

## Favole della fine

Tre improvvisazioni su Branca de neve

di Gianluca Pulsoni

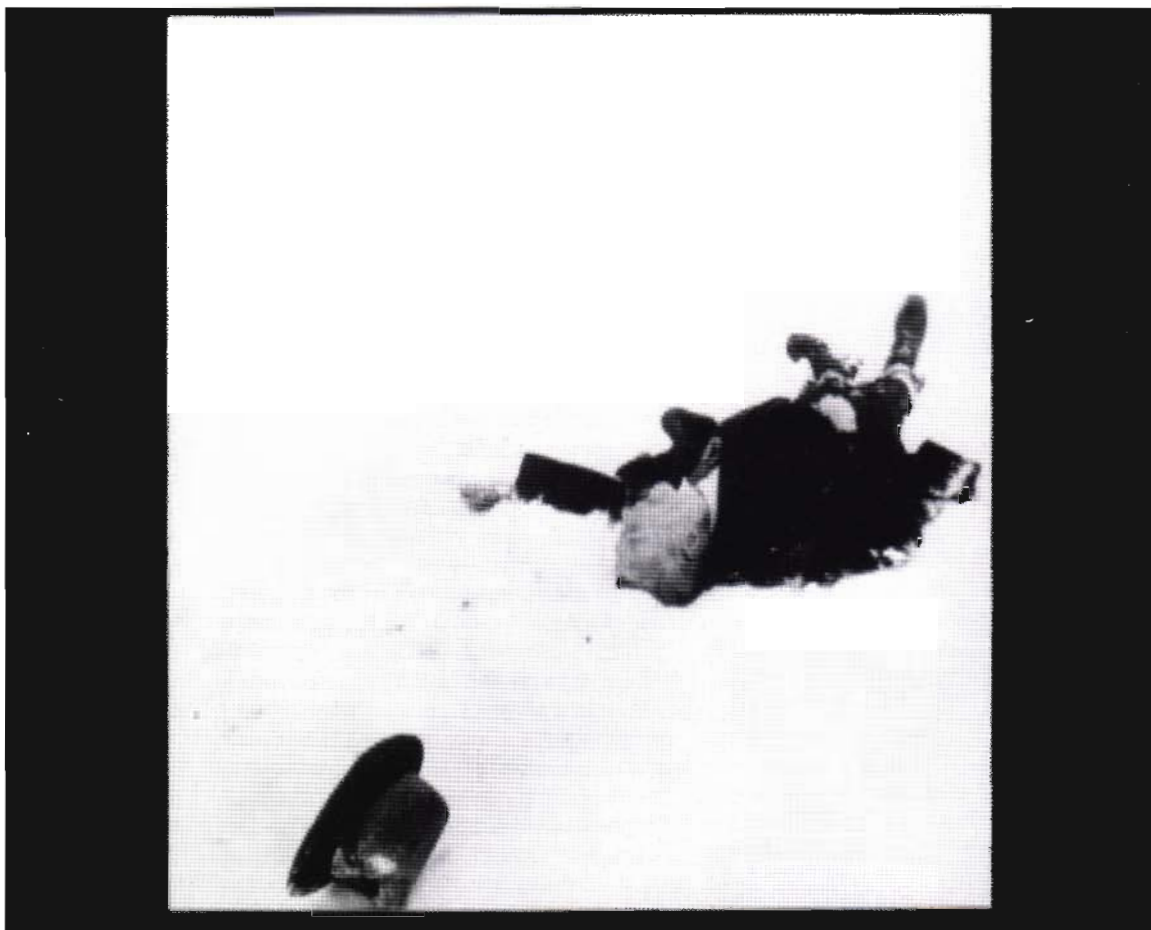
## BRANCA DE NEVE

**Prologo**

*Diamo, basandoci su una precisa ricostruzione<sup>1</sup>, una breve sinossi del film di J.C. Monteiro, di seguito alla quale proveremo ad articolare tre improvvisazioni "a tema".*

