

SPECCHI DI STORIA

SIMONA FINA*

Dove siamo dunque in Ana? In Portogallo,
perché gli autori del film sono portoghesi.

Fernando Lopes¹

GIÀ FAUSTO CRUCINHO, NELL'INTRODUZIONE al catalogo *Os bons da fita*, riportava le parole con le quali Serge Daney aveva involontariamente espresso, meglio di qualsiasi altro critico cinematografico, con una dichiarazione rivolta verso altri intenti, una questione importante e centrale del cinema lusitano, secondo la quale non esiste altra relazione, o elemento unificatore, per i film portoghesi, che il Paese d'origine dei loro cineasti. Da tempo, infatti, si metteva in discussione l'esistenza di questa cinematografia, ci si chiedeva se fosse capace di esprimere l'identità di un popolo, di una cultura, se ci fosse, in sostanza, una coscienza cinematografica comune a livello estetico e tematico. Se da un lato questo dibattito

* Si è laureata nel 1998 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", con una tesi sul cinema portoghese: *I molteplici sguardi dell'assenza: trent'anni di cinema portoghese 1960-1999*. Tra il 1999 e il 2002, ha collaborato con Roberto Turigliatto a tre edizioni del Torino Film Festival: nel 1999 per la realizzazione Retrospectiva Cinema portoghese 1970-1999; nel 2000 per la personale dedicata a Manoel de Oliveira e, nel 2003, per la personale dedicata a Julio Bressane. Dal 2003 al 2008 è stata Funzionario della Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. Dal 2013 al 2015 ha collaborato alla programmazione di cinema del programma televisivo di Rai Tre e Rai 5, *Scaramouche Scaramouche*. Dal 2008, ad oggi, lavora al programma televisivo di Rai Tre, *Fuori Orario. Cose (Mai) viste*, di Enrico Ghezzi.

¹ Fernando Lopes, in *Cinema Novo Português, 1960-1974*, Edições da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1984.

può sembrare oggi superato, dall'altro invece è tanto più attuale quanto necessario riaffermare la particolarità del cinema portoghese che continua a *resistere* nel panorama dell'Europa occidentale al progressivo svuotamento del concetto di cinema nazionale. Ma come intendere questo concetto? Non è solo la capacità di riflettere problemi sociali, politici e morali del proprio Paese, ma è uno spazio della libertà creativa, una *maniera* singolare di fare cinema che diventa pratica artigianale, artistica, passionale e solitaria e che nasce dalla abilità di convertire la povertà dei mezzi economici in qualità indispensabile. L'atto di filmare diventa, allora, una forma di riscrittura che, percorrendo i binari della Storia nazionale e della storia individuale, esprime la necessità di definirsi, affermarsi e riconoscersi, fino al punto che si potrebbe capovolgere la domanda iniziale: "Chi c'è in *Ana*? Ci sono i portoghesi, perché siamo in Portogallo". È tra queste due domande, infatti, che si delinea un orizzonte cinematografico irrimediabilmente proiettato verso la realtà individuale e collettiva, chiuso e ossessionato dalle fratture essenzialmente dolorose della storia nazionale. Non esistono film e registi lusitani, esiste un cinema portoghese che a partire dal 1960 in poi lavora sul rimosso, ripercorrendo le zone grigie, le cicatrici e i silenzi della storia portoghese. Fino al 1982, la storia di questa cinematografia è stata lacunosa, fatta di film importanti, ma anche di molti progetti mai realizzati. Il 1982 è stato un anno cruciale: si assiste alla istituzionalizzazione del cinema portoghese d'autore, finanziato dallo Stato, dalla televisione, da organizzazioni culturali e, in modo particolare, dalle coproduzioni con la Francia che, moltiplicatesi dagli anni '80 in poi, garantiscono, tra alti e bassi, un ritmo di produzione più regolare. Benché il cinema portoghese fosse presente fin dagli anni '60 in quasi tutte le manifestazioni cinematografiche internazionali, godendo fin da subito degli elogi della critica più sensibile, per il suo rigore stilistico e per l'originalità che contraddistinguono le sue opere, è tra il 1978 e il 1988 che la critica euro-

