

«Nascondete questo *découpage* che non posso vedere!»

Lo strano caso di *Dall'oggi al domani* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1997

MARTINA ZANCO
Venezia

Nulla da obiettare a Francis Vanoye quando, per introdurre il suo libro *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli* e per interrogarsi, *in primis*, sul che cosa sia «una “storia filmabile”, se non precisamente una sceneggiatura», sostiene: «Jean-Marie Straub rifiuta categoricamente la nozione e scrive direttamente un *découpage* utilizzabile solo da lui»¹.

Se in materia di sceneggiatura, infatti, s'intende opportunamente, e come la gran parte della manualistica deputata all'argomento², asserire su di un «oggetto instabile»³ perché, prelundendo al film, passa sotto le mani di produttore, regista e attori, è ovvio constatare che la naturale e completa metamorfosi di tale scritto, nelle opere di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, venga, quasi del tutto, a mancare.

1 FRANCIS VANOYE, *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau, 2011, pp.15-16.

2 Sui «problemi di antica provenienza» inerenti lo studio della sceneggiatura, sulle differenti metodologie di approccio a questa «forma di mezzo per eccellenza» e sulle relative difficoltà ad isolare una tipologia di studio univoco si veda anche GIORGIO TINAZZI, *La sceneggiatura, zona di mezzo*, in *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, a cura di Mariapia Comand, Torino, Lindau, 2006, pp. 21-32.

3 FRANCIS VANOYE, *La sceneggiatura*, cit, p. 10.

Trattasi, invero, di un cinema di affinazione artigianale lavorato, di proposito e per ragioni politiche, ai margini del contesto produttivo, nonché messo “sensibilmente” sulla carta dai due “monaci”⁴ registi in persona, per il quale, di conseguenza, non sussiste alcun «annoso problema autoriale»⁵ da indagare⁶. Non c'è da stupirsi insomma se la forma della sceneggiatura non sia da ritenersi interessante dato che, questa, può essere semplicemente funzionale e seguire regole proprie, in

4 Ci si concede questo gioco di parole sui trascorsi da “sensibilisti monacensi” della coppia in quanto direttamente riconducibile alla «*politique des auteurs*» e quindi alla figura del «regista creatore». Straub e Huillet infatti, sembrano aver, per un certo periodo (verso la metà degli anni Sessanta), orbitato intorno a suddetta cerchia di cinematografici militanti, amanti cinefili del cinema americano e della *nouvelle vague* (Eckhart Schmidt, Klaus Lemke, Rudolf Thome e lo sceneggiatore Max Zihlmann) che propongono un modello di cinema scanzonato e contiguo a quello del Godard di *Fino all'ultimo respiro* (1960). Si vedano LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica. Teoria e pratica*, Torino, UTET, 2007, p. 23 e GIOVANNI SPAGNOLETTI, *Da Oberhausen a Berlino. La lunga marcia del cinema tedesco in Storia del cinema mondiale*, vol. 3, a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1025-1026.

5 LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 23.

6 Nulla di interessante nemmeno per quanto riguarda la divisione del lavoro tra Huillet e Straub, anche se, a dire il vero, qualche dubbio ci sarebbe riflettendo sul fatto che Danièle firmi a suo nome tutte le traduzioni (dei *découpage*, dei sottotitoli, ecc.) e si occupi, a detta del marito, di metrica o di revisionare tutte le interviste rilasciate dalla coppia. Ciononostante la regista, a tal proposito, pare essere risoluta: «La sceneggiatura, la scrivo io assieme, la produzione, la costruiamo assieme, la “regia” non è che la facciamo sempre insieme, poiché spesso mentre Jean- Marie sta preparando l'inquadratura con gli operatori, io ho altre cose da fare, per la produzione o per il *script* o per il suono, ma sono sempre vicina e se ha un problema di quadro o di obiettivo o, di movimento, mi chiama. Quando cerchiamo i posti dove girare e la gente con chi girare (“attori”), siamo sempre insieme, e le ripetizioni con gli attori prima di girare, se sono necessarie, si fanno sempre anche noi due insieme a loro. E una volta girato il film, siamo insieme e soli per fare il montaggio, ed è il momento più difficile, poiché essere chiusi nel buio in una piccola stanza è una cosa che sopportiamo tutti e due difficilmente e che non addolcisce gli scontri aspri che abbiamo spesso...» LUCY QUACCINELLA, MARIELLA PASQUA, *Straub-Huillet: sta-volta parla lei*, «Effè», n. 4, aprile 1977.

quanto non incombe alcuno scarto interpretativo e nessuna immagine «mentale-cinematografica»⁷, necessiti, quindi, di essere salvaguardata.

Volendo, poi, anche chiudere un occhio sulle legittime concessioni tecniche rintracciabili nei *découpages* straub-huillettiani, da esaminare resta, in ogni caso, davvero ben poco, essendo in auge il nobile principio del «realismo integrale»⁸, ovvero la regola di avvalersi delle storie (letterarie, teatrali, musicali⁹) «preesistenti»¹⁰ altrui, non aggiungendoci niente (quindi rinunciando, spesso e volentieri, anche alla *mise en scène*), e preoccupandosi, piuttosto, di ridimensionarle, segmentarle e, talvolta, tradurle per i relativi film.

Eppure, prima di scendere a conclusioni affrettate, occorrerebbe notare come, in realtà, sia possibile individuare, in fieri, alcune motivazioni utili a rivalutare i documenti deputati e a scagionarli, pressoché interamente, dalle accuse di autoreferenza mosse da Vanoye.

7 L'espressione di «cinema mentale» estrapolata dalle *Lezioni americane* (1988) di Italo Calvino, è riportata in LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 8.

8 Non vuole essere un azzardo il richiamo ad André Bazin e al «mito direttore dell'invenzione del cinema» da lui individuato. «Quello del realismo integrale, di una ricreazione del mondo a sua immagine, un'immagine sulla quale non [pesi] l'ipoteca della libertà d'interpretazione dell'artista né l'irreversibilità del tempo» è da ritenersi, infatti, «tutt'altra cosa che il "realismo" ingenuo che ancora oggi (!) una critica superficialmente aggiornata rimprovera a Bazin. E allora ripetiamo senza mezzi termini che se non si capisce Bazin non si capiscono Godard, Rivette, Straub-Huillet, per limitarci a qualche nome tra i più grandi (e nemmeno Bertolucci, per dire, o Kiarostami). E nemmeno Renoir, e nemmeno Rossellini. [...] Per ciò che riguarda Bazin, non si sottolineerà mai abbastanza che la "trasparenza" dello schermo è un modo di essere dello stile, il risultato di una serie di operazioni formali, la sintesi di una serie di indici stilistici che riflettono uno sguardo, un interrogativo estetico». Si vedano ANDRÉ BAZIN, *Il mito del cinema totale* in IDEM, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, p. 15 e GIORGIO DE VINCENTI, *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, cineasti della modernità*, in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Quando il verde della terra di nuovo brillerà*, a cura di Piero Spila, Roma, Bulzoni, 2001, p. 41.

9 Per fare qualche nome, si tratta, principalmente, delle opere di Heinrich Böll, Ferdinand Bruckner, Pierre Corneille, Bertolt Brecht ed Arnold Schönberg.

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

Si sta pensando, in particolare, ad un ridotto ciclo di pubblicazioni, condotto dalle Editions Ombres a partire dalla fine degli anni Ottanta, che interessa alcuni *découpages* (rilasciati anche postumi¹¹) tradotti in francese dalla coppia; un'uscita, tra l'altro, rappresentativa della generale e comprovata abitudine straub-huillettiana a sorvegliare qualsiasi testo che, meritevole dell'attenzione di critici ed amici, ha visto comunque la carta stampata come propria destinazione¹².

Tutto ciò risulta alquanto insolito se, come in apertura, si persevera a voler postulare la totale chiusura, quindi il valore esclusivamente pratico, dei progetti cartacei di Huillet e Straub; inoltre, il bilinguismo che caratterizza ciascun testo coinvolto dall'operazione editoriale sembrerebbe raccontarla assai lunga sulla forma preparatoria al film da loro privilegiata.

Al di là di un evocativo raffronto, infatti, con il celeberrimo «momento della traduzione letterale con testo a fronte»¹³, nonché con le ormai note doppie carambole di Pier Paolo Pasolini¹⁴, il binomio “*découpage-Fran-*

11 Per i titoli dei testi pubblicati si veda DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, ELIO VITTORINI, *Ouvriers, Paysans - Operai, contadini*, Toulouse, Éditions Ombres, 2001, appendice del libro.

12 Si può prendere come riferimento, in questo senso, una delle raccolte più corpose dedicate alla coppia: *Straub- Huillet. Film*, a cura di Riccardo Rossetti, Roma, Bulzoni, 1984.

13 PIER PAOLO PASOLINI, *La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”*, in IDEM, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1981, p. 193.

14 Certamente l'evocazione dell'insigne saggio *La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”* avvalorava ulteriormente l'ipotesi di un'attenzione straub-huillettiana per quel «momento in cui la sceneggiatura può essere considerata una “tecnica” autonoma, un'opera integra compiuta in se stessa». Si veda PIER PAOLO PASOLINI, *La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”*, cit., p. 188. Tuttavia l'espedito della traduzione, che esemplifica le diversità del linguaggio cinematografico, è assai più sfruttato di quello che si pensi: cambiano soltanto i connotati delle lingue di paragone. Soffermandosi sulla *Premessa* di un altro degli scritti fondamentali dedicati all'argomento, ci si imbatte, infatti, in un ammonimento di Vsevolod Pudovkin stilato in termini alquanto simili: «lavorare a un soggetto, senza conoscere i procedimenti adoperati dai registi, i procedimenti della ripresa e del montaggio del film, è una cosa altrettanto priva di senso quanto quella di dare a un francese l'esatta impressione della poesia russa, la si deve elaborare nella traduzione, in base alla conoscenza delle proprietà della metrica francese». Si veda VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, in IDEM, *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 57.

cia” si rivela piuttosto significativo, come fa notare, ad esempio, nella sua *Prassi del cinema*, Noël Burch:

Il vocabolario del cineasta (o dell'analista di film) riflette significativamente il suo modo di pensare il cinema.

In francese, si parla di “*découpage* tecnico” o, più semplicemente di *découpage*. È una parola che comprende più significati. Nella pratica quotidiana della produzione il *découpage* è uno strumento di lavoro. È l'ultimo stadio della sceneggiatura, quello che comprende tutte le indicazioni tecniche che il regista ritiene necessario stendere per iscritto, è quello che permette ai suoi collaboratori di seguire il suo lavoro sul piano tecnico, di preparare il loro in funzione del suo. Per estensione, ma sempre sul piano pratico, il *découpage* è l'operazione che consiste nel *suddividere* un'azione (racconto) in inquadrature (e sequenze) in modo più o meno preciso, *prima delle riprese*. Ma è solo in francese che esiste una parola per indicare questa operazione. Se il cineasta americano o italiano ha, necessariamente, una parola (*shooting script*, copione) per indicare la sceneggiatura definitiva, essi parlano semplicemente di “scrivere” o di “definire” questa sceneggiatura: è uno stadio come un altro nell'elaborazione di un film. È dunque a maggior ragione che il terzo significato della parola *découpage*, derivante dal secondo, *corrisponde a una nozione che esiste solo in francese*. Qui non si parla più di questo o di quello stadio della scrittura preliminare di un film, di questa o di quella operazione tecnica: si tratta proprio della più intrinseca fattura dell'opera finita. Dal punto di vista formale, il film è una successione di *parti di tempo* e di *parti di spazio*. Il *découpage* è quindi la risultante, la convergenza di un *découpage* nello spazio (o meglio una successione di *découpages* nello spazio) realizzato al momento delle riprese, e di un *découpage* nel tempo, in parte previsto durante le riprese e portato a termine in sede di montaggio. È con questa nozione dialettica che si può definire (e quindi analizzare) la fattura stessa di un film, il suo essenziale divenire. Così sintetica, tale nozione è specificatamente francese. Il cineasta americano, per esempio (e a maggior ragione il critico americano, per quanto poco egli pensi in modo “tecnico”), considera il film sotto due aspetti successivi: messa in scena (*set-up*) e montaggio (*cutting*). Se non gli viene mai in mente che queste due operazioni partecipano di un unico e identico concetto, è forse perché gli manca una parola per designarlo. E se i più importanti progressi formali degli ultimi quindici anni sono stati compiuti in Francia, è forse anche un po' una questione di vocabolario¹⁵.

