

Document Citation

Title	Punto su straub: Le metastrutture linguistiche
Author(s)	Ciriaco Tiso
Source	<i>Filmcritica</i>
Date	
Type	article
Language	Italian
Pagination	
No. of Pages	5
Subjects	Straub, Jean-Marie (1933), France
Film Subjects	Chronik der Anna Magdalena Bach (Chronicle of Anna Magdalena Bach), Straub, Jean-Marie, 1967

Le metastrutture linguistiche

Chronik der Anna Magdalena Bach

di Ciriaco Tiso

Nella sequenza dello studio fotografico che precede il tradimento di Patricia e la morte di Michel in *A bout de souffle* ad un certo punto c'è un dettaglio di un libro sulla cui copertina nella parte inferiore si legge una frase di Lenin: « Nous sommes des morts en permission ». Questo dettaglio-citazione è riferito a Michel Poiccard e indirettamente a tutta l'esistenza; ma esso, possiamo anche dire sia l'immagine stessa del film di Straub, la sua essenza, ma la sua essenza — come ogni essenza del reale — altro non è che la coscienza stessa della morte (Cfr. la voce-amore di Anna Magdalena che parla di suo marito che ella ha amato fino alla sua morte). La « essenza » appartiene senza dubbio alla morte il cui volto e la cui azione sono tuttavia reali e concreti e insieme astratti, fisici e **metafisici** (una volta tanto torniamo a usare questa parola « difficile » e diamogli un valore di concretezza). Diciamo allora che la morte è il medium tra il concreto e l'astratto. È cioè tutto. E tutto è questo film che appunto della morte ha la cadenza, i ritmi, le strutture. **Chronik** è perciò un film che ha l'apparenza della realtà e la realtà della metafisica, i segni semiotici del reale e le strutture profonde del metareale. **Chronik** quindi è un film che non vuol significare alcuna cosa. E' semplicemente tutto. Se il cinema di Rhomer porta la chiarezza della intelligenza, il cinema di Straub annunciandosi con **Chronik** (è il suo terzo film ma il suo primo progetto) porta la chiarezza della morte, la coscienza dell'etica e cioè dell'oltre, dell'infinito; che non è l'oltre-infinito di un Bresson p.e., cui pure Straub è molto vicino nella costruzione della immagine, nel denudamento dell'inquadratura. Per Bresson la morte, anche se l'unica, è sempre un'alternativa alla vita (Cfr. **Mouchette** soprattutto); per Straub invece la morte è la realtà stessa nella sua globalità, è il volto e la struttura stessa del suo cinema e di questo **Chronik**. Due esemplificazioni: a) dall'inizio del film (Castello di Anhalt-Coethen interno, carrello indietro dal piano ravvicinato di Bach che suona il clavicembalo al totale dell'orchestra che circonda il clavicembalista) alla fine (Bach in piedi davanti alla finestra che guarda fuori dove il vento agita i rami degli alberi mentre si sente il corale per organo che poi si interrompe sul quadro nero finale), Bach ha sempre 35 anni (l'età del musicista Leonhardt che lo interpreta), è senza tempo e senza spazio: è eterno come la morte, e presente proprio perché è dato come morto senza nessuna intenzione da parte del regista di dare l'illusione che egli riviva sullo schermo; dall'inizio alla fine del film inoltre la voce-cronaca di Anna Magdalena si alterna o si giustappone alle musiche e alla voce dello stesso Bach sottolineando ancor più la a-storicità cinematografica di Bach; b) è caratteristica in proposito anche l'inquadratura di 2' 17" in cui vediamo dal campo totale al piano ravvicinato Anna Magdalena seduta alla spinetta mentre suona « Tempo di gavotta » tratto dal Piccolo libro di tastiera, che è davanti a lei; ai suoi piedi seduta per terra la piccola Christiane Sophie Henrietta che gioca con una bambola; nello sfondo una finestra e una parte di una seconda finestra; la voce di Anna Magdalena commenta f.c.: « Dei nostri primi tre figli **la morte** (sott. mia)

