

# RICORDI DELLA CASA GIALLA

di João César Monteiro



GIUSEPPE GARIAZZO

*Titolo originale:* Recordações da casa amarela. *Regia e sceneggiatura:* João César Monteiro. *Fotografia:* José Antonio Loureiro. *Montaggio:* Helena Alves, Claudio Martinez. *Musica:* Franz Schubert, Antonio Vivaldi. *Suono:* Vasco Pimentel. *Scenografia:* Luis Monteiro. *Interpreti:* Manuela De Freitas (Donna Violeta), João César Monteiro (João de Deus), Sabina Sacchi (Mimi), Teresa Calado (Julieta), Ruy Furtado (Armando), Henrique Viana (ufficiale di polizia), Duarte De Almeida (Ferdinando), Antonio Terrinha (medico), Luis Miguel Cintra (Livio). *Produzione:* Joao Pedro Bénard, Joaquim Pinto per Invicta Filmes. *Distribuzione:* IMC. *Durata:* 120'. *Origine:* Portogallo, 1989.

*João de Deus vive in una squallida pensione situata nella parte vecchia di Lisbona, gestita da donna Violeta che abita con la figlia Julieta. Inoltre, un gruppo di persone, sole e disperate, che popolano le altre stanze. Pieno di malanni, senza nessuna occupazione, tifoso del Benfica e*

Il Portogallo è una zona di confine, vicina eppure lontanissima. Una frontiera attraente, sospesa fra la terra e il mare, verso / dentro la quale si sono avventurati cineasti apolidi ma anche autori lusitani inossidabili che hanno popolato il loro universo cinematografico di segni specifici, di «tempi» narrativi e visuali profondi e «altri». Una ricerca di forma in profondità che si rintraccia anche nei lavori (pochi, dilatati nel tempo, fra cinema e televisione) di João César Monteiro, teso ad una intensa lettura critica del periodo storico-sociale portoghese e ad una altrettanto precisa individuazione di linee teoriche, fluide e contaminate, appartenenti a quell'universo della memoria, esteso e continuamente attivato, non più limitabile geograficamente, ma dilatabile verso territori-limite di un immaginario cinematografico che trae nuovi stimoli e pulsioni proprio da questi percorsi mutanti in cui fare interagire commedia e dramma, accensioni fantastiche e sguardi realistici e crudeli.

«Dicono che io sia nato il 2 febbraio del 1939 a Figueira da Foz in una famiglia della borghesia rurale fortemente segnata dallo spirito anti-

clericale e antisalazarista della Prima Repubblica» (1) dice Monteiro, non solo regista di film espressivamente forti (oltre a *Recordações da casa amarela* bisogna almeno ricordare *Silvestre*, 1981, e *A flor do mar*, 1986), ma anche attore in parecchi film, sia diretti da altri sia suoi. (2)

E *Recordações da casa amarela* si pone come tappa significativa nel percorso ideato dal regista portoghese (autore, anche, di una raccolta di poesie). È — come si legge subito, nei titoli di testa — «una commedia lusitana»: bizzarra, intellettuale, anarchica, *trattenuta* fra due inquadrature in nero che aprono e chiudono il film. E *in mezzo*, per qualsiasi due ore di grande cinema strategico, gli avvenimenti e le situazioni, i complotti e le ossessioni, i comportamenti e gli scontri fra un nucleo di persone «raccolte» in set

(1) Dal catalogo di Venezia '89, pag. 120.

(2) «Al di là di fugaci apparizioni in film di questo o quel regista, non mi era mai passato per la testa di essere il protagonista di un film. Devo l'idea al mio amico Otar Ioseliani: Salso '87, indimenticabile» (dal catalogo citato, pag. 120). Tra i film interpretati da Monteiro da ricordare *Doc's Kingdom*, 1986, di Robert Kramer, e *Relação fiel e verdadeira*, 1987, della moglie Margarida Gil.





guardone, João è colpito della bellezza di Julieta, ma anche della giovane Mimi, lontana da casa. Con quest'ultima passerà una notte d'amore, prima che la ragazza, il giorno dopo, muoia dissanguata nel suo letto.