Dunque, pensando all'esplicito proposito straubiano di voler ideare «film che si indirizzino a dei paesi particolari, che siano loro dedicati, perché l'industria sogna dei prodotti internazionali, e perché il meglio che

15 NOËL BURCH, *Prassi del cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, pp. 11-12.

si possa fare, è il contrario»¹⁶, il richiamo potrebbe persino sembrare diretto; ciononostante, senza conferire troppo valore alle teorie burchiane (poiché, come si vedrà, gli Straub sono da annoverarsi tra le fila dei «registi che credono nell'immagine», ossia nella sua «plasticità e nelle risorse del montaggio, il quale non è altro che l'organizzazione delle immagini nel tempo»¹⁷, con qualche riserva), conta soprattutto l'invito apposto in esordio dal redattore dei «Cahiers du Cinéma».

Ossia, osservando il dettame di Burch, e optando quindi di non sorvolare sull'ostinazione straub-huillettiana a battezzare in francese i propri dattiloscritti, è possibile sollevare tutta una serie di interrogativi a proposito di un testo, fino a questo momento, considerato in qualità di mero *step* esecutivo. In particolare, e a buona ragione, viene da supporre che, proprio suddetti *découpages*, possano acquisire un qualche valore, persino più prossimo alla fattura dell'opera cinematografica, o comunque indispensabile alla piena comprensione di quest'ultima.

Occorre, tuttavia, frenare gli entusiasmi, perché, per quanto concerne Straub e Huillet, su quali presupposti si possa congetturare un simile esito lo si deve ancora appurare, intraprendendo, tra l'altro, un percorso che si preannuncia parecchio tortuoso. Perché anche se, a questo punto, ci si sente pienamente autorizzati a presentare uno degli scritti appartenenti alla ristretta cerchia citata, potrebbe non essere ancora chiaro che si è intenzionati a discutere di *Du jour au lendemain - Von Heute auf Morgen*¹⁸ in quanto “sceneggiatura-contro”, che sareb-

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

17 La semplificazione critica tra «i registi che credono nell'immagine» e «quelli che credono nella realtà» è di Bazin (Si veda, ANDRÉ BAZIN, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico* in IDEM, *Che cosa è il cinema?*, cit, p. 75). Va precisato inoltre che la convinzione che «tutta l'arte del cinematografo non sia altro che l'applicazione dello spazio al tempo» rimane, in ogni caso, il presupposto fondamentale del cinema di Straub e Huillet. La definizione «Da *L'Encyclopédie ou Dictionnaire des Sciences*, 1795, e dal *Livre des Status des Horlogers de Paris*, citati in *L'horloger du Cherche-Midi* [di Luc Estang, Ed. du Seuil, anni '50]» è riportata in apertura alla sceneggiatura desunta di *Machorka-Muff* (primo cortometraggio della coppia datato 1962), si veda JEAN-MARIE STRAUB, DANIELÈ HUILLET, *Testi cinematografici*, a cura di Adriano Aprà, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 19.

18 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain. Von Heute auf Morgen*, Toulouse, Éditions Ombres, 1997. Da qui, per

be un'ingenuità intellettuale considerare attuale nonché, al momento, praticabile.

D'altra parte, non sembrerebbe celarsi alcuna riproposizione metodologica dietro il *découpage* straub-huillettiano in questione bensì, piuttosto, «un alto insegnamento»¹⁹ derivante «dall'unità» e «dalla profonda significazione»²⁰ di un testo che, esaurita la funzione cinematografica, persevera a custodire le tracce della propria lavorazione, con un certo stile, per un uno scopo diverso²¹.

Spese le più doverose e generali premesse, urge inaugurare i discorsi in merito al 'libretto' di *Dall'oggi al domani*, «*découpé*»²² da Jean-Marie Straub in 65 inquadrature cinematografiche e tradotto in francese da Danièle Huillet»²³, con le dichiarazioni pratiche rilasciate da Danièle nel 1977. Interrogata da Lucy Quaccinella e Mariella Pasqua sui propri metodi di progettazione, la cineasta afferma, infatti, qualcosa d'importanza basilare: «cominciamo a costruire "nell'astratto"», i film «possono nascere da un luogo», «da un'impressione visiva», «da un'impressione sonora», «da una collera [*sic!*]» o, infine, «da domande che ci siamo posti»²⁴.

Meditando sulle argomentazioni appena presentate però, è del tutto ammissibile notare che un cominciamento tale risulti alquanto *sui ge-*

semplificare e differenziarlo dal libretto di Max Blonda, ci si richiederà allo scritto straub-huillettiano avvalendosi della traduzione italiana del titolo del film, *Dall'oggi al domani* (1996), ci si atterrà invece a *Von Heute auf Morgen* per citare il testo degli Schönberg.

19 Si veda "l'alto insegnamento" di Franco Fortini in FELICE RAPPAZZO, *Eredità e conflitto*. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 31.

20 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 64.

21 Si può dedurre che gli Straub nutrano una qualche aspettativa sul testo di *Dall'oggi al domani* anche dal fatto che i due cineasti abbiano provveduto, di loro conto, a pubblicare il *découpage* un anno prima dell'edizione a cui si fa riferimento. Si veda ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*. *Von Heute auf Morgen*, cit., esergo del libro.

22 Volutamente in francese in quanto, si ricorda esistere solo in questa lingua una parola per indicare la suddivisione dell'azione (racconto) in inquadrature (e sequenze) prima delle riprese. Si veda NOËL BURCH, *Prassi del cinema*, cit., p. 11.

23 DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, ELIO VITTORINI, *Ouvriers, Paysans - Operai, contadini*, cit., appendice del libro.

24 LUCY QUACCINELLA, MARIELLA PASQUA, *Straub-Huillet: stavolta parla lei*, cit.

neris, poiché non dissimile da quello suggerito nei primi capitoli della stragrande maggioranza dei manuali di sceneggiatura, tutti ineccepibilmente puntuali a riportare la lezione di *Film e fonofilm* (1926) di Vsevolod Illarionovič Pudovkin in qualità di *exemplum* chiarificatore di idee.

Eppure, attenendosi alle parole di Danièle, sorge il dubbio (e non è, in questo senso, da considerarsi casuale la pubblicazione delle prime «sceneggiature di ferro»²⁵ della coppia curate dall'affezionato amico Adriano Aprà) che sia proprio il dettame del regista russo ad essere seguito diligentemente da Straub e Huillet e, perlopiù, senza fraintendimenti. Perché, avviare di fatto il processo creativo dei propri film da «un tema»²⁶, può condurre sicuramente ad «una sceneggiatura non così dissimile, nel dettaglio, da quella del cinema commerciale»²⁷; solo che «le idee» di Pudovkin e, plausibilmente, quelle degli Straub, nella primissima genesi dell'opera, non sono, come si può pensare (e «come nella sceneggiatura hollywoodiana classica, basata sulle motivazioni del personaggio»²⁸), un racconto «bensì un concetto che va oltre l'arte»²⁹, dato «dall'esperienza, dallo spirito di osservazione, dalla fantasia»³⁰ e, perciò, in diretta connessione con il «mondo morale dell'autore»³¹.

Tutto chiaro; sta di fatto, però, che nient'altro possa provare, a priori e per *Dall'oggi al domani*, la presenza di «un tema»³² simile, ossia l'applicazione del metodo pudovkiano, poiché a quest'altezza del concepimento, e trovandosi ancora nel campo del teorico, il rischio è quello di

25 ADRIANO APRÀ, *Premessa*, in JEAN-MARIE STRAUB, DANIELÈ HUILLET, *Testi cinematografici*, cit., p. IX.

26 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 61.

27 GIULIANA MUSCIO, *Le ceneri di Balzac. Sceneggiatura e sceneggiatori nel neorealismo* in Mariapia Comand (a cura di), *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, cit., p. 111.

28 *Ibidem*.

29 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 61.

30 *Ivi*, p. 64.

31 UMBERTO BARBARO, *Film: soggetto, sceneggiatura*, Roma, «Bianco e Nero», 1939 ora in GIULIANA MUSCIO, *Le ceneri di Balzac*, cit., p. 113.

32 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 61.

perdersi in assurde congetture: «di esso si può solo discutere l'efficacia e la maggiore o minore rispondenza allo scopo»³³.

In altri termini le conferme del fatto che, dopo tanto cinema politico e di confine, Straub e Huillet sembrano avvertire, nel 1996, l'improcrastinabile necessità di escogitare un film che «metta alla prova la sua stessa tecnica»³⁴, e reputino, di conseguenza, il proprio cinema abbastanza maturo per «esprimere un tema così vasto»,³⁵ non possono essere reperate prima di essere usciti dall'astrazione, e di poter, quindi, agire a ritroso, così da individuare e seguire quei legami organici che la storia, se la scaletta di Pudovkin regge, dovrebbe intrattenere con «il tema»³⁶ presunto.

Occorre allora non indugiare ulteriormente ed occuparsi di introdurre il «soggetto»³⁷ del lungometraggio prescelto dagli Straub. Si tratta di *Von Heute auf Morgen*, prima opera dodecafonica di Arnold Schönberg per il teatro musicale composta tra il 1928 e il 1929 e tassello conclusivo di un trittico teatrale al femminile (*Erwartung*, 1909, *Die glückliche Hand*, 1910-1913) dopo le prove del periodo espressionista.

In *Von Heute auf Morgen* il musicista si cimenta col genere delle commedie “di attualità” di argomento comico, che includono anche canzoni e ballabili, il cui successo era stato decretato in Germania tra il 1920 e il 1930 grazie a Křenek, Hindemith e Weill. Il «problema coniugale»³⁸ messo in scena è quello di una coppia che, in sostanza, s'interroga su cosa davvero significhi essere moderni. Va precisato, inoltre, che Gertrud ed Arnold Schönberg abbozzarono insieme il libretto e vi lavorarono congiuntamente fino all'approdo alla stesura finale, avvenuto in occasione di un soggiorno a Roquebrune-Cap-Martin nell'autunno 1928. Gertrud però non firmò lo scritto con il proprio nome e i coniugi optarono per uno pseudonimo, Max Blonda, che, secondo la testimonianza di Nuria Schönberg Nono, venne scelto proprio perché

33 *Ibidem*.

34 LOUIS SEGUIN, *La messa in scena della libertà*, in *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, cit., p. 257.

35 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 62.

36 *Ivi*, p. 61.

37 *Ivi*, p. 64.

38 ANNA MARIA MORAZZONI, *Un gioco pericoloso*, cit, p. 16.

«tanto brutto e inverosimile»³⁹. Come per le altre opere degli anni Venti, si può sottolineare, infine, che *Von Heute auf Morgen* vanti un rilievo particolare nell'insieme della produzione di Schönberg, sia in relazione al «metodo di composizione con dodici note in rapporto soltanto l'una con l'altra»⁴⁰, sia riguardo al rinnovato e ritrovato interesse per le proprie radici ebraiche, rimanendo, tuttavia, una delle opere meno conosciute del musicista.

Tornando a Straub e Huillet, Franco Fortini lo ripeteva spesso: non bisogna mai fidarsi troppo di Jean-Marie e, occorrerebbe aggiungere, di buona regola degli autori quando parlano delle proprie opere.

