

Danzare con il morto

VA E VIEM

di João César Monteiro

Titolo originale: id. *Regia e sceneggiatura:* João César Monteiro. *Fotografia:* Mário Barroso. *Montaggio:* João Nicolau, Renata Sancho. *Musica:* habanera «La verbena de la paloma» di Tomás Bretón; mottetto «Qui habitat» di Josquin Desprez. *Scenografia:* José Manuel Castanheira. *Costumi:* Isabel Branco, Lucha d'Orey. *Suono:* Jean-Claude Laureux. *Interpreti:* João César Monteiro (João Vuvu), Rita Pereira Marques (Adriana/Urraca), Joaquina Chica (Custódia), Manuela de Freitas (Fausta), Ligia Soares (Marcisa), José Mora Ramos (il signor Zé Aniceto), Rita Durão (Jacinta), Maria Do Carmo Rôlo (Bárbara), Miguel Borges (Jorge Varela Vuvu), Rita Loureiro (Marina), Tiago Diaz (il muto di Acordao), Ana Brandão (Eva Sigar), Rui Luís (il prete), Cláudia Almedia (Emilia), Mário Barroso (il medico), Inês Corodvil (Dafne), Manuel Quintas, Ana Isabel Strindberg, Vítor Silva Tavares, Sofia Lima, Margarida Gil. *Produzione:* Paulo Branco per Mandragoa Filmes/Gemini Filmes/Arte France Cinéma. *Distribuzione:* Revolver. *Durata:* 179'. *Origine:* Portogallo/Francia, 2003.

João Vuvu, vedovo d'antica ascendenza africana, alterna visite al parco e interminabili viaggi in tram ad incontri con giovani donne, che visitano la sua casa in cerca di un impiego domestico.

S'avvicinano ragazze d'ogni tipo; ognuna si presta alle cure e ai «riti» di Vuvu con deferenza. Altri incontri, in esterni, sono con Fausta, vecchia conoscenza del vedovo, ora meretrice in Parlamento; e con Jorge, figlio lasso e assassino.

Durante uno dei suoi riti, João è sodomizzato con un fallo artificiale, spintogli nell'ano da un'ancella. Segue una degenza in ospedale, quindi la dimissione. João si congeda chiedendo all'infermiera un atto sessuale, risoltosi in abbraccio.

Il film si chiude sul lungo piano fisso, poi tramutato in freeze frame, dell'occhio sbarrato e immoto del personaggio.

ALESSANDRO BERTANI

«Eppure non posso tornare in Europa, per tante ragioni; prima di tutto, d'inverno morirei; poi, mi sono troppo abituato alla vita errante e autonoma; infine, non ho una possibilità di lavoro.

Dunque dovrò trascorrere il resto dei miei giorni vagando tra stenti e privazioni, con l'unica prospettiva di morire sulla breccia.

Qui non mi fermerò a lungo: non ho lavoro, e tutto è troppo caro. Dovrò trovare, per forza, dalle parti del Sudan, dell'Abissinia o dell'Arabia. Forse potrei andare a Zanzibar, da dove è possibile fare lunghi viaggi in Africa; e forse in Cina, in Giappone, chissà?».
(Arthur Rimbaud, «Lettera alla famiglia da Il Cairo», 23 Agosto 1887)

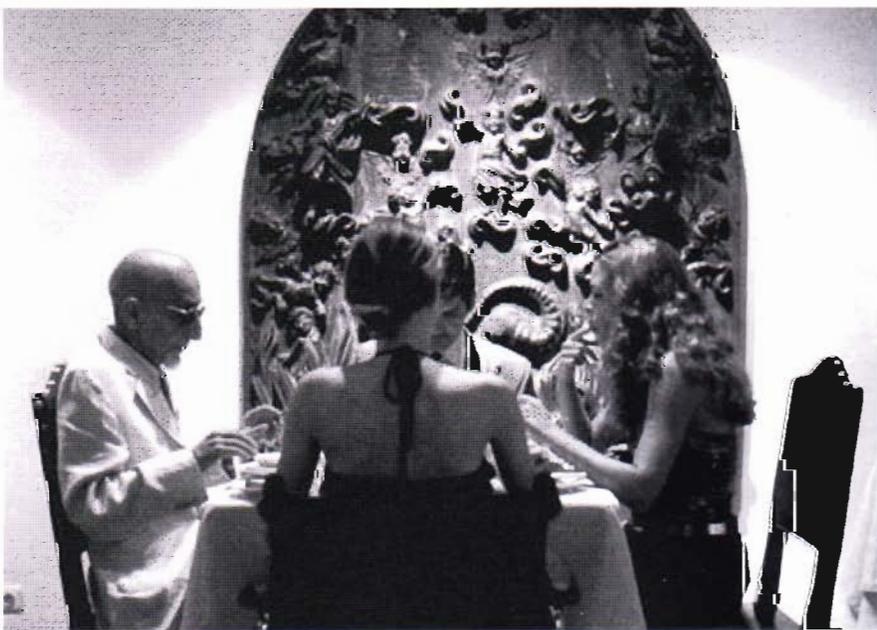
«L'uomo è forse padrone dei suoi gusti?».
(D.A.F. de Sade, «La filosofia nel boudoir»)

