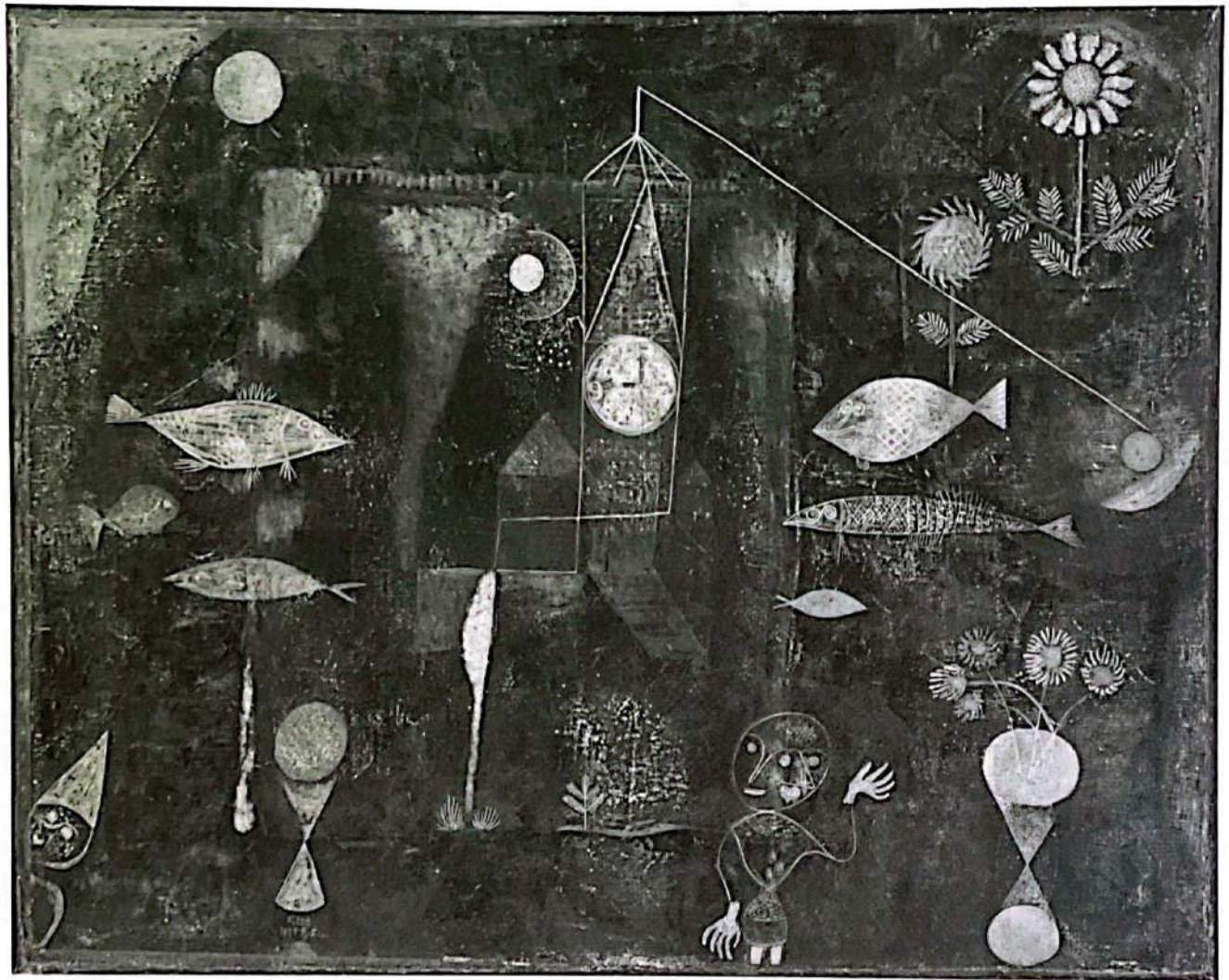


Il segno della messa in scena

Conversazione su *L'aquarium et la nation* di Jean-Marie Straub. Con Edoardo Bruno, Daniele Dottorini, Lorenzo Esposito, Michele Moccia, Andrea Pastor, Daniela Turco, Bruno Roberti, Alessandro Cappabianca.



DD: Io partirei da alcune cose che mi hanno colpito dopo la prima visione del film di Straub, da elementi che penso possano essere dei primi semi da gettare per una discussione. Io vedo questo film e subito vedo una ricerca, una volontà in un certo senso, che si esprime anzitutto nella sua struttura. Il film è composto di tre parti, ognuna delle quali ne contiene altre e in questa costruzione, nel rapporto tra le parti si dispiega una ricerca che io chiamerei anzitutto una ricerca di *essenzialità*, come se ci fosse una sorta di esigenza di purificazione. Una ricerca che diventa una esigenza precisa. Si potrebbe partire da qui.

