

# L'ombra e la sua luce: Palingenesi di Manoel de Oliveira

di Bruno Roberti<sup>1</sup>

## I. Ombra furtiva



*Tu credi che il tempo passi? Non è vero, il tempo è una convenzione...dunque il tempo sei tu...*

(OTTO MARVUGLIA in Eduardo De Filippo *La grande magia*)

*È vero, anch'io, anch'io, signore, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittoio, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo...*

(LA FIGLIASTRA in Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*)

---

<sup>1</sup> Questo testo raccoglie due saggi, *Ombra furtiva* e *La natura non indifferente dell'empatia*, apparsi rispettivamente sui numeri 647 e 648 della rivista *Filmcritica*. I due saggi vengono qui riproposti su gentile concessione dell'autore.

– (...) *Tempo fa, per l'esattezza un mese fa, mentre passeggiavo nel pomeriggio sotto gli alberi del mio giardino, ho sentito che all'improvviso mi si aprivano i secondi occhi.*

- *Quali?!!*

- *Quelli dell'anima*

(SIG.MILIONI e GOVERNATORE CIVILE in Raul Brandao *Il pazzo e la morte* )

*Gebo e a sombra* oppure “O” *Gebo e a sombra*? Un nome proprio o una deformazione impropria? Un nomignolo o un “gobbo”? Un Re o un Buffone? Un padre o un figlio? Un animale esotico (uno “Zebù”?) oppure la *chimera* di un corpo la cui ombra si ribella e “fugge” sul muro, scivola sulla parete? Un povero o un ricco? Un proprietario o un ladro? Un personaggio o un attore?

Nel film di De Oliveira che “oltrepassa” il tempo mentre lo costituisce nel suo *passare*, nel suo *trascorrere* tra luce e ombra, si tratta di appunto di una condizione *umbratile*, e resa come l'ombra su una parete (oppure la silhouette/fantasma su uno schermo, o sul vetro di una finestra) distorta, dilatata in un tempo che si spalma lentamente sulla *tabula* del pensiero, un'ombra che *fugge*, come da se stessa, che si sottrae e sottrae se stessa in un lampo, in un grido soffocato, in un *abbagliarsi*, come quel lampo di una *macchina glaciale* che fotografa e ferma il tempo (nel fotogramma sospeso che ferma e muove e “guarda in macchina” se stesso, da un aldilà che si posiziona necessariamente come un *aldiqua*), che *ruba* il tempo, che ruba se stessi, o ci *differisce*, ci sdoppia, ci rifrange: ombra *furtiva*. Nel film di De Oliveira il tempo, di cui siamo fatti, sembra insieme sfaldarsi e solidificarsi, diffrangersi in oggetti e arredi *spiritici* (come nelle spettrali *sonate da camera* del teatro strindberghiano), si tratta dunque anche: di un tavolo solido (i tavoli atti alle sedute spiritiche devono essere, diceva Cocteau, di *solido ebano*), si tratta di sedie su cui la nostra esistenza si posa, come *di passaggio*, volatile come un pensiero o la musica di un flauto invisibile (quello stesso che suona leggero come la carezza di un amore perso, uno degli “spettri” convocati nel film, forse quello di Don Giovanni/O Visconde, tenero e diabolico Luis Miguel Cintra, vecchio automa cannibalizzato/cannibale che rimanda a *Os Canibais*, o anche, al pari di un nesso invisibilità/accecamento, vecchio *cieco*, o presunto tale, vera-falsa ombra in *A Caixa*, tratto da un'altra pièce, di Prista Monteiro, e *analogon* di questo film con la sua parata di poveri sospesi tra laidezza e