*Dopo una scritta iniziale di stampo umoristico, tipico del lusitano, il suono di un pianoforte (Rossini, «The Walk», un pezzo il cui titolo ha la grazia e il mistero del miglior ritmo walseriano) e l'immagine di una stampa di Biancaneve. Sentiamo la sua voce off che si rivolge alla madre, la Regina. Appare poi messa in sequenza da varie angolature la foto di R. Walser, steso sulla neve, morto. Da qui, lo schermo piomba nel buio e inizia una specie di radiodramma. Biancaneve dialoga con la Madre, che diventò amante del Cacciatore per farla uccidere da lui, e poi con lo stesso Cacciatore, che confessa che si è commosso e l'ha risparmiata. La Madre cerca di discolarsi. Qui c'è una piccola interruzione, lo squarcio di cielo azzurro, col corrispettivo sonoro naturale, ma il tutto dura pochi secondi, fino di nuovo al buio. C'è stavolta il Principe, che spiega il suo amore per Biancaneve. E lei lo manda a far salutare e prendere la Madre, nel segno di una possibile riconciliazione. Ma appena arrivata, Biancaneve non è più sicura che lei la volesse uccidere (qui i contenuti delle battute si fanno densi di una dolorosa ed enigmatica filosofia di vita).*

*Dopo un altro squarcio di cielo azzurro, arriva il Principe e la Regina lo ama. Arriva poi il Cacciatore, che rappresenta la scena di Biancaneve nel bosco con il Principe e la Regina che stanno a guardare. Di seguito, un'immagine verde di muri e apparizioni più frequenti del cielo. Alternanza dei sentimenti di amore e odio fanno sì che Biancaneve rimproveri la Madre: vuole tornare a giacere nella bara. Le polarità allora si cancellano: il Principe si identifica col Cacciatore, la Regina buona con la malvagia, la vita con la morte. Una breve visione di una brughiera, su di un pezzo di musica atonale, mostra una scena di allegria generale in un giardino. Il Principe si confessa, basito. E va via. Il Cacciatore ha il compito di riportarlo indietro. In seguito alle parole finali, si vede finalmente Monteiro, in giacca e cravatta, in primo piano: dice qualcosa di incomprensibile, poi se ne va. È davanti un albero.*



## I.

All'inizio, un documento. Osserviamo una foto, un bianco e nero virato sul grigio, piani via via ravvicinati. Una figura, un uomo. Un morto? Un morto, ma davvero forse quanto mai vicino all'immagine di un dormiente immerso nel bianco. È Robert Walser, il grande poeta, steso sulla neve, *ritrovato* così dopo la sua ennesima passeggiata, come la storia racconta – tanto da far dire che nemmeno la morte ha levato il mistero dalla sua vita, ma forse, anche, ne ha salvaguardato per sempre il segreto. Certamente però le tracce, in quel bianco, spariscono. E *la passeggiata*, lì, si perde. O meglio, finisce. Inesorabilmente. Con questo preludio João C. Monteiro ci introduce alla sua "realizzazione", *Branca de neve* (id., 2000), la versione cinematografica di una novella dello scrittore svizzero, *Schneewitchen*, una riscrittura della celebre fiaba di *Biancaneve*, che inizia dalla fine del racconto dei Grimm. Una riduzione davvero *aliena* dai canoni filmici: non comunque un semplice radiodramma ma forse una sorta di avvicinamento del cineasta portoghese all'idea di un "cinema da camera", basato su una nuova economia e tassonomia delle immagini audio-visive.

Ma andiamo con ordine, *fin* dall'inizio.

C'è un primo livello di lettura che diremmo in questa prima improvvisazione *logo-patico*. La presenza del poeta-scrittore- ispiratore della *fabula* del film. Questa presenza, questa fotografia *messa in sequenza* è una delle poche memorie visive, la più celebre, che

possediamo nel nostro immaginario riguardante Walser e però, nello stesso tempo, una "immagine della fine", l'immagine della sua morte.

Unicità e morte dunque in una sovrapposizione silenziosa, fin dal principio: forse è già questo il basso continuo dell'opera.

Ad un secondo livello di interpretazione, assolutamente *meta-discorsivo*, possiamo carpire la strategia di "adattamento" operata dal portoghese nei confronti del con-testo dell'opera e nella fedeltà allo spirito della poetica del poeta. Porre, nella trascrizione, l'unica sequenza visibile all'inizio – assieme alle brevi riprese in esterni, dove è il cielo protagonista, e l'apparizione finale dello stesso Monteiro – e far sì che questa stessa sequenza visibile sia in realtà composta da immagini-documento, come può ben essere una fotografia, comporta l'accettazione di una prassi che innesca un *transeunte*: tutto è spostato, ciò che vediamo è altrove, è *altro*, è siderale, disconnesso dalla trama narratologica. *Out of joint*: le sole immagini visive sono anacronismi spazio-temporali, segni e interpunzioni. Fotografie appunto. La messa in scena, classicamente intesa, è saltata. O altrove.

