

Il microcosmo caustico di Deus

As Bodas de Deus di João César Monteiro al Festival di Torino

di Vito Contento

Mentre guardavamo *As Bodas de Deus* e seguivamo le incredibili vicende del protagonista João de Deus, ci siamo chiesti perché un solo personaggio debba subire la violenza, o meglio il cinismo, di un rapporto causa effetto talvolta esasperatamente realistico e talvolta inverosimile; perché João debba conoscere la povertà, l'emarginazione, il declino assoluto, e, subito dopo, la ricchezza, e questo alternarsi di prevedibilità e imprevedibilità degli accadimenti debba protrarsi per più di due ore.

Le risposte che ci siamo dati sono due: in primo luogo, «l'anarchia» narrativa implica l'opportunità di elaborare liberamente una molteplicità di temi nel rispetto della natura divagatoria del pensiero, in secondo luogo, una narrativa disordinata smarrisce ogni disordine apparente se vi è coerenza interna estetica e stilistica.

Stéphane Bouquet, scrivendo in merito al film¹, descrive João de Deus come «un solitaire intempestif», «un révélateur de l'absurdité sociale» attraverso «l'inversion des valeurs, la liberté de parole et de pensée». Il personaggio deve essere analizzato soprattutto come il protagonista di una «farneticazione» mitologica. La sua personalità non è una personalità: egli ha l'occasione di essere in una realtà inesistente per cui «l'inversione di valori» dipende non solo da se stesso ma anche da una realtà circostante al personaggio alterata fino ad alcuni estremismi surrealistici.

Il vecchio gelataio e collezionista di peli pubici, rimasto senza lavoro e senza casa, dopo *A Comédia de Deus* (1995), nel nuovo film viene a ritrovarsi disperato sulla panchina di un giardinetto. Ripreso frontalmente in inquadratura fissa, alle sue spalle giunge inaspettatamente il messaggero di Dio (sembra un ufficiale di marina) che gli consegna la valigetta piena di denari.

È questo evento inverosimile che designa definitivamente il personaggio come individuo solo e solitario; proprio con la scomparsa della povertà come motivo di distacco concreto dalle norme comportamentali sociali.

Mentre in *A Comédia de Deus*, il suo declino era stato segnato dalla degenza in ospedale (dopo essere stato picchiato dal padre macellaio della sua giovane amata), il riscatto proviene adesso da un evento

divino. La tipizzazione dei personaggi e il rapporto diretto con le loro azioni è lampante: il padre macellaio è un moralista violento, la bella giovane è, in entrambi i film, sensuale, volubile, sensibile all'uomo gentile, il messaggero divino è un soccorritore perfetto. João invece è diverso da tutti perché è un personaggio incoerente, agisce sempre oltre ogni prevedibilità. Egli, d'altronde, è Dio.

Arriva il messaggero divino e lo tratta senza troppe sorprese come qualsiasi altro sconosciuto. Ricevuta la valigetta piena di denaro, si mette a contare le banconote con lo sguardo dell'uomo più avido della terra ma basta un rumore proveniente dal lago per distrarlo e fargli abbandonare il denaro in mezzo al bosco.

Nel lago sta affogando una ragazza, Joana. João si tuffa e la porta in salvo; ancora svenuta fra le braccia, la affida alle monache di un inverosimile convento avvolto dalla natura. Torna alla valigetta che, pur esposta su un masso del giardino, non è stata toccata, e viene ad appropriarsi di un'infinita ricchezza.

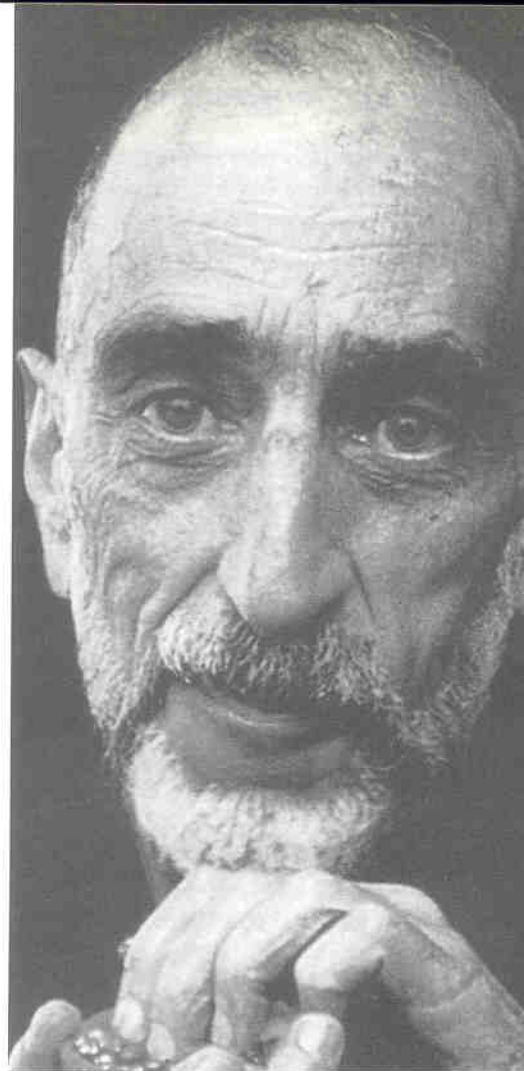
La strategia del personaggio per definirsi come personaggio liberatorio risiede nel totale smarrimento di canoni narrativi logici, sostituiti da un ordine e una coerenza linguistica e figurativa.