1. Vorremmo poter risolvere finanche le questioni più gravose con un disegno, affrontare il mistero di un'interpretazione con strumenti adeguati. Un frasario,

una marcatura stilistica, un'avventura di sguardi. Vorremmo avere nelle mani il corriere che contenga e propaghi la nostra visione attraverso le ambiguità del testo, delle immagini. Questo ci illude di cominciare a parlarne, quando per tutt'altra vicenda, invece, ne siamo illustratori, visitatori-compositori tutt'al più amorevoli; mentre parlare è interrogare e rispondere (al testo), scoprirvi dei moventi che ci possano far dire «Ecco!», nel ritrovarne ancora, nel riconfermare le nostre emozioni e le nostre illusioni.

Cominciamo col parlare di superfici, partiamo dal corpo per impossessarci di un'idea che abbiamo pensato. Per la visita, la composizione, servono anzitutto danze. Monteiro è vorace di corpi, delle manovre cui si prestano, è un attore il cui corpo è sottratto alla vergogna e, osuto e rachitico, può davvero danzare con gli angeli. O può formulare un concetto da una danza – significativo, in tal senso, il lavaggio del pavimento sulle note di «Bella ciao» (1) – che per obblighi morali deve esaurirsi nel piano sequenza, nell'inquadratura fissa a sipari levati, vuoi che il fine sia la satira, vuoi l'apologia del corpo. *Vai e vem*, che celebra il fluire del *flâneur*, è un'oggettivazione dello sguardo, una sua diramazione metamorfica nei fenomeni che le danze smuovono, come idee che si sprigionano dal movimento.

2. Tra le costanti figurative s'annovera il controluce, ma non quale blanda volontà dissociativa rispetto alle consuetudini della messinscena. Assumiamo le effrazioni fotografiche – avallate dal compassionevole Mário Barroso – come valente misura espressiva che ottenebra i volti e assiepa le ombre. I controluce servono a enfatizzare il parlato; gli spettri intagliano parole dal peso specifico ingente. Da questa via, il biancore dagli spiragli di finestre e portoni è la bestemmia, in termini di tecnica fotografica, che consente il recupero – su un altro piano percettivo – della significanza dei



fonemi, sussurrati ma scanditi, depurati del frastuono del mondo.

Monteiro esaspera in *Vai e vem* la messa a punto di una serie di quadri, pitture bidimensionali, dove all'assenza di profondità si accompagna una durata fisiologicamente naturale, come in una peregrinazione indugiante in pinacoteca, costellata di soste al cospetto della potente allegoria. Lo sguardo di Monteiro ricorda gli albori del cinematografo: la camera è ferma di fronte alla scena appiattita. Egli vi posiziona i personaggi di profilo o di spalle, a discorrere o guardarsi, senza che imbarazzanti campo/controcampo strazzino le tele (2). Il censo dell'immagine, quale esperienza vertiginosa e statica, rende pletorica la ricerca di una profondità: non serve prospettiva, quando tali forze sono liberate sulla superficie, a sancire una graduale perdita in diottrie. Nella direzione contraria a questa perdita, sembra che *Vai e vem* segni un risarcimento di credibilità nei confronti dell'occhio, specie a fronte delle preclusioni di *Branca da neve* (2000) – il film "grigio" (3) (quasi senza immagini di Monteiro; benché il ritorno a un film di immagini non significhi un ritorno dell'immagine quale ci attenderemmo. La bellezza è diluita, priva di violenze cromatiche. Siamo invitati a intuire, come faremmo in una penombra o accecati da una canicola.