E se poi volessimo oltremodo connotare l'*incipit*, ci sarebbe anche una variante, un terzo livello di lettura, né denotativo né connotativo. Ma puramente *spirituale*. O, se si vuole, anti-letterario.

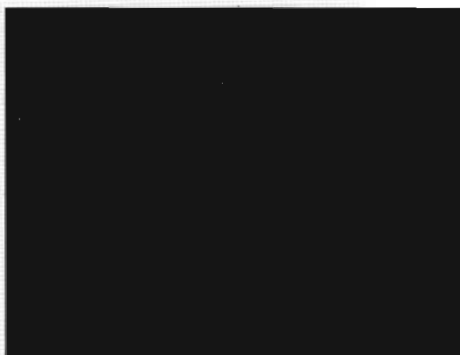
Se poniamo che il tradimento della lettera

favorisce lo spirito, cosa fa Monteiro per passare oltre all'onere di lavorare su un materiale così già *denso* e però *altru*? Omaggia lo scrittore concedendogli tutto l'inizio, ma in questo modo la presenza fantasma dello scrittore funge anche da *congedo* alla fedeltà della riduzione della "fabula" di Walser. Difatti è lo stesso Monteiro ad affermare come accortosi di non essere riuscito a creare immagini fedeli all'universo dello svizzero<sup>2</sup>, abbia abdicato per una versione *ir-rappresentabile* della storia, fornendoci come unico *trait-d'union* di questo passaggio l'ultima fotografia di Walser: documento reso *fiction*, primo e ultimo tratto filogenetico con il materiale letterario<sup>3</sup>, fatalmente sotto il segno della morte – e qui la morte, come detto, è la morte dell'autore, dell' "originale", posta al principio del film, *all'origine del mondo*. O meglio, al suo *orlo*.

La morte dell'io come incipit del mondo diventato *favola*, com'è nello spirito propriamente walseriano, che il film di Monteiro segue.

Il tutto in una sequenza, come monito. Perché «un incipit è di per sé la fine». E perché dopo, dopo di questo, c'è soltanto il buio. O il grigio.





II.

Maurizio Grande, studiando l'ultima parte dell'opera e dell'"etica" di Carmelo Bene ha parlato in suo proposito di una ricerca che sconfinava verso una sorta di *arte della fine*, negando la morte come senso e destino e insistendo sull'ineluttabilità del latente, freudiano principio di piacere.

Pur allora tra le mille differenze riteniamo che, volendo anche per un accostamento rivendicato dallo stesso Bene con Monteiro, a proposito di una eccezione da ricercare nel cinema della contemporaneità, ci siano alcune significative somiglianze tra l'interpretazione che del cinema da il portoghese, e l'arcigna teoresi dell'immagine che Bene nel corso del suo lavoro ha costruito. E il rigore *provocante* di *Branca de neve* ne suggella l'accostamento.

Diamone allora dei motivi. Anzitutto, l'economia delle immagini. Se il cinema di Bene,

e la sua teoresi filmica, applicano il principio più volte ribadito del *circuito barocco* che vede la prassi dell'«aggiungere per sottrarre» come modalità sistematica, mentre il film di Monteiro radicalizza il *negativo* e la *tabula rasa* della storia producendo subito una evidenza *austera* dell'opera ridotta a radiodramma, analoghi sono però gli effetti iconoclasti che si producono in ambo le poetiche – anche se, è chiaro, la cifra maggiore delle produzioni del portoghese e molte delle sue scelte narratologiche presuppongono poi una diversificazione di studio e comparazioni rispetto ai modelli di Bene, limitati ai suoi cinque esplosivi film e a determinati temi *ossessivi*.