Per João, uomo libero da ogni forma di costrizioni sociali, le disavventure non finiscono. Viene sbattuto fuori dalla pensione perché ha cercato di violentare la figlia della padrona. La sua vecchia madre, fino alla fine della sua vita costretta a lavori di fatica, muore poco dopo. João vagabonda insieme ad altri barboni. Poi, recuperata un'uniforme militare di alto grado, attraversa la città: distinto, «folle», aristocratico, per un attimo si appropria della leggenda cucita addosso ad un regista maledetto, Eric von Stroheim.

Catturato dalle forze dell'ordine, finirà in manicomio. Lì incontrerà un suo vecchio amico, che lo aspettava e che gli affida una missione importante, libera, sicuramente folle, anarchica. João deve scappare dal manicomio e tornare a dare del «filo da torcere» alla gente che sta «dall'altra parte». I cancelli, magicamente, si aprono. E da un tombino rispunta João de Deus.

diversi (i set — mare, casa, strade e vicoli, manicomio — che definiscono il film e lo fanno procedere in una struttura compatta ma che assume dentro essa «piccoli» scarti folgoranti di messa in scena, visionari grotteschi surreali) attraversati, nella sua *odissea-homeless* dallo stesso regista che dà il suo corno al protagonista, lo stralunato e intruso João de Deus («il mio nome è tutto qui, breve», dirà al vice capo di polizia, quando, nella parte finale del film, viene interrogato a proposito di una delle sue «stranezze»).

João de Deus / João César Monteiro si muove all'interno di ambientazioni, appunto, strategiche. Monteiro-regista costruisce un percorso formale quasi kubrickiano, maniacale nel décor, fluido nel comporre le strutture figurative, fra carrelli e gru azionati all'interno di piani-sequenza fissi o estesi e respirabili (la sequenza iniziale sull'acqua) e dolcezze di montaggio magari usate in circostanze tragiche (la velocità di passaggio, d'esecuzione, nel consegnare al veterinario un cane affinché venga ammazzato). Linee che attraversano tutto il film e dentro le quali agiscono i personaggi, corpi quasi astratti e lontani, talvolta sol-

tanto ombre ritagliate in spazi ulteriori di-segnati nell'inquadratura (finestre, specchi, questi ultimi in vari momenti ritornanti: al ristorante, al bar, dal barbiere, nelle stanze della pensione dove abita João).

Personaggi che si trascinano ricordi difficili, esperienze dolorose, memorie prese a prestito. Lì, in quella «casa gialla», ora pensione di quart'ordine visitata dagli scarafaggi e gestita dalla avida e possessiva Violeta / Manuela de Freitas, una volta abitarono duchi e duchesse, ricorda la padrona di casa a João, malato, perdigiorno, senza un soldo. Ricordi di altri tempi che quella donna-gendarme si porta dietro. Ma ora, nella «casa gialla» abitano *dropout* senza nessun interesse all'integrazione, all'omologazione in un contesto pubblico certamente fastidioso, guidati proprio dal saggio João. Con lui, anche un vecchio che gioca a carte e combina qualche affare con clienti saltuari e Mimi / Sabina Sacchi, giovane lontana dalla famiglia che morirà dissanguata nel suo letto d'albergo, senza nessuno accanto.

Esperienze e ricordi si rincorrono, mentre lo sguardo di Monteiro resta «distante», registra gli avvenimen-

João César Monteiro (*João de Deus*) con Manuela De Freitas (*Donna Violeta*). Nella pagina a fronte, il dipinto di George Grosz che illustra il pressbook originale del film.





ti — grotteschi o crudeli — tenendo lontani i moti del cuore, piuttosto ponendosi come un antropologo che scheda frammenti di comportamento, spesso ossessivo (non solo in João, anche in Violeta, bigotta, turchia, pronta a recitare le doti di una figlia «brava ragazza cattolica», ma Julieta / Teresa Calado provoca, e fin troppo... fino alle conseguenze estreme), diventando un antropologo delle immagini, per nulla frettoloso, ma pronto a giocare sui tempi lunghi (ma non lunghissimi, più secchi e veloci rispetto al luminoso e più «pittorico» *A flor do mar*) della visione, sulle attese, sull'immobilità — su quell'attimo di sospensione da cogliere prima di «tagliare» / cambiare un'inquadratura — e su inattesi depistamenti formali, sketch senza risata in cui l'occhio del fruitore viene privilegiato (si pensi al gioco di specchi e ombre che si crea mentre João va a spiare Julieta dal buco della serratura nella camera in fondo al corridoio, con la silhouette della ragazza già «rimandata» e riflessa su un altro «schermo» / finestra ritagliato sopra la porta della camera di lei — gioco *distante* intellettuale mnemonico dentro il cinema stesso compiuto da Monteiro).