purità, tra estasi mistica e truffa sessuale, tra *fede* e *fame* e le sue stradine-vicoli, i suoi lampioni accesi in penombra, le sue misteriose irruzioni di levità danzante, le sue disperate illusioni che sole danno vita alle ombre, come nei bassi e negli interni fantasmatici di un Eduardo, con i suoi mobili pregni di animicità, le sue tazzine di caffè quasi parlanti, le sue “scatole”, le “cascette” che vanno tenute “ben chiuse” perché la “grande magia” continui, anche quando qualcuno lungamente atteso *ritorna*). E del resto: «Quando qualcuno è seduto su una sedia, anche lei pensa», ha detto de Oliveira.<sup>2</sup> Si tratta di finestre (come quasi sempre in De Oliveira, *soglie* e *bilichi* del tempo e dello sguardo sulla consistenza della luce e il baleno, l’attimo, dell’ombra) sui cui vetri, come all’inizio, in modo geniale, si disegna, si riflette, si giustappone, si frappone, si dissolve, si sovrimpressiona colui che vive guardando e colui che guarda vivere, lo spettatore *occulto* che ci abita, la *vanitas* che il cinema necessariamente è, quando, lui il cinema, *ci pensa* («Credo che non sia possibile avere veramente un pensiero sul cinema, al contrario è il cinema che fa un pensiero della vita. Tutto riposa nella vita, una piccola parte della vita, perché la vita è troppo complessa, troppo varia, enorme. Si tratta di una ripetizione, di un richiamo reciproco tra passato e presene – evidentemente immaginari –, dunque necessariamente di pensiero» dice ancora De Oliveira.<sup>3</sup> Un circuito dentro/fuori dello sguardo, due donne, uno sguardo dall’interno verso il vicolo (che, come in *Benilde* è l’impalcatura, lo scorcio, la *fuga*, di un teatro di posa entro cui spira il *vento dello spirito*, colui che accende e spegne le lampade, l’intercessione concepita dalla *virgo*, a “Virgem” Mae, che è qui la statua di una madonna cui, come nei vicoli di una Filumena Marturano, ci si può “votare”, si può invocare, nella sua “rosa segreta”, perché un figlio ritorni e si faccia “misconoscere”) la fiamma di una candela su un tavolo, la *sovrimpressione* e il *vetro* che danno il movimento alla visione, all’apparizione, all’entrata in scena, tra quinte e proscenio, tra farsa e tragedia, tra retroscena e fuoricampo (come avveniva all’inizio di *Je rentre a la maison*) e d’altronde di un *misterioso* “retour”/detour a casa di un io/altro (“je suis un autre”) si tratta ancora qui, anzi di una “genealogia dei ritorni”, del “giro” d’ombra di una luce, che sia lampada o candela, oppure obiettivo e camera oscura, così come si tratta ancora della *singularità* di un furto, del “gioco di mano” nel dischiudersi/aprirsi di una finestra o di una porta (irruzione ancora una volta dello spirito che passa come il vento e soffia dove vuole) come in *Singularidade de uma rapariga loura*.

---

<sup>2</sup> D.Fumarola e A.Momo, *Atlante sentimentale del cinema per il XXI secolo*, Derive e Approdi, Roma 2013, p. 247.

<sup>3</sup> F.S. Nisio, *Manoel de Oliveira*, Le Mani, Recco-Genova 2010, p. 336

Fin dall'inizio non c'è inizio né fine ma circolarità istantanea, installazione di una *intermission*, dell'intervallo di tempo in cui tutto è già avvenuto ed è “di là da venire”, in cui è l'*immagine invisibile stessa del tempo* a ritornare. Il “figlio” è e non è lo “stesso” padre, ed è insieme il ladro e il proprietario (che furtivamente può usare la porta in un colpo di vento, oppure una finestra aperta nella notte, per “sopravvenire” come un ladro appunto notturno, così come faceva de Oliveira medesimo, regista che si spossa di sé, sull' “aria” della corda di una chitarra, là sul palcoscenico memoriale di un teatro di *Porto da minha infancia*, “ladrao” di cinema). Eppure, nel “tra/secolare” universale ed eterno c'è, ancora e sempre, l'urgenza di metterci di fronte e all'interno della questione di classe, del nesso proprietà/furto, dello “spirito del tempo” dei “faux monnaieurs”, dei falsi calcoli, del compitare il plusvalore, della “moneta vivente” che non cessa di crocifiggersi nel suo “resto” contro lo sterminio del senso, coniugando “storie sporche” e “falsi ritorni” o ripetizioni oblique sbirciate dalla senga di un muro, di una porta (il Lonsdale di *Une sale histoire*, laddove è proprio il “salario” che “fa paura” ) e “i conti (non) tornano” sparendo e riapparendo, come in un gioco di prestigio fatto con la “main sale”, dentro la landa dei rifiuti (e Beckett e Sartre e la preveggenza di esistenzialismo della pièce di Brandao, si manifesta così, come un “beau jour” in cui la Moreau ritorna a cinguettare, a dispiegare la melodiosità della sua voce, oppure “Claudia” ritorna a dire, apparecchiando la tavola spiritica nella notte felliniana, sussurrando, “tu non sai amare”).