3. Vuvu è avventore del mondo, ci si immerge e immola. L'occhio aperto e ghiacciato nel *freeze frame* finale – anch'esso depauperato di colore, sotto una luce pallida – chiude la filmografia del regista con un gesto celebrativo; così come irrorra le superfici di un'immagine-afezione, in termini deleuziani, in grado di comportare astrazioni tempo-spirituali, prova ne è l'affondamento dell'opera in un brano organico che si ruba l'inquadratura. È innegabile che il passaggio dalle concertazioni del personaggio-paesaggio (4) al ritaglio organico di un oc-

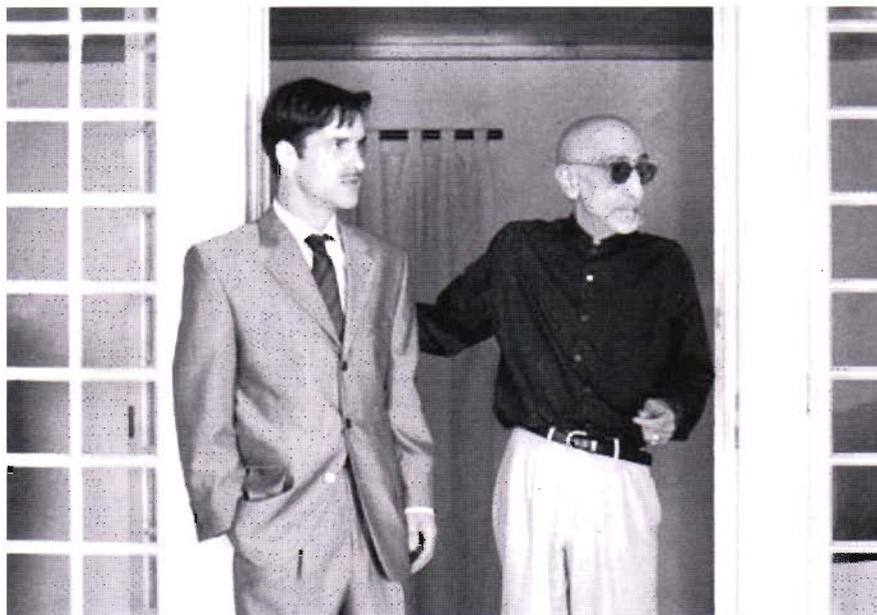
(1) Vuvu, esausto, carponi, esegue la danza spazzolando la moquette, mentre la canzone dei partigiani s'avvilisce nell'azione tutt'altro che indimenticabile. Nell'altra stanza, Adriana, supposta colf (di stampo leninista), riposa su un divano avvolta in un velo bianco, lamentando con lo sfinito Vuvu l'arrivo delle mestruazioni.

(2) I rari campo/controcampo, nel cinema di Monteiro, non sono narrativi, né intendono vivacizzare la messinscena. Sono sempre degli spasmi, delle epifanie, degli orgasmi, la somma di due sensazioni vorticoso che per coincidenza, per scherzo, collidono o collassano.

(3) Monteiro parlò di film grigio, poiché la variante esibita virerebbe verso una sfumatura non nera, bensì, a suo dire, grigia.

(4) In *Le Bassin de J.W.* potevamo assistere a una fusione pressoché totale del personaggio nell'ambiente circostante, quindi al funzionamento del corpo attoriale in un *ensemble* concertistico, un coro di spiriti e donzelle, una folla lontana dove ciascuno si distingue a fatica.

(5) Nello scampolo d'intervista a Carmelo Bene trascritta su «Panta Cinema», 1994, numero 13, pagg. 21-22, si definisce Keaton «un grand'angolo umano», in quanto «attore-autore [...] di qua e di là della macchina da presa», differenziandolo per la sua capacità di autocritica, di dialettica, di oggettività, da Welles o Olivier, altri fenomeni che si si mettevano in scena, ma dirigendo se stessi semplicemente come fossero altri attori, producendo allora una realtà filmata e non *filmantesi*.



chio adagi un'impronta pesante (non necessariamente mortuaria) che dà luogo a svariate letture: una firma, se la vogliamo stigmatizzare, un approdo naturalistico, se la vogliamo gloriare, una rottura metalinguistica, se crediamo nella possibilità di essere al contempo ai due poli dell'azione cinematografica. Guardarsi in scena vuole dire, se non si è degli obiettivi umani (5), esserne estromessi; altrimenti costituirli a tal punto – incarnarla – da non potere più distinguere chi guarda chi, ed essere senza mezzi termini il film che si fa.