Il personaggio agisce seguendo uno schema ben preciso: da una parte deve comportarsi nelle situazioni normali in maniera del tutto anomala, dall'altra deve affrontare situazioni anomale in maniera del tutto normale, con estrema indifferenza e semplicità. È una attitudine chaplinianamente² anarchica.

Non si può fare a meno di citare la scena d'amore fra João e Joana in cui è espresso magnificamente il concetto di divinità che João rappresenta. Identificato da molti come vampiro, egli non trasmette la malattia o la morte ma «contagia» diffondendo il suo desiderio e la sua perdizione. Non solo «devia» moralmente ma conduce a smarrire il senso di blasfemia e degradazione: egli contagia, devia, e soprattutto purifica dalla morale e dal senso di colpa.

La lunga sequenza, in cui vediamo il suo corpo tutto pelle e muscoli di vecchio, mentre si raggomitola lussuriosamente at-



torno un corpo femminile giovanissimo, infantile, verginale, non è altro che la messa in scena di un rito di purificazione. Il vecchio beve i liquidi vaginali come liquidi magici che lo rinvigoriscono nel soddisfare i sensi della vergine. Rappresentando l'evento nella sua durata integrale, il regista sottolinea la natura metafisica del rapporto carnale con la giovane: l'unico vero atto blasfemo sarebbe l'interruzione filmica di questo evento «religioso».

La sua origine divina consiste soprattutto nella creazione stessa del mondo in cui vive, ovvero il suo film. La presenza dell'autore nel film è stata recepita come una presenza puramente narcisistica ma il «narcisismo» di Monteiro, è di una natura analoga a quella di Woody Allen e Nanni Moretti. Pensiamo alla scena di *Stardust Memories* (1980) in cui Allen è sopraffatto da una folla di fans dai volti felliniani, oppure alla scena di *Sogni d'oro* (1981) in cui Moretti affronta su un ring la mediocre figura di un nuovo cineasta italiano.

Queste scene «estreme» sembrano una sorta di sdrammatizzazione della patologia attraverso la confessione pubblica del narcisismo.

Nei film di questi autori il personaggio principale da loro stessi interpretato, più

¹ Nella pagina accanto, Jalil Lespert in tre immagini del film **Risorse umane**

² In questa pagina, due immagini di João César Monteiro in **As Bodas de Deus**

As Bodas de Deus (inedito in Italia)

R., st. e sr.: João César Monteiro
Fo.: Mário Barroso
Mo. e su.: Joaquim Pinto
Sg.: Alfredo Furiga
Co.: Sílvia Grabowsky
In.: Rita Durão (Joana de Deus),
 João César Monteiro (João de Deus),
 Joana Azevedo (Elena Gombrowicz),
 José Airosa (Omar Rashid),
 Manuela de Freitas (madre Bernarda),
 Luis Miguel Cintra (Messaggero di Dio)
Pr.: Paulo Branco per Mandragoa
 Filmes, Gemini Films
Od.: Portogallo/Francia, 1999, 150'



che autobiografico, è consapevole della presenza della cinepresa, sono coscienti di essere osservati. Il personaggio è anche creatore di quanto lo circonda, conosce la posizione e il movimento della cinepresa e degli altri personaggi.

Questi autori agiscono sulla realtà rappresentata due volte: come registi e all'interno come personaggi. Sono i piccoli dei del piccolo mondo che hanno creato. Definirsi, come fa Monteiro, Dio all'interno del proprio film non è un esasperato e postmoderno atto di narcisismo ma una semplice puntualizzazione testuale del creatore di un microcosmo caustico.

NOTE

1 Bouquet, Stéphane, *Celui qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus*, in «Cahiers du Cinéma», n. 541, dicembre 1999, p.39.

2 Nell'intervista *Entretien avec un vampire*, a cura di Pierre Hodgson, in «Cahiers du Cinéma» n. 499, febbraio 1996, pp. 28-35, Monteiro descrive la sua giovinezza proprio come la vita di un vagabondo, senza mèta, senza ambizioni, piacevolmente sposato dalla spensieratezza.

João César Monteiro

è Joana Azevedo in **As Bodas de Deus**

L'apocalisse di Odisseo

di Vito Contento

Rielaborando al computer i materiali in Super 8 di un precedente cortometraggio, *Odyseus* (1995), realizzato da Giorgio Borgazzi in co-regia con Marco Borroni, gli autori conducono lo spettatore ad abbandonarsi a immaginare Odisseo, navigatore leggero e veloce, finalmente ritornato alla sua terra natia il giorno in cui il sole cade nel mare.