Nello specifico, sembra proprio che mentre lo sviluppo audio-visivo nel cinema di Bene prenda la forma di un involuppo fino all'arresto del movimento e alla percezione di un lavoro continuo, silenzioso, rigoroso dentro le immagini per una differenza dell'arte, la lentezza subito manifestata in *Branca de neve* colloca da subito il film di Monteiro al di là della storia, in una *sospensione del tragico*. Ma diciamo meglio: tale scelta operativa, cioè la scelta di *occultare* per manifesta infedeltà d'origine – e per peccato di umiltà, oseremo dire – l'azione visiva frutto della fantasia di Walser, provoca uno spaesamento proprio *favoloso*, capace di attivare da un lato una "coscienza" della parola, e dell'altro una diversa "definizione" dell'immagine, la quale riposa nel film, dentro i meccanismi narrativi organizzati in movi-

menti: comparando come interruzione "assoluta" in momenti, collocati sapientemente dallo stesso Monteiro, tanto di *pausa musicale* quanto di *cesura* poetica.

L'iconoclastia qui allora non è nient'altro che la riuscita separazione dell'immagine visiva dall'apparato narratologico della messa in scena filmica: separando tali ambiti, Monteiro è riuscito a dislocare il tempo – e il linguaggio – dalla narrazione, inscenando una *mancanza* costitutiva della rappresentazione. Il cui basso continuo non è alla *fine* il buio, ma un *velo!* Finalmente lo schermo, per una personale forma di *skéné* tale da conferire una grande, liberata, meditata possibilità di concentrazione per lo spettatore, accecato. Ma attento alla parola *come* movimento. Mentre l'occhio diventa *foto-fobico*.

È allora chiaro, come intuito altrove: il cinema, inteso come articolazione di un discorso, c'è sempre. E qui, forse, in massimo grado, perché il discorso di Monteiro, il discorso che *qui* Monteiro fa *suo* è quello che riguarda l'*irrappresentabile*: l'immagine come *problema* in-finito del cinema, come *critica della separazione* e *dispositivo*; (*dis*)*misura* e *metronomo* tra visione e invisibilità.

Di qui, la sua funzione estetica di straniamento, fine ed effetto di un processo iconoclastico che scompagina tutte le corrispondenze logiche, dentro la parvenza, opaca e confusa, del classico velo di Maya. Come esattamente in Walser.<sup>4</sup>

III

Dove si legano le poetiche di Walser e del portoghese? Dove si distanziano le loro visioni del mondo? Uno è un poeta dell'invisibilità, l'altro è un visionario alla ricerca dell'origine delle cose. Ma tutte e due, sicuramente, "vivono" di atmosfere e colori tanto reali, fisici e concreti, quanto assorbiti da risonanze arcane, anti-moderne, immemori, infantili.

In un interessante saggio sul poeta svizzero, la scrittrice e film-maker brasiliana Laura Erber circoscrive e individua un particolare fattore espressivo ed estetico della poetica dell'autore, ricollegandolo al periodo dei *micro-grammi*: l'inclinazione al "minuscolo". Non il dettaglio, ma l'ombra di questo.

Scriva la Erber: «il gesto di miniaturizzazione è il modo in cui Walser mette alla prova un sistema di valori e il gioco d'opposizione che lo sostiene. Nel far ricorso al "diventare piccolo" o al "diventare invisibile" Walser critica il modo in cui il sistema determina le sue forme e i suoi contorni. La miniaturizzazione della scrittura instaura un vincolo con il bambino, con l'infanzia, ricollegando Walser al momento della vita in cui carattere e destino sono vissuti nel loro stato di latenza<sup>5</sup>».

Tale poetica del minuscolo, e dunque all'*invisibilità* contenuta nella geometria danzante





della paratassi viene "radicalizzata" nella forma dall'interpretazione di Monteiro. Che cosa difatti fungerà mai il buio/grigio che impone per modestia il portoghese se non l'effetto di una reale presa di coscienza della *poetica della relatività* delle immagini che si pone nell'universo dello svizzero? E inoltre, tale "radicalità" in Monteiro, non fa altro che confermare il desiderio di una "pulizia" formale e organizzata. E di purezza spirituale, letteralmente incontaminata dal mondo esterno, visto che le voci, come vuole la radiofonia, possono essere ben interpretabili come un altrove *senza* mondo.