Paul Klee, *Fish Magic*
(1925)

EB: Un film in tre tempi, in tre momenti; essenziale fino al punto di far parlare le immagini, tra cui le immagini di un film di Renoir, che credo per la prima volta venga citato e fatto proprio dall'autore, utilizzando quel concetto brechtiano, che era poi di Marx, secondo il quale quando un'opera è riuscita, quell'opera si può poi utilizzare senza dover fare concessioni, trasformazioni o citazioni particolari. È importante quindi che Straub abbia impostato il discorso secondo una struttura molto semplice, che al tempo stesso si mostra di una complessità, di una ambiguità e di una profondità enormi, tanto da spingere noi a riunirci qui oggi per discuterne; soprattutto noi, che probabilmente siamo i maggiori straubiani presenti in Italia, e abbiamo attraversato tutto il loro cinema, dalle forme più evidentemente cinematografiche (da *Othon* alle opere tratte da Pavese) fino al percorso che caratterizza gli ultimi anni, più essenziale, come in *Sicilia!* il lavoro su Vittorini, dove i volti stessi esprimono una essenzialità assente persino nelle pagine dello scrittore. In quel film, il dialogo con i poliziotti in treno, il discorso del venditore d'arance, sono tutte immagini pregnanti con cui gli Straub hanno mostrato la capacità di incarnare la parola di Vittorini con una forza mai vista nel cinema italiano. Nella cinematografia italiana i film tratti da Vittorini sono quasi sempre stati superficialmente narrativi, mentre la lettura di Straub di certi testi è sempre stata una lettura diretta verso l'essenzialità. Anche per questo gli ultimi film di Straub sono brevi film, brevi di durata, non certo poveri di stimoli o di complessità. Scrivendo sul film io mi sono concentrato sull'ombra, un elemento interiore ed esteriore, su un'ombra nell'inquadratura iniziale che ci fa chiedere se si tratta di una figura oppure no, avendo la forma di un meccanismo, di una macchina.

Su questi aspetti potremmo soffermarci, come anche sull'ambiguità dei segni, o sulla lettura psicoanalitica dell'ultimo Malraux presente nel film.

BR: Tra l'altro, Aimé Agnel, che legge Malraux nel film, è uno psicoanalista junghiano, si è occupato molto di cinema, soprattutto del rapporto tra suono e immagine...

EB: della *phoné*.

BR: sì, della *phoné* in senso junghiano.

DD: Parto allora da un'impressione immediata, dalla descrizione di ciò che vedo, ad una prima visione, nel film. Mi trovo di fronte ad una

apertura di uno schermo sull'immagine di un acquario su cui è riflessa l'immagine di una camera su un treppiede che lo sta filmando; un'apertura che presuppone un tempo di visione. Tempo nel quale, con una gradualità non ben definita entra, in uno spazio d'ascolto, della musica: mi trovo di fronte ad una operazione.

Un'operazione che mi affetta, perché è evidente che quel tempo di visione, quel rapporto tra suono e immagine, mi mette in gioco direttamente, mi fa sentire la sua essenzialità, la richiama come interlocuzione, come una preparazione, l'annuncio di un discorso che infatti verrà. Quindi, ipotesi di un primo livello: questa essenzialità si rivela anzitutto nella visione, nel processo di visione: non può esserci visione distratta o differita, deve esserci una sorta di patto, anche di rispetto, nei confronti di quelle immagini e di quei suoni, per cui io accetto questa visione; questo è un primo livello.

Secondo livello dell'essenzialità: quello che io vedo. Il riflesso della camera e l'acquario. Ed ecco che nel tempo della visione quell'immagine – i suoi elementi, la sua durata, la composizione dell'inquadratura – mi portano a fare una serie di associazioni visive-mentali, ad esempio con gli acquari di Rossellini, in *Fantasia sottomarina*, l'acquario di Welles in *La donna di Shanghai* o anche l'acquario che circonda Jacques Derrida in *D'ailleurs Derrida* di Saafa Fathy, in cui Derrida riflette sul fatto che l'esperienza di essere filmati corrisponde all'esperienza di un pesce in un acquario, un po' prigioniero dell'inquadratura e dello sguardo. Associazioni e montaggi mentali che si susseguono.

Ma il tempo continua a scorrere, il tempo della visione, e questa distensione porta direttamente alla seconda parte, in cui l'atmosfera chiusa e oscura della prima inquadratura, si trasforma in uno spazio in cui domina una dimensione di chiarezza e trasparenza. In spazi anche dotati di elementi comuni: c'è un vetro e una finestra in entrambe le inquadrature, uno spazio esterno che si intravede all'esterno in entrambe, ma nella seconda inquadratura, la dimensione della luce è preponderante.

EB: come se noi fossimo dentro.

DD: sì, come se ci fosse stato un passaggio. Un passaggio che ci permette di incontrare il secondo elemento fortemente cinematografico (dopo il dispositivo di visione): la parola. Sappiamo tutti quanto la parola sia un elemento fortemente cinematografico in Straub, perché la parola e il discorso sono in Straub sia immagine che rielaborazione cinematografica della potenza del logos.

Quindi c'è la messa in scena di una operazione: un personaggio, che non è un personaggio qualsiasi, con un testo che noi vediamo, perché c'è il tavolo, c'è un microfono, ci sono i fogli da cui il personaggio legge il testo di Malraux e, finalmente c'è il discorso di Malraux, che non è continuo, ma è montato, perché poi ci sono degli stacchi in nero, e dei montaggi sullo stesso asse.

BR: e chi legge è Aimé Agnel, che ha avuto un premio come miglior attore al Festival di Hiroshima.

LE: e, aggiungo io, copia identica di Alessandro Cappabianca!

BR: Doppio

DT: Junghiano!

DD: Alessandro non è qui appunto perché altrimenti avrebbe rivelato l'arcano

AP: sarebbe arrivato con il libro di Malraux

DD: ecco gli elementi per ora descritti, però sulla terza parte io adesso non mi soffermerei, perché forse, a mio avviso, ci si arriva giustamente dopo, in un senso dialettico, dopo aver attraversato di nuovo le prime due parti del film, in cui, ripeto, io ho trovato l'essenzialità di un esercizio, di una pratica di visione che mi coinvolge e mi chiama in una sorta di patto e dunque mi apre ad una possibilità (parola a cui io dò un senso politico), la possibilità di interrogare lo stato delle immagini nella contemporaneità. Non si tratta di un discorso nostalgico o retrospettivo, ma qualcosa che interroga l'oggi, il tempo presente. Attraverso il Testo, la Parola, l'Immagine, la Luce, l'Inquadratura. Ma mi fermo qui, dopo aver dispiegato solo alcune delle cose che appartengono all'esperienza di visione del film.

