un entre-deux permanent. En prenant pour motif principal la nuit, peuplée de démons, le premier long-métrage de l'histoire du cinéma italien retrouve l'ambiance de tableaux et d'illustrations de la fin du XIX^e siècle qui accordent une place centrale à la nuit, associée à l'horreur et à la mort.

En 1903, sur les pas de l'édition de Gustave Doré et sous l'impulsion d'un puissant romantisme patriotique, la société Vittorio Alinari lance en Italie un concours en vue d'une nouvelle édition de la *Divina Commedia* qui est alors illustrée par les artistes italiens les plus connus du moment : Alberto Martini, Duilio Cambellotti, Lionello Balestrieri, Giulio Aristide Sartorio, Plinio Nomellini, Pietro Chiesa, Giovanni Fattori, Ernesto Bellandi participent à ce travail.¹⁰ L'imaginaire symboliste et idéaliste obsède les crayons et les pinceaux de ces peintres tourmentés par l'univers nocturne de Dante, en prise avec le péché et le mal.¹¹ Dans le texte, c'est d'abord dans les replis de la nuit que le poète confie son désespoir. Elle

¹⁰ Voir D. Alighieri, *La Divina Commedia : novamente illustrata da artisti italiani*, Firenze, Alinari, 1903.

¹¹ Voir *La Commedia dipinta. I concorsi Alinari e il simbolismo in Toscana*, a cura di C. Sisi, Firenze, Alinari, 2002, *passim*.

intensifie la douleur et la solitude de Dante dans les cercles de l'Enfer. Maurice Blanchot prolonge cette idée dans *L'espace littéraire* : la densité nocturne efface le contour des choses, elle permet de se soustraire du monde environnant et de se tourner vers l'intériorité.¹²

Proches de l'esthétique des illustrateurs de cette édition, les cinéastes du film *L'Inferno* placent leurs personnages dans l'opacité de la nuit afin de renforcer l'effet surnaturel du surgissement des corps. Ils utilisent souvent un fond noir devant lequel se déplacent les acteurs, ou bien un éclairage clair-obscur laissant une grande place à la pénombre. À la manière de Doré, qui n'hésita pas à accentuer le contraste entre le noir et le blanc pour donner plus de présence à la nuit, les illustrations de Cambellotti (*Inferno*, XXXI) et de Adolfo De Carolis (*Inferno*, XXII) dépeignent des scènes qui semblent éclairées par la sinistre lueur que projettent les flammes. De manière comparable, dans le film, Dante et Virgile sont enveloppés dans une profonde nuit qui absorbe tout dans ses marges indéterminées et mouvantes.

Un point de vue singulier s'affiche donc dans ces illustrations qui reflètent les incertitudes diffusées par le milieu artistique. Les artistes, qui n'ont plus la foi du grand poète italien,¹³ aiment représenter les corps frêles des âmes condamnées à errer dans l'antre de la terre. Les nus du peintre Bellandi qui se contorsionnent de douleur dans une ambiance expressionniste, à la manière d'une danse macabre (*Inferno*, XX), évoquent plusieurs passages du film dans lesquels des paysages obscurs et indistincts sont peuplés par des corps tourmentés. Des effets de correspondances se dessinent entre l'illustration du chant XX par Bellandi pour le cercle des

¹² Voir M. Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1973, pp. 215 et sqq., pp. 361 et sqq.

¹³ Voir J. Clair, *L'immortalité mélancolique*, dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, sous la direction de J. Clair, Paris, Gallimard-Rmn, 2005, p. 380.

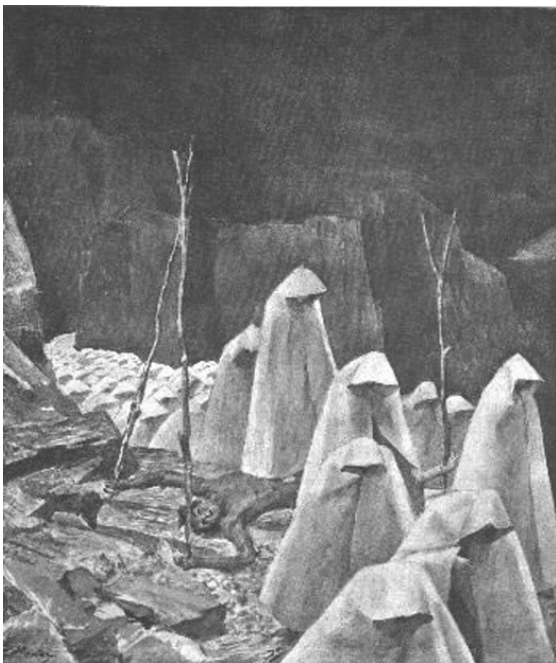
trompeurs (*Inferno*, XXIII) et l'épisode mis en scène dans le film. De manière comparable, une rangée de prêtres s'avance, lentement sur un chemin rocailleux, tel un fleuve d'automates, enveloppés dans la nuit, les visages et la tête recouverts d'une soutane.



1. E. Bellandi, *Inferno* (canto XX), 1903.



2. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.



3. E. Bellandi, *Inferno* (canto XXIII), 1903.



4. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.

Les artistes italiens de toute cette génération – Gaetano Previati, Giovanni Segantini, Angelo Morbelli, Tranquillo Cremona ou encore Giuseppe Pellizza da Volpedo – n’ont cessé de figurer la quête de la lumière dans l’obscurité de l’enfer. Dans *Il sole nascente* (1904), Pellizza travaille sur les forces primordiales de la nature “qui absorbe l’homme et l’anéantit pour rester seule à resplendir de beauté immortelle”.¹⁴ Les cinéastes se sont peut-être souvenus des éblouissements proposés par les peintres de la fin du XIX^e siècle, qui dans leurs recherches sur le contre-jour, la lumière artificielle, les effets de halo et de flou, tendaient à produire un climat irréel.

Ainsi, le film s’accorde avec les représentations de Dante lui-même, plongé dans l’opacité de son voyage infernal. Les intertitres insistent sur les états d’âme de Dante face à l’horreur. Comme l’écrivit Jean Clair, “Au XIX^e siècle, le poète, à qui l’on attribue la plus profonde sensibilité, incarne le mélancolique par excellence, et donc une âme sœur ; et sa description du royaume des enfers dans l’au-delà reflète aux yeux du public son propre destin ici-bas”.¹⁵ Le film se place donc dans la lignée des illustrations et des tableaux inspirés de l’*Inferno*, qui révèlent, comme l’écrivait Barbey d’Aurevilly, “une époque troublée, sceptique, railleuse, nerveuse, qui se tortille dans les ridicules espérances des transformations et des métempsycozes”.¹⁶

¹⁴ Cf. A. Scotti, *Pellizza da Volpedo : catalogo generale*, Milano, Electa, 1986, p. 446.

¹⁵ Cf. J. Clair, *Une mélancolie faustienne*, dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, cit., p. 466.

¹⁶ Cf. J.-A. Barbey d’Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, 1^{ère} série, vol. III : *Les Poètes*, Paris, Amyot, 1862, p. 380.



5. S. Bicchi, *Purgatorio* (canto XII), 1903.



6. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.

2. *L'étreinte, le baiser : les amants maudits*

Sous l'impulsion du romantisme, au-delà de l'attrait de la nuit et du monde des ténèbres, la *Divina Commedia* de Dante a été revisitée par les artistes du XIX^e, pour son exaltation de l'amour à travers le récit de la passion de Dante et Béatrice, prolongée par celle de Paolo Malatesta et Francesca de Rimini, l'épisode le plus célèbre du poème. Dans le chant V de *l'Inferno*, le poète raconte la légende de ce couple du XIII^e siècle, puni d'avoir laissé l'amour l'emporter sur la raison. Lorsque le mari de Francesca, Gianciotto Malatesta, découvre qu'elle a une liaison avec son frère Paolo, il les poignarde tous les deux, alors qu'ils échangeaient un baiser (sans doute le premier) et lisaient le grand roman d'amour courtois, *Lancelot*. Comme le suppose Jacqueline Risset, "Tous les lecteurs du XIX^e siècle manifestent une identification romantique au personnage de Francesca de Rimini, morte d'amour-passion".¹⁷

¹⁷ Cf. J. Risset, *Traduire Dante*, dans Dante, *La divine comédie. L'Enfer / Inferno*, trad. fr. par J. Risset, Paris, Flammarion, 2004, p. 4.

Avec les artistes du XIX^e,¹⁸ le récit médiéval de Paolo et Francesca atteint l'intensité d'une tragédie shakespearienne.¹⁹ Après les propositions picturales de William Blake, qui signe près d'une centaine de tableaux inspirés par l'œuvre de Dante, les peintres préraphaélites reviennent avec obsession sur l'histoire de Francesca de Rimini. Le bien nommé Dante Gabriel Rossetti utilise le roux des cheveux des deux amants pour signifier la combustion amoureuse qui contamine l'ensemble des tableaux comme dans *Paolo and Francesca de Rimini* (1855). L'un des cinéastes de *L'Inferno*, Adolfo Padovan, a rédigé après la réalisation du film un essai dans lequel il envisage cette "passion digne"²⁰ et explique que les artistes, après Dante, n'ont cessé de célébrer cet amour sans le condamner. Les peintres italiens de l'Ottocento, Previati, Alessandro Barbieri, Mosè Bianchi, Felice Giani, Amos Cassioli ou encore Giuseppe Frascheri, chacun à leur manière, ont représenté cet amour illicite, avec exaltation ou compassion, mais toujours en le magnifiant. Ces peintres, entièrement au service des sentiments, se sont attachés à exprimer de grandes passions en exhumant le prestigieux passé italien.

Le film *L'Inferno* reprend les deux moments dramatiques qui ont été privilégiés par les peintres de ce siècle : la naissance de l'amour clandestin de Francesca de Rimini le jour où son amant Paolo, lors d'une lecture, vint cueillir en tremblant un baiser sur ses lèvres ; et l'envol des amants dans le cercle de la luxure.

¹⁸ Voir Joseph Anton Koch, *Paolo et Francesca surpris par Gianciotto* (1805-1810), Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Paolo et Francesca* (1819), Ary Scheffer, *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta avec Dante et Virgile* (1835), Alexandre Cabanel, *La Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta* (1870), Auguste Rodin, *Le Baiser* ou *Paolo et Francesca* (1888).

¹⁹ Voir C. Poppi, *Sventurati amanti, il mito di Paolo e Francesca nell'Ottocento*, Milano, Mazzotta, 1994, *passim*.

²⁰ Cf. A. Padovan, *Dante e la Francesca da Rimini*, in Id., *Naufregghi e vittoriosi. Episodi di uomini celebri*, Milano, Hoepli, 1914, pp. 10-17.

3. *L'amour, le péché et la mort de l'Enfer aux 'dive'*

Au début de la séquence, Dante et Virgile se trouvent dans le cercle de la luxure. Du haut d'un rocher, les deux poètes observent les corps emportés dans "un antre sans lumière". Ils sont pris dans l'infernal tourbillon de la passion qui, comme Dante le décrit, "mena gli spirti con la sua rapina ; / voltando e percotendo li molesta" (*Inferno*, V, 32-33). Les corps de Paolo et Francesca sont d'abord mêlés aux corps blancs fantomatiques des âmes errantes, puis ils descendent progressivement vers les deux hommes pour raconter leur malheureuse histoire. Un *flash-back* très précurseur nous plonge loin du cercle de la luxure, dans un Moyen Âge doux et légendaire, plus proche des contes que de la vérité historique, typique du style troubadour qui privilégia, en peinture, le thème de l'amour vécu comme drame. Les cinéastes de *L'Inferno* ont épousé l'iconographie proposée par les peintres pour raconter la naissance de l'amour de Paolo et Francesca.

Une Francesca 'classicisante' écoute avec ferveur un Paolo Malatesta médiéval, dans un décor gothique évoquant celui d'une église, trait caractéristique de cet art de la synthèse propre au XIX^e siècle. Paolo lit, debout, dans une posture déclamatoire accompagnée de grands gestes emphatiques. Transportée par le récit des amours contrariées de Lancelot du lac et de Guenièvre, prise par un excès de sentiments, Francesca pose sa main sur son cœur, se lève de son siège et se rapproche de Paolo, le visage à la renverse en signe d'abandon. L'échelle des plans, limitée au plan d'ensemble, condamne les deux acteurs à évoluer au centre de l'espace scénique. Les corps peu mobiles et les gestes appuyés produisent un effet de suspension qui les rapproche des personnages peints.

Du tableau de Michelangelo Grigoletti (*Paolo e Francesca*, 1840) au film *L'Inferno*, au-delà du style 'moyenâgeux', on retrouve des

personnages très vivants, lisant ou s'embrassant, qui mettent ainsi en avant un amour chaste. Dans un cas comme dans l'autre, l'espace renvoie au dispositif scénique qui passe par un jeu frontal et emphatique, une représentation excessive des affects, portée par une gestuelle solennelle et une forte expressivité des visages. Peintres et cinéastes ont su mettre à profit les ressources pathétiques du théâtre. Mais la temporalité et l'inscription dans l'espace se distinguent. Le peintre montre l'instant d'après, il constate le moment où l'irréparable est commis, tandis que le cinéma temporalise et dilate le moment. Mais cette vision d'un des plus grands drames amoureux reste édulcorée : le film s'arrête avant le baiser et ne montre pas non plus l'arrivée soudaine du mari qui les surprend et les tue de son épée. Ainsi, les cinéastes de *L'Inferno* n'atteignent pas dans cette scène la puissance émotionnelle et la force visuelle qu'ils mettent en œuvre lorsqu'ils figurent le couple plongé dans le cercle de la luxure. La charge érotique de cet amour passionnel, qui transparaît dans certains tableaux comme *Paolo e Francesca* de Gaetano Previati, n'apparaît pas dans le film *Inferno* où la dimension fantastique prend le dessus.

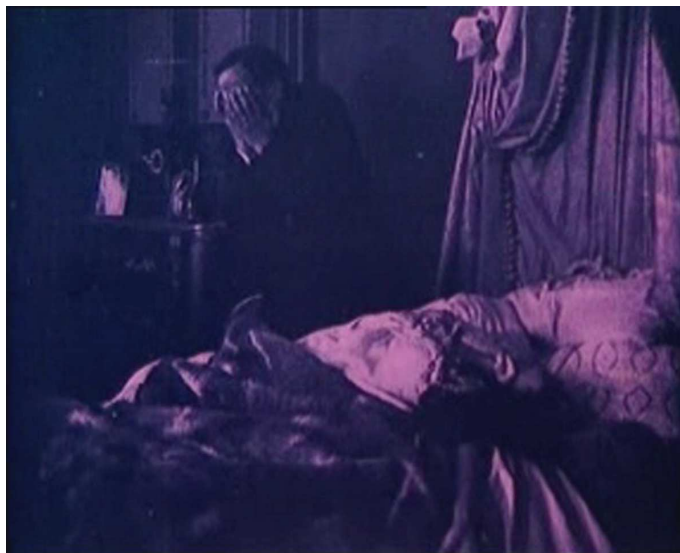
C'est dans les drames mondains que l'on retrouvera à travers le récit d'amours illicites cette alliance entre l'érotisme et la mort. En effet, les cinéastes italiens se sont attachés, dans ces films, à mettre en scène l'excès de la passion amoureuse, au-delà de toutes conventions sociales. La mort des amants est un grand thème que le cinéma italien des années 1910 s'appropriera dans les mélodrames interprétés par des actrices telles que Pina Menichelli, Francesca Bertini, Lyda Borelli, qui utilisent leur corps comme un médium pour exprimer le drame de la passion.²¹ Par leur symbolisme, les films de *dive* trouvent d'étonnantes correspondances avec

²¹ Voir Mario Caserini, *Ma l'amor mio non muore* (1913), Carmine Gallone, *La donna nuda* (1914), Giovanni Pastrone, *Tigre Reale* (1916), Alfredo De Antoni, *Il processo Clemenceau* (1917).

l'Inferno. Les âmes pécheresses que Dante rencontre, condamnées à errer dans l'antre de la terre, pourraient bien être celles des *dive* elles-mêmes, emmurées dans leurs fautes, à jamais privées d'un au-delà rédempteur : malgré elles, elles font descendre l'enfer sur terre. De *L'Inferno* aux drames mondains, il semble que tout le XIX^e siècle vienne mourir dans ces corps, traversés par des tensions, comme si quelque chose en eux disait l'effondrement d'une époque.



7. G. Previati, *Paolo e Francesca*, 1887.



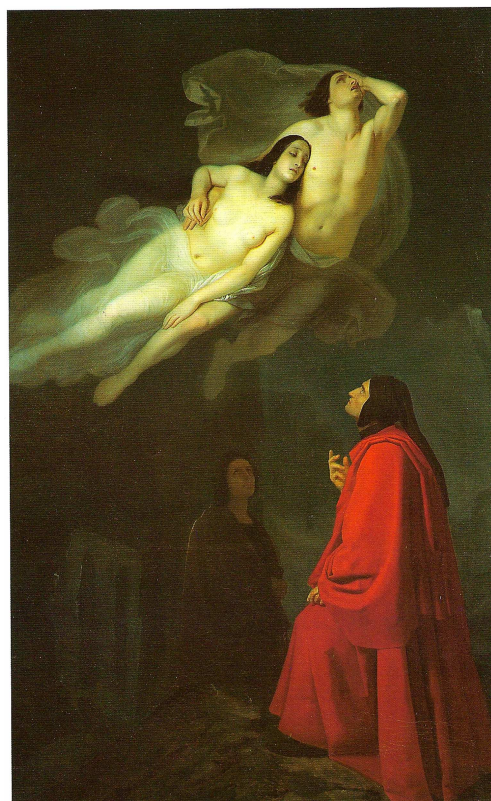
8. A. De Antoni, *Il processo Clemenceau*, 1917.

4. *Les damnés : le cercle de la luxure*

De retour dans le cercle de la luxure, les deux acteurs interprétant Paolo et Francesca, suspendus à des cordes invisibles, donnent par leur vol un effet surnaturel à la scène. Les gestes implorants de Francesca et l'expression de son visage véhiculent un lyrisme associé à une insurmontable douleur. Les deux âmes ont une enveloppe charnelle, mais l'apparence diaphane les soustrait à la pesanteur. Comme dans le tableau de Frascheri, *Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca* (1836), les deux amants, irradiés de lumière, s'extraient de la nuit : éclairant le poète d'une lumière sépulcrale, ils semblent affranchis de la pesanteur et un drap blanc les unit et les entoure de pureté.²²



9. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.



10. G. Frascheri, *Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca*, 1836.

²² Pour élargir le sujet aux autres périodes du cinéma voir F. Amy de la Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004, pp. 433-439.



11. G. Previati, *Paolo e Francesca*, 1901.



12. M. Bianchi, *Paolo e Francesca*, 1877.

D'autres peintres italiens tels que Previati, Frascheri ou Bianchi ont été fascinés par l'étendue des visions du texte de Dante, de ses registres amoureux et ont décliné ce motif de l'étreinte amoureuse et du vol surnaturel. Mystique et mélancolique, Previati propose, en 1901, une interprétation où les corps des deux amants sont irradiés de lumière dans un ciel d'un bleu intense. Préoccupé d'idéal, de pureté et de sublime, l'artiste montre que l'amour charnel, devenu celui de l'âme pure, est beau et chaste. Sa manière de peindre le sentiment qui unit Paolo et Francesca pour l'éternité renvoie au divin. Pour son *Paolo e Francesca* (1877) Bianchi recourt, lui, à un fond doré qui traduit l'absolu et la douceur de l'amour.

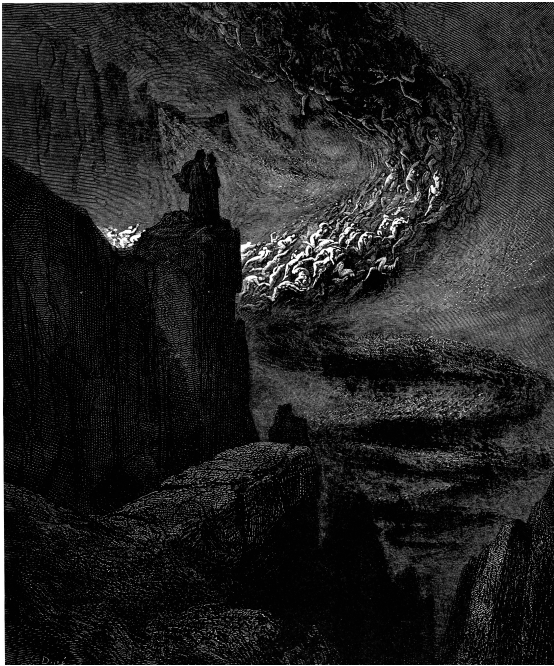
Emporté par la représentation de ce récit, le critique d'art français Philippe Burty écrira :

“Tous ceux qui ont aimé, tous ceux qui aiment, tous ceux qui aimeront s'arrêteront émus et charmés devant le groupe de Francesca et de Paolo, que l'*Inferno* de Dante semble n'avoir accueilli dans son cercle douloureux, que pour assurer l'éternité mystérieuse de leur étreinte passionnée”.²³

Le cercle de la luxure dans lequel sont condamnés Paolo et Francesca, ouvre et termine la séquence : de l'un à l'autre, on passe du motif de l'étreinte à un enchevêtrement de corps condamnés à ne jamais être séparés, puisque le dernier plan montre, dans une surimpression, une masse de corps en lévitation au-dessus des poètes, qui s'accumulent dans le ciel en un véritable tourbillon. Gian Piero Brunetta rappelle que le film “suit pas à pas l'iconographie la plus divulguée de la comédie dantesque, ainsi que celle de l'œuvre de Doré”.²⁴ De l'illustration de Doré au film, on retrouve effectivement une opposition entre les tenues vestimentaires des deux poètes et la nudité des damnés s'étreignant, ainsi qu'une attention particulière pour les effets plastiques et dramatiques du clair-obscur et de la profondeur de champ. La fusion des corps, scellés les uns aux autres, évoque un ruisseau, une vallée de larmes.

²³ Cf. Ph. Burty, *Exposition des œuvres d'Ary Scheffer*, dans “Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la curiosité”, 10 mai 1859, p. 57. Ces propos lui ont été inspirés par le tableau de Ary Scheffer *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile* (1855).

²⁴ Cf. G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Bari, Laterza, 2008, pp. 184-185.



13. G. Doré, *L'Enfer de Dante Alighieri*, 1861.

14. F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro, *L'Inferno*, 1911.



L'Inferno met à jour de multiples phénomènes de migration des arts visuels de la fin du XIX^e siècle dans le cinéma : ils y subsistent de manière altérée ou diffuse. Un 'musée imaginaire' de la peinture du XIX^e siècle semble s'être enfoui dans les premières images cinématographiques. Toutefois, ces tableaux n'apparaissent pas comme les vestiges d'une peinture défunte, mais comme des images ayant un pouvoir encore très fort sur le public. Francesco Bertolini, Adolfo Padovan et Giuseppe De Liguoro leur ont en quelque sorte offert leurs derniers feux, redéployant une iconographie académique, romantique et symboliste, jugée désuète en regard de la modernité artistique, mais en même temps nécessaire à la croissance et à l'affirmation internationale du cinéma italien des origines. Ce film de 1911 représente une étape essentielle du cinéma italien qui scelle une relation originelle entre littérature, peinture, art de la scène et cinéma. Le cinéma italien des premières décennies a eu besoin de reprendre de grandes œuvres littéraires (Homère, Dante, Alexandre Dumas père et fils, le Tasse, Shakespeare, Schiller, Manzoni) et, probablement plus qu'aucune autre cinématographie, il s'est appuyé sur des œuvres picturales,

passées dans la culture populaire, pour se constituer. Il a démontré, tout au long des premières décennies, sa capacité à récupérer et annexer un vaste patrimoine iconographique. La relation qu’entretient le cinéma italien des années 1910 avec la peinture italienne qui le précède ne fait qu’attirer l’attention sur le problème, qu’Aby Warburg considère comme le plus complexe des beaux-arts : “saisir une image dans le mouvement de la vie”.²⁵ Bien après la passionnante aventure du muet, un cinéaste “più moderno di ogni moderno”, déterminé à “cercare fratelli che non sono più”,²⁶ remontera la boucle du temps et fera revenir, comme des fantômes du passé italien, les vers de Dante (*Accattone*, 1961) et ses cercles infernaux (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). De film en film – *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Teorema* (1968), *Porcile* (1968-1969), *I racconti di Canterbury* (1971-1972) – Pier Paolo Pasolini questionnera l’énigme du paysage infernal de l’Etna en proie à des manifestations surnaturelles, rejoignant alors toute une tradition littéraire, iconographique et cinématographique. Ainsi, l’*Inferno* de Dante poursuit son chemin dans l’histoire des représentations.

²⁵ Cf. A. Warburg, *La Naissance de Vénus et le Printemps de Sandro Botticelli*, trad. fr. par L. Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2007, p. 7.

²⁶ Cf. P. P. Pasolini, *Poesie mondane*, dans Id., *Poesia in forma di rosa*, dans Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2003, t. I, p. 1099.



DENITZA BANTCHEVA

**UN PIONNIER DE L'ÉCRITURE POSTMODERNE.
RÉFÉRENCE ET CITATION
CHEZ RENÉ CLÉMENT**

Contrairement au lieu commun répandu depuis les années 1960, René Clément n'a jamais fait partie des cinéastes 'classiques'. Dès son premier long métrage, *La Bataille du rail* (1946), il commence à construire un langage cinématographique qui s'écarte de la tradition française des années 1930-1940. En effet, dans ce film, l'école soviétique (Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Alexandre Dovjenko, Dziga Vertov) apparaît comme la principale source d'inspiration, tandis que les aînés français (Jean Renoir, Julien Duvivier) font l'objet de références plus restreintes. Tourné en décors réels, avec des acteurs non professionnels, *La Bataille du rail* a été perçu, à sa sortie, comme aussi moderne que *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, et avec le recul, on peut confirmer ce jugement, en ajoutant que le film de Clément offre aussi un aspect postmoderne (avant la lettre).

Il serait utile de présenter ici les acceptions des notions clés que j'emploie. L'esthétique 'classique' se définit par des procédés formels discrets au possible, comme par un souci d'harmonie, d'équilibre et de modération. Le cinéma 'moderne', en revanche, se caractérise par une tendance à l'originalité frappante, aux choix formels allant à l'encontre des conventions ; c'est là le point commun de tous les cinéastes 'modernes', qu'ils soient attachés à l'idée de filmer le réel (comme les néoréalistes) ou qu'ils souhaitent, au contraire, exhiber l'artifice filmique (comme ont pu le faire Rainer-Werner Fassbinder et Joseph Losey). Le 'postmoderne' implique des choix formels décalés, distanciés aussi bien à l'égard du 'classique' qu'à l'égard du 'moderne' : c'est un cinéma du second degré, qui empêche le spectateur de prendre au sens littéral (sans recul) les procédés du cinéaste, quels qu'ils soient. Les citations littérales ou détournées, le pastiche, les références sous toutes leurs formes sont l'un des signes distinctifs du postmoderne.

1. *L'importance du second degré : "La Bataille du rail"*

Les films de René Clément sont souvent conçus par rapport à d'autres, et gagnent à être replacés dans le contexte de leurs références : l'originalité du cinéaste y ressort encore mieux que si l'on ignore les repères de son travail. Dans *La Bataille du rail*, les procédés rappelant l'école soviétique sont nombreux : on y remarque de brusques changements d'échelle des plans ; des plongées et des contre-plongées fréquentes ; un noir et blanc très contrasté ; des séquences où les éléments mécaniques sont filmés de près ou de manière à occuper l'attention du public mieux que les acteurs ; des scènes de masse d'un effet vériste, et cependant parfaitement composés, selon un schéma géométrique ; et enfin, des citations détournées. Parmi celles-ci, deux sont particulièrement intéressantes :

l'utilisation des sifflets des locomotives dans la séquence de la fusillade, et celle de l'accordéon dans la scène du déraillement.



1-2. R. Clément, *La Bataille du rail* (1946).

Dans *Statchka [La Grève]* d'Eisenstein (1925), l'image (et le son ajouté a posteriori) de la sirène de l'usine, qui ponctue l'action des grévistes, a une valeur d'emblème de la révolte. Clément s'y réfère en substituant à cette sirène les sifflets que les mécaniciens font hurler pour manifester leur solidarité avec les otages qui sont en train d'être fusillés. À comparer l'idée originelle (celle d'Eisenstein) et l'usage que Clément fait de la citation détournée, on remarque que les sifflets des locomotives font partie d'une mise en scène beaucoup plus complexe et moins univoque que la rhétorique visuelle centrée sur la sirène. De fait, chez Clément, les sifflements ne sont qu'un des éléments dramatiques importants de la séquence ; ils surviennent entre deux étapes de la mise en scène de la fusillade, entre le plan où l'homme qui sera tué en dernier regarde une araignée sur le mur, et le moment où cet homme va mourir. Si les sifflements marquent l'apogée émotionnel de la séquence, renforçant son dramatisme (comme peut le faire l'accompagnement musical dans un film 'classique'), ils n'en sont pas l'élément le plus important au niveau sémantique. Le sens ultime de la fusillade, ce n'est pas l'idée que la lutte

continue, ou que la solidarité de masse compense la mort des fusillés, c'est la signification qui se dégage de l'image d'un individu qui attend d'être tué, après avoir pris conscience, dans le 'face à face' avec une araignée, que l'insecte va lui survivre – il y a là une forme de tragique universel, relevant d'un ordre d'idées incompatible avec l'esprit de l'école soviétique. La citation détournée était donc une façon d'entrer en dialogue critique avec Eisenstein, constat qui s'impose au spectateur d'autant mieux grâce à l'effet de contraste entre la mise en scène emphatique qui exprime le point de vue collectif, symbolisé par les locomotives sifflantes, et le procédé consistant à montrer en plans serrés un individu regardant un insecte avant de rester seul face au mur de la mort. Ce procédé modeste s'avère plus 'fort' que la rhétorique façon Eisenstein.



3. S. M. Eisenstein, *Stachka* (1925).

La scène du déraillement, où l'on voit un accordéon tomber du train et rouler sur le talus, parachevant de façon dérisoire le renversement gigantesque du convoi, implique une double citation. D'une part, l'accordéon tombant d'un train est un emprunt à Dovjenco (*Arsenal*, 1928), d'autre part, il est aussi associable à *La Grève* d'Eisenstein où l'on voit un ouvrier jouer de cet instrument. Clément reprend donc l'accordéon en tant

que signe emblématique de l'école soviétique. La façon dont il filme sa chute pourrait être perçue comme une citation littérale (comme un hommage à Dovjenko), si ce n'était que dans *Arsenal* le déraillement du train est représenté de façon bien différente : Dovjenko filme des hommes et des objets qui tombent, et non pas l'ensemble du train ; il use d'un montage destiné à créer par métonymies une *illusion* de déraillement au lieu de le montrer. Clément, lui, utilise pour commencer des plans d'ensemble, de façon très spectaculaire – un peu comme on le ferait dans un film hollywoodien à gros budget –, montés de façon à nous faire remarquer, *primo*, que 'tout est vrai' (c'est un vrai convoi, énorme, qui déraile réellement sous nos yeux), *secundo*, que tout cela n'est que du cinéma (puisque'il s'agit de 'refaire' une séquence de Dovjenko), et *tertio*, la disproportion énorme, ironique, entre le convoi qui s'écroule, symbolisant les grands faits de guerre, et le piètre symbole des loisirs des petites gens : l'accordéon qui rebondit dans le ravin en produisant des sons ridiculement discordants. Cette disproportion ressort particulièrement bien grâce au changement d'échelle des plans : éloignés pour filmer le train et les chars qui en tombent ; rapproché pour montrer la chute de l'accordéon. Chez Dovjenko, celle-ci est pathétique ; chez Clément, elle est tragico-comique, triste au premier degré (où elle résume le sort de nombre d'hommes en temps de guerre) et ironique au second ; il s'en dégage un sens non univoque et qui met à distance les procédés de l'école soviétique. On peut considérer cette séquence de *La Bataille du rail* comme postmoderne, dans la mesure où le second degré y prend le dessus sur tous les procédés utilisés.

2. *Le jeu sur les images préétablies : “Au-delà des grilles”*

Dans *Au-delà des grilles* (1949), les références qui servent de repères à René Clément relèvent, d'une part, du néoréalisme, et d'autre part du cinéma français des années 1930, dont Jean Gabin était le héros emblématique. À comparer ce film avec *La Bandera* (1935) et *Pépé le Moko* (1937) de Duvivier, on remarque que Clément se sert de l'image préétablie de sa vedette masculine, pour mettre à distance le cinéma d'avant-guerre, perçu par lui comme obsolète. Dans les deux films de Duvivier, le héros joué par Gabin est en exil forcé (en Algérie, en Espagne ou ailleurs), étant recherché par la police française ; Clément reprend ce *topos* en soulignant qu'il s'agit d'une citation : comme dans *La Bandera*, le protagoniste est prénommé Pierre et se fait voler son argent dès son arrivée dans une ville inconnue (Gênes, en l'occurrence). En revanche, dès le début d'*Au-delà des grilles*, Gabin est défini comme un homme moins fort et comme un héros moins idéalisé que ceux joués chez Duvivier : il descend à Gênes, à l'encontre de tout bon sens (au risque d'être arrêté et de finir guillotiné), parce qu'il souffre d'une rage de dent ! Par la suite, on va se rendre compte que le crime pour lequel il est recherché consiste à avoir tué sa maîtresse qui voulait le quitter pour un homme plus jeune – choix scénaristique voué à montrer que le Gabin d'*Au-delà des grilles* n'est vraiment plus ce qu'il pouvait être du temps de *Pépé le Moko*. Ces procédés et d'autres, qui mettent à distance l'imaginaire préétablie de Gabin, font que les renvois à Duvivier – notamment les images du héros près des grilles du port – prennent un aspect proprement postmoderne : Clément joue avec le code d'un cinéma mythique mais déjà désuet, pour faire ressortir les aspects novateurs de son film, et la distance entre les cinéastes du passé et lui-même.

4. R. Clément, *Au-delà des grilles* (1949).5. J. Duvivier, *Pépé le Moko* (1937).6. R. Clément, *Au-delà des grilles* (1949).7. J. Duvivier, *Pépé le Moko* (1937).

La façon dont il utilise l'image d'Isa Miranda est différente : il s'agit d'un contre-emploi par rapport aux rôles typiques que l'actrice tenait dans les années 1930 (des rôles de femme fatale élégante, visuellement sublimée à la manière de Greta Garbo et Marlene Dietrich). Clément transforme Miranda en actrice 'néoréaliste', aussi bien visuellement et par le style de jeu qu'il lui impose, qu'à travers la définition de son rôle : l'héroïne d'*Au-delà des grilles* est une femme réduite à la misère pour avoir quitté son mari (qui n'est guère plus qu'un petit bourgeois). L'écart entre l'image préexistante d'Isa Miranda et le personnage qu'elle joue chez Clément ressort à chaque étape d'*Au-delà des grilles* ; mais son intérêt ne se limite pas à la transformation de l'actrice (qui vaudra à Miranda le prix d'interprétation à Cannes).

En employant deux vedettes associables chacune à un cinéma différent, et en les faisant sortir de leurs images préétablies, Clément se situe symboliquement au-delà de toutes les traditions cinématographiques européennes, et ce n'est pas pour s'inscrire dans l'école néoréaliste : *Au-delà des grilles* implique des procédés néoréalistes, certes, mais son esthétique est trop variée et sa sémantique trop désabusée pour qu'on puisse le ranger à côté d'*Ossessione*, *Ladri di biciclette*, *Roma città aperta* ou *Sciuscià*. Le néoréalisme est basé sur le mélodrame (forme dramatique perçue comme vériste à son origine) dont il utilise les procédés à des fins de témoignage sur une réalité socio-politique ; chez Clément, il y a du vérisme et un souci de 'témoignage', mais sans pathos, sans visée idéologique ou moraliste, le but étant de représenter le réel d'une façon objective et complexe au possible, et de sortir de toutes les images préconçues. Le personnage de la petite Cecchina (Vera Talchi) permet le mieux de le constater, laissant mesurer toute la différence entre un enfant 'néoréaliste' (attendrissant plus qu'autre chose, et digne de compassion avant tout, voir *Sciuscià*) et un portrait d'enfant fait avec autant de souci de complexité que s'il s'agissait d'un adulte. En se référant aux cinémas français et italien des années 1930, par le biais de ses vedettes, et en s'approchant du néoréalisme pour s'en démarquer, Clément affirme sa démarche artistique consistant à toujours prendre en compte l'histoire du cinéma et ses contemporains, pour aller dans une direction différente, vers un dépassement *sui generis*.