Stando infatti al cineasta la scelta di 'aderire' alla «sceneggiatura - se la si può chiamare così»⁴¹ di Max Blonda si deve tutta al fatto che il suo autore era una donna, «che in più era ebrea»⁴². Potrebbe essere, visti anche i trascorsi cinematografici dei due registi e le riflessioni spese in fatto di ebraismo⁴³; eppure le sintetiche informazioni riportate conducono a tutt'altro «slogan»⁴⁴ dato che, optando di confrontarsi con una trama autobiografica⁴⁵, con i media coinvolti nell'opera schönbergiana, nonché, metodologicamente, con la questione centrale dell'opera in musica, che, secondo Schönberg, corrisponde al «conseguimento dell'unitarietà complessiva del lavoro» (in altre parole, «la serie verrebbe

39 *Ivi*, p. 15.

40 *Ivi*, p. 18.

41 FRÉDÉRIC BONNAUD, SERGE KAGANSKI, DOMINIQUE MARCHAIS, *Un solo cineasta al mondo. Noi. Intervista a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, in Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, cit., p. 252.

42 *Ibidem*.

43 In particolare nel cosiddetto «trittico ebraico» in cui sono riuniti dalla critica i film *Introduzione alla "Musica d'accompagnamento per una scena di film" di Arnold Schoenberg (Einleitung zu Arnold Schönbergs "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, 1972)*, *Mosè e Aronne (Moses und Aron, 1974-1975)* e *Fortini/Cani (1976)*.

44 Adoperando il termine con cui chiama Ejzenštejn «il tema». Si veda GIULIANA MUSCIO, *Le ceneri di Balzac*, cit., p. 111.

45 Autobiografica anche per gli Straub, se si pensa al sodalizio artistico dei coniugi Schönberg ossia quel vissuto che, secondo Anna Maria Morazzoni, ha originato la descrizione del «"gioco pericoloso" tra una coppia regolare e una eventuale» in *Von Heute auf Morgen*. Si veda ANNA MARIA MORAZZONI, *Un gioco pericoloso*, in «La Fenice prima dell'Opera», n.9, 2008, p. 16.

ad assumere una funzione drammaturgica in senso tradizionale»⁴⁶), gli Straub si aggiudichino la prima tappa di una sfida, lanciata in «astratto», assai differente.

Trattasi, per giunta, dell'assoluzione di un tema «formulato con chiarezza e con esattezza»⁴⁷, una vecchia incombenza, rimasta irrisolta «prima di *Othon*»⁴⁸ (*Othon. Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, 1969), per chiudere i conti prima di *Sicilia!* (1999): «mettere a confronto la “vita”, il “teatro” ed il “cinema” in una dimensione complessiva che non sia più solo documento, né sola messa in scena, né film soltanto, ma come dice Straub, “film-film”»⁴⁹.

Accertato questo primo “avvicendamento di idee” allora, si può cogliere l'occasione per palesare quanto le accuse di ‘appropriazione indebita’ di materiali altrui siano mosse, dal “sommo tribunale” della critica agli Straub, ingiustamente. Le carte appena scoperte, infatti, sono bastevoli ad esemplificare come il ricorrere a testi concepiti da altri artefici significativi, per i due registi, semplicemente trovare una risposta tra le

46 *Von Heute auf Morgen. Libretto e guida dell'opera*, a cura di Federico Fornoni, in «La Fenice prima dell'Opera», cit., p.42.

47 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 64.

48 Ossia ne *Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano (Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968). Consultando la sceneggiatura (si veda JEAN-MARIE STRAUB, DANIELÈ HUILLET, *Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano*, in IDEM *Testi cinematografici*, cit., pp. 235-251), si può notare che, più che risolvere la questione, Straub e Huillet sembrano indagare, nel cortometraggio, le caratteristiche peculiari dei tre *media* e svolgere una sintesi orizzontale del dettaglio di alcuni graffiti visti da Danièle all'Ufficio Postale di Monaco, un carrello sulla Landsbergerstrasse (una strada di Monaco interessata da giri di prostituzione), la messa in scena teatrale (filmata con un'unica ripresa) dell'opera del drammaturgo austriaco Ferdinand Bruckner *Gioventù malata (Krankheit der Jugend*, 1928), ridotta a dieci minuti di durata da Jean-Marie, ed infine alcune sequenze della storia d'amore (contrastata dal ruffiano) di Liliith e James (il fidanzato e l'attrice). Si aggiunge, inoltre, che la personale dialettica straub-huillettiana tra “vita”, “teatro” e “cinema”, nonché un titolo simile a quello de *Il fidanzato*, si può rintracciare anche nella cinematografia di uno dei padri putativi dei due registi, Jean Renoir. Si allude alla *La carrozza d'oro (Le Carrosse d'or*, 1952), il «film più italiano di tutti i film italiani», secondo Jean-Marie, reinvenzione del testo teatrale di Mérimée *La Commediante, il Teatro e la Vita*.

49 FRANCO PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975, p. 82.

opere di autori che, prima di loro, si sono posti le stesse domande⁵⁰. Ciò vale a dire che, nel conseguimento di «quel nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema»⁵¹, basato su un'idea comunque personale e materialmente differente, si vedrà non essere contemplata alcuna contraffazione degli «aromi»⁵² preesistenti, poiché i due cineasti «non si contentano più di saccheggiare, come hanno sempre fatto» prima di loro, «Corneille, La Fontaine o Molière»⁵³, ma si propongono «invece di trascrivere sullo schermo, in una quasi identità, un'opera di cui» riconoscono «a priori la trascendenza»⁵⁴, per mettere «in gioco dei valori nuovi»⁵⁵ nella propria arte.

Tuttavia, con ciò, non si vuole in nessun modo sostenere che la patina del «soggetto»⁵⁶, quindi gli avvenimenti narrati in *Dall'oggi al domani*, siano da sottovalutare, dato che non mancano, in *Von Heute auf Morgen*, le ragioni valide a giustificare la scelta, non scontata in quanto a Straub e Huillet, di una *mise en scène* cinematografica per il film e cioè la decisione di narrare, alla maniera classica del cinema e di contro a qualsiasi presunta «operazione di contestazione volontaria del racconto»⁵⁷, la storia di Max Blonda.

Vale la pena, di conseguenza, addentrarsi nel testo, anche per sincerarsi dell'effettiva entità delle rettifiche apportate al libello degli

50 «La mia è una posizione critica di fronte al testo che mi interessa solo quando contiene degli elementi, dei problemi che io mi sono già posto nella vita», si veda l'intervista con Jean-Marie *Contro i preconetti di ogni genere che impediscono la conoscenza della realtà*, a cura di Nedo Ivaldi, «Bianco e Nero», n.3-4, 1969 ora in *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Sette film*, a cura di Centro Studi Cinematografici, Torino, 1973, p. 7.

51 GIORGIO DE VINCENTI, *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, cineasti della modernità*, cit., p. 43.

52 ĀNANDA K. COOMARASWAMY, *La danza di Śiva. Arte e civiltà dell'India*, Piacenza, Lumi, 2003, p. 58.

53 ANDRÉ BAZIN, *Per un cinema impuro*, in IDEM, *Che cosa è il cinema?*, cit, p. 120.

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

56 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 64.

57 LUCA BANDIRALI, ENRICO TERRONE, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009, p. 20.

Schönberg, ricorrendo ad un breve sunto del *découpage*, del quale si riporteranno alcuni estratti che torneranno utili anche al resto dei discorsi.

Le vicende si aprono, subito dopo i titoli di testa ed alcune inquadrature introduttive, con una banale conversazione sulla serata appena trascorsa. Lui e Lei sono appena rientrati a casa.

3. [Battute 1-40] *Totale/semi-totale (come le inquadrature 21 e 31, pressapoco), inquadrato dalla sinistra. Notte - Soggiorno illuminato, al piano terra; nel fondo, la veranda con una porta laterale sul giardino che costeggia la strada; davanti alla veranda, il tavolo rettangolare preparato per la prima colazione, con due panche e uno sgabello (di cui uno per bambini) alle due estremità del tavolo; a destra, un muro divisorio con la porta che dà sul corridoio dove si trova la porta che dà sulla cucina; poi un comò con la radio, il telefono e una lampada ancora spenta; poi la porta - aperta - che dà sulla camera da letto buia; a sinistra il muro, un armadio e una stufa; un lampadario acceso; davanti: un tavolino basso rotondo con due poltrone a sinistra e a destra del tavolo; la veranda ha due gelosie, che sono abbassate (ma la parte destra del vetro è libera e al di fuori si vede un albero). Davanti alla quarta parete, aperta, l'orchestra e a sinistra e a destra le prime due posizioni della macchina da presa.*

Tutti e due - Lei davanti a Lui - entrano attraverso la porta della veranda-a sinistra in profondità di campo e vengono verso il davanti; Lei verso destra fino alla porta aperta della camera da letto (Lei rimane in piedi sulla soglia, e si gira verso di Lui); Lui in mezzo verso una poltrona, nella quale si siede - con l'impermeabile - rivolto verso la parte davanti (la macchina da presa panoramica leggermente con lei da sinistra verso destra).

LUI

Era bello là!

Intanto però vai a dormire!

Sai
che ripenso volentieri agli avvenimen-
ti della giornata.

LEI

Non sono per niente stanca.
Anche vorrei vedere ancora
se il bambino dorme.

*Lei si allontana, esce dal campo e passa la soglia
della porta per entrare dentro la stanza oscurata.*

LUI

Sì, era una donna incantevole, piena di vita!
Non mi esce dalla testa.
Questi occhi, questa bocca,
questi denti magnifici,
questa figura flessuosa!
Ah, se non fossi sposato!
Ah! Lei potrebbe diventare pericolosa per me!

*Lei riappare, uscendo dall'oscurità, sulla soglia
della porta.*

LEI

Sogni ancora?
O sei stanco?
Povero te! Vieni dunque a dormire!
Ho già preparato tutto per la colazione
e aperto i letti.
E domani hai tanto da fare!

4. [Battute 64-85] *Ravvicinato/inquadrato dalla de-
stra: lui - mezzo seduto, mezzo sdraiato - sulla sua
poltrona.*

LUI

Ah, lasciami dunque!
Non si ha davvero in questo mondo che
quel po' di sogni.
Sempre economia, lavoro, il bambino che grida.

Giorno dopo giorno la stessa cosa.
Se non si avesse di tanto in tanto qualcosa
d'altro, di nuovo,
sotto i crucci quotidiani
e la noia
si soffocherebbe!

5. [Battute 64-85] *Ravvicinato/inquadrata dalla sinistra: lei sulla soglia della porta della camera da letto.*

LEI

Sempre dopo una serata piacevole
sei di cattivo umore!
Non sapevo neanche che la tua vita era
così orrenda.
Finora
ci credevo molto felici.
Che vuoi di più?
Hai una bella casa
e un caro bambino
e una moglie che ti ama...

6. [Battute 85-111] *Ravvicinato/Primo piano, inquadrato da destra: lui sulla sua poltrona.*

LEI (*prosegue, fuori campo*)

Su,
non essere brontolone
e vieni.
Prima eri però ancora così allegro.

LUI

Sì, stasera
mi sono proprio divertito!
Ma c'era la tua amica!
Ha fantasia,
spirito, intelligenza, *humor*, *charme*
ed è molto bella!

LEI (*fuori campo*)
Su, vieni adesso!

LUI
Ma smettila
con la tua eterna insistenza.
Non voglio

7. [Battute 111-153] *Semi-ravvicinato/semi-totale (come le inquadrature 9, 11, e 17), alla destra del campo: lui e l'altra poltrona all'estremità opposta del tavolino.*

LUI
La tua amica...
Come la trovi in fondo?