BR: Un film che mi ha profondamente sconvolto, sia perché ha una pregnanza forte dentro tutto il cinema di Straub, sia perché presenta una sorta di scarto geniale e sorprendente rispetto a Straub stesso. Come se Straub uscisse fuori da sé. Tu hai evocato Rossellini, l'acquario di Rossellini, e a me viene in mente un altro acquario cinematografico quello di *Ballet aquatique* di Raoul Ruiz, che è un film altrettanto misterioso di *L'aquarium et la nation*, un film palingenetico,

dentro e fuori dal tempo, un film spartiacque (e uso la parola non a caso), un film limite e *dislimite* (per usare un termine di Bressane), rispetto all'esistere umano. L'umanità è un discorso cruciale nel testo di Malraux e nel film di Straub: l'umanità e l'immortalità. Ad un certo punto si dice nel film: "la sopravvivenza è diventata oggi immortalità".

Il film di Straub, come il film di Ruiz, sembra venire da un'altra dimensione. Ruiz ha realizzato il film poco tempo prima della sua morte, ma il suo senso, la sua pregnanza sembrano quasi raggiungerci dopo. Come se fosse una riapparizione, una sopravvivenza. Così come in un altro film "postumo": *Um seculo de energia* di de Oliveira, dove vengono dispiegati due elementi semplici di visione: Il vetro e lo schermo. Uno spazio chiuso, che è l'ambiente del museo, con una enorme vetrata che dà su un giardino, ancora una volta come un acquario visto dall'interno e come la vetrata al di qua della quale Agnel legge il testo di Malraux nel film di Straub. Inoltre il film di de Oliveira ha un altro elemento: l'acqua; l'acqua intesa proprio come memoria, l'acqua che come il cinema, registra le immagini, le memorizza fisicamente.

L'acqua, chiamata "carbone bianco", come si intitolava il secondo film di de Oliveira, tra l'altro il carbone bianco è una sostanza presente nell'alchimia cinese, che permette proprio una sorta di rigenerazione dei corpi, in Straub è dunque qualcosa di particolare, non è solo l'acquario, è qualcosa che attraversa tutto il film, nei riferimenti al nuotare, all'annegare, cui il testo di Malraux con "noyers" potrebbe alludere, nel testo di Malraux fino alla barca e al mare nelle immagini del film di Renoir.

EB: A questo punto entrano le altre ambiguità del titolo del testo, in cui la parola "noyers" significa "annegati", ma anche "alberi di noci", ed è un'espressione che usa spesso anche Stendhal...

DT: È un testo molto strano *Les noyers de l'Altenburg...*

BR: Il titolo della quadrilogia che doveva scrivere Malraux era *La lotta con l'angelo...*

Questa ambiguità è molto importante nei testi su cui Straub lavora nei suoi film. Questi segni testuali sono molto importanti. Ha ragione Edoardo a ricordare l'ambiguità del titolo, in questo caso del titolo del film: *L'aquarium et la nation*. "Non è facile per un pesce vedere il proprio acquario" è la frase conclusiva del testo. "E la nazione?" è la frase di rimando. Ecco dunque i due termini.

L'acquario è una sorta di ambiente invisibile, l'occhio delle cose di

cui parla Vertov, che non vediamo perché ci siamo dentro, ma che possiamo vedere da fuori (di nuovo la dialettica dentro/fuori). Questa è la dimensione politica. In questo momento, in questa gravidanza dell'oggi, come diceva Daniele, ecco la nazione, i nazionalismi vecchi e nuovi, la crisi della nazione, la forma virtuale della nazione, come può essere l'ISIS, vale a dire lo stato islamico. Stato, come Nazione, è una parola piena di ambiguità. Perché lo Stato è una entità politico-giuridica, ma è anche la parola che indica una determinata fase, uno stato dell'essere, un passaggio di stato...quindi il passaggio dalla prima alla seconda parte del film indica questo passaggio di stato, questo fuoriuscire da se stesso (da parte dello stesso Straub) per porsi una domanda universale, che riguarda l'umanità. È dunque un passaggio di stato, di Straub, del film, del suo stesso cinema, del suo stesso esserci.

L'aquarium et la nation
di Jean-Marie Straub

EB: Ritornando ai temi del testo di Malraux, quello che colpisce (da quello che emerge del testo nel film) è proprio l'estraneità che questi sembrano avere con le tematiche da sempre care a Straub: si parla



di doppio, di morte...

LE: però in questi ultimi anni questi temi sono più frequenti nel cinema di Straub, pensiamo a *L'inconsolabile*, che è proprio su questo tema.

EB: sì, certo, ma in quel caso si trattava più di un viaggio, di un viaggio nell'aldilà. Qui invece affronta una serie di problematiche nuove che poi fa ritornare a sé attraverso Renoir, ritornando cioè a Brecht, perché il finale di quella sequenza di Renoir è perfettamente brechtiano, ed è un salto meraviglioso, una lezione di storia vista da una angolatura brechtiana.

AP: Vi ammiro perché riuscite a dire delle cose su questo film. Io, più lo vedo, più mi ammutolisce.