Scritta da Raul Brandao nel 1923 la pièce *O gebo e a sombra*, dopo la prima rappresentazione del 1927 è rimasta all'indice della censura portoghese fino al 1958, a dispetto dell'epigrafe, citazione di Rachilde, *A un teatro popolare e umano* posta dal suo autore. Si è parlato per il teatro di Brandao di “mistero abissale della condizione umana” (L.F. Rebello) dal momento che quell'abisso entro cui ci si guarda guardarsi è quello insieme di una “beatitudine” e di una “indigenza”, di una povertà di spirito (per cui siamo chiamati beati) che “ha fame” di spirito fin dentro la carne e la materia. Condizione che si muove tra i due poli del grottesco e del tragico, dell'essenza e dell'*apparizione*, di una “commedia umana” che è farsa nera, farsa tragica, e che Brandao coniugava memore del romanzo russo, del naturalismo, dell'anarchismo, del simbolismo, dell'espressionismo, e di un pirandellismo che trasuda traffici ed effluvi ectoplasmatici. Del resto nel 1931 Pirandello applaudiva (con le mani, stupendosi che i portoghesi *disapprovassero* coi piedi) da un palco di teatro la prima proiezione del *Douro Faina Fluvial* di de Oliveira, e in quello stesso anno gli attori portoghesi mettevano in scena di Pirandello *Sogno ma forse no* al V

Congresso Internazionale dei critici teatrali a Lisbona, in prima mondiale al Teatro Nacional de Almeida Garret. Evocazione spiritica di mani e ombre sospese nel vuoto, quel testo, sogno e ritorno del rimosso, condensazione e spostamento, colpa e grazia diffratta, tradimento “non” consumato, passaggio genealogico tra emarginazione e sogno.

Nella *sombra* di Brandao c'è il “segnale”, lo spostamento di una colpa forse da sempre commessa, rimossa, spostata, desiderata che de Oliveira “comprende” in un sottile e insieme preciso “crittogramma” filmico in cui tutto è concreto e contemporaneamente dislocato nel mistero, in una metafora che come l'ombra del figlio (o del padre “re/incarnato” nel figlio) fugge, al pari delle immagini (negli angiporti, negli anfratti, nei miserabili sotterranei, nei bassifondi dostoevskijani o gorkiani, nei “passages”, nei vicoli gogoliani al lume di un lampione o visti nel riflesso della candela sui vetri sporchi della finestra) e del loro *rifluire/ritornare*, delle *origini* del cinema, delle *scaturigini* dell'immagine, dove è la parola che evoca e riconduce un mutace sguardo in macchina, “lumieriano”. Dice de Oliveira:

Le parole sono dei segnali. Segnali di cosa? Delle immagini. Se dico “tavola” non vediamo una sedia. E se dico “sedia” non si vede un piano. Ogni parola ha il proprio senso. E per l'immagine è la stessa cosa, essa ha la propria definizione. Molto più precisa dell'immagine.<sup>4</sup>

Ed è la parola “popolo”, la parola “povertà”, la parola “proprietà”, la parola “fiducia”, la parola “tradimento”, la parola “ritorno” e al fondo la parola “luogo” come “ombra” e tutt'assieme la parola-corpo, la parola che “da corpo”, ciò che da luogo a una topologia genealogica ed etimologica che fa la materia del film di de Oliveira e fuoriesce “dall'interno” della “camera oscura” come un filo ombroso, una furtiva evanescenza. Scrive Michel Serres:

Questi ripari, questi luoghi, possono venire meno? La nostra lingua, dando prova di grande esattezza anche in questo punto, definisce *povero* chi ha esigue risorse economiche, *indigente* l'affamato sprovvisto addirittura di pane; *miserabile* colui che vaga, privo di tetto, senza *luogo*. La miseria umana segna il limite della vita possibile. Coloro che abitano *hanno*; coloro che non abitano in nessun luogo *non hanno affatto*, nel modo più assoluto. Continuano essi ad esistere, malgrado ciò? Sono entrati a far parte della sfera animale.

---

<sup>4</sup> D. Fumarola e A. Momo, *Atlante sentimentale del cinema per il XXI secolo*, op. cit., p.244.