pea, soprattutto francese ed italiana, oltre a concedere sempre maggior attenzione a Oliveira, Rocha, Lopes, inizia a parlare di una *scuola portoghese* di cinema, garantita dalla scoperta di nuovi talenti: Alberto Seixas Santos, António Reis, Margarida Cordeiro, João César Monteiro, João Botelho e Jorge Silva Melo. Questo termine fu avanzato per la prima volta da Paulo Rocha durante la presentazione a Cannes di *A ilha dos amores* (1978/82) per descrivere gli anni '70 e '80 in quanto particolarmente fecondi per l'eccezionale quantità di artisti e per la rigorosa bellezza delle loro opere che hanno delineato la fisionomia di una *scuola portoghese*, di un cinema artigianale anarchico e visionario. Solitamente il concetto di scuola implica l'idea di un programma comune, di un modello estetico ed ideologico di base, cosa che non avviene tra questi registi. L'esempio di Manoel de Oliveira sarà sicuramente servito a far nascere la coscienza di un'identità cinematografica e culturale che unisce le varie poetiche e le varie maniere di fare cinema in Portogallo, ma non tutti i registi si identificano con la sua opera. Oliveira, comunque, rimane per tutti un modello: a cui far riferimento o al quale contrapporsi. Anche gli autori che esordiscono tra il 1985 ed il 1990 (Joaquim Pinto, José Álvaro Morais, Margarida Gil, Pedro Costa, Teresa Villaverde, Ana Luísa Guimarães) non sentono di appartenere ad una *scuola portoghese*. Altri, attivi già da tempo, seguitano a compiere la loro opera lontani dal circuito della critica e dei festival, come António Campos: uno straordinario autore già noto alla critica portoghese, ma scoperto solo nel 1999, pochi mesi dopo la sua morte, dalla critica italiana, e unanimemente ritenuto uno dei grandi cineasti portoghesi. Lo stesso può dirsi, ancora una volta, a proposito di coloro che iniziano a fare cinema in un arco temporale che va dal 1979 al 1990, come: João Mário Grilo, i talentuosi Manuel Mozos, Vítor Gonçalves e Rita Azevedo Gomes. Questi ultimi tre hanno ricevuto consenso e attenzione proprio dai nostri critici che ne hanno sottolineato il grande talento e li hanno introdotti in un cir-

cuito festivaliero internazionale. Eppure, ciò che più colpisce la critica europea, inducendola a riconoscere e a parlare di una *scuola portoghese*, è l'esistenza di un cinema dal forte contenuto storico ed intellettuale, che si muove alla ricerca delle proprie origini nella letteratura e nell'arte.

Fino al 1974 abbiamo mantenuto sempre un'idea comune: qualsiasi fossero le differenze tra noi, tutti volevamo imporre l'esistenza di un nuovo cinema portoghese. (...) La Gulbenkian ci sovvenzionava a fondo perso, l'unica garanzia che pretendeva era che fossimo un gruppo unito. Sapevamo che per almeno tre anni avevamo l'appoggio della Fondazione, il che ci ha permesso di escludere come elemento vitale la conquista del pubblico. Per noi era più importante essere presenti nei festival e ricevere l'appoggio della critica internazionale. Eravamo sicuri che i nostri film si sarebbero imposti in Portogallo passando attraverso l'estero.²

E quello che continuerà a chiamarsi ancora, fino al 1974, *Cinema novo* sarà, come in definitiva nelle decadi successive fino ad oggi, un cinema che rimarrà sempre declinato al presente, perché è un cinema che si interroga sul senso del proprio essere storico, su cosa vuol dire essere portoghesi. Una ricerca di senso che passando attraverso il cinema diventa testimonianza di come quest'ultimo, filmandosi, pensa la sua Storia. Nei film portoghesi si muore per la ricerca, sempre delusa, di una patria che si scopre morta, assente. Ma la vocazione di questi registi a trasfigurare la Storia nazionale in forma metafisica ha accentuato ulteriormente il distacco, già delineatosi con il *Cinema novo*, tra il cinema lusitano e il suo pubblico. Per quasi tutti i registi portoghesi filmare è, soprattutto, interrogare un'idea del Portogallo. La decade degli anni'90 si apre con l'esordio di due giovani registi: Pedro Costa e Teresa Villaverde. Personaggi adolescenti invadono il grande schermo, si filmano famiglie senza legami di sangue e

² Fernando Lopes, in *Cinema Novo Português, 1960-1974*, Edições da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1984.