Nel senso che mi fa pensare continuamente, dunque mi fa rimanere senza parole (e non lo dico assolutamente in termini impressionistici, sia chiaro). Credo che si possa dire, con una espressione un po' ad effetto e non particolarmente raffinata, che siamo di fronte ad una sorta di rinascita della nazione e rinascita dello sguardo.

Nel senso, riprendendo il discorso di Dottorini: apparentemente ci sono tre blocchi, che sono però anche tre stati. Prima viene filmato il silenzio. Quindi noi ci ritroviamo, come primi spettatori, con l'immagine di una macchina da presa che viene riflessa, con dei corpi animali, i pesci (pensiamo a tutti gli animali di Straub, detti, mostrati, enunciati), degli animali in movimento. Si tratta di una inquadratura particolarissima. Anch'io ho pensato subito al finto/vero acquario di Rossellini, ma qui non c'è narrazione, non c'è "fantasia" sottomarina, qui siamo prima dell'idea della creazione dell'uomo, prima degli dei, prima del pensiero, figuriamoci se non siamo prima della narrazione.

Qui non c'è narrazione, c'è contemplazione, ma una contemplazione studiata in questa inquadratura. E io mi chiedo, contemplando questa prima scena: "quando taglierà?". Poi – e non sono d'accordo sul fatto che si tratti di un passaggio graduale – entra, improvvisa, con forza la musica. La musica è il taglio, il primo taglio. Prima siamo gli spettatori primigeni che contemplano questo mondo nell'acquario, dove non c'è narrazione, e poi c'è il taglio, che è sonoro.

LE: proprio su questo, Andrea, permettimi di interromperti un attimo. Anche io, prima, quando Daniele parlava di questa prima inquadratura, ciò che mi colpiva lì, proprio nei termini di una chia-

rezza e trasparenza – che sono i termini che tu hai usato – è che all'inizio siamo in una cecità, che è quella bellissima e ottusa dell'acquario e poi, all'improvviso arriva questa musica...

DT: Haydn.

LE: Sì, indipendente dall'autore, la musica non svolge una funzione di accompagnamento, non è lì per aiutare lo spettatore. È qualcosa che mostra che i pesci erano e restano muti, che la natura è indifferente. Ma da qui mi chiedo: "I pesci hanno una loro musica interiore che permette loro di non finire nell'abisso?" Non lo so. L'uomo, che ha una miriade di musiche interiori e ha anche la capacità di condividerle, perché - ed è questo quello che, per me, si chiede Straub – perché si comporta invece come un pesce? Non vede, non sente, non condivide? E qui mi ricollego alla gravidanza di questo film con l'attuale, che è comunque una parola che mi fa schifo.

MM: Le tue parole mi hanno fatto tornare in mente due versi della canzone dei Pink Floyd, *Wish You Were Here*, "siamo solo due anime perse che nuotano in una boccia per i pesci"...

AP: Cerco allora di finire velocemente il ragionamento, come possibile lettura. Rinascita di uno sguardo: è come se vedessimo per la prima volta dei corpi in movimento di fronte alla macchina da presa riflessa. Siamo spettatori? Vediamo le ombre dell'umano che passano? Le macchine che passano come ombre. Poi arriva la musica, e ancora dopo arriva il titolo. Come se la prima parte ci preparasse dialetticamente al secondo quadro, dove noi guardiamo quest'uomo (uno psicanalista junghiano) che legge questo testo. Con due stacchi in nero, due *cut* (e non si capisce il motivo di questi tagli) e con questo microfono in campo. Che bisogno c'è di far vedere questo microfono? Il discorso di Malraux dove si parla di umanità, di sessualità, di morte e dove lo spettro di Malraux lascia il posto allo spettro di Danièle, perché quella voce femminile che interviene, sappiamo che non è di Danièle, ma il personaggio smette di parlare, si alza in piedi, guarda fuori campo e c'è una donna che gli parla – ed è Danièle, è lo spettro del femminile, è la "nation", perché l'"acquarium" è maschile, mentre la "nation" è femminile.

Comunque è intervenuto il montaggio: due *cut* e due stacchi in nero, base del montaggio. Non poteva che arrivare a Renoir, dove c'è

il piano sequenza raffinatissimo del regista, con un continuo montaggio interno, in macchina, in quella che comunque è una sequenza molto montata.

All'inizio non c'è montaggio, ma l'irrompere della musica direttamente sul visivo, poi ci sono due stacchi in nero, ma il montaggio lo può dare solo il cinema del passato, sempre presente. È la rinascita del cinema. Della nazione che vuol dire cinema come comunità. Come possiamo oggi riprendere la Bastille? Credendo in un cinema utopico, come lui ha sempre fatto. Un cinema utopico capace ogni volta di rimettere in gioco la nascita, la vita e la morte dello sguardo dello spettatore.

DT: Io sento comunque un lavoro e una traccia (anzi, molte tracce) all'interno di tutto *L'aquarium et la nation*, che, al di là di tutta questa tettonica straubiana – questi tre blocchi scolpiti – ai quali il lavoro degli Straub ci ha preparati, ci sono, all'interno di ognuno di essi moltissimi elementi profondamente sottili, ambigui e molto misteriosi. Per me, indiscutibilmente resta il primo, l'acquario filmato, prima del titolo. Sono molto d'accordo sull'idea di rinascita della nazione: tra l'altro non è un caso che venga scelto Renoir e un film come *La Marsigliese*, un film tragico, realizzato nel 1938, un film dove si dice che la nazione sei tu, sono io, è quel pescatore laggiù...