E ancora: «Espropriato, viaggiatore, errante, passeggero, pellegrino, *affittuario*, *il nostro essere non è qui*, non viene di qua, né si dirige là, ma si limita soltanto a passare per questo luogo». <sup>5</sup> È una tale “illocolazione” che si fa *incommensurabile* nel film di de Oliveira (come già nel disfarsi “miserabile” dell’interno borghese di *O passado e o presente* dove la domanda ontologica è sempre e ancora: “Qual è la nostra posizione?”) ed è il nesso proprio/improprio, animale/animico, che viene convocato: “Gebo” è un animale semiesistente “Zebù”, come è la deformazione, animicamente escrescente di un “gobbo”, ed è il “Re scomparso”, la genealogia fantasmatica del mito sebastianista, l’“ombra” scoronata del monarca e della sua maschera nullificante che “reclama” come “ritorno” dal mare : *Joao*, il “nome improprio” del figlio (ladro/traditore e insieme appropriatore/redentore), è la dinastia dell’errante che va verso la sua scomparsa/apparizione, morte/resurrezione, partenza/ritorno. E colei che “attende” e “riscatta” (come nel Regno delle Madri) è chiamata Sophia ( la saggezza, l’anima, il sofianismo che “appariva” ai simbolisti e ai messianisti russi, ma anche la follia sacramente idiota della *casa dei morti*, dostoevskijana, della *Recordacao da casa amarela* di Monteiro: una “casa gialla”, un luogo in penombra, nebbioso e giallo di fumo, un “segno giallo” come l’ombra del Re/Bufone in *The Yellow Book* che de/signa il “Re in giallo”, libro “che fa impazzire” del decadente Chambers, come la “blusa” majakovskiana, o la “camicia gialla” che l’ultracentenario e giovanissimo de Oliveira indossa accogliendo sul Lago Maggiore Fumarola, Momo e De Bernardi per l’intervista poi apparsa nell’ *Atlante sentimentale del cinema per il XXI secolo*, prima citato).

Da qui lo “stato” di improprietà del figlio-fantasma, l’attesa, il ritorno, la sospensione, l’epifania di un avvento, l’apparizione/rivelazione dell’*invisibile*, l’indecidibilità evidente e visibile del vecchio/giovane, l’intersecarsi di tempi, la penombra, l’accensione delle lanterne nel vicolo, l’affollarsi delle ombre/personaggi come in una “camera oscura” intorno alla “tavola dei poveri” (come la chiama, vivianescamente, Edoardo Bruno). Da qui il connubio patetico/grottesco che traligna nel moto furtivo di un “pathos” illusionistico fatto di gesti in bilico tra “credenza” e “illusione”, come in Eduardo, come nel Pirandello spiritico del Mattia Pascal: il rito del caffè e il lumino, il lanternino dello spiritista Paleari pirandelliano, il “gomito d’ombra” ( quello che nei *Giganti* richiama il Mago Cotrone: «Sordità d’ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri occhi»). È allora un *racconto delle illusioni* (il fantomatico corrispondente) quello

---

<sup>5</sup> M. Serres, *Il mal sano*, Il Melangolo, Genova, 2009, p. 29.

che scrive l'ombra e/o Gebo nel Libro Mastro, che è anche il crimine/miracolo originario dell'immagine che si disegna sul muro mentre nel film, fin dall'inizio, un uomo corre nella notte sotto un portico oscuro, le mani in primo piano, e subito l'incontro con la (propria?) ombra *sul muro*. Quello stesso muro/schermo che si trasforma in mare, da cui si proviene e a cui ci si destina, di cui parla l'illusionista Otto Marvuglia nella *Grande Magia* eduardiana:

Che significa un muro? Che cos'è un muro se non un giuoco preparato? Dunque devi essere d'accordo che non esiste (...) Io che esercito la professione dell'illusionista, mi presto ad esperimenti esercitati da un altro prestigiatore più importante di me...e così via, via, fino alla perfezione...ecco il giuoco dell'illusione!

Sul muro, sullo schermo solo l'ombra furtiva che (non) si vede, così come ricorda de Oliveira: «Il furto non lo si vede mai. Di solito il furto su un banco non lo si vede. È già stato. Avviene sempre nell'ombra. Sempre senza grido e senza sguardo. Nessuno va a rubare davanti agli altri».<sup>6</sup>

È questione quindi di ciò che de Oliveira chiama *fiducia* che non può essere scissa dalla *fame*, e dunque dal furto e dal tradimento, dall'illusione (nella) fede o dalla fiducia (della) illusorietà, fine del *proprio* e della *proprietà* («Non esiste più il qui né tantomeno l'appropriazione; viviamo di passaggio o in locazione. Deterritorializzati. Perciò possiamo annunciare una prima fine della proprietà. Astratta, teorica, virtuale, come vogliamo»)<sup>7</sup>.