figli senza padri, quello familiare è un nucleo vacillante in cui i personaggi si muovono alla ricerca di un'identità perduta. In *O sangue* (1990), di Pedro Costa, due fratelli, Vicente e Nino (già orfani di madre), finiscono per perdersi l'un l'altro a causa delle continue e misteriose assenze di un padre malato. *A idade maior* (1991), di Teresa Villaverde, racconta, a distanza di trent'anni, le lesioni ed i traumi che la guerra coloniale in Africa (che ha ucciso, metaforicamente, più di una generazione come i protagonisti del film) ha lasciato nella memoria di un bambino di dieci anni. Ma la dissoluzione della famiglia non è prerogativa del cinema di Pedro Costa e Teresa Villaverde. Uno degli aspetti narrativi del cinema portoghese dalla Rivoluzione dei Garofani (1974) fino ad oggi, è la rappresentazione della famiglia come luogo di forti tensioni e conflitti nei confronti della Storia. Se il cinema dell'epoca di Salazar è stato, soprattutto, un cinema di famiglie (l'obbedienza, il rispetto verso il padre e l'assoluta mancanza di conflitti ideologici) e per famiglie (destinato a un pubblico familiare), lo stesso non può dirsi per il cinema posteriore che, al contrario, è un cinema senza più padri né famiglie. Non è errato risalire fino al *Cinema novo* per rintracciare in *Os verdes anos* (1963) di Paulo Rocha e *Belarmino* (1964) di Fernando Lopes, i primi sintomi di una instabilità sociale e politica che si esprime attraverso la crisi di personaggi *orfani*, non tanto in senso letterale, quanto nel significato simbolico che si esprime nella mancanza di una famiglia e di un padre come figure istituzionali della Storia. Quelli di *Os verdes anos* e *Belarmino* sono eroi disperatamente solitari che, tra gli spazi di una Lisbona tentacolare che ingoia e soffoca, non cercano, né sembrano esserne capaci, di ritrovare – nella struttura familiare e nella scena politica – i loro padri. Ma non è solo una continuità tematica che lega i film realizzati dagli anni '90 ad oggi a quelli del *Cinema novo*. Allo stile fortemente teatrale e letterario degli anni d'oro della *scuola portoghese* i due giovani registi preferiscono l'approssima-

zione fisica ed il tono melodrammatico dei personaggi dei primi film di Paulo Rocha, *Os verdes anos* e *Mudar de vida* (1966). Un'idea del Portogallo è anche ciò che filmano João César Monteiro e João Botelho, più ironico e caustico l'atteggiamento del primo, più nichilista quello del secondo, ma ugualmente nauseati di fronte al *cavaquismo* e all'ascesa dei ricchi dell'epoca post rivoluzionaria. In *Aqui na terra* (1993) Botelho mostra una fotografia del primo ministro Cavaco Silva travestito da Superman mentre viene ritagliato in tanti pezzettini dalle forbici di un economista. Nella notte, tra la nebbia e il buio, João de Deus (Monteiro) in *Recordações da casa amarela* (1989) esce dalla bocca di un tombino come la reincarnazione di un Nosferatu investito dalla missione di "dare filo da torcere" al suo paese che dopo la morte di Don Sebastiano e il fallimento della Rivoluzione dei garofani si è accontentato della socialdemocrazia di Mário Soares. L'importanza di questa cinematografia, a partire dagli anni '60 fino ad oggi, consiste, al di là delle differenze tra i cineasti, nell'affermazione morale di una volontà della memoria in opposizione a quel silenzio, molto portoghese, sulla Storia.

MANOEL DE OLIVEIRA: IL CINEMA È UN (MIO) VIZIO

"Che cos'è l'anima? L'anima è..., l'anima è un vizio". Con queste parole incerte e prive di senso, Francisca definisce l'anima nel film che, portando il suo nome, chiude la tetralogia degli amori frustrati. Nessuno conosce l'anima, nessuno sa cosa sia, ma nel cinema di Oliveira esiste un vizio costante e comune a tutti gli uomini: quello di pensarla. Quello che Oliveira offre con il suo prolifico lavoro è solo una riflessione, e mai un giudizio, sull'uomo e le sue passioni sempre agitate da un illimitato bisogno di conoscenza, di conoscere ciò che esiste oltre i propri sentimenti e le proprie facoltà sensoriali. L'universo oliveiriano è l'universo dell'assoluto, dove tutto è mosso da una sete di infinito che non può che portare