3. Une esthétique totalisante : "Quelle joie de vivre"

Quelle joie de vivre (1961) est l'un de ses films les plus riches en références variées et en procédés éclectiques : sa palette va du burlesque au dramatique, en impliquant aussi des emprunts à l'expressionnisme

allemand, un dernier clin d'œil parodique à Eisenstein (le landau qui dévale l'escalier), une citation d'opéra (le *Va, pensiero*) et un usage particulier des chansons. Tout cela s'inscrit dans une forme qui unifie les choix stylistiques les moins compatibles, produisant une impression d'ensemble de film totalisant où le second degré prédomine.

Les références majeures en matière de burlesque et de comique, dans ce film, sont les Marx Brothers, Charlie Chaplin et Buster Keaton. Comme dans *A Night at the Opera* (1935), Clément combine le comique avec des scènes 'musicales' ; "the three greatest aviators in the world", qui apparaissent chez les Marx, semblent avoir inspiré le cinéaste français à la fois pour ses terroristes barbus et pour ses généraux (raides, solennels, ridicules) ; le charabia des barbus rappelle, en outre, la scène de *A Night at the Opera* où Fiorello et Driftwood se mettent à 'parler' un langage inarticulé (par ailleurs, le charabia est aussi un procédé chaplinesque). On peut également voir une citation détournée des Marx Brothers dans la scène de *Quelle joie de vivre* où le brigadier devine que les Fossati cachent quelqu'un, en remarquant un verre de trop sur la table ; et le rôle que jouent les melons chez Clément (passant pour des bombes) est peut-être inspiré de la scène de *A Night at the Opera* où Lassparri s'indigne ("They threw an apple at me") et s'entend répondre par Driftwood : "Watermelons are out of season".

Les références à Keaton sont moins nettes, mais à rapprocher *Quelle joie de vivre* avec *The General* (1926) on relève certains points communs dans le traitement du thème du 'héros malgré lui' : comme Buster, Ulysse se transforme en 'héros' par amour ; la scène du sabre qui s'avère difficile à maîtriser pour Keaton, et dont la lame se détache de la poignée, est comparable à l'usage comique de la bombe du grand-père chez Clément, celle-ci finissant aussi par tomber ; et les tentatives de Buster pour embrasser sa bien-aimée, à la fin du film, ont sans doute inspiré à Clément

l'épisode où Ulysse arrive enfin à embrasser Franca, mais se retrouve aussitôt interrompu par les Fossati. En outre, le chapeau de paille que porte Alain Delon dans la séquence de l'Exposition de la Paix rappelle le couvre-chef de Keaton dans *The Boat* (1921) et le système du grand-père, permettant de faire monter des provisions ou des couverts au grenier, fait penser aux ficelles et aux poulies dans *The Navigator* (1924). Mais ce procédé peut également être vu comme une référence à Chaplin (*The Kid*, 1921).

Les citations détournées de Chaplin, qu'on peut identifier dans *Quelle joie de vivre*, proviennent de plusieurs films et relèvent de différents paramètres. Sur le plan des gags, la scène de la bagarre dans l'épicerie, où le pourtour du cadran d'une horloge tombe sur la tête d'un personnage, rappelle la bouée qui joue un rôle similaire dans *By the Sea* (1915). La façon dont la bagarre est mise en scène dans son ensemble renvoie à de nombreux procédés chapliniens qu'on peut observer aussi dans *The Rink* (1916), *The Immigrant* (1917) et *The Great Dictator* (1940). Ce dernier film est manifestement l'un des repères majeurs de Clément pour *Quelle joie de vivre*, leur thématique étant proche : dans les deux cas, il s'agit de parler du totalitarisme à travers une forme comique, et en mettant en scène un protagoniste du type de Candide (le barbier chez Chaplin, Ulysse chez Clément). Le cinéaste français semble avoir tenu à faire rapprocher les deux films aux spectateurs, parsemant *Quelle joie de vivre* de renvois au *Great Dictator* : outre la scène dans l'épicerie, où les coups de salami et de saucisson prolongent en quelque sorte la scène au buffet conçue par Chaplin (où Hynkel se contentait de brandir un saucisson sans en frapper Napaloni), et l'attitude martiale de Franca qui fait penser à Hannah tapant à coups de poêle les miliciens, on relève la petite fille censée offrir des fleurs à des officiels, et l'explosion finale qui ressemble de façon frappante, visuellement parlant, à celles qu'on voit au début du *Great Dictator* (dans

la séquence située en 1918). Toutes ces citations plus ou moins détournées font ressortir, en définitive, la divergence radicale des messages des deux films : là où Chaplin achevait sa comédie au sujet du totalitarisme sur un discours d'espoir (parfaitement optimiste), Clément finit sur un propos complètement désabusé, verbal et visuel, faisant d'abord définir par Ulysse la liberté comme "un petit trou dans une prison", puis voir au public les portes de la prison qui se referment. Le cinéaste avait commenté ce choix en disant qu'à son sens elles se refermaient non seulement sur les personnages, mais "aussi sur les spectateurs"¹ – remarque qui souligne sa vision pessimiste de l'histoire du XX^e siècle.

À propos de liberté, le rapprochement avec *Modern Times* (1936) est également intéressant à faire. Au début de *Quelle joie de vivre*, le prêtre, puis le capitaine disent "Vous êtes libres" au groupe d'orphelins dont font partie Ulysse et Turriddu ; cette phrase est une citation à peine retouchée du propos du shérif ("Well, you're a free man") adressé à Charlot qui va sortir de prison. Le vagabond de *Modern Times* réplique en demandant à rester en prison un peu plus longtemps ; chez Clément, la prison apparaît aussi comme *préférable* à la liberté, du moins pour certains et dans certaines circonstances (les anarchistes sont ravis d'y aller ou d'y rester ; Ulysse et Franca voudraient s'y mettre "à l'abri", à un autre moment du film). Mais là aussi, Clément utilise le renvoi à Chaplin pour mettre en valeur sa propre définition finale de la liberté : une chose impossible dans la vie civile comme en prison, sauf sous la forme de "petit trou" par où peuvent passer les rares individus qui tiennent vraiment à s'affranchir.

On ne saurait manquer de rapprocher *Quelle joie de vivre* du film de René Clair, *À nous la liberté* (1931), où le travail en usine et l'emprisonnement sont présentés comme deux versions de l'esclavage. À

¹ Cf. D. Bantcheva, *René Clément*, Paris, Éditions du Revif, 2008, p. 134.

observer le décor de la prison, au début du film de Clair, on peut penser que Clément s'est inspiré de lui presque autant que de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, pour les intérieurs stylisés, franchement irréalistes de sa prison romaine. Les files de prisonniers marchant en rangs dans un rythme poussif, et l'effet à la fois triste et cocasse que produisent les scènes carcérales chez Clair sont proches de la manière dont Clément représente le même univers. De plus, *À nous la liberté* relève d'une forme syncrétique, combinant des éléments du muet, du parlant et de comédie musicale ; *Quelle joie de vivre* en contient également, ce qui nous aide à remarquer que Clément s'en sert, à la différence de Clair, sous forme de pastiche (les séquences où apparaissent les terroristes barbus) ou en soulignant d'une autre façon leur nature d'emprunts à l'histoire du cinéma ; dans tous les cas où il adopte des procédés comparables à ceux de Clair, il prend soin de les insérer entre deux séquences à l'écriture filmique bien différente, beaucoup plus moderne, pour faire ressortir l'écart entre ses références et son propre discours visuel.



8. R. Clément, *Quelle joie de vivre* (1961). 9. R. Clair, *À nous la liberté* (1931).

Quant à *Metropolis*, Clément s'y réfère non seulement par le biais du décor gigantesque de la prison, de l'éclairage dans les espaces carcéraux et de la mise en scène des files de prisonniers, mais aussi à travers le Trou Sylvestre qui renvoie au passage secret entre la Ville Basse et les

catacombes, dans le film de Lang. Ulysse et Franca se retrouvent grâce au Trou, d'une manière comparable à celle dont Freder retrouvait Maria dans *Metropolis*. Cependant, les protagonistes de la comédie désabusée qu'est *Quelle joie de vivre* sont si différents de ceux de Lang (idéalisés au possible, pourvus d'une mission messianique) que la citation détournée liée au Trou peut apparaître comme le meilleur exemple de l'écart entre l'univers de Clément et celui d'un cinéaste qu'il admire. Et comme nous l'avons noté à propos du *Great Dictator* de Chaplin, la fin de *Quelle joie de vivre* contredit la conclusion optimiste de *Metropolis* (où une réconciliation générale s'avérait possible). Dans ce cas précis, le dialogue critique est encore plus net, et la contradiction d'autant plus catégorique que Clément utilise, pour sa conclusion visuelle, un décor et un portail gigantesques 'empruntés' à Lang. Le cinéaste allemand représentait un monde totalitaire voué à s'écrouler pour laisser place à une société idéale ; au sens de Clément, qui avait conçu *Quelle joie de vivre* comme une version moderne de *Candide*, le pire est plutôt à venir, et il n'y a rien à espérer sinon l'affranchissement moral (mental) de quelques rares individus capables de préférer 'vivre en victimes' plutôt que de se ranger du côté de l'ordre et des persécuteurs.

4. Le diptyque 'carrollien' de Clément

La référence à Voltaire nous amène à évoquer la façon dont René Clément transpose des éléments d'*Alice in Wonderland* et *Through the Looking-glass* de Lewis Carroll dans ses films *Le Passager de la pluie* (1970) et *La Course du lièvre à travers les champs* (1972). Ces films qui forment un diptyque ont chacun une épigraphe tirée de Carroll, et ils contiennent des renvois à l'écrivain anglais qui relèvent aussi bien de leur scénario (définition des personnages, situations, répliques) que de l'aspect

visuel de la mise en scène (imagerie emblématique, coloris, effets d'optique et de montage).

Dans *Le Passager de la pluie*, l'héroïne, Mélancolie dite Mellie (Marlène Jobert) est présentée d'emblée, par l'épigraphe, comme une version moderne d'Alice ; le crime qu'elle commet au début du film, et toute l'action qui en découle, sont l'équivalent de la chute à travers le puits et des aventures de la petite fille dans l'inquiétant 'pays des merveilles' carrollien. L'idée même de transposer Carroll dans le contexte d'un film criminel frappe par son originalité, surtout si l'on tient compte des dominantes de ce genre cinématographique à l'époque où le film a été réalisé. Mais le plus intéressant, c'est la manière dont Clément concrétise cette intention, parsemant le récit filmique de renvois qui prennent toujours des formes surprenantes, alors même que le spectateur qui a repéré les premiers est préparé à les voir se prolonger. Au début du film, Clément met en place un univers visuellement stylisé : une harmonie chromatique aux dominantes gris bleuté et vert d'eau, où apparaissent des accents blancs et rouges. Le blanc et le rouge, couleurs emblématiques de Carroll, sont ensuite repris à travers une série de vêtements, d'accessoires, d'éléments décoratifs et même de répliques, avec une constance qui ne finit jamais par se banaliser, car seule une partie des costumes ou des objets qui portent ces couleurs forme un leitmotiv proprement dit (comme les vêtements de Mellie, presque toujours blancs, l'assimilant au Pion blanc qu'est Alice au-delà du miroir), les autres occurrences des mêmes couleurs étant imprévisibles.

En outre, Clément emploie dans certaines séquences des effets d'optique qui font paraître Mellie minuscule ou gigantesque ; si l'on compare deux exemples de ce procédé, situés dans le même décor – celui de la cave, l'équivalent du terrier carrollien –, l'on peut comprendre que la taille apparente de l'héroïne traduit par moments son état psychique : dans

la séquence qui suit le viol, Mellie semble minuscule, tandis que plus tard, lorsqu'elle tire dans les murs de la cave, elle a 'grandi' de façon outrancière, se sentant en position de force. Mais comme l'emploi des accents chromatiques, les jeux d'optique conçus par Clément sont, dans leur ensemble, bien plus variés et moins faciles à élucider que dans le cas que nous venons de citer (le plus lisible).

Tout au long de l'action qui résulte du meurtre, Mellie a pour partenaire principal et pour antagoniste Dobbs (Charles Bronson), l'équivalent clémentien du Cheshire-Cat : un personnage défini par le fait que rien ne peut l'atteindre, qu'il reste toujours supérieur aux autres. L'identification entre l'Américain et la créature carrollienne n'est explicitée que très tard dans le film, par le biais d'une réplique de Mellie sur son "sale sourire de chat" – propos qui nous aide à remarquer l'efficacité de la mise en scène conçue pour faire ressortir l'aspect félin de l'acteur dès le début de son rôle (que ce soit par des mouvements fulgurants ou par les sourires narquois exprimant la certitude de sa supériorité), le transformant en version humaine du Chat, sans produire la moindre impression d'artifice. Si l'on tient compte que dans le film, Dobbs a un statut de protagoniste (à la différence du Chat chez Carroll), l'on peut noter que la transposition de l'univers carrollien chez Clément est organisée selon le principe du 'jeu du chat avec la souris', celle-ci étant Mellie / Alice, bien entendu. Par ailleurs, le personnage de Dobbs a des points communs avec n'importe quelle autre créature carrollienne du type angoissant et plus ou moins sadique.

Ne pouvant pas évoquer ici tous les renvois à Lewis Carroll présents dans *Le Passager de la pluie*, je me limiterai à mentionner quelques autres qui permettent de mesurer l'inventivité du cinéaste : le Lapin blanc aux yeux rouges et certains objets magiques carrolliens sont résumés à travers l'image visuelle et les fonctions qu'a dans l'action le sac du passager ; la

pluie est l'équivalent du miroir qui se laisse traverser ; le bordel parisien réunit les caractéristiques de l'échiquier géant et du jeu de croquet, permettant au cinéaste d'introduire des personnages secondaires qui correspondent à la Duchesse (l'hôtesse), à la Reine rouge (Tania Le Goff) et au Roi (Armand). L'ensemble des renvois produit non pas un effet de transposition fidèle (littérale), mais l'impression d'un jeu raffiné sur des citations d'autant plus décalées qu'elles sont réinventées dans un contexte d'action ancrée par ailleurs dans un genre autre que celui du conte (le film criminel) et dans une réalité qui permet au *Passager de pluie* d'osciller constamment entre le plausible et l'étrangeté onirique ou fantastique.

Quant à *La Course du lièvre à travers les champs*, Guy Austin a été le premier à étudier ce film du point de vue des références à Lewis Carroll, et il serait inutile de reprendre ici ses observations, très justes et quasi exhaustives.² Je me contenterai de noter que par comparaison avec le travail de transposition et de réinvention de l'univers carrollien accompli par Clément dans le premier film du diptyque, le second mise sur un nombre minimal de renvois directs, dont les plus frappants sont la majorette 'blanche' (personnage secondaire réunissant les caractéristiques d'Alice, de la Reine blanche et du Destin), la jeune héroïne surnommée 'Pepper' et l'image du Cheshire-Cat qui apparaît aux moments idoines pour annoncer d'abord le début d'une partie décisive de l'histoire du protagoniste (lorsqu'il est encore enfant), puis l'approche de la mort (lorsqu'il s'avère que l'ancienne auberge servant de décor principal au film s'appelait "The Cheshire-Cat Inn"). Entre ces deux apparitions du Chat, Clément a aussi filmé quelque chose qui peut passer inaperçu ou incompris si l'on ne garde pas en esprit l'optique carrollienne : le "grin without a cat",

² Cf. G. Austin, *Gangsters in Wonderland : René Clement's "And Hope to Die" as a Reading of Lewis Carroll's Alice's Stories*, in "Literature / Film Quarterly", 26, 1998, pp. 263-266.

concrétisé à l'écran à travers la forme d'une lointaine volée d'oiseaux, que le personnage de Rizzio regarde pour finir par sourire à son tour. La subtilité de ce procédé est typique de l'humour propre à Clément, souvent dissimulé, procédant volontiers par clins d'œil réservés aux spectateurs assez attentifs ou proches d'esprit pour le déceler et savourer (comme Rizzio dans le plan en question).



10. R. Clément, *La Course du lièvre à travers les champs* (1972).



11. S. Leone, *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966).

Pour finir, notons qu'en dehors des références littéraires, *La Course du lièvre à travers les champs* contient aussi des renvois aux *westerns spaghetti* de Sergio Leone, insérés dans la ligne narrative qui concerne les Gitans vengeurs – le champ référentiel du film va donc du conte jusqu'à une forme cinématographique contemporaine, en passant par le genre criminel, dans un esprit d'éclectisme et de synthèse caractéristique du cinéma de René Clément.



ALESSANDRA GRANDELIS

**“TEOREMA” E SAN PAOLO.
CITAZIONI PASOLINIANE
FRA CINEMA E LETTERATURA**

1. *I libri di “Teorema”*

Le frequenti citazioni, nel cinema di Pier Paolo Pasolini, non sono mai improvvisate o casuali, ma formano ogni volta un modulo calcolatissimo e ricco di sfumature semantiche, come ha sottolineato ripetutamente la critica, peraltro concentrandosi in prevalenza sui rimandi figurativi.¹ L’analisi delle trasposizioni pasoliniane – si pensi ai riferimenti pittorici ne *Il Vangelo secondo Matteo* e nella *Trilogia della vita* – dimostra che ogni citazione non si risolve in un semplice esercizio estetico ma impegna l’osservatore nell’attenta lettura del contesto, sia essa circoscritta all’interno dell’inquadratura o allargata fino a formare la struttura portante

¹ Si veda A. Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, *passim*; A. Tricomi, *Sull’opera mancata di Pasolini*, Roma, Carocci, 2005, pp. 304-322; M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, *passim*.

del film (come ne *La Ricotta*, con il suo rinvio alle crocifissioni di Pontormo e di Rosso Fiorentino). Anche quando l'autore inserisce nella stessa scena più citazioni estrapolate da diversi linguaggi e discipline (letteratura, pittura, cinema, musica, antropologia), dimostrando di assorbire la tradizione come suo naturale nutrimento, non si tratta di un atto spontaneo ma di una scelta precisa, in quanto Pasolini è sempre attento alla "pertinenza della citazione".² È necessario dunque valutare ogni volta con attenzione la portata stilistica di ogni prestito voluto dall'autore.

In questa prospettiva l'analisi delle citazioni in *Teorema* pare assai proficua perché offre la possibilità di un confronto tra le due versioni dell'opera (romanzo e film) e tra due generi di riferimenti (letterari e pittorici), illustrando esemplarmente la complessa architettura semantica che contraddistingue i due testi.

La genesi di *Teorema*, nella sua doppia realizzazione, è pressoché contemporanea: il libro esce nel marzo 1968 e il film viene presentato a Venezia nel settembre dello stesso anno; ed è proprio Pasolini, nel risvolto di copertina dell'edizione garzantiana, a parlare di "natura anfibologica" dell'opera precisando di non sapere "sinceramente dire quale sia quella prevalente: se quella letteraria o quella filmica".³ Anche in un'intervista coeva egli sottolinea l'impasto magmatico di questa parabola narrativa, suddivisa in due momenti:

² Cfr. A. Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*, cit., p. 9. Pasolini rientra così nel grande filone della cultura novecentesca che affonda "le mani nell'immenso serbatoio di parole e di opere che la tradizione passata ha allegato al presente" come "esercizio di certificazione e di collegamento". Cfr. G. Peron, *Introduzione*, in *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone / Brixen, 11-13 luglio 2003)*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2009, p. XXI e p. XXV.

³ Pasolini ricorre qui a una metafora pittorica per descrivere la contemporanea realizzazione del romanzo e del film: "*Teorema* è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo)". Cfr. P. P. Pasolini, *Come leggere nel modo giusto questo libro*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, t. II, p. 1978.

"[...] un primo momento teatrale, che poi è caduto, e un secondo momento che si è diviso in due rami: uno cinematografico e uno letterario. Dunque si tratta di un rapporto stranissimo tra letteratura e cinema".⁴

È dunque il rapporto "stranissimo" ma anche strettissimo fra letteratura e cinema a sostenere il dialogo tra le due dimensioni di *Teorema*: non a caso, come ha evidenziato Marco Bazzocchi, quasi tutti i personaggi del film vengono ripresi mentre sono impegnati nella lettura e per così dire "definiti dal libro che tengono in mano",⁵ che si arricchisce così di un nuovo significato.

Il libro che appare più spesso è quello del misterioso Ospite giunto a Milano nella casa di una famiglia borghese, per "distruggere [...] l'inautenticità"⁶ di quel mondo irreali. Nel film il giovane, quasi annoiato, abbandona pressoché subito il primo volume che lo impegna, un impersonale manuale di ingegneria (*Elementi della costruzione civile*),⁷ per abbandonarsi alla lettura delle *Opere* di Arthur Rimbaud: è un'edizione bilingue edita da Feltrinelli, su cui indugia la macchina da presa elevandola a simbolo di un'esistenza destinata a sconvolgere altre vite, affascinandole con le illuminanti rivelazioni di una sessualità religiosa.

⁴ Id., [Intervista rilasciata a Lino Peroni], in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001, t. II, p. 2934.

⁵ Cfr. M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, cit., p. 119.

⁶ Cfr. P. P. Pasolini, [Intervista rilasciata a Lino Peroni], cit., p. 2931.

⁷ Nel libro Pasolini parla genericamente di alcune "dispense di medicina o di ingegneria". Poco dopo il giovane "anziché le dispense [...] sta leggendo un piccolo volume in edizione economica delle poesie di Rimbaud". Cfr. Id., *Teorema*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., t. II, pp. 907-908.



1. P. P. Pasolini, *Teorema* (1968).

Come è noto, nella propria opera Pasolini ricorre con grande frequenza al poeta francese, con il quale si identifica (“Sono stato un ‘poeta di sette anni’ – / come Rimbaud – ma solo nella vita”).⁸ Lettura cruciale per lo sviluppo di una coscienza poetica e politica, Rimbaud è l’emblema della spinta irrazionale della poesia e insieme di una libertà non solo letteraria.⁹ Nella sua opera si condensa dunque una molteplicità di significati che avvalorano la forza dirompente del giovane dionisiaco di *Teorema*, venuto a colpire la borghesia con i tratti barbarici dello “straniero” e della “diversità”.¹⁰ Negli *Allegati* posti in appendice al romanzo, Pasolini chiarisce che a fondamento della sua descrizione dell’angelo corruttore sta

⁸ Cfr. Id., *Poeta delle Ceneri*, in Id., *Poesie varie e d’occasione*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2003, t. II, p. 1261.

⁹ Si veda Id., *Febbraio 1975. Cani*, in Id., *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, p. 393; Id., *Al lettore nuovo*, in Id., *Altri saggi della maturità*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, t. II, p. 2514; Id., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* [1968-1971], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1290 e p. 1300.

¹⁰ Cfr. Id., *Teorema*, cit., pp. 905-906.

Rimbaud, citando i versi iniziali de *Les Sœurs de charité* e facendo propri quei tratti selvaggiamente seducenti:

“*Le jeune homme dont l’œil est brillant, la peau brune,
Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu,
Et qu’eût, le front cerclé de cuivre, sous la lune
Adoré, dans la Perse, un Génie inconnu,
Impétueux avec des douceurs virginales
Et noires, fier de ses premiers entêtements,
Pareil aux jeunes mers...*”¹¹

Come si è detto, il volume di Rimbaud appare in diversi momenti cruciali del film: quando la serva Emilia, intenta a falciare l’erba, prova una lacerante attrazione verso il giovane dal quale desidera essere posseduta; quando il libro viene raccolto dalla madre dopo la conversione del figlio, con un gesto che sigilla la caduta di Pietro e insieme annuncia quella prossima della donna; quando l’Ospite si trova in giardino insieme a Odetta, la figlia, e al padre che gli chiede incuriosito quale ipnotica lettura lo rapisca. In quest’occasione il giovane recita la chiusa della prosa *Les Déserts de l’Amour*, indicando così la sua venuta messianica, un’epifania che mai più si ripeterà:

¹¹ Ivi, p. 1059. I versi sono presenti nel libro e non nel film. Se qui i versi del poeta francese sono d’ausilio a Pasolini per descrivere chi appare diverso rispetto all’uniformità borghese, è interessante ricordare quanto avviene nell’epigramma *Alla Francia*, compreso nella *Religione del mio tempo* e ispirato al rifiuto pronunciato dal presidente della Guinea Sekou Touré all’Unione dei Paesi africani occidentali voluta dalla Francia: Pasolini sceglie di rappresentarsi con la ‘diversità’, elenca le somiglianze fisiche tra sé e il presidente africano e coglie uno stesso destino sotto il segno di un comune “puro spirito selvaggio” che “ha precise radici culturali nell’‘angelismo’ di stampo decadente che guidò tutta la disperata e solitaria avventura di Rimbaud”. Non a caso, nel verso-chiave del componimento, Sekou Touré è “negro proprio come era biondo Rimbaud”, in un triangolare scambio identitario fra la libertà del poeta francese, quella del presidente e quella dello stesso Pasolini. Cfr. Id., *Alla Francia*, in Id., *Umiliato e offeso. Epigrammi (1958)*, in Id., *La religione del mio tempo*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., t. I, p. 1007 e M. Richter, *La solitudine di Pasolini*, in “Paragone”, XXVIII, 1977, p. 51.

“Egli apparteneva alla propria vita: e il turno di bontà avrebbe messo più tempo a riprodursi che una stella. L’Adorabile che, senza che io l’avessi mai sperato, era venuto, non è ritornato, e non tornerà mai più”.¹²

Se le poesie di Rimbaud sono il libro più importante fra quelli evocati in *Teorema*, il primo a comparire nel film è *King Solomon’s Ring* di Konrad Lorenz, che la madre legge in una traduzione italiana dell’editore Adelphi (“è un libro, intelligente e raro, sulla vita degli animali”).¹³



2. P. P. Pasolini, *Teorema* (1968).

La presenza del celebre volume di etologia trova la propria giustificazione in un tema centrale del romanzo, quello del diventare-animale dei personaggi che di volta in volta vengono in contatto con l’Ospite, scoprendo il mistero dell’istinto e colmando così per un attimo il proprio vuoto esistenziale. La madre per esempio, assorta in giardino a contemplare i vestiti dell’Ospite, sa che deve “*agire prima di decidere*” e si spoglia, spinta da un desiderio non arginato dal pudore per rimanere nuda

¹² La citazione è trascritta così com’è recitata nel film. Per il romanzo si veda P. P. Pasolini, *Teorema*, cit., p. 1060.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 901. Sul significato di questa presenza si vedano le osservazioni di M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, cit., pp. 119-120.

con "l'acquiescenza di bestia insensibile";¹⁴ e in seguito è una "bestia affamata", alla ricerca di qualcuno che possa rassomigliare al giovane e soddisfare, com'egli aveva saputo fare, la "naturale necessità".¹⁵

Oltre alla serva Emilia, che nel suo apparente analfabetismo sarà la sola a 'leggere' immediatamente la sacralità dell'inattesa presenza, Odetta pare l'unica a non essere associata ad un libro, affascinata piuttosto dalla fotografia che le consente di istituire un personale culto familiare (sconvolto peraltro dal giovane dionisiaco). Il fratello Pietro è invece attratto dalla pittura e in due occasioni nel romanzo parla di letteratura e di arte con l'Ospite, nella sua camera arredata secondo il gusto materno come una "citazione di pittori fauves".¹⁶ Nel capitolo intitolato *Dove comincia la nuova iniziazione di un ragazzo borghese* i due osservano con interesse un quadro che segna il momento iniziatico di Pietro, poiché i colori non sono più "quelli dei fauves" bensì quelli "puri" dell'imagista americano Wyndham Lewis.¹⁷ Rispetto al romanzo, il film presenta una significativa differenza perché i ragazzi sfogliano un libro sull'arte dell'inglese Francis Bacon: le opere inquadrare sono molte, ma il regista torna per due volte sui *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944),¹⁸ dove tre figure per metà umane e per metà animali si ripiegano, urlano e tendono la bocca in una smorfia di dolore, trasmettendo un profondo senso di inquietudine. Pasolini sceglie Bacon come emblema della "crisi della

¹⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Teorema*, cit., pp 922-923.

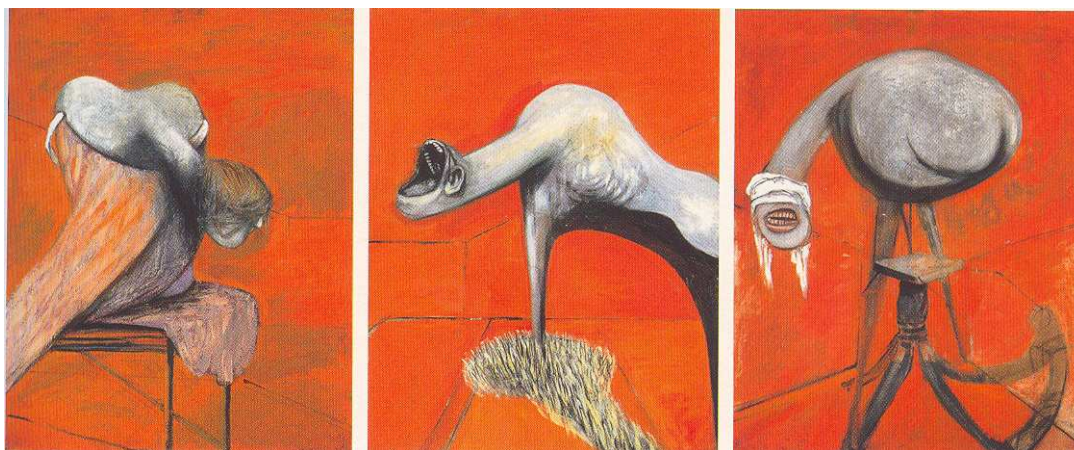
¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 1019-1020.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 912.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 926-927. Il dipinto americano citato "si può identificare con una gouache su carta, datata 1914 e intitolata New York" (cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di W. Siti e S. De Laude, p. 1982). Si veda A. Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*, cit., p. 112.

¹⁸ Per l'esatta successione delle opere di Bacon citate nel film cfr. *ivi*, pp. 112-113.

cultura tardo borghese”,¹⁹ per la sua capacità di mettere in scena la degradazione umana in una pittura concepita non come dono elettivo ma come esperienza essa stessa “degradante”;²⁰ come degradata sarà l’affannosa ricerca di Pietro (“essere anormale, inferiore – che come un verme si contorce per sopravvivere”),²¹ capace di sperimentare nuove tecniche dissacrando la propria creatività ma incapace di dar vita a un diverso linguaggio, finendo per comunicare soltanto la propria balbuziente limitatezza borghese.



3. F. Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944).

Il libro che accompagna la conversione del padre Paolo e il superamento del soffocante tormento borghese, dopo aver subito a sua volta la violenza distruttiva della seduzione, sono i *Racconti* di Lev Tolstoj, aperti “su una pagina de *La morte di Ivàn Il’ic*”.²² Il romanzo riporta le

¹⁹ Cfr. M. De Micheli, *Il disagio delle civiltà e le immagini*, Milano, Jaca Book, 1982, p. 23.

²⁰ Cfr. G. C. Argan e A. Bonito Oliva, *L’arte moderna, 1770-1970 – L’arte oltre il Duemila*, Firenze, Sansoni, 2002, p. 240.

²¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Teorema*, cit., p. 1009.

²² Cfr. *ivi*, p. 942. Un riferimento allo stesso racconto è anche nella *Ricotta* (si veda Id., *La ricotta*, in Id., *Per il cinema*, cit., t. I, p. 345) e un altro in un articolo manzoniano del 1973 (si veda Id., *Alessandro Manzoni, “I promessi sposi”*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., t. II, p. 1863). Per le citazioni di Tolstoj (e di Bacon) in *Teorema* si veda anche Id., *Poeta delle ceneri*, cit., pp. 1281-1282.

citazioni utili per la dimostrazione del 'teorema' pasoliniano, e visivamente il film mette in scena ciò che il racconto tolstoiano descrive per rappresentare la liberazione del padre, trasformandolo da possessore in posseduto. Come Ivàn Il'ič non trova conforto nell'ipocrisia della moglie e della figlia, ma nel gesto spontaneo del giovane servitore che gli sostiene le gambe appoggiandosele sulle spalle; allo stesso modo il padre, grazie a quel gesto ripetuto dall'Ospite, sa che soltanto lui può comprendere il suo male profondo. Nella lunga agonia descritta da Tolstoj, che annulla il tempo per lasciare spazio al pensiero e al bilancio dell'esistenza, si proietta dunque il tormento di Paolo. E anche questa conversione, come ogni altro momento drammatico del film pasoliniano, è accompagnata dal *Requiem* (KV 626) di Wolfgang Amadeus Mozart,²³ che segnava già "il motivo teofanico, sacrale" dell'"apparizione di Cristo al Giordano"²⁴ ne *Il Vangelo secondo Matteo*.



4. P. P. Pasolini, *Teorema* (1968).

²³ "La funzione principale [della musica] è generalmente quella di rendere esplicito, chiaro, fisicamente presente il tema o il filone conduttore del film" (cfr. Id., *La musica nel film*, in Id., "Confessioni tecniche" e altro, in Id., *Per il cinema*, cit., t. II, p. 2795).

²⁴ Cfr. Id., *Una discussione del '64*, in Id., *Dichiarazioni, inchieste, dibattiti*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 783.

2. “Teorema” e la pagina biblica

Proprio la *Bibbia*, citata a più riprese, ha un ruolo fondamentale nello sviluppo del romanzo e del film *Teorema*, come dimostrano i tre rinvii segnalati da Pasolini negli *Allegati* per illuminare altrettanti passaggi della vicenda. Il frammento sulla vocazione del profeta tratto dal “*Libro di Geremia*, cap. 1, vv. 5-9” rimanda al capitolo 14 della prima parte del volume (*Rieducazione al disordine e alla disobbedienza*),²⁵ dove Pietro e l’Ospite giocano a pallone con i coetanei e poi si appartano, rapiti da “una passione pulita e profonda”;²⁶ anche nel testo pasoliniano, infatti, domina l’idea della predestinazione che corrisponde al mistero di chi converte e insieme di chi è stato convertito. Il secondo frammento biblico accenna alla lotta notturna di Giacobbe con Dio (*Genesi*, 32, 24-26), dove il corpo a corpo rivela il carattere soprannaturale dell’avversario al sorgere dell’aurora. In *Teorema* la citazione è legata alle prime fasi della metamorfosi spirituale del padre: quando si sveglia per un forte dolore e abbandona il letto di primo mattino, colpito poi da una luce miracolosa che gli impone di uscire in giardino per scoprire la sacralità della natura come abbagliante “*rivelazione*”,²⁷ costringendolo poi a rincasare poiché “incapace [...] di lottare ancora a lungo con quello stupefacente amore del sole”.²⁸ Anche la terza e ultima citazione biblica proviene dal *Libro di Geremia* (20, 7 e 10) e si riferisce all’intera parabola di *Teorema*. Pasolini sottolinea provocatoriamente l’esperienza “fisica” del profeta “sedotto” da Dio e sprofondato nella sofferenza, allo scopo di esplicitare l’analogia con il fascino carnale e rivelatore dell’Ospite:

²⁵ Cfr. Id., *Teorema*, cit., p. 1059.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 929.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 934.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 935.

"Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato [anche nel senso fisico] e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me...".²⁹

La Sacra scrittura forma una rete di allusioni indirette, illustrate poi negli *Allegati* del libro a stampa, e nel contempo (fin dall'esordio dell'opera letteraria e dell'opera filmica) suggerisce una chiave di lettura evidente e privilegiata. *Teorema*-romanzo si apre infatti con una citazione in epigrafe tratta da *Esodo*, 13, 18 ("Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto"),³⁰ mentre la stessa citazione è letta da una voce fuori campo nella prima breve sequenza di *Teorema*-film, dopo il prologo sulla fabbrica e i titoli di testa sullo sfondo dell'Etna desolato. Nel romanzo il medesimo racconto biblico torna ancora nel capitolo 27 che ripercorre il cammino del popolo eletto nel deserto ("Gli Ebrei si incamminarono..."), luogo della scoperta dell'unicità di Dio riflessa nell'uniformità del paesaggio e insieme luogo simbolico che unisce le due sezioni del capitolo: anche l'apostolo Paolo, infatti, "partì dall'oasi" perdendosi nel deserto e scoprendo l'unica "Cosa" capace di donargli "un profondo senso di pace".³¹ Anche il doppio riferimento agli ebrei e a san Paolo nel deserto si fa rivelazione di ciò che accade a un personaggio borghese di *Teorema*: in questo caso il padre Paolo che, vinto dal fascino mistico-sensuale dell'Ospite, cerca per istinto un luogo appartato, abbandona l'auto lungo le rive del Po e si scopre "definitivamente regredito a inferiore".³² La contaminazione biblica è di grande impatto visivo in *Teorema*-film, poiché proprio l'immagine del deserto si trasferisce dalla prima sequenza alle sequenze successive, come una pausa meditativa dopo ogni evento

²⁹ Ivi, p. 1060.

