

Cinema da un paese immaginario

Francisca Silvestre

Ovvero, da un paese lontano.

La lingua più dolce (come sempre) e il cinema più sorprendente, quello portoghese. Non più solo De Oliveira a dimostrare per contrasto l'inesistenza del Portogallo come nazionalità cinematografica. De Olivera e Montero a Venezia, altri altrove nei vari festival senza festeggiato della stagione.

L'ignoranza come dato di fondo (anche nostro). Stato quasi ideale, il galleggiamento amniotico il cui spessore scuro e sonnacchioso è improvvisamente perforato da luci, rivelazione.

Tale De Oliveira scoperto già *anziano* negli anni Settanta. Tale Monteiro, il cui *Silvestre* non è neppure opera prima (e forse neanche seconda; suoi film erano — pare — girati in precedenza per altri festival).

Festival. Occasione rumorosa e grottesca di *percezione* filmica più che di *visione* o addirittura di *lettura*. La lettura retrospettiva di Hawks o le visioni ludiche di Mezzogiorno-Mezzanotte 'godono' della stessa fretta selvaggia, dello stesso ammassarsi, dello stesso vedere/non vedere coatto.

Come del resto ovunque. Non è per rispolverare il palinsesto come metafora o come realtà onnicomprensiva. Semplicemente, il cinema si scontra (e *si incontra*: vedi l'Estate romana) col tempo, con la durata, con la metereologia. Dentro *Gli avventurieri dell'Arca perduta* il cinema è stipato, cronometrato, catalogato, come i film in un festival.

E non è il semplice 'piacere-non piacere' il metro con cui si suddivide e si destina il proprio tempo. Nulla può intensamente piacere quanto l'amplesso infinito di un *amour fou*, nulla può deliziare quanto un'anatra all'arancia o uno sformato di carciofi o un sugo di noci; ma in molte occasioni si sceglie un piacere medio, più *rapido* e comodo, quindi più 'piacevole'. Ovviamente, è questione di un'economia dei desideri, e di *investimento* che si è in grado o si ha voglia di fare su qualcosa; quanto tempo metterci, destinarci, *sprecare* se è il caso.

Il cinema Lucas/Spielberg (affascinante e supremo peraltro) e la mediologia metropolitano/massenziese sposano il piacere sintetico e veloce, che *si brucia* da sé ma non brucia nulla; non brucia testa corpo energia, non esige attenzioni e sguardi attenti o lancinanti. Ossessionato dalla morte, si garantisce una ripetizione di piaceri, la possibilità di ripetere l'atto.



Francisca di De Oliveira dura molto. Tre, quattro ore? Un'eternità nel ritmo del festival, una pecora nera (ricordo anni fa il direttore di un festival minore vantarsi di essere riuscito a far scorciare di un'ora e mezza un film 'troppo lungo': 'bello sì, ma come si faceva...' senza la possibilità di un contorno e di una messinscena teatrale e ricca tipo quella di *Napoleon* di Coppola-Lelouch-Brownlow-Gance. Un film, nonostante il prestigio e le lodi, pronto per essere inghiottito e *non visto*, come capitò l'anno scorso al geniale *Idade a Terra* di Rocha (divagò? Non divagò. Il suono della lingua non mente, e trascorre dolcissimo comunque, anche quest'anno, dal portoghese affastellato e voracemente torrenziale e lirico Di Cavalcanti di Rocha stesso ai diversi stili letterari di *Silvestre* e *Francisca*).

Silvestre ha una durata normale. Mi ha affascinato e intrigato ma a un certo punto mi sono accorto della sua durata e dell'ora tarda. Eppure, subito dopo, *Prince of the City* di Lumet, che poco mi ha interessato e non ho amato, mi ha tenuto fino a notte fonda senza stanchezze e cedimenti, mi ha preso il tempo e mi ha dato il suo.

Sempre cronaca, frammentata dal sonno e dai titoli. Ora, a occhi aperti, il ricordo o la considerazione fredda di quelle che possono parere le 'colpe' e i 'difetti' generali, si direbbe, dei film portoghesi. Essenzialmente, una certa debolezza e inadeguatezza degli attori, molto materiale e visibile. Più intrinsecamente, e anche ricordando esempi passati, un legame stretto con la nozione letteraria, con la letteratura stessa.

Ma questa infine è la qualità di questo cinema, o meglio dei due film distanti tra loro (due capolavori) visti a Venezia. Una serie di sottrazioni rispetto alla professione/cinema. Niente *découpage* classico, montaggio poco appariscente (e spesso tragicamente ridicolo, oggi per quanto di splendida tradizione) genere let-

terario che è la *sceneggiatura*. Sia *Silvestre* sia *Francisca* infatti si mettono in presa diretta con la letteratura, che sia nella mediazione dello scritto (De Oliveira) o nella tradizione orale (il Barbablù mescolato a leggende tradizionali nel film di Monteiro). E la mettono in scena, come fosse la più affascinante delle attrici, senza preoccuparsi di risultare teatrali e quindi senza mai *cadere* nella scena teatrale.

Che di *set* (nozione ben più ampia e ambigua) e non di scena teatrale si tratti è mostrato dalle audacie e libertà che i due registi si prendono. De Oliveira giunge a filmare una scena distruggendo il punto di vista dello spettatore seduto, mediante il raddoppio speculare degli sguardi *sul set*, dividendo cioè il set in due metà esatte che si guardano l'un l'altra attraverso gli occhi dei personaggi; mostrando letteralmente come questi due sguardi che ritagliano spazi diversi in uno stesso spazio determinino e subiscano anche un *tempo diverso* (è infatti la *ripetizione* di una scena quella cui assistiamo, a usare un linguaggio riduttivo; o meglio, come in un'altra scena, dove c'è addirittura un ritorno indietro *su musica*, nel tempo, per spostarci all'esterno di un teatro... è la messa in scena separata della contemporaneità senza ricorrere all'arbitrio orgasmico e autoritariamente significante del 'montaggio alternato'; o il far vedere che il set è 'mille set'). E *Francisca* gode e gioisce della libertà della parola letteraria per costruire con distanza partecipatissima (grazie appunto all'elemento automaticamente distanziante che risulta 'la messa in costume' — Portogallo 800 romantico — storica, che sopporta e giustifica ogni amenità e arditezza e ridicolaggine *dandy* di linguaggio e dialogo), anzi *ricostruire* (vedi tutto De Oliveira) la follia stupida e sublime del discorso amoroso, sempre preso tra i fantasmi doppi dell'oggetto amato e della parola. Immergendo i corpi in piani-sequenza che si fanno set/storia intorno a essi (i film sulla storia possono fare a meno del piano-sequenza, cioè possono fare a meno di costruire in parte un loro *tempo della storia* con una durata che mimi la scorrevolezza illusoria del racconto della storia? Vedi Jancso, Rocha, Straub, Anghellopolus, Rossellini.. tutti cinemi così diversi..).

Apparentemente meno ambizioso Monteiro con *Silvestre*. Invece, una azzardatissima scommessa vinta. In parte la stesa persa da Rohmer con Perceval che, vergognandosi del teatro o rivendicandolo o giocandolo, se ne faceva comunque 'mangiare'. Qui invece letteratura e teatro sono *elementi* materiali di un cinema puro e astratto, combinatorio e affascinante nella sua meccanica. Film 'medievale' ma più futurista ('sintetico') di *Excalibur*. Ogni immagine è composta sempre da livelli diversi di realtà: un fondale e un corpo vero d'attore, un suono vero e un disegno falso, un muro vero e un pavimento ricostruito, un fuoco dipinto e una pioggia vera, un drago fermofotogramma e l'amore sempre in movimento. Un gioco straordinario che non cede mai alla facilità del desiderio critico di rivelarsi e svelarsi collo straniamento, (Rohmer) anche divertito. Un film che *si crede* fino in fondo anche se poi gioca *tutti i gradi* della (in)credibilità della fiction.

Fino a mostrare nell'ultima scena la sua ambizione di fare il cinema più avanzato, quello che riproduce nel cielo nero set asso-

luto di Kubrick e Syberbery (citati entrambi: il cielo stellato "finto" di *Hitler e 2001*), e lo Schubert del finale di Barry Lyndon). Il cinema riportato — con non minore sapienza e passione *tecnica* dei Lucas-Spielberg, anche se con meno mezzi — al suo stadio di luogo in cui si inventano e si manipolano immagini. Anche rispettando i sistemi delle emozioni e gli aspetti "umani" di un racconto.

Medioevo, "fantasy", semplicità e linearità (spezzata e misteriosa sempre) di un narrare letterario che sta di nuovo cominciando a 'formarsi'. E insieme, la più sofisticata delle alchimie, la più precisa delle chimiche per costruire immagini sintetiche (ma qui, per salto economico/politico, non del tutto trasparenti/opache come in Lucas-Spielberg; anzi, con le giunture e i materiali singoli che affiorano si vedono e non si vedono, si dichiarano e poi si ritraggono).

Due film portoghesi come costruzione di un cinema immaginario, certo *portoghese* ma sicuramente fuori dalle preoccupazioni di un territorio che non sia inteso, inventato, aperto.

Basta spiegare le luci e i luoghi del mito. Censire il cinema portoghese come 'nuova realtà', *anche produttiva*.

Notando come, quasi di colpo e simultaneamente, il Portogallo sia diventato anche per altri *cinema* un luogo ideale in cui *girare cinema*, un Eldorado, un set puro. Ruiz, Wenders, che girano in Portogallo i loro ultimi film, dopo il lungo amore di Kast per il paese. E altri si annunciano. Un ulteriore luogo ideale che ci fa luogo dell'immaginario, marginale Hollywood (o Montecarlo?...) dell'autore.