Il gesto *furtivo* e umbratile (de Oliveira, nell'incontro del Lago Maggiore, ripete il gesto “puff” della “sparizione” nell'aria, come un illusionista sacro, un *ermetico* ladro) è, borgesianamente, gesto *congetturale*, si perde e si riacquista nell'aria, come *spirito* inerente ai nostri corpi, che il corpo respira, come dice San Paolo. La stessa aria che respirando appanna lo specchio “paolino” degli *enigmi*, e che ci fa vedere “per speculum” ciò che si vedrà “faccia a faccia”, ciò che “ci” vedrà con lo “sguardo in macchina”. Non si può vivere senza fame, non si può vivere senza fede, e si vive “nel gioco” d'ombre. Dice de Oliveira

Mi chiedevo perché il cinema non esistesse al tempo dei greci, perché bisogna aspettare tutto quel tempo...è un mistero...c'è qualche ragione che non conosciamo (...) Nella vita non abbiamo la certezza di nulla. Si suppone. Si

---

<sup>6</sup> D. Fumarola e A. Momo, *Atlante sentimentale del cinema per il XXI secolo*, op. cit., p. 248.

<sup>7</sup> M. Serres, *Il mal sano*, op. cit., p.29

vede, si crede di vedere, si dimentica. E quello che si dice è che ci resta in ogni caso una certa fiducia. Di comprendere quello che si dice (...) E a causa di questa fiducia si fa il gioco per confondere. Se non c'è fiducia, è impossibile ingannare qualcuno. (*ride*) Qui c'è una cosa curiosa. La fiducia è il motivo. È come la fame. Il tradimento e tutto questo. È la fiducia.<sup>8</sup>

Si tratta precisamente di rubare l'invisibile, il senza-sguardo, l'accecamento, la veggenza: si tratta di fare cinema, avere fede nel cinema, fame di cinema.

---

<sup>8</sup> D. Fumarola e A. Momo, *Atlante sentimentale del cinema per il XXI secolo*, op. cit., pp.247-248.



## II. La natura non indifferente dell'empatia



*Allora un vecchio d'aspetto venerando, che stava sulla riva tra la gente, fissati gli occhi su di noi, scuotendo tre volte la testa con disapprovazione, e alzando la voce grave, sì che noi in mare l'udimmo chiaramente, trasse dal petto queste sagge parole, unicamente dettate dall'esperienza d'una lunga vita:... (Luís De Camoes, *I Lusiadi* )*

Che cosa dice il vento muovendo le cime degli alberi? Che cosa dice la “bocca d'ombra”, che cosa l'abisso delle onde? Che cosa il crepitio di un incendio, le vampe del fuoco? In che punto di presa, in che punto di liberazione, in che punto di nascita è possibile *vedere* il luogo in cui la parola si incarna in una immagine? In *O velho do Restelo*, Manoel De Oliveira filma in modo inaudito il silenzio ventoso sulle cime degli alberi in cui trascorre e dissolve in sovrimpressioni un mistero che è quello della vanità del mondo, dell'inabissarsi e del riemergere del *flatus voci*, di un libro eterno fatto (come quello di Borges) di sabbia, un libro infinito in cui sono contenuti i destini, scritti sull'acqua, sull'incresparsi di quelle onde che aprono e chiudono il film, e da cui *si leva e affonda*, senza soluzione di continuità, la parola nel suo farsi