³⁰ Cfr. ivi, p. 893.

³¹ Cfr. ivi, pp. 963-964.

³² Cfr. ivi, p. 959.

importante (l'apparizione del padre all'uscita della fabbrica, Emilia che abbandona la casa), una sorta di *refrain* che segna lo svelamento della santità. Alla fine Paolo dona la fabbrica agli operai e si spoglia di tutto nella stazione di Milano, incamminandosi nudo peregrino nel deserto, fino all'urlo interminabile dell'ultima scena che trascina chi guarda fra le dune della disperazione: "Come già per il popolo d'Israele o l'apostolo Paolo, / il deserto mi si presenta come ciò / che, della realtà, è solo indispensabile".³³



5. P. P. Pasolini, *Teorema* (1968).

3. Testi e immagini di san Paolo

Il legame fra san Paolo e il padre di *Teorema* (il cui nome non viene subito rivelato, in un'attesa significativa ed elettiva) è di grande interesse per un discorso sulla citazione nell'opera di Pasolini. La figura dell'apostolo, infatti, è tema sotterraneo che accompagna l'intera produzione del poeta, del prosatore e del regista, culminando negli *Appunti*

³³ Cfr. *ivi*, p. 1053.

per un film su San Paolo.³⁴ Fin dalle prove giovanili il motivo è presente: si pensi al poemetto *Lettera ai Corinti* nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, che riporta nell'intervallo delle quartine alcuni versetti della prima epistola paolina, in esergo anche a *La Crocifissione*;³⁵ si pensi al racconto *Romans*, dove il prete Paolo legge alcuni frammenti della *Lettera ai Filippesi* per attenuare il proprio senso di colpa.³⁶ Lo stesso titolo della tarda raccolta poetica *Trasumanar e organizzar* è riconducibile all'operato dell'apostolo, come lo stesso Pasolini confessava a Jean Duflot:

“Lei sa che sto preparando un film su san Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè grosso modo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti di pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il 'fare', l' 'agire', l'azione.

Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s'intitolerà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della 'trasumanizzazione' (la parola è di Dante, in questa forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di san Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al 'terzo cielo', è l'organizzazione della Chiesa”.³⁷

In verità non solo il titolo, ma diverse liriche della silloge evocano la storia e le parole del santo coniugando il puro slancio poetico con l'esigenza civile, come avviene in alcune poesie nate durante la lavorazione di *Medea*: in *Endoxa* l'eroina classica diventa “una Saula credente che cade da cavallo e non crede più”, folgorata da “una conversione alla rovescia”

³⁴ Sulla figura di san Paolo e in generale sulla presenza della Bibbia in Pasolini si veda R. Ricorda, *Pier Paolo Pasolini: epifanie del sacro*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. II: *L'Età Contemporanea*, a cura di P. Gibellini e N. Di Nino, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 397-417.

³⁵ Si veda P. P. Pasolini, *Lettera ai Corinti*, in Id., *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., t. I, pp. 461-462 e Id., *La crocifissione*, ivi, p. 467.

³⁶ Si veda Id., *Romans*, in Id., *Appendice a "Il sogno di una cosa"*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., t. II, pp. 230-231.

³⁷ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot (1969-1975)*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1462.

perché abbandona la vera fede per l'eresia della modernità;³⁸ *Tarso, da lontano* è dedicata alla città di san Paolo, la cui visione fa rinascere nel poeta il fascino del sacro, annullando la distanza fra la genuina religiosità del passato e le miserie del presente in una sorta di incantata continuità, cancellando la sacrilega presenza di un “benzinaio” per guardare ancora alle “Origini”.³⁹ Ma è soprattutto *L'enigma di Pio XII* a ispirarsi direttamente a un passo paolino (*I Ad Corinthios*, 13, 13: “Nunc autem manent, fides, spes, charitas: tria haec; maior autem horum est charitas”). Il poemetto è concepito come un lungo monologo di papa Pacelli che nel 1944 si schiera contro gli ebrei (che hanno fede e speranza, ma non carità) e a favore dei contadini hitleriani e della loro guida “(la sua è non-carità; nella negazione di sé, essa c'è)”.⁴⁰ Alla drammatica ironia di tale argomentazione corrispondono altre pagine pasoliniane sull’“alibi della fede e della speranza” che “senza carità” diventano un mostruoso strumento di discriminazione e repressione.⁴¹ Anche in *Petrolio* (che avrebbe potuto intitolarsi *Vas*, rinviando al “vas d'elezione” di *Inferno*, II, 28 ma anche ad *Atti degli Apostoli*, 9, 15) i riferimenti a san Paolo sono frequenti.⁴² Si pensi all'esemplare *Prima fiaba sul potere*, storia di un

³⁸ Cfr. Id., *Endoxa*, in Id., *Appendice a “Trasumanar e organizzar”*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., t. II, p. 252. Sul tema, oltre a Id., *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot (1969-1975)*, cit., p. 1505, si veda R. Chiesi, *Maria Callas barbara e maga nel cinema di Pasolini*, in *Pasolini, Callas e Medea*, a cura di R. Chiesi, fotografie di M. Tursi, Bologna, Fmr, 2007, p. 102.

³⁹ Cfr. P. P. Pasolini, *Tarso, da lontano*, in Id., *Appendice a “Trasumanar e organizzar”*, cit., p. 242. Si veda anche Id., *Callas*, ivi, p. 263. Sul tema della distruzione delle origini, con il coinvolgimento dell'apostolo, si veda Id., *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, prefazione di G. C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 598.

⁴⁰ Cfr. Id., *L'enigma di Pio XII*, in Id., *Trasumanar e organizzar*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., t. II, p. 19 e p. 23.

⁴¹ Cfr. Id., *I dialoghi*, cit., p. 494 (e si veda ivi, p. 506 e p. 773). Per la presenza della citazione su fede, speranza e carità si veda anche Id., *Cocodrillo*, in *Appendice a “Trasumanar e organizzar”*, cit., pp. 232-233.

⁴² Si veda Id., *Petrolio*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., t. II, p. 1685 e pp. 1800-1801.

intellettuale che vuole raggiungere il potere attraverso la santità; dove si recupera il discorso sulle virtù teologali e il motivo dell'assunzione al Terzo Cielo (2 Lettera ai Corinzi, 12, 2), sfruttando la vicenda paolina per sostenere la divina scelta del 'peggiore' in grado di diventare il migliore nella predicazione e nella testimonianza.⁴³

Basta questa mappa incompleta di riferimenti per mostrare quanto sia radicata la presenza dell'apostolo nel percorso artistico pasoliniano, che culmina da questo punto di vista nel progetto mai realizzato di un film su san Paolo. Il lavoro preparatorio dello scrittore ha molto interesse per un discorso sulla citazione e si riallaccia a *Teorema* sia nella cronologia (il primo abbozzo risale al 1966 e l'autore vi ritorna nel 1968),⁴⁴ sia nella tematica (come l'Ospite di *Teorema*, anche san Paolo irrompe nella realtà del suo tempo trasformandola radicalmente).⁴⁵ Pasolini vuole "trasporre l'intera vicenda di san Paolo ai nostri giorni" e afferma in modo perentorio che "nessuna delle parole pronunciate da Paolo [...] sarà inventata o ricostruita per analogia".⁴⁶ Si crea così un tessuto espressivo con effetto a

⁴³ Si veda ivi, pp. 1310-1322.

⁴⁴ Nel maggio del 1966 Pasolini invia un soggetto di poche pagine a don Emilio Cordero, direttore della Sampaolofilm, senza ottenere alcun risultato; nel giugno del 1968 spedisce allo stesso destinatario un nuovo abbozzo di sceneggiatura, su cui continua a lavorare nel 1974 apportando significative correzioni. Sembra entusiasta del progetto verso cui sente un "amore esclusivo e invasato", ed è sinceramente deluso di fronte ai dinieghi. Cfr. Id., *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 615 (e si veda ivi, p. 619 e p. 639). Sullo stadio avanzato della preparazione di veda W. Siti e F. Zabagli, *Note e notizie sui testi*, in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., t. II, p. 3153. Sull'impossibilità di portare a compimento l'opera si veda Id., *La mia provocatoria indipendenza*, in Id., *Dialoghi con i lettori*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1172-1173.

⁴⁵ Sulle analogie tra *Teorema* e la sceneggiatura su san Paolo si veda G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 46-47.

⁴⁶ Cfr. P. P. Pasolini, *Progetto per un film su San Paolo*, in Id., *Per il cinema*, cit., t. II, p. 2023. Pasolini dichiara a Jon Halliday: "Ma mi manterrò estremamente fedele al testo di san Paolo e le parole che dirà saranno esattamente quelle che usa nelle sue lettere" (cfr. Id., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, cit., p. 1377). San Paolo compare anche in *Salò*: si veda Id., *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in Id., *Per il cinema*, cit., t. II, p. 2043.

contrasto, dove trama e ordito sono la storia contemporanea e la vita dell'apostolo: gli anni della conversione coincidono con l'occupazione nazista di Parigi, quelli della predicazione con gli anni Sessanta e Settanta. Nell'episodio del Macedone, per esempio, colui che appare in sogno al santo si trasforma in un uomo consumato dagli orrori del Lager.⁴⁷

La più vistosa differenza fra il nuovo progetto e *Teorema* riguarda proprio l'impiego delle citazioni, che nel film del 1968 costituiscono indispensabili tasselli simbolici volti a illustrare e (per così dire) completare il racconto, mentre nell'*Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo* formano il corpo stesso dell'opera, con una fedeltà assoluta alle fonti bibliche a cui corrisponde un'assoluta fedeltà nella ricostruzione storico-documentaria del periodo contemporaneo scelto per la trasposizione. La sceneggiatura presenta dunque una fitta serie di recuperi testuali, debitamente segnalati, che attingono agli *Atti* degli apostoli e alle *Lettere* paoline.

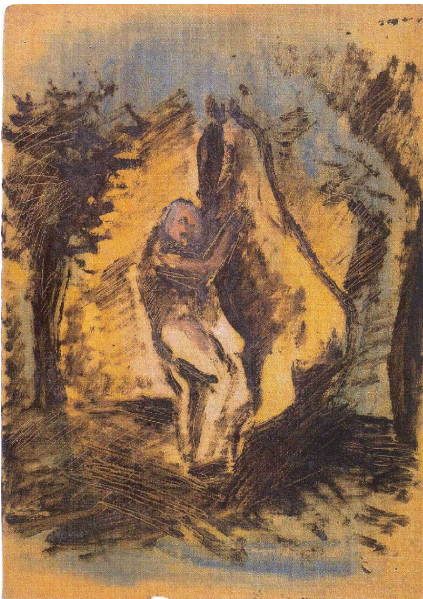
L'idea pasoliniana è quella di un film dall'anima "anticlericale",⁴⁸ in cui si rispetta l'esperienza mistica e si condanna con violenza l'attività del prete, perché in questo ruolo si trasforma nel "primo traditore di Cristo".⁴⁹ Perciò nella versione del 1974 Pasolini introduce le figure dei diavoli e soprattutto di Satana, che spinge un suo inviato a "incarnarsi in Luca" per scrivere gli *Atti degli Apostoli* "con stile falso, eufemistico e ufficiale":

⁴⁷ Si veda Id., *Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo (Sotto forma di appunti per un direttore di produzione)*, in Id., *Per il cinema*, cit., t. II, p. 1929. Per la scelta delle città contemporanee al posto delle antiche si veda Id., *Progetto per un film su San Paolo*, cit., p. 2024, e Id., *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot*, cit., pp. 1508-1509.

⁴⁸ "[...] adesso il senso del film è una cosa violentissima, come non si è mai fatto, contro la Chiesa e contro il Vaticano, perché faccio un san Paolo doppio, cioè schizofrenico, nettamente dissociato in due". Cfr. Id., *La perdita della realtà e il cinema inintegrabile. Conversazione [...] con Gideon Bachmann* (1974), in Id., *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone, Cinamazero, 1979, p. 156.

⁴⁹ Cfr. Id., *Eros e cultura. Intervista rilasciata a Massimo Fini* (1974), in Id., *Altre interviste*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1717.

viene fondata così la Chiesa col suo "elenco lunghissimo di papi criminali, di compromessi [...] col potere, di soprusi, violenze, repressioni, ignoranza, dogmi".⁵⁰ Tutto questo contrasta allora con quelle medesime citazioni paoline che comunicano gli autentici valori della fede: Paolo che con "la prepotenza del capo"⁵¹ crea l'Istituzione ecclesiastica non è lo stesso Paolo che scrive le sue lettere pastorali. È giusto quindi che Pasolini affidi nel 1974 il suo punto di vista ideologico a un'altra serie di citazioni o meglio di auto-citazioni, che nel progetto dovranno opporsi a quelle bibliche: si tratta di due articoli ("da riportare per intero")⁵² apparsi sul "Corriere della Sera" il 22 settembre e il 6 ottobre di quell'anno, dedicati alla drammatica condizione della Chiesa minacciata dall'"edonismo consumistico" e ridotta a "puro folclore".⁵³



6. P. P. Pasolini, *Figure (Conversione di Paolo?)*, olio e gessetti su carta (1943).

⁵⁰ Cfr. Id., *Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo (Sotto forma di appunti per un direttore di produzione)*, cit., p. 1912 e p. 2000.

⁵¹ Cfr. ivi, p. 1928.

⁵² Cfr. ivi, p. 2003.

⁵³ Cfr. Id., *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*, in Id., *Scritti corsari*, cit., p. 353. Si veda anche Id., *Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al Potere*, ivi, pp. 356-361.

Questa costruzione ossimorica e insieme citazionale del film su san Paolo, interamente progettato sulle antitesi, emerge nell'episodio conclusivo. Qui, prima del martirio dell'apostolo a New York, risuonano i "frammenti tra i più alti e sublimi raccolti qua e là dalle lettere, come punti supremi e culminanti",⁵⁴ come un richiamo "alle origini"⁵⁵ indirizzato in forma testamentaria al discepolo Timoteo, ormai vescovo di una Chiesa trasformata in gerarchia e ortodossia.⁵⁶ La voce di Paolo ripete le sue esortazioni alla mansuetudine, al disinteresse, a praticare "integrità nella dottrina, serietà nella condotta [...] conservando la fede e la buona coscienza",⁵⁷ mentre le immagini mostrano "il palazzo, barocco, che è sede del Vescovo" e lo stesso Timoteo nel suo "lussuoso studio" pieno di "una sensuale e apocalittica pesantezza barocca".⁵⁸ La violenta condanna, implicita nel contrasto fra immagine e suono, diventa esplicita nell'epifania conclusiva del vescovo e dell'altare, trasformati in artificiosi emblemi del potere:

"In pompa magna, c'è Timoteo, vestito letteralmente d'oro, schiacciato sotto la mitria, quasi irriconoscibile. [...]"

L'altare incrostato d'oro – vero e proprio vitello d'oro – pieno di lezi barocchi e svolazzi neoclassici, opera di totale miscredenza, ufficiale, minatoria, ipocritamente mistica e glorificatrice, clericale, padronale".⁵⁹

Ed è proprio la citazione delle parole dell'apostolo, pronunciate da una voce sempre più "incomprensibile, impercettibile, soffocata", a valere come ultimo richiamo all'autenticità evangelica: doloroso messaggio di

⁵⁴ Cfr. Id., *Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo (Sotto forma di appunti per un direttore di produzione)*, cit., p. 2018.

⁵⁵ Cfr. Id., *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*, cit., p. 354.

⁵⁶ Cfr. Id., *L'ortodossia*, in Id., *Trasumanar e organizzare*, cit., pp. 167-169.

⁵⁷ Cfr. Id., *Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo (Sotto forma di appunti per un direttore di produzione)*, cit., p. 2015 e p. 2017.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 2012-2013.

⁵⁹ *Ivi*, p. 2016.

redenzione e salvezza, progressivamente sostituito dal clamore delle “campane” che “cominciano a suonare tempestose, assordanti”, mentre le immagini mostrano una sontuosa “processione” come vero e proprio “documentario sulla funzione ecclesiastica”.⁶⁰

Il film su san Paolo costituisce dunque un esempio straordinario di antitesi, dove la violenta condanna (amplificata dalla nuova ambientazione storica) si unisce al recupero profondo dell’anacronistico linguaggio paolino, scandito nella solitudine finale del santo con perfetta fedeltà al suo spirito e alla sua lettera. Solo in quel momento le parole bibliche risuonano nella loro completa verità: un messaggio doloroso di redenzione e di salvezza.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 2014-2016.



STEFANIA RIMINI

IL SIPARIO STRAPPATO. SCENE DI TEATRO NEL CINEMA

Ho messo una cinepresa nel cervello del teatro è il titolo di un articolo di Carlo Quartucci, una sorta di autobi(bli)ografia, in cui il regista e attore traccia un bilancio dei suoi ‘commerci’ con la scena e lo schermo.¹ Si tratta di un testo ricco di felici provocazioni, di curiosi paradossi, capace di rivelare la sensibilità dell’autore in materia di sogni e multimedia. Nonostante sia apparso quasi vent’anni fa, l’articolo propone riflessioni suggestive sulle dinamiche di relazione e interferenza tra cinema e teatro, con qualche intuizione critica davvero efficace,² e aggiunge alla densa bibliografia sull’argomento un tassello curiosamente extravagante.³ Al di là degli esiti concreti del percorso artistico di Quartucci, emerge la ferma

¹ Si veda C. Quartucci, *Ho messo una cinepresa nel cervello del teatro*, in “Cinema nuovo”, 292, 1984, pp. 23-30.

² Cfr. *ivi*, p. 23: “È un cinema che ha qualcosa da dire, quello di Anghelopulos. *La recita* è straordinario, è lì che mi riconosco, nello stesso significato di palcoscenico della memoria che Anghelopulos attribuisce al teatro. Il suo come il mio è un cinema visionario, uno strano sogno molto concreto: un sogno artaudiano, non felliniano”.

³ Per un significativo compendio bibliografico sulle relazioni tra cinema e teatro si veda *Lo schermo e la scena*, a cura di F. Deriu, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 197-238.

consapevolezza delle potenzialità dei due linguaggi e la necessità di una reciproca ibridazione, per cui “uno ingoia l’altro e l’altro si fa ingoiare come Achab e Moby Dick, Giona e la Balena, Geppetto e il Pesce”.⁴ Tale ‘divoramento’ si è manifestato in forme complesse già a partire dai primi anni del cinematografo e continua a suscitare un fervido dibattito critico,⁵ alimentato da una serie di opere in cui il cinema mette in scena il teatro, o comunque istanze espressive di marca esplicitamente teatrale.

All’interno di questo fecondo e sterminato orizzonte Flavio de Bernardinis ha indicato alcune precise categorie, che consentono di definire meglio la portata del fenomeno: 1) film tratti da testi della letteratura drammatica; 2) realizzazione cinematografica di uno spettacolo preesistente; 3) film tratti dal teatro musicale; 4) cine-biografie di teatranti o uomini di spettacolo; 5) film che ritagliano, al loro interno, l’arte del teatro e dello spettacolo quale referente privilegiato o momento chiave della storia che narrano.⁶ Basta scorrere l’elenco per rendersi conto che si tratta di macro-aree, ciascuna delle quali accoglie al proprio interno film diversi per stile e struttura, a partire dai quali è possibile tracciare un bilancio davvero affascinante, a cui peraltro si sommano le esperienze artistiche del cosiddetto ‘teatro immagine’ (fino ad arrivare al teatro digitale), ovvero la sperimentazione di modelli performativi fortemente

⁴ Cfr. C. Quartucci, *Ho messo una cinepresa nel cervello del teatro*, cit., p. 26.

⁵ Tra gli ultimi contributi sulle modalità di rappresentazione del teatro nel cinema si segnala S. Pietrini, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni, 2007; mentre sul versante degli studi di carattere estetico si rimanda a *Fra cinema e teatro*, a cura di G. Martini, in “Culture teatrali”, 19, 2008.

⁶ Cfr. F. De Bernardinis, *Teatrale*, in “Segnocinema”, 102, marzo-aprile 2000, pp. 66-69. Completa la lista un ultimo paragrafo in cui si tiene conto di opere caratterizzate da tecnica stilistica o poetiche espressive fortemente ‘teatrali’, come *Rope* di Alfred Hitchcock o *Metropolis* di Fritz Lang.

caratterizzati da contaminazioni narrative e visive provenienti dal cinema e dai linguaggi elettronici.⁷

All'interno di questo amplissimo repertorio spicca una serie di opere che nascondono o esibiscono delle citazioni teatrali (più scene che non battute), su cui si fonda il senso ultimo del testo. La presenza di frammenti provenienti da testi o contesti teatrali determina interessanti rifrazioni che accendono precise costellazioni di significato giungendo spesso a modificare la tessitura del racconto, la superficie degli sguardi nonché la traiettoria dei destini dei personaggi. Anche in questo caso i riferimenti sono molteplici: Marcel Carné e François Truffaut, Ingmar Bergman e Pier Paolo Pasolini, Pedro Almodóvar e Peter Greenaway (solo per fare qualche nome) hanno consegnato al pubblico capolavori assoluti in cui il confine tra scena e schermo è appena un batter d'occhi.

Non potendo dar conto in modo esaustivo delle infinite variabili del tema, proponiamo una serie di esempi che ci sembrano improntati ad un autentico furore stilistico. Innanzitutto Pasolini: il suo cinema è, infatti, un catalogo di citazioni (di quadri, scene, battute), quasi un'enciclopedia di stili e forme, per la forza centrifuga di ogni piano, capace di scavalcare le regole del gioco e inaugurare nuove frontiere dello sguardo e della narrazione. All'interno della sua rigorosa filmografia isoliamo due opere diversissime per tono e struttura, *Che cosa sono le nuvole?* (1967) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1965), in cui però il teatro si iscrive prepotentemente nelle pieghe del racconto.

Pur non rientrando tra i confini geografici della tradizione europea, *M. Butterfly* (1993) di David Cronenberg rappresenta una tessera

⁷ Si veda V. Valentini, *Teatro in immagine*, Roma, Bulzoni, 1987; Ead., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; A. M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

indispensabile nel discorso su cinema e teatro, grazie alla declinazione di una parabola erotica costruita a partire da un'intensa matrice spettacolare. Una doppia citazione dell'opera pucciniana apre e chiude il film, disegnando due sequenze davvero memorabili, e si distende poi per tutto l'arco narrativo attraverso le rifrazioni e l'eco della colonna sonora. Ma la cifra peculiare del film di Cronenberg risiede nella capacità di sublimare le pulsioni della carne tramite un perverso gioco di travestimenti e dissimulazioni, quasi che l'amore fosse solo una magnifica illusione.

Mario Martone, infine, è un autore eclettico, sensibile, da sempre in bilico fra cinema e teatro, anche se pienamente consapevole delle differenze tra i due linguaggi. Le sue prove per lo schermo mostrano una innata teatralità, accolgono attimi e scene spettacolari, senza però tradire il principio secondo cui "la macchina da presa è la macchina della verità".⁸ L'ultima sua fatica cinematografica, *Noi credevamo* (2010), non rinuncia alle tentazioni del mondo del teatro, anzi approfitta della lezione brechtiana per raccontare l'utopia e le disillusioni del Risorgimento italiano. L'epica risorgimentale viene distillata attraverso una narrazione che chiama in causa più volte paradigmi teatrali (soprattutto nella forma del monologo 'in macchina') fino alla recita degli attori-soldato, un breve siparietto che mette *en abyme* lo stile metalinguistico del racconto.

⁸ Cfr. E. Comuzio, *Mario Martone. La 'vita della tragedia'*, in "Cineforum", 382, 1999, p. 67.

1. Pasolini ovvero recitare la forma

“Pinocchio ha orrore della morte perché egli non saprebbe recitarla. Per poter ‘morire’ egli ora ha ancora bisogno di ‘vivere’”.

G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*

Che cosa sono le nuvole?, piccolo miracolo pasoliniano di invenzione e audacia stilistica, consente di cogliere il mistero della *mise en abyme* del teatro (e del corpo) dentro la cornice dello schermo, per via di un fitto intrecciarsi di piani e livelli di racconto. Pur essendo un cortometraggio si tratta, infatti, di un testo multiplo, costruito a partire dall’innesto di materiali eterogenei (Shakespeare, il teatro dei burattini, la canzone popolare italiana, la citazione dei quadri di Velásquez) perfettamente controllati dallo stile del regista.



1. Titoli di testa di *Che cosa sono le nuvole?*



2. Il teatro nel cinema di *Che cosa sono le nuvole?*

La vischiosità di tali materiali serve a mettere in scena un ardito discorso sul paradosso del teatro, cioè sull’ambivalenza tra verità e finzione, tra vita e morte:

“VOCE DEL BURATTINAIO Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente. Questa non è solo la commedia di ciò che si sa, ma anche di ciò che non si sa. Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono, ma anche della verità che non si dice”.⁹

“La commedia che si vede e si sente” è in realtà la tragedia shakespeariana di Otello, degradata a spettacolo di burattini dalle dimensioni umane che “conservano l’inconsapevolezza del pezzo di legno e l’innocenza colpevole del popolo”,¹⁰ restando inchiodati alla recita straniata di una parte, nel buio claustrofobico di un palcoscenico-ripostiglio, distratti appena dai rumori del mondo:

“Otello osa ancora chiedere spiegazioni al suo nuovo amico Jago. Lo incuriosisce tutto quel brusio che giunge da oltre le pareti, dal mondo esterno:

OTELLO Signor maestro, ma che sono tutti quei rumori...

JAGO Sono i rumori del mondo...

OTELLO Ma non è questo è il mondo?

JAGO Sì, ma quello è l’altro mondo...

OTELLO E che sarebbe l’altro mondo, sor maestro?

JAGO Il mondo dove si va quando si muore...”.¹¹

Prima di essere letteralmente fatti a pezzi dagli spettatori, Totò-Jago e Ninetto-Otello si abbandonano ad efficaci ‘siparietti’ esistenziali, recitati rigorosamente *a parte*, durante i quali il gioco delle parti lascia spazio a utili esercizi pedagogici. “La commedia che non si vede e non si sente”, se non in lontananza, è, dunque, il teatro naturale dell’esistenza che si capovolge nell’illusione della scena, invertendo l’ordine consueto delle cose, per cui la vita è la prigione della forma (la marionetta) e la morte è la libertà del sogno (la bellezza). Il teatro esce così fuori dagli schemi di

⁹ P. P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001, t. I, pp. 939-940.

¹⁰ Cfr. E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 147.

¹¹ P. P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, cit., p. 938.

un'abusata e logora abitudine spettacolare, per divenire luogo nel quale si compie il travestimento umorale e umoristico della tragedia, il rovesciamento dei canoni stilistici nella mescolanza di alto e basso, sacro e profano. Le vette poetiche del linguaggio di Shakespeare precipitano in un calderone ricco e capiente, dentro il quale il regista mette a punto la sua personalissima visione della vita e dell'arte, affidata ancora una volta alla lieve ferocia di Totò-Jago:

“La nostra vita è come una polenta. Prende le forme della caldara dov'è rovesciata. Ma qual è questa forma? La forma della superficie della polenta contro la parete della caldara, o la forma della parete della caldara che contiene la polenta? Noi siamo la polenta, e il giudizio degli altri è la caldara...”¹²

Oltre la soglia di generi e stili, la parabola creaturale di Totò-Jago e Otello-Ninetto è scandita dalla canzone dell'‘immondezzaro’ Domenico Modugno, di antica tradizione italo-canora, e dalle ricorrenti citazioni della pittura di Velásquez, segni pieni di una struggente e ineffabile tensione metalinguistica.¹³ A Pasolini bastano pochi movimenti di macchina e un montaggio serrato per disseminare indizi e piste ermeneutiche, per divaricare gli orizzonti del quadro e lasciare spazio alle ombre di un teatro sospeso tra farsa e tragedia. Attraverso la grammatica filmica, il regista reinventa un paradigma scenico fatto di voci e corpi, di menzogna e sortilegio, destinato però a non durare, a causa dell'irruzione brutale della storia.

L'aerea leggerezza di questo teatro-nel-cinema di lì a poco si tramuterà nella claustrofobica evidenza di un cinema frontale (e quindi fortemente teatrale), irretito dallo sguardo perverso dei carnefici di *Salò o*

¹² Ivi, pp. 955-956.

¹³ Si veda M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 83-106.

le 120 giornate di Sodoma. All'interno delle asfittiche pareti della villa non mancano ludici intrattenimenti e festosi banchetti, ma l'orizzonte della scena è ormai lugubre e non concede riparo ai corpi delle vittime. Dentro gli ingranaggi di tale feroce *machine à plaisir*, priva però di autentico godimento, Pasolini ribalta i canoni estetici e stilistici di *Che cosa sono le nuvole?* restaurando il principio di un teatro come camera della morte, come frustrazione del desiderio, come re-citazione fine a sé stessa. In questo mutato scenario, l'innesto dello sguaiato siparietto tra la pianista e la signora Vaccari rivela tutta la profondità della riflessione pasoliniana sui rapporti tra verità e finzione:

“Sequenza 24b (4'40'’, 36 inquadrature)

Il matrimonio multiplo

Il Monsignore officia il rito vestito con bizzarri e variopinti paramenti pagani. I Signori, giunti nella sala, pretendono dalle vittime, in veste di invitati, canti, risa e urli di gioia. [...] La pianista, fino a quel momento muta, posa la fisarmonica che aveva a tracolla e recita insieme alla signora Vaccari un duetto di cabaret in francese: le vittime a poco a poco cominciano a ridere. Al termine del duetto, la pianista lancia un grido accorato di dolore. Per salvare la situazione, la signora Vaccari la imita: entrambe scoppiano a ridere. La pianista imbraccia la fisarmonica e comincia a suonare. Il Monsignore officia finalmente il rito matrimoniale mentre un chierichetto gli palpeggia il sedere”.¹⁴

Il duetto recitato dalle donne è in realtà una citazione esplicita del film *Femmes femmes* di Paul Vecchiali (1974) interpretato dalle stesse attrici Sonia Saviange (la pianista) ed Hélène Surgère (la signora Vaccari), ma al di là del riferimento cinematografico ciò che conta è l'apparizione di una comicità mimetica e incomprensibile (perché in francese): ancora una volta è il registro del grottesco a incidere la superficie dello specchio, a sciogliere in riso le maschere raggelate dei ragazzi, un riso che però si ghiaccia in gola come l'urlo straziato della pianista. Per una singolare

¹⁴ S. Murri, *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau, 2001, p. 45.

coincidenza proprio la recensione pasoliniana del film di Vecchiali contiene una suggestiva indicazione in merito a un “*ménage à trois* fra ‘realtà’, ‘cinema’ e ‘teatro’”¹⁵ che sembra aderire quasi perfettamente alla composizione strutturale di *Salò*.



3. La citazione grottesca di *Femmes femmes*.

Esiste infatti, oltre al macro-sistema dei gironi, un’organizzazione interna al montaggio e alle singole inquadrature che ricalca la rigida frontalità delle composizioni medievali; si tratta di una strategica messa in scena capace di coniugare l’intrinseca mobilità dello sguardo cinematografico con la ieratica fissità del *tableau vivant*.

È la Sala delle orge ad esaltare la geometria dei corpi e delle linee, con l’apertura centrale della scala a tagliare lo spazio in due sezioni simmetricamente uguali, dentro le quali si disegna la tetra spazialità dei servi e dei padroni.¹⁶ Il calibrato gioco di pieni e di vuoti, di gruppi e

¹⁵ Cfr. P. P. Pasolini, *Femmes femmes*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, t. II, p. 2667.

¹⁶ Si vedano le indicazioni in merito all’anomala e intensa disposizione dei corpi dentro il quadro della visione, in F. De Paolis, *Il quadro iconologico*, in S. Murri, *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cit., p. 156.

figure, viene inquadrato dalla macchina da presa con solenne distacco, sebbene poi la presenza dell'occhio del regista-*voyeur* si insinui fra le pose meccanicamente rituali di vittime e carnefici, riuscendo ad isolare in dettaglio o nei primi piani la sofferenza insieme livida e sublime del serraglio.



4. La Sala delle orge nell'inferno di *Salò*.

La lezione del teatro, che in *Che cosa sono le nuvole?* aveva guidato lo sguardo dello spettatore verso la rivelazione della “meravigliosa, straziante bellezza del creato”, in *Salò* diviene matrice di un funesto spettacolo del crimine; eppure, proprio attraverso la simmetria delle pose e la scenografia dell'orgia, il film traduce segretamente il senso di un'impossibile parabola di salvezza.

2. Cronenberg: cinema 'travestito'

“Ut comoedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt: sic ego, hoc mundi theatrum conscensurus, in quo hactenus spectator extiti, larvatus prodeo”.

R. Descartes, *Cogitationes privatae*

L'incanto per un Oriente paziente e remissivo è al centro di un'intricata rete di opere (la novella di John Luther Long, il dramma di David Belasco, l'opera di Giacomo Puccini, il dramma musicale di David Henry Hwang), che pare sciogliersi compiutamente nell'ambiguo melodramma di David Cronenberg, quel *M. Butterfly* troppo frettolosamente espulso dal novero dei film più autenticamente cronenbergiani. Apparso appena due anni dopo il travolgente *The Naked Lunch* (1991), *M. Butterfly* per alcuni sembra aver perso la carica eversiva dei film precedenti, intrisi di un gusto rosso sangue a mezza via tra *fantasy* ed *horror*, lasciando così la lancinante bellezza interiore di organi e superfici mutanti per il *décor* di una Pechino d'altri tempi, misteriosamente sospesa fra tradizione e rivoluzione. Eppure la raffinata sobrietà di *M. Butterfly* non scaturisce semplicemente dalla rinuncia agli eccessi visivi dei film precedenti, si tratta piuttosto di un diverso modo di raccontare i turbamenti dell'identità e del genere. Cronenberg continua a pedinare anche in questo film corpi virali e desideri perturbanti, solo che preferisce lavorare per sottrazione, rinunciando all'iperbolica declinazione di effetti speciali, a favore di un più intimo disorientamento dello sguardo e della coscienza. Come già avvenuto per *The Naked Lunch*, il regista canadese porta sullo schermo una storia di seconda mano, ispirandosi a un fortunato

dramma musicale.¹⁷ Cronenberg dichiara di essere rimasto ammaliato innanzitutto dal logo dell'opera, in cui una emme maiuscola campeggiava insieme alla sagoma di un insetto stilizzato. Dietro la magnifica ossessione per la *butterfly*, però, si cela il mistero di una seduzione impossibile, che non poteva non intrigare un maestro del cinema da sempre attento alle pulsioni della carne.

Nel dramma di Hwang viene infatti rivissuta l'assurda avventura del diplomatico francese Bernard Boursicot e dell'attrice cinese Shi Pei Pu. La notizia di questa singolare relazione comincia a circolare in America nel maggio del 1986, quando il "New York Times" pubblica due brevi trafiletti:

"[...] dopo un processo di due giorni che ha ricostruito la storia di un amore clandestino e di uno scambio di identità sessuale, un ex-diplomatico francese e un cantante d'opera cinese sono stati condannati a sei anni di carcere come spie al servizio della Cina. [...] M. Boursicot è stato accusato di aver passato informazioni al governo cinese dopo essersi innamorato di Mr. Shi, da lui creduto donna per vent'anni".¹⁸

Il giovane drammaturgo cino-americano viene a conoscenza per caso della *liaison* tra i due uomini e rimane profondamente colpito dai risvolti erotici e culturali della vicenda. Quel che più accende la sua immaginazione è la giustificazione addotta da Boursicot per il fatto di non

¹⁷ Si veda D. H. Hwang, *M. Butterfly*, New York, New American Library, 1989. Lo spettacolo, prodotto da Stuart Ostrow e David Geffen e diretto da John Dexter, ha debuttato il 10 febbraio 1988 al National Theatre di Washington ed è stato poi ospitato a Broadway a partire dal 20 marzo dello stesso anno presso il Eugene O'Neill Theatre. Sempre nel 1988 ha vinto il Tony Award come 'Best Play'. Per un'interessante analisi critica dell'opera si veda M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, trad. it. di M. Nadotti, Milano, Raffaello Cortina, 1994, pp. 258-278.