ci tolse ben presto Christiane Sophie Henrietta, la primogenita e Christian Gottlieb, il secondo figlio »; questo quadro commentato e musicato è la morte nel suo aspetto presente e assente, comunque reale: Christiane è già morta in quanto la sua morte è narrata da Anna Magdalena, ma **deve** anche ancora morire in quanto la vediamo nell'inquadratura insieme alla madre, sappiamo però che la sua morte avverrà certamente perché è messa in relazione con quella di Christian Gottlieb che non è ancora nato perché nella inquadratura non c'è eppure è già morto in quanto la sua morte ci viene narrata: tutto è già accaduto nella coscienza di Anna Magdalena che è la coscienza dell'amore e della morte, in definitiva di Bach stesso; ed è anche la nostra stessa coscienza, la coscienza del nostro essere « des morts en permission ».

Chronik, quindi, non significa. È. Come la morte. Analizzando nelle sue forme ritmiche e strutturali scopriamo che **Chronik** ha la concretezza del documentario e l'astrattezza dell'essenza dell'essere e cioè del non-essere, la prosa del romanzo e la ellitticità della poesia, l'epicità del teatro di Brecht e l'intelligenza della musica di Bach, la verginità dell'in-significato e la polivalenza della significazione, la presenza dell'evidenza e l'utopia della conoscenza, la didatticità della storia e la banalità (in senso hitchcockiano) della cronaca, la staticità della contemplazione e la dinamicità della fantasia, la incomprendibilità di ciò che abbiamo e la bellezza sublimata di ciò che non abbiamo e sogniamo, la costanza della lotta e la violenza della rivolta, la dedizione e il sacrificio dell'amore, la passione della biografia e la discrezione dell'autobiografia, il mistero e la rivelazione della cinematografia. In altri termini, **Chronik** è la realtà della coscienza riflessiva e l'astrattezza reale della morte. Se la morte è, l'essere stesso è la morte; noi siamo fatti di morte quindi e la morte è fatta di noi. **Chronik** è fatto di noi perché è fatto di morte.

Erwin Panofsky in un suo saggio del 1934, parlando di « possibilità uniche e specifiche del nuovo mezzo di comunicazione », scriveva che esse « possono essere definite come **dinamizzazione dello spazio** e, parallelamente, **spazializzazione del tempo** »¹. Straub dice: « Tutta l'arte del cinematografo non è altro che l'applicazione dello spazio al tempo »². **Chronik** è tutto questo, e anche qualcosa di più; potremmo quasi dire che è un film senza tempo e senza spazio, la negazione stessa del tempo e dello spazio come elementi cine-reali acquisiti affermata attraverso una totale **inversione-scambio** di tutti i valori temporali e spaziali. **Chronik** è un film senza tempo (Bach è eterno come la sua musica), e senza spazio (Bach non conosce altri spazi che quelli delle sue armonie musicali).

L'immagine in **Chronik** è priva di spazi, è ellittica; può sembrare strano ma, a osservare bene, questo film che sembra il più prolisso iconograficamente dei film di Straub, è invece il suo film più ellittico. La ellissi che in **Nicht versöhnt** è realizzata soprattutto col taglio di montaggio della immagine, qui avviene togliendo alla immagine il maggior spazio possibile e dandogli i tempi della musica e della parola; musica e parola mentre cedono i propri tempi all'immagine, ne assorbono lo spazio: ecco perché ogni quadro di **Chronik** è ellittico e epico nello stesso tempo, è cioè un metaquadro. L'immagine perde quindi la sua spazialità e acquista i tempi della parola e della musica: perciò **possiamo sentirla** più che vederla. Musica e parola perdono i tempi acquistando gli spazi tolti all'immagine: perciò **possiamo vederle e guardarle** più che sentirle. Inoltre la parola

¹ Erwin Panofsky, **Style and Medium in the Motion Pictures** in Daniel Talbot (a cura di), **Film: An Anthology**, University of California Press, 1966 tradotto in italiano da Adriano Aprà e Geoffrey Nowell-Smith e riportato col titolo **Stile e mezzo nel cinema** in **Cinema e Film**, 1968, 5-6, p. 7.

