

# Branca da neve

di João César Monteiro

*«Anche se si spengono i lumi, anche se mi si dice "si chiude" -, anche se dal palcoscenico arriva il vuoto col soffio grigio dell'aria anche se non c'è più nessuno dei miei taciturni antenati a seder lì, con me, nessuna donna e nemmeno il ragazzo dall'occhio bruno, fisso, io resto lo stesso. C'è sempre da vedere».*  
(Rainer Maria Rilke)

(f.p.) Iniziamo dalla fine. *Branca da neve* è un film palindromo, invertibile e inavvertito in questa reversibilità. Un unico nero lo domina dall'inizio alla fine: titoli di testa e coda scorrono su una tappezzeria da boudoir settecentesco, le immagini di due autori demiurgici riempiono le prime e le ultime inquadrature. Uniche due visioni antropomorfe in un tessuto uniforme e totalizzante, annullamento dell'umano nell'onnicomprendente nero. Al principio sono alcune foto del cadavere di Robert Walser, nella neve. Al termine un piano frontale di João César Monteiro che si tamburella sardonico le dita, soppiatando appena la gioia degli oscuri settanta minuti imposti, e labializza inaudibile «C'est fini!». Liberazione solo apparente. Per quale motivo all'inizio è posto il corpo senz'anima dello scrittore della pièce, e alla fine quello muto del regista del film? Perché *Branca da neve* testimonia dell'esistenza assoluta di una volontà demiurgica, su cui tutta la rappresentazione si ordina, fino al suo stesso annullamento. Ed allo stesso tempo, la rappresentazione è tale da uccidere il suo responsabile, privarlo della voce in una vendetta dell'opera caratteristica per l'arte moderna.

*«C'è la cultura che è della regola che fa parte della regola c'è l'eccezione che è dell'arte che fa parte dell'arte tutti dicono la regola sigarette computer t-shirt televisione turismo guerra e però nessuno dice».*  
(Jean-Luc Godard)

Successivamente alla visione di *Branca da neve*, sono spesso risuonate le negazioni: *questo film non è cinema*. I piani di tappezzeria, Walser e Monteiro, alcune inquadrature di un cielo azzurro e una panoramica su delle rovine: è tutto - quest'intermittenza della colonna visiva sottrarrebbe a *Branca da neve* valenza cinematografica. Riprendiamo l'antica e un po' desueta contrapposizione cinema/film. Il cinema vi recita il ruolo poi attribuitogli anche dalla se-

miologia: un'istituzione, con i suoi codici specifici e non specifici, i suoi apparati normativi, giuridici, censori, e via dicendo; organismi predisposti a sanare la validità o meno di un esistente. Il film, lui è l'esistente. Ha bisogno di una pellicola, la pellicola ha bisogno di essere proiettata, la proiezione ha bisogno di un proiettore e di uno schermo: ovvero, è necessario che un fascio di luce, fatto passare attraverso un nastro in acetato più o meno impressionato, sia lanciato contro una superficie che lo rifletta; si può eventualmente aggiungere la riproduzione ottica o magnetica di una colonna sonora. (Molti farebbero a meno anche di quest'ultima - non ultimo Monteiro per la sua immagine.) Altrimenti, pappiamoci un altro esistente - guardiamo la tv e il cinema derivazione e stiamo contenti: drammaturgia, attori, personaggi, luci e quant'altro. La differenza tra il cinema e i film è quella tra la regola e l'eccezione, tra la norma e il singolo. Preferibile la pochezza eccezionale alla moltitudine inutile.

*«Tempo e veglia fanno il mondo: si tenterà di sospenderli. Per operare questo sconvolgimento muto e sfuggente la prima arma è la ripetizione ininterrotta, la categoria del perpetuo, ibrido passaggio fra la scansione del tempo e un continuo indivisibile. Sottratto ogni gesto alla sua funzione, tutto diventa esercizio, erosione del senso, riconquista dell'automatismo, sabotaggio della funzione simbolica».*  
(Roberto Calasso)