Con il segno grottesco / crudele attivato da Monteiro, João entra, così in funzione di elemento disturbante, *straniero* agli accadimenti e ai ritmi specifici, in un'altra sequenza bellissima. La mdp in piano sequenza — la cifra stilistica che definisce buona parte del film, usata in funzione straniante — si muove tra i vicoli in salita della vecchia Lisbona, scoprendone lentamente, in un attraversamento dello spazio che si «apre» da destra verso sinistra, le vecchie case, segni urbani del passare del tempo, e le donne di quartiere che «improvvisamente» (ma sembra quasi ripetano un testo imparato a memoria e più volte «rappresentato») lo popolano in un piccolo slargo, set «naturale» per recitare un copione, appunto, ormai logoro ma sempre, in un contesto di dialoghi popolari, riciclabile. Tiene comizio, soprattutto, donna Violeta, nel mostrarsi irreprensibile (ma è la prima, dentro le mura della «casa gialla», a mettere in scena tutte le sue avidità, possessività, ipocrisie di un vecchio e marcescente corpo sociale) e pronta a far sapere a tutte quanto sua figlia è brava, educata e timorata di Dio.

Monteiro segue isterie, tic, comportamenti di questo gruppo di donne con la solita eccezionale distanza, registra le situazioni e le filtra con il suo sguardo «esterno». E butta nella mischia, in mezzo alla strada, lo stralunato João (grandi passioni per questo povero cristo cristo di mezza età: il Benfica, Eric von Stroheim, e dunque forse una passione per il cinema mai dichiarata ma trasversalmente percepibile, la musica classica) che si comporta — straordinariamente — da perfetto intruso, straniero, e s-monta quel teatrino delle ipocrisie transitando in mezzo, toccando e fuggendo, animando «clownescamente» la recita stantia, allontanandosi, solitario idiota e «pazzo» che fin troppo ben comprende con quale tipo di gente ha a che fare, magari in compagnia di qualche cane randagio, «attore-comparsa» iterativa nel corso della visione.

E raggiungendo — sempre più — luoghi immaginari, fantastici, nei quali immergersi e dai quali riemergere, mentre il tempo ha perduto le sue coordinate e dunque si può procedere per scarti forti, al di là di emozionalità dirette. Monteiro, piuttosto, si pone come testimone di uno sguardo post-emozionale, non racconta tanto una vicenda brucian-

te sulla pelle quanto le sue conseguenze, la catastrofi del «dopo» mediate da rasoiate di humour talvolta nerissimo, un «dopo» che fa ancora male — ah, tutte quelle malattie, e il dolore ai genitali, di João... — ma che si può analizzare con più strategia, nello stesso modo in cui Monteiro costruisce il film fra le pieghe di uno specifico formale puntigliosamente definito «prima». E quindi la strategia mostrata nelle due ore di *Recordações da casa amarela* trova la sua completa giustificazione / presenza.

C'è solo un attimo, prima della fuga, libera e anarchica di João dalla «casa gialla», dai suoi abitanti, dai tempi dilatati e di «attese» (per un gol segnato dalla squadra del cuore, il Benfica, seguendo la radiocronaca in stato quasi di rigor mortis e di eccitazione, disteso sul letto di quella piccola camera squallida, corpo contro quella parete grigia / fondale freddo e gelido, mentre la voce fuori campo di donna Violeta si intronetta, su altre coordinate di discorso con altra gente; oppure per un corpo, quello della giovane Julieta, che vorrebbe possedere, e che può invece soltanto spiare, annusare a distanza, bevendo la schiuma e l'acqua con la quale Julieta si è lavata nel bagno comune, ritrovandosi così fra i denti un pelo del suo pube, «così piccolo e sottile»); c'è solo un attimo di concretezza spietata in João, quando si reca dalla madre, anziana, curva su un pianerottolo a lavare per terra, in precarie condizioni di salute, per chiederle dei soldi piuttosto che per andarla a trovare / salutare — infatti se ne andrà subito, *affari* lo attendono, deve fuggire, tornerà, forse...