ad un'inevitabile mancanza di risposte. Tensioni e contraddizioni attraversano un autore che è al tempo stesso classico e d'avanguardia, cattolico e irriverente, anarchico e conservatore, ironico e ascetico. Dietro all'apparente semplicità delle sue opere, si nasconde, a volte, la massima perturbazione, una tendenza alla metafisica e alcuni resti dell'eredità intellettuale dei gesuiti che si esprime nella materializzazione concreta e reale della presenza del sacro nel quotidiano. Eppure, proprio dietro questo *côté naïf* si cela un'opera forse troppo moderna, troppo innovatrice e, senz'altro, troppo in anticipo sui tempi per essere compresa unanimemente dal pubblico. Oliveira non è mai stato troppo indietro, né in sintonia con il cinema contemporaneo, ma troppo avanti. Per questo mi sfiora sempre un pensiero quando rifletto sui suoi film: nasce prima il cinema di Oliveira o il cineasta Manoel? Perché il suo è un cinema dall'aspetto primordiale, sembra essere nato prima del suo stesso autore, così libero, così puro ed intenso come solo l'opera di un demiurgo può essere. La grandezza del suo cinema risiede proprio nella sua semplicità, nella sua totale libertà da ogni condizionamento estetico o ideologico. L'operazione più audace del cineasta portoghese è quella di aver dato voce e corpo (voce e corpo sono due pilastri importanti della sua poetica) ad un cinema che parla del conflitto con la società, la famiglia, l'Ordine e l'Ideale, di passioni e di amore, di destino e di morte, di tutto ciò che è inafferrabile. Tutto questo rende la sua opera eterna, continuamente sospesa proprio tra gli abissi e il concreto, visto che è sempre presente nei suoi film quel lato inesprimibile della vita: Oliveira è stato un attento osservatore di casi umani, di turbamenti e sofferenze dell'anima. Ed è qui che entra in gioco il vizio di questo cineasta: quello di essersi dedicato per circa 62 anni al cinema e di aver spesso pensato come contorte e frustrate le anime di molti dei suoi personaggi. Grande cineasta delle passioni, Oliveira non ha tralasciato di filmare il suo amore per la Storia, madre di tutte le vicissitudini umane, gloriose

o infauste che siano. Ed è proprio con una memoria storica dolorosa che si inaugurano gli anni '90 di Manoel de Oliveira con il film *No, o la folle gloria del comando* (*Non ou a vã glória de mandar*, 1990). All'età di 82 anni, Oliveira filma il sentimento *saudoso* che il suo popolo nutre nei confronti del proprio passato. Partendo dalla Storia più remota, rievocata dai racconti di un tenente portoghese durante la guerra in Angola, Oliveira ripercorre i maggiori traumi lusitani interrogando, così, l'identità sociale e culturale del suo paese.

I racconti del tenente partono dall'uccisione del condottiero lusitano Viriato, morto combattendo contro le legioni romane, passando per la disastrosa battaglia di Toro, fino alla sconfitta di Ksar el Kebir. Quest'ultima, avvenuta nel 1578, diventa il simbolo di tutte le disfatte, origine di quel sentimento di frustrazione e malinconia che segna l'animo di questo popolo. Rievocare la battaglia di Ksar el Kebir in una colonia dell'Africa portoghese nel pieno delle guerre tra il Portogallo e l'ex Impero introducendo l'immagine dello smembrato che tiene tra i denti la bandiera del suo re, Don Sebastiano, di quello che è stato l'ultimo sovrano ad aver incarnato il desiderio di estendere l'Impero, vuol dire mettere in forte discussione l'idea di un passato glorioso e mostrare l'impotenza di una nazione. Dopo *Não*, Oliveira evoca Don Sebastiano in *Un film parlato* (*Um filme falado*, 2003), altra grande riflessione sulla Storia dell'umanità e sulle civiltà gloriose del Mediterraneo (altro tentativo di comprendere il presente guardando al passato), fino a renderlo protagonista assoluto nel film *Il Quinto Impero* (*O Quinto Império - Ontem como hoje*, 2004), basato su una pièce di José Regio, dove il Maestro torna ancora una volta sulla figura di quello che è stato l'ultimo re portoghese ad incarnare il desiderio di estendere il proprio impero in nome di Cristo. Il corpo del sovrano non fu mai ritrovato e l'assenza di certezze riguardo la sua morte hanno dato vita al mito sebastianista che ha alimentato tanti poeti e scrittori portoghesi, uno fra tutti,