Con le danze, le pitture sono tramutate in palchi, in hangar per minuetto. João compie le sue evoluzioni in spazi circoscritti, così come appare contemplativo e rappacificato *en plein air*. La teoria spri-gionata dai quadri insegna: un genere multiplo di abbandono: all'arguzia, al motto, ai concettismi, all'anarchismo conservatore – non tanto per prurigini senili, quanto per esanimare il principio

falsificante dell'uguaglianza, della democrazia estesa all'individuo. Nelle reiterate scorribande tranviarie, Vuvu si pasce del *sopruso popolare* in un'effusione sospetta, in abbandono circospetto, autorizzando la deflagrazione "situazionista" degli spazi urbani. Vuvu interagisce coi passeggeri, partecipa alle loro convulsioni o alle loro apatie, è costretto a genuflettersi per scrutare le facciate dei palazzi, in acrobazie il cui impeto è compromesso dall'impedimento fisico, la difficoltà nel portare a compimento gesti e azioni, convertendo il movimento in gag.

Vai e vem è sintesi ed epilogo dell'itinerario monteiriano. L'andirivieni (il va' e vieni) tra i segmenti di società, i conventi, le prigioni, le ville e le soffitte – tra interno esterno, cuore cervello, desiderio morte – si confà al sogno d'ubiquità e libertà célimiano e picaresco, alla migrazione di Messia dello sconcerto, non-morto coriaceo e imbattibile, cata-





lizzatore della biologia cittadina, nonché nodoso bastone tra le ruote della civiltà.

4. Più che blasfemia, nell'opera di Monteiro è rinvenibile un atteggiamento critico penetrante – fattosi progetto – della proterva, devastata società, nelle sue componenti laiche, religiose, politiche e culturali. La trilogia di *de Deus*, insieme a *Le Bassin de J.W.* (1997) e a *Vai e vem*, forma un imponente corpus critico/poetico percepito come unicum di intensità, che fa leva narrativa sulle migrazioni dello spiantato/aristocratico, dedito alla speculazione, al disarmo gaudente, al libertinaggio imperituro di chi cerca il piacere per scansarlo. Ciò tutto è coadiuvato da cerimonie d'ora in ora più smagate, sempre meno misticheggianti e sempre più automatiche. Il protagonista si arricchisce staticamente, limitato dalla vecchiaia e dall'esperienza. Gode della parola, più spesso la propria, o del canto, delle musiche di scena; non lascia che il rito lo travolga.

La rincorsa di João, dalle *Recordações da casa amarela* (1989) a *Vai e vem*, mira alla costituzione di sé come avamposto sul fronte della disgregazione sociale, della macerazione urbana. Egli è albero, monile, seggiola, paesaggio. Si autoemargina mettendo però in chiaro che la vertenza non è chiusa, imponendo un occhio che – esausto – vigila sui costumi, sulle artriti mondiali. La ritenzione della violenza è un tratto costituente la fisiologia dell'attore. È la punta acuminata del suo armamentario critico, non per scardinare la società nelle sue aberrazioni, quanto per denunciarne la disperazione, la povertà spirituale, la mollezza che permea i nostri tempi. Non si tratta del rimbroto senile di un nostalgico. Egli non è interessato al passato, né alle tradizioni. Il vantare blasoni è

una posa, un arricchimento buffo che “non lo sporca”. Egli sopravvive alla mediocrità sprofondando il proprio ego nell'aneddotica, nel ritornello, nel proverbiale, come pure nella ricerca, originale e farsesca, dell'appagamento fisico e intellettuale.

5. Il vedovo si intrattiene con diverse ragazze, capitate nella sua casa (laddove cercasi domestica). Gli incontri nascono come occasioni amorose e sfociano in cerimonie. Vuvu si nutre di abbandoni controllati, studiati e riprovati. La “habanera” danzata e cantata con Jacinta, una serie di pranzi e conversazioni con donne d'ogni fatta, credo, estrazione sociale: la poliziotta, la “compagna”, la donna barbata, sottoposta finalmente al taglio della barba; oppure Fausta, puttana dei ministeri, sorta di scaturigine delle esperienze rituali e (dis)educative propugnate dal Nostro.