Un film che è già nel comunismo, e, realizzato prima della Seconda Guerra Mondiale. L'uso di Renoir da parte di Straub lo trovo determinante, in quanto Renoir è forse l'autore che indica un percorso di liberazione più preciso. Il blocco più affascinante e misterioso rimane per me il primo che mi sembra funzioni un po' come una lente... Mi ha fatto ripensare alla prima lettera ai Corinzi di San Paolo, dove si dice che noi non vediamo bene, vediamo come in un uno specchio, solo alla fine vedremo faccia a faccia. Veramente, nel primo blocco, è come se ci trovassimo di fronte al dispiegarsi di una profondità di campo, che però è opaca, non lascia vedere pienamente.

AP: Infatti Renoir è, al di là di quello che ho detto prima sull'inquadratura e il montaggio, è l'archetipo del cinema libero. Perché rivedendo *La Marsigliese* io ho pensato che lì ci fosse già tutto il cinema televisivo di Rossellini

DT: Assolutamente. E io credo, e Daniele lo sa bene perché ci ha lavorato a lungo e ne ha scritto che il cinema di Renoir sia l'emblema di una libertà intesa non solo tematica, ma come vera e propria prati-

ca di vita, come necessità di apertura. Usare Haydn, e usare *Le ultime sette parole di Cristo sulla croce* di Haydn, non è per niente un fatto accessorio. L'uso di questo pezzo esprime una violenza vera verso lo spettatore, che è la violenza di un risveglio che Straub mette in atto. Io conosco solo lui e Godard come registi capaci di fare questo, di interpellare i propri spettatori con questa forza, che non si può evitare. Il Re minore dell'Adagio di Haydn arriva con la violenza di un pugno. All'inizio, quando lo si vede per la prima volta, ti chiedi se ci sia il sonoro e poi irrompe con una violenza incredibile una musica che comunque sancisce una morte, è la morte di Cristo che viene messa in scena. Ma tutto il film è intriso di morte. Malraux ha scritto quel testo durante la prigionia, l'altro pezzo del romanzo gli è stato strappato dalla Gestapo. Tanto è vero che lui non è più riuscito a concludere questa quadrilogia e l'ha trasformata nelle *Antimémoires* addirittura negli anni Settanta. Si scrive per non morire.

La cosa per me, sempre, incredibile è verificare i percorsi comuni di Straub e Godard (per inciso: quest'ultimo ha dichiarato in una intervista del 2014: "Ho voglia di rileggere alcuni libri e tra questi, *Les noyers de l'Altenburg*"), insomma, è questo continuo intersecarsi in loro di interessi e tematiche.

AP: quando tu parlavi di prigionia, mi veniva in mente che le prime parole che dice il prigioniero nella sequenza di Renoir è: "A forza di stare qui ho male agli occhi e non ci vedo".

DT: In tutti e tre i blocchi c'è questa sorta di chiusura, di cecità: i pesci prigionieri in questo acquario, le pagine di Malraux sono le parole di qualcuno che all'interno di un castello alsaziano, fa una sorta di conferenza su alcuni studi antropologici condotti presso alcune popolazioni, e non a caso in questi racconti si parla di prigionia, di pena, di tutta una serie di segregazioni ...

MM: come diceva Daniele prima, ricordando Derrida, è anche un'esortazione a liberarci, la possibilità politica che ci si possa e ci si debba liberare, cosa che trovo meravigliosa, perché i pesci mi danno un po' il senso di questa prigionia. Il pescatore che chiude il film è anche il pescatore dalla cui rete dobbiamo sfuggire...

DT: Sì, in quella bellissima inquadratura dall'alto del film di Renoir, meravigliosa...

BR: ricordo un racconto narrato da David Foster Wallace, in cui ci sono due pesci, uno più anziano e uno più giovane e il più anziano chiede all'altro: "è calda oggi l'acqua?" e l'altro risponde: "ma che cosa è l'acqua?"

DD: Stavo ripensando alla domanda che ha posto Lorenzo, se i pesci hanno una loro musica interiore, se c'è la possibilità di una condivisione, di una trasmissione, io penso che soprattutto questa prima parte del film sia quella che ci lavora, ci interpella con più evidenza. Stavo allora ripensando ad un breve antico racconto cinese, che si collega agli altri che sono stati raccontati prima e che sempre hanno a che fare con la cecità tragica e indifferente dei pesci. È un racconto che cita Ejzenštejn in *La Natura non indifferente*, cui ci sono due saggi seduti sulla riva di un fiume e uno dei due dice: "Guarda come sono felici quei pesciolini che corrono affaccendati!" e l'altro risponde: "Tu non sei un pesce, come fai a sapere in cosa consiste la felicità dei pesciolini?". Da qui nasce una disputa dialettica tra i due che si conclude con il primo saggio che alla fine risponde: "Io so in cosa consiste la felicità dei pesciolini, per la felicità che mi dà guardarli".

Ejzenštejn non a caso cita questo racconto, perché ha a che fare con la capacità dello sguardo di rendere non indifferente l'indifferente. Non posso sapere se un pesce pensa oppure no, cosa prova o sente, ma posso sapere qualcosa di ciò che io provo e sento e penso guardando quell'immagine, quello che mi trasmette. È una apertura di credito nei confronti dell'immagine. Io credo.

BR: che è Rossellini.

DD: È Rossellini e anche Renoir. Dunque ritorno a quando prima avevo definito l'irrompere della musica come qualcosa di dolce o graduale. Tutti avete giustamente sottolineato che invece si trattava di un ingresso violento, uno strappo, uno scarto. E mi fa pensare il fatto che io ne abbia invece conservato un'impressione dolce, gioiosa, forse mancandola completamente, o forse rimanendo esaltato da quell'irrompere violento, necessario.