Lei giunge dentro il campo cantando dalla porta della camera, passa in primo piano accanto a Lui e si siede sull'altra poltrona.

LEI
Quando la rividi oggi dopo tanti anni,
l'ho appena riconosciuta.
È molto cambiata

LUI
Ha un aspetto incantevole!

LEI
La piccola personcina insignificante
è diventata una donna seducente.

LUI
Una femmina del giorno d'oggi!

LEI
Non ha dovuto prendersi cura
di un marito e di bambini,
di cucina e di una casa,
allora la fronte rimane liscia,
gli occhi raggianti,

il sorriso d'una bocca
che non ha mai conosciuto il dolore
rinfresca e inebria...
e i seni, toccati soltanto da labbra virili,
non cambiano.

LUI

Darei volentieri un abbraccio coniugale
per il peccato d'un bacio di queste labbra.

LEI

Anche lei mi ha trovata così cambiata?

LUI

No, perché mi ha detto:
"Sua moglie è sempre
la ragazza che ho
conosciuto a scuola!"⁵⁸

La conoscenza dell'amica di vecchia data di Lei, insomma, non lascia indifferente il marito, che, restio a coricarsi con la moglie, scatena in Lei il desiderio di capire l'insolito comportamento del compagno. Così, per soddisfare la morbosa curiosità della donna, il coniuge continua a riportare le chiacchiere scambiate con l'amica dopo essersi allontanati da Lei. Il racconto infastidisce la moglie ma non troppo, perché anche Lei, durante l'assenza di Lui, ha avuto, alla fin fine, l'occasione di fare nuovi incontri:

9. [Battute 166-198] *Semi-ravvicinato/semi-totale (come le inquadrature 7, 11 e 17), inquadrati dalla destra: tutti e due, ciascuno nella propria poltrona, Lei a sinistra del piccolo tavolino, Lui a destra spostato più avanti.*

58 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÉ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., pp. 11-19.

Si appongono alcune precisazioni per quanto riguarda la traduzione in francese del testo: quando possibile, ossia per i dialoghi, si è optato di estrarre la traduzione dei sottotitoli in italiano curata da Danièle Huillet e Domenico Carosso. In generale si è cercato di rimanere il più possibile fedeli alle volontà degli autori cercando di attenersi anche alle suddivisioni delle parole nel corpo del *découpage* e preservando i corsivi o la scelta dei caratteri in tondo per Lui e Lei.

LUI

Ah, sei permalosa!
Ma consolati;
perché quel tipo noioso,
il cantante, ci ha disturbati con il
suo canto!

LEI

Il cantante...
Che bella voce!

LUI

Non so quale piacere
si trova a fare eternamente della musica!
Come un tal uomo può
fare impressione su questa donna?
Semplicemente per la voce?
Su questa donna? Che non ha che da
scegliere tra i migliori?

LEI

Ma tuttavia non sembra che io sia del tutto passé!
Perché dopo che, lasciata sola da te,
ho ascoltato in un angolo il canto del cantante,
lui si è, l'uomo celebre, seduto vicino a me.
Ciò eleva il sentimento del proprio valore,
quando si sentono di nuovo degli
sguardi ardenti, degli occhi brillanti
diretti su di sé...

LUI

Questo cantante con la sua eterna,
insulsa mania di fare dello spirito
ci ha totalmente guastato l'atmosfera.
Che bella cosa che abbia poi tentato
la sua fortuna altrove!

LEI

Delizioso, come diceva, con aria mor-
talmente seria:

10. [Battute 198-206] *Primo piano, inquadrata dalla destra: lei.*

LEI (*prosegue*)

“Ho deciso di diventare un basso;
dopo che ho guardato nel fondo dei
suoi occhi,
la mia altezza...
mi sento nella mia altezza troppo
solitario...”⁵⁹

La renitenza di Lui a provare qualsiasi forma di gelosia nei confronti di Lei, innocente vittima del cantante e della sua sete di avventure, è chiara. Il marito, infatti, si limita a dimostrare una qual sorta di fastidio nei confronti della moglie, e soltanto perché Lei lo distoglie dal pensare lietamente alle novità della serata.

Ad un certo punto però, la pazienza di Lui giunge al limite e, di fronte all'ennesima pungolata, il coniuge ammette i suoi turbamenti affermando qualcosa che, oltre a far scoppiare in entrambi la voglia di rivalsa, scatena i dissapori:

15. [Battute 219-223] *Ravvicinato/primo piano, inquadrato dalla destra: lui.*

LEI (*prosegue, fuori campo*)

È la mia amica!

LUI

Perchè negare?

Sì!

LEI (*fuori campo*)

Dunque la preferisci a me?

LUI

Avrebbe il diritto di piacermi di più?

59 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., pp. 21-23.

16. [Battute 223-253] *Primo piano, inquadrata dalla destra: lei.*

LEI

Te lo chiedo, perché so che verso queste donne
solo la curiosità ti attira;
che dietro la maschera scintillante
tu spera una meraviglia fantastica.
Da ciascuna nuova apparizione
che si dia per essere di moda,
tu sei abbagliato.
Ma quando il fascino della novità è passato,
guardi deluso nel nulla.
Un po' troppo tardi mi confronti allo-
ra con lei.

LUI (*fuori campo*)

Io non faccio confronti.
Sarebbe ridicolo:
lei, una donna di mondo,
e tu, una brava donna di casa!

LEI

Ciascuna donna può ambedue le cose!

LUI (*fuori campo*)

No; ci sono quelle che incantano chiunque;
e le altre che devono rassegnarsi.

LEI

Ti sbagli; non si deve.
Te lo dimostrerò.

LUI (*fuori campo*)

Ma su!

LEI

Adesso mi scappa la pazienza!

Lei si alza cantando, esce dal campo, e va a mettersi, girandosi violentemente verso destra, dietro la

poltrona dove ella riappare; le sue mani si aggrappano allo schienale.

17. [Battute 254-282] *Semi-ravvicinato/semi-totale (come le inquadrature 7, 9 e 11), inquadrati dalla destra: i due; lui ancora seduto, lei in piedi dietro l'altra poltrona.*

LEI

Aspetta
ti mostrerò che, scoraggiata da te,
sottovalutata da te,
legata alla casa, dall'abitudine,
dall'abitudine
svalutata...

LUI

Aspetta
ti mostrerò che, scoraggiato da te,
sottovalutato da te,
legato alla casa, dall'abitudine,
dall'abitudine
svalutato,
so anche vivere altrimenti.

LEI (*prosegue*)

...so anche vivere altrimenti.
Allora vedrai quali successi ho!⁶⁰

Una normale serata a quattro diviene, così, il motivo scatenante di una crisi di coppia e Lui e Lei si dichiarano guerra.

La moglie dimostra di prendere sul serio il conflitto ed escogita un piano atto a conseguire una vera e propria trasformazione («Adesso anche mi tingerò i capelli e truccherò bene il mio viso, e non porterò che vestiti di grandi sarti»⁶¹).

60 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELE HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., pp. 25-29.

61 *Ivi*, p. 31.

Lui, invece, si ostina a rimanere incredulo in merito alle potenzialità della coniuge poiché è suo desiderio soltanto ristabilire un'atmosfera tranquilla, onde potersi concedere la fuga con i suoi «altri sensi verso colei che può vincerli tutti»⁶².

Eppure, Lui farà presto a cambiare idea e a comprendere la problematicità della situazione.

21. [Battute 329-342] *Totale/semi-totale (come le inquadrature 3 e 31); inquadrata dalla sinistra: la sua poltrona vuota alla prima inquadratura a sinistra del tavolino e, alla destra di questo, la poltrona dove lui è seduto; ancora più a destra in profondità la porta aperta della camera e alla sua sinistra il comò (più in fondo ancora la porta del corridoio, nel quale si trova la porta della cucina, poi il tavolo per la prima colazione davanti alla veranda e completamente a sinistra la porta d'entrata). Lei arriva, si è cambiata, indossa una vestaglia - dalla camera buia, va direttamente verso il comò, accende la luce e continua, passando dietro la poltrona di lui, fino alla sua poltrona davanti alla quale Lei rimane in piedi, girata verso di Lui; Lui si è drizzato di colpo, si è girato per seguirla con gli occhi (togliendosi in un lampo il suo impermeabile, gettandolo sulla poltrona) e ora la guarda (la cinepresa panoramica leggermente verso di Lei da destra verso sinistra).*

LUI

Che cos'è questo?
Che aspetto hai?
Come si può cambiare così?
È mia moglie, quest'essere elegante?
Devo credere ai miei occhi?

LEI

Che è questo?

22. [Battute 342-354] *Ravvicinato, inquadrata dalla sinistra: lei (profilo diritto, tre-quarti nuca) in piedi per sbieco davanti la sua poltrona, lo guarda.*

LEI (*prosegue*)

Che odo?

Come si può cambiare così?

È il mio sposo, questo ammiratore incantato?

Devo credere alle mie orecchie?

23. [Battute 355-417] *Primo piano, inquadrato da sinistra: lui (profilo sinistro, tre-quarti faccia) in piedi per sbieco davanti alla sua poltrona continua a guardarla.*

LUI

Hai mai sentito da me altra cosa,
non sono io che ti ho sempre fedelmen-
te ammirata?

LEI (*fuori campo*)

Purtroppo qui ti ho frainteso,
pensavo che io non fossi degna del tuo amore.

LUI

Quando ho detto un cosa simile?⁶³

Recitare la parte dello gnorri, però, non basta a far cambiare idea alla moglie. L'astuta donna è ormai determinata ad improvvisare («Adesso buon Dio, dammi fantasia!»⁶⁴) tutta una serie di stratagemmi per complicare le cose. Ignorando i corteggiamenti del marito, difatti, Lei comincia a fantasticare sulla schiera di ammiratori che potrà avere ora che ha riacquisito la propria indipendenza: «come il caso li porta li prendo: vecchio ma ricco, o giovane ma povero; eroe sportivo ma elegante, o filosofo e intelligente ma vestito male: uno dopo l'altro, o anche due

63 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., pp. 33-35.

64 *Ivi*, p. 45.

soprattutto niente sistema!»⁶⁵. Passa poi dalle parole ai fatti e, rapita da un improvviso e rumoreggiante desiderio di ballare, magari inebriata dai fumi dell'alcool («Prima qualcosa da bere! Per l'atmosfera!»⁶⁶), sveglia il bambino. Il padre si premura subito di riaccompagnarlo a letto, mentre la madre, ancora in preda agli inediti barlumi, si rifiuta persino di preparargli del latte.

Le faccende, infine, si compromettono ulteriormente al suono del campanello d'ingresso:

38 [Battute 582-625] *Semi-ravvicinato/semi-totale, inquadrato dalla destra (ma nell'asse dal di là del tavolino e delle poltrone, vale a dire che la macchina da presa si trova pressapoco in mezzo alla stanza): l'armadio contro il muro di sinistra.*

LUI (*fuori campo, in piedi sulla soglia della porta del corridoio*)

Suonano!

Lei entra nel campo in primo piano da destra (viene dalla sua poltrona - fuori campo), va verso l'armadio.

LEI

Suonano!

Vai ad aprire!

L'apre prende una gruccia con un abito e uno scialle e va verso di Lui in fondo (Lui è corso fuori campo dalla cucina alla porta d'entrata, dove si è fermato in piedi davanti alla veranda).

LUI (*fuori campo*)

Carissima,

l'uomo del gas è qui fuori!

Viene adesso in piena notte?

Lei gli mostra, in posa, l'abito.

65 *Ivi*, p. 43.

66 *Ivi*, p. 45.

LEI

Guarda come mi sta bene questo vestito.
Come devo portare lo scialle?

LUI (*fuori campo*)

Carissima, l'uomo del gas!

LEI

Ti piace più così o se io...

LUI (*fuori campo*)

Cara, ascoltami dunque!

L'uomo del gas.