immagine: una preziosa copia dei *Lusiadi* di Camoes, epopea e lirica della *vana gloria do mandar*, e degli arcani destini lusitani, che *diventano* il *fato* di un pianeta, della rotazione delle ere infinite, e del cosmo in trasformazione: “for-faris”, il *fato* che viene *sillabato*, parola detta sull’acqua, lettera generatrice disegnata sulla superficie dell’alito di vento, della brezza marina, cifra cabalistica che scorre lungo la linfa dell’albero filosofico, formula misterica di palingenesi, atta a *reincarnarsi*. E’ come se, nell’*esperienza di una lunga vita* (fra poco 107 anni) De Oliveira compisse magici gesti filmici per *decomporre e ricomporre* l’intera su vita di cinema e farla coincidere, porla in *empatia*, con la parola e l’immagine che fluisce nel tempo e rende non-indifferenti Natura e Storia. Ciò che si *ripete* è ciò che si *compara* e che, per analogia di visione, con posture *rituali*, con formule *poetiche*, “fa differenza” nel ciclo delle ripetizioni, scarta, rende evidente e palmare il *vento eterno* della Natura, insieme al *vento transitante* della Storia. E per far ciò, incidendo le immagini e lavorandole, bisogna che si attui una *politica dei corpi*, una precisa *utopia* che concretamente *dislochi* il luogo della *nascita di immagini* in modo da ri-velare, smascherare sotto il segno del velo e della maschera tutta la *vanitas* dei poteri di regolamentazione dei corpi. De Oliveira *sa* in questo senso come *liberare* i corpi, *mettere a fuoco e mascherare* per incarnare e dissolvere. Intanto il “Vecchio” che appare agli uomini di mare, agli uomini di destino nel Canto Quarto dei *Lusiadi*, lo pone all’ombra e sull’orizzonte simbolico e immaginario di Belem, della *Ermida de Nossa Senhora do Restelo*, e lo dispone nella luce del “reale”, del punto fisso e vorticoso dove *si apre il reale*, che è una panchina sotto gli alberi, davanti a un caseggiato, *nei pressi della sua casa* (quella stessa *Velha Casa* che, da Josè Regio, ha cominciato a filmare, quella stessa dimora di fronte a cui si innalza il grande albero di *A divina Comedia* e quella *vanamente sognata* lungo lo stesso albero dai soldati che percorrono storia e natura in *NON ou A Va Gloria do Mandar*, quelle stesse segrete stanze che ha già filmato, in modo postumo e profetico, nell’ “ancora” inedito *A Visita*). Nella sala della cappella della Torre di Bèlem, nel luogo dove Dom Joao II aveva scelto di far edificare il bastione del Restelo, su un isolotto di basalto dove si rifrangono le onde insieme del mare e del fiume Tago, i motivi di decorazione sono le *fiamme e la maschera*, che emergono e sommergono il piano di calpestio bianco e nero, il ritmo del tempo naturale e il suo centro incommensurabile dove vortica la Storia, e che ha forma di ottagono arcano, laddove il *mundus* è apertura entro cui passa l’infero e si suggella il superno, entra in *empatia*, al *momento opportuno*, con i corpi che si disfano e si incarnano, si fanno fantaasmi e semi reviviscenti. E ancora De Oliveira fa incontrare in questo *crocevia* degli elementi *tre* scrittori, *tre bocche parlanti poesia* : Texeira de Pascoais (Diogo Doria) Luis de Camoes (Luis Miguel

Cintra), Camilo Castelo Branco (Mario Barroso). De Pascoais è colui che *tesse le fila congetturali*, argomenta destini e dispone analogie e genealogie, e fu il poeta della natura e della creazione, della visione del paesaggio, del panteismo di corpo/spirito, poeta “panico” di *Gesù e Pan* e del *Ritorno nel paradiso*, nonché obliquo biografo con *O penitente* di Camilo Castelo Branco, il quale è da De Oliveira *evocato* ancora una volta (dopo *Amor de Perdicão, Francisca* e *O dia do desespero*), e le cui *cartas* che in *Amor* si inabissano, galleggiano e riemergono, qui sono scompagnate, riaggregate, suscitate e resuscitate a fil di mare e sottovento, lungo la linfa di un Albero dei Destini, compitandole e ricapitolandole “in forma di libro”, emblema-speculum-exemplum, come *pagine di un film infinito* che è il Libro/Film di Manoel, una correzione, rinascita, ricapitolazione, reviviscenza della parola-popolo, del film-popolo che è l’ininterrotto, *fluvial* corpo-poesia deoliveiriano (qui Manoel De Oliveira, così come vanno facendo anche Bressane o Gitai, così come fanno *in modo infinito* anche Godard e Paulo Rocha, *rifilma*, con un potenziale/differenziale decisivo, i suoi film che, più che *precedenti*, sono *accedenti*, sono film-futuro, libro/film “a venire”). E per far ciò, genialmente, De Oliveira mette in questione ogni “teologia politica” occidentale, *immettendo* un terzo, dentro la figura del *due*, laddove si tende a subordinare, dominare, separare in modo “unario”: procede a una radicale conversione e comparazione, immette la *potenza dell’analogia*, inter-ponendo sulla “scena della panchina” (nel giardino edenico e destinale) Cervantes/ Camoes/Don Chisciotte: irrocervo in cui si specchia una bi frontalità segno del tempo come nell’emblema di Giano, l’uno sorta di “apolide iberico”, di *enigma universalistico* che incede sul mare e nel vento *comune*, per inclusione, per saggezza centaurica, per metamorfosi, *insieme all’Altro*, al Don Chisciotte che lacera gli schermi di esclusione, che cavalca sul vento dei mulini e sulle nuvole basse che alitano in terra e che *resta muto* in ascolto della *parola* che intercala natura e storia, salvo ad *apparire* (nel *doppio* incedere con il suo Sancho, e insieme nella tripartizione con Ronzinante, che è il suo *sapere essere centaurico*, come si dice nel film) sulle stampe di Dorè, sul frontespizio delle Cinquecentine, nelle tavole/pagine del film di Kozintzev, e in quei *fogli di un libro perduto-ritrovato* che è il progettato e scritto (da De Oliveira) film (già da sempre e per sempre, come in un *Livro do Futuro* “alla Padre Vieira”, in parola e in utopia concretate tutt’assieme), *suo* (e di un popolo intero, di una comunità *possivel-impossivel*, visibile-invisibile, planetaria) *Don Qujote*. La Torre di Belem (con il Vecchio di Belem, o di Restelo, la cui bocca d’ombra, nel vento, sull’acqua, nelle fiamme, incedendo sulla spiaggia, pronuncia l’oracolo della “vanità” e del “destino”, congetturalmente in Camoes come in Cervantes) allora è il luogo delle nascite (*Belem è Natale iberico*, nascita/scomparsa/riapparizione del