EB: Non vi viene in mente che la prima e l'ultima immagine del film siano in un certo senso analoghe? Sono due immagini di prigionia in un certo senso. I pesci indifferenti o felici e l'uomo che esce dal carcere che non comprende la rivoluzione. C'è una grande corrispondenza tra le due parti. In entrambi i casi Straub non può guidare i suoi

“attori”. I pesci che nuotano in questo periplo come in un quadro di Matisse. La loro felice o indifferente incoscienza. In questo vedo una connessione. E aggiungo, comunque, che non vedrei nel testo di Malraux il pensiero di Straub, nel senso che non ci vedo una adesione profonda.

BR: ma allora: i pesci sono gli uomini, l'acquario è la nazione?

LE: Secondo me dobbiamo concentrarci sulla portata politica di questo film. Mi trovo molto d'accordo con quanto ha detto Edoardo ora: sono tutti prigionieri nel film. È un film sulla prigionia.

Insisto: la musica quando arriva, non solo entra violentemente, ma è tutt'altro che armonica, è totalmente disarmonica, e i pesci non vanno a tempo. La musica va in una direzione, i pesci in altre direzioni, e noi non so bene dove siamo.

AP: Siamo gli unici liberi.

DT: Questo non lo so. Siamo chiamati a guardare...

AP: Siamo liberi di porci delle domande.

LE: Sicuramente c'è una libertà di interrogazione. Però io mi chiedo: rispetto alla domanda che ho fatto prima (perché uomo ti comporti come un pesce?), quei materiali scelti di Malraux si aprono con una frase non certo casuale: “La nozione di uomo ha un senso?”. Da qui comincia l'andirivieni di frasi a cui probabilmente Straub non aderisce fino in fondo, anche se, alcune cose che hanno a che fare con la storia, con la leggenda, con i rapporti di classe, certamente lo riguardano. Ad un certo punto viene detto: “non c'è più uno spazio per dire: questo è così. Il perché lo capiremo più tardi”. Il perché questa frase sia stata utilizzata da Straub non è chiarissimo, però in questa fase in cui tutta la conoscenza sembra a portata di mano, in cui tutto è a disposizione, e quindi in realtà non conosciamo più nulla, questa frase assume una pregnanza particolare.

Stiamo parlando di una fase della storia in cui la storia sembra essere composta dalla smemoratezza, dalla costruzione dell'oblio. E ricordo che Benjamin diceva che ci sono alcuni momenti della storia che hanno tra loro un rapporto di corrispondenza e che, aggiungeva, hanno addirittura un carattere di indice storico. Ci sono dei momenti della storia, complessi e decadenti, che per essere capiti vanno stu-

diati mettendoli in rapporto con un momento storico precedente che gli si avvicina. In proposito, io credo che il periodo di decadenza che stiamo vivendo ha molti punti di contatto con il periodo Weimariano.

Certo che ha ragione Malraux quando dice che le cose si ripetono e il bilancio resta depositato, ed è inquietante... Nel testo compare una girandola di lune, re, regine, tutti prigionieri, tra l'altro...L'uomo per capirci qualcosa, in questa fatalità assoluta, aggiunge Malraux, si inventa la religione. Ed ecco allora entrare in gioco la questione della paternità, della maternità, con la messa in questione della morte e della sopravvivenza.

BR: Ipostatizza l'anima.

DT: Quando l'uomo realizza la propria mortalità, inizia a lottare con la morte e inventa l'anima.

LE: Dunque – anche questo punto me lo sono segnato – continua il testo: ogni punto della storia umana ha un'evidenza, una fatalità: che non è facile per un pesce vedere il suo proprio acquario. Qual è la nostra cecità, mi chiedo, a questo punto, qual è il nostro acquario? La morte? E' la paura del tempo che passa? Non abbiamo tempo, proprio per la paura del tempo che passa, di guardare noi stessi? Ecco perché organizziamo delle grandi finzioni. La prima grande finzione qual è? È la nazione, che è un vero e proprio colabrodo che lascia l'Europa eternamente ed endemicamente invischiata in una decadenza. Ma la nazione è anche la nascita di una nazione, e quindi la nascita del cinema, e dunque Renoir. Del quale io darei una lettura più semplicistica di questa. Per me Renoir è per Straub quello che per Benjamin è un indice storico. Straub sta dicendo: "noi siamo partiti da qui. Questo è il fulcro dal quale ci saremmo potuti muovere senza essere così ciechi come siamo".

MM: Ripartire da lì per spezzare questa circolarità della cecità.

LE: Quindi, riprendendo il discorso che faceva Daniela, questi tre blocchi sono tre stadi di un discorso molto preciso, in cui io riconosco una chiarezza, una precisione e una calma che forse mi inquieta più di altre cose fatte da lui.

DT: La domanda è allora: che cos'è che avvicina l'uomo dei greci, come l'uomo moderno e contemporaneo alla forma della fatalità? È lì

che viene posta la domanda della donna: "qual è la nostra forma?"

