

Moltiplicatevi e riempite il mondo

LO SPOSALIZIO DI DIO di João César Monteiro

Titolo originale: As bodas de Deus. Regia e sceneggiatura: João César Monteiro. Fotografia: Mário Barroso. Montaggio: Joaquim Pinto. Suono: Jean-François Auger. Scenografia: Alfredo Furiga. Costumi: Silvia Grabowsky. Interpreti: Rita Durão (Joana de Deus), João César Monteiro (João de Deus), Joana Azevedo (Elena Gombrowicz), José Airoso (Omar Rashid), Manuela de Freitas (madre Bernarda), Luís Miguel Cintra (l'inviato di Dio), Ana Velazquez (Leonor), José Mora Ramos (l'ispettore Pantaleão), Fernando Mora Ramos (lo psichiatra), Fernando Heitor (il maggiordomo Vasconcelos), Jean Duchet (Bardamu). Produzione: Paulo Branco per Mandragoa Filmes/Gemini Films. Distribuzione: Uicc/Mikado. Durata: 150'. Origine: Portogallo/Francia, 1999.

Un inviato del cielo consegna a João de Deus, ridotto a clochard, una valigia piena di denaro. Ora è l'uomo più ricco e potente della Terra, potrà così levarsi ogni capriccio. Prima dei sollazzi, però, João salva una suicida dall'annegamento, Joana, colei che diverrà sua sposa. L'affida a un convento di suore, alla cui Madre Badessa egli dona una somma di denaro, e con cui condivide un pranzo paradossale, non consumato. Si congeda da Joana col proposito di fare ciò che fanno i ricchi, godere i loro stessi piaceri e vizi, "rovesciare governi", e così pregiudicarsi l'ingresso in Paradiso. Acquista una villa cinquecentesca, la Quinta do Paraiso, dove vive da signore e si fa chiamare "barone". Gli fa visita un principe arabo, Omar Raschid, un petroliere giovane e gaudente, accompagnato dalla principessa Elena Gombrowicz. Dopo una cena ricca di cerimoniali, e condita d'arguzie e filosofemi, i due uomini passano la notte al tavolo del poker: posta illimitata. All'alba, Elena assiste all'ultima mano, il vincitore è João. La posta viene alzata, Elena è contesa ai dadi. La sorte arride sempre a João. Si preparano dunque le nozze; i due amanti vanno a teatro, per attuare una sorta di colpo di stato, a spese di un microscopico sovrano. Poi li si vede fare all'amore, il corpo perfetto di lei

unito alla "carcassa" (1) consunta di lui. Al mattino João si ritroverà a copulare con un cuscino. Elena è fuggita col denaro. Tutto va a rotoli: la polizia scopre armi nel podere. João è messo agli arresti. Elena, in realtà, è ricercata dalla polizia per gravi reati; il suo vero nome è Albertine Rabalais. João viene rinchiuso in manicomio criminale; suo compagno di pena è l'inviato del cielo, che adesso è "seduto alla destra del Padre", e più non ricorda. La cella angusta e tetra non impedisce a João l'esecuzione di una danza "operistica", l'ultima, aggrappato alle sbarre della finestra. Lo richiama una guardia, Joana è venuta a fargli visita. Chissà se sarà ergastolo: nel caso, meglio congedarsi da lei con impresse in memoria l'immagine dei suoi seni, e conservando a souvenir un pelo del suo ventre. Nel finale, in campo lungo, lo sposo promesso esce dalla casa di pena per riunirsi alla sposa. L'ultimo primo piano è per Joana: la commedia è finita.

ALESSANDRO BERTANI

*«Quanto sei bello e quanto sei leggiadra, o amore, fra le delizie!
La tua statura somiglia a una palma
e ai suoi grappoli le tue mammelle.
Io dico: "Voglio salire sulla palma,
afferrare i suoi rami.
Le tue mammelle mi siano
come grappoli d'uva
e il tuo alito come profumo di melagrane,
il tuo palato come vino squisito
che scende dritto al mio amore
e scivola sulle labbra di chi s'addormenta».
(«Il Cantico dei Cantici», 7, 7-10)*

Primi incontri fra lo sposo e la sposa

Il volo dalla "piccioniaia" del Paraiso do Gelado ha ripiombato João de Deus nel Giardino dell'Eden. Bentornato. A mangiare sardine, salvare la Sposa dalle acque, ricevere la pecuniaria Grazia. Alla quarta stazione João si sposerà, nell'arco di tre-quattro (2) lungometraggi e due "leoni" veneziani inopinatamente d'argento. Finalmente, producendo il punto più alto della serie in chiusura di tetralogia. Una cosa è certa. I Paradisi di Monteiro sono silenziosi, e levano il respiro - siano essi di gelati, ninfette, o drop-out lisboeti -; la grandezza spoglia delle immagini ne sovrintende la grazia. Sono i muri delle case, gli sfondi neri di certe figurazioni pittoriche, la definizione dei primi piani, lo sguardo azzurro del pazzo al pasteggio d'un frutto sanguinante.