¹⁸ Citiamo da ivi, p. 258. L'attrice riferisce le diverse reazioni della stampa britannica, francese e americana, sottolineandone l'atteggiamento sessista e stereotipato: l'attenzione si focalizza, infatti, sulla scelta sessuale del diplomatico (*gay* o eterosessuale) e sulla modalità del rapporto erotico (dominio-sottomissione), rimuovendo completamente la figura del travestito come polo di seduzione.

aver mai visto la sua amata nuda: “I thought she was very modest. I thought it was a Chinese custom”.¹⁹ Hwang sa bene che non si tratta di un’usanza cinese, che le donne asiatiche non sono più timide con i loro amanti delle donne occidentali. Egli conclude quindi che Boursicot si sia in realtà innamorato perdutamente di uno stereotipo culturale, e costruisce il suo testo drammatico su una precisa ipotesi: “He probably thought he had found Madame Butterfly”.²⁰ Pur non conoscendo bene l’opera di Puccini, l’autore sovrappone il destino di Pinkerton e Cio-Cio-San a quello del diplomatico e Shi Pei Pu (che nel testo diventano René Gallimard e Song Liling): il risultato è un seducente intrigo di passione e desiderio, fantasticherie e travestimenti, eros e sacrificio.

Al di là della complessa struttura del dramma, canonicamente diviso in tre atti e sorretto da un fitto gioco di *flashbacks* e allusioni metateatrali,²¹ quel che più sorprende è la sottile indagine socio-culturale che Hwang sviluppa sui rapporti fra Oriente e Occidente, attraverso una serie di riferimenti più o meno espliciti ai rispettivi stereotipi sessuali. La singolarità dell’analisi è anche dovuta al brillante trattamento simbolico dell’icona di Madame Butterfly, che assume un’insistente valenza erotica e insieme culturale. Il fantasma del personaggio pucciniano, così denso di *pathos* e leggenda, non è evocato solo nel titolo (sia pure con l’ambigua abbreviazione del nome), ma agisce come specchio metaforico di tutta la vicenda e sprigiona una potente carica di sensualità.

¹⁹ Cfr. D. H. Hwang, *M. Butterfly*, cit., p. 94.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 94 e p. 95.

²¹ La vicenda inizia con il diplomatico chiuso in cella, dopo il processo che lo ha condannato per spionaggio. In questa penosa condizione, l’uomo racconta la sua storia d’amore attraverso una complicata alternanza di *flashbacks* e azioni in presa diretta. L’opera è molto ambiziosa, non solo per i continui cambi di scena ma anche per l’altisonante declinazione dei movimenti coreutici e musicali.

Al di là delle forti implicazioni di genere, quel che emerge prepotentemente dalla lettura è la messa in scena di una relazione fantasmatica, di un rapporto perverso in cui il confine fra realtà e illusione è decisamente permeabile. Proprio questo aspetto colpisce la sensibilità di Cronenberg, da sempre ossessionato dai concetti di identità e mutazione: la sua scelta di portare sullo schermo il dramma di Hwang, dunque, non è affatto occasionale.²² Egli alleggerisce innanzitutto la complessità strutturale del testo riducendo sensibilmente il peso dell'intrigo spionistico, a tutto vantaggio della relazione fra i due protagonisti e in piena sintonia con Hwang che firma la sceneggiatura. La narrazione in *flashback* viene quindi sostituita da uno sviluppo più lineare, in cui la progressione degli eventi non subisce alcun intoppo ma fila dritta fino alla catastrofe finale. La colonna sonora di Howard Shore, inoltre, recupera alcuni brani di *Madama Butterfly* ma tende a riassumere le atmosfere dell'opera pucciniana senza cadere in facili stereotipi. La storia di Gallimard e Song diventa così, nelle mani di Cronenberg, "il racconto del meccanismo stesso della composizione melodrammatica: non solo l'impossibilità amorosa, la 'fatalità' dell'incontro, ma soprattutto la 'creazione' amorosa, l'oggetto d'amore come ostinato parto della fantasia".²³ In questo senso la citazione dell'opera di Puccini serve innanzitutto a sublimare le atmosfere *mélo* del film, ma il "gioco nominalistico 'fly'-'butterfly' scatena una serie infinita di riferimenti interni al cinema di Croneneberg",²⁴ moltiplicando così le

²² Il produttore mandò a Cronenberg la sceneggiatura, proposta in precedenza a Peter Weir e a Stephen Frears, e il regista si impegnò a raccogliere preliminarmente un'ampia documentazione sulla storia e la cultura orientale. Le riprese a Pechino offrirono poi l'occasione di entrare in contatto con una realtà in continua evoluzione, innescando un finissimo gioco a livello profilmico e di montaggio (gli interni ricostruiti in studio si alternano continuamente agli esterni cinesi).

²³ Cfr. E. Martini, *Each man kills the thing he loves*, in *David Cronenberg*, in "Cineforum", 477, 2007, p. 34.

²⁴ Cfr. G. Canova, *David Cronenberg*, Milano, Il Castoro, 2007, pp. 92-93.

risonanze tematiche del testo. L'immagine della Butterfly viene, infatti, sempre simbolicamente evocata come miraggio di seduzione, come "tenace archetipo di femminilità orientale".²⁵

È evidente che al centro della fantasia erotica di Gallimard non c'è Song Liling ma il suo fantasma scenico, ossia il riverbero dell'icona della Butterfly. Il diplomatico si innamora solo di un "palcoscenico, percorso da occhi estatici; di una primadonna, che ne occupa il centro; e soprattutto di uno sguardo (il proprio, quello della platea) che di questa immagine garantisce il senso".²⁶ Il diplomatico, del resto, contempla per la prima volta l'attrice cinese durante un *party*, mentre canta alcuni brani dell'opera di Puccini. È il teatro ad accogliere la meraviglia dell'amore, a rendere possibile il corto circuito tra due esseri altrimenti destinati a rimanere estranei all'intrigo della passione. La forza centripeta del dramma musicale di Puccini torna a scuotere la coscienza del protagonista in un altro frangente del film, poco prima del tragico finale, quando Gallimard (ormai trasferitosi a Parigi) si reca a teatro per assistere a una messa in scena dell'opera. Anche in questo caso la reazione del personaggio è toccante e istintiva: l'obiettivo di Cronenberg indugia su un primissimo piano che mostra il volto di Irons solcato da lacrime di profonda commozione, mentre è il miraggio della Butterfly a far palpitare ancora la carne e l'anima. La presenza dentro le maglie del racconto di frammenti dell'opera lirica

²⁵ Cfr. P. Cristalli, *Dei miraggi ingannatori*, in *David Cronenberg. La bellezza interiore*, a cura di M. Canosa, Recco, Le Mani, 2005, p. 133. La figura della Butterfly agisce anche "come equivoco fantasma ideologico, capace di smuovere inconsapevoli echi: la geisha già naturalmente predisposta all'inganno del viaggiatore Pierre Loti (*Madame Chrysanthème*), la Butterfly devota prima di ogni altra cosa all'amore materno nel racconto dell'americano John Luther Long, la teatralizzazione vittoriana nell'atto unico di David Belasco" (cfr. *ivi*, pp. 133-134). A questa fervida mitologia occidentale si aggiunge poi la parabola balzachiana di *Sarrasine*, come suggerisce M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, cit., pp. 257-295.

²⁶ P. Cristalli, *Dei miraggi ingannatori*, cit., p. 137.

rafforza l'impostura di Song Liling, accresce il suo fascino e introduce una nota di struggente malinconia, che culminerà nella 'rappresentazione' del sacrificio di Gallimard.

Il film assume allora la forma di un memorabile indugio sullo statuto di verità della visione, di ogni visione. Fin dai titoli di testa, animati da schermi di carta, arabeschi orientali e paraventi mobili, Cronenberg propone una dimensione percettiva instabile: l'orizzonte teatrale della dissimulazione agisce prima ancora che il racconto abbia inizio. Tutto il film è segnato dalla presenza di maschere e specchi, di scene e inganni: si pensi alle sequenze ambientate nell'Opera di Pechino, dove Gallimard si reca per prolungare la visione del suo oggetto d'amore.



5. La festosa ritualità dell'Oriente di Cronenberg.

La ritualità dello spettacolo cinese, attraverso la messa in scena di costumi scintillanti, di trucchi pesanti, di gesti geometrici e perturbanti, esalta l'estatica contemplazione del diplomatico. Alla coreografia del palco si aggiunge anche il fascino indiscreto dei camerini, dove Gallimard segue la sua attrice, sperando forse di smascherare il segreto della sua bellezza. Il viaggio sentimentale dentro questo universo spettacolare è un omaggio alla

natura più profonda della cultura cinese, e al tempo stesso un'occasione per sublimare il punto di vista del personaggio sull'Oriente e sul suo desiderio.

È il mondo del teatro, dunque, a segnare simbolicamente il percorso della soggettività di Gallimard, fino all'ultima interpretazione. La migliore della sua carriera. Trasformando con grande intelligenza registica il finale del dramma di Hwang, Cronenberg fa sì che il gesto estremo di darsi la morte venga inscenato da Gallimard sotto gli occhi dei carcerati, spettatori in delirio di un devastante atto unico, e sulle note sublimi dell'opera di Puccini, che ritorna come traccia e forma del *pathos*.



6. L'anfiteatro del desiderio.

La macchina da presa misura e ritaglia lo spazio della platea (le gradinate del carcere) e quello del palco (una piccola pedana in cui siede Gallimard), si muove con partecipazione dall'alto in basso, alternando concitati primi piani di René e inquadrature in campo lungo degli astanti. La prigionia diventa allora l'anfiteatro in cui si compie la *performance* sacrificale del protagonista, scandita da gesti quasi ascetici di immobile bellezza. La compostezza del corpo mima il rigore degli attori orientali, mentre il volto – reso irriconoscibile dal trucco – accoglie il mistero di una nuova identità. Le parole che scandiscono la partitura mimica di Gallimard

fondono e confondono le intenzioni della recita in una calcolata *climax* di passione e delirio:

“There is a vision of the Orient that I have... of slender women in cheongsams and kimonos, who die for the love of unworthy foreign devils. Who are born and raised to be perfect woman... Who take whatever punishment we give them and spring back... strengthened by love unconditionally. It's a vision that has become my life... My mistake was simple and absolute... the man I love was not worthy. He didn't deserve even a second glance. But instead, I gave him my love, all my love. Love warped my judgement, blinded my eyes... So that now where I look into the mirror... I see nothing but... I have a vision of the Orient that deep within her almond eyes there are still women, women willing to sacrifice themselves for the love of a man. Even a man whose love is completely without worth. Death with honor is better... than life with dishonor”.

Gallimard giunge finalmente ad ‘abitare’ il fantasma dell’amata Butterfly, a ricrearne il destino, separandosi dal mondo per accedere alle vette assolute del desiderio e dell’arte.



7. La metamorfosi di Gallimard in M. Butterfly.

Per farlo si serve di una parrucca, di un kimono e di uno specchio, col quale si taglia la gola fra gli applausi appassionati del pubblico. Il rosso

della maschera si è sciolto nel sangue: “svanita è l’immagine / qual foglia in chiuse pagine”.²⁷

3. Martone: il Risorgimento come ‘teatro di guerra’

“La nascita di un film è segnata all’inizio da un punto di attrazione in qualche modo inspiegabile. È un punto che si può trovare in un libro, in una storia raccontata, per strada o parlando con un amico, non fa nessuna differenza. È una sensazione. Questo punto si accende, si illumina, e ti attrae perché tu lo raggiunga. Inizia così un vero e proprio viaggio che si compone di tre parti: due si svolgono in una zona di meditazione e di solitudine e l’altra nell’espansione e nell’apertura verso gli altri”.²⁸

La ricetta cinematografica di Mario Martone è rimasta invariata nel tempo. Per capire le ragioni e la forza di *Noi credevamo* valgono ancora le parole pronunciate nel 1996 al Festival di Taormina, e questo subito conferma la coerenza dell’autore. La dedizione all’idea, la concentrazione della scrittura, la libertà delle riprese sono sempre gli ingredienti di un modo di fare e pensare il cinema che continua a sorprendere, perché riesce a fare a meno dei condizionamenti del mercato per dare la precedenza al compito specifico dei cineasti: quello di vedere, con umiltà e coraggio.²⁹ L’ultimo film del regista napoletano ribadisce questa tensione dello sguardo e ricostruisce uno dei periodi più controversi della storia italiana del Risorgimento, a partire da una serie di considerazioni ‘contemporanee’ sul terrorismo dopo l’11 settembre. I nodi insanguinati del presente stimolano insomma la riflessione sul tormentato processo di unità nazionale, perfettamente incarnato dal titolo del romanzo di Anna Banti che

²⁷ G. Giacosa e L. Illica, *Madama Butterfly*, atto III (la battuta, nel libretto della prima rappresentazione scaligera del 17 febbraio 1904, cadrà nel libretto modificato della seconda rappresentazione bresciana del 28 maggio 1904). Si veda G. Puccini, *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 251.

²⁸ M. Martone, *Come nasce un film*, in Id., *Chiaroscuri. Scritti tra cinema e teatro*, a cura di A. D’Adamo, Milano, Bompiani, 2004, p. 108.

²⁹ Si veda Id., *Le tracce di Rossellini*, ivi, pp. 121-126.

suggerisce l'illusione e insieme la delusione di una rivoluzione imperfetta.³⁰

Più dei precedenti film di Martone, *Noi credevamo* è il risultato di spinte e tensioni molteplici, amalgamate in una robusta narrazione. L'andamento episodico asseconda una prospettiva didattica, debitrice della lezione brechtiana, e permette di coprire un ampio arco temporale che lascia peraltro fuori campo le vicende risorgimentali più note. Il ritmo serrato degli eventi è sostenuto da un intenso commento musicale, che impiega il repertorio ottocentesco quasi esclusivamente strumentale (di carattere introspettivo), ad eccezione del *Lied* verdiano *Pietà, Signor, del nostro error profondo* del 1894. Come suggerisce Tullio Masoni, sottolineando la centralità della colonna sonora, il film è un vero e proprio

“‘storiodramma’ che attinge in larga parte al repertorio del Verdi ante Quarantotto (il più cospirativo, forse, più mazziniano) e intreccia l'azione coi suoni del segreto: una violenza viscerale, convulsa accecata, che attinge dall'*Ernani*, da *Attila*, dall'onirismo torvo del *Macbeth* e dei *Masnadiere*”.³¹

La rilevanza dell'aspetto musicale conferisce al film una netta impronta melodrammatica, accentuata dagli evidenti richiami a Luchino Visconti e dalla spiccata impostazione teatrale, sul filo di una serrata dialettica fra finzione e realtà. Su tali analogie è lo stesso regista a pronunciarsi:

“Mi sembra che ci sia una stretta corrispondenza tra le musiche e i dialoghi nel film, perché il taglio della recitazione non è naturalistico. Siamo sempre, costantemente, su un palcoscenico”.³²

³⁰ Si veda A. Banti, *Noi credevamo*, Milano, Mondadori, 1967.

³¹ T. Masoni, *Storiodramma*, in “Cineforum”, 500, dicembre 2010, p. 66.

³² M. Martone, *Mario Martone parla di “Noi credevamo”*, a cura di L. Codelli, in Id., *Noi credevamo*, Milano, Bompiani, 2010, p. LIII.

L'ibridazione fra teatro e cinema è un tratto distintivo delle regie di Martone, in omaggio al suo 'doppio talento' professionale, ma in *Noi credevamo* è particolarmente efficace nel comunicare un cupo senso di tragedia, un aspro sentimento della solitudine, un doloroso slancio eroico: si pensi all'impiego dei monologhi 'in macchina'³³ e alla scansione del dialogo, che evidenzia con forza la tensione dei corpi e delle voci degli interpreti.

Il carattere intimamente teatrale del racconto per immagini nell'ultimo episodio del film, *L'alba della nazione*, cambia segno e ritmo, raggiungendo toni di grande immediatezza espressiva grazie al goliardico allestimento di una farsa popolare ad opera di un gruppo di soldati-attori. Si tratta di un notturno 'garibaldino' di straordinaria intensità, di un grande momento corale in cui si respira davvero l'eroismo cameratesco dell'impresa dei Mille, mentre si alleggerisce la malinconica atmosfera degli episodi precedenti.

³³ Il monologo 'in macchina' prolunga e consolida l'effetto dello sguardo in macchina, solitamente considerato un tabù perché prevede la sottolineatura della finzione cinematografica. Quando l'attore dirige il proprio sguardo verso l'obiettivo della macchina da presa, infatti, ammette di sapere che al di là di essa c'è il pubblico; nello stesso tempo lo spettatore si trova ad essere 'interpellato' e a dover gestire in modo attivo il proprio ruolo. Nel caso di *Noi credevamo*, la presenza di prolungati monologhi in macchina contribuisce ad accentuare lo stile teatrale del film, sottolineandone la natura finzionale. Su questi aspetti si veda F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1987, *passim*.



8. I soldati-attori recitano *I mafiosi de la Vicarìa*.

Già in fase di sceneggiatura Martone e Giancarlo De Cataldo indulgiano sui dettagli della scena, sottolineando un netto cambio di tono rispetto al clima generale della storia:

“SPIAGGIA DI MELITO – ESTERNO NOTTE

I soldati sono accampati intorno ai fuochi che punteggiano la spiaggia per centinaia di metri. Chi suona, chi ride, chi discute, l'esercito di volontari esprime una vitalità intensa e partecipe. Domenico e Saverio sono in un gruppo composto di napoletani, siciliani, veneti, lombardi, piemontesi... Tra i siciliani c'è Vincenzo, che avevamo visto guidare il gruppo della prima barca, accanto a lui i suoi amici GIOVANNI e SALVATORE. GINO, un giovane napoletano, lo chiama.

GINO Oh, tu, eh! Come ti chiami?

VINCENZO Io? Vincenzo. [...]

GINO Che fai nella vita?

VINCENZO Ah, io nella vita faccio due cose (*portandosi la mano con le dita aperte nella faccia*): entro ed esco dalla Vicaria... e poi faccio il teatro!

Si scatena l'entusiasmo alla notizia che ci sono degli attori.

UN VENETO Dai, fateci ridere!

VINCENZO Giovanni, Salvatore, alziamoci!

GIOVANNI (*annuncia*) Libera compagnia della Vicaria!”³⁴

Bastano le prime battute di presentazione di Vincenzo per cogliere una sottile e compiaciuta ironia, che caratterizzerà poi tutta la sequenza. La

³⁴ M. Martone e G. De Cataldo, *Noi credevamo*, in M. Martone, *Noi credevamo*, cit., pp. 241-242.

Vicaria, infatti, era il carcere di Palermo e dunque il profilo artistico del soldato è segnato da attività non del tutto lecite. La feconda insinuazione circa la propria condotta morale, però, non scoraggia il coro degli spettatori che, per bocca di un soldato veneto, invita gli attori a recitare. Quel che conta davvero in questo frangente di ritrovata armonia è la forza del teatro, la capacità della parola recitata di trascinare e infiammare i cuori, perfino alla vigilia di una battaglia decisiva. La robusta fisicità di Vincenzo Pirrotta, Giovanni Calcagno e Salvatore Ragusa (interpreti prestati al ruolo di attori-soldati) è al servizio di una comunità disparata, in grado però di riconoscersi sotto le insegne di una comicità ammiccante e ‘maliziosa’:

“I siciliani inscenano una farsa, I mafiosi de la Vicaria, in cui si rappresentano dei mafiosi in carcere: i compagni ridono a crepelle alle battute piene di doppi sensi. Giovanni fa Iachino, Salvatore fa Turi e Vincenzo interpreta l’Incognito, un uomo che deve essere molto potente per come viene rappresentato... [...]

IACHINO Ccà dintra c’è un usu, un costumi, usu e costumi formanu una liggi. Cu è chi avi la fortuna di trasiri ccà rientra...

INCOGNITO Bella fortuna!

IACHINO ... avi a paghari una piccula summa chi servi pi li francisi.

INCOGNITO Chi sono cotesti francesi? [...]

TUTTI (*nei vari dialetti*) I mafiosi!

IACHINO Nautri li chiamami accussì, sunnu chiddi chi hannu di bisogno. Dànnuci na cusuzza, stanno cueti iddi, cueti vui e cueti tutti!

INCOGNITO Ma sentite, io sono...

L’incognito prende un ramoscello e se lo infila tra il naso e il labbro superiore a mo’ di baffoni spioventi: Iachino a quel gesto lo riconosce e gli bacia platealmente la mano, il pubblico esplode in grida e lazzi.

TUTTI È Crispi! Crispi s’ ’a fa cu’ ’e mafiusi!”³⁵

Come indicato dalla didascalia, lo spettacolo improvvisato con entusiasmo dai tre soldati-attori cita una pagina de *I mafiusi de la Vicaria* di Giuseppe Rizzotto e Gaetano Mosca, una commedia popolare in cui con grande sapienza gli autori rappresentano l’intreccio complesso e

³⁵ Ivi, pp. 243-244.

ambivalente di un preciso ambiente sociale.³⁶ L'opera, che nella sua forma originaria prevedeva solo il montaggio di scene disparate, ebbe largo successo a Palermo, dove solo nel 1875 si registrarono oltre trecento repliche. Nelle note di regia Martone chiarisce che l'inserzione della scena si deve a De Cataldo, attento a suggerire e delineare inedite implicazioni di ordine politico e culturale. La forza dell'intera sequenza si deve senza dubbio al talento dei tre interpreti, ma il significato va colto a partire dai perversi legami fra stato, politica e mafia, con un'allusione a Crispi che crea dissensi perfino fra i soldati. Il clima euforico della recita viene infatti interrotto da due ufficiali, che non gradiscono la plateale derisione della figura di Crispi.

Questo intenso momento di teatro-nel-film è in realtà un virtuoso anacronismo, dal momento che il testo di Rizzotto e Mosca risale al 1863 mentre i fatti narrati nell'episodio sono datati 1862. Questa efficace soluzione accentua il generale effetto di straniamento del film, creando ambigue corrispondenze tra finzione, farsa e realtà. L'esplicito recupero del teatro in funzione didattica permettere poi una presa di coscienza collettiva, per cui il gruppo di soldati riconosce se stesso come parte di un popolo, a prescindere dalla diversità di accenti e destino. La coralità della scena raggiunge il suo acme quando, in contrasto con la brusca interruzione della recita, i garibaldini intonano all'unisono il canto *Camicia rossa*: un sussulto patriottico prima della resa dei conti in battaglia.

La parentesi cameratesca dei soldati-attori è appena una pausa, un intervallo che precede la tragedia della storia; non a caso Vincé, il soldato capocomico impersonato da Vincenzo Pirrotta, è destinato a morire sul campo abbattuto dal fuoco amico, in un lungo piano ravvicinato. Al senso

³⁶ Si veda a proposito A. Bisicchia, *Teatro e mafia 1861-2011*, Milano, Editrice San Raffaele, 2011, pp. 21-38.

di sconfitta evocato sin dal titolo va sommato però il valore catartico che le tante scene teatrali restituiscono al racconto: il punto allora – come afferma lo stesso Martone – “non è che tutto è finito, il problema è che tutto è da cominciare”.³⁷

³⁷ Cfr. M. Martone, *Mario Martone parla di “Noi credevamo”*, cit., p. LV.



JOSÉ MANUEL MOURIÑO

**DE LA VOLUNTAD DE PRONUNCIAR UNA NUBE.
“FORTINI / CANI” COMO PARADIGMA
DE LA CITA**

“El pajarero se volvió hacia él, abrió la boca y su aliento se materializó en forma de una niebla blanca que se vio planear un instante por encima de sus labios en el aire transparente y helado, haciendo visible de pronto que la palabra humana no solamente era algo más que el sentido que pretende manifestar, no solamente algo más que las lenguas de las que dispone y que despliega, sino también algo más que la materia sonora por la cual se hace escuchar en los oídos de los hombres”.

P. Quignard, *Retórica especulativa*

Todo parece quedar claro desde un principio mediante una luminosa disyunción que conjuga la imagen en sus films: una voz (que ampara un texto) y un lugar (que acoge un cuerpo). El robusto sistema conceptual que gestiona la articulación base, en el ‘extraño caso’ de los Straub-Huillet, se nutre de las variaciones (o persistencias) en un germen dual, que se adopta como canon. Este conocido régimen dialéctico de raíz fundamentalmente brechtiana y que asume características tanto de orden marxista como

hegeliano, es el fermento sobre el que aflora y se administran las distintas narraciones. Ya desde el particular binomio autoral (Danièle Huillet-Jean Marie Straub), hasta aquella convergencia esencial que confronta ciertas superestructuras argumentales (léase Mallarmé, Cézanne, Engels, Schönberg, Brecht, Bach, Fascismo, Hölderlin, Marxismo, Resistencia...) con otras recurrentes subestructuras espaciales (Berlín, Egipto, Nápoles, Montes Apuanos, Sant Victoire, Monte Palatino, Sicilia, Père Lachaise...), la forma en que se adopta el factor cinematográfico resulta de un diálogo particular que atraviesa la pieza. Si remontamos concienzudamente su laborioso proceso de medi(t)ación cinematográfica, siempre terminan por imponerse, en alguno de sus vértices, dos de estos hemisferios de potencia centrífuga. De manera que el emblema aglutinante bien podría ser el de la forma en que su cine discierne la voz de la imagen (la palabra del lugar). División esta que también revela, a poco que lo meditemos, una clara tendencia a puntualizar las condiciones bajo las que se expone cada una de las propuestas, pues ‘separa’ a los dos principales entes intermediarios (con la realidad) que la evolución técnica, hasta el día de hoy, ha permitido adoptar al arte cinematográfico. Por otro lado, los Straub asumen la necesidad de partir de esta depuración del medio como jurisprudencia ideal autoimpuesta, concentrada en un velar minucioso (casi patológico) por cada una de aquellas realidades y, en especial, por el corte mismo. Su cine parte siempre, pues, de una premisa irrenunciable: la criba de las materias, la esterilización de las superficies que deciden acometer. De ahí procede también el hecho de que en su cine no se transija jamás con la convención y el lugar común de la disolución mediática. Su cine niega terreno a la ambigüedad, al amasijo de la palabra en el canto de sirena “polifónico” de la disolución de las artes; a la ensordecedora algarabía de una fusión gratuita. Su imagen es clara y perseverantes sus encuadres fijos, en donde la vigilia de su mirar solo es asaltada por un corte limpio entre plano y

plano. Su voz es alta, energética, rotunda, modulada, pautada por una serie de cesuras estratégicas que dividen su enunciación en dulces tramos arrítmicos. El principal argumento cinematográfico que se adopta es pues aquel que se asienta en un universo constituido por dos “escenarios” específicos en el que los límites están perfectamente perfilados (en principio). En realidad, esto es ya un desmontaje estructural, en cierta forma materialista, del propio medio cinematográfico. Pero se parte de esta impermeabilidad de base, de esta (des)coyuntura, en espera de encumbrar otro diálogo de segundo orden, no tan claro dentro del plano, que circula como un manantial subterráneo bajo la intransigencia de su puesta en escena y que se irá modulando sutilmente... hasta la ‘pronunciación’ de (la imagen de) una nube – el inicio, pues, es un anatema derivado de su toma de posición: se parte “de la resistencia” para llegar “a la nube”.



1. J.-M. Straub e D. Huillet, *Dalla nube alla resistenza* (1979).

Bajo esta premisa, el recurso a la cita se antoja como una adopción esencialmente justa. Un citar que trabaja, que se asume como recia respuesta natural contra la adaptación, como afirma Straub a propósito de *Nicht versöhnt*:

“Nada de lo que llaman ‘adaptaciones cinematográficas’ de la novela. Y no se ha pretendido que los actores ‘interpretaran’ [spielen] de alguna forma su texto, sino que, al contrario, lo recitaran [rezitieren] como una partitura bien definida”.¹

No una interpretación, pues no deja de ser una síntesis (una digestión) del texto de referencia, sino el texto como “partitura”, con lo que la referencia consigue mantener su presencia efectiva, no se diluye en aquel acomodo. Quien ejecuta la partitura se sirve de ella como de un mapa, no necesita consumirla en la evolución de su lectura, siempre serán dos entidades autónomas (aunque su dependencia real se actualice en un contexto dialéctico). En sus propuestas, tanto el propio cine como los textos referidos se ofrecen para posibilitar un cálculo, pero nunca una adaptación o con-fusión de aquellos. Para la adaptación, uno de los dos márgenes habría de perder consistencia en sus límites y, de alguna forma, servir de molde a la réplica, debería dejarse (des)hacer. Pero aquí cada una de las fronteras defiende empecinadamente su forma. Son complementos inadaptables e inadaptados. Porque aquel que no logra adaptarse es aquel que está incapacitado para amoldarse a una nueva circunscripción, aquel que no consigue dejar atrás su contexto original para ‘encajar’ en una nueva circunstancia. Ése es el inadaptado, el que no ha aceptado mimetizarse con el nuevo ‘entorno’ y vive aferrado a las consecuencias de su contexto original, que lo señala continuamente. El inadaptado carga sobre sus hombros con un lastre edénico como si éste fuera un estigma que contamina su paso y del que se sirve, a modo de filo lacerante, para dejar una herida, una brecha (por mínima que pueda ésta ser) en su nuevo asiento. Ésa es también la irreverencia de la cita, aquel saltador de caminos “que irrumpe armado para arrebatarse la convicción que alberga el

¹ J.-M. Straub, *‘Interpretar’ no, recitar*, en J.-M. Straub y D. Huillet, *Escritos*, edición a cargo de M. Asín, trad. de J. Bassas, B. Martínez y M. Ballesteros, Barcelona, Intermedio, 2011, p. 79.

ocioso paseante”.² Y verdaderamente peca el cine de una cierta seguridad e inconsciencia ociosa mientras intenta someter, mediante la adaptación, a la literatura. La mejor forma de comprobarlo es recordar el desconcierto con el que el cine se despierta de su ensoñación y reconoce a una bestia escrita, que amenaza a su atmósfera narcotizante, en obras como las de los propios Straub-Huillet o Hans-Jürgen Syberberg; también incluso en el horroroso despertar a los campos de concentración que la cita del relato de Jean Cayrol (en diálogo justo con la imagen de los campos recogida por Alain Resnais) propició en *Nuit et Brouillard* (1955).

1. Soberanía del ‘ser’ literatura

En el par dialéctico cine-literatura, la cita permite no sólo el que el texto literario mantenga un hilo que todavía lo liga a su contexto original mientras se extiende en pantalla, sino que la propia presencia de la literatura como materia esté presente, estrictamente, allí mismo. Al elegir el recurso a la cita, la literatura está exenta de una subordinación tal que consume su entidad. Si bien el fragmento elegido sufre un corte en sus extremos determinante, de aquella mutilación surgen nuevas extremidades y articulaciones que se agitan y se erizan, que inoculan un veneno en ocasiones más intenso y doloroso en su nueva ubicación. Por el contrario, en la adaptación anida siempre la pretensión de fagocitar, o mejor aún, de domesticar estos restos de literatura como una presa que pierde su esencia natural. La densidad literaria se ve rebajada en el proceso de adaptación en la misma medida en que acontece con la mezcla de dos fluidos. Con la intención de propiciar una disolución plena, los dos medios habrán de

² Cfr. W. Benjamin, *Calle de dirección única*, en Id., *Obras*, trad. de J. Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2008, l. IV, vol. 1, p. 78.

participan del nuevo porcentaje total. La preponderancia del medio cinematográfico en esta ‘mezcla’, pues es el medio que tutela la adaptación (como elemento base), provoca el que la literatura esté siempre en desventaja en esta masa densa, que la cubre por completo. Pero en el caso de la cita, al funcionar bajo una esencial diferenciación de los dos cuerpos – situación de la que, como hemos sugerido anteriormente, parte el *straubcinema* –, no es necesario hablar de porcentajes; en ella la literatura goza de una holgura que le permite agitarse. Así, la dulce virulencia del roce literario no aflora de igual forma, ni por asomo, cuando es desfigurada por su adaptación al cine. Comúnmente, hemos dejado de sorprendernos de que la industria cinematográfica adquiera sistemáticamente los derechos de un texto, para su adaptación. No deja de ser esta una malversación retórica pero, verdaderamente, el cine parece adueñarse del derecho de la obra literaria (el derecho de la literatura a ser, a continuar siendo en el cine), como si la esclavizara. Mediante la adaptación, la industria cinematográfica tiende a ‘adueñarse’ de la obra literaria, o cuando menos, a disponer autoritariamente de su relación con el cine. De cualquier forma, y aunque resulte paradójico, el cine también pierde siempre en estas transacciones una cuota, pierde identidad, pierde parte de su esencia natural.³

En un mismo sentido defienden Straub y Huillet su rechazo al doblaje,⁴ ya que aquel no deja de ser una usurpación equiparable, o un ultraje mayor, si cabe, al de la adaptación, pues priva al cine, además, de la naturalidad del sucio instante:

³ Esta pérdida, en el caso del cine, será también proporcional a la dimensión e implicaciones de la obra literaria que sirve de referencia en muchos casos (aunque no desde luego en el binomio Orson Welles / Shakespeare, en el que, por lo demás, el factor literario es una transición determinante). Un ejemplo propicio para tratar la docilidad de la (baja) potencia literaria es cotejar el modo en que Alfred Hitchcock recurre a la obra de Daphne Du Maurier.

⁴ Cfr. J.-M. Straub, “*Othon*” *contra el doblaje*, en J.-M. Straub y D. Huillet, *Escritos*, cit., p. 119.

“El texto pronunciado en la película es el texto original francés completo de Pierre Corneille, los actores lo leyeron durante tres meses, lo aprendieron, ensayaron y luego – únicamente recitado de memoria – se grabó durante cuatro semanas en los mismos sitios: siempre a la vez que la imagen [...]. De hecho, el texto hablado, las palabras, no son aquí más importantes que el ritmo y los tiempos de los actores y los acentos (varios acentos italianos y franceses, uno inglés, uno argentino); no son más importantes que sus voces particulares, (sor)prendidas en el instante, que luchan contra el ruido, el aire, el espacio, el sol y el viento; no más importantes que sus suspiros exhalados a su pesar o de todas las otras pequeñas sorpresas de la vida registradas a la vez, como los ruidos concretos que de repente cobran un sentido; no más importantes que el esfuerzo, que el trabajo que realizan los actores (yo mismo me encuentro entre ellos, como malvado Laco, porque quería estar), y el riesgo que éstos corren como funámbulos o sonámbulos de una punta a otra de largos fragmentos de un texto difícil; no más importantes que el marco en el que los actores están encerrados; o que sus movimientos o sus posiciones”.⁵

Si Straub-Huillet hubieran cedido al doblaje, la trascendencia del instante quedaría completamente devaluada. Si hubieran aceptado la posibilidad de un doblaje de las voces, serían ellos mismos (en cuanto individuos que ejercen el oficio de cineastas) y su propio cine, los que se habrían visto doblegados por la homologación de la industria. Aceptar el doblado habría sido equiparable a un reconocimiento explícito de una jerarquía en sus encuadres, de lo prescindible de alguno de sus elementos. Pero no por capricho han respetado siempre la confluencia contemporánea de determinadas unidades – íntegras – en la encrucijada del lugar de rodaje.⁶ Las opciones adoptadas obligaron a dar cuenta de todo aquello que sucedía frente a la cámara, como si su cine asumiera el compromiso de servir de testimonio. Testimonio del momento en el que el actor recita un

⁵ Id., *Presentación de “Othon” en la Rai*, *ibidem*, p. 122.

⁶ Respeto a la integridad de todo aquello que se convoca en pantalla, es necesario mencionar que dicha voluntad llega incluso hasta el registro en directo del “acompañamiento” musical presente en una escena determinada, como ocurre en el film *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968), en donde la música es ejecutada frente a la cámara como un elemento de igual jerarquía que la del resto de “partes” que terminan por configurar el marco en el que los actores recitan; e incluso que la del propio actor. Cfr. Id., *Sur “Chronique d’Anna Magdalena Bach”*, en “Cahiers du Cinéma”, 193, 1967, p. 56: “Le point de départ [...] s’était l’idée de tenter un film dans lequel on utiliserait la musique, ni comme accompagnement, ni non plus comme commentaire, mais comme une matière esthétique”.

texto de referencia como si siguiera una partitura, testimonio de sus gestos, testimonio de todo aquello que cae en un barrido de 360° sobre el lugar de rodaje; pero testimonio también de aquello que nace de la propia concurrencia de los campos, tras la literatura, el actor amateur, el viento en las ramas... tras las nubes (resultado éste, de segundo orden). Cuesta mucho no leer en toda esta perseverancia representativa una cierta concepción panteística del encuadre cinematográfico, pues a partir de aquella, su presencia en la imagen permite a todo margen una noble resistencia; resistencia que es, a su vez, la capacidad que enciende en todo elemento convocado en el encuadre *straubiano* la posibilidad de dar lugar. Porque el lugar, en el cine de los Straub, acontece, cristaliza mientras el observador – con Straub y Hurliet, como primeros observadores – aguarda al instante (único instante) en el que cada uno de los frágiles hilos de una experiencia (rodar un film) han trenzado la (única) asidera *necesaria* en un plano que termina por convertirse en plano de inmanencia. En base a esta circunstancia nos atrevemos a sugerir que cada uno de los elementos que se convocan frente a la cámara trasciende, a modo de instantánea epifanía. Expectativa que, además, es compartida con otros autores de resistencia, como en el caso de Pier Paolo Pasolini:

“La presencia de muchos encuadres separados entre sí significa que he visto la realidad momento por momento, fragmento por fragmento, objeto por objeto, rostro por rostro. Por tanto, en cada objeto y en cada rostro, visto frontalmente, hieráticamente en toda su intensidad, nace la sacralidad de la que le hablaba antes. Es decir, la técnica, como dice Contini, siempre es un hecho que pertenece al orden sagrado...”⁷

⁷ P. P. Pasolini, *La poesía no se consume (Una entrevista con Giuseppe Cardillo)*, en *Nueva York-Pier Paolo Pasolini*, trad. de P. Caballero Sánchez, Errata Madrid, Naturae, 2011, p. 83.



