

missing

I film che vorremmo
vedere sugli schermi italiani

a cura di Giovanni Spagnoletti

Le bassin de J. W.

di Serafino Murri

Regia e sceneggiatura: João César Monteiro;
fotografia: Mário Barroso; *interpreti:* Pierre
Clémenti, Hugues Quéster, Joana Azevedo,
Jean Watan, João César Monteiro;
Portogallo/Francia 1997.

*Dire che la vita è un dialogo è una mezzogna
quanto dire che la vita è realtà*
Thomas Bernhard, *Ungenach*

Che film pesante, *Le bassin de J. W.* di Monteiro. Un film in cui tutto, persino una singola parola, pesa. Dopo la conversione alla leggerezza del verbo hollywoodiano dei palati più fini della critica (un tempo) engagé, Monteiro sarebbe dunque l'ultimo autore di una generazione morta? No, piuttosto è il primo di una generazione viva e senza età, che non ha bisogno dei «mezzi» per giocare a Dio.

Non era stato Serge Daney a dire (in tempi non sospetti), che la vittoria di Hollywood era un fatto, e che si trattava solo di non consegnare le armi della critica, rinunciando per sempre all'idea di un cinema «altro»? L'ultimo, meraviglioso (e invisibile) film di Monteiro, dedicato a due irriducibili di questa lotta, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, si apre non a caso con una citazione da Daney: «Ho sognato John Wayne che ondeggiava meravigliosamente il bacino al Polo Nord». Per cogliere la grandezza di *Le bassin de J. W.* [il bacino di J. W.] basta paragonarlo alle punte più avanzate di quella che passa per l'avanguardia hollywoodiana; a Quentin Tarantino, per esempio. Pensate al dialogo su

Like a Virgin di *Le iene* (*Reservoir Dogs*, 1992), dove a forza di sottintesi ridanciani si ammicca come in un bar di strapaesè al fatto che Madonna si riferisca al genitale maschile. Max Monteiro (una delle incarnazioni dell'attore-regista portoghese), sulla minuscola ribalta di una storia contemporanea ridotta a un cabaret semideserto, piscia in faccia al pubblico al di là dello schermo, per poi lamentarsi dell'assurdità della condizione attuale della prostituzione, sentenziando: «Non capisco, sono troie e non sanno usare la fica». Qual è la differenza? Che Monteiro parla oscenamente del rapporto tra cinema, storia e Dio, Tarantino ammicca a un fallo che non ha neanche il coraggio di far pronunciare. Monteiro è cosmogonico, Tarantino un fan del Peep-Show. O detto meglio, Monteiro fornica, Tarantino si masturba (con le mani dello spettatore).

A chi è che piscia in faccia, Monteiro? A quelli che giudicano ciò che vedono dicendo «questo sì che è cinema», e non «questo sì che è vero».

Con *Le bassin de J. W.* il «fauno triste», al ritmo del suo «fado del portoghese scoglionato» (che mette alla berlina lo spleen del suo popolo, la sua mitologia piagnucolosa), torna a celebrare i suoi riti divino-demoniaci, le nozze tra l'eroe tipo dell'ultradestra cinematografica John Wayne e la moralità perduta del mondo: passando per il movimento del suo bacino. La camminata di John Wayne, che incarna quel sentimento della «destra sublime che è in tutti noi» di cui parlava Pasolini poco prima di morire, l'identificazione con un mondo di valori e stelle fisse in cui ritrovare sempre la propria rotta: l'incedere certo dell'uomo che esprime il carisma del giusto, la fatica del giusto, persino