Lei rimette l'abito dentro l'armadio, lo chiude, si gira.

LEI

Sì, ma che significa questo?
Io mi mostro a te in abiti
nei quali si potrebbe stare vicino a
delle regine;
e ti faccio capire che io...
non mi affido soltanto alla tua fantasia,
senza,
e tu sei tanto innamorato
che stai qui come un cretino
e continui a balbettare:
"L'uomo del gas!
L'uomo del gas!"
Al diavolo, che c'è dunque con lui?

Lei esce dal campo da davanti a sinistra verso la poltrona, dove si siede.

LUI (*fuori campo*)

Viene con la fattura!

Di recente ti ho già dato il denaro.

357

39. [Battute 626-634] *Ravvicinato/primo piano, inquadrata da destra: lei seduta sulla sua poltrona.*

LEI

Sì, lo so,
ma mio caro
non crederai che io abbia ancora il
denaro! Vieni, ti mostrerò
le cose stupende che mi sono comprata
in cambio⁶⁷.

Non sapendo come pagare la bolletta, l'uomo resta attonito ed impotente, ma Lei non dimostra alcuna preoccupazione dato che ha già un'idea per risolvere la faccenda: «allora ci trasferiremo in albergo!», «ebbene, vivremo di prestiti», «allora presto, aiutami a fare i bagagli!»⁶⁸.

I due però vengo interrotti dallo squillo del telefono. È «il celebre tenore» che, con la scusa di un salomonico gioco di scommesse, centrato sul fatto che la casa dei coniugi fosse ancora illuminata al passaggio di lui e dell'amica («lo sostenevo che il fulgore» «proveniva dai suoi occhi raggianti», «ma la sua amica, che è molto prosaica» «sostiene che è la solita luce elettrica»⁶⁹), riesce a conquistarsi, insieme a quest'ultima, un appuntamento al bar con Lei ed il marito. La moglie allora si affretta nei preparativi, indossando e sfoggiando un abito che fa scattare in Lui una bruciante gelosia.

50. [Battute 833-851] *Semi-ravvicinato, inquadrato dalla destra: la poltrona di Lui vuota.*

LUI (*fuori campo*)

Adesso vedo che sono infelice;
perché la mia felicità eri tu, com'eri prima.
La mia felicità era la mia cara picco-
la moglie,
che io stimavo poco perché mi era fedele,
che deridevo perché amava la sua casa;
che sminuivo perché ero tutto per lei!

67 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÉ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., pp. 51-55.

68 *Ivi*, p. 57.

69 *Ivi*, p. 61.

Lui entra nel campo da sinistra e s'inginocchia davanti alla sua poltrona, guarda la porta della camera dove Lei è scomparsa.

Voglio mia moglie di nuovo!
Dove sei?
Dove sei?
Ti ho perduta?

Copre il suo viso con le mani.

51. [Battute 851-891] *Semi-ravvicinato/semi-totale, inquadrata da sinistra: lei è di nuovo sulla soglia della camera da letto, ma è vestita come prima (all'inizio).*

LEI

Devo essere di nuovo io?

Lui si alza (*fuori campo*).

LUI (*fuori campo*)

Sì!
Non desidero che questo:
te, com'eri prima!
Ti prendevo per la donna di ieri;
tu mi desti la donna di oggi:
io la posi più alta di te.
Ora so:
tu sei la donna per la vita.

LEI

Sì, la tua donna per tutta la vita!
Che, se la moda di un trimestre detta
l'infamia,
non è pronta a rinunciare a marito e
bambino⁷⁰.

70 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, pp. 71-73.

Finalmente, di fronte alla disperazione dell'uomo ed al suo sincero pentimento, Lei non riesce più a fingere, torna nei suoi panni di massai e prepara il caffè, essendo oramai giunte le prime ore del mattino.

La famiglia si raccoglie al completo attorno al tavolo e Lei rivela tutti i retroscena del «gioco pericoloso»⁷¹ architettato: il cantante le piaceva soltanto perché le ricordava Lui, la fattura del gas era già stata pagata in precedenza e l'abito, indossato per la radicale trasformazione, è un regalo destinato alla sorella del coniuge, una ballerina a cui la moglie augura tanto successo per lo spettacolo del giorno successivo. I conflitti, tuttavia, non possono ancora dirsi del tutto appianati dato che, per giungere alla risoluzione definitiva, manca ancora una prova da superare.

55. [Battute 940-962] *Semi-ravvicinato/semi-totale, inquadrata dalla destra (ma nell'asse dal di là del tavolino e delle poltrone, la macchina da presa si trova pressapoco in mezzo alla stanza): la porta d'entrata che si apre dall'esterno. Il cantante e l'amica appaiono sulla soglia, entrano, l'amica per prima, fa due passi alla sua destra, cioè verso avanti a sinistra e rimane là in piedi; il cantante fa un passo verso la sua sinistra, cioè verso le gelosie in fondo e rimane là in piedi. (I due fuori campo: Lei ha subito lasciato le ginocchia di suo marito, fa due passi indietro alla sua destra e si mette davanti alle gelosie, girata verso coloro che arrivano, Lui si è semplicemente alzato dal suo sgabello per girarsi verso di loro).*

IL CANTANTE E L'AMICA

Oho,
Oho, Oho, che vedo qui?
Sono dunque seduti qui entrambi?
Non è che disturbiamo un idillio coniugale,
una scena d'amore?

LEI E LUI (*fuori campo*)

L'imitazione è raccomandata!

71 *Ivi*, p. 73.

L'AMICA (a lui)

Con me?

IL CANTANTE (a lei)

Con me?

LEI (*fuori campo, al cantante*)

No, volevo dire, con la mia amica

LUI (*fuori campo, all'amica*)

No, col signor cantante

IL CANTANTE E L'AMICA

Lei scherza! È arrabbiato/a?

È lei però che invano...

56. [Battute 962-981] *Semi-ravvicinato, inquadrati da sinistra (ma sempre dallo stesso punto di vista): Lei e Lui (Lei indietro a sinistra del campo davanti davanti alle gelosie; Lui a destra in primo piano).*

IL CANTANTE E L'AMICA (*proseguono, fuori campo*)

...mi ha fatto aspettare.

LEI E LUI

Mio Dio,
che dire ora? Ce ne siamo
dimenticati!
Vi sapevamo in buona compagnia!

LEI

La mia amica ha così tanto spirito!

LUI

Il celebre tenore l'ha sicuramente divertita.

IL CANTANTE E L'AMICA (*fuori campo*)

Abbiamo cercato l'oblio
nel vino e la danza e la musica.

57. [Battute 981-987] *Semi-ravvicinato/semi-totale, dallo stesso punto di vista: il cantante e l'amica (il cantante dietro a destra del campo, davanti le gelosie, l'amica a sinistra in primo piano-come l'inquadratura 55).*

IL CANTANTE

Però devo confessarlo:
non l'ho dimenticata un istante.

L'AMICA

Però devo confessarlo:
ciò non era che uno scialbo surrogato.

LEI E LUI (*fuori campo*)

Che peccato! Che peccato! Che peccato!

58. [Battute 988-991] *Semi-ravvicinato, dallo stesso punto di vista: lei e lui (come l'inquadratura 56).*

LEI E LUI (*proseguono*)

Non vuole bere il caffè con noi?

IL CANTANTE E L'AMICA (*fuori campo*)

Caffè!

Caffè!

59. [Battute 991-1004] *Semi-ravvicinato/semi-totale, dallo stesso punto di vista (come le inquadrature 55 e 57).*

L'AMICA

Vuole così ravvivare il mio rancore,
che un buon cognac aveva sopito?

IL CANTANTE

O dolce Ebe, offerto da lei,
o, come canto nel ruolo di Sigmund,
"Se lo gusti per me!", un caffelatte
avrà sicuramente
il gusto del gin!

LEI (*fuori campo*)
Così spiritoso
eppure poetico!

LUI (*fuori campo*)
Com'è romantico ciò che dice!

60. [Battute 1005-1036] *Semi-ravvicinato, dallo stesso punto di vista: lei e lui (come le inquadrature 56 e 58).*

LEI
Però il buon caffè si raffredda.

L'AMICA (*fuori campo*)
Se l'amore ci riscalda,
il cognac soppesce il rancore.

IL CANTANTE (*fuori campo*)
Il caffelatte avrà il sapore del gin.
Se l'amore ci riscalda.

LEI E LUI
Così spiritoso eppure poetico,
com'è romantico ciò che dice!
Però il buon caffè si raffredda.

L'AMICA E IL CANTANTE (*fuori campo*)
Che peccato, carissimo amico, che non
sia lei!...
Che peccato, gentile signora, che non
sia lei!...
Con me... Noi due... Soli...
Insieme... Magnifico!

LEI E LUI
Molto amabile, molto lusinghiero!
Purtroppo
però
per un periodo imprevedibile non sarò
libero/a.

61. [Battute 1037-1072] *Semi-ravvicinato/semi-totale, dallo stesso punto di vista: il cantante e l'amica (come le inquadrature 55, 57, 59).*

LUI (*prosegue, fuori campo*)

Ma forse il celebre tenore?

LEI

Ma forse la mia amica piena di spirito?

L'AMICA

Pensavo che lei fosse
un uomo
di oggi,
prendevo
il suo matrimonio per moderno, supponevo che non vi mettete ostacoli a vicenda sul cammino. Può dunque questa donna senza attrattive bastarle; lei che è fatto per rendere felici molte donne: vuole accontentarsi di una? Cosa che comunque più nessuno farebbe oggi! Si scioglia da questo legame, o sia in lui libero! Abbia dunque finalmente, il coraggio di vivere la sua propria vita!

IL CANTANTE

Pensavo che lei fosse
una donna
di oggi,
prendevo
il suo matrimonio per moderno, supponevo che non vi mettete ostacoli a vicenda sul cammino. Può dunque quest'uomo noioso bastarle; lei che è fatta per rendere felici molti uomini: vuole accontentarsi di uno?

Cosa che comunque più nessuno farebbe oggi!
Si sciolga da questo legame,
o sia in lui libero!
Abbia dunque finalmente, il coraggio di
vivere la sua propria
vita!

62. [Battute 1073-1111] *Semi-ravvicinato*, dallo stesso punto di vista: Lei e Lui (come le inquadrature 56, 58 e 60).

LEI E LUI

Se entrambi viviamo la nostra, nessuno
ne vivrà un'altra
se non la sua!⁷²

Gli ideali e i desideri passati dei coniugi, due «sbiadite figure di teatro»⁷³ sbaragliano, nel finale, i «colori piacenti»⁷⁴ delle figure dell'amica e del cantante: «da loro la moda regola la messa in scena»⁷⁵, da Lui e Lei detta legge l'amore.

«L'equilibrio spezzato, una volta riconquistato», quindi, «non sarà più quello di prima»⁷⁶ perché, di fronte alla domanda conclusiva del bambino («Mamma, che cosa sono degli uomini moderni?»⁷⁷) si è propensi a pensare che, in un ipotetico *sequel* di Lui e Lei, dovranno essere ben altri i dilemmi necessari a farli nuovamente oscillare.

Tornando allora a ciò che più preme e riflettendo, in generale, sulla trama, si può essere del parere di Seymour Chatman nonché capitolare che, essendo «"le narrative"» «strutture indipendenti da qualsiasi *medium*», il ricorso *straub-huillettiano* ad una storia fredda al suo stadio

72 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., pp. 81-91.

73 *Ivi*, p. 95.

74 *Ibidem*.

75 *Ibidem*.

76 LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 119.

77 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÈ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., p. 97.

embrionale, e tutta centrata sul «conflitto»⁷⁸ (tra Lui e Lei e, più in generale, tra vecchio e nuovo), risulti essere una fortuita casualità: gli Straub hanno indiscutibilmente scelto il libretto di *Von Heute auf Morgen*, quindi un testo del teatro musicale tradizionale, che tiene conto della specificità drammaturgica dell'opera in musica, per altre ragioni e il taglio «gaio e leggero»⁷⁹ dell'opera può al massimo rivelarsi utile ad un'elaborazione prettamente formale.