*Last but not the least...* la potenza del *neutro*. Il film ripete e possiede tutta la forza della negazione, del gesto negativo/fondativo che le potenze del "no" affermano, come tanta recente filosofia rimanda<sup>6</sup>. Monteiro non fa quindi eccezione, tanto che probabilmente accetterebbe come unica e sola funzione sociale del suo cinema quella di far ripulire la visione dalle scorie putride dell'estetica televisiva. Anche a costo di *azzerare* apparentemente il movimento<sup>7</sup>: ricerca anche questa, se vogliamo, affine al poeta svizzero, nell'ansia di «cercar zeri». Tutto torna.

È forse allora una antica questione, far passare il "piccolo" nel "grande" e il "grande" nel "piccolo", attraverso una *soluzione* dell'espressione che *finalizzi* l'alchimia: la congiunzione tra l'infinitamente grande, magari una cosmogonia, e l'infinitamente piccolo, un micro-gramma. E tale rapporto di poetiche, tale punto del divenire è ciò che per il portoghese di più conta, se può passare per una fase di *trasparenza* formale. Con "rigore e fantasia".

C'è allora *Branca de neve* a rispondere alla necessità di un ennesimo sfondamento del linguaggio che però rigeneri una pratica della visione e dell'ascolto nuovi: dove la drammaturgia del radiodramma è movimento di parole danzanti dal vero sul vuoto. E questa è una *soluzione* dello stile.

Ma è più o meno da *Silvestre* (id, 1981), opera della sua consacrazione internazionale, che egli persegue uno spiazzamento stilistico che disloca e libera l'immaginazione altrove dalla messa in scena, problematizzando l'idea stessa di *set*. E con la stessa radicalità *colta* in *Silvestre*, il portoghese continuerà nell'opera di questo smontaggio dello spazio-tempo, evidenziando tutti i possibili buchi neri della visione "continuata" nello spettacolo *incorporato* dal quotidiano: *frontal projection*; assenza di profondità di campo; piani sequenza esasperanti; scenografie-gabbie; cromatismi translucidi; interpolazioni poetiche etc. Fino alla finalizzazione più crudele: l'assenza di campo visivo del dramma in *Branca de neve*.

Qui il film coincide con il *buco nero*.

Forse tale scelta si potrebbe anche, a questo punto, associare – per spirito – alla de-

riva situazionista, che negativizza l'arte e soprattutto il visibile. Può essere una ipotesi seria, per saggiare le consonanze e le dissonanze. Ma il cinema di Monteiro alla fine crediamo sia solo tangente – come appunto il cinema dello stesso C. Bene – alla "scrittura del disastro" presente nella follia filmica di Isou o nella macchina-da-guerriglia-informa-di-cinema di Debord.

Se mai però si possa parlare di *obiettivo* per il portoghese, questo è molto vicino all'ansia di volere in ogni modo collocare il cinema, come dispositivo, in una posizione instabile di *soglia* tra creato e increatedo. Attingendo all'"originario", al basso continuo del respiro creatore, *qui* si attivano le potenze della immaginazione, la "fantasia" e del pensiero come "fantasma" della materia.

È allora l'immaginazione la dimensione dove co-esistono l'infinitamente piccolo e grande: questo è lo stadio prenatale dell'immagine, la sua "neve". Sporca. E Monteiro la *sedimenta* con l'accecamento luministico.

*Branca de neve* diviene allora un personale desiderio di purezza e di follia? In un certo senso, sì. Perché ciò che da sempre preme il cineasta portoghese non è il cinema, come ha sempre sostenuto – non nel senso, alto, di un Bazin, ma come auto-referenzialità, come uso sociale etc. – ma è l' *origine del mondo*. E cosa c'è di meglio della forma della fiaba, o della favola, per aprire la porta sul cosmo?

Ecco allora che l'arte di Monteiro s'avvicina di molto alla volontà di *finalizzare* questa ricerca dell' *originario* nei sensi e nelle sue incarnazioni, occhio donna rito natura. E questo desiderio è spoliatura, in piena consonanza con il contenuto simbolico che, proprio in questo caso, una figura come *Biancaneve* possiede. E che già la lettura "postuma" di Walsler aveva di gran lunga esaltato.