quel certo senso un po' stantio che emana dal giusto, la sua dignità sempre un po' triste, sempre troppo poco *up-to-date*. La trama del film è inenarrabile: una commedia infernale, la messa in scena dell'imbecillità umana che svela il suo elemento demoniaco. João de Deus, stanco dell'orrore a cui è ridotto il mondo, decide di andarsene con la moglie Ariane e l'asinello Luciano (il suo lato luciferino ridotto a bestia servile e mansueta) al Polo Nord, lì dove John Wayne è stato visto per l'ultima volta, in sogno, a ondeggiare il bacino nella sua proverbiale camminata. Questa decisione non viene compresa fino alla fine del film dagli attori a cui João delega la messa in scena dell'*Inferno* strindbergiano: la prendono per una *boviale* irrealizzabile. E invece, la fuga ha luogo. Salvo che il biancore del Polo Nord si rivela essere quello di una squallida periferia qualunque, dove la sacra famiglia in fuga viene intervistata da un rappresentante dell'opinione pubblica, un giornalista televisivo vestito da escursionista polare. Scorsolato, João spiega al giornalista che se fallirà come «immigrato polare artico», se si annoirà anche al Polo, se ne andrà sulla luna. E mentre João, Luciano e Ariane si allontanano in campo lungo per fuggire dal senso comune che li bracca, in direzione opposta sfilano le armate hitleriane su Parigi. Di fronte alla farsa mediocre della cultura occidentale ridotta al testo blaterante per un inno di decerebrati giovinetti neonazisti, Monteiro inscena la commedia di una storia degradata a miscuglio infernale di nostalgie e cose perdute, a rimasuglio e rifiuto organico nella discarica della memoria colta. E così, perfino il prologo dell'*Inferno* di Strindberg che fa da lungo preludio al film, a contatto con l'idiozia imperante del rimosso storico che legittima il dominio cieco, si fa cabaret: dove tra delirio e saggezza non c'è più differenza, dove si congiungono delinquenza e santità, come nel sadiano inferno di Salò (Pasolini è onnipresente tra le maglie del film), la perversione e il crimine diventano l'unica forma di naturalezza. E il mondo è un cabaret sgangherato, dove la vita è una pausa tra un numero idiota e l'altro, dove la pura sopraffazione paranazista (quella che rende irresistibili i film di Tarantino e di John

Woo) è ormai solo goliardica routine. Il cinema postmoderno proprio non si addice al romantico João, che preferisce l'ironia della diversità non conciliata. Semplice e fantastico, con un senso diabolico del divino paragonabile solo a quello di Bulgakov, Monteiro si concede il lusso di insultare la stupidità senza nominarla, cancellandola dal suo orizzonte fatto solo di «merda e uragani». La cura al fallimento della cultura di Monteiro è dunque omeopatica: il regista distrugge qualsiasi illusione di una cultura «alta» e della sua sacralità attraverso l'occhio abulico di un diavolo divino, per il quale ciò che è tradizionalmente più intimo e personale (sesso, religione e morte) dev'essere messo in piazza come meccanismo di sfatamento della fallimentare *ratio* della storia collettiva. In fondo, è questo l'unico modo per questo fiore decadente di incarnare fino il fondo il «veggente» rimbaudiano: essere altro di fronte a se stesso, far coincidere Io con l'Altro. Per questo João César ha bisogno di triplicarsi in Max, João e Henrique (tutti Altri già noti, del resto). Quel che nella *Commedia di Dio* (*A comédia de Deus*, 1995) era reso come metafora, qui si scinde in una riflessione (romantica, passatista) sulla storia e sulla estetizzazione della morale (che fa il verso alla dittatura della cosmetica sulle immagini, quella che agita il mondo attuale con le sue mimetiche idolatrie *cheap*). Monteiro, dunque, è pesante. Ma Monteiro è anche lento? Sì che è lento, con quei suoi piani sequenza ossessivi: diventa quasi insopportabile di fronte ai ritmi da videoclip a cui siamo abituati. In compenso, ha un montaggio intellettuale vertiginoso, è un Vertov alla quinta dell'immaginazione. Sono rimasti in pochi al cinema (forse, in maniera radicalmente più «chiusa», gli Straub) a sfruttare l'ottusità del meccanismo delle immagini per svelare l'acutezza piena della vita rimasta a chi non si stanca né si vergogna di bazzicare le ormai disabitate, meravigliose città dell'Utopia. Del resto, come dice Max Monteiro, «un uomo, se è un uomo, aspetta». La lentezza avvolge il film come un giubbotto salvagente nell'oceano della banalità. L'inquadratura fissa, in *Le bussin de J. W.*, diventa una questione morale, proprio come