Fernando Pessoa. Secondo le profezie del profeta nazionale Bandarra, Don Sebastiano non era morto e sarebbe tornato in una notte nebbiosa per compiere il Quinto Impero e restituire la gloria al suo paese. Passò così alla storia con gli epiteti di *Encoberto* (nascosto) e *Desejado* (desiderato). In *Il Quinto Impero*, Oliveira riaffronta il mito con una *mise en scène* che ricorda *Le soulier de satin* (1985), film torrenziale basato sulla pièce teatrale di Paul Claudel. Cos'è *Le Soulier* se non un'altra sofisticatissima incursione storica? In quest'opera il periodo preso in esame è l'epoca in cui il re di Spagna riuniva le due corone della penisola iberica. Una storia, quindi, che coinvolge anche il Portogallo, un'altra storia di *amori frustrati* e sconfitte militari. *Il Quinto Impero* concentra l'azione sulla notte che precede la partenza del re Don Sebastiano per la battaglia di Ksar el Kebir. Lunghi piani sequenza in cui si muovono silhouettes - sempre in penombra, per esprimere il folle impulso bellico di un re megalomane alla vigilia di quello che sarà un disastro annunciato - esprimono la claustrofobica malinconia dei sentimenti, degli spazi, dei dialoghi, della recitazione e di tutto il *décor*, così controllato e raffreddato, così intensamente portoghese. È nel cuore della notte, che tutto ispira e amplifica, che Oliveira, ancora una volta, esprime i contrasti spirituali, la sete di potere che invade, ieri, come oggi, l'uomo. E ancora una volta, all'età di 105 anni, Oliveira riflette, in un frammento cristallino come le acque dell'oceano (orizzonte e confine di questo paese), sulla Storia portoghese con il cortometraggio *O velho do restelo* (2014), basato su estratti dell'opera *O penitente*, di Teixeira de Pascoaes. Tre grandi autori della letteratura portoghese e un noto personaggio prontamente identificabile, Don Chisciotte, si incontrano in un giardino dei nostri giorni e dissertano sul senso della Storia seduti su una panchina: il poeta Luís Vaz de Camões, gli scrittori Teixeira de Pascoaes e Camilo Castelo Branco. Il film si apre con un'inquadratura del frontespizio del Don Chisciotte illustrato da Gustave Doré,

seguito da alcuni fotogrammi del film *Le avventure di Don Chisciotte*, di Grigori Kozintsev (1957), accompagnati dalla bellissima e inquietante colonna sonora composta da José Luís Borges Coelho. Il volto pensieroso di Don Chisciotte si distende all'entrata in scena di Camões, al quale il cavaliere di Cervantes chiede: "Cosa vuoi dirmi, mio vecchio amico?". Il poeta portoghese risponde rievocando il vecchio del Restelo, il personaggio che nella sua grandiosa opera, *I Lusjadi*, manifestò invano la sua opposizione alle grandi spedizioni marittime, avvisando che avrebbero causato la disfatta del suo popolo. A questa prima sequenza segue un'inquadratura carica di valore: dall'acqua emerge una copia di *I Lusjadi* cullata dalle onde dell'oceano. "Le acque del mare per *I Lusjadi* e l'anima umana per *Don Chisciotte*", afferma, fuori campo, la voce di Teixeira. In pochissimi minuti Oliveira esprime, e ribalta, gli elementi più tipici dell'immaginario portoghese: il Destino, la Forza e la metafora marittima, la radice liquida lusitana legata alla mitologia del popolo conquistatore. Don Chisciotte è l'eroe perdente, il cavaliere sognatore protagonista di un'opera che rappresenta simbolicamente il declino della Spagna e degli ideali cavallereschi, Camões canta, come Virgilio, le gesta del suo popolo ed esorta il sovrano Don Sebastiano a promuovere nuove e nobili imprese. Ma Camões ebbe il merito e la fortuna di leggere la sua opera a Don Sebastiano della battaglia di Ksar El Kibir, il cui esito "riflette il giudizio sentenzioso del vecchio del Restelo e mostra la forza del tragico destino di perdizione", continua ad affermare la voce, sempre off, di Teixeira de Pascoaes. Questi idealizza, nella sua opera *O penitente*, la penisola iberica e definisce l'essenza del Portogallo: la saudade. Questa è la parola che più di ogni altra esprime la forma e il sentimento dei portoghesi. Per Pascoaes il ricordo ci fa conoscere chi siamo stati e il desiderio ci fa presentire il futuro. Ciò che il Portogallo deve cogliere per capire la sua storia risiede nel passato, nell'epoca d'oro (terminata con la sconfitta di Ksar el Kibir) delle glo-