In ogni fotogramma pulsa la vita. Non solo nei bagliori come questi. Succede nei controcubi, nelle penombre claustrali o degli interni in villa: quasi, si direbbe che la vita esploda più naturalmente lì che sotto il sole. Osservarla da un porticato della casa, come si fa in compagnia di un principe arabo, ai bordi d'una piscina dove nuoterà la dea



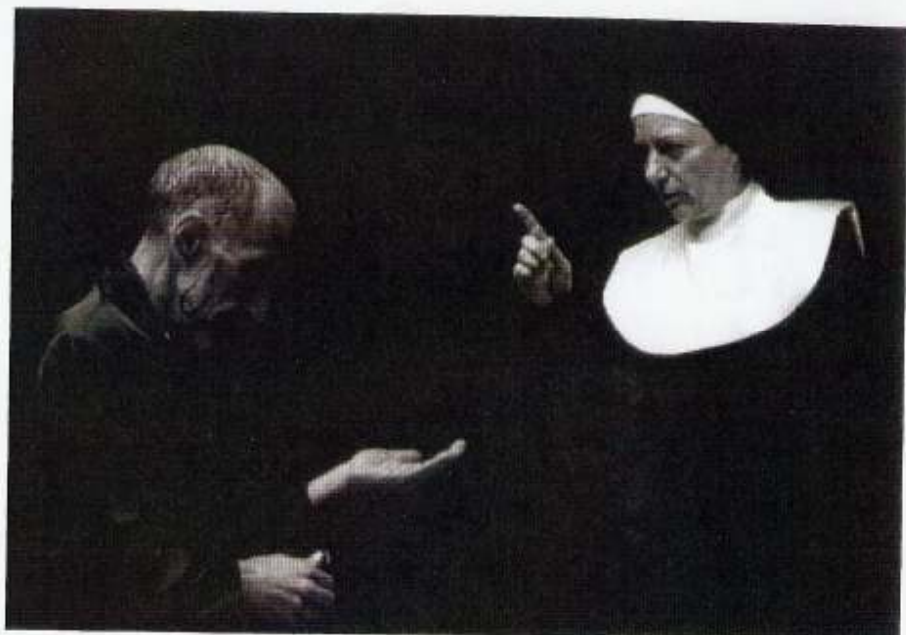
svestita, sua compagna - sembra quanto di più paradisiaco si possa sperar di ottenere dalla vita, e dal denaro. Stare immobili bevendo porto, a fissare lo spazio illuminato avanti a sé. Guardare di fronte, le scene, gli oggetti, i personaggi, sempre, a geometrie semplificate: in dilatati piani sequenza.

Aspetti provocatori

Uno degli aspetti più provocatori del cinema di Monteiro, più delle ostentazioni sessuali e dell'anticlericalismo militante, è l'arbitrarietà dell'impianto narrativo. Mancano spiegazioni, ci si ritrova qua e là, raminghi quanto il personaggio. Si saltano passaggi, come se il protagonista venisse calato nei contesti, i paesaggi, i "casi", dall'alto (un Messia).

Un modulo che integri gli episodi - e regga i passaggi da una situazione all'altra - in verità esiste; ma anziché essere di natura narrativa, è di natura esemplare. Il racconto non starebbe in piedi, se fossimo dei narratori inflessibili, pronti a rilevare incongruità che non hanno partita. Funziona meglio se ci rendiamo fideisticamente, e partecipiamo alla "cerimonia" che è il film. Lo stesso se prendiamo in conto la tetralogia completa, come un unico racconto morale. A grandi linee, si succedono: la topaia della casa gialla, la strada, il manicomio, la gelateria, nuovamente la strada, il convento, poi la villa, il teatro del potere, ancora il manicomio, per finire a nozze. E l'andamento a cadute e risalite tipico della commedia e, secondo Frye (3), delle narrazioni bibliche. La strada è madre del figlio reietto João, che da lei si distacca e a lei si riaccosta a seconda che Dio l'abbia o no in sorte. È la matrice, la rampa per i balzi e i conseguenti crolli. Ci si ritorna a ogni svolta, ogniquale volta il cadaverico *flâneur* viene sospinto a divorarsi le piccole fortune per dei peccatucci da novizio alla vita: deflorare una vergine, o minutaglie simili. La maturità gli consente, invece, di erodere il capitale divino, semmai giocandosi la Misericordia per mire più da arricchiti che da danarosi, dentro la prospettiva finale unificante di Padre, Sposo e Salvatore in una volta.