Eppure, potendo constatare la presenza di un «evento dinamico»⁸⁰ in apertura e una certa riconducibilità, vista anche la divisione dell'azione operata dalle quattro bobine, a noti paradigmi (che, ad esempio, prescrivono di attenersi, per scrivere un film, ad impostare un conflitto, complicarlo e risolverlo: «nulla di più classico»⁸¹), non ci si può esimere dal propendere per una seconda ipotesi più audace, suggerita, inoltre, dai numerosi «ritorni» che costellano la filmografia della coppia⁸².

Ossia si può verosimilmente sostenere che Straub e Huillet, correndo «sul filo del rasoio, tra la vertigine puritana dell'avanguardia e questa estrema profezia di un cinema che è la fine del cinema, per un'arte povera che sia solo «tecnica della visione»⁸³, abbiano deciso di spostare

78 Si prenda come riferimento la frase di Vincenzo Cerami riportata da Luca Aimeri nel suo *Manuale di sceneggiatura cinematografica*: «I racconti sono viaggi dentro un conflitto. E alla fine del viaggio nulla è più come prima». VINCENZO CERAMI, *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi, 1996, p. 62 ora in LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 115.

79 ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 20.

80 LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 129.

81 *Ivi*, p. 158.

82 Per esempio quelli di Schrella (*Non riconciliati o solo violenza aiuta dove violenza regna / Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, 1964-1965) e del Bastardo (*Dalla nube alla resistenza*, 1978) alle terre natali.

Si può affermare, infatti, che la scelta di mettere in scena queste opere letterarie in cui, come prima cosa, i protagonisti «ritornano» (innestando tutta una serie di reazioni e ricordi delle vecchie amicizie che si ritrovano in suddetti luoghi) denoti, sin dai primi film, una certa consapevolezza straub-huillettiana dei meccanismi privilegiati, ed istituzionalizzati, nelle storie del cinema classico.

83 *I cani del Sinai. Conversazione con Franco Fortini*, 1976, a cura di Franco Porcarelli, Giovanni Spagnoletti, in *Straub-Huillet. Film*, cit., p. 216.

l'ago della bilancia verso un archetipo di racconto marcatamente cinematografico, così da cercare la propria idea di cinema a partire da una presa di coscienza delle origini di questo mezzo, che «ha scelto», fin da subito, «di presentarsi come un dispositivo fabulatorio»⁸⁴.

D'altra parte, rispediti agli albori della settima arte per via di una irrisoria «storiella di personaggi»⁸⁵ redatta dalla soggettista Max Blonda, ai coniugi-committenti Straub sono, tra l'altro, riservati compiti di vecchia data, similari a quei primissimi tentativi di portare il film nel campo dell'arte:

A che cosa si limitava in quei tempi il lavoro del regista? Egli aveva dinnanzi a sé il soggetto da realizzare e questo era in tutto eguale all'opera scritta dall'autore per il teatro. Soltanto le parole dei protagonisti erano eliminate e, per quanto possibile, sostituite da movimenti e gesti»⁸⁶.

Pratici del *labor limae*, sin dagli esordi (*Machorka-Muff*, 1962), nonché famigerati eliminatori di psicologismi, si può constatare, appunto, che gli Straub non dimostrino alcuna esitazione ad applicare il principio fondamentale dello «*Show; don't say!*»⁸⁷ per rimediare alle reticenze teatrali dell'«elaborazione del tema»⁸⁸ preparata da Schönberg e dalla moglie.

Dal testo originario di *Von Heute auf Morgen* i dialoghi vengono lasciati intatti, mentre viene depennata qualsiasi parentetica di espres-

84 LUCA BANDIRALI, ENRICO TERRONE, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, cit., p. 20.

85 Appartenente, quindi, alla categoria in cui rientrano «tutte quelle storie in cui il personaggio costituisce il vero nucleo drammatico della vicenda narrata rappresentando il filtro nel vaglio di una certa realtà. In questo caso azioni, gesti, parole, silenzi, sono da leggersi non nella loro immediatezza, ma come riverberi di un'interiorità, spiragli per penetrare la psicologia del personaggio, chiavi di decodifica di un essere sfaccettato a confronto con determinate problematiche». Si veda LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., pp. 118-119.

86 VSEVOLOD PUDOVKIN, *Il regista e il materiale cinematografico*, in IDEM, *La settima arte*, cit., p. 4.

87 LUCA AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 55.

88 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 64.

sione come «con esuberanza»⁸⁹, «stizzito»⁹⁰, «un po' irritata»⁹¹, «un po' seccata»⁹², «incredulo»⁹³, «sempre più eccitata»⁹⁴, «improvvisamente molto quieta»⁹⁵, «trattenuta»⁹⁶, «ironico»⁹⁷ ecc. con l'intenzione di svelare il parapiglia interiore tramite l'incremento dei pochi movimenti prescritti dagli autori.

Così, nel *découpage*, brechtianamente - dato che l'azione, alla lettura, risulta essere statica, ad eccezione di un ammorbidimento nella parte centrale - e percorrendo, più o meno, sempre i medesimi tratti (dalla poltrona alla porta della camera, dalla poltrona alla porta della cucina ecc.), Lui e Lei si spostano da un capo all'altro dell'appartamento, per irradiare, secondo le regole di un *medium* differente, i moti interiori che orchestrano la situazione di crisi coniugale.

Tuttavia anche se, fino a questo livello, sembrerebbe procedere tutto per il meglio e, con un'impeccabile «elaborazione del tema»⁹⁸, eseguita a tutela dei «requisiti essenziali per diventare film»⁹⁹ del soggetto, gli Straub parrebbero proseguire diritti sulla buona strada verso "l'idea", se si estrapolano le annotazioni tecniche dai passi riportati, ci si ritrova di fronte ad un'inaspettata regressione.

Proprio nel momento *clou* a loro riservato, i due cineasti sembrano, invero, volersi limitare a risolvere una disputa personale ossia rimediare, giusto per levarsi dalle origini, unicamente alle vecchie prove di «teatro filmato»¹⁰⁰ compiute ne *Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano*.

89 Von Heute auf Morgen. Libretto e guida dell'opera, cit., p. 41.

90 *Ivi*, cit., p. 43.

91 *Ibidem*.

92 *Ivi*, p. 45.

93 *Ivi*, p. 46.

94 *Ivi*, p. 47.

95 *Ibidem*.

96 *Ibidem*.

97 *Ivi*, p. 48.

98 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 64.

99 *Ivi*, p. 70.

100 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 173.

Riflettendo sulle note di regia annoverate nel *découpage*, il ricordo corre infatti ai primi tentativi degli americani condotti, secondo Pudovkin, per dimostrare «che la scena può essere ripresa non solo da un obbiettivo che compia la funzione di uno spettatore seduto nella sua poltrona a teatro, ma anche mediante il muoversi dello spettatore, cambiando cioè la sua posizione rispetto all'oggetto da riprendersi»¹⁰¹.

In ogni caso si può notare che, anche se la macchina da presa di Jean-Marie si sposta e sfoggia, per la maggior parte del tempo, in inquadrature semi-ravvicinate, ravvicinate e primi piani, non si muove, tutto sommato, poi così tanto, potendo avvantaggiarsi, il più delle volte, di due posti privilegiati (alla sinistra e alla destra del palco) o di posizioni prestabilite, delle quali fanno testo, ad esempio, i numerosi richiami tra inquadrature («semi-ravvicinato/semi-totale (come le inquadrature 9, 11, e 17)»¹⁰²) o le iterazioni più vistose («semi-ravvicinato/semi-totale, inquadrato dalla destra (ma nell'asse dal di là del tavolino e delle poltrone, vale a dire che la macchina da presa si trova pressapoco in mezzo alla stanza)»¹⁰³) disseminate nel *découpage*.

In aggiunta anche se i momenti “di passaggio” vengono talvolta tralasciati¹⁰⁴, e si può persino rimproverare loro un discreto abuso di

101 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 5

102 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIEL HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., p. 17.

103 *Ivi*, p. 51.

104 La constatazione di poter eliminare, con il cinematografo, i momenti di passaggio teatrali rientra, infatti, secondo Pudovkin, tra le prime conquiste fondamentali della cinematografia. «Il regista teatrale ha sempre a che fare con la realtà e con avvenimenti reali che costituiscono il materiale tipico della sua arte: perché l'opera teatrale definitivamente creata e formata, le scene recitate dunque, costituiscono un avvenimento effettivo e reale che si sviluppa in condizioni reali di spazio e di tempo. Se l'attore si trova da un lato del palcoscenico non può venire a trovarsi nella parte opposta di esso senza fare i passi necessari per arrivarci; [...] Se si considera invece il lavoro del regista cinematografico si vede che il suo materiale è costituito unicamente da una serie di pezzi di celluloidi sulla quale sono impressionati gli avvenimenti, ripresi da diversi punti di vista; [...] Il regista cinematografico può dunque, per qualsiasi motivo gli sembri opportuno agli effetti del risultato visivo che vuole ottenere, e sempre, distruggere tutti i momenti di passaggio; epperò concentrare l'azione, rispetto al tempo, su di una misura ideale, nata dalla sua volontà artistica». Si veda VSEVOLOD PUDOVKIN, *Il regista e il materiale cinematografico*, cit., p. 6.

“particolari possibilità” quando si scordano del cantante, intento nella sua parte, fuori campo, immaginando l’ipotetica unione dei punti che segmentano il testo, si fa presto ad accorgersi che il montaggio delle inquadrature potrebbe potenzialmente livellare il tutto e cioè attenersi a seguire i discorsi.

Sembra comunque restare indiscusso il fatto che, confinati in un’età imprecisa, attigua agli albori della settima arte, gli Straub non badino più, a quest’altezza della scaletta pudovkiniana, alle potenzialità di un mezzo d’espressione ben più evoluto, e se n’infischino quindi del desiderio di servirsene al meglio per testare ed innovare il proprio linguaggio, cosa che implica, si ricorda, l’ossequioso rispetto di *Von Heute auf Morgen* e della «proprietà artistica, morale e postuma di Arnold Schönberg»¹⁰⁵.

Forse, però, prima di capitolare un indicativo e solo superficiale limite applicativo di sapore fallimentare, bisognerebbe dubitare che il *découpage* di *Dall’oggi al domani* denunci l’assenza di una matura «elaborazione particolarmente cinematografica»¹⁰⁶, soltanto perché non lo si è scrutato in modo opportuno, ossia prestando più attenzione, oltre che alle note tecniche, anche a quegli elementi che parrebbero avere un ruolo trascurabile o essere comunque già previsti nella versione teatrale della librettista Max Blonda.

«La ricerca di oggetti e spazi capaci di raccontare al meglio con una forza simbolica di rappresentazione la storia»¹⁰⁷ è, infatti, il primo compito concreto che, secondo Pudovkin, deve essere sostenuto nell’ultima fase del metodo da lui prescritto, quella dell’«elaborazione del soggetto»¹⁰⁸.

Ebbene, a tal proposito, si è lieti di apprendere che Jean-Marie, con tutte le questioni in corso da risolvere, si preoccupi di aggiungere, al «moderno soggiorno-letto»¹⁰⁹ progettato da Schönberg e la moglie, uni-

105 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 149

106 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 70.

107 GIULIANA MUSCIO, *Le ceneri di Balzac*, cit., p. 111.

108 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 70.