riose scoperte. *O penitente* è, soprattutto, la biografia poetica di Camilo Castelo Branco. Teixeira esalta Camilo come un mistico iberico e nella sua opera traspone e applica gli elementi del romanticismo alla vita stessa di Camilo. In sintesi, Teixeira sta a Camões come Cervantes sta a Camilo Castelo Branco. Camilo, come Cervantes, descrive l'anima umana, i suoi sogni, ma anche le sue sconfitte, le perdizioni dell'animo umano; Camões, come Teixeira, esalta la sua Patria. Sembra di scorgere anche il Maestro Oliveira accanto ai grandi poeti e scrittori seduti sulla panchina. Con quest'opera de Oliveira ci ha lasciato la sua riflessione sulla storia dell'umanità. Forse anch'egli, come il vecchio del Restelo, chiede al mondo di saziare la sua incessante sete di potere e ambizione. Non sempre ad una vittoria ne fa seguito un'altra. "Quali vittorie?", si chiede Camões al termine del film. Forse è ciò che si domanderebbe se avesse potuto vivere fino ai giorni nostri. E la copia de *I Lusitani*, proprio alla fine del film, affonda nell'oscurità del mare.

LISBONA A CAPO VERDE

Quattro anni dopo *O sangue*, Pedro Costa realizza *Casa de lava* (1994). Quest'ultimo è un film sui rapporti tra il Portogallo e l'ex impero coloniale, tra i cantieri pericolosi di Lisbona e la terra nera e arida delle isole di Capo Verde. Quest'opera contiene in nuce gli elementi del suo cinema successivo.

Introducendo per la prima volta nel cinema portoghese di finzione il campo di concentramento di Tarrafal (Capo Verde), dove Salazar ha esiliato e ucciso gli oppositori politici del suo regime dittatoriale, Pedro Costa in *Casa de lava* (1994) si avvicina ai crimini silenziosi commessi dal salazarismo. Partire da queste immagini, dalle croci del cimitero di Tarrafal, dai volti immobili, pietrificati, ma anche nostalgici delle donne capoverdiane che aspettano i loro uomini partiti per Lisbona

sullo sfondo della terra lavica di un luogo circoscritto come quello dell'Isola del Fuoco in cui il ricordo dell'antica schiavitù coincide con il bisogno attuale di emigrare (*de ir para Portugal*), significa ribaltare l'idea di un Portogallo tollerante, ricordare le deportazioni e la violenza di un regime *modesto e rispettabile*. Il film è incentrato sulle due figure del Portogallo di oggi, quella del capoverdiano che lavora nell'edilizia, e quella di una giovane infermiera portoghese (Mariana), investita della missione di accompagnare Leão a casa dopo un grave incidente. In *Casa de lava* la fuga di Mariana dal Portogallo si esprime nel raccordo metaforico tra l'inquadratura di Leão in coma, di un uomo, quindi, ancora vivo, e quella del volto di una donna coperto da un lenzuolo bianco che riempie l'intero schermo; di un capoverdiano e di una donna portoghese che rappresentano figurativamente la fuga da un Paese morto (il Portogallo) verso un altro che si presume vivo (Capo Verde). La fuga di Mariana dal Portogallo è anche quella di Costa dal suo Paese. Il regista è andato a cercare nello sguardo lontano, quello degli abitanti di Capo Verde, il riflesso dell'immagine del Portogallo, sperimentando (come solo Rocha nella storia del cinema portoghese fino a quel momento) la dimensione della lontananza, dell'assenza forzata dalla madrepatria. L'indeterminatezza e l'indecifrabilità di *Casa de lava* ne fanno un'opera in cui tutto deve essere colto nel momento rapido dell'enunciazione: "Quando tocca a me? Me lo hai promesso. Voglio morire a Sacavém" (quartiere dormitorio subito fuori Lisbona), dice in una delle ultimissime frasi del film una vecchia capoverdiana a Edite, non è la frase della riconciliazione tra capoverdiani e portoghesi, è la terribile immagine che i capoverdiani hanno ancora del Portogallo (o forse è l'immagine che i portoghesi hanno lasciato ai capoverdiani con un atteggiamento silenziosamente colonialista), come di un Paese capace di aprire nuove prospettive. Edite parla solo creolo, ha dimenticato la sua lingua madre "per vendetta", come spiega suo figlio a Mariana.