² J. M. Straub in un testo premesso a una sua lista di dialoghi di **Machorka-Muff** e riportato in **Cinema e Film**, 1968, 5-6, p. 91.

cede alla musica i suoi valori concettuali mentre assorbe dalla musica i suoi valori ritmici: perciò **possiamo capire la musica** intellettivamente, riflessivamente e **possiamo ascoltare la parola** nelle sue varianti ritmiche. L'immagine privata degli spazi e arricchita di tempi musicali e di valori concettuali diventa ellittica in modo assurdo: perciò possiamo fermarci anche per 8' su una stessa immagine senza avvertire per niente il peso del tempo, proprio perché **il tempo lo stiamo guardando e lo spazio lo stiamo sentendo**; o meglio, perché lo spazio ci è dato come ovvio, riferito all'immagine (e quindi per noi non esiste come problema visivo), mentre il tempo riferito alla musica e alla parola ci si porge per farsi guardare (il doverlo sentire viene ovviato).

Questa **inversione-scambio** di valori ritmici, spaziali e temporali eleva la struttura a **metastruttura** e produce una semiosi filmica priva di « significati », ma ricca di « significazioni » profondamente epicizzanti. Inoltre spazi e tempi sono tutti completamente riferibili alla concentrazione fissata della voce-coscienza di Anna Magdalena che è la voce-coscienza di Bach stesso, lo sviluppo del romanzo su ciò che è passato e insieme il ritorno della presenza assoluta del cinema. Per questo soprattutto **Chronik** non è affatto un film storico, ma un film politico-metafisico. La voce di Anna Magdalena è coscienza della vita di Bach ed è quindi la voce stessa della morte. È, diciamo, un elemento estraneo e estraniante che oggettivamente giustifica la biografia di Bach dando al film insieme il respiro ampio del romanzo e la concretezza ellittica del cinema.

Chronik allora non è un film parlato, è un film muto. Non è un film con della musica o sulla musica, ma un film-musica. Non è un film fatto di immagini, ma una immagine filmata. In **Chronik** la musica possiamo (e non possiamo non) guardarla, la parola possiamo (e non possiamo non) vederla, l'immagine possiamo (e non possiamo non) sentirla.

Coinvolti in questo complesso metastrutturale, tutti gli elementi filmici sono sottoposti a un processo di astrazione che partendo dalla documentarietà più dichiarata approda alla metafisicità più elevata. Le riprese delle esecuzioni musicali diventano perciò i tempi-base della spazialità iconografica; tutto il materiale documentaristico riferito alla musica e alla vita musicale di Bach (partiture, manoscritti, testi stampati in originale, necrologio) diventano tempi integranti; mentre i rari quadri inventati della vita familiare di Bach e di Anna Magdalena sono ridotti a semplici « punti », come dice Straub, ma dei « punti » a-spaziali e a-temporali, concettuali (in quanto parlati) e musicali (in quanto musicati): dei « punti » in altri termini astratti, senza significati ma capaci di significazioni connotativamente polisense.

Le pause naturalistiche cine (inserti in nero)-fisiche (inserti di mare e cielo) sono la ricerca stessa accennata di una spazialità sognata come reale e vissuta come materiale; e il loro valore metaforico ritorna finalmente nel corpus realistico del film (Cfr. Bach alla fine del film è alla finestra, chiusa, e guarda fuori attraverso i vetri gli alberi agitati dal vento: gli spazi naturali sognati e non conosciuti).

Anche altri elementi di finzione come parrucche e costumi e strumenti barocchi diventano estranei, ovvii: messi addosso a personaggi reali come Leonhardt e i suoi musicisti non riescono a proiettarli nel passato storico ma li rendono ancora più reali, definendoli come persone dei nostri giorni che vestiti a quel modo compiono, come dice Straub, un lavoro davanti alla m.d.p.; invece che storici essi diventano politici e nello stesso tempo pur conservando forme concrete e attuali acquistano valori materiali, utopici.