I macro-episodi, su tutti il laborioso poker per contendersi l'amore della principessa, sembrano tolti da una saga picaresca, e Monteiro è un Guzmán de Alfarache garbato e metodico, con le certezze del rivoltoso e dello sconfitto. Altrove, l'*escudero* finto ricco del «Lazarillo de Tormes». Più spesso, un *cavaleiro* sopravvissuto ai tempi, che passa di



avventura in avventura cavandosela sempre. Appena il caso lo consente, non mancando di sciorinare massime; cavare simposi da una sconcezza, o una brutalità inflitta, da un'aneddotica popolare e "corporale" sempre in fior di labbra. Finisce in gabbia, poi ancora risorge, vittima e flagello della specie. *Troublemaker* che si mette nei pasticci e, in egual misura, altri ne determina.

I suoi atti incomprensibili rispondono a duplici istanze: prammatiche e ultraterrene a un tempo, mai comunque riducibili a un principio di razionalità, o regola sociale rispettata. Bisogna cioè mangiare e godere, adempiendo però alla missione. Essere santi e libertini. Per cui la fame - o più in generale il bisogno fisico - e la volontà di Dio: insieme generano le azioni e gli atteggiamenti dell'eletto. Come dire, è un Céline messo *pro tempore* a capotavola della vita, posto che il denaro è tutto e ci si sposa so-

lo se si ha una dote.

Contribuisce alla gestione pacifica dei guai una regia pressoché azzerata, che familiarizza con questo doppio mandato, e se ne rende complice; che non cerca di costruire discorsi facendo pesare l'ingombrante apparato simbolico, né di essere "inventiva" o di "inseguire" la recitazione degli attori. E se distrae, lo fa come farebbero le figure di un quadro, quando lo sguardo vi si posa.

La luce è tutto

La teofania dell'emissario divino Luis Miguel Cintra, pur con tutta l'ironia del caso, dà l'avvio e respiro al film *exemplum*. Monteiro serve una visione cerebrale, ma con le pratiche che attengono alla vita: il cuore istupidito - nel film - dei fuochi e degli empiti, lo sottolineava già Rinaldo Censi da Cannes, è l'am-



(1) «Carcassa» è il termine usato dal regista per definire il proprio corpo: «[...] je m'expose, je montre ma carcasse. Je suis très modeste, et je pense que c'est le plus beau nu de l'histoire du cinéma, le plus beau depuis Auschwitz».

(2) Il terzo film, mai distribuito in Italia, e non veduto dal sottoscritto, è *Le Bassin de John Wayne* (1997).

(3) Mi riferisco alle parti dedicate da Northrop Frye allo studio dei modelli narrativi usati nella Bibbia, al Capitolo Settimo de «Il grande codice», Einaudi, Torino 1986.



plesso di João con l'ingannatrice Elena. Che proprio non può esserne la sposa, ma solo certamente la puttana, o l'Erinni prodigiosa – quanto più di portentoso si sia visto su uno schermo ai nostri giorni, in onestà – vinta ai dadi come una rivoluzione. Così che, alla resa dei conti, l'offerta divina di riscatto somiglia più a un patto faustiano, dove al povero cristo si consegnano gli strumenti per la propria rovina.

Vedere queste nozze è come respirare all'aria aperta, anche quando si sta al chiuso di una cella: il portento di certe arie d'opera e concertate danze, appeso il recluso alle sbarre dell'unica finestra, premia dalle compunzioni inevitabili; scagiona quasi dall'essere spettatori soltanto, soverchiati nel confronto. La luce di certi piani innalza versioni della natura incorrisposte in qualsiasi cinema dell'oggi, naturalistico o visionario, "dogmatico" o post-lynchano: fino all'opportunità di dire non che "le immagini sembrano uscire dallo schermo", bensì che *nello* schermo abitano densità figurative, e di idee, quasi ciò che la natura immaginiamo sia, piuttosto che ciò che è –; non tanto a imitazione di essa, quindi, quanto ad apporvi dei valori, un indice di significazione tutto speso in intensità. Vale a dire: aggiungere sottraendo. Pregio di questa operazione, il dogma secondo cui, tolto de Oliveira, nel cinema portoghese è necessario credere fermamente a ciò che si vede.