la camminata di John Wayne. Il decentramento della visione, con l'essenziale in secondo piano e in primo piano il gesto marginale, fa coppia con i campi sempre più lunghi che si succedono verso il finale. I campi lunghi sono mitofanie, hanno qualcosa in grado di definire in sé un mondo di valori senza doverlo spiegare. Questi momenti di totalità in cui Monteiro immerge il suo corpo di regista e di attore sono l'essenza stessa del suo cinema, a cui fanno da estenuante, lucido, lento, ma calibrato preludio, gli spazi immobili e senza tempo del dramma a camera fissa, questo incesto tra teatro e cinema fa da spazio iperuranio all'*Inferno* strindbergiano nel grande loft pieno di angeli-ragazze (prosecuzione ideale della *Commedia di Dio*). Le lunghe descrizioni della messa in scena del dramma, «prove a tavolino» del film spappolate come il Francis Bacon che troneggia sul muro, sono il trionfo della lentezza: ma se le si segue senza aggrapparsi alla retorica dell'evento, turbinano incessantemente in un surrealismo della parola di stampo marxiano (di Groucho Marx, s'intende, quello non messo all'indice, il fratello minore di Karl). Gli attori Pierre Clementi e Hugues Quester parlano per tutto il tempo con i fantasmi di un linguaggio immaginario che li mette in moto come personaggi, li prende di petto e poi li denuda (anche in senso letterale). Attori che, alla fine, risultano straordinariamente veri perché, come succede solo ai non professionisti, sono costretti a recitare fidando solo sugli uomini che sono. Tutto, in *Le lussin de J. W.*, concorre a creare un disperato movimento di riappropriazione del cinema da parte di quel che resta dell'umanità e del suo tempo. Ad esempio, il lungo, indimenticabile dialogo sotto il «parapluie» brassensiano, col suo retaggio romantico tra angelico e *malin*; o la variazione della luce a vista all'interno dell'inquadratura (a volte naturale, a volte artificiale, contraffatta con il movimento del diaframma), come sulle note della *Valse à mille temps* di Jacques Brel, quando la luce del sole scema e abbandona (insieme al senso) la stanza in cui si balla. Il fatto è che Monteiro, da autentico pirata, non cita (come fa Tarantino): ruba. Diventa di volta in volta Brel, Pasolini, Strindberg o

Brassens, non li copia. Questo perché il senso per lui è possibile solo in quei brevi attimi di lucidità che vengono aperti da una canzone, da un verso, o anche da un sano momento di eccitazione sessuale. Il resto del tempo filmico, non può permettersi altro che di riflettere il caos demenziale del presente. È questo senso che emerge a sprazzi a rendere dirompente la forza caustica di Monteiro. Un regista che celebra la morte della naturalezza e l'avvento di un caos da «dopo-diluvio» da vero «fauno triste»: preferendo credere nelle sue illusioni, nella sua determinazione a emigrare verso una terra promessa irraggiungibile dall'osceno, eterno ritorno della storia della sopraffazione, rifiutando di cedere al suo atteggiamento (finto) cinico. Non è forse questo l'esempio più lucido e crudele di realismo possibile oggi? Dev'essere il senso ultimo della retorica di fine millennio: che di fronte al mondo in delirio, sono i surrealisti gli ultimi realisti rimasti. Come direbbe Thomas Bernhard, a salvare chi è malato d'educazione non resta che qualche elemento d'ironia: il resto è cabaret.

Ultima noterella di memoria: dà un piacere particolare ripensare di aver scritto di questo film in una stanza d'albergo di Pesaro, mentre per la strada una giostra estiva spandeva dai suoi mega-altoparlanti le note ossessive di *Barbie Girl*.