Altri elementi linguistici diventano così metalinguistici: quando Bach parla della sua concezione musicale durante le sue lezioni di musica alla Scuola San Tommaso di Lipsia (Cfr.: parlando del « basso continuo » egli dice: « E come di ogni musica, anche il fine e lo scopo del basso continuo non deve avere altra ragione che la gloria di Dio e la ricreazione dell'anima. Dove ciò non è preso in considerazione, là non si ha musica propriamente detta, ma stridore e monotonia diaboliche »), quando lotta con pazienza e si rivolta con ostinazione contro le

autoritarie imposizioni del sistema politico e sociale in cui si trova ad operare [Cfr. il « Pro memoria » indirizzato da Bach al Consiglio Municipale di Lipsia; gli scontri col rettore della Scuola San Tommaso - Rettore: « È comunque più giusto che il cantore [Bach] ceda nell'attesa al signor provveditore e al rettore che questi a quello ». E Bach: « Non me ne curo minimamente, costi quel che costi ».), è in definitiva Straub stesso che citando elementi della vita di Bach, tramite Leonhardt, afferma metalinguisticamente la propria concezione del cinema (presa diretta, livellamento di tutti gli elementi filmici ecc.), la sua lotta per l'affermazione di questo cinema (invettive contro il doppiaggio), la sua lotta contro il fascismo e l'imperialismo industriale; potremmo dire a questo punto che **Chronik** è anche un film sul cinema, senonché questo processo metalinguistico inserito nel complesso metastrutturale dell'opera acquista un valore rivoluzionario ulteriore che uscendo dai limiti della personalità individuale di Straub diventa oggettivo, utopico e reale come il trascendente. **Chronik** ci appare allora un **film-cinema** più che un film sul cinema.

Le **metastrutture** di **Chronik** costruite sull'inversione-scambio dei valori dinamico-spaziali conferiscono alla scrittura filmica un carattere distanziato e instaurano un rapporto autore-materia-trattata-opera-spettatore molto simile a quello uomo-oggetto-morte. Le metastrutture di **Chronik** diventano epiche perché sono fatte di noi, del nostro tempo e del nostro spazio e della nostra morte, e viceversa. La epicità straubiana, però, che è una risultante del didatticismo rosselliniano, del congetturalismo rohmeriano e del moralismo politico brechtiano, pur dirigendosi in una direzione trascendentale di tipo godardiano, si distingue assolutamente da questo, perché mentre l'epicità in Godard si risolve in uno straniamento ironico ambiguo e polisenso verso significati culturali convenzionali, in Straub approda in uno straniamento a-senso, diciamo così, che non ha significati, ma è innanzitutto se stesso e ricerca significazioni nuove prescindendo quasi completamente da significati convenzionali.

Ad ogni modo **Chronik** è tutto tranne che un film storico e neppure un film teatrale. La scelta di ripresa del piano fisso testimonierebbe in un certo senso in favore di una volontà mostrativa-teatrale; ma in realtà essa ritorna ad essere assolutamente cinematografica per quello scambio ritmico continuo tra spazi iconografici e dinamica musicale-verbale che non conserva più niente della staticità del teatro.

È un film biografico e autobiografico, morale e trascendentale; un film a-storico. È un film sul passato (la vita di Bach puntualizzata documentaristicamente), sul presente (la musica di Bach) e sul futuro (la utopica rivolta di Bach). O, forse, un film e basta. Straub: « Strawinski ha detto: « So bene che la musica non è capace di esprimere nessuna cosa. » Penso che lo stesso valga per un film »³. **Chronik** infatti non esprime nessuna cosa. È, ripeto, semplicemente. Come la morte. Quindi è tutto.

Ma soprattutto è un film libero e perciò rivoluzionario, proprio come Bach. « Bach — dice Straub — è per me uno degli ultimi personaggi della storia della cultura tedesca nel quale non c'è alcuna separazione tra artista e intellettuale, per così dire; non c'è traccia in lui di romanticismo e si sa ciò che è in parte venuto fuori dal romanticismo tedesco; non c'è in lui la minima separazione tra l'intelligenza, l'arte e la vita, e neppure alcun conflitto tra la musica « profana » e quella « sacra », **in lui tutto era sullo stesso piano** (sott. mia). Per me Bach è il contrario di Goethe »⁴. Bach cioè è equilibrio in un mondo squilibrato, armonia in un universo disarmonico. La sua ribellione alla violenza sociale si regge sulla pazienza, ma la sua rivolta avviene sempre e non è reazione ma rivoluzione. Se

³ Idem, Presentazione di « **Chronik der Anna Magdalena Bach** » in **Cinema e Film**, 1967, 4, p. 497.