Edite è sull'isola perché vuole dimenticare il suo passato, la sua lingua, la sua identità, ha scelto la dimensione della lontananza tracciando un percorso inverso rispetto agli altri personaggi del film. *Casa de lava* compone un dittico incisivo con *Mudar de vida* (1966) di Paulo Rocha: in entrambi si esprime il rifiuto per la propria terra. Il villaggio di Furadouro distrutto dalla violenza del mare e la terra nera dell'Isola del Fuoco sono, infatti, spazi di profonda desolazione, spazi dell'esclusione. "Voglio morire a Sacavém" è una frase tanto dolorosa quanto quella (i dialoghi sono del cinepoeta António Reis) che Júlia rivolge ad Adelino in *Mudar de vida*: "Mi hai ricordata lontano, mi hai dimenticata vicino". Basterebbero queste due frasi per poter affermare che i due film sono gli sguardi più lucidi, nella storia di questo cinema, sull'immagine del Portogallo. La lontananza forzata di Adelino dal Portogallo (e il desiderio di fuga in Francia), l'assenza di Leão dall'Africa dettata dalla necessità di trovare lavoro a Lisbona. Cambia l'oggetto della lontananza, ma sia Rocha che Costa descrivono l'atmosfera comune tra due mondi (Portogallo e Capoverde) che sembrano scambiarsi delle ombre.

Dopo *Casa de lava*, Costa dedicherà la sua opera a seguire i tormentati destini di molti membri della comunità capoverdiana di Lisbona, ambientando i suoi film nello squallido e malfamato quartiere di Fontainhas.

Il cinema di Costa è fatto di linee e ombre scure che si riflettono sulle pareti di un mondo impenetrabile e assurdo di cui si conoscono appena le relazioni che legano i personaggi. "Non mi piace il sole", dice Nino al padre in *O sangue*; "toglietemi dal sole", supplica la voce off di un invisibile compagno di guerra di Ventura in *Cavallo denaro* (*Cavalo dinheiro*, 2014). Siamo nuovamente davanti a un personaggio errante, a un corpo fantasma alla ricerca della sua identità: Ventura, il vecchio capoverdiano già protagonista di *Juventude em marcha* (2006), testimonia, ancora una volta, il disagio che nasce da un processo di decolonizzazione mai compiuto. Dalla sua

stanza di ospedale ci conduce in un viaggio senza coordinate spazio-temporali all'interno di un edificio che solo a tratti sembra essere un luogo di cura. La parte più densa del film si svolge nella cabina di un ascensore. Ed è in questo spazio stretto e claustrofobico che Costa racchiude 40 anni di storia portoghese. Ventura non ha cognizione del presente, crede ancora di avere 19 anni. La sua memoria si è fermata al 1974, forse perché le speranze riposte nei colonizzatori si spensero definitivamente allora. Dopo la Rivoluzione il lavoro, l'alcool e la droga hanno colmato il malessere di una mancata integrazione. Ventura, il cui corpo si staglia nell'oscurità, compie il suo viaggio nel labirinto della memoria, davanti ai suoi occhi scorrono i ricordi di una vita, l'arrivo a Lisbona in cerca di lavoro, la famiglia lontana da mantenere, la Rivoluzione dei Garofani. Con tono salmodiante dialoga con voci immaginarie, quella della moglie, dei compagni di guerra che, come lui, sono partiti in cerca di fortuna e si sono ritrovati a combattere una guerra che non gli apparteneva. Chi è quel soldato immobile dal volto di pietra? Cosa rappresenta? È la Rivoluzione? È il Portogallo? È la coscienza? Ventura afferma: "È stato l'uomo con il casco d'acciaio a portare via la mia speranza. Ci hanno rubato la fede e la vita". Voci e volti fantasma accompagnano Ventura, quello che si può definire il capostipite di una generazione di zombie capoverdiani che popolano i film di questo cineasta colto e sensibile. Poi l'uscita dalle tenebre, le stesse rocce presentate all'inizio del film. Da una cavità esce un giovane uomo che chiede a Ventura: "Ti sei perso?", e questi risponde: "No, ero dal dottore".