2. P. Costa, *Onde jaz o teu sorriso?* (2001).

En la técnica. He ahí también el núcleo palpitante que diferencia esencialmente la perseverancia en los encuadres straubianos de una irritante explotación banalizada del plano secuencia. Pedro Costa supo leerlo perfectamente mientras los veía trabajar en la oscuridad: “¿Dónde yace tu sonrisa escondida?”, en el montaje.⁸ En una oscura sala de montaje, frente a la moviola. Ahí se oculta la alegría jubilosa que no se manifiesta de igual forma en sus rudos diálogos entre los cuerpos, los lugares y las voces. El montaje les permite escamotear una fragilidad, un desequilibrio exquisito en un proyecto de solidez monumental:

“El montaje es secreto. Incluso la película sobre los Straub, que es materialista, prueba que hay una parte de enorme misterio, si no de fantasía. Es uno de los sentidos de la escena de la famosa sonrisa de *Sicilia!*. Danièle Huillet dice: ‘Hay una sonrisa, habría que guardarla’. Straub dice: ‘Sí, sí, hay que hacerlo’. Pasan cuatro minutos y, al final de la escena, ella dice: ‘Pero no hay nada, no hay sonrisa. Había algo que decir, ahí, un trabajo que hacer sobre una base y quizá haya visto algo, pero no estoy segura’. Y al final, se contradicen completamente. Danièle dice: ‘¡Pero si no hay ninguna sonrisa! ¿Por qué insistes en esa sonrisa?’. Straub: ‘¡Pero si eres tú la que lo ha dicho!’. ‘Pero no, si no hay nada’. Sonrisa o no, hay que guardar una respiración, algo para lo

⁸ Cfr. *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), documental de Pedro Costa basado en el rodaje del proceso de montaje del film de Jean Marie Straub y Danièle Huillet, *Sicilia!* (1999).

que no hay palabras. La imagen la ha impresionado y para ella es una imagen de algo. Luego en el montaje hay una parte de misterio casi aleatoria...”⁹

De nuevo es preciso salvaguardar el fugaz intervalo como se salva la literatura mediante la opción de la cita. Por eso también todo es cita: redención de textos, fragmentos, gestos¹⁰ u objetos; cuerpos, en definitiva (más que rostros, si tomamos como referencia a Pasolini), de los que se selecciona el instante que se considera más oportuno para defender su posición y para contemplar las nuevas resonancias de la materia trasvasada. Ésa es la sacralidad misteriosa de la técnica straubiana, aquella que permite la amplificación de cada una de las potencias particulares, en su discernimiento fragmentado. El suspiro exhalado por el actor (a su pesar), o la supuesta sonrisa intuida, es un terremoto estremecedor en este cerco, en esta concentración de entidades en pantalla. Se trata de la voluntad de hacer resplandecer el instante, en cierta medida, de purificarlo. Por esto, los Straub cumplen además, en su proceder, con una particular acepción de la palabra “cita” en lengua castellana, la del citar como el convocar, la invitación a asistir a un lugar como el salir al encuentro de algo o de alguien en una convocatoria prefijada.¹¹ La cita como la obligación a comparecer de quien es fiel a *su palabra*. La cita, también, como el envite a estar presente en el lugar del advenimiento en el momento exacto, en el espacio y en el instante en donde la palabra revelará su proximidad a la

⁹ C. Neyrat, *Conversación con Pedro Costa*, en *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*, trad. de N. Ruiz Martínez, Barcelona, Prodimag, 2008, p. 131.

¹⁰ Exactamente en los mismos términos en que Benjamin describe el gesto citable como herramienta en el teatro de Bertolt Brecht. Cfr. W. Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?*, en Id., *Obras*, cit., I, II, vol. 2, pp. 140-141.

¹¹ La cita, en español, es incluso un término taurino que define la acción del torero al desafiar al animal a embestir; verdaderamente como en la forma en que los Straub transportan la literatura (y los lugares, y los hombres) a su obra, apelando a la fuerza de su naturaleza salvaje, excitando su virulencia originaria, esencial.

carne, como en una anunciación efímera (“Hay una sonrisa, habría que guardarla”).

2. *El libro como medida exponencial*

Y como en el resto de su filmografía, en *Fortini / Cani* (1976) se repite la llamada. También aquí todo parece quedar claro desde un principio mediante una luminosa disyunción en su imagen. El film se abre con el primerísimo plano de un libro cerrado, en cuya cubierta puede leerse: “Franco Fortini, *I cani del Sinai*, De Donato Editore”. Es evidente que al ubicar la imagen del libro al inicio del film de esta manera, con una duración que excede en mucho el tiempo que sería necesario para su identificación (si su justificación fuera la mera contextualización de la pieza), sus autores marcan una *premisa* clara. La severidad con que sostienen el plano en él, hace que pueda ser pensado como una especie de pisapapeles que reposa encima del resto de fotogramas. Esta forma – la imagen del libro, su hierática y sacra frontalidad – gestiona, como si de un parámetro capital se tratara, todo aquello que cabe esperar del resto de secuencias venideras. El libro cerrado – cerrado sobre sí mismo, concentrada su potencia – es un muro de contención en cuanto a su resolución práctica; las tapas que comprenden el itinerario de su lectura, ahora impiden el acceso a ella y su filtración diegética por las imágenes de la película que llega. La cubierta del libro, pues, abre el film como si fuera su marco de entrada, pero también como una doble frontera, ya que ha establecido un límite para el hecho cinematográfico en este entramado fragmentario. Ante este aforismo (la imagen del libro como origen) el cine se asoma a un abismo referencial. No parece necesaria ninguna otra aclaración más allá del ‘este es el origen de la propuesta: una obra de Franco Fortini titulada *I cani del Sinai*’ (considerémoslo detenidamente: así

expuesto, ésta es una ‘afonía’ cinematográfica, un filo cegado para el cine; un vacío, pues ¿qué aporta esta nota a la experiencia y la participación cinematográfica del espectador, por marginal que aquella pueda llegar a ser?, ¿qué salvaguarda el cine, de aquel libro, a través de su registro en la película?). De igual forma, la elección tal vez anuncie un ‘esta es la primera cita, el primer citado, el primer convocado a comparecer’ (de ser así, el citado habría intimidado a la dicción cinematográfica, al aceptar la invitación). Si Straub-Huillet fueran dos cineastas convencionales, esta sugerencia tendría el aire de una advertencia, como cuando una nota inicial indica que una película está ‘basada en hechos reales’. Pero aquí podríamos corregirla y dejarlo en un simple ‘hechos (o lugares, o cuerpos) reales’. La presencia de (la imagen de) un libro es la esencial comparecencia, rescatada de un flujo, que servirá como partitura o como eje, como un significante elemental (de entre aquellos que tan minuciosamente trabaja el film straubiano) en la perpetua configuración de un signo lingüístico esencialmente vaporoso (como una nube) en una sala de montaje. Esta imagen será pues, como prácticamente todo elemento que citan frente a la cámara los Straub, fractura y nexos tras el contacto del montaje, que lo subraya como febril comisura y justa medida de presencias. Extraído y ejercitado dialécticamente por el montaje, el libro es el elemento que marca el contacto del firme asentamiento del lugar con el aire que sostiene a las palabras y a la literatura citadas; esto lo postula como el horizonte de la composición, como el pathos de su retórica (el libro como punto de convergencia). Sobre ligaduras armónicas de esta naturaleza se ha edificado, desde el origen de nuestra lengua, aquella voluntad de ‘pronunciar’ (la imagen de) una nube:

“En el lenguaje auroral del pensamiento griego, esta ‘articulación’ de la presencia toma el nombre de *ἀρμονία*. En torno a la raíz indoeuropea de esta palabra se

dispone una constelación de términos que apunta hacia una noción cardinal del universo de los pueblos indoeuropeos: el del orden justo que regula el ritmo del universo, desde el movimiento de los astros hasta el sucederse de las estaciones y las relaciones entre los hombres y los dioses. Lo que nos interesa es sin embargo menos la centralidad de este concepto que el hecho de que la idea de ‘orden justo’ se presente desde el inicio de la especulación griega como un articular, un acordar, un componer (ἀρμόζω, ἀραρίσκω, significan en el origen ‘conjuntar’, ‘conectar’ como hace el carpintero), es decir, que la ‘joya’ perfecta del cosmos implique para los griegos la idea de una laceración que es a la vez una sutura, de una tensión que es a la vez una articulación, de una diferencia que es a la vez unidad. Es a esa articulación ‘bellísima’ e ‘invisible’ a la que alude Heráclito en los fragmentos en los que ἀρμονία no es simplemente la armonía en el sentido que nos es familiar, sino el nombre del principio mismo de la estación ‘justa’ en la presencia”.¹²

Partiendo de un vértice, o comisura-conmisura, como la de la imagen del libro-frontispicio, el montaje cinematográfico acude igualmente para instalar el “orden justo” de aquel material que se dio cita en cada toma con su particular divergencia y polisemia enunciativa. El montaje, verso esencialmente dialéctico que no solamente sirve de articulación, ligazón, de patrón rítmico, de “laceración” y “sutura”, sino que es la vía principal que conduce a la presencia huidiza, a un hálito condensado. El montaje es el aura de la llamada a comparecer, pues no basta (aunque sea fundamental) con encuadrar y rescatar el instante en que se exhala un suspiro, hace falta la malversación del montaje para que cristalice en nube.

¹² G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. de T. Segovia, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 264.



3. Plano de apertura del film *Fortini / Cani* (1976).

3. *Sobre los fantasmas que arriban*

Es el montaje el que, tomando como piedra de apoyo la imagen frontera del libro, hace crepitar los márgenes que el encuadre straubiano había salvaguardado hasta ese momento. La confluencia codificada de materias independientes se abre en el momento en que aquella (la frontera principal, la cubierta del libro) ‘arriba’ al montaje. Los márgenes – de lo que está citado en el encuadre – son ahora riberas sumergidas violentamente por la intensidad torrencial del trabajo frente a la mesa de edición, la elemental tempestad cinematográfica. No se trata de que con él (con el montaje) se supere el abismo que asaltaba al diálogo cine-literatura (ese abismo es imprescindible), sino que gracias al montaje – como último estadio de la entonación dialéctica – el cine puede asumir ese abismarse en una literatura verdadera y dar cuenta de esa caída en un instante (mediante la exhalación de un suspiro, ahora sí). El montaje – o la muerte, como señaló con su habitual lucidez visionaria Pasolini – es la fáustica maquinación que se permite congrega tiempos, cuerpos, lugares y palabras; suturar la inmensa fractura del existir (frente a una cámara cinematográfica). La fábula se desarrollaría de la siguiente forma: el tiempo

sería sin duda la única presencia (todo en él ha de diluirse, es por tanto la única identidad); el montaje sería el pliegue que en su desarrollo ampara a la horda de pequeños *daímones* que danzan convencidos de ser ellos también presencia (las cosas, el lugar, los cuerpos), cuando son solo reflejos ideales del tiempo convocados por el montaje. La cuestión es que en cuanto el sueño de estos pequeños endemoniados es el que permite su convocatoria, en ese su sueño cinematográfico nadie les negará su presencia, gracias al montaje. Pues el montaje es la religión anacrónica, disyuntiva, por antonomasia. ¿Qué mayor malversación que el corte, la extracción de la sonrisa, y su cita para mantener la esperanza de que aquella sobreviva en ésta, su magnífica ejecución purificadora? ¿Qué mayor anacronismo que el del montaje que hace estallar el tiempo y su continuidad, su correcto fluir, al empeñarse en propiciar la convergencia de naturalezas divergentes? Misterioso yacimiento empírico es la sala de montaje:

“El montaje es una exposición de anacronías porque precisamente procede como una explosión de la cronología. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento [...] Al tener lugar la explosión, entonces nos rodea un mundo de polvo – jirones, fragmentos, residuos [...]”.¹³

La oscuridad de la sala de montaje sería la de una noche de Walpurgis, de potencias reclamadas, citadas bajo sus límites estrictos y sin embargo abordables por las licencias de este aquelarre técnico:

“He aquí por qué el montaje atañe fundamentalmente a ese saber de las supervivencias y de los síntomas de los que Aby Warburg afirmaba que se parecen a algo como una ‘historia de fantasmas para personas mayores’ [Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene]. Ernst Bloch no dice otra cosa, me parece, cuando hace del montaje

¹³ G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. de I. Bértolo, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 159.

una máquina de producir polvo en el espacio y viento en el tiempo, en resumen, una máquina de soltar espectros de la memoria y del deseo inconsciente siguiendo un ritmo de ‘intermitencia fantasmagórica’”.¹⁴



4. P. Costa, *Onde jaz o teu sorriso?* (2001).

Todo esto arde también en aquella trastienda del *straubfilm* que es el proceso de montaje en sus producciones, el mayor foco de destilación espectral de todo su trabajo, la esencia de su sistema dialéctico (en realidad, de todo sistema dialéctico marxista). Y llegados a este punto, hemos de recordar que de entre los espectros convocados que regresan al plano de convergencias de los Straub, retorna uno muy particular, quizás el único en esencia que no debería jamás compartir plano con el libro del origen. Aquel cuya convocatoria es anacronía encarnada es precisamente el primero al que citan los Straub, tras el frontispicio del libro-frontera. En síntesis, y ya desde el propio título de la propuesta, la mayor cita reconocida en este film por los Straub es la invitación a comparecer del espectro principal que recorre el libro, la cohabitación del autor con su propia obra. Es esencial el reconocer, en términos blanchotianos, la aberrante herejía del citar en un mismo plano a aquel que habría de ser el principal excluido por la presencia del propio libro:

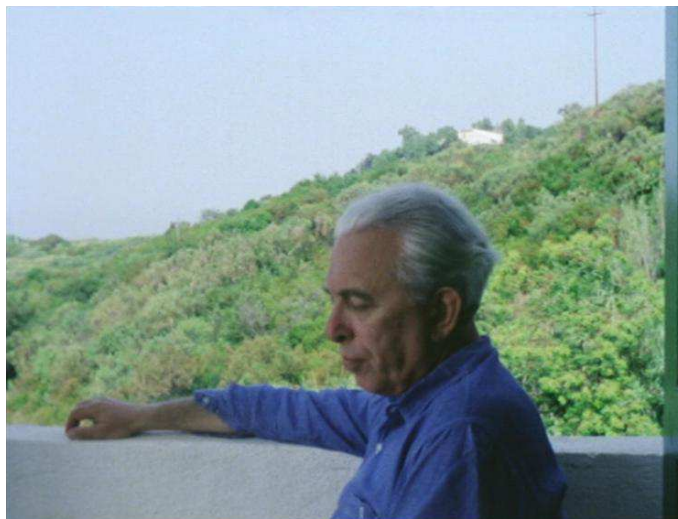
¹⁴ *Ibidem.*

“Quien haya escrito la obra no puede vivir, permanecer cerca de ella. Esta es la decisión que lo despidе, que lo aparta, que hace de él el sobreviviente, el inactivo, el desocupado, el inerte de quien no depende el arte. El escritor no puede permanecer cerca de la obra: sólo puede escribirla, y cuando está escrita, sólo puede distinguir un acceso en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja, que lo aparta o que lo obliga a regresar a ese ‘espacio’ donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que debía escribir”.¹⁵

Fortini se habría limitado a ser fiel a su palabra (escrita) al aceptar la invitación de los Straub, pero habría cometido con ello un retorno prohibido (que solo salva el montaje). Hay en esta petrificación del concepto de cita algo casi burlesco, absurdo, que se aproxima a una comedia bufa del citar. Parte de esta tonalidad que linda con lo absurdo, se debe al modo categórico con el que los cineastas habrían asumido el trasvase de materia en la cita, la manera prácticamente literal de adoptar al referente, al citar a Fortini. Algo prohibido se cumple al hacer retornar al desterrado a un enclave cuya vinculación principal ha sido ya consumida con el fin de la escritura. Ese es también el inevitable principio de espectralidad, retomar la presencia de aquel o aquello que ya ha cumplido su tiempo en el lugar. Ahí reside el desconcierto del *out of joint* del príncipe Macbeth. El retornado fuera de (su) tiempo, es el símbolo máximo del horror de una anacronía, de un desfase, de una perturbadora dislocación. Ése es el sentido de la incompatibilidad de la lectura de la obra por parte de su autor de la que hablaba Blanchot; aquella voluntad de invitar al autor a retornar a un lugar que durante la escritura le había exigido su transformación en “el sentido de lo que debía escribir”. El autor, frente a su escritura, pertenece al ámbito de los aparecidos, es pura quimera. El propio Fortini se reconocía en circunstancia de espectro lector en la propuesta:

¹⁵ M. Blanchot, *El espacio literario*, trad. de V. Palant y J. Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992, p. 18.

“Attraverso lo sguardo della macchina da presa che guardava me, ho anche potuto comprendere meglio alcuni insegnamenti formali che avevo ricevuto, in tanti anni, da alcuni pochi e assoluti maestri. Uno è la regola del morto-vivo, dello *zombie*”.¹⁶



5. Franco Fortini, espectro lector en *Fortini / Cani*.

Ése es el peligro de los retornos tras la separación (tras una fractura), que uno solo encuentre fantasmas a su regreso. Retorno que supone una cumbre para el montaje, pues lo desplaza (al montaje) a un primer plano, como recordaba Didi Huberman a propósito de la meditación sobre la técnica del montaje en Warburg o Ernst Bloch. Ese tipo de acometidas fantasmáticas son su sangre vital, incluso (o más claramente que nunca) desde sus formas más tempranas. El ejercicio de la fractura y el retorno es el origen, técnicamente, de uno de los más reveladores juegos de apariciones en el circo cinematográfico, la fractura de la pausa y retorno al lugar encuadrado que participa ya de un nuevo tiempo:

“Un bloqueo en el aparato del que me servía al principio (aparato rudimentario en el cual la película se rompía o se enganchaba a menudo, negándose a avanzar)

¹⁶ F. Fortini, *Nota 1978 per Jean-Marie Straub*, en Id., *I cani del Sinai*, con una *Nota 1978 per Jean-Marie Straub*, in appendice *Lettera agli ebrei italiani*, a cura del Centro Studi Franco Fortini, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 79.

produjo un efecto desconocido, un día en que fotografiaba prosaicamente la plaza de la Ópera. Luego de bloquearse, bastó un minuto para desenganchar la película y volver a poner en marcha el aparato. Durante ese minuto, los paseantes, ómnibus y coches, habían cambiado de lugar, naturalmente. Proyectando la banda, vuelta a pegar en el punto de ruptura, vi súbitamente un ómnibus Madeleine-Bastille sustituido por una carroza fúnebre y los hombres transformados en mujeres”.¹⁷

La célebre anécdota de la plaza de la Ópera, además de ofrecer en su día a Georges Méliès nuevas herramientas que enfatizaban la proximidad del medio al mundo mágico de lo sobrenatural, esconde interesantes lecturas paralelas al incidente que dará lugar al nacimiento de dicho trucaje. Descrito grosso modo, el encuentro se ha gestado en el lapso de tiempo que transcurre entre el bloqueo del aparato y la corrección de su marcha. El fantasma se ha aprovechado del corte y de la pausa (en esencia, de una articulación propia del montaje) para hacer acto de presencia. Como cesura poética, el momentáneo abandono en la aprensión del espacio y el tiempo transcurrido hasta su reencuentro con la película virgen ha dado paso a una mutación fantasmagórica. La asincronía que se produce a la hora de retomar la lectura estimula el florecimiento del espectro, como si la imagen comenzara a (des)ajustar su ritmo al del tiempo *out of joint* del fantasma.

La asunción de la dialéctica en su cine pasa pues, a un segundo grado, ejecuta un salto patético. La solidez de los materiales citados en los encuadres straubianos y la propuesta continua de retornos prohibidos, esconde también un ejercicio que busca examinar el lugar para destilar una particular sabiduría del mismo, para cuidar minuciosamente las formas que propicien el origen de sus epifanías y de espectrales (re)encuentros. Por eso, en base a su anacronía general, el retorno prohibido de los Straub responde al herético intento de restituir distancias ya insondables; en donde los tiempos hacen gala de su desfase, aquel que se convierte en el principio

¹⁷ M. Malthête-Méliès, *Méliès el mago*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1980, p. 165.

estético (el falso *raccord*) que domina la evolución natural del arte cinematográfico hacia esa ‘otra cosa’ que es el cine en manos de los Straub:

“Pero son aún esencialmente los paisajes estratigráficos, vacíos y lacunares de Straub, donde los movimientos de cámara (cuando los hay, especialmente en las panorámicas) trazan la curva abstracta de lo que sucedió, y la tierra vale por lo que está sepultado en ella [...] Pedazos de espacios desconectados, desencadenados, son objeto de un reencadenamiento específico por encima del intervalo: la ausencia de concordancia no es más que la apariencia de un ajuste que puede hacerse en infinidad de maneras. En este sentido, la imagen arqueológica, o estratigráfica, es ‘leída’ al mismo tiempo que vista”.¹⁸

Cine leído a modo de cita, de una nota que siempre remite, calladamente, a una última cita expectante. El arte cinematográfico es llevado así a una aurora de su propia presencia, en donde la palabra pronunciada es ya algo más que la materia sonora por la cual se hace escuchar en los oídos de los hombres, pues leemos sus imágenes para “reencadenar” otro horizonte a nuestra experiencia, el de su niebla pronunciada. En *Fortini / Cani* la mirada, que yace en una pausa interminable (entre el libro-frontera y el espectro del escritor-lector), traza una “curva abstracta” (a partir de la ecuación técnica de su montaje y de su puesta en escena) que atraviesa los paisajes-texto de los Alpes Apuanos para reposar en un estrato escondido, como ya anunciaba el texto de Fortini. El estrato espectral que anima a toda imagen, pero que no en toda imagen es destilado de igual forma:

“Sulle terrazze delle ville che si scaldano al sole del tramonto, mentre gli ospiti arrivano tra i vialetti, ti senti fra voci di trenta, di quarant’anni fa. Sull’asfalto delle strade il sangue fresco torna ad aggrumarsi dove già schizzò negli anni passati”.¹⁹

¹⁸ G. Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, trad. de I. Agoff, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 322-323.

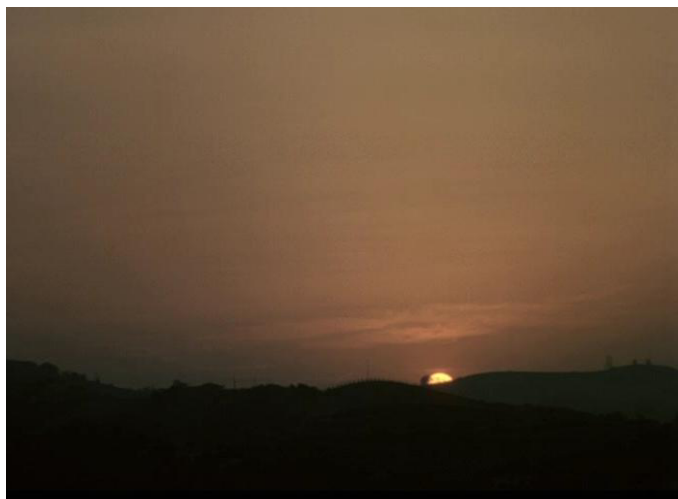
¹⁹ F. Fortini, *I cani del Sinai*, cit., p.15.

Un retornado silencioso (pero no resignado, como la sonrisa intuida) nos observa siempre desde la imperceptible mutación de sus largas panorámicas. Sangre derramada que delicadamente gotea al condensarse en movimientos de cámara (sacralidad técnica) que “trazan la curva abstracta de lo que sucedió”. Serge Daney le atribuye dos límites a este plano (los márgenes, recordémoslo, siempre permanecen) que, por lo demás, estos cineastas sostienen siempre a la vista: “Un límite, interno, es lo que el plano contiene – el plano como tumba. El otro límite, irrepresentable, indecible, es que toda cosa filmada, encuadrada, corre el riesgo también de ser otra cosa”.²⁰ El riesgo que corre es el de convertirse en la última de las citas, en la inminente pronunciación de un término que ha necesitado de todo este trabajo, de toda esta contemplación especulativa y sin embargo comprometida.

Ése es el vértigo de la última cita que aguarda en sus películas, la cita categórica que se aproxima lentamente desde el inicio de la película como “sonámbula o funámbula”, sobre el hilo que separa (e impone continuidad) entre el lugar, la voz y los cuerpos. Al final de nuestro relato como vagabundos de sus películas podemos mencionar, sin temor a equivocarnos, que hemos creído ver su humo blanco porque todo estaba dispuesto para que fuera intuido. Lo deshonesto sería señalarlo con la claridad con la que se exponen el resto de citas. Si se procede de esa manera su imagen se diluye como rosa mallarmeana, “absente de tout bouquet”: “Había algo que decir, ahí, un trabajo que hacer sobre una base y quizá haya visto algo”. De aquello que podemos señalar: formas recortadas tejen la trama de la experiencia del yacer frente a (o en) las imágenes de su cine en un tiempo estallado. Ligadura, en definitiva, de materiales

²⁰ Cfr. S. Daney, *Una moral de la percepción*, trad. de E. Bernini, en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004, p. 60.

heterodoxos, de tiempo(s) dislocado(s), de límites y de inminencias. Pero la intuición no se resiste, de entre toda esa agitación de entidades rigurosamente presentes, entre su pugna dialéctica, una sonrisa (salvada de las aguas) recuerda que toda aquella sólida resistencia es recorrida por la sombra de una nube efímera, vapor de literatura en medio de una naturaleza completamente distinta. Por eso se esconde, aunque permanece latente, su pronunciación en un mismo verso. Sea como fuere, que su trabajo (su técnica y su estilo) permita, pues, la cita de una nube es un hecho que su resistencia se ha ganado a pulso durante todo este tiempo.²¹



6. Plano final del film *Dalla nube alla resistenza* (1979).

²¹ Cfr. D. Païni, *L'attrait des nuages*, Paris, Yellow Now, 2010, p. 31: “Autrement dit, les nuages ont la valeur des signes qui conduisent, ils sont des phénomènes météorologiques dotés de surnaturel qui concentrent le regard. Les nuages font voir. En *signalant* une présence divine, ils donnent les formes informes à l’incommensurable divin”.



NICOLAS GENEIX

**FRONTIERES RECULEES DE LA CITATION.
SUR TROIS FILMS
DE HANS-JÜRGEN SYBERBERG**

Cavernes ou cathédrales, les films de Syberberg accumulent et recueillent des fragments de culture nombreux et divers car issus de tous les arts. Ses réalisations sont hantées par la peinture et la poésie romantiques, tandis que leur bande sonore mobilise volontiers Richard Wagner ou Ludwig van Beethoven. En l'occurrence, il ne s'agit pas seulement d'allusions ou de réutilisations, mais bien de citations tissant des œuvres cinématographiques qui deviennent de véritables 'textes' plastiques. Si un temps on a pu rattacher les films de Syberberg au mouvement des *Literaturfilmen*¹ qui après 1968 adaptaient ou revisitaient des ouvrages, par exemple, de Heinrich von Kleist ou Goethe, dès *Karl May* (*Karl May. Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, 1974) le réalisateur affirme un style singulier et se soumet de moins en moins aux

¹ Voir Th. Elsaesser, *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München, Heyne Filmbibliothek, 1994, pp. 130-131.

traditionnelles exigences narratives. La génération des Rainer-Werner Fassbinder, Jean-Marie Straub et Werner Herzog s'affirme contre le "cartel des nanars" : sous l'impulsion d'Alexander Kluge, "le cinéma se rapproche de la littérature",² mais avec Syberberg c'est moins d'adaptations-réactualisations qu'il s'agit que d'une odyssee à travers les représentations culturelles nationales.

Il y a du symphonique dans ses films, qui croisent les influences en un seul flux filmique, mais dans l'esprit contemporain ou post-moderne de la *Sinfonia* de Luciano Berio (1968), polyphonie en partie dissonante qui est aussi un parcours de citations musicales. Héritier revendiqué du *Gesamtkunstwerk* wagnérien,³ tout autant que bon connaisseur de Bertolt Brecht et Friedrich Dürrenmatt, Syberberg crée des univers denses où onirique parvient à rimer avec ironique. Le cinéaste puise dans le fonds de la culture allemande ou européenne pour en retirer des images dialectiques, en ce sens qu'elles font écho au présent tout en appartenant au passé : ainsi d'un vers de Heinrich Heine ou d'une image de Georges Méliès. Car Syberberg ne cite pas seulement des mots, mais en fait toute sorte d'œuvres d'art, chacune pouvant servir de refuge dans une vie que l'après-guerre a laissé "mutilée",⁴ pour reprendre un mot de Theodor Wiesengrund Adorno, philosophe qu'il dit ne pas aimer par ailleurs. Or, dans la mélancolie d'une Allemagne toujours en deuil selon lui, la culture demeure en ruines. Document photographique familial ou morceau de culture universelle, le stock où puiser est divers et généreuse l'arche-film qui cite et abrite comme

² Cf. V. Schlöndorff, *Romans, films : même combat*, propos recueillis par J.-L. Douin, dans "Le Monde", 16 mars 2001, p. 16.

³ Voir G. Förg, *Der Schlaf der Vernunft gebiert Monstren. Eine Collage zu Hans-Jürgen Syberberg*, dans *Unsere Wagner : Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans-Jürgen Syberberg*, hrsg. von G. Förg, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1984, p. 153.

⁴ Cf. Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, trad. fr. par E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 2003, p. 10.

pour toujours repousser plus loin les frontières de ce que l'on peut encore sauver. On ne s'étonnera pas alors que l'auteur d'une installation intitulée *Höhle der Erinnerung* (1997) s'acharne à rassembler au fil de films qui sont autant de refuges un trésor morcelé car égaré, des morceaux puisque d'un tout il ne saurait être désormais question.

On ne considèrera pas ici les films-monologues de Syberberg, fausses adaptations d'un texte sublimée par la profération de la seule Edith Clever, en fait vraies citations *in extenso* d'un court récit de Arthur Schnitzler (*Fräulein Else*, 1987) ou de Kleist (*Die Marquise von O.*, 1990), voire du monologue de Molly Bloom à la fin d'*Ulysses* (*Edith Clever liest Joyce*, 1985). Trois films-balises dans la filmographie de Syberberg, *Karl May, Hitler. Ein Film aus Deutschland* (1977) et *Ein Traum, was sonst ?* (1994), constitueront notre corpus. Chacun d'eux est un tournant dans la carrière et l'œuvre d'un artiste radical qui a rompu tout lien désormais avec le système de diffusion normale des films. Amorçant avec le premier la trilogie qui aboutit à un monument de plus de sept heures, le *Hitler-Film*, Syberberg abandonne le cinéma au sens traditionnel avec une dernière réalisation consistant en un décor théâtral minimaliste, un grand nombre d'images projetées, le plus souvent photographiques, une accumulation de bruits et de sons débouchant dans la *Pastorale* (*Sinfonie* nr. 6 F-Dur op. 68) de Beethoven et, pour tout texte, quelques longues citations d'Euripide, Kleist et Goethe.

Il s'agira ici d'observer modalités et finalités de quelques citations précises de films assez différents les uns des autres, mais à la signature bien reconnaissable. De constater, ainsi, l'envahissement possible de l'espace filmique par les emprunts littéraires, visuels ou musicaux. De sentir, enfin,

comment de la “configuration” intertextuelle l’on passe à la “transfiguration”⁵ des morceaux cités.

1. *Karl May et le cinéma des premiers temps : de quelques citations primordiales*

C’est la dernière fois qu’une trame narrative claire sert d’ossature à un film de Syberberg, en l’occurrence les tracasseries subies en ses dernières années par le ‘Jules Verne allemand’, ainsi qu’on a pu, un peu vite, le surnommer. L’institution n’épargne pas le vieil homme jusqu’ici adulé pour ses romans d’aventures : l’auteur de *Winnetou* se voit inquiété pour des raisons politiques, financières et morales. Ses deux épouses le soutiennent, amies l’une de l’autre dans une grande demeure où se souvenir des voyages que l’on n’a pas fait est possible, paradis de l’enfance et de la lecture. Une nuit, pourtant, Karl May monologue et craint la venue du “mauvais homme”, celui qui entraînera l’Allemagne dans le chaos. Le jeune Hitler, en effet, admirateur du romancier, “ternit le triomphe final de Karl May réhabilité”.⁶

C’est de citations de films dans le film qu’il s’agira pour commencer, et notamment d’un passage très précis d’un court métrage de Méliès, intégré frontalement à *Karl May*, film devenu réceptacle. Une scène importante, qui pourtant relève *a priori* de la pause narrative à vertu contextualisante, se déroule dans un marché annuel de Saxe (de 23’10” à 26’43”). Les deux femmes de May se promènent sans lui dans un espace dont on ne peut que constater, d’abord, qu’il n’est pas d’époque, tandis que

⁵ Cf. T. Samoyault, *L’Intertextualité*, Paris, Nathan Université, 2001, p. 108.

⁶ Cf. H.-J. Syberberg, [Notice pour “Karl May”], dans *Syberberg / Paris / Nossendorf*, introduction, choix de textes et notes par Ch. Longchamp, Paris, Centre Pompidou et Yellow Now, 2003, p. 182.

les deux élégantes s’y sentent normalement intégrées : ces quelques moments d’une décisive distanciation sont un manifeste signal du saut dans le temps qui va avoir lieu pour le spectateur. En effet, si l’action du film débute vers 1900, l’on n’est pas surpris qu’en un coin du marché un stand forain propose de voir quelques *Lebende Bilder* d’un art naissant, le cinéma. Mais la scène est longue, qui donne à voir au spectateur comme aux personnages des morceaux de films primordiaux, c’est-à-dire en jetant un œil dans la lanterne magique ou un kinétoscope d’Edison.



1. Regard dans le kinétoscope, plongée primordiale dans le cinéma des origines.

Plusieurs types d’images créent un effet de sommaire historique : après quelques effrayantes et désuètes vues peintes, un film Lumière, une scène coquine, et des extraits de deux films de Méliès, *Voyage à travers l’impossible* (1904) et *La Fée Carabosse et le poignard fatal* (1906).⁷

Concernant ces deux courts métrages, il s’agit, non seulement de citations, mais de montages : du premier, Syberberg ne conserve que deux passages qu’il colle sciemment (de 4’50’’ à 4’58’’ et de 6’00’’ à 6’50’’) et, du second, il garde cinq plans-tableaux exactement, respectant davantage la

⁷ Voir *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film, suivi d’une analyse catalographique des films de Georges Méliès recensés en France*, Bois-d’Arcy, Service des archives du film du Centre national de la cinématographie, 1981, nn. 641-659 (couleur, 20’13’’) et nn. 877-887 (couleur, 11’57’’).

narration originelle dans ce dernier cas. L'épopée du prince affrontant Carabosse ne semble pas tellement intéresser Syberberg, qui se focalise sur le surgissement des morts hors de leur tombe, conséquence de la mixture concoctée par la sorcière : on fera ici l'hypothèse que ce plan de presque une minute, notamment, est essentiel dans l'esthétique des films de Syberberg en général.