109 *Von Heute auf Morgen. Libretto e guida dell’opera*, cit., p. 42.

camente «un lampadario»¹¹⁰. Beninteso, non perché, per queste «due intelligenze», a cui, forse, «la quotidianità parla un linguaggio estraneo»¹¹¹, il fissaggio di un lampadario rappresenti una conquista da non sottovalutare; «il lampadario» infatti, in un noto scritto di André Bazin del 1951 e come dice Baudelaire, è «il teatro»¹¹², e quello di Straub, parrebbe essere, più che altro, un assemblaggio tutto teorico.

Avviandosi da dispute simili a quelle che interessano la coppia nonché riportando i legami scottanti che intercorrono, sin dai primi tentativi di portare il film nel campo dell'arte, tra cinema e teatro; covando, inoltre, il benefico sospetto che il teatro concepito in modo giusto (non alla maniera del «teatro filmato»¹¹³) possa arricchire ed elevare il cinematografo (perché «più il cinema si proporrà di essere fedele al testo e alle sue esigenze teatrali, più necessariamente dovrà approfondire il linguaggio che gli è proprio»¹¹⁴), le erudizioni del padre spirituale della *Nouvelle Vague* capitano giusto *ad hoc* per riconsiderare l'apparente stallo di *Dall'oggi al domani*.

Bazin procede alla riesamina delle caratteristiche che contraddistinguono i due *media*, quindi all'analisi risolutiva di tutti quei fattori che concorrono a rendere problematica una trasposizione «da un sistema drammatico all'altro»¹¹⁵, che non turbi l'efficacia del testo teatrale originale. Alle questioni dell'insostituibile «presenza dell'attore»,¹¹⁶ dell'«opposizione e dell'identificazione»¹¹⁷, e del «luogo drammatico»¹¹⁸ ne prevale una fondamentale, capace di elidere tutte le altre: «la storia dei fallimenti e dei recenti successi del teatro

110 GIAMPIERO MARTINOTTI, *L'adulterio di Schönberg*, «La Repubblica», 1 aprile 1997.

111 ELEONORA MARTELLI, *Due registi impossibili*, «l'Unità», 23 maggio 1997.

112 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 173.

113 *Ibidem*.

114 *Ivi*, p. 183.

115 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 173.

116 *Ivi*, pp. 162-164.

117 *Ivi*, pp. 164-168.

118 *Ivi*, pp. 168-174.

filmato» dipende esclusivamente, a parere del maestro della critica, «dall'estetica della scenografia e del *découpage*»¹¹⁹.

Oltre a ciò, il film *I parenti terribili* (*Les parents terribles*, 1948) di Jean Cocteau viene indagato da Bazin in quanto spunto concreto del tipo di conversione dello spazio scenico, che renderebbe plausibile l'iscrizione di qualsiasi opera teatrale sullo schermo. A detta del teorico, Cocteau, prima della guerra, aveva preparato un adattamento cinematografico del dramma da lui scritto (rappresentato per la prima volta al Théâtre des Ambassadeurs di Parigi, il 14 novembre 1938), decidendo comunque, in seguito, di conservare integralmente il testo e praticamente tutta la scenografia teatrale per l'omonimo lungometraggio.

Dunque, vista la serie di corrispondenze con il caso di *Dall'oggi al domani*, ed essendo le opere scritte il principale fulcro d'interesse, è chiaramente raccomandabile controllare se sussista qualcosa di rilevante proprio in suddetto testo teatrale e, al fine di ciò, si possono riportare la postilla de *I parenti*, situata in fondo all'elenco dei personaggi, e due, delle tre didascalie presenti, deputate all'allestimento della scena:

Le camere rispecchieranno questa famiglia disordinata e il suo contrario Madeleine.

Un solo particolare obbligatorio: le scene molto realistiche devono essere molto solide perché le porte possano sbattere.

Léo (Léonie) ripete di frequente: "La vostra è la casa delle porte che sbattono"¹²⁰.

La camera d'Yvonne

Alla seconda quinta a sinistra, porta della camera di Léo; sul davanti a sinistra poltrona e pettiniera. In fondo a sinistra porta verso l'appartamento. In fondo a destra, pure di fronte, porta del gabinetto da bagno che si intuisce bianco e molto illuminato. Alla seconda quinta a destra, porta d'ingresso sul vestibolo. In prima quinta a destra, di profilo, letto molto ampio e sossopra. Pellicce, scialli, ecc... A piè del letto una seggiola.

In centro al fondo un mobiletto a cassetti. Accanto al letto un tavolino con lampada. Lampadario centrale spento. Vestaglie buttate qua e là. Le finestre figurano aperte nel muro immaginario; ne filtra una luce lugubre: quella dello stabile di fronte. Penombra¹²¹.

Un ambiente ampio e luminoso.

119 *Ivi*, p. 173.

120 JEAN COCTEAU, *I parenti terribili*, in IDEM, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1970, p. 233.

121 *Ivi*, p. 235.

Alla prima quinta a sinistra una scala a chiocciola conduce al piano superiore. In fondo a sinistra la porta d'ingresso; alla prima quinta a destra la porta della stanza da bagno. In centro sul davanti, divano e tavolino. Sulla parete di fondo scaffali pieni di libri. Idealmente il muro deve dare su un'alberata attraverso un'apertura.

Molto ordine¹²².

Effettivamente le descrizioni sceniche cocteano presentano non poche similarità con quelle predisposte da Huillet e Straub, e non soltanto perché risultino essere parimenti articolate, lontanamente sarcastiche e situate nelle medesime posizioni, ossia all'inizio di ciascuno dei tre atti.

Ciò che si vuole intendere infatti, è che il domicilio del Carrozzone non disti poi molto da quello in cui si assiste, violando il privato ed approfittandosi di una visione «quasi-oscena»¹²³, ad altrettanti repentini andirivieni, nonché alla crisi matrimoniale di Lui e Lei.

Colpisce in particolare, oltre al lampadario, indiscusso oggetto protagonista e stella polare dei due libelli, l'evidente ridondanza di "porte", poiché in *Dall'oggi al domani* si può, verosimilmente, conteggiare una generosa dose di aperture, vagamente disposte, tra le varie cose, secondo un ordine progressivo («una porta laterale sul giardino che costeggia la strada», «la porta che dà al corridoio dove si trova la porta che dà sulla cucina», «la porta aperta che dà sulla camera da letto buia» e «la veranda ha due gelosie, che sono abbassate -ma la parte destra del vetro è libera e al di fuori si vede un albero»¹²⁴) e, ovviamente, il medesimo *climax* vale, ripetendo l'operazione, anche per il dramma di Cocteau («porta della camera di Léo», «porta verso l'appartamento», «porta del gabinetto da bagno che si intuisce bianco e molto illuminato», «porta d'ingresso sul vestibolo»¹²⁵ e, per concludere, «idealmente il muro deve dare su un'alberata attraverso un'apertura»¹²⁶).

122 *Ivi*, p. 265.

123 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 159.

124 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELÉ HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., p. 11.

125 JEAN COCTEAU, *I parenti terribili*, cit., p. 235

126 *Ivi*, p. 265.

Nelle scene «molto realistiche»¹²⁷ e «molto solide»¹²⁸ descritte dagli Straub, tuttavia, più che sbattere, le porte sembrano ostentare una funzione di confine più accentuata, nonché dischiudere una realtà strutturata, che incombe, in maniera prepotente, senza potersi mostrare nel film.

D'altronde non potrebbe essere altrimenti. Il cinema busca alla porta del teatro, la vita a quella del cinema, e le porte, di conseguenza, preservano «un denominatore comune fra l'immagine cinematografica e il mondo in cui viviamo»¹²⁹, affinché lo schermo possa, a buon diritto, aprirsi su di un universo artificiale, nonché sottostare a quell'unica condizione posta da Bazin: «convertire uno spazio orientato verso la sola dimensione interna, dallo spazio chiuso e convenzionale della recitazione teatrale a una finestra sul mondo»¹³⁰.

Diviene quindi chiaro, a questo punto, che varcare “le porte” del *découpage* straub-huillettiano significhi intravedere il fondo risolutore di un gioco di scatole cinesi che sovrappone vita, teatro e cinema: si tratta del teatro di Schönberg, «fenomeno *in vitro*, che ancora partecipa parzialmente della natura»¹³¹, «accerchiato da tutti i lati dal cinema»¹³².

Senza valutare la funzione tematica di queste parole, che compaiono ripetute sempre nelle medesime frasi, quasi a tradire una certa ironia dell'autore, non si sarebbe potuto mai interpretare la funzione di prologo delle prime due didascalie:

1. La macchina da presa - a circa 250° - panoramica da sinistra verso destra sull'orchestra (mentre i musicisti accordano i loro strumenti) partendo dalle percussioni a sinistra fino al direttore d'orchestra e oltre i posti vuoti in alto a destra, in fondo alla sala, e poi torna in panoramica da destra verso sinistra, sul direttore d'orchestra per fermarsi sullo scenario nel fondo, al centro della sala¹³³.

127 *Ivi*, p. 233.

128 *Ibidem*.

129 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 174.

130 *Ivi*, p. 177.

131 *Ivi*, p. 156.

132 *Ivi*, p. 155.

133 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIÈLE HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., p. 9.

2. Un muro di mattoni imbiancato a calce, con al di sopra due linee di filo spinato e dei rami di betulle agitati dal vento, recante un'iscrizione scritta con un pennello rosso:

Dove giace
il vostro porto
sepolto!¹³⁴

L'andatura lenta e oscillatoria prescritta alla cinepresa, in avvio al *découpage* di *Dall'oggi al domani* dilata lo spazio e presenta l'effettiva disposizione dei due tipi di scenografia, condensati nel resto del film, all'interno della stanza «larga otto metri e lunga quasi altrettanto»,¹³⁵ un vero e proprio crocevia tridimensionale. Sono mostrati, in questo senso, gli orchestranti che, probabilmente dopo aver salutato Straub «in un punto della scena che ci è nascosto»,¹³⁶ prendono posto e continuano ad esistere, «identici a se stessi»¹³⁷, in prossimità della «quarta parete aperta»¹³⁸, e, sullo sfondo, la ricostruzione teatrale di un appartamento ancora disabitato dagli attori, che se ne stanno tranquillamente ritirati, nei propri camerini, a mettersi il trucco. Poi la macchina da presa ritorna a girare e si ferma al centro della sala dove s'insinua, dal secondo punto, il tacito fruscio dei rami di betulla, che accarezzano un muro di mattoni fuori dallo studio.

Non è, però, solamente una questione di *incipit*: conferita l'esatta valenza, letteraria, «alle porte» si è preparati abbastanza anche per poter decifrare, legittimamente, la reale entità dell'«elaborazione del soggetto»¹³⁹ toccata in precedenza e si è, quindi, perfettamente pronti

134 *Ibidem*. Un'autocitazione, tra l'altro non casuale, quella del graffito, se si pensa alle immagini simili poste in apertura de *Il fidanzato*. Per quanto riguarda la stellina, invece, si può notare che il simbolo coroni la firma di Jean Cocteau, proprio nei titoli di testa de *I parenti terribili*.

135 GIAMPIERO MARTINOTTI, *L'adulterio di Schönberg*, cit.

136 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 172.

137 *Ibidem*.

138 ARNOLD SCHÖNBERG, DANIELLE HUILLET, JEAN-MARIE STRAUB, *Du jour au lendemain*, cit., p. 11.

139 VSEVOLOD PUDOVKIN, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 70.

a fronteggiare le note di regia e quel montaggio riparatore che pareva sopperire ad un anomalo sfruttamento delle caratteristiche del mezzo.

In altri termini, diviene palese che la macchina da presa di Jean-Marie si limiti ad occupare pochi posti privilegiati con l'unico fine di tutelare «il punto di vista dello spettatore e quello solo; di uno spettatore straordinariamente perspicace e messo in grado di vedere tutto»¹⁴⁰, persino ciò che accade fuori campo. Certo, perché, se «la nozione di piano»¹⁴¹, «arriva al punto di dissolversi»¹⁴² e sussiste solo l'inquadratura semi-ravvicinata, ravvicinata e il primo piano, non è soltanto per offrire al pubblico del cinematografo la «possibilità di vedere»¹⁴³.