Ed ecco allora balzare fuori alcune risonanze con delle frasi-immagini, del portoghese, definitive, già ammirate: delle *ipostasi* paradossali che fungono da dispositivi che amplificano questa purezza, questa nostalgia, questo *manque...*

Come *L'occhio interminabile* che guarda a tutto schermo – l'occhio che è lo schermo – come in *Va e viene (Vai e vem, 2003)*; oppure un altro monteiriano *frame*, la nostra galassia – come davvero una specie di *iride* oculare, presente come preambolo sia in una delle sue commedie della tetralogia, *La commedia di Dio (A Comédia de Deus, 1995)* sia in *Silvestre*. E molte altre folgorazioni. Ma è senz'altro significativo che *anche* in questo film questa insistenza sia ancora presente. Anche se qui l'immagine che funge da cesura con la dimensione cosmica della vita è una "fantasia" volutamente inimmaginabile. Per scelta o per volontà poco importa. Ma inimmaginabile, dunque reale, *più* che reale.

Biancaneve allora. *Ninfa* perenne, desiderio

del desiderio "sopito" nel bianco della luce della mente. E nel buio dell'azione.

Così, *Branca de neve*. Indefinibile film, spogliato dei generi, dove l'invenzione – la follia – è la visione: credere di dover vedere per far esistere, credere di poter vedere per esistere. Mentre la visione stessa è "rappresentazione pura", *manca d'essere*, nostalgia della purezza. Nostalgia di un altrove – un cimitero, un altro mondo, ma anche un mondo dell'Altro – delle immagini.

<sup>1</sup> La sinossi, da me solo per alcuni tratti riscritta, è nel saggio di Alberto Morsiani *Il fauno triste*, in F. Giarrusso, P. Loffreda, A. Morsiani (a cura di) *João giullare di Dio*, Edizioni di Cineforum-ETS, Pisa-Bergamo 2007, pp 112-113

<sup>2</sup> «[...] Di fronte alla difficoltà di rendere in modo adeguato l'universo poetico di un autore non a caso molto ammirato da Franz Kafka, è emersa, allora, da parte di Monteiro, la scelta radicale di abolire quasi del tutto le immagini e di registrare soltanto il sonoro sovrapponendolo allo schermo nero». A. Morsiani, *Il fauno triste*, cit., p.110.

<sup>3</sup> Se pensiamo ad altre importanti riscritture filmiche di grandi autori della letteratura, quasi mai la presenza dell'autore originale è giocata con queste modalità. Pes. in *Sicilia!* (id, 2002) di Straub&Huillet, il processo di adattamento testuale non subiva riduzioni e manomissioni. E la filogenesi parola-immagine-senso seguiva la voce e il segno dell'autore di cui i due grandi registi avevano filmato il mondo e il modo politico e poetico, Elio Vittorini (difatti alla fine del film compare una foto-ritratto di Vittorini, proprio a *provare* per immagini la fedeltà alla *materia* e la centralità di una idea del cinema che sappia leggere ed eleggere *la parola* come memoria). Monteiro opera però al contempo una trasgressione logica che gli permette di sorvolare sulla dittatura del testo a monte, rispettando i patti *formali* di una traduzione classica per il cinema. Perché anche se non vi è come detto "messa in scena", vi è comunque, ancora, *scrittura* cinematografica, organizzazione ritmica, *découpage*.

<sup>4</sup> Sul lavoro di "svuotamento" della logica cronologica della sintassi e del senso in Walsler, cfr. L. Tofi, *Il racconto è nudo, studi su R. Walsler*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

<sup>5</sup> Laura Erber, *Le vite minuscole di Robert Walsler in Chorus*, Settembre 2007, anno 4, numero 4, p. 69.

<sup>6</sup> È chiaro qui il riferimento a G. Deleuze e G. Agamben, che studiano la figura di *Bartleby* di Melville. Cfr. G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby, o la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993.

<sup>7</sup> Può essere interessante la prospettiva aperta, a tal proposito, da Paul Virilio: «la velocità considera la visione come materia prima, con l'accelerazione viaggiare è come filmare, produrre meno immagini che tracce mnemoniche nuove, inverosimili, soprannaturali. In un tale contesto, la morte stessa non può essere percepita come mortale, diventa invece come in William Burroughs un semplice incidente tecnico, la separazione finale dell'immagine dal sonoro». Cit. in P. Virilio, *Estetica della sparizione*, trad. e cura di G. Montagano, Liguori, Napoli 1992, p. 48.