Lontano da tutto e da tutti, ormai. Ha lasciato la «casa gialla» e i compromessi cui doveva sottostare. Ha lasciato donna Violeta e sua figlia Julieta urlanti perché aveva quasi cercato di volentare quest'ultima. È stato lasciato da Mimi, sola disperata dolorosamente ferita, e dalla madre, entrambe le donne morte tra l'indifferenza (e l'asciuttezza visuale di Monteiro aggiunge dolore, non mostra nulla di quegli eventi tragici, solo un lenzuolo inzuppato di sangue o João raccolto, ancora in piano sequenza, stavolta dall'alto verso il basso, da sinistra a destra, su una panchina insieme ad altri *homeless*, barba capelli e corpo trasandato più che mai).

Lontano da tutto e da tutti, ormai, João può *entrare* nell'immaginario





tout-court in precedenza accennato da Monteiro. Nella sua camera João teneva appeso alla parete un poster di von Stroheim, mostrato a frammenti e poi intero nella notte in cui il protagonista e la giovane Mimi hanno fatto l'amore. In quell'istante, la mdp — negando ancora una volta alla visione un atto, una situazione — si è fatta dolce, accarezzando quasi quel manifesto, quell'uomo in divisa, inflessibile, memoria cinematografica indelebile. E per João («ho più anni che sentimenti», ha detto lui a Mimi poco prima) la metamorfosi può compiersi, la trasformazione avviarsi, la ribellione assumere forme concrete, proprio dal momento in cui abbandona quegli ultimi «legami» con la società circostante. Resteranno con lui altri legami, rivoluzione e sfide contro le forme di potere (politico, sociale, culturale) lanciate — anche — da von Stroheim ai tempi del muto o ancor prima da Hölderlin.

João è un poveraccio che si fa passare per nobile, un poveraccio che legge *La morte di Empedocle*, libro requisito dal vice capo di polizia quando interroga João e che di fronte al titolo dell'opera potrà chiedere, in un momento di anarchia acce-

sa, gridata da Monteiro, a João se si tratta di un «detective story». «No, it's a celestial story», gli risponderà, magnifico, quell'uomo dal nome così corto, João de Deus. João sta «oltre», e già prima stava «a lato». E quindi, spirito libero, può bluffare, agire indisturbato, colpire. Si riappropria di una leggenda, e la rimette in scena. La leggenda creata da von Stroheim circa la sua nobile origine (in realtà era figlio di un commerciante viennese ebreo) quando il regista austriaco «rubò» il prefisso aristocratico «von» e lo incollò davanti al suo cognome. João «ruba» l'immagine-mito, si veste come il regista di *Greed*, trasforma la sua identità in una identità puramente cinematografica. E come von Stroheim, João de Deus crea, anche solo per pochi istanti, un'altra leggenda. Quando l'ufficiale di polizia gli chiede dove abbia trovato quella divisa militare, João gli risponde spietatamente che quella è un'uniforme aristocratica, di alto ufficiale di cavalleria, come si permette dunque quel pezzente di parlare così a un nobile? Finirà in manicomio, inevitabilmente, non prima però di avere usato quella sua falsissima e «aristocratica» posizione per sovvertire situa-

zioni intoccabili (nel momento in cui si reca alla stazione di polizia e — a conferma delle scelte operate in forma di sottrazione di elementi da Monteiro — fuori campo crea guai) ma anche per sentirsi — finalmente, dentro una finzione duplicata — protagonista, in mezzo alla strada e/o in contesti strategici. Già, perché sempre di strategie si tratta. Attuate fino in fondo, fin dentro la claustrofobia del manicomio in cui si aprono le accensioni più fantastiche, le accelerazioni (anche fisiche, quella nevrotica necessaria corsa di João) surreali più hard.

Il far cinema strategico di Monteiro esiste fino in fondo, fino alla fuga di João, uomo libero che nessun tipo di gabbia sociale potrà rinchiudere. Senza nulla da perdere, fantasma nella notte, compirà il suo gesto politico più estremo — o più fantastico utopico «folle». Tornare, tra buio e nebbie, nei vicoli scrutati con sguardo pittorico, sbucando da un tombino, e sparire poi di nuovo con un altro effetto straniante. João è imprevedibile e altrettanto «presente» così come il film di Monteiro, «una comédia lusitana» lucida e stralunata, tangibile e distante. Strategica.