bambino/Re nascosto “lusitano”, nascita della parola, nascita delle immagini), si erge sul mare e si continua nel Monastero di Belem, dove i fantasmi di un popolo, dei suoi regnanti, dei suoi poeti *si incarnano* nelle nascite future, sotto l’egida dei *tria Fata*, delle voci fatali (Fato è etimologicamente connesso con le voci dei Fauni che si udivano nell’antichità durante il corso delle battaglie, o nei Sacri Boschi), delle figure oracolari che presiedevano alle nascite nella latinità, quelle “Parche”, come scrive Varrone, che “parlando (*fando*), fissano il periodo della vita per i bambini”. *Fata Scribunda*, dicevano i Romani, che eressero presso i Rostri della curia senatoriale, le statue delle *tria Fata*. E “tre altari” ricoperti di *azulejos* savigliani del XV secolo costellano la Cappella di S. Jeronimo nel giardino “alto” del Monastero di Santa Maria di Belèm, e le cappelle erano, di fronte al fiume e all’oceano, in numero di *tre*: Nostra Signora del Restelo, Santo Cristo e San Girolamo. Il luogo del *Velho*, luogo del corpo palingenetico, luogo di parola-immagine è Restelo/Belem, nel film *trasposto* in un giardino congetturale, *sottocasa*, e i tre poeti di De Oliveira, come i Tre Fati, come le Tre Parole, e i Tre gesti della testa del *Velho* di Camoes, reclamano il “quarto” che concreta e incarna in terra il ritmo tripartito della parola-immagine, e non a caso resta muto: è un Don Chisciotte che dovrà reincarnarsi (Senex-Puer nella figura del nipote di Don Manoel, Ricardo Tropa, che già in *Cristovao Colombo, O Enigma* era Don Manuel da Silva giovane, mentre De Oliveira era in quel film il *velho* Don Manuel, “Vecchio Marinaio” verso le Americhe con la sua sposa del vento). Geniale Film/Apostrofe *O Velho do Restelo* (il cui suggello in Camoes sono le parole-popolo, le parole-immagini: “Nessuna impresa difficile e nefanda, col fuoco, col ferro, sulle acque, fra i caldi torridi e fra i geli, lascia intentata l’umana generazione; misera sorte! Singolare destino!”) si chiude e si riapre, libro-film, sommerso/salvato, inabissato/emerso, con la domanda oracolare che risuona nei *Lusiadi* e si *trasferisce* nel gesto chisciottesco: “In quali nuovi disastri ti proponi di trascinar questo regno e questo popolo? Con quali facili miraggi di terre e di tesori lo seduci? Che onori gli prometti? Che esaltazioni? Che trionfi? Che palme? Che vittorie?”.

