

IL CINEMA NÔVO E IL SUO PUBBLICO di GUSTAVO DAHL

Per un cinema didattico

Nel 1960, dopo aver realizzato *Bahia de Todos os Santos*, che scatenò l'odio negli ambienti cinematografici e l'incomprensione tra il pubblico, Trigueirinho Neto girò *Apêlo*, mediometraggio didattico sulla conservazione delle foreste. Era impossibile, in quel momento, proseguire in questa direzione, e Trigueirinho esiliò volontariamente in Italia. Qualche mese dopo, in una trattoria romana, mi garantiva che nel caso del Brasile, solo un tipo di cinema era possibile: quello didattico.

La ragione dell'assunto è chiara: in un paese sottosviluppato, questa circostanza stessa impedisce al pubblico di accettare altro tipo di cinema che non sia quello al quale è abituato: si rende dunque necessario che il cinema operi al meglio delle sue possibilità affinché tale situazione sia superata ed il pubblico, libero dall'oppressione della miseria, sia preparato ad un cinema etico, problematico, critico, lontano dalle sdolcinature di Hollywood o di altri tipi.

Senza alcun dubbio le immagini sonorizzate non sono il mezzo più efficace di azione sulla realtà; ma, dopo la lettera di Godard a Malraux sappiamo che si è cineasta come si è negro o ebreo: senza sceglierlo. Per cui l'unica via di uscita per il cineasta responsabile sarebbe il cinema didattico...

Questa maniera radicale e puritana - di evidente ispirazione brechtiana - di affrontare il problema del pubblico, non è priva di interesse, e la recente evoluzione dell'opera di Roberto Rossellini, già preannunciata da «India», non fa altro che confermare la necessità di un cinema affiancato dal commercio e, al tempo stesso, le possibilità puramente artistiche che tale cinema può avere.

Oltre tutto, è stimolante immaginare questo giovane cinema brasiliano - sperduto dinnanzi alle innumerevoli strade che gli si presentano, correndo sempre dietro ad una moltitudine di idee che avanzano ancor più rapidamente delle sue immagini - sottoposto alla rigorosa disciplina del cinema scientifico.

Anche volendo ignorare l'estrema difficoltà di trovare mezzi per la produzione di film didattici scientifici o sociologici non si saprebbe, oltre tutto, come risolvere il problema di divulgare tali film, gli ultimi che potrebbero servire al pubblico, insieme ai grandi strati della popolazione.

I canali della televisione brasiliana, tutti di proprietà privata, sarebbero in condizioni tali da poter essere veicolo di questo cinema; ma sono soffocati da un commercialismo della peggiore specie. L'Istituto Nazionale del Cinema Educativo (INCE) possiede una struttura che, anche se anacronistica, gli permetterebbe di realizzare questa funzione e di rappresentare dunque un ruolo di eccezionale importanza. Ma la sua attuale direzione, legata al Geicine, è ora assorbita dal compito di impiantare l'industria cinematografica brasiliana e di creare un Istituto Nazionale del Cinema (INC).

La scuola di cinema che Paulo Emilio Salles Gomes dirigeva all'Università di Brasilia avrebbe reso possibile un lavoro piuttosto serio in questo campo. È stato in coo-

perazione con i professori e gli alunni di questa scuola, che Nelson Pereira dos Santos ha girato *Fala, Brasilia*, documentario sulla confluenza dei differenti modi di parlare il brasiliano nella nuova capitale. Questa scuola però ha sospeso le sue attività a seguito di una crisi universitaria di origine politica. Salles Gomes ha avuto difficoltà nel riorganizzare i suoi piani con l'Università di São Paulo, ma lo sforzo comincia a dare i suoi risultati. È stato costituito un Centro del Film Documentario e Sociologico che ha già prodotto *Auto da Vitoria*, realizzato da Geraldo Sarno, mentre Sergio Muniz gira in questo momento un documentario scientifico. Però anche se, bene o male, questi film sono realizzati, il problema resta: essi non riescono a raggiungere il pubblico al quale sono destinati. E anche se lo raggiungessero, un cinema con ambizioni culturali e di rigore scientifico sarebbe accettato dal pubblico brasiliano?

Il Cinema Nôvo manca di pubblico?

No, il Cinema nôvo ha il suo pubblico, composto soprattutto dalla gioventù, da studenti, ma anche da liberi professionisti, da intellettuali, da artisti, da amatori del cinema ed anche da certi strati della borghesia. Si può calcolare che tale pubblico ammonti a circa cinquanta mila persone, nella sola Rio de Janeiro, e la cifra tende ad aumentare perchè la città è contagiata attualmente dalla febbre del cinema. Ma anche questo pubblico non è pienamente soddisfatto dei films prodotti dal Cinema Nôvo. Segue con molto interesse l'evoluzione del movimento, ma gli muove un rimprovero: quello di non produrre films sufficientemente graditi al pubblico.

Gli intellettuali brasiliani si preoccupano sempre di più della *comunicazione di massa*, e, nella misura in cui riconoscono al Cinema Nôvo il titolo di importante movimento culturale, condannano quello che si suole chiamare il suo ermetismo, o, per dare un tono politico, il suo divorzio dalle masse. E citano come esempio il giovane teatro brasiliano, che vive esattamente dello stesso pubblico del Cinema Nôvo, ma che non dispone come quest'ultimo della possibilità di ampliarlo; o la musica popolare brasiliana sedotta in questo momento dal *protest song*, ben più facile da digerirsi di un *protest film*. La dedizione alla causa popolare da parte delle élites intellettuali, ed anche da parte di certi strati della borghesia nazionale, ci lascia intravedere un futuro brillante per l'evoluzione sociale del Brasile, però non risolve la questione che tormenta tutto il Cinema Nôvo: come vincere la contraddizione tra un cinema responsabile a livello di pensiero e