Si tratta, piuttosto, della «cristallizzazione di una realtà di cui non si cessa di sentire intorno la presenza»¹⁴⁴, che riassume, in piccolo, ciò che accade in tutto il film e che sulla carta, si può soltanto accennare, poiché vengono a mancare le principali «garanzie naturali» deputate a tutelare l'esatta «sensazione di spazio»¹⁴⁵: l'accompagnamento musicale, eseguito a ridosso del quarto lato, ed il canto degli attori, proveniente, talvolta, dai bordi dello schermo.

Ciononostante non è del tutto appropriato sostenere che la musica, nello scritto, non ci sia e, proprio a tal proposito, preme occuparsi di un altro problema irrisolto ovvero il confronto di metodo con il suo compositore.

Rimane, invero, ancora indiscussa la stonatura di un *découpage* classico rapportato, non solo ad un film degli Straub, bensì anche ad un'opera musicale nella quale Schönberg ha cercato, con la dodecafonìa, di collegare i singoli pezzi rifuggendo «la coerenza superficiale dell'azione drammatica»¹⁴⁶:

140 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 159.

141 *Ivi*, p. 158.

142 *Ibidem*.

143 VSEVOLOD PUDOVKIN, *Il regista e il materiale cinematografico*, cit., p. 5.

144 ANDRÉ BAZIN, *Teatro e cinema*, cit., p. 158.

145 *Ivi*, p. 177.

146 *Von Heute auf Morgen. Libretto e guida dell'opera*, cit., p. 42.

Prima di Richard Wagner le opere teatrali consistevano quasi esclusivamente di pezzi indipendenti, la cui relazione reciproca non sembrava musicale. Personalmente, rifiuto di credere che nei grandi capolavori i pezzi siano collegati soltanto dalla coerenza superficiale dell'azione drammatica. Anche se quei pezzi fossero semplici "riempitivi", desunti da opere precedenti dello stesso compositore, qualcosa deve aver soddisfatto il senso della forma e della logica del maestro. Forse non siamo capaci di scoprirlo ma certamente esiste. Nella musica non c'è forma senza logica e non c'è logica senza unità. Credo che Richard Wagner, quando introdusse il suo *Leimotiv* - con lo stesso scopo per cui io ho introdotto la mia Serie di base -, potesse avere detto: "Sia fatta unità"¹⁴⁷.

Le battute dell'op. 32 però, nel testo di *Dall'oggi al domani* ci sono. Di certo passano inosservate, perché racchiuse tra parentesi quadre (quasi sempre di seguito a ciascuna delle 65 inquadrature cinematografiche, tranne le due iniziali in cui la macchina da presa si accorda al "la" dell'orchestra) e in quanto denominate con un vocabolo francese («measures») che potrebbe risultare ambiguo.

Di conseguenza, se l'impressione è stata quella di un montaggio che seguiva complessivamente la storia può essere soltanto perché è lo stesso Schönberg a tradire i propositi iniziali e ad operare una «contestualizzazione musicale estremamente omogenea alla scena»¹⁴⁸ attendendosi, quindi, alle arie, ai duetti, ai recitativi, o persino al quartetto, predisposti dalla librettista.

In altri termini si può sostenere che gli Straub trovino quel «qualcosa atto a soddisfare il senso della forma e della logica»¹⁴⁹ (e che faccia al caso loro) proprio nella musica del maestro poiché seguendo le nervature della partitura per suddividere l'azione in inquadrature, dopo aver sistemato la vita, il teatro e il cinema in una dimensione complessiva, conferiscono, in ultima istanza, la forma al proprio «film-film»¹⁵⁰ e «apparentano definitivamente, la propria arte alla musica»¹⁵¹.

147 *Von Heute auf Morgen. Libretto e guida dell'opera*, cit., p. 42.

148 *Ivi*, p. 60.

149 *Ivi*, p. 42.

150 FRANCO PECORI, *Il laboratorio di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet*, cit., p. 82.

151 «Il cinema si apparenta alla musica più che a qualsiasi arte, perché la musica lavora sul tempo e il cinema sembra lavorare con e sullo spazio, ma in realtà un film è interessante se riesce a condensare dello spazio per fare del tempo». La dichiara-

Con ciò si crede finalmente di poter concedere al *découpage* di *Dall'oggi al domani*, tacciato in un primo momento di astrusità, poiché colpevole di conservare le incomprensibili tracce tecniche della propria manipolazione, il beneplacito di continuare incolume la testimonianza del proprio «essenziale divenire»¹⁵², dal primigenio barlume fino a quella che può considerarsi, a pieno titolo, «la fattura più intrinseca dell'opera finita»¹⁵³.

Prima di chiudere i discorsi, tuttavia, risulta difficile non interrogarsi sul come valutare un testo con le peculiarità dimostrate.

Orunque, sin dall'inizio si è presentato il *découpage* straub-huillettiano nelle vesti di “sceneggiatura-contro”, per le ragioni più appariscenti che non si vuol certo rispiegare.

Si conta fiduciosamente, infatti, di aver provato in realtà trattarsi di una «gran cosa»¹⁵⁴, vista l'indiscussa nobiltà della materia di cui, lo scritto, si fa stoico portatore nonché «l'idea, il punto di partenza»¹⁵⁵, che viene restituita «in termini professionali», svelando cioè «come questo o quel pensiero» dell'autore «vengano realizzati, il modo in cui qualcosa di impercettibilmente spirituale» si trasformi «in un dettaglio fisico, materiale, che si dispiega nella struttura generale del film»¹⁵⁶.

Oltre a ciò, si agognerebbe definire *Dall'oggi al domani* una «vera sceneggiatura»¹⁵⁷, anche perché, non lo si era ancora detto, il ferreo *découpage* è atteso, con fermento, di essere «compiuto»¹⁵⁸, dato che

zione di Jean-Marie è riportata in TULLIO MASONI, *Cinema e pittura. La scommessa del Cézanne in Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*, cit., p. 65.

152 NOËL BURCH, *Prassi del cinema*, cit., p. 12.

153 *Ivi*, p. 12, corsivi del testo.

154 ANDREJ TARKOVSKIJ, *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, Milano, BUR, 2012, p. 75.

155 ANDREJ TARKOVSKIJ, *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, Milano, BUR, 2012, p. 75.

156 *Ivi*, p. 99.

157 ANDREJ TARKOVSKIJ, *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, cit., p. 74.

158 *Ibidem*.

Jean-Marie e Danièle avviano alla mancate staffette della produzione cinematografica gettandolo in pasto all'orchestra sinfonica della Radio di Francoforte, diretta da Michael Gielen e convocata per il processo sperimentale *live* prefissato in studio.

Meglio, ciononostante, non sbilanciarsi troppo ed intitolare il testo di Straub e Huillet una "sceneggiatura-contro" di qualità. Alquanto inessatto. Lungi dall'invischiarsi, si discosta dalla letteratura e la prende di striscio o, meglio, le si mette, più volentieri, di lato.

Non serve invero confessare, a questo punto, che, per giungere al succitato epilogo, ci si è potuti avvantaggiare di alcune facilitazioni formali, ovvero del fatto che gli Straub «facciano man bassa»¹⁵⁹, avendo, è chiaro, il loro cinema molto a che spartire con «la terza arte»¹⁶⁰, di due figure stilistiche che accomunano la narrativa alla musica, «l'anafora e l'iterazione»¹⁶¹ (e, più che alle porte, si allude alla strutturazione complessiva dello scritto: "*Ravvicinato/inquadrato dalla destra: lui, Ravvicinato/inquadrato dalla sinistra: lei*" ecc..).

Ebbene «mentre in letteratura anafora e iterazione sono dei *topoi*, agglomerati ben precisi di "parole"»¹⁶², nel *découpage* dei due registi che cosa sono?

L'identica cosa. Si prenda l'esempio più lampante, quello delle "porte". Nel film, ogni qualvolta le "porte" sono richiamate dal testo, rispondono all'appello e conducono, verosimilmente nella pellicola così come nel *découpage*, sempre a "quel-qualcosa-dietro-quel-qualcos'altro": la loro immagine, di conseguenza, «ha la stessa forza allusiva della parola», «perché è frutto di una serie di scelte estetiche analoghe. Fa parte, cioè di una operazione stilistica»¹⁶³.

Tuttavia, tra le "porte" scritte e cinematografate, sembra intercorrere una non-trascurabile differenza, dato che, nel lungometraggio, si ha a che fare, in generale, «con un'autentica opera d'arte», «una cosa

159 PIER PAOLO PASOLINI, *Appendice ad Accattone*, in IDEM, *Per il cinema*, Vol. 1, Milano, Mondadori, 2001, p. 147.

160 *Ibidem*.

161 *Ibidem*.

162 *Ibidem*.

163 *Ivi*, p. 149.

a sé, con un'immagine tanto inspiegabile quanto lo è la vita stessa»¹⁶⁴, un capolavoro che acquisisce «una forma viva, umana, espressiva, un significato artistico, nel quale predomina un'immagine artistica in grado di camuffare una tesi semantica»¹⁶⁵.

Insomma, valendo per gli Straub ciò che diceva Engels¹⁶⁶, e cioè che «quanto più è nascosto il punto di vista dell'autore meglio è per l'opera d'arte»¹⁶⁷, la valenza delle “porte” viene dissimulata e si confonde nell'allegoria estetica.

Per fortuna, però, nel libello straub-huillettiano le “porte” restano integre, con tutti i loro pregi esplicativi, ossia ritmici e letterari visti gli strumenti della narrativa intaccati.

Allora, per l'ultima volta e prendendo atto di queste considerazioni finali, urge chiedersi quale sia il valore di un *découpage* che moltiplica una “sceneggiatura di ferro” per il libretto di Arnold e Gertrud Schönberg.

Essendo “il moltiplicatore” un'opera «ancillare»¹⁶⁸, che «assume la propria specifica fisionomia» asservendosi «ad altri linguaggi»¹⁶⁹, un testo «imperfetto»¹⁷⁰ che, nonostante ciò, letto sulla pagina, mostra una disposizione delle parole assai più regolare di quanto si possa presumere, parrebbe funzionare un po' come con lo zero, ad eccezione di un'unica sottile differenza: non è dato a sapersi se “il prodotto” straub-huillettiano sia capitato, fortuitamente, tra le mani di uno spettatore in sala durante la proiezione dell'opera.

André Desson, nel 1925, auspicava «la formazione di un'arte adiacente - adiacente *al cinema* non alla letteratura - una specie di cinema

164 *Ivi*, p. 84.

165 *Ivi*, p. 85.

166 Quindi anche ciò che sosteneva, in un altro modo, Bazin. Si veda ANDRÉ BAZIN, *Il mito del cinema totale*, p. 15.

167 ANDREJ TARKOVSKIJ, *La forma dell'anima*, cit., p. 85.

168 PIERLUIGI PETROBELLI, *Il libretto: a che cosa serve?*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni Editore, 2005, p. 21.

169 DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto* in *Dal libro al libretto*, cit., p. 7.

170 *Ibidem*.

scritto, capace di aprire la strada al cinema realizzato [...]. E se si può parlare, a questo proposito di influenza, è una influenza della letteratura sul cinema, non l'inverso»¹⁷¹.

Detto ciò si può concludere e, invitando il pubblico a posizionare per tempo il *découpage* di *Dall'oggi al domani* aperto sopra le ginocchia, augurare a tutti una buona visione.

171 ANDRÉ DESSON, *Qualità del cinema*, «Les Cahiers du mois», n. 16-17, 1925, ora in GIORGIO TINAZZI, *La sceneggiatura, zona di mezzo*, cit., p. 25.