Vuvu ama profondamente gli esseri umani come ama se stesso e il proprio diletto. Questo amore per la persona lo induce a cercarne la fisicità, o quella divinità di ritorno – per eccesso d'umanità – che certe fisicità impongono. Degli esseri ama le forme, le disgrazie, gli afriori, le secrezioni. Questo amore disciplinato non risulta compromesso dalla denuncia che se ne fa in parallelo, di un'umanità impoverita, di una democrazia che ci avvelena. Vuvu constata che le prigioni non ospitano più i malviventi carismatici, i delinquenti-artisti di un tempo: il crimine non paga più. Le carceri brulicano di ladruncoli. Sovvengono certe sfiurati di Bene (6) sul fatto che oggi giorno «non vi sono più nemmeno dei criminali interessanti», dacché l'efficietismo della giustizia ha inabilitato gli eccessi, uccidendo la follia criminale al pari della follia poetica (7).

6. Certe volontà non si commerciano: Vuvu si muove famelicamente tra casa e giardini, cercando una visione o una sensazione da catturare, cercando pure di trasfondere i deliri nella commensurabilità di spazi, vedute. È la giocosa voluttà che s'effonde da sequenze come quella in cui João, seduto sulla panchina del parco, vede passare a intervalli regolari una fanciulla in bicicletta, balzandole appresso. Il gioco è l'esito meno ferale del desiderio, dacché João si trincerava nel gag, sorride della propria amevole perdizione, accumulando e sciogliendo le pressioni del desiderio in cerimonie-gag. Se torniamo al duetto con Jacinta, scopriamo la compiutezza della danza-cerimonia-gag nel pieno del suo spasmo pur trattenuto, della gioia – in fondo – di sopravvivere. Alquanto segnato nel fisico, João prova sadianamente a sostituire il piacere con il parlarne. Anche quando non si parla dell'amore, le parole ne sono confuse, anche quando si parla del sesso degli altri, o dei “brochinos” (la fellatio cinese teorizzata con l'esperta Fausta).

Nella consuetudine di sedurre giovani donne – autentica rassegna sadiana, catalogo vivente di casi femminili – si combinano piacere fisico e contemplativo. Tutto il cinema di Monteiro è affannato da un paradigma della seduzione, che qui non consta unicamente di richiami

(6) In quanto a Bene, ricorderei che nella sua abitura pressoché totale del cinema contemporaneo («Un lecca lecca sociale»), ha eccipito soltanto per Monteiro.

(7) Il figlio di João, Jorge, viene perdonato come assassino di due poliziotti, ma blandito per il suo ravvedimento. Suo padre lo spinge a mare dopo una lunga conversazione e, ultimo affronto, dopo essersi sentito etichettare come “padre”. Il consiglio paterno inascoltato recitava più o meno: «Fuggi dalla società, come il diavolo fugge dalla Croce. L'unica società che devi coltivare è la tua».

sessuali. Il piacere si affetta in sessioni, in estenuazioni della Grazia, fino a che schegge imbarazzanti del contingente s'introducono in qualche angolo di inquadramento. Nella stanza d'ospedale è appesa una bandiera statunitense a corredo di una foto di George W. Bush, sotto cui troneggia l'enorme fallo scuro appena estratto dallo sfintere. La fiele sgorga nel canto senza tempo, i germi del quotidiano assommano le teste grasse dalle grate, sulle convulsioni cittadine, nelle bocche servili della gente.

7. L'origine etiope di Vuvu ne fa un Rimbaud sopravvissuto alla malattia. Un Rimbaud che ha conosciuto la vecchiaia, le cui esperienze vitalistiche si sono asserragliate nell'eloquio. Forse lacerti di un progetto "africano" mai cominciato, i richiami al Corno d'Africa restituiscono alla parabola monteirianna un sapore post-coloniale, della risacca sanguinosa dell'Occidente dalle terre d'Oltremare. La nobiltà acquisita può divenire miseria nella terra dei Padri. Là dove il controllo sociale si perde in schiavitù e violenze, in derive della fede e del potere temporale, si formano gerarchie dal fango, si costituiscono imperi incoffensabilmente vacui. João Vuvu è il sopravvissuto, che nella polvere di quegli imperi s'è appuntato un blasone, una dignità. Una danza africana in penombra - lascito delle origini lontane - introduce la scena del sacrificio, la cerimonia della penetrazione: João si lascia infilare nel retto un enorme protuberanza fallica, poi estrattagli chirurgicamente.