BR: La domanda è anche "cosa sarebbe se i pesci potessero parlare?". *Le ultime sette parole di Cristo sulla croce* di Haydn sono un'irruzione-risveglio che dà la parola all'immagine, ma c'è anche questa idea di compimento del fato. Il termine "Fato" viene da *fari*, che vuol dire "parlare", e "O parola che mi manchi" si diceva in *Mosè e Aronne*. E allora la domanda potrebbe anche essere come ridare la parola, come restituirla? Perché poi Straub sceglie Aimé Agnel, di cui evidentemente è amico, uno psicoanalista che tra l'altro scrive di cinema sui cahiers junghiani. Scrive un articolo sul perché il cinema è sempre sonoro, in cui parla di Godard, Straub ecc. Pensiamo anche al sostrato mitologico che viene fuori in maniera eclatante in questo film, e che il cinema Straub ha sempre percorso, insieme al sostrato politico, anzi, è questa la sua genialità... Come del resto faceva anche Brecht che attraversava il mito, la storia e la politica.

EB: Torno ad un interrogativo iniziale, che riguarda l'inquadratura dell'acquario e il riflesso della macchina da presa dietro la quale c'è, o non c'è, un operatore e se questo cambia il senso di quell'immagine.

DT: Non c'è operatore, c'è solo la macchina, ma sicuramente c'è una presenza particolare del riflesso, dal vetro dell'obiettivo al doppio vetro dell'acquario fino alla vetrata del ristorante all'interno del quale è sistemato l'acquario. Ci deve essere per forza anche un effetto di rifrazione perché la roccia al centro dell'acquario è in parte lucida e in parte opaca, per cui si dà anche un ampio gioco di riflessioni all'interno dell'acquario, e noi siamo come assorbiti in una visione prismatica in cui siamo immersi, molto misteriosa.

LE: Per me è anche un'interrogazione su dove siamo noi, e fin dall'inizio: dove siamo collocati?

DT: L'insistere sull'ombra di Edoardo mi ha fatto molto riflettere, perché quest'ombra assume nella prospettiva junghiana una valenza particolare (e ricordiamo che Agnel, che nel film legge il testo di Malraux, è uno psicoanalista junghiano). Più che il doppio o l'ombra, assume importanza qui tutto ciò che è oscuro, opaco, si devono comunque fare i conti con questa densità rocciosa...

EB: Ogni elemento è sempre voluto, anche se apparentemente

casuale. Questa figura o questa macchina che guarda è a sua volta guardata da un altro. E questo mi dà da pensare, poi...

LE: Anche se ci fosse solo una macchina, in ogni caso c'è stato qualcuno che l'ha posizionata lì.

DT: E c'è in ogni caso l'ombra. Ma quello che voglio dire è che l'ombra è molto meno realtà fisica e molto più presenza fantasmatica, per quanto densa, quasi fenomenica...

MM: Per questo Edoardo parlava di "mistero dell'ombra".

EB: L'ombra è l'immagine della messa in scena, non importa che ci sia o meno Straub, è un segno della messa in scena.

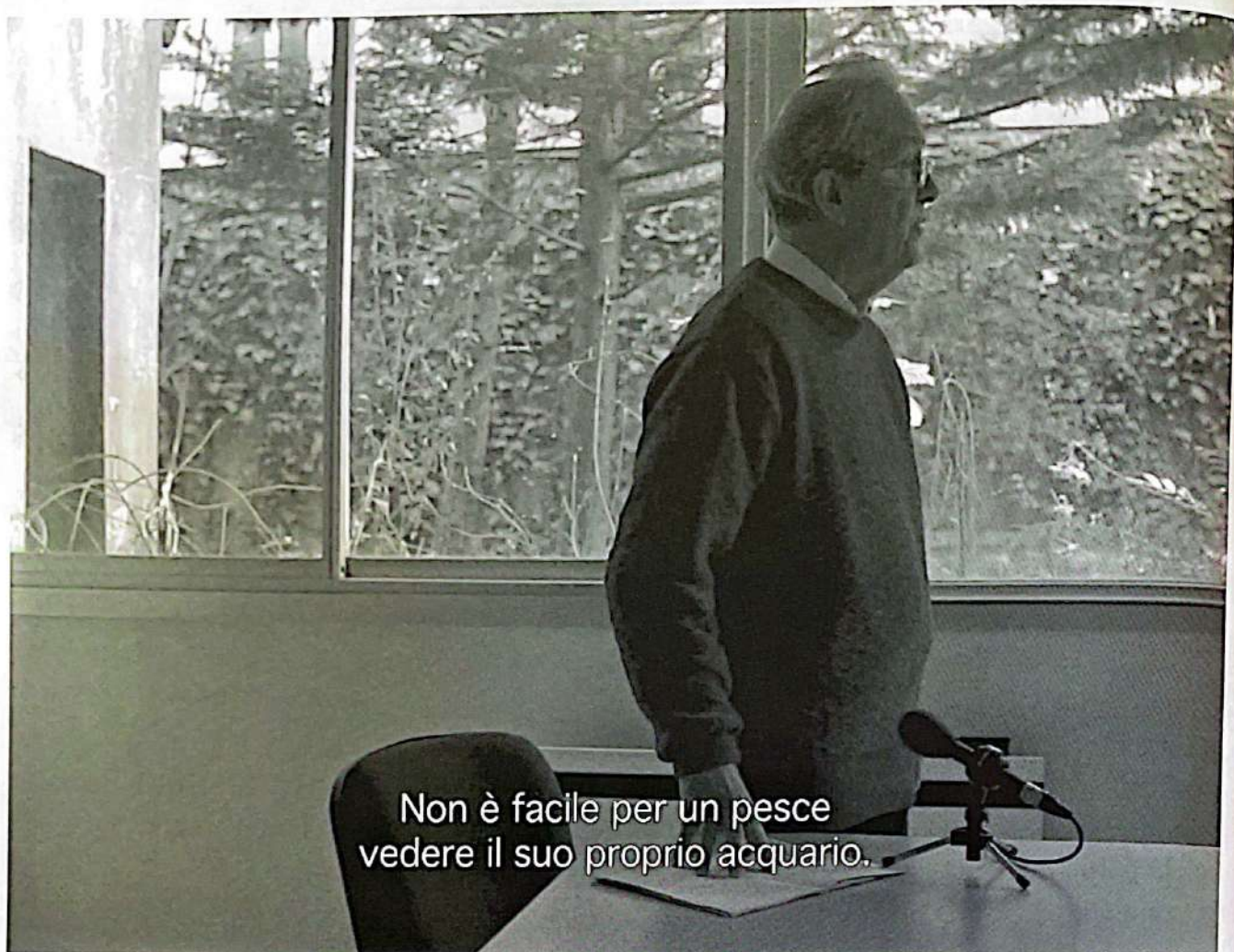
LE: Io sono convinto che tutte queste cose, il riflesso della macchina, il microfono in campo e altre, Danièle non le avrebbe mai permesse. E mi chiedo perché Jean-Marie abbia iniziato a farle. Non è un giudizio, però mi chiedo perché lo stia facendo.