2. Les spectres surgissent hors des tombes et prennent possession de l'espace.

Ses réalisations relèvent souvent, et de plus en plus à partir de *Ludwig. Requiem für einen jungfräulichen König* (1972), d'un 'voyage à travers l'impossible', à travers une culture allemande qu'il juge pervertie et perdue. Le cinéma, dans cette logique, devient le medium magique qui ressuscitent les figures disparues et réaniment les cauchemars dans l'espoir d'enfin en finir avec eux. Méliès semble pouvoir figurer le moment cinématographique d'où viennent les films de Syberberg, aboutissement artistique né du croisement de la *camera obscura* et de la caméra Lumière. Le dernier plan monté / montré par le film est le véhicule ferroviaire volant échoué dans la bouche du vorace Soleil : si *Karl May* c'est le paradis perdu de l'enfance, Méliès devient cet autre grand ancêtre qui voit cassé par l'Histoire et ses désastres le jouet-cinéma. Syberberg semble inlassablement s'essayer à réparer ce "formidable train électrique", selon l'expression, dit-on, d'Orson Welles, qui considérait, émerveillé et lucide,

les possibilités que les exigeants studios Rko lui offraient pour *Citizen Kane*. De Méliès, il ne reste dans le *Hitler-Film* que des “fragments”⁸ épars près du premier studio de cinéma, la Black Maria de Thomas Alva Edison, tout près de la *Melancholia I* de Albrecht Dürer...

Aveu d’influence, désir des origines, esquisse d’art poétique : on sent bien que cette citation de fragments primordiaux d’un réalisateur longtemps oublié avant d’être redécouvert relève de l’“admiration” qu’on voue à un chef-d’œuvre et d’une volonté de “transmission”.⁹ Quant aux modalités de cette “coprésence”,¹⁰ fragments de films primordiaux remontés dans un film signé Syberberg, nuls guillemets, seulement des collures de montage : citer, ici, c’est “faire, fabriquer, produire, donne l’être, continuer”,¹¹ définition de l’activité poétique selon Judith Schlanger.

Cette “négociation subtile avec l’autorité convoquée”¹² fonde le style à venir du réalisateur : non seulement le voilà qui mentionne longuement un père spirituel, mais il choisit des images étranges et suggestives d’un passé perdu (le muet, le film à trucages, tout un imaginaire du ‘monde d’hier’ comme le nomme Stefan Zweig). Sa conception d’un cinéma possible, et en fait pour lui-même à venir, le “Film als Montage”,¹³ trouve là une première ébauche. À bien des égards, le *Hitler-Film* radicalisera dans sa forme et son discours ce que *Karl May* esquissait : il s’agira d’une

⁸ H.-J. Syberberg, *Hitler, un film d’Allemagne*, trad. fr. par F. Rey et B. Sobel, Paris, Seghers / Laffont, 1978, p. 18.

⁹ Cf. J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Verdier, 2008, p. 65.

¹⁰ Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8. La notion de “coprésence” se voit résumée comme l’inclusion d’un texte dans un autre par S. Rabau, *L’Intertextualité*, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, p. 231.

¹¹ Cf. J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, cit., p. 15.

¹² Cf. S. Rabeau, *L’Intertextualité*, cit., p. 232.

¹³ Cf. B. Kiefer, *Kulturmontage im Posthistoire. Zur Filmästhetik von Hans-Jürgen Syberberg*, dans *Montage in Theater und Film*, Hrsg. von H. Fritz, Tübingen und Basel, Francke, 1993, p. 229.

vaste “fugue de sons [...] et de citations visuelles”.¹⁴ Et ce n’est probablement pas un hasard si l’une des images emblématiques de ce film immense en temps et en ambition n’est autre que le spectre de Hitler sortant de la tombe de Richard Wagner habillé d’un linceul inquiétant et grotesque, à la manière des fantômes de Méliès. D’un film à l’autre, la citation se transmet et se transforme : de l’emprunt *stricto sensu*, elle mute, devenant allusion détournée et détournement parodique. Cet humour-là est triste parce qu’il est le signe que l’art naïf de Méliès n’est plus possible, notamment parce que le cinéaste Hitler a “enkitsché”¹⁵ le Beau et l’ancien.



3. Inquiétant et grotesque : kitsch.

2. La monstrueuse parade anthologique du Hitler-Film

Cette fois, prévient Syberberg “il n’y aura pas de *story*, seulement la nôtre”,¹⁶ la seule possible selon l’intellectuel et l’artiste meurtri qui se souvient de “notre Europe avant l’effondrement”.¹⁷ Ce film de sept heures, qui n’est que citations, prétend aller au cœur du mal, scruter le Nazisme dans ses images et ses discours, sonder tout ce qu’il hante encore et défier

¹⁴ Cf. H.-J. Syberberg, *Quelques mots pour Bologne*, dans Id., *Syberberg / Paris / Nossendorf*, cit., pp. 87-88.

¹⁵ Cf. Id., *Hitler, un film d’Allemagne*, cit., p. 188.

¹⁶ Cf. *ibidem*, p. 17.

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 12.

“le metteur en scène Hitler”¹⁸ pour enfin le vaincre. Le spectateur se retrouve devant un monstre anthologique éprouvant, un cosmos cinématographique qui est en fait un enfer dont on ne peut sortir qu’en le traversant. Cette quête de l’issue, ou du salut, passe par l’art nié ou détruit pendant les heures sombres, mais qu’aucune véritable libération, selon Syberberg, n’a pu ni su restaurer. Reste la mémoire, reste la caverne : “Plus on repère ses références stylistiques et son savoir, plus on vibre au film”, écrivait Susan Sontag qui ajoutait que “le grand art dans le domaine de la citation récompense invariablement l’étude approfondie, comme l’affirmait Joyce”.¹⁹ Érudit, ce film à part mobilise un nombre vertigineux de références évidentes ou voilées, et constamment semble reculer les limites de ce qui est montrable, dicible ou audible : des dizaines de noms sont rappelés, des centaines de sources sonores ou visuelles des années terribles utilisées, remplissant le huis-clos symbolique de tout, mais jamais n’importe quoi. Le pire, les élucubrations de Himmler ou Hitler, le meilleur aussi, Heine ou Dürer. À travers la *Black Maria*, un vaste microcosme anthologique rassemble les fleurs d’un mal passé qui ne passe toujours pas. Le studio se fait *Kunstkammer* autant que chambre des horreurs : la fin du film montrera coulisses et dispositifs tout en offrant encore quelques plans et collages visuels sublimes, quelque part entre la peinture romantique, *An die Freude* et le théâtre de Brecht.

Dès les premières minutes de film, une avalanche de références littéraires ou picturales engloutit un spectateur projeté dans un écran noir et étoilé qui voit ensuite une petite fille mélancolique et par là allégorique parcourir un espace clos (le studio) et paradoxalement infini (la nuit,

¹⁸ Cf. Ch. Longchamp, *Introduction à H.-J. Syberberg, Syberberg / Paris / Nossendorf*, cit., p. 27.

¹⁹ Cf. S. Sontag, *Aventures dans la tête*, dans *Hans-Jurgen Syberberg, “Cahiers du cinéma”*, hors-série, 6, 1980, p. 95.

omniprésente). Elle passe, un instant, sous le compas fameux et onirique d'un tableau de William Blake, *The Ancient of Days* (1794) : ici l'on reconnaît la marque du compilateur Syberberg, découpant un morceau d'image, le laissant reconnaissable tout en l'intégrant à son univers filmique composite, magma culturel suggestif et troublant. Bien que l'inventaire semble impossible, on aimerait essayer de proposer l'analyse de trois exemples-types de la manière dont le cinéaste utilise citations et références dans un film tour à tour charnier et réserve.

Il y a au moins deux manières de considérer ce colossal corpus, soit la nature des sources découpées et reprises par le geste de la citation, soit les modalités même de ce travail de la 'seconde main', selon l'expression d'Antoine Compagnon. La première option de classement s'avère délicate, tant est considérable la variété de ce qui se voit cité, explicitement mentionné ou fugitivement évoqué. Parmi la seule *res literaria*, comment classer pour rendre compte d'un citationnisme systématique ? Pour quelques récitations de textes clairement identifiés mais combien dissemblables (des vers de Goethe, le *Manifeste du Futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti, le rapport Gerstein, sans même parler des innombrables discours nazis), combien d'allusions, de bribes, de mots épars ? Tous viennent d'ailleurs : le film entier, en son propos polyphonique, ne peut être considéré comme un discours qu'entre les lignes empruntées ou au croisement des énoncés. Peu d'acteurs, mais des personnages multiples, tous un peu marionnettes proférant en les reprenant des mots dits auparavant... Le chaos organisé quasi musicalement repose aussi sur un très grand nombre d'archives sonores, radios allemande et anglaise (toutes deux entendues par Syberberg enfant) surtout, utilisés à la manière de *Leitmotive*, avec et comme Wagner. L'image encore est amalgame de toiles anciennes et partiellement reproduites, échos d'un temps et d'un art morts aujourd'hui, et de photographies documentaires servant de décors ou de *memento* à la taille de

l'écran de cinéma. Ce dernier art, enfin, ne saurait être oublié dans la quantité des références mobilisées : bien peu d'extraits directement diffusés ou montés, cependant que l'on pastiche (*M. ein Stadt sucht ein Mörder* de Fritz Lang, *The Great Dictator* de Charlie Chaplin)²⁰ ou découpe à loisir des images ensuite mises en espace sur le plateau, comme les personnages de *Das Kabinett des Dr. Caligari*.

Décidément, "la liste de tout ce que Syberberg fait coexister"²¹ semble difficile à dresser. La liste, au reste, c'est le stade ultime de la citation, lorsque l'accumulation de noms (le "cortège"²² des victimes et des bourreaux) ou de mots (ceux que le discours hitlérien a "contaminé")²³ dit encore, et à l'infini, tout ce qui n'a pas été repris textuellement tout en étant bel et bien là, en "nous, les enfants de l'enfer".²⁴ Ne pouvant parler de l'ensemble d'un corpus pléthorique, nous proposerons à travers des exemples ponctuels et précis trois modes de citations récurrents dans le film, avec pour chacun un exemple détaillé. Dans le *Hitler-Film*, s'avèrent en effet particulièrement fréquents la citation emblématique, l'installation anthologique et le collage symbolique.

Le premier cas semble *a priori* assez traditionnel : c'est son caractère systématique et la fréquence de son utilisation qui fait de la citation explicite, lue ou récitée, sonore ou visuelle, la base micro-structurelle d'un film qui affiche un mouvement cathartique et une composition quadripartite. Or, en-deçà de cette ossature concertée, chaque brique de l'édifice filmique n'est rien d'autre qu'une référence ou un écho, un fragment de culture ou un morceau de barbarie. Si le film se doit d'affirmer

²⁰ Sur cet aspect, voir R. Fack, *Hitler, un film d'Allemagne. Show People*, Paris, Yellow Now, 2008.

²¹ Cf. Ch. Longchamp, *Introduction*, cit., p. 26.

²² Cf. H.-J. Syberberg, *Hitler, un film d'Allemagne*, cit., p. 185.

²³ Cf. *ibidem*, p. 41 et p. 189.

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 107.

en son seuil que “tout ce qui suit est pure fiction”,²⁵ tout en fait vient de notre monde passé et présent. Selon Nelson Goodman, il n’est d’univers que versions et réutilisations, et c’est d’une manière aussi spectaculaire à l’œil que polyphonique à l’oreille, que se voit illustrée ici sa définition : “faire, c’est refaire”.²⁶ Syberberg n’invente rien, il emprunte et ré-agence un matériel disponible (discours, images, sons) dans un Tout qui est son film, “Musik der Zukunft”²⁷ selon lui. Véritable structure profonde, la citation explicite, dans cette perspective, peut relever de la petite phrase musicale unique ou du *Leitmotiv*. C’est la durée même du film qui tient une suite longue et symphonique : ce dernier terme ne surprendra pas, puisqu’il renvoie à une structure pluri-instrumentale et polyphonique en quatre mouvements, bien souvent. L’on sait aussi que le mot “symphonie” a pu être synonyme, en Allemagne, d’“anthologie”.²⁸

Le film de Syberberg s’appuie tout autant sur des citations marquées, “données à reconnaître”,²⁹ que des références simples ou allusions. Juxtaposés ou simultanés grâce à la bande-son qui peut se superposer à un propos dit face à la caméra, les intertextes s’ajoutent les uns aux autres en un défilé de mots et de phrases. Les images, autres références, compliquent encore, sinon la reconnaissance, du moins l’intelligibilité de l’énoncé composite, monstre de reprises verbales et iconiques collées les unes avec les autres dans l’espace du film, champ et hors-champ. Nous considérerons ici un exemple très particulier, une citation explicite, saillante et insistante

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 11.

²⁶ Cf. N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. fr. par M.-D. Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 22.

²⁷ Cf. H.-J. Syberberg, *Filmbuch*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1976, p. 11.

²⁸ Comme la *Menschheitsdämmerung-Symphonie jüngster Dichtung* de Kurt Pinthus (1920). Voir E. Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, Puf, 1997, p. 277.

²⁹ Cf. T. Samoyault, *L’Intertextualité*, cit., p. 42.

de Heine qui ouvre et clôt le film, dépassant ainsi le statut d'épigraphe pour tendre au portique verbal, alpha et oméga de *Hitler, un film d'Allemagne* :

“Denk ich an Deutschland in der Nacht,
dann bin ich um den Schlaf gebracht,
ich kann nicht mehr die Augen Schliessen
und meine heissen Tränen fließen”.³⁰



4. H. Heine, *Nachtgedanken*, vv. 1-4 :
“Que je pense à l’Allemagne, dans la nuit,
/ Et le sommeil me fuit. / Je ne peux plus
fermer les yeux / Et je pleure à chaudes
larmes”.

La première occurrence du premier quatrain des *Nachtgedanken* de Heine était orale, en tout début de film, tandis qu’une larme géante s’inscrivait dans un espace cosmique et étoilé. Il ne s’agissait d’ailleurs que des deux premiers vers³¹ qui amorçaient le cauchemar de sept heures à venir. Rajouter les vers 3 et 4 en fin de film revient entre autres à en changer le sens le plus évident : c’est maintenant que l’épreuve est passée que les yeux ne se ferment plus, enfin obligés d’admettre Hitler ‘en nous’. Quant aux larmes, elles disent sans doute l’affliction, mais peut-être aussi la capacité d’exprimer et manifester le soulagement du réveil libérateur tant attendu. Syberberg apparaît bien à l’unisson de l’intention initiale du poète

³⁰ H. Heine, *Nachtgedanken*, dans H.-J. Syberberg, *Hitler, un film d’Allemagne*, cit., p. 192. Voir H. Heine, *Nachtgedanken*, in Id., *Neue Gedichte*, dans Id., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe (Düsseldorfer Ausgabe)*, hrsg. von M. Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1983, vol. II, p. 129 (vv. 1-4).

³¹ Voir Id., *Nachtgedanken*, dans H.-J. Syberberg, *Hitler, un film d’Allemagne*, cit., p. 11.

romantique dans l'exposé des "deutsche Sorge").³² Surtout, et la mention "Paris-Hamburg" le souligne, c'est un poète national mais non nationaliste qui s'exprime, non moins qu'un exilé déchiré entre mal du pays et esprit polémique. Hans-Jürgen Syberberg, obligé de quitter sa Poméranie natale sous la Rda et acharné à dénoncer le système cinématographique commercial, peut aisément s'y retrouver, nonobstant le saut chronologique. Le choix de Heine ne saurait être anodin : au-delà de ses angoisses devenues avec le temps des prémonitions, ses œuvres connurent l'autodafé de l'Opernplatz à Berlin en 1933. Heine, allemand et juif, n'est-il pas alors un parfait symbole culturel de ce que l'hitlérisme a voulu détruire ? De ce que nous avons perdu, ajouterait Syberberg. Sa citation réitérée, complétée et sublimée sur l'écran infini d'une nuit qui n'en finit pas, contrairement à ce qui se passe dans le poème, devient l'emblème de la mélancolie historique du cinéaste. C'est enfin le lyrisme ancien retrouvé, celui de la *Romanze* discrète de Wolfgang Amadeus Mozart (*Klavierkonzert* nr. 20 in d-Moll, KV 466) qui se fait entendre pendant notre lecture des vers éplorés, après les lourdes ponctuations wagnériennes qui auront balisé l'odyssée. "Projektion ins schwarze Loch der Zukunft", affirme un dernier mot affiché encore après, fin de la symphonie en une coda personnelle qui laisse passer le vent, bruit de fond pendant Mozart même, par la fenêtre de l'écran de cinéma.

Auparavant, il aura fallu traverser les enfers des représentations précédant ou accompagnant le Nazisme. Parler d'une "esthétique d'opéra"³³ pour caractériser ce film inclassable, c'est aussi suggérer l'importance des décors du studio où se meuvent de rares acteurs entourés de quantité d'objets, images et sonorités. Avec le *Hitler-Film*, c'est à un

³² Cf. H. Heine, *Nachtgedanken*, cit., p. 129 (v. 40).

³³ Cf. A. de Baecque, *Syberberg d'expérience et d'excès*, dans "Libération", 9 mai 2003, p. 24.

travail expérimental que l'on a affaire, et bien de son temps finalement. Le goût de l'installation et la pratique du montage musical s'allient ici pour fonder un véritable style anthologique. Il ne s'agit plus seulement d'intertextes, car tout dans cette culture à présent pulvérisée est morcelable, c'est-à-dire citable. Syberberg n'est pas loin de reprendre la découverte de Walter Benjamin selon Hannah Arendt : "à la transmissibilité du passé s'est substituée sa citabilité".³⁴

L'exemple ici considéré est l'une des salles parcourues au tout début du *Hitler-Film* par l'enfantine Melancholia, d'ailleurs interprétée par la fille de Syberberg, Amélie. Nous pourrions proposer de la désigner comme chambre noire de "l'écran démoniaque"³⁵ puisqu'elle est notamment remplie des figures du *Caligari* de Robert Wiene (le docteur hypnotiseur, mais aussi César le somnambule) et du *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* de Friedrich Wilhelm Murnau. En évitant de plaquer trop vite sur cette scène le titre fameux de Siegfried Kracauer,³⁶ nous suggérerons d'abord que se voit ici, non seulement rappelé, mais intégré, le cinéma expressionniste allemand, apogée certaine d'une cinématographie qui allait sous le Nazisme fortement s'appauvrir. Dans son installation aussi figée avec ses figures en carton que vivante par le jeu d'acteurs passant au milieu d'elles, Syberberg joue avec les références. Qu'est ce berceau au centre, sinon celui d'*Intolerance*, film de David Wark Griffith réalisé en pleine Première Guerre Mondiale (1916) ? Le voici cependant qui ne se balance même plus entre passé et avenir, puisque un sosie juvénile possible de Lilian Gish s'est retiré hors-champ. Y repose la figure grotesque d'un

³⁴ Cf. H. Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, trad. fr. par A. Oppenheimer-Faure et P. Lévy, Paris, Allia, 2007, p. 86.

³⁵ Voir L. H. Eisner, *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Paris, Éric Losfeld, 1965.

³⁶ Voir S. Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, trad. fr. par C. B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

Hitler qui prête sa tête à un chien en peluche, tandis que le recouvre l'ombre d'un manteau rappelant immanquablement celui de Mephisto dans le *Faust* de Murnau.



5. "... et pour finir, le monde entier se consume".

Le mémorable semble ici "mental" et "matériel" :³⁷ au cœur de la chambre noire, de la Black Maria, réside encore tout le cinéma. On le sait, citer c'est prouver qu'œuvres et auteurs ne sont "pas tout à fait morts" ;³⁸ Syberberg ne se crée pas forcément une généalogie, mais il indique ses origines comme on avouerait être hanté. Il y a chez Syberberg un réflexe archéologique : dans le *Hitler-Film*, comme dans une anthologie photographique³⁹ parue la même année 1977, il s'efforce de retrouver l'imaginaire et les fantômes d'un temps. Pour le dire autrement, le berceau à l'image est bien une métaphore un peu ambiguë : ici naquit aussi ce mal qui nous envahit. La force expressive de cette installation anthologique réside en ce que l'on a l'impression d'y pouvoir marcher, comme en une forêt culturelle inquiétante et fascinante. Film de studio par excellence, le *Hitler-Film* ne manque pas de profondeurs.

³⁷ Cf. J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, cit., p. 179.

³⁸ Cf. S. Rabau, *L'Intertextualité*, cit., p. 27.

³⁹ Voir H.-J. Syberberg, *Fotographie der 30er Jahre : Eine Anthologie*, München, Schirmer-Mosel Verlag, 1977.

À la notion de montage qui suppose volontiers l'idée de successivité, on préférera pour notre dernier exemple-type le terme de collage qui plus aisément peut-être envisage l'accumulation dans le cadre, le montage dans le plan. Le film de Syberberg "essaie de tout dire, essaie d'être tout",⁴⁰ écrivait Susan Sontag : à la limite, le montage traditionnel ou dialectique ne suffit pas, chaque image doit être remplie, voire saturée. Après avoir considéré un texte-image du générique final et un plan fondateur, le troisième exemple retenu incarnera par la triple superposition images / texte / son une sorte de synthèse qui, à la fin du film, rappelle en fait la "naissance du cinéma".⁴¹ Après la maquette enneigée de son village natal dans *Karl May*, Syberberg se souvient manifestement du Rosebud de *Citizen Kane* de Welles, autre film démontant la figure trop grande d'un individu devenu sur-puissant et croisant d'ailleurs, l'espace d'une courte image trafiquée, le Führer. La boule à neige de Syberberg, ailleurs larme cosmique, sauve et protège la Black Maria d'Edison, le studio primordial où tout commença.



6. Edison, Méliès et Welles : image de paradis perdus sur les mots de Schiller et la musique de Beethoven.

⁴⁰ Cf. S. Sontag, *Aventures dans la tête*, cit., p. 95.

⁴¹ Cf. S. Daney et Y. Lardeau, *Entretien avec Hans-Jürgen Syberberg*, dans "Cahiers du cinéma", 292, 1978, p. 8.

C'est qu'elle semble avoir souffert en connaissant le terrible *Winterreise* du Troisième Reich qui a fait du cinéma sa propagande de prédilection. Le paysage lunaire qui les entoure, troisième degré du collage dans l'image, semble tout droit sorti d'un décor de Méliès, autrefois merveilleux et rêveur, aujourd'hui symbole de la terre gaste. Mais le collage va plus loin en passant par le son (les trompettes de *An die Freude*) et le texte de Friedrich von Schiller. Plus tard, Syberberg a dit avoir voulu finir "sur l'espoir de Bloch-Fidélis pris au sérieux",⁴² autre collage, de mots, de noms et d'idées cette fois. Citer, désormais, c'est retrouver ce qui reste, et le garder, et le ressusciter : cette nouvelle vie passe par le collage symbolique, pratique et lieu d'une culture qui se réconcilie avec elle-même. Ce plan de cinéma, bande son comprise, est une sorte de centon à cinq strates (dans l'ordre historique : Schiller, Beethoven, Edison, Méliès, Welles), une chimère autrement dit, un rêve à prendre pourtant au sérieux. Incarnation spectaculaire de la "dialectique entre la continuité et la discontinuité", base de la "pratique de la relation intertextuelle"⁴³ selon Sophie Rabau, ce collage symbolique recule les frontières habituelles de la citation, par les spécificités plastiques du *medium* cinéma. Nuls guillemets, ici : le cadre, champ et hors-champ, "contient" bien ce qu'il réutilise, et il y "renvoie" sous réserve d'identification de la part du spectateur, mais, en collant cinq sources différant par l'origine et la nature, il crée un autre "monde",⁴⁴ pour parler comme Goodman.

⁴² Cf. H.-J. Syberberg, *La Société sans joie*, trad. fr. par J.-B. Roux, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 401.

⁴³ Cf. S. Rabau, *L'Intertextualité*, cit., p. 232.

⁴⁴ Cf. N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, cit., p. 74.

3. *Matière pour les drames de l'histoire du monde : "Ein Traum, was sonst ?"*

Après un film aussi démesuré et aussi rempli, Syberberg a rapidement indiqué vouloir et devoir revenir à "des choses plus réduites".⁴⁵ Affirmant plus tard encore ne s'intéresser qu'au "flux" filmique par opposition au montage, rechercher l'"unidimensionnel" et non plus les "films à plusieurs strates",⁴⁶ il restera marqué par l'expérience, au point de revenir dans sa dernière réalisation au sens à peu près traditionnel du terme, à la pratique des superpositions visuelles et sonores. *Ein Traum, was sonst ?* a d'ailleurs pour titre une citation célèbre située à la fin du *Prinz Friedrich von Homburg* de Kleist.

Les enjeux ont changé, non moins que la *Stimmung* générale. Il s'agit désormais de retrouver, après 1990, la Poméranie volée par l'Histoire et, de manière plus terrienne et symbolique encore, la propriété familiale du village de Nossendorf. Ici vit et travaille maintenant un auteur ayant définitivement quitté les circuits du cinéma traditionnel, leur préférant, comme d'autres, les musées, mais plus encore sans doute la maison familiale... et Internet. Le village retrouvé devient "un lieu de possibilités virtuelles, artificielles, un cosmos d'images et de sons".⁴⁷ L'espace existe à présent, et réellement, pour (re)créer des "cosmos" à cultiver : ce terme est récurrent sous la plume de Syberberg, qu'il s'agisse du Projet Nossendorf situé entre la terre et la toile ou de son dernier film, *Ein Traum, was sonst ?* Il n'est cependant plus question de s'enfermer dans une chambre des merveilles et des horreurs, mais d'ouvrir la scène filmée aux images et au

⁴⁵ Cf. S. Daney et Y. Lardeau, *Entretien avec Hans-Jürgen Syberberg*, cit., p. 14.

⁴⁶ Cf. H.-J. Syberberg, *Quelques mots pour Bologne*, cit., pp. 88- 89.

⁴⁷ Cf. Id., *Recherches esthétiques*, dans Id., *Syberberg / Paris / Nossendorf*, cit., p. 152.

mots les plus personnels et les plus universels. Nulle contradiction, pour Syberberg, qui réunit dans le même ultime film des représentations de nos “Kulturelle und persönliche Erinnerungen”, comme le formule Hiroshi Arai.⁴⁸ Syberberg, en effet, commence son film minimaliste avec une scène presque vide, un plateau où déambule une femme seule mais assaillie par la perception de bruits oppressants (chute d’obus), de souvenirs (des photos de famille et des images documentaires de victimes de guerre, de châteaux à l’abandon, de paysages d’un autre temps) et de textes qui sont “des mots très anciens”.⁴⁹

Ce n’est qu’au bout d’une demi-heure que l’actrice Edith Clever, interprète unique de Syberberg dans ses films-monologues, prend la parole. Elle parlera peu, et toujours par longues citations, mais tout autour d’elle n’est déjà que citations, extraits radiophoniques ou documents-sources utilisés en fond visuel, clichés personnels (photos de famille, vues de Nossendorf) ou images historiques (telle ville d’Allemagne en ruine à la ‘Stunde Null’). Ce qu’elle dit, profère même, ce sont des passages sublimes de désarroi ou d’élans lyriques tous issus de ce que Bernd Kiefer nomme à juste titre la “Weltliteratur”,⁵⁰ la littérature mondiale théorisée par Goethe, figure en creux essentielle ici. Trois auteurs, trois textes (dé)coupés, une “matière pour les drames de l’histoire du monde”.⁵¹ S’il recule encore la citabilité des sources invoquées ici, c’est parce que Syberberg fait de ces paroles d’Euripide (*Hécube*, *Les Troyennes*), Goethe (*Faust II*) et Kleist

⁴⁸ Cf. Hiroshi Arai, *Imagination des Verlusts oder die Kunst*, in *Nossendorf zu leben*, dans H.-J. Syberberg, *Film nach dem Film*, Kunsthalle Wien-Ursula Blickle Stiftung, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2008, p. 39.

⁴⁹ Cf. Ch. Longchamp, *Introduction*, cit., p. 45.

⁵⁰ Cf. B. Kiefer, *Kulturmontage im Posthistoire. Zur Filmästhetik von Hans-Jürgen Syberberg*, cit., p. 231.

⁵¹ Cf. H.-J. Syberberg, [Notice pour “Ein Traum, was sonst ?”], dans *Syberberg / Paris / Nossendorf*, cit., p. 203.

(*Prinz Friedrich von Homburg*), des “Stücke”⁵² (mot polysémique : “morceaux” et “pièces de théâtre”) pour tous et pour personne. Pour tous, car les pleurs d’une mère accablée et d’une nation vaincue sont universels et de toutes les guerres, pour personne dans la mesure où notre monde contemporain, selon le réalisateur, ne permet plus de si grandes et si nécessaires paroles. Le cinéaste n’écrit pas lui-même ni ne réécrit sa version des grands drames, mais “comme ouvrier œuvre au service de la culture”,⁵³ maintient vivants les textes en soulignant leur intemporelle actualité. Syberberg semble ici retrouver une notion fréquente dans l’Allemagne des années 1920-1930, la “simultanéité des non-contemporains”.⁵⁴ La co-présence d’images allemandes de 1945 et de textes anciens et nullement prophétiques devient une co-existence plastique et culturelle *sub specie aeternitatis*.

Dès lors, tous les échos sont possibles, tous les bricolages autorisés. Nous voici face à un cinéma artisanal, ou revendiqué comme tel, qui prétend n’avoir besoin que d’une caméra, d’une interprète, de quelques vieux mots et sons, de vieilles images et d’un disque pour la *Pastorale* de Beethoven. D’un art riche de sa pauvreté affichée, le film se souvient des projections frontales et autres transparences qui sont toujours la signature de l’auteur Syberberg. Les configurations intertextuelles qu’il élabore et complique d’échos mémoriels et matériels “transfigurent”⁵⁵ les morceaux cités. Des images rappellent les figures passées, les auteurs pas encore oubliés, tel Goethe debout dans son bureau, près d’un secrétaire, sur une

⁵² Cf. Id., *Film nach dem Film. Das Buch*, dans Id., *Film nach dem Film*, cit., p. 44.

⁵³ Cf. M. Escola, *L’Intertexte et la fonction-auteur*, à l’adresse <http://www.fabula.org/atelier.php?L%27intertexte_et_la_fonction-auteur>.

⁵⁴ Cf. J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, cit., p. 137.

⁵⁵ Cf. T. Samoyault, *L’Intertextualité*, cit., p. 108.

toile de Joseph Schmeller, *Goethe in seinem Arbeitszimmer, dem Kopisten Johann August John diktierend* (1831).



7. Goethe et son copiste dans son *Arbeitszimmer*, ‘l’éternel féminin’ au milieu d’eux.

Le poète dicte, à Syberberg serait-on tenté de dire, dont les récurrentes photos⁵⁶ de son propre bureau balisent son *Tagebuch*, son journal mis en ligne quotidiennement. Une image-collage qui pourrait désigner les permanences et les mutations du travail du texte, de la table de travail à Weimar au *memex*⁵⁷ de Nossendorf. Par transparence, ‘elle’ se tourne vers lui, le copiste, l’homme-mémoire qui du texte se souvient mieux que quiconque puisqu’il le reproduit. Elle est Hécube chez Euripide, l’Électrice du *Prinz Friedrich von Homburg* (mais aussi Natalie, mais aussi le Prince lui-même : “O Geltes Welt, o Mutter, ist *so* schon !”),⁵⁸ “das Ewig-Weibliche”⁵⁹ et le chœur mystique qui le chante à la toute fin du second *Faust*. Par le film, à la différence peut-être des installations

⁵⁶ Voir le site <<http://www.syberberg.de>>.

⁵⁷ Le *memex*, terme proposé par Vannevar Bush, est “une manière de stockage bibliothécaire” en partie immatériel bouleversant les pratiques traditionnelles autour du texte, de l’image et du son. Cf. P. Mathias, *Qu’est-ce que l’Internet ?*, Paris, Vrin, 2008, pp. 84 et sqq.

⁵⁸ Cf. H. von Kleist, *Le Prince de Hombourg*, trad. fr. d’A. Robert, Paris, Aubier-Flammarion Bilingue, 1968, p. 82.

⁵⁹ Cf. W. Goethe, *Faust II*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2005, p. 1854.

ultérieures, Syberberg ne “monumentalise”⁶⁰ pas les textes qu’il convoque : puissamment mais discrètement dits, ils passent, ou plutôt n’auront fait que passer dans le flux du film. C’est du bricolage, qui fait “du neuf avec du vieux”⁶¹ dans un sentiment de grande fragilité à l’image de ces photos qui jamais ne s’imposent tout à fait sur l’écran et surgissent pour disparaître de nouveau. Hypertextualité inquiète qui figure et incarne la “circulation des textes”,⁶² la pratique citationnelle du dernier film de Syberberg exprime un sentiment d’évidence, presque d’urgence : ces mots-là sont pour nous et pour maintenant.

Le dernier plan d’*Ein Traum, was sonst ?* donne à lire ce titre-emprunt collé sur la double image du clocher de Nossendorf à restaurer et de cette femme qui enfin se repose. Et rêve, donc. Avec la nécessaire ambiguïté : “un rêve”, après l’Histoire cauchemardesque, mais quoi donc ? Une illusion vaine ou l’espoir d’une réalité latente et possible ? Fin de film, apparition textuelle, œuvre ouverte.



8. Image dernière ou promesse d’avenir ?

⁶⁰ Cf. K. Sierek, *La Cathédrale. La Construction vidéo de Syberberg, engloutie dans la 'Documenta X'*, dans “Trafic”, 25, 1998, p. 55.

⁶¹ Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 451 (se référant à Claude Lévi-Strauss).

⁶² Cf. *ibidem*, p. 453.

L'œuvre de Syberberg est élégiaque et à certains égards "réactionnaire",⁶³ ce qu'il entend bien assumer, non sans ironie. Pourtant, il reste à l'écoute du monde tel qu'il va et compile sur son *Tagebuch* articles de presse et images saisies au vol qui font écho à ses préoccupations du moment. Nous n'épilouterons pas ici sur un discours politique sous-jacent parfois très discutable. Plutôt sur ces pages web qui renvoient à ce que faisait Hofmannsthal dans son *Buch der Freunde*, compilation de morceaux choisis chez des écrivains qu'appréciaient tout particulièrement l'auteur. Ainsi, les 12 et 13 décembre, le *Tagebuch*⁶⁴ témoigne de l'engouement de Syberberg pour le dernier film de Wim Wenders, *Pina* (2011). Les captures d'écran sont comme les prises de notes anthologiques : voir, aimer et retenir, c'est encore et toujours saisir et découper.

⁶³ Cf. H.-J. Syberberg, *La Société sans joie*, cit., p. 135.

⁶⁴ Voir l'adresse <http://www.syberberg.de/Syberberg4_2011/12_Dezember>.



LAPO GRESLERI

QUESTIONI DI STILE.

LA CITAZIONE IN “LADRI DI SAPONETTE”

1. *You can't judge a movie by its title*

Ladri di saponette (1989) è il quinto film di Maurizio Nichetti, una delle sue opere più originali e complesse, stratificata com'è su più livelli narrativi che si compenetrano in un meccanismo a ‘scatole cinesi’, ulteriormente arricchito da un abile gioco citazionistico che fa della pellicola uno dei casi più interessanti, almeno sul piano strutturale, del cinema italiano contemporaneo.

Oggetto di questi appunti è l'analisi della funzione che assumono le citazioni nel film, non solo rendendo omaggio ai testi di riferimento in una sorta di filologico legame, ma anche trasformandosi in elementi indispensabili al racconto nell'ambito di una precisa concezione del mezzo cinematografico.

È necessario innanzitutto considerare i piani narrativi che compongono l'opera e i meccanismi che li collegano:

1. il film ambientato nello studio televisivo, simbiosi di documentario e finzione;
2. il film *Ladri di saponette* in bianco e nero, trasmesso in televisione;
3. i finti spot pubblicitari che lo interrompono;
4. la famiglia che assiste distrattamente allo spettacolo;
5. il ‘nuovo’ *Ladri di saponette*, frutto dell’inaspettata fusione tra gli universi diegetici del film in bianco e nero e delle pubblicità, col regista in scena che tenta invano di riportare il suo film sul tracciato originale.