⁴ Idem, in *Ibid.* p. 499.

Bach è un uomo-artista equilibrato è un uomo libero e perciò autenticamente rivoluzionario che sta nel suo tempo con coscienza, che è appunto la coscienza dell'oltre, della morte. Anche **Chronik** è un film equilibrato: come in Bach intelligenza, arte e vita sono sullo stesso piano, così pure in questo film tutti gli elementi sono sullo stesso piano (come lo saranno in **Othon** e **Der Bräutigam**): e in ciò consiste l'equilibrio del film. La violenza-pazienza della musica dell'uomo-artista-Bach diventa la struttura stessa di questo **film-Bach** che perciò si pone come rivoluzionario (libero-armonico-equilibrato) nel contesto capitalistico in cui si trova a nascere e vivere, come Bach lo era di fronte al sistema politico-sociale del suo tempo e come Straub lo è di fronte a quello del tempo presente. Però, come la musica di Bach, il **film-Bach** è rivoluzionario anche di fronte al passato e di fronte al futuro, di fronte al sistema del paese del suo autore e di fronte a quello di ogni altro paese, perché le sue strutture partono dal concreto sociale-nazionale ma portano in sé la coscienza trascendentale della morte, diventando metastrutture. Come in **Nicht versöhnt** e **Othon**, passato presente e futuro sono anche qui concentrati dialetticamente in una metastruttura oggettiva, secca e distanziata che si risolve appunto in una dilatazione del concreto nell'astratto e del particolare nel generale, che fa appello alle facoltà intellettive dello spettatore il quale può anche non capire, ma non può non riflettere. Con **Chronik** niente più serve: né il dramma, né il pittoresco, né l'aneddoto, né la psicologia; niente tranne il cinema nella sua presenza reale e metareale. Se **Der Bräutigam** è un film-film, **Chronik** è un film-cinema, un cineromanzo, una riflessione cinepoeticopoliticomoralemusicale. In questo senso **Chronik** è il manifesto stesso del cinema di Straub. È un film violento perché è senza violenza: è violento come l'attività dell'intelligenza. È un film politico perché non parla di politica: è politico come il lavoro dell'intellettuale e dell'operaio, come le istanze del proletariato. È un film rivoluzionario perché non parla di rivoluzione: è rivoluzionario come l'equilibrio dell'uomo libero. È un film realistico perché non è naturalistico né espressionista: è reale come la presenza della morte. È utopico e metafisico perché non ha niente che non sia documentaristico: è utopico e metafisico come il movimento cosciente dell'anima e come il bisogno della rivoluzione.

Chronik è soprattutto un film che non pone domande né dà risposte. È molto di più: è il cinema che nasce per la quarta volta dopo i film di Lumière, Rossellini e Godard. (I cineasti si dividono in tre categorie: quelli che fanno nascere il cinema [non sono più di quattro], quelli che lo fanno vivere [pochi] e quelli che lo fanno morire [tutti gli altri]).

Chronik è il cinema che nasce con strutture nuove, con metastrutture e che quindi non ha significati ma significazioni possibili da inventare. È una riflessione profonda sulle ragioni dell'essere che lascia spazio libero allo spettatore per costruire un sapere nuovo. Diciamo allora che **Chronik** è un poema-romanzo cinematografico scritto con i segni metastrutturali della coscienza della morte, e cioè dell'essere e del non-essere. Come Lenin, Straub ci avverte che « nous sommes des morts en permissions ». Noi non moriamo vivendo, ma viviamo morendo. Dobbiamo essere con la coscienza del non essere. Come Bach. Come il cinema. Dopo aver visto **Chronik** si ha la coscienza di aver parlato per la prima volta con la morte, cioè con se stessi. Ci si incomincia a riconoscere a ritrovare.