Se leggiamo gli ultimi film di Monteiro come una continuazione della Trilogia di João de Deus, a formare un'unica peregrinazione in cinque atti, "siamo costretti" a interpretare *Vai e vem* come il capitolo che sancisce il tramonto del personaggio, il tramestio definitivo, l'agitazione che porta alla tomba, pur non avendo nulla del mortuario e del tombale. Tolta l'esperienza senza tempo di *Le Bassin de J.W.*, in *As bodas de Deus* (1998) avevamo lasciato João come sposo abbandonato, turlupinato, rovinato finanziariamente. Con *Vai e vem*, fatta salva l'identità distinta, lo ritroviamo di già vedovo, padre di un figlio degenerare. Un'ellissi temporale ci ha privato di passaggi chiave sul farsi della famiglia. Si son perduti gli anni della maturità, della felicità, del nullo turbamento. Avevamo lasciato un adolescente (in senso spirituale), ed ora rinveniamo un vecchio, un morto. Vuvu è un morto che parla, una tazza sbeccata che perde anatemi, una salma però coriacea, mummia già in vita, spessasi in allegorie della socialità e dell'amore. La figurazione è venuta assumendo via via gli ondeggiamenti di una danza, mentre qualcosa di torvo ne ha assopito la gioia e attenuato lo slancio. La morte ha fatto il resto: nell'occhio di João è riflesso un giardino, l'andirivieni d'elastico percosso, le volute di una fanciulla, le peregrinazioni insindacabili di un amico impossibile, corriere che ci ha abbandonato.

Lo sguardo della memoria

ÉLOGE DE L'AMOUR

di Jean-Luc Godard

Titolo originale: id. *Regia, soggetto, sceneggiatura e montaggio:* Jean-Luc Godard. *Fotografia:* Christophe Pollock, Julien Hirsch. *Coll. Montaggio:* Raphaëlle Urtin. *Musica:* brani di Ketil Bjornstad, David Darling, Georges Van Parys, Maurice Jaubert, Karl Amadeus Hartmann, Arvo Pärt. *Costumi:* Marie-France Thibault. *Suono:* François Musy, Christian Monheim, Gabriel Hafner. *Interpreti:* Bruno Putzulu (Edgar), Cécile Camp (Berthe Bayard), Jean Davy (nonno Bayard), Françoise Verny (nonna Bayard), Philippe Loyrette (Philippe, l'autista), Audrey Klebaner (Eglantine), Jeremy Lippmann (Perceval), Claude Baignières (Mr. Rosenthal), Remo Forlani (l'avvocato Forlani), Mark Hunter (il giornalista statunitense), Bruno Mesrine (il mago), Djelloul Beghoura (l'algerino), Violeta Ferrer (una donna adulta), Valérie Ortlieb (un'altra donna adulta), Serge Spira (il vagabondo), Stéphanie Jaubert (la ragazza), Jean Lacouture (lo storico), Jean-Henri Roger (il vice-sinda-

co), Lemmy Constantine (l'assistente statunitense), William Doherty (il funzionario statunitense), Ysé Tran (la cameriera), Noël Simsolo, Marceline Loridan, Marie-Françoise Audollent, Jean-Luc Godard (l'uomo seduto alla panchina). *Produzione:* Alain Sarde, Ruth Waldburger per Avventura Films/Périphéria/Canal+/Arte France Cinéma/Vega Films/TSR-Télévision Suisse Romande. *Distribuzione:* Revolver. *Durata:* 97'. *Origine:* Francia/Svizzera, 2001.

Parigi. I volti di due ragazze e di una donna matura, la silhouette di un anziano clochard, inquadrati durante interviste preliminari e provini: Edgar sta preparando Éloge de l'amour, un progetto, di film o di romanzo, sulla storia di tre coppie di età diverse (due giovani, Perceval e Eglantine, due adulti e due vecchi mendicanti), in uno dei quattro momenti dell'amore (l'incontro, la passione fisica, la separazione e il ritrovarsi). Il produttore del film è Rosenthal, un anziano mercante d'arte ebreo