La sposa è condotta allo sposo

Panteismo ateo perciò, in questa luce che è tutto (4), fuori dell'ingenuità artata di un Alberto Caetano, o dell'austera cattedra neoclassica di Reis Ricardo, co-

si per ingannarci con voci molto distanti dalla poetica di Monteiro. All'opera è di Dio Giovanni, innanzi tutto; miracolato senza merito. Scoria "mitica", a raddrizzare il mondo, inquinandolo di sé. Saltimbanco neppur bello né armonioso, chisciottesco nei tratti, sadiano nei gusti.

Dio va sempre a nozze con la sposa: l'anima. Nelle disattenzioni, ci amoreggia pure. Vi si unisce corpo a corpo, dal «Cantico dei Cantici» passando per Santa Teresa e sorelle, epigone nei secoli – al termine di una sequela di prove, dialoghi, lodi. Ma l'ateo reificato, inseguendo la sanzione di un perdono già per via concesso, comincia col salvare dalla morte la sua Sposa, prosegue intensificando un progetto proditorio sotto cui, al solito, soccomberà. Finisce per ripescarla dal convento cui la rese, come una figlia trovata. Si unirà alla sposa solo al termine di numerosi travisamenti, gli inciampi che lo sposo incontra sulla strada verso la congiunzione col Divino, che qui è femmina.

La politica è tutto

Circa dieci anni fa, uscendo nelle sale, *I ricordi della casa gialla* (1989) parve il film sullo sfacelo di un relitto umano incline alla follia, tutto ciò girato da un regista portoghese e, come tale: un malinconico regista. Oggi che il "progetto" de Deus s'è dispiegato nel suo pieno, nell'arco della tetralogia conclusa, quel primo passo appare, invece, come gestazione della vitalità trionfante – dentro un fiume di fallimenti e di disfacimenti, rovesciati in vittorie tanto più miracolose – sbocciata e maturata in saggezza negli episodi successivi.

Là si era solo all'inizio, però i capitomboli della sorte erano preannunziati, e i Parlamenti sarebbero caduti, presto o tardi. João von Stroheim della "casa gialla" minacciava genericamente il *golpe*: marciare sul palazzo del governo. Il monarca nano dello *Sposalizio* precipita dal palco centrale dell'Opera, eliminandosi in picchiata con le proprie mani, dopo avere decimato a uno a uno i simulacri delle gerarchie di sottoposti, sedutigli accanto: militari, prelati, nobildonne, in forma di manichini gettati in platea, con distruttiva e infantile empietà. Poco più in là, Monteiro civetta con la dama conquistata; e delira dietro il piacere di piccoli giochi di sguardi e palpeggiamenti, in procinto poi di sostituirsi al potere disfatto, attuando di fatto il *golpe*. Entrando da re nel palco delle

autorità sguarnito, sulla poltrona dei potenti rovesciati.

Nell'epoca delle democrazie neofasciste, meglio al popolo (non invitato alla Rivoluzione) restituire e infliggere un dominio verticale, autoritario, sulla scorta di un "anarchismo (finalmente) incoronato". L'Internazionale è cantata a seni scoperti dalle fanciulle in Coro, nel tempio della mimesi; si attua così l'inverecundo disegno, la parodia della Rivoluzione, Rivoluzione che è Restaurazione.

Come nella *Casa gialla*, anche qui de Deus finisce in manicomio, per attentato allo Stato: il ritrovamento dell'arsenale nei dintorni della villa ne causa l'internamento. Ancora l'Angelo Cintra, immemore del passato e di essere un angelo, gli appare in detenzione. Non si ricorda più, o non vuole ricordare, perché fa parte della gerarchia celeste, almeno nei deliri.

Sembra che Monteiro fomenti quest'idea del Dio negligente, che prende in cura un suo genitivo alquanto sciatto, grifagno, immeritevole, propenso a perdersi per una teglia di stufato, a mordere il frutto dell'incoscienza. E Cristo e uomo insieme, però: siccome *di Dio* sono Cristo e l'uomo; siccome Cristo è l'uomo. Lateismo e la carnalità incuneati nel disegno messianico non scompaginano il progetto matrimoniale. Vedremo le nozze, o immagineremo di vederle. Talmente uniti saranno gli sposi, da restare una sagoma sola – femminile – nel conclusivo primo piano.

(4) «[...] aujourd'hui on pense que ce sont les directeurs de photo qui font les films», sosteneva Monteiro nell'intervista rilasciata a Pierre Hodgson dei «Cahiers du Cinéma», n. 499, febbraio 1996, p. 34. Ricordiamo, pertanto, questo nome fondamentale: Mário Barroso.