DT: Io credo che facciano comunque parte di un progetto pensato e non sono certo casuali.

DD: Per provare a chiudere il cerchio, a me sembra che il discorso, così come si è sviluppato sia tornato al punto di partenza. La lettura di Lorenzo, articolata e acuta, ruota intorno ad una serie di cose che erano disseminate nei discorsi degli altri, vale a dire: c'è una dialettica lacerante tra prigionia, costrizione, libertà che è qualcosa che accomuna la nostra situazione alla dinamica, anche storica, del cinema. Perché anche il cinema è una dialettica a volte ambigua a volte feconda tra costrizione e libertà, tra prigionia e apertura: e questa è la condizione di chi guarda come di chi è guardato. Forse questa insistenza sui meccanismi del cinema, sui suoi elementi è anche un modo per dire che è solo attraverso il cinema, attraverso i suoi elementi che questa situazione contemporanea emerge in tutta la sua drammaticità, lucidità e chiarezza.

LE: Infatti, la messa in scena di cui parla Edoardo, è anche una interrogazione sul come guardare.

EB: È così che la intendo. C'è l'autore, posso pure sbagliare, ma



L'aquarium et la nation
di Jean-Marie Straub

nella messa in scena è il suo sguardo che si pone, ma poi diventa il tuo sguardo che ti poni.

LE: Questa prima immagine, dunque, rimane potentemente lumieriana, o no?

AP: Io ho pensato anche ad un tocco meliesiano. Mi sembra che ad un certo punto tutti i pesci risalgono verso l'alto e ho pensato che in quel momento lui avesse gettato del cibo, per fare in modo che i pesci si muovessero tutti in una direzione.

DT: Io non credo che ci sia stato alcun intervento sui pesci; penso più ai riflessi che mi danno problema, come gioco sulla messa in scena.

BR: anche in *Kommunisten*, c'è questo movimento, e c'è Malraux e anche Danièle.

LE: Straub non è mai stato dalla parte di Méliès, non ha mai guardato in quella direzione...

BR: quella è la differenza cruciale tra Straub e Ruiz.

AP: Ma perché Lumière e Méliès devono essere separati?

LE: Sì, siamo assolutamente d'accordo.

DD: Questa frase, perché separare Lumière e Méliès, è una bella chiusura.

BR: Nadar, Lumière e Méliès erano in fondo tutti e tre alchimisti...

LE: ma forse i primi due sanno, in modo diverso da Méliès, che il mondo è il trucco. E lo sa anche Straub. E se il mondo è un trucco, lo è, ancora di più, una nazione.

DT: ma che cos'è la Nation per Straub?

BR: la nation è la natation.

EB: L'assenza di Danièle...

LE: ...che poi è un'assenza/presenza...

AP: la risposta per me è in quella voce femminile.

LE: L'intervento di quella voce femminile alla fine ricorda quei momenti filmati da Pedro Costa mentre Jean-Marie e Danièle sono al montaggio di *Sicilia*, e spesso lei gli diceva di smettere di parlare, lo interrompeva sempre. Probabilmente filma anche questa assenza, il bisogno di lei.

DT: Nel testo di Malraux che viene del resto rispettato integralmente, è una voce maschile, che pone la domanda sulla "nostra fatalità", per cui è particolarmente interessante questo cambio di genere nel film di Straub, che fa chiedere questa cosa a una donna.

EB: Anche questo lo leggerei come un richiamo rivolto a Danièle in un'altra dimensione.



L'aquarium et la nation
di Jean-Marie Straub

DT: Abbiamo però trascurato un passaggio fondamentale nella lettura che fa Agnel nel secondo blocco, quando parla della nozione di potlatch, che sento come una chiave di accesso al film molto forte, nel senso che è lo stesso film di Straub che, per me, assume il valore di un potlatch, cioè di un dono gratuito ma anche violento, potenzialmente distruttivo.

BR: Ma vi ricordate, a questo proposito, per continuare su questo intreccio Ruiz/Straub, sul quale Edoardo non è troppo d'accordo, come si chiamava quel corto di Ruiz, presentato nel 2007 al Festival di Cannes? Faceva parte del film collettivo *Chacun son cinema*, e il suo corto si chiamava, appunto, *Il Dono*.

EB: Comunque, Barbara non più di un mese fa, mi parlava della rabbia e della solitudine di Straub, che però non è una rabbia contro il mondo, tout-court, è più una rabbia contro il "suo" mondo.