Le prime immagini sono di distruzione, rappresentano l'onda d'urto dell'atomica che si staglia fra i giardini e sui mari, e già notiamo che il montaggio è veloce, come ad assecondare i tempi di una catastrofe, e le immagini si relazionano figurativamente attraverso appiattimenti monocromatici, prioritariamente un giallo molto caldo e un azzurro metallico la cui intensità dipende dalla sostituzione dei chiaroscuri e dei grigi delle immagini originarie.

Poi, la cinepresa osserva un gabbiano mentre sfiora l'acqua a massima velocità: è il simbolo della leggerezza di Ulisse nel trasgredire l'autorità del mare (Poseidone) fuggendogli sopra senza esserne ingoiato. La voce fuori campo, instabile, rauca e sovrapposta a se stessa, immersa in suoni elettronici, descrive le immagini: «E il sole distrusse il giorno del suo ritorno. Piombò dal cielo sul mare e si lanciò sull'onda come il gabbiano negli abissi paurosi del mare instancabile i pesci cacciando fitte ali bagna nell'acqua salata. Simile a questo, sui flutti infiniti, Odisseo correva.»

Il gabbiano che piomba «negli abissi paurosi» è non solo l'Odisseo cosmico e senza tempo, ma è anche la bomba atomica, la distruzione dell'uomo che vedremo esplodere nei mari sul finire del film.

Ulisse rinuncia a salvare gli uomini dalla loro follia. L'atto di sacrificio è in antinomia alle altre manifestazioni sacrificali epiche che invece coincidono con l'atto di morte. Egli osserva le loro città, le loro case bianche da isolani mediterranei. Le riprese dal basso sulle finestre serrate sono le soggettive di Ulisse che percorre le strade delle città di uomini divenuti oramai folli, ma le ripetute dissolvenze e la cinepresa instabile lasciano pensare che queste siano immagini della memoria, come se Ulisse conservasse entro se stesso l'esperienza dell'umanità.

R.: regia **Sr.:** sceneggiatura **F.:** fotografia
Sg.: scenografia **Su.:** suono **Mo.:** montaggio
Co.: costumi **Mu.:** musica **Gr.:** grafica
Ai.: adattamento all'immagine **In.:** interpreti
Pr.: produzione **Od.:** origine e durata

A margine delle rassegne di videoarte

di Massimo Zanasi

Da parecchi anni ormai si assiste ad una fitta serie di mostre e rassegne internazionali di videoarte organizzate da enti pubblici, gallerie, associazioni, teatri, scuole e singoli ricercatori all'insegna del mutamento in corso nel mondo dell'arte e della cultura «visuale» dei nostri tempi. Sia nel caso delle piccole iniziative di provincia che in quello dei grandi progetti ultrasponsorizzati, i nomi vanno da quelli più conosciuti, come Nam Jun Paik, Fabrizio Plessi, Brian Eno, Bill Viola, Gianni Toti o Studio Azzurro, a nomi forse meno noti ma certamente altrettanto validi come quelli di John Sturgeon, Theo Eshetu, Antonio Porcelli, Haruo Higuma, Ryo Maruyama, Nelson Henricks, Yudi Sewraj, o GMM...

L'elenco sarebbe lungo, ma che cos'è esattamente la videoarte e chi la pratica?

In queste «mostre», le opere d'arte sono costruite utilizzando il linguaggio del video come denominatore comune e sono create da autori di varia provenienza artistica che usano appunto le immagini video e i monitor come mezzo specifico di espressione, sebbene in modi diversi e con diverse autonomie di linguaggio: c'è il videoteatro, la video-poesia, la computer-art, la video-performance, programmi per videoinstallazioni e videoambienti, nonché un nuovo modo di concepire l'informazione, la catalogazione e l'archiviazione che va sotto la denominazione di «nuova documentazione». Rassegne del genere, naturalmente, se ne ritrovano sparse un po' dappertutto, sia in Italia che, in particolare modo, all'estero, anche perché spesso si tratta di presentare materiali che circuitano proprio grazie a gallerie e collezioni private che fanno della videoarte il loro fiore all'occhiello e mettendo i loro archivi a disposizione degli organizzatori, siano essi strutture pubbliche o

Il giorno del ritorno

R.: Giorgio Bonecchi Borgazzi, Cristiana Donghi **St., sr., fo.:** Giorgio Bonecchi Borgazzi **Gr. e Ai.:** Cristina Seresini **Su.:** Marco Acquaviva, Cristiana Donghi, Roberto Serri **Mo.:** Cristiana Donghi **Mu.:** Marco Acquaviva **In.:** Vittorio Solbiati **Pr.:** Giorgio Bonecchi Borgazzi per Killerelite Film e Anteprema Video **Od.:** Italia, 1999, 3'40"