Come ha chiarito Marco Pistoia, le citazioni si adattano a ogni livello narrativo, mettendolo in relazione non solo con i testi di volta in volta citati ma anche con tutti gli altri segmenti del film:

“Questi cinque livelli [...] possono essere ritenuti i contenuti di un unico grande recipiente che, dalla prima all’ultima inquadratura, è *Ladri di saponette*. Fra i cinque livelli ‘interni’ il ritornare sul 1° dal 2° è causato dal 3°, che incide anche sul 5°, che in tal modo assume la funzione di proseguimento e modificazione del 1°. A sua volta il 4° non assolve solo la funzione [...] di significare la presenza di una famiglia-tipo raccolta davanti alla televisione – che torna a essere l’ingombrante simulacro, già minaccioso, di *Domani si balla* – ma è anche un richiamo interno all’opera di Nichetti, poiché la coppia di sposi è composta dalla Carlina e dal di lei marito di *Ho fatto splash*, il cui spot è, a sua volta, presente come uno di quelli che interrompono *Ladri di saponette*”.¹

Apertasi la porta dell’ascensore, la segretaria di edizione di un programma televisivo accoglie l’ospite, un regista, chiamandolo per nome: “Nichetti”. Sin dalla prima scena risulta evidente il ruolo del suo autore: questo è il primo film in cui Nichetti veste i panni di se stesso, quasi a sottolineare il bisogno di esibirsi allo spettatore per dare maggior peso a un problema di evidente urgenza: il crescente abbassamento culturale provocato dalla televisione, che offre un’informazione “sufficiente” alla fruizione passiva e distratta del pubblico, “parziale e carente, a qualsiasi

¹ M. Pistoia, *Maurizio Nichetti*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 61.

livello, che però [...] fa dire ‘io ho visto, io so’”.² Dimessa la maschera clownesca che caratterizzava i personaggi da lui interpretati in precedenza, ma senza rinunciare a un rapporto col caos del mondo che ricorda l’ascetico mutismo di Jacques Tati o la sublime goffaggine di Buster Keaton (si ricordi l’impaccio del personaggio nello studio televisivo), il regista si rivela così dolorosamente sensibile alla degradazione del presente. Come dichiara il critico Claudio Fava, che appare nei panni di se stesso nella cornice documentaria per presentare la pellicola in bianco e nero di Nichetti, questa è la “prova di un comico che si cimenta col registro drammatico”, manifestando il desiderio “molto chapliniano di raccontare la contemporaneità senza rinunciare al sorriso, ma anche senza rinunciare al problema morale, alla riflessione anche amara”.³

Ladri di saponette è dunque la storia simil-neorealista di Antonio Piermattei, disoccupato del dopoguerra che trova impiego in una fabbrica di lampadari e decide di portarne uno a casa (certo di poterlo ripagare col suo stipendio) per soddisfare il sogno della moglie Maria. Il titolo del film cita ovviamente il famoso *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (1948), ma al tempo stesso conferma la diagnosi del critico che lo presenta, poiché non è affatto “parodia” bensì “un atto d’amore verso il cinema italiano e il neorealismo”.

² Cfr. A. Fittante, P. Malanga e B. Vecchi, *Il lato comico del fantasy*, in “Duel”, 5, 1993, p. 28.

³ Cfr. L. Antoccia, *Ladri di saponette*, in “Cinema Nuovo”, 38, 1989, p. 43.

1. V. De Sica, *Ladri di biciclette* (1948).2. M. Nichetti, *Ladri di saponette* (1989).

Il regista, infatti, non mette in campo l'imitazione di un altro testo per trasformarlo e "creare una distanza critica",⁴ sia pure elevandolo al grado di autorevole classico;⁵ non "altera il soggetto dell'ipotesto senza modificarne lo stile", scherzosamente applicandolo a un nuovo oggetto "che lo sminuisce".⁶ Nel suo film in bianco e nero, citato nel film omonimo che lo contiene, egli si limita invece a presentare un'opera a sfondo sociale che segue fedelmente il grande modello di De Sica, recuperandone (come altrettanti omaggi) certe inquadrature, certe coincidenze narrative, certe frasi, perfino i nomi dei personaggi e il tema musicale (composto da Manuel De Sica, figlio di Vittorio). Pensiamo alla battuta nell'ufficio di polizia: "La denuncia l'hai fatta? Va bene così". Pensiamo alla scena iniziale nell'ufficio di collocamento, con il suo movimento di macchina che cerca il protagonista tra la folla per poi 'pedinarlo' (secondo la tecnica zavattiniana di De Sica) durante il suo vagare nella periferia.⁷

⁴ Cfr. D. Harris, *La parodia come fenomeno transtestuale*, in G. Guagnellini e V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007, p. 136. Si veda anche R. Menarini, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Udine, Campanotto Editore, 2004.

⁵ Si veda G. Guagnellini e V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, cit., p. 36.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 32.

⁷ Effetto analogo era già in *Ratataplan* (1979), il primo lungometraggio di Nichetti.



3. V. De Sica, *Ladri di biciclette* (1948).



4. M. Nichetti, *Ladri di saponette* (1989).

L'omaggio si allarga addirittura al cinema neorealista in generale, come dimostrano altre citazioni di personaggi (Don Italo ricorda da vicino il Don Pietro rosselliniano di *Roma città aperta*, 1945) e di ambienti (l'abitazione del protagonista evoca quella di *Umberto D.*, 1952). Ma il film di Nichetti non rinuncia mai a una venatura ironica, che del resto era già “presente nel capolavoro di De Sica”⁸ e relativizza con un sorriso la traiettoria tragica, improbabile e volutamente esasperata, del finale: Piermattei, vittima di un incidente, finisce sulla sedia a rotelle, la moglie diventa prostituta e i figli sono rinchiusi in orfanotrofio, con ulteriore allusione a De Sica e al suo *I bambini ci guardano* (1943). È precisamente con questa mescolanza di serio e di comico, di riverenza e derisione verso i suoi modelli che Nichetti costruisce la sua opera, con “l’atteggiamento dei figli rispetto ai padri”, ammirati ma anche sentiti “come figure ingombranti”, rivisitati per trarne ispirazione ma anche per sbarazzarsene.⁹ Un’operazione simile, nei confronti del disneyano *Fantasia* (1940), aveva già compiuto Bruno Bozzetto nel suo *Allegro non troppo* (1976), un film a cui lo stesso Nichetti aveva collaborato.

⁸ Cfr. M. Pistoia, *Maurizio Nichetti*, cit., p. 63.

⁹ Cfr. E. Comuzio, *Ladri di saponette*, in “Cineforum”, 10, 1989, p. 90.

2. *Tutti gli snodi vengono al pettine*

Ladri di saponette in bianco e nero, come film nel film e appassionato omaggio a De Sica, è trasmesso in televisione ed è perciò continuamente frammentato da intermezzi pubblicitari. Il primo della serie tronca di netto la battuta di un personaggio che, sconcertato, guarda fuori campo in cerca di spiegazioni, mentre il regista ospite della trasmissione protesta energicamente. Con il secondo stacco, a causa di uno sbalzo di corrente, i due livelli non si limitano ad alternarsi ma si mescolano in una provocatoria sovrapposizione: la protagonista del *commercial* a colori, una straniera bionda che si tuffa in piscina, ‘entra’ letteralmente nel film in bianco e nero, creando scompiglio tra i personaggi e alterando addirittura il filo del racconto. Il protagonista Antonio infatti, vedendola annaspere nell’acqua del fiume, si tuffa in suo soccorso, la trascina a riva, l’asciuga con la giacca; l’immagine della ragazza a poco a poco ‘perde’ il colore passando al bianco e nero, uscendo insomma dalla pubblicità per entrare nel film come se entrasse nella realtà.¹⁰ Antonio la porta a casa, suscitando la gelosia di Maria; per mostrare come sono andati veramente i fatti (e recuperare il lampadario dimenticato) conduce la moglie al fiume e assiste impotente al suo suicidio, ancora una volta in acqua. La donna scompare, e scompare dal film in bianco e nero, per ricomparire a colori nello *spot* successivo che mette in scena appunto un annegamento e un’indagine della polizia, memori dell’incidente e della morte di Bragana in *Ossessione* di Luchino Visconti (1943).

Come il cinema, anche l’universo pubblicitario è una finzione che tende alla verosimiglianza, assimilando spesso mimeticamente i linguaggi e

¹⁰ La realtà è infatti a colori, ma il bianco e nero è più realistico, avvertiva Wim Wenders in *Der Stand der Dinge* (1982). Si veda L. Antoccia, *Ladri di saponette*, cit., p. 44.

i codici di altre forme espressive.¹¹ E proprio lo scambio fra realtà e finzione è sempre stato un tema frequentato dal cinema, a partire da quello classico fino a *Videodrome* di David Cronenberg (1983) o a *Who Framed Roger Rabbit* di Robert Zemeckis (1988). Ma il film di Nichetti va oltre, presentando una riflessione sul personaggio-attore e il personaggio-spettatore che scavalca i limiti dell'originaria struttura narrativa e tocca il rapporto stesso fra l'autore e la sua creazione, come già avveniva nello *Sceicco bianco* di Federico Fellini (1952) o in *The Purple Rose of Cairo* di Woody Allen (1985).¹²

In *Ladri di saponette*, infatti, il regista decide di intervenire personalmente per rimediare alle deformazioni che gli stacchi pubblicitari impongono al suo racconto, e si comporta dunque come la protagonista di *Alice in Wonderland* o il Buster Keaton di *Sherlock Jr.* (1924). Egli si trova però prigioniero del suo film e smarrisce al tempo stesso la propria funzione autoriale: l'opera vive così di vita propria, si libera del suo ideatore come i pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore*, finendo per includerlo e quasi fagocitarlo al suo interno al pari dello spettatore, con un processo che ricorda da vicino il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. *Deus ex machina* incapace di gestire il frutto del suo ingegno, il regista non controlla più i suoi personaggi che finiscono per passare arbitrariamente dal 'loro' film a quelli pubblicitari, in uno scambio continuo e vertiginoso. Il figlio di Antonio, Bruno, rifiuta l'idea dell'orfanotrofio e si rifugia nella pubblicità di una merendina; la moglie

¹¹ A partire dagli anni Ottanta, per esempio, molti intermezzi pubblicitari tendono ad assimilare l'argomento e lo stile della trasmissione o del film che li contengono, fissandosi così con maggior efficacia nella mente degli spettatori.

¹² Un'idea simile era già presente, con tanto di interruzioni pubblicitarie, nel film russo *Zakovannaya filmoi* [*Incatenata dal film*] di Nikandr Turkin (1918). Si veda M. Burke, *Mayakovsky: Film: Futurism*, in *Avant-Garde Film*, edited by A. Graf and D. Scheunemann, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 142-144.

Maria scopre allo stesso modo il mondo colorato del consumismo contemporaneo, e non vuol più tornare al suo povero film del 1948 (l'anno di *Ladri di biciclette*). L'involontario e 'zoppicante' lieto fine, con la donna che rientra a casa con una decina di carrelli della spesa pieni dei prodotti reclamizzati, è il segno di un mondo "dove non sembrano esservi più distinzioni"¹³ e dove la confusione si cristallizza proprio nella televisione, minaccioso ed esclusivo emblema della nostra percezione del mondo.

Alla fine, non a caso, il regista rimane intrappolato nel piccolo schermo e i telespettatori, incapaci ormai di distinguere fra verità e finzione, spengono distrattamente l'apparecchio: l'autore e la sua opera sono così 'consumati', come avviene ai prodotti della pubblicità destinati a essere eliminati alla fine del ciclo. Al pari del cinema, anche la televisione cita e rielabora il patrimonio culturale universale, ma non lo rimette in circolazione come prodotto nuovo e 'd'autore': si limita a fornire un povero surrogato, assolutamente vuoto. È una malinconica diagnosi, che Nichetti enuncia con l'abituale ironia ma che ricorda le pagine durissime di Pier Paolo Pasolini sullo stesso argomento¹⁴ e (con toni diversi) la denuncia di George A. Romero in *Dawn of the Dead* (1978).

¹³ Cfr. M. Pistoia, *Maurizio Nichetti*, cit., p. 67.

¹⁴ Si veda L. Gresleri e F. Colussi, *Bibliografia essenziale. Scritti e interviste di Pier Paolo Pasolini sulla televisione*, in *Pasolini e la televisione*, a cura di A. Felice, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 263-264.



ROBERTO CHIESI

NELLA FILIGRANA DI “NOUVELLE VAGUE”

Nel cinema di Jean-Luc Godard la citazione non è mai un corpo estraneo che, celato o esplicito, rimandi ad un altrove letterario, musicale o cinematografico. È come il segno lasciato da una matrice, uno dei lineamenti profondi e segreti dell'identità di immagini e suoni al tempo stesso occulti e trasparenti. In quanto tale, la citazione è stata assimilata all'interno del tessuto visivo e sonoro del film, spesso modificata e riplasmata, al punto che proprio in quanto elemento seminale di quell'immagine può anche avere smarrito la sua riconoscibilità, come se fosse stata assorbita da un processo che comprende anche l'oblio. Nel film *Nouvelle Vague* (1990) udiamo questa frase pronunciata da una voce *off*:

“Il ne suffit pas même d'avoir des souvenirs, il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux et il faut avoir la patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent, en nous, sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom, et ne se distinguent plus de nous...”.

La citazione di una frase, derivata letteralmente o rielaborata da un libro di narrativa, poesia o saggistica, il dettaglio di un quadro o di un

disegno, i fotogrammi sovrappresi o enucleati da un film, costituiscono il passato delle immagini che stiamo vedendo. Immagini che spesso nascono proprio dall'accostamento alchemico tra frammenti che apparentemente non hanno nulla in comune:

“Au cinéma, il y a deux bobines parce qu’il en a une qui devient l’autre. C’est une image en elle-même de notre vie, de notre passé, de notre mémoire. Entre le deux, il y a la mémoire secrète”.¹

La citazione è quindi una delle dimensioni dove agisce la creatività di Godard, una creatività che affonda nelle reminiscenze, negli echi, nei segreti della genesi di un’immagine. Come scrive Philippe Roger, “la citation, chez Godard, est créatrice. Loin d’être un aveu d’impuissance, elle est la matière même de ses expériences”.² Questo discorso ci sembra particolarmente vero nel caso di *Nouvelle Vague*, una delle opere più belle della maturità di Godard, un film polisemico e fantasmatico la cui filigrana è intrisa di altri nomi, altri personaggi, altre storie.

L’autore inizia a preparare *Nouvelle Vague* mentre sta ancora lavorando a *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), opera quasi interamente basata su spezzoni di film e filmati d’archivio, per lo più manipolati nella grana, nei cromatismi, nella velocità e spesso sovrappresi ad altre immagini pittoriche e fotografiche o ad altre sequenze. Nel maggio del 1988 Godard presenta al Festival di Cannes le prime due parti di questo film-poema sulla storia e il cinema del Novecento, *Toutes les histoires* e *Une Histoire seule*, che vengono trasmessi da Canal Plus pochi mesi prima dell’inizio delle riprese di *Nouvelle Vague*.

¹ *Le bon plaisir de Jean-Luc Godard*, entretien réalisé par J. Daive, producteur à France Culture, le 20 mai 1995, in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, édition établie par A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, t. 2, p. 310.

² Cfr. Ph. Roger, *Nouvelle vague entre Tati et Bresson: musique, littérature, peinture*, in “CinémAction”, 109, 2003, p. 25.

Se *Histoire(s) du cinéma* è intessuto di lacerti di altri film, *Nouvelle Vague* (girato nel 1989 e uscito nel 1990, nel trentesimo anniversario di *À bout de souffle*) non presenta invece al suo interno delle immagini che provengono letteralmente dal corpo di altri film. Nel film è riconoscibile la traccia di un racconto scandito in due tempi, con una temporalità inusuale nel cinema godardiano:

“Dans un premier temps – l’ancien testament – un être humain (un homme) est sauvé de la chute par un autre être humain (une femme).

Dans un deuxième temps – le nouveau testament – un être humain (une femme) est sauvé de la chute par un être humain (un homme) (un autre).

Mais la femme découvre que l’autre homme est le même homme que le premier, que le deuxième est (encore et toujours) le même que le premier.

C’est donc une révélation, l’homme a dit le mystère, la femme a révélé le secret”.³

Questa sintesi, che riecheggia il testo biblico, condensa due azioni e due tempi. In un primo tempo, sul finire dell’estate in Svizzera, una giovane e ricca aristocratica italiana, Elena Torlato-Favrini (Domiziana Giordano), investe con la sua automobile un uomo di mezz’età che vagabondava lungo la strada, Roger Lennox (Alain Delon), uomo disilluso, privo di ambizioni, apatico e depresso. Elena lo ospita e lo mantiene come suo amante, ma non esita a trattarlo come uno dei suoi dipendenti. E un giorno, durante una gita in barca sul lago, lo fa cadere in acqua lasciandolo annegare.

Nel secondo tempo, in autunno, si presenta alla villa Torlato-Favrini un uomo dall’aspetto assolutamente identico, Richard Lennox (ancora Delon), che però ha un’indole opposta di dominatore ed è anche esperto uomo d’affari. Richard acquista rapidamente un ruolo di primo piano nella gestione delle proprietà della donna, esautorando e sottomettendo tutti gli

³ J.-L. Godard, *Nouvelle Vague. Genèse*, in J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, cit., t. 2, p. 189.

altri. Progressivamente Elena, sedotta dall'intraprendenza e dal magnetismo dell'uomo, sembra sempre più indifferente agli affari diventando sottomessa e passiva. Durante una gita in barca Lennox la spinge in acqua, ma nel momento in cui la donna sta per annegare all'improvviso le tende mano salvandola. I due tornano alla villa e congedano la servitù, mentre Elena riconosce nel secondo uomo il primo ("Alors, c'était toi?"). Ma le ultime parole del film appartengono all'autista, che conclude: "Ce n'est pas le même, c'est un autre".

Questa vicenda si riflette nel tessuto formale del film, costruito come un rebus e dominato da apparenti digressioni (che in realtà riconducono alle dinamiche principali), con lunghe inquadrature sulla natura lussureggiante intorno alla villa e in contrappunto la voce dei protagonisti, talvolta mescolata alla voce di altri personaggi e spesso con funzione non meramente dialogica o enunciativa ma lirica ed evocativa. Come sempre accade nel cinema di Godard, le azioni non hanno un carattere meramente diegetico ma decantano l'energia dei personaggi, principali e secondari, che occupano il centro o i margini delle inquadrature.

Nella prima parte i rapporti di sottomissione di Roger a Elena sono evocati da gesti rapidi e fuggevoli, come quando l'uomo è pronto a ubbidire agli ordini della donna o quando, in un breve inquadratura fissa, viene mostrato con la schiena piegata sotto la gamba di lei. La sua apatia è evocata da primi piani che lo mostrano assorto davanti ad una vetrata, o mentre percorre a testa bassa, con la barba di qualche giorno, i locali di una fabbrica. Godard contrappone l'aria dimessa di Roger alla sicurezza padronale di Elena, in particolare nello spazio della sala da pranzo della villa, popolata dagli amministratori dell'azienda e traversata dai continui movimenti dei camerieri. Nella seconda parte il vitalismo vorace di Richard prende possesso anche fisicamente dello spazio dei Torlato-Favrini, come

del corpo di Elena, fino alle scena speculare ma invertita della gita in motoscafo.

Nouvelle Vague, terminato nel maggio del 1990 e presentato in concorso a Cannes, entra in sottile dialettica con *Histoire(s) du cinéma*. È abitato infatti dalle reminiscenze di un ampio ventaglio di opere, che ora assumono la forma di citazioni anche esplicite (in cartelli neri dove si stagliano scritte bianche), ora sono abilmente dissimulate. Presentando il suo film l'autore assume un atteggiamento ironicamente riduttivo (come fa spesso), suggerendo che le citazioni sono state inserite a caso:

“Avec mon assistant [Hervé Duhamel] on s'est dit: on ne sait pas quoi faire, on a signé le contrat, on a un titre, un scénario et une histoire qui pour une fois avait emballé un acteur et un producteur. Mais simplement l'histoire durait deux minutes, et un long métrage doit faire une heure trente. Donc, avec mon assistant, on s'est dit: prends tous les romans que tu aimes, je te donne les miens; il m'en reste une vingtaine, va chez Hemingway, Faulkner, Gide et prend des phrases. Et aujourd'hui, pour les trois-quarts, on ne sait absolument plus de qui elles sont. Surtout qu'à certains moments, on les a un peu modifiées”.⁴

1. *I fantasmi della memoria*

Nouvelle Vague è dunque un film abitato dal passato e dalla memoria, dove numerose sequenze nascondono una stratificazione di reminiscenze che appartiene contemporaneamente a più dimensioni, cominciando dalla biografia dell'autore. La villa dei Torlato-Favrini è infatti una sontuosa dimora sulle rive del Lago Lemano che corrisponde alla casa della famiglia Godard,⁵ e non a caso ricorda spazi analoghi evocati in altri film dell'ultimo periodo (il cortometraggio *Le Dernier mot* del 1988, *For Ever Mozart* del 1996).

⁴ *Conférence de presse de Jean-Luc Godard (extraits)*, in “Cahiers du cinéma”, 433, 1990, p. 11.

⁵ Si veda A. de Baecque, *Godard: Biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 26.

In questo quadro il regista inserisce una serie di citazioni immediatamente riconoscibili: versi danteschi dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, il celebre “Je est un autre” di Arthur Rimbaud, il titolo lucreziano *De rerum natura* campeggiano su cartelli con caratteri bianchi e sfondo nero. In alcune inquadrature spiccano poi le copertine dei libri: *Les Évadés des ténèbres* (una raccolta Laffont di romanzi e racconti gotici inglesi), *Sur un air de Navaja* di Raymond Chandler (edizione francese di *The Long Goodbye*). Una giovane cameriera infine, ripetutamente umiliata e strattonata dal *maître*, cita gli ultimi due epigrammi degli *Xenien* scritti in collaborazione da Goethe e Schiller (*Gewissensskrupel* e *Decisum*):

“Amis, quel plaisir de vous servir. Mais ce que je fais est par inclination sincère, je n'en ai donc aucun mérite, et suis profondément affligée. Que puis-je faire à cela? Il me faut apprendre à vous détester, et, le dégoût au cœur, vous servir, puisque tel est mon devoir”.

Anche il giardiniere, che condivide con Roger e la cameriera una rassegnata passività, si esprime con citazioni colte e utilizza una frase di Jacques Chardonne: “Tais-toi. Laisse un moment les choses sans nom”.⁶ Godard allude così con mesta ironia alla cultura diventata appannaggio delle classi sfruttate, mentre è scomparso ogni sussulto rivoluzionario contro l'ordine costituito: i tempi della *Chinoise* (1967) sono ormai remoti. Il tono malinconico pervade l'intero film, e la sopravvivenza unicamente nel ricordo di utopie ormai sconfitte è suggerita con una citazione tratta dal romanzo di Jean Paul *Die unsichtbare Loge*, pronunciata amaramente da Roger e ripetuta da Elena:

⁶ L'identificazione della frase è in *Conférence de presse de Jean-Luc Godard (extraits)*, cit., p. 10.

“Le souvenir est le seul paradis dont nous ne pouvons être chassés [...] plus généralement, le souvenir est le seul enfer auquel nous sommes condamnés en toute innocence”.

Altre citazioni evidenti o dissimulate hanno la medesima funzione di evocare gli echi di un sapere dimenticato e sconfitto, in nome dei nuovi trionfali valori tecnocratici e neocapitalistici. Pensiamo per esempio al *Journal d'un curé de campagne* di Georges Bernanos (“Ô miracle de nos mains vides!”), o alla novella *Sepulture South: Gaslight* di William Faulkner compresa nella raccolta *Idyll in the Desert* (“Eux tous profilés sur le fond du vert luxuriant de l'été et l'embrasement royal de l'automne et la ruine de l'hiver avant que ne fleurisse à nouveau le printemps”).⁷ Queste frasi, come altre di Antoine de Rivarol, Alphonse de Lamartine o Denis de Rougemont, sono pronunciate da voci fuori campo e richiamano all'interno di *Nouvelle Vague* un clima romanzesco che il *décalage* delle inquadrature (un presente successivo al tempo evocato dalle voci *off*) mette a distanza, instaurando due dimensioni temporali.

Nella colonna musicale troviamo poi numerose altre citazioni, di *Mathis der Malher. Versuchung des heiligen Antonius* di Paul Hindemith, *Andina* di Dino Saluzzi, *Journal October / Far Away Lights* di David Darling, *Distant Fingers* di Patti Smith, *Introductions. Dialogue*, di Jean Schwartz, *Verklärte Nacht* di Arnold Schoenberg, oltre a brani di Werner Pirchner, Meredith Monk, Hans Holliger.

Perfino i nomi dei personaggi nascondono gli echi più diversi, a cominciare dalle figure secondarie. Pensiamo a Dorothy Parker, moglie del dottore e amica di Elena, che evoca la famosa scrittrice americana e le sue pagine graffianti dedicate agli splendori e alle miserie di New York nella prima metà del Novecento. Pensiamo alla segretaria dell'amministratore che si chiama

⁷ Il testo era già stato impiegato nel film *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, realizzato per la televisione nel 1986.

Della Street, come la segretaria di Perry Mason nei romanzi di Erle Stanley Gardner. Pensiamo a Schpountz, il grottesco e quasi grosziano direttore dell'azienda che richiama il film *Le Schpountz* (1938) di Marcel Pagnol, dove l'ingenuo Fernandel è un appassionato di cinema che perde ogni buon senso e a cui viene fatto credere di esser destinato a una grande carriera artistica.

Nel film godardiano, infine, spiccano dei veri e propri *tableaux vivants* che si qualificano come citazioni: Elena che si china ai piedi di Roger, come Maria Maddalena nel *Vangelo* di Giovanni; o la governante che spegne una dopo l'altra le lampade al primo piano, con un tessuto luministico memore del famoso *Souffleur à la lampe* di Georges de La Tour (mentre echeggiano le note di *Verklärte Nacht*); o ancora Elena che avvolge le labbra di Lennox con una sciarpa baciandolo attraverso il tessuto, come nel dipinto *Les Amants* di René Magritte o in un'inquadratura dell'*Eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni.



1. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).



2. R. Magritte, *Les Amants* (1928).



3. M. Antonioni, *L'Eclisse* (1962).

2. *I nomi del doppio*

Anche il titolo del film è sovradeterminato, poiché la nuova 'onda' ha certo il senso letterale e insieme metaforicamente religioso di una rinascita dopo la morte: l'annegamento di Roger e quello successivo (e mancato) di Elena rappresentano infatti dei rituali mortuari e battesimali insieme, come viatico di resurrezione. Ma *Nouvelle Vague* richiama anche, ovviamente, il rivoluzionario movimento cinematografico di cui lo stesso Godard fu protagonista, sia pure con un'amara ironia che suggerisce la sconfitta di un'utopia che avrebbe voluto trasformare cinema e società (come la militanza maoista del regista negli anni Sessanta e Settanta). Come *Histoire(s) du cinéma* e altri titoli godardiani, infatti, *Nouvelle Vague* riflette il riflusso ideologico e politico degli anni Ottanta: basta pensare alle parole degli amministratori e al clima del palazzo Torlato-Favrini, dominato dalle strategie finanziarie, dalle percentuali azionistiche, dal traffico di opere d'arte, secondo la prassi ordinaria di un mercato che calcola, acquista e vende.

Su questo sfondo Godard mette in scena un'intricata dialettica di sopraffazione, in nome dell'energia e del potere, che scatta fra l'uomo e la donna, fra una donna ricca e un uomo povero, poi fra la stessa donna e un

uomo identico ma opposto. Questa dinamica investe la loro identità (l'uomo è doppio e la donna si trasforma diventando altra da se stessa, per effetto della seduzione), mentre il film accumula un ricchissimo repertorio di allusioni culturali. Tutto si ripete, la storia, le passioni, la logica reciproca del dominio:

“Tout cela, ils avaient l'impression de l'avoir déjà vécu. Et leurs paroles semblaient s'immobiliser dans les traces d'autres paroles d'autrefois. Ils ne faisaient pas attention à ce qu'ils faisaient, mais bien à la différence qui voulait que leurs actes de maintenant fussent du présent, et que leurs actes analogues eussent été du passé... Ils se sentaient grands, immobiles, avec au-dessus d'eux le passé et le présent comme les vagues identiques d'un même océan”.

Come sempre nel cinema di Godard, le figure di Elena e del 'doppio' Lennox non sono personaggi nel senso tradizionale ma, qui più che altrove, sono abitate dal passato, quello della letteratura e quello del cinema, anche e soprattutto il cinema godardiano. La dinamica in due tempi della vicenda, con il suo scambio di ruoli fra l'uomo e la donna, riprende infatti alcuni temi importanti che già attraversavano *À bout de souffle* (1960), *Le Mépris* (1963) e *Pierrot le fou* (1965), fino a *Prénom Carmen* (1983).

Il tema del tradimento femminile, inaugurato da *À bout de souffle*, ritorna in *Nouvelle Vague* nella sequenza dell'annegamento di Roger, gettato nel lago da Elena. Ma è la dimensione insulare e sottilmente bergmaniana del film,⁸ con questa coppia messa di fronte alla natura e alle dinamiche distruttive dell'individualità, che ci ricorda più da vicino l'atmosfera di *Pierrot le fou*, anche se in forma antifrastica. Nel film del 1965 Godard mostrava la fuga del ribelle Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), che abbandona la ricchissima moglie italiana e i suoi riti borghesi per

⁸ Bergman è stato uno degli autori più amati da Godard fin dagli anni Cinquanta. Si veda A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1999, pp. 183-210.

rifugiarsi con l'ambigua Marianne (Anna Karina) in un paesaggio edenico, riscoprendo come un novello Robinson la bellezza della natura e della contemplazione: trascinato poi dalla ragazza in un labirinto di menzogne e di pericolosi inganni, la ritrova infine su un'isola e la uccide, prima di concludere con un suicidio spettacolare. *Nouvelle Vague* ci ripresenta allora un Ferdinand non più giovane che si riunisce alla moglie perduta, l'italiana e ricchissima Elena Torlato-Favrini: l'antico ribelle torna sotto la protezione di quei privilegi che aveva abbandonato negli anni Sessanta, poiché non è più tempo di utopie rivoluzionarie e l'*enfant terrible*, invecchiato, accetta con stanchezza e rassegnazione la sconfitta (non senza rinfacciare alla padrona di casa il proprio benessere, forse per salvarsi la coscienza).



4. J.-L. Godard, *Pierrot le fou* (1965).



5. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).

Ed è significativo che anche in *Nouvelle Vague* il confronto fra i due personaggi si concluda con la morte dell'uomo, capovolgendosi però con echi quasi cristologici in una rinascita sotto altra identità: come se l'attimo di esitazione di Pierrot, che sembrava pentirsi del suicidio quando ormai era troppo tardi, si trasformi qui in una salvezza realizzata *in extremis*. Nella seconda scena sul lago di *Nouvelle Vague*, quando è scongiurata all'ultimo istante la morte della donna, il soccorso di Richard richiama il

gesto salvifico con cui Elena aveva aiutato Roger dopo averlo investito, durante il primo incontro: immagine di mani maschili e femminili che si stringono in un patto di unione e creazione (dagli echi michelangeloeschi), mostrato da Godard con tempo volutamente rallentato la prima volta e in modo rapido e fuggevole la seconda.



6. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).



7. M. Buonarroti, *La Creazione di Adamo* (1510). Roma, Volta della Cappella Sistina (dettaglio).

Ma ci sono altri film in questo film, non solo quelli godardiani. Elena Torlato-Favrini è infatti l'identità nobile assunta dalla bellissima ballerina spagnola Maria Vargas (Ava Gardner) in *The Barefoot Contessa* (1954) di Joseph L. Mankiewicz: prima trasformata in *star* da un potente produttore hollywoodiano,⁹ poi sposata a un aristocratico italiano (Rossano Brazzi) che cela dietro l'aria virile il segreto di un corpo mutilato e impotente. In questa tragica figura femminile dalla prorompente sensualità, che rinuncia al suo ambiente d'origine ma non trova pace nel nuovo mondo e finisce uccisa dal marito che ha tradito, Godard trova la perfetta incarnazione di quel fantasma dell'identità oscillante e contraddittoria che forma il tema principale di *Nouvelle Vague*. Non solo il personaggio di Elena ma anche l'attrice che lo interpreta, del resto, rinvia ad un altro film:

⁹ Sul personaggio del produttore si veda J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1972, p. 86.

Domiziana Giordano, con la sua avvenenza statuaria di stampo botticelliano, è la giovane italiana che Andrej Tarkovskij aveva scelto per *Nostalghia* (1983) e in Godard ricompare evocando, ancora, una figura rinascimentale e insieme la malinconica nostalgia dell'opera tarkovskiana. Ed è proprio la cangiante fisicità dell'attrice, dura e aggressiva quando trascina l'uomo alla morte nella prima parte, dolce e arrendevole quando a sua volta si lascia attirare verso l'acqua nella seconda parte, a sottolineare l'ambiguità costitutiva del film.



8. J. L. Mankiewicz, *The Barefoot Contessa* (1954).



9. A. Tarkovskij, *Nostalghia* (1983).

Nella giostra di uomini d'affari, banchieri e amministratori delegati che circondano Elena durante il pranzo nella villa, non manca qualche eco della mondanità della *Règle du jeu* (1939) di Jean Renoir, mentre le inquadrature di natura e di cieli traversati dalle nubi (come l'isolamento di Elena e Lennox sulla barca) evocano il ricordo di *African Queen* (1951) di John Huston. Inoltre, come scrive Thierry Jousse:

“[...] l'idée de la deuxième chance, de la vague qui revient et qui sélectionne n'est pas sans rappeler le scénario de *Vertigo*. Un peu à la manière de Scottie / James

Stewart, Alain Delon / Lennox cherche à faire revivre une image en l'actualisant, en tentant d'en modifier le but et la destination. Mais chez Hitchcock, l'éternel retour conduisait à la mort, tandis que chez Godard, il atteint au contraire à la renaissance".¹⁰

È soprattutto la figura di Lennox a far scattare le reminiscenze più complesse del film. Il suo sdoppiamento recupera ovviamente un archetipo letterario, quello del gemello identico ma opposto, ben presente anche nel cinema fin dai tempi del muto. E anche in questo caso la scelta dell'attore è determinante, non solo perché Alain Delon è paradossalmente un divo francese che non ha mai girato un lungometraggio con registi della *nouvelle vague*, ma anche perché la sua presenza rinvia ad altri casi di duplice identità: Delon è stato infatti i due William Wilson di Edgar Allan Poe nel contributo omonimo di Louis Malle a *Tre passi nel delirio* (1968); è stato un 'doppio' in film di cappa e spada come *La Tulipe noire* (1964) di Christian-Jaque e *Zorro* (1975) di Duccio Tessari; soprattutto è stato protagonista di uno dei più grandi film dedicati a questo tema, *Mr. Klein* (1976) di Joseph Losey, dove interpretava la figura di un usuraio profittatore ai danni degli ebrei durante l'Occupazione nazista, trascinato in un vertiginoso e angoscioso labirinto da un misterioso omonimo semita. Godard utilizza insomma Delon come il fantasma vivente di un cinema del passato che si reincarna nel cinema presente, non a caso mostrando fin dalla prima sequenza (quella dell'incidente sulla strada) il simbolo egizio Ankh che l'attore porta realmente al collo come divino emblema di vita eterna: vero e proprio annuncio della sua futura resurrezione.

¹⁰ Th. Jousse, *La splendeur dans l'herbe*, in "Cahiers du cinéma", 433, 1990, p. 9.

10. J. Losey, *Mr. Klein* (1976).11. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).12. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).

Ma i rinvii al cinema si possono moltiplicare. La fisionomia arrogante e sicura di Richard ricorda quella di Piero (ancora Delon) nell'*Eclisse* di Antonioni, e Richard che corre insieme a Elena nel parco della villa sembra evocare la corsa di Piero e Vittoria (Monica Vitti) nel parco dell'Eur nello stesso film. E persino *Blow-up* (1966) riemerge in *Nouvelle Vague*, quando nel finale Richard accenna a una battuta di tennis senza racchetta né palla, come i mimi nella famosa scena di Antonioni.

13. M. Antonioni, *L'Eclisse* (1962).14. M. Antonioni, *Blow-up* (1966).

La controfigura depressa di Roger cela invece un riferimento a Robert Avranche, il garagista ubriacone e deluso dall'amore che Delon interpretava nel film di Bertrand Blier *Notre histoire* (1984): una pellicola che aveva modificato radicalmente l'immagine divistica dell'attore e che lo stesso Godard aveva citato in *Histoire(s) du cinéma*.

15. B. Blier, *Notre histoire* (1984).16. J.-L. Godard, *Nouvelle vague* (1990).

Lo stretto rapporto fra la *screen persona* ufficiale di Delon e il genere poliziesco o *noir*, del resto, è ben presente in *Nouvelle Vague*, anche se Godard non ha mai mostrato molta simpatia per René Clément o Jacques Deray. Nella sequenza in cui Richard fa cadere Elena in acqua, per esempio, è difficile non avvertire qualche reminiscenza di *Plein soleil* (1960), il film di Clément tratto da un famoso romanzo di Patricia Highsmith: quando Tom Ripley (Alain Delon) accoltella il ricco Philippe Greenleaf (Maurice Ronet), gettandone il cadavere in mare per impadronirsi della sua identità. E nella stessa scena godardiana affiora ugualmente un preciso ricordo della *Piscine* (1968) di Deray, quando Jean-Paul (ancora Delon) provoca la caduta in acqua di Harry (ancora Ronet), cercando di farlo annegare.

17. J.-L. Godard, *Nouvelle Vague* (1990).18. R. Clément, *Plein soleil* (1960).19. J. Deray, *La piscine* (1968).

Ma il *noir* è un genere evocato a più riprese e con differenti accorgimenti in *Nouvelle Vague*: pensiamo alla musica di Hindemith sul primo piano di Elena durante l'annegamento di Roger, minacciosa come in un film classico americano; pensiamo soprattutto alla battuta che l'autista rivolge a Roger e poi a Richard sulla possibilità di essere punto da un'ape morta (con la risposta di Richard: "Si vous marchez pieds nus elle vous pique comme si elle était vivante mais à la condition qu'elle soit morte très en colère"). Questa citazione esplicita di *To Have and Have not* (1944) di Howard Hawks, dove è l'alcolizzato Eddie (Walter Brennan) a interrogare così l'amico Harry 'Steve' Morgan (Humphrey Bogart), permette di sovrapporre proprio a Delon la mitica icona del *noir* hollywoodiano.¹¹

Mantenuto da una donna ricca e morto che ritorna, con un'altra identità e una diversa verità dietro all'apparenza, il Lennox di Godard rimanda non solo al cinema ma anche alla letteratura, poiché Terry Lennox è l'amico di Philip Marlowe al centro del complicato intrigo di *The Long Goodbye*, nel quale molte sono le tracce (l'omicidio della ricca moglie passata a seconde nozze, il finto suicidio, la plastica facciale per rifarsi una vita) che riconducono al labirinto di *Nouvelle Vague*. E il protagonista di Godard rinvia contemporaneamente a un racconto di Henry James, *The Story of a Masterpiece*, costruito ancora una volta intorno al fantasma del doppio: anche il jamesiano John Lennox, infatti, si confronta con la duplice immagine di un'affascinante fanciulla che ama e sta per sposare; e quando il magistrale ritratto dipinto da un pittore di talento gli rivela l'autentica natura di lei, indifferente e fredda, finisce per rinunciare al suo amore. L'illusione e la rivelazione corrispondono perfettamente, in opposta simmetria, alla doppia incarnazione di Elena in *Nouvelle Vague*, prima

¹¹ Analogamente, in *À bout de souffle* il gesto di Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) che si passa le dita sulle labbra rimanda irresistibilmente a Bogart.

gelida egoista e poi vulnerabile innamorata: non metamorfosi e non disvelamento, ma due universi possibili e alternativi, come due onde identiche e opposte di uno stesso oceano. Il godardiano Lennox, alla fine di *Nouvelle Vague*, dichiara: “l'échange est échangé”.



MICHELE GUERRA

**COME GUARDARE AI CLASSICI
E VIVERE FELICI:
“THE ARTIST”, “HUGO”, “WAR HORSE”**

1. *Dolci a più strati*

In una delle sue rubriche *Posacenere* che aprono ogni domenica l’inserito culturale del “Sole 24 Ore”, Andrea Camilleri – parlando di Shakespeare e delle sue innumerevoli riduzioni in ogni continente – definiva i classici come un dolce a più strati, adatto al palato di qualsiasi individuo che certo vi troverà un gusto di suo gradimento. Resta evidente che solo quel fine buongustaio che sarà in grado di apprezzare ognuno degli strati di quel dolce, di avvertire la fantasia e la validità dell’accostamento valutando gli strati singolarmente e poi insieme potrà provare fino in fondo l’esaltazione offerta da questo tipo di dolce e di dar soddisfazione – pur senza averlo mai conosciuto – al pasticciere.

La metafora di Camilleri mi ha fatto pensare che la nostalgia per i classici e il loro prepotente ritorno nei diversi ambiti della nostra cultura,

sia in un certo qual modo assimilabile alla nostalgia per i dolci della nonna, quei dolci che nessuno sa più fare perché non c'è più – oltre al tempo – nemmeno la struttura socio-economica che permetteva di farli, non ci sono più nemmeno gli strumenti per farli – e naturalmente non c'è più la nonna. Il rischio è allora quello che gradualmente si perdano quei buongustai che sapevano separare e riunire i diversi sapori degli strati del dolce e che non tutti i pasticceri si mantengano onesti cercando di offrire comunque il miglior dolce possibile.

Il film classico multistrato, quello che piaceva alle masse, che faceva piangere, ridere ed emozionare sia la massaia che Godard, quello che nasceva dentro un sistema socio-economico che non esiste più e che veniva girato e impressionato con strumenti che non esistono più, non è del tutto sparito. Non intendo dire che potete andarvelo a cercare nelle cineteche, o molto più comodamente in qualsiasi videoteca, quanto piuttosto che quel cinema rimane una ricetta valida che molti registi scelgono ancora di seguire. Naturalmente si tratta di registi che sanno benissimo che, essendo finito quel sistema che sfornava quei film, bisogna rigiocarsi la loro validità su un terreno completamente differente, a viso aperto con un pubblico completamente differente, che è per di più avvezzo a nocivi prodotti più che industriali propinatigli dalla televisione e dalla rete. I fratelli Coen, per fare un solo esempio, lavorano così: si rigiocano Preston Sturges, Frank Capra, Alexander Mackendrick, la *slapstick comedy*, il *noir*, il tardo western dentro un sistema di valori sociali e culturali capovolto, facendo del film il luogo di una intertestualità schizofrenica, un luogo che eccede di continuo se stesso, un luogo senza tempo – *che non c'era* – in cui il traboccante mito del cinema deve di continuo sbattere contro lo scacco del suo stesso rito.

Al centro di queste relazioni tipiche del coevo cinema d'autore, e che appassionano registi tra loro diversissimi e in massima parte americani

come Quentin Tarantino, Todd Haynes, Brian De Palma e molti altri, sta il cinema come istituzione. Intendo dire che più ancora che una relazione tra testi, che indubbiamente c'è, si intesse una relazione tra strutture produttive e autoriali che finiscono con l'interrogare non solo il testo, ma soprattutto il contesto da cui quel testo è uscito e che, venendone condizionato, ne rappresenta al contempo la condizione – si tratti del grande cinema classico di Hollywood o di un B-movie italiano. Tale discorso investe molto cinema postmoderno e d'autore degli ultimi vent'anni, così come progetti più sperimentali quali quelli dell'ultimo Godard o degli autori che lavorano col *found footage* – che ha a che fare in modo straordinariamente particolare con gli studi sulla citazione.¹

Come scriveva con ragione David Rodowick, ad un livello di strutture narrative, di esperienza psicologica del film, di articolazioni della visione cinematografica, il cinema resiste anche nel tempo della sua “vita virtuale”, cioè nel tempo della fine dell'analogico e del trionfo del digitale.² Questa resistenza è ciò che appare più interessante nel momento in cui si cerca di riflettere sul film da dentro il film, cioè nel momento in cui si suggerisce una lettura ipertestuale che tuttavia non turba minimamente l'esperienza filmica in quanto tale.

Da una parte abbiamo allora film che lavorano su strategie di racconto e di visione che si tengono in contatto con i classici, ma che si spendono dentro una nuova istituzione, dove per istituzione intendiamo verticalmente il percorso del film dalla sua produzione alla sala e oltre. Dall'altra film che, in maniera molto più dichiaratamente

¹ Ho approfondito questi aspetti in due interventi: *Documentality of Film*, in “Cinéma et Cie. International Film Studies Journal”, 16-17, 2011, pp. 49-54 e *Chi ha (i)scritto il film? Di orsi, naturalisti e cineasti*, in “Rivista di Estetica”, 50, 2012 (in corso di stampa).

² Si veda D. N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, trad. it. di M. Miotti, Milano, Olivares, 2008.

metacinematografica, lasciano che i classici entrino nella loro pelle, in certi casi facendosi cloni che alterano la nostra normale esperienza di spettatori da multisala (*The Artist* di Michel Hazanavicius), in certi altri creando un suggestivo cortocircuito tra distanti poetiche della meraviglia (*Hugo* di Martin Scorsese), in altri ancora ricreando un universo ricettivo che va molto oltre la semplice riproposizione di stilemi e strutture da cinema classico (*War Horse* di Steven Spielberg).

2. *Ombre dal passato*

I tre film appena nominati sono tutti del 2011, un anno estremamente ricco di opere che curiosamente hanno riflettuto sul senso del cinema classico in un mondo che corre oltre tutto quello che il cinema classico ha raccontato e fissato in termini di immaginario. Il cinema classico rischia di diventare sempre più un rifugio, non solo fatto di grandi film, ma anche di mondi che erano indiretta emanazione di quei film e che pure sono spariti – in circostanze non così misteriose – insieme ai film. Andrew Gilbert, forse spingendosi un po' troppo in là, ma non senza avere alcune ragioni, ha osservato che molti dei titoli principali di questo nostalgico 2011 sarebbero incentrati sulla dialettica passato-presente e in modo ancor più specifico sottenderebbero il bisogno di Hollywood di entrare in un dibattito critico e teorico che in fondo si compie sulla pelle (!) dell'industria del cinema. Oltre ai tre film già citati, Gilbert nomina anche *Midnight in Paris* di Woody Allen, *The Descendants* di Alexander Payne, *The Tree of Life* di Terence Malick e *Moneyball* di Bennet Miller (tutti del 2011).³

³ Si veda A. Gilbert, *The Death of Film and the Hollywood Response*, in "Senses of Cinema", 62, 2012, all'indirizzo elettronico <<http://sensesofcinema.com>>.

Per quanto tra queste opere ci siano temi comuni, seppur lungo uno spettro analitico forse troppo largo, mi pare evidente che sono solo tre – *The Artist*, *Hugo*, *War Horse* – quelle che mantengono una compattezza utile alla comparazione, e questa compattezza è rappresentata dal modo in cui questi film si misurano con i classici – ivi compreso naturalmente anche un pioniere come Georges Méliès, che pure appartiene al periodo delle origini – attraverso il ricorso assai diverso e più o meno produttivo alla citazione. Il fatto che due di questi film si siano contesi i premi Oscar – assegnati a mio avviso, e come sempre più spesso accade, in modo sconcertante – e che tutti e tre siano apparsi a distanza di poco tempo così da permetterci di far presa su una delle tendenze più manifeste dell'ultimo cinema commerciale, è ciò che ci ha convinti a trattare questi lavori come fossero libri da recensire, cioè contributi utili a dar conto di un dibattito vivo in cui, una volta di più, nella parte degli studiosi si sono messi, con esiti diseguali, i registi.

L'analisi dunque non procederà ad una sistematica indagine testuale tra i modelli dei film, ma tenterà di suggerire quanto diverso sia l'atteggiamento di questi autori proprio sulla base dell'intertestualità che caratterizza i loro ultimi lavori.

3. *Questi fantasmi...*

La metafora del dolce a più strati vale ancor più quando siamo di fronte al riuso di un testo classico: è questo il momento in cui il lettore / spettatore sarà escluso o premiato sulla base della sua abilità nel sentire i diversi strati dell'opera. I film di cui parleremo funzionano esattamente così: offrono una lettura a strati della relazione tra il cinema classico e il cinema contemporaneo ed un'altra più sommessamente inerente la nostra esperienza filmica nell'epoca che Francesco Casetti ha definito del "cinema

due”, un cinema che come abbiamo detto resiste, dimostrandoci che “le immagini filmiche sono ancora portatrici di racconto, là dove gli altri domini medialti inclinano a un intrattenimento spesso senza narrazione, o con narrazione implicita come nei *reality show* televisivi, o solo a posteriori come nei videogiochi”.⁴

Il cinema che resiste come storia da raccontare, nonostante i nuovi formati e i nuovi luoghi della sua fruizione, è un cinema che in molti casi non solo prosegue sulla scia di una storia racchiusa ormai nel secolo passato, ma dà conto profondamente di quelli che, sempre secondo Casetti, rimanevano due aspetti chiave del “cinema uno”: la *preveggenza* – cioè la capacità di dirci segretamente cosa sarebbe successo – e il *lascito*, alla prima strettamente connesso.

Per poter cogliere tutti questi temi bisogna avere il palato fino e riconoscere una pratica citazionista che, nei nostri casi, si presenta al livello dell’allusione e dell’eco più o meno marcata e soprattutto non turba mai la continuità del racconto,⁵ per cui chi gusta solo la trama del film può benissimo uscire dal cinema e osservare che *The Artist* è il miglior film sul passaggio dal muto al sonoro, oppure chiedere se quel Méliès è davvero esistito, o ancora rammaricarsi di quei buoni sentimenti così spudoratamente esibiti da sfociare quasi nel *kitsch* – sono tre reazioni di cui sono stato io stesso testimone.

Nei tre film che consideriamo si sente chiaramente l’effetto *revenant* dell’allusione cinematografica, che è molto più forte che in ogni altro

⁴ Cfr. F. Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 297.

⁵ Sulla necessità di limitare il campo della citazione filmica e sulle sue diverse tipologie (con uno sguardo alla bibliografia di base), rimando al mio *Chacun sa citation*, in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies”, 2, 2010, pp. 95-118, all’indirizzo elettronico <www.parolerubate.unipr.it>.

ambito, un effetto proprio della ripresentazione di una realtà fantasmatica, ma anche – per noi – di un’improvvisa riattivazione testuale.⁶ Il ritorno del fantasma, in altre parole, trova al cinema una concretezza ed una carnalità che manca altrove. Sono queste le ragioni che mi avevano indotto a definire una delle possibili tipologie di citazione al cinema ‘citazione fantasma’: da una parte essa presentifica un tempo morto e sepolto che rivive grazie alla sua resistenza e alla sua conservazione nella celluloida – ed è il caso della citazione vera e propria, genettianamente intesa, cioè una porzione di testo dentro un altro testo. Dall’altra essa riesuma frankensteinianamente quel mondo e quel tempo dandogli una nuova vita, un nuovo corpo, dentro il medesimo *habitat* – ed è il caso dell’allusione e dell’eco.

Questo tipo di relazione è molto forte nei nostri tre film: se non fosse così scanzonato e ammiccante, *The Artist* potrebbe apparire un’operazione necrofila, tanto che Jean Dujardin e Bérénice Béjo mi sono sempre apparsi finti, morti viventi, ogni volta che mi è capitato di vederli a colori nel loro vero tempo. C’è chi ha insistito su questo aspetto, ritenendo mistificatoria la presenza di questo film nel 2011 e definendolo “a haunting presence”⁷ – come se lo schermo e la sala che proiettano il film di Hazanavicius fossero infestati dai fantasmi.

Hugo è un grande film sulla perpetuazione della vita, sul movimento e il suo legame con l’essere animato: è un film di orologi, di automi, di trucchi e di magie, un film di fantasmi che tornano dall’aldilà, di vasi di Pandora scoperti, di morti al lavoro nuovamente proiettate. Vincenzo Cerami, che nel recensire il film di Scorsese lo accostava brevemente a *The Artist*, scorgeva tra i due film un elemento comune: “un fondo dolente

⁶ Si veda ivi, p. 106.

⁷ Cfr. J. Natoli, “*The Artist*”: *Mystification Beyond Artistry*, in “Senses of Cinema”, 62, 2012, all’indirizzo elettronico <<http://sensesofcinema.com>>.

quando non proprio luttuoso”.⁸ Questo senso di morte, di fantasmi appunto, può essere avvertito solo da chi assapora tutti gli strati del dolce e arriva, pur tra la magnificenza visiva, il divertimento e la commozione, a sentire un gusto amaro, che gli fa balenare proustianamente davanti agli occhi un mondo perduto, tanto più straordinario in quanto perduto. Quel che intendo dire è che quell’amaro è nell’allusione, è nella citazione – ricostruita, rifatta – dei film di Méliès, o diversamente nei disparati modelli di Hazanavicius, non è nella storia, non è nello stile.

War Horse è un film che rivela la volontà del suo autore di rivolgere uno sguardo alla sua filmografia e di ritrovarvi quelle tracce del grande cinema d’intrattenimento per famiglie che gli sono state croce e delizia; rivela la volontà di rivolgere uno sguardo ai suoi modelli, di un cinema visto da bambino, grande cinema d’intrattenimento per famiglie (?) diventato poi più giustamente e meditatamente grande cinema classico; rivela la volontà di ripensarsi dentro una sala negli anni Quaranta e Cinquanta, lavorando su quelle che Marcia Landy e Lucy Fischer definirebbero “structures of feelings”,⁹ anche rischiando che la multisala stessa in cui il film invece si proietta finisca con l’inficiarne la corretta ricezione. I processi di dislocazione e rilocazione del film e dello spettatore vengono gestiti da Spielberg con estrema raffinatezza.

In tutti e tre i film il gioco intertestuale è subordinato alla compattezza stilistica e narrativa, vale a dire che non problematizza né increspa mai il *continuum* della narrazione, non crea distanza tra il testo e i suoi ipotesti, né proietta mai lo spettatore in una dimensione extra-diegetica che pertenga al raggio d’azione dell’allusione, proiezione che peraltro può

⁸ Cfr. V. Cerami, *Frammenti retrò in 3D*, in “Domenica – Il Sole 24 Ore”, 5 febbraio 2012.

⁹ Si veda M. Landy e L. Fischer, “*Dead Again*” or *A-Live Again: Postmodern or Postmortem?*, in “Cinema Journal”, 4, 1994, pp. 3-22.

avvenire indipendentemente dal fatto che lo spettatore riconosca o meno il riferimento, anzi spesso accade che si sperda volutamente l'esattezza del riferimento – come si capisce ciò complica lo studio degli strati del nostro dolce...

Nessuno di questi film, insomma, vuole uno spettatore spaesato che cerchi di orientarsi attraverso una varietà di altri universi testuali e di senso.

4. “*The Artist*”

“Car derrière sa séduction initiale, de quoi parle réellement *The Artist*?”
J. Lepastier, *Un film sourd*

Diciamolo subito: se *The Artist* non avesse vinto tutti quei premi, se soprattutto non avesse sottratto tutti gli Oscar che contano a *Hugo* o – a costo di passar da ingenuo – a *The Tree of Life*, probabilmente oggi sarebbe meno mal sopportato di quanto non sia, anche se, a onor del vero, furono già molti i recensori che all'uscita del film manifestarono più di una perplessità. Ricordo che mi trovavo a Parigi quando Dujardin venne premiato a Cannes e dal momento che il mio aereo era in ritardo di più di un'ora, avevo fatto incetta di quotidiani francesi per concedermi una sorta di rassegna stampa completa su quell'edizione del festival.

Mi parve straordinaria l'idea di Hazanavicius, stimolante, accattivante, fantasiosamente cinefila, ludica nel senso più alto del termine. Eppure leggendo quegli articoli avrei dovuto già rendermi conto della sterilità di quel progetto, del fatto che la storia era stracolma di *clichés*, qua e là brutalmente copiata, ma da appassionato fruitore di questo genere di lavori intravedevo il premio e la soddisfazione nello smontare il giocattolo di Hazanavicius e nel trovare, al cuore del meccanismo, quello che Laurent

Jullier chiamerebbe il valore “performativo” del riferimento.¹⁰ Niente di tutto ciò, purtroppo. La domanda che mi sono fatto dopo avere visto il film è la stessa che si era posto Joachim Lepastier e che ho voluto porre in esergo a questo paragrafo.¹¹ Ma dietro quella maniacale ricerca di stili e immaginari, dietro scelte come quella di girare il film a 22 fotogrammi al secondo rispettando il formato 1:33, cosa c’è davvero?



1. M. Hazanavicius, *The Artist*, (2011).

Non saprei dire se mi aspettassi una sorta di *The Man Who Wasn't There* (Joel e Ethan Coen, 2001) o di *Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002), oppure una riflessione più europea e dunque forzatamente meno calata in quell'immaginario; forse mi aspettavo la consacrazione di un atteggiamento parodico e dialettico che Hazanavicius aveva parzialmente mostrato nei suoi *OSS 117: Le Caire nid d'espions* (2006) e *OSS 117: Rio ne répond plus* (2009) – il primo peraltro interpretato dalla coppia Dujardin-Béjo e il secondo dal solo Dujardin.

The Artist è un esempio di operazione cinefila fine a se stessa, che riporta l'attenzione su un periodo del cinema che merita di essere

¹⁰ Cfr. L. Jullier, *Il cinema postmoderno*, trad. it. di C. Capetta, Torino, Kaplan, 2006, p. 28.

¹¹ Si veda J. Lepastier, *Un film sourd*, in “Cahiers du Cinéma”, 671, 2011, p. 39.

riproposto solo a fronte di una effettiva spendibilità nel contemporaneo. Non basta insomma fare un film *à la manière de*: Jean Gili, non per nulla, ha richiamato a proposito di questo film Paul Reboux – “brillant auteur également de manuels de savoir vivre et de savoir aimer” – e il suo *À la manière de...*, in cui confluivano una serie di più o meno riusciti *pastiches* letterari.¹²

The Artist non riesce ad essere una parodia, non ci convince del fatto che con la morte del cinema muto si sia persa la vera essenza dell'arte del film, non ci fa venire voglia di vedere film che rinuncino al sonoro, soprattutto non riesce a rimanere a galla nel confronto con i film e i modelli che lo innervano. Per parte mia non sono d'accordo con chi, come il già citato Natoli, sostiene che *The Artist* è un film mistificatorio perché vorrebbe arrestare il progresso delle nostre esperienze di “moviegoers” del terzo millennio, né che per tali ragioni il film non abbia diritto ad esistere nel 2011. Richiamare il fatto che Charlie Chaplin girava *Modern Times* nel 1936 senza spingere sul pedale dell'effetto *rétro* mi sembra ingeneroso, piuttosto mi limiterei a dire che *The Artist* ha tutto il diritto di esistere nel 2011 e di sfidare la serie cinematografica di *Harry Potter*, ma per farlo deve avere un senso che oltrepassi l'invito a rivedere i film a cui si è ispirato, per poi accorgersi (tra l'altro) che sono assai migliori dell'epigono.¹³

¹² Cfr. J. A. Gili, *The Artist. À la manière de...*, in “Positif”, 608, 2011, p. 32.

¹³ Pur definendolo “il bel *The Artist*” – il che resta per molti versi condivisibile – Irene Bignardi incentra la sua rubrica non sul film di Hazanavicius, ma su *Singin' In the Rain* (1952), osservando peraltro come l'Academy avesse trattato il capolavoro di Stanley Donen e Gene Kelly in modo assai diverso da come ha trattato, quasi un cinquantennio dopo, *The Artist*. Bignardi auspica che, “in un ideale *double feature*”, *Singin' In the Rain* possa portare con sé *The Artist*, che pare veramente avere la funzione di richiamare l'attenzione su altro da sé. Cfr. I. Bignardi, *Il bel “The Artist” da abbinare a Gene Kelly & Co*, in “Il Venerdì di Repubblica”, 24 febbraio 2012, p. 117.

Trovo altrettanto ingeneroso paragonare il film di Hazanavicius ai modelli a cui si riferisce: non tutti hanno l'astuzia di Tarantino, che in ogni conferenza stampa ha dichiarato di aver tenuto presente un film di Enzo G. Castellari, *Quel maledetto treno blindato* (1977), per realizzare *Inglorious Basterds* (2009) – il cui unico contatto col film italiano sta nel titolo inglese del film di Castellari: *Inglorious Bastards*. Mi limito più semplicemente a reclamare più rispetto per chi riesce a risolvere i giochi allusivi del film e si ritrova alla fine del labirinto senza il premio o la soluzione dell'enigma.

Quando si fa un film come *The Artist* è evidente che si vuole imbastire un gioco per cinefili e al contempo garantire a chi cinefilo non è di godersi lo spettacolo. Se si costruisce un personaggio all'incrocio tra il Gene Kelly parodico stile *The Dancing Cavalier*, Douglas Fairbanks e, per altri versi, il Norman Maine di *A Star Is Born* (William Wellman, 1937 e George Cukor, 1954) – in questo senso più nuova appare la Béjo –; se si scrive una storia che è un gioco ad incastro tra *A Star Is Born*, *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) e *Singin' In the Rain*, con echi lubitschiani o perfino minnelliani – Gili ci vede poi anche Friedrich Wilhelm Murnau, Frank Borzage, King Vidor, Erich von Stroheim, Tod Browning e Chaplin, cioè la *crème* della Hollywood tra muto e sonoro –, ebbene bisogna avere un buon motivo e questo buon motivo non può essere solo l'amore per quel cinema.

Hazanavicius lascia il suo film conteso tra film molto diversi tra loro, per quanto tutti grosso modo incentrati su Hollywood, le tristi storie di divi decaduti e il cinema come grande e impietosa industria dell'intrattenimento. Ognuno di questi modelli porta con sé un genere, col melodramma e la commedia che possono incrociare agevolmente le soluzioni del musical o perfino del *noir*. Ma a *The Artist* manca quello che osservavamo nei Coen: manca il confronto di quei valori – filmici e non –

dentro un contesto – filmico e non – che si farà carico di rinegoziare la tenuta del messaggio e la pregnanza del suo stile.

Ora si osserverà che, con tutti i premi che ha vinto, Hazanavicius e il suo film hanno ragione. Non mi rifugerò – pur credendovi fermamente – nella scarsa attendibilità e nel malcostume che gira intorno all’Academy, ma intendo centrare il problema esattamente sui temi che ci interessano: *The Artist* è vittima delle sue citazioni, ovvero chi di citazione ferisce di citazione perisce. Soffocato da modelli troppo alti e troppo diversi, il film perde la sua forza e rimane un vacuo esercizio di stile, che strappa beninteso più di un sorriso, che contiene una sequenza indovinata come quella della piuma-bomba (ma se tutti continuano a citare solo quella, ciò vorrà pur dire qualcosa), ma che alla fine lascia un desolante senso di fine, laddove *Hugo*, invece, trasmette una vigorosa carica vitale.

5. “Hugo”

“If you ever wondered where your dreams come from when you go to sleep, just look around. This is where they are made”.

B. Selznick, *The Invention of Hugo Cabret*

La storia di Hugo Cabret è raccolta nelle parole che una sera, tornato a casa più tardi del solito, il padre di Hugo rivolge al figlio poco prima di morire in un tragico incidente:

“Some magicians started off as clock makers. They used their knowledge of machines to build these automata to amaze their audiences. The sole purpose of the machines was to fill people with wonder, and they succeeded. No one in the audience could figure out how these mysterious figures danced or wrote or sang. It was as if the magicians had created artificial life, but the secret was always in the clockworks”.¹⁴

¹⁴ B. Selznick, *The Invention of Hugo Cabret*, New York, Scholastic Press, 2007, p. 115.

L'autore del romanzo, Brian Selznick, parla di automi, di macchine sbalorditive, di misteri, di vite artificiali che sembrano umane, di meccanismi che hanno un loro ritmo interno che li fa funzionare autonomamente, li fa vivere. Selznick parla anche di cinema, cinema da fiera delle origini, cinema di animazione fermo ancora tra l'ultimo teatro di figura e il nuovo regno delle ombre e delle *silhouettes*: parla di un immaginario formatosi dentro una nuova concezione della modernità che il cinema ha incarnato perfettamente, trasformando le nostre esperienze mediali, la nostra più moderna *flânerie* e rinnovando definitivamente la sensorialità della nostra esperienza estetica.¹⁵

Dentro questo discorso ha pienamente senso recuperare la storia – reinventata – di Georges Méliès, il quale dà concretezza a quella che potremmo definire, per usare il titolo di un lavoro di Antonio Costa, “la morale del giocattolo”.¹⁶ Ma, oltre Méliès, vi sono i fratelli Lumière, con la famosa leggenda-incubo del treno che buca lo schermo, e poi *Safety Last* di Harold Lloyd (1923), e tanti altri che Selznick cita e Scorsese non può permettersi di coinvolgere al completo: Chaplin, Buster Keaton, René Clair, *The Clock Store* (una delle *Silly Symphonies* di Walt Disney, 1931).

¹⁵ Per un approfondimento ad ampio raggio su questi temi rimando a *Cinema and the Invention of Modern Life*, edited by L. Charney and V. R. Schwartz, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995.

¹⁶ Si veda A. Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Bologna, Clueb, 1994.



2. M. Scorsese, *Hugo* (2011).

Il cinema si dipana tra le parole e i disegni di Selznick così da restituire il senso dell'emergenza di una nuova realtà che passa per il cinema, di un cambiamento epocale che trasforma molto più che le vite di Hugo e Isabelle. Scorsese lavora sullo stesso livello,¹⁷ per cui non è esagerato evocare *Das Passagen-Werk* di Walter Benjamin,¹⁸ ma anche – perché no? – la Parigi magica e dickensiano-fumettistica di Jean-Pierre Jeunet.¹⁹

Scorsese, poi, compie altre due operazioni: la prima è quella di rifare i film di Méliès, cioè di mostrarci come si faceva quel cinema, in quali luoghi, con quali attori, con quali tempi, con quale luce. La scelta di smontare il giocattolo e di filmarlo di nuovo – per cui anziché vedere il vero film di Méliès possiamo sprofondare nel fotogramma di una copia del film di Méliès girata da Scorsese – amplifica e ad un tempo vivifica l'effetto di riapparizione fantasmatica di cui parlavamo. La seconda

¹⁷ Il rapporto tra Selznick e Scorsese emerge in maniera interessante nell'intervista di Ed Vulliamy all'autore del libro: *Brian Selznick: how Scorsese's "Hugo" drew inspiration from his magical book*, in "The Observer", 12 febbraio 2012, p. 10.

¹⁸ Si veda N. Azalbert, *Le film des passages*, in "Cahiers du Cinéma", 674, 2012, p. 32.

¹⁹ Si veda J. D. Nuttens, *Hugo Cabret. Mémoires de nos pères*, in "Positif", 611, 2012, p. 38.

operazione è quella di raccontare questa storia attraverso un 3D tra i migliori ed efficaci degli ultimi tempi – a mio parere *Hugo* e *Pina* di Wim Wenders (2011) sono i due film che più naturalmente e felicemente si sono serviti di questa tecnica. Il 3D sta al nostro immaginario e alla potenzialità delle nostre sale come Méliès stava all'immaginario moderno del primo Novecento e ai diversi luoghi in cui si vedevano i film.

In altre parole, Scorsese compie un'operazione del tutto diversa da Hazanavicius: non blocca il normale scorrere tecnologico di un film del XXI secolo, ma riveste di quella tecnologia una storia che ci racconta di come un meccanismo ha trasformato le nostre vite e i nostri pensieri e lo fa preservando il gioco intertestuale dalla nostalgia sterile, dal calco e dal lutto.



3. M. Scorsese, *Hugo* (2011).

È giusto, com'è stato fatto in una delle poche – e dunque utili – stroncature al film, reclamare lo stesso rispetto dovuto a Scorsese per altri autori che hanno fatto cinema 'meraviglioso' e che invece sono stati per questa ragione giudicati con sufficienza – com'è accaduto in certi casi allo

stesso Spielberg.²⁰ Ma al di là del messaggio *Hugo* supera, alla sua *maniera*, molti dei film che in fondo volevano raccontare la stessa storia.

6. “*War Horse*”

Il lavoro che Spielberg compie con *War Horse* è ancora diverso, sia rispetto a Hazanavicius che a Scorsese. Se *The Adventures of Tintin* (2011) era una specie di Indiana Jones immerso nella *Computer Generated Imagery* che consente, ad esempio, lo strabiliante inseguimento finale; *War Horse* è il *restyling* di un’esperienza cinematografica che ci rispedisce dentro un immaginario del tutto riconducibile al cinema hollywoodiano degli anni Quaranta e Cinquanta. Non c’è la volontà di rifare alcuni film e di offrirceli direttamente nel corpo del nuovo film, nemmeno c’è la volontà di coniugare antiche meraviglie al tempo del digitale o del 3D.

Si sa quanto la critica anglosassone, e in special modo femminista, abbia attaccato con decisione la finta innocenza del cinema di Spielberg e di altri autori a lui vicini come George Lucas, un’innocenza attraverso cui si lascerebbero passare valori e ideologie conservatori che rimandano ad un certo tipo di America patriarcale.²¹ *War Horse* è un film che sembrerebbe andare in questa direzione, pur senza ricorrere intensivamente all’effetto facile e più moderno, ma permettendosi di raccontare una storia – anche in questo caso *à la manière de* – che tiene il passo di un altro cinema. Chi è rimasto sgomento di fronte a *War Horse*, chi vi ha rintracciato la deliberata rinuncia all’azione in un regista che è anzitutto maestro dell’azione, oppure

²⁰ Cfr. P. M. Bocchi, *Hugo Cabret. No, grazie*, in “Cineforum”, 511, 2012, pp. 27-28.

²¹ Per una breve panoramica si veda L. Jullier, *Il cinema postmoderno*, cit., pp. 29-30.

il pericolo di cadere addirittura nel *Kitsch*,²² non ha in sostanza accettato il fatto che il regista di *Saving Private Ryan* (1998) abbia voluto trattare un film di guerra come un film per famiglie di sessant'anni fa senza rendere mai manifesto il suo gioco intertestuale. Mi pare evidente che da questa prospettiva Spielberg abbia deciso di riflettere anche su quella parte della sua filmografia che viene considerata 'per famiglie' e ricondurla dentro un orizzonte di senso che guarda al cinema classico come luogo in cui una tale sfumatura perde quel che di spregiativo può avere presso certa critica.



4. Steven Spielberg sul set di *War Horse* (2011).

War Horse è riconducibile, per esempio, a quei 'racconti per famiglie' che sono sempre stati un luogo di particolare declinazione dei temi amorosi e melodrammatici nel cinema hollywoodiano.²³ Ci sono film come *National Velvet* (1944) o *The Yearling* (1946), entrambi di Clarence Brown, in cui il rapporto con l'animale – un cavallo nel primo caso e un cerbiatto nel secondo – rimanda a canoni di racconto che generalmente riguardano il rapporto amoroso tra uomo e donna, oppure la relazione di amicizia disinteressata, e naturalmente casta, così tipica di molto cinema

²² Si veda J. S. Chauvin, *La dernière chevauchée*, in "Cahiers du Cinéma", 675, 2012, p. 26.

²³ Su questo tema si veda R. Campari, *Hollywood-Cinecittà. Il racconto che cambia*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 32 e ss.

classico. Come da tutti notato, il modello scelto da Spielberg è principalmente John Ford e più precisamente il Ford irlandese. Per quanto guidato dal romanzo di Michael Morpurgo, che è una sorta di soggettiva del cavallo,²⁴ balza all'occhio il contatto con un film che forse più di ogni altro si fa struggente suggestione: si tratta di uno dei film meno noti del periodo muto di Ford, *Kentucky Pride* (1925), storia di un cavallo che è anche il narratore del film (attraverso le didascalie) e che, infortunato, viene venduto per diventare bestia da tiro. I temi della famiglia, della casa, della separazione e del ricongiungimento, fordiani quant'altri mai, sono mutuati con precisione da Spielberg, che avrà senz'altro rivisto gli altri Ford irlandesi (da *The Shamrock Handicap* del 1926 fino a *A Quiet Man* del 1952) ma anche i film sul lavoro e la famiglia (*The Grapes of Wrath* del 1940 e *How Green Was My Valley* del 1941). La luce rossa che chiude il film, più ancora che un diretto rimando a *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939), potrebbe allora condurci di nuovo a *The Yearling* e alla sequenza della sepoltura di Icaro; e Roberto Campari mi fa notare che al suo ritorno il protagonista si trattiene dall'abbracciare la madre e le tende la mano, ricalcando perfettamente il gesto del Tom Joad di Henry Fonda in *The Grapes of Wrath*.

Gilbert, leggendo nel cavallo spielberghiano una vittoria della tradizione sulla novità – in questo caso il vecchio mezzo da guerra sulle più recenti innovazioni belliche –, si chiede se il messaggio del film sia la vittoria (nonostante tutto) della vecchia tecnologia, poiché il passato è ancora vivo e siamo in grado di muoverci nelle più moderne trincee restando ancora legati al nostro passato.²⁵ Io ci vedo anche un'altra scommessa: può il pubblico di oggi commuoversi – oppure indignarsi per

²⁴ Si veda M. Morpurgo, *War Horse*, trad. it. di C. Manzoletti, Rizzoli, Milano, 2012.

²⁵ Si veda A. Gilbert, *The Death of Film and the Hollywood Response*, cit.

per quei buoni sentimenti – senza sapere che sta vedendo un film degli anni Quaranta?

Jean-Luc Godard, tra i più acuti – e cinefili – provocatori contemporanei, si è sempre rammaricato di non aver assistito alla nascita del cinema, essendo nato nel 1930, ma ha altresì dichiarato che ne avrebbe senz'altro visto la morte. Lunga vita a Godard!

Publicato *online*, Giugno 2012 / Published online, June 2012

Copyright © 2012

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall’autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.