*Branca da neve* è una fatica demiurgica, come la Trilogia di (Don) Giovanni di Dio. Universo complesso in cui la realtà non dipende da chiari e noti rapporti antecedenti alla rappresentazione, ma unicamente dal regolamento impostogli da un creatore, a cui irrimediabilmente sfuggono - «Dio è il contrario di Rodin», sosteneva Walser. Da qui la malinconia del demiurgo. Come nei testi di Walser, in cui la bellezza passa per il consapevole smarrimento dell'oggetto, fino allo stesso linguaggio. L'ipnosi e il ritornello sono dominanti. Biancaneve, il Principe, la Regina ed il Re, insieme al Cacciatore riparano e straparano insistentemente le proprie azioni, come in un instancabile girotondo. Non importa l'accadimento, l'atto di linguaggio lo farà succedere di nuovo, e di nuovo, e di nuovo... L'ipnosi è quella di questo eterno ritorno e di uno schermo nero su cui le voci si stagliano morbidamente. L'ipnosi è il momento di arresto, di sospensione, di rifiuto di parlare per ripetere. Come Bartleby lo scrivano, la replica della negazione sottrae alla reiterazione meccanica. «I would prefer not to». Qui la sottrazione dell'immagine obbliga a ripensare il peso di ogni singolo piano, la litania incantatrice spinge a considerare quanto dà forma ad una storia. Il sonno della ragione produce un automa, per sottrarre la ragione all'automatismo. Monteiro ha colto la radicalità della scrittura di Walser proprio in due componenti: l'annichilimento della funzio-

ne rappresentativa e il predominio della parola, rivolta contro se stessa. L'immagine visiva in *Branca da neve* scompare, per lasciare il posto ad una sensazione pura: oscurità o luce - questa agognata come aria, il corpo dello spettatore informato dal film. L'immagine acustica lascia immaginare chi si celi dietro quelle voci. Ma le parole proferite sottraggono a ogni piè sospinto consistenza a personaggi già evanescenti, senza un corpo mostrato. I fratelli Quay in *Institute Benjamenta* (1996) hanno tentato di mettere in scena Walser, fermandosi all'imperturbabile alienità dei suoi personaggi, all'ipnagogismo delle loro percezioni, dilatate nel dettaglio. Monteiro è andato oltre, detraendo al cinema la visione. Walser sottraeva alla scrittura la narrazione.

*«Ma una cosa so di certo: nella mia vita futura sarò un magnifico zero, rotondo come una palla».*  
(Robert Walser)

Nel XVII secolo l'arte è stata oggetto di una frattura, che ha originato il concetto e la pratica estetica così come oggi ci sono note. Concetto e pratica, appunto: da una parte un agire pertinente alla pura formatività, dall'altra un giudicare proprio al mero sguardo. Il metro si sposta dall'interesse comune all'artista e al pubblico alla questione dell'interessante: necessità di essere interessanti per qualcuno che guarda, necessità di rinvenire qualcosa di interessante per chi guarda. In questa ricerca incessante di uno specchio nel proprio spettatore (1), l'artista smarrisce questa figura agognata, e se stesso nella ricerca della forma adatta. Processo di autofagia il cui esempio più noto è il Frenhofer del «Capolavoro sconosciuto» di Balzac. Scissione tra genio (operare artistico) e gusto (passione spettatoriale) delineata da Giorgio Agamben (2). Il cinema ha impiegato più tempo a assumere questa divisione, d'altro canto riconosciuta dalla letteratura solo dalla metà dell'Ottocento - e ancora a lungo rimarrà un'arte in cui tutta una classe si riconosce. Il cinema è stato l'arte classica di questo secolo. Poi è venuto il cinema moderno, e una generazione di spettatori è passata al genio, forse senza possederne. Non a caso. Rivette ha messo in scena il testo di Balzac in *La bella sconosciuta* (1994). Oltre questo passaggio, c'è la consapevolezza di una forma talmente assoluta da dovere divorare le immagini, salvandole dall'erosione dello spettatore sempre più vorace che noi stessi siamo. Salvataggio doloroso, azzeramento finale, eppure magnifico. E rotondo.

(Nuovi territori - Film)

(1) «Spettare», dal latino «spectare», verbo intensivo di «specere», cioè guardare durativo, da cui «speculum». (Cfr. G. Devoto, *Spettare*, in «Avviamento all'etimologia italiana, sub voce», Mondadori, Milano 1979, p. 406).

(2) G. Agamben, «L'uomo senza contenuto», Quodlibet, Macerata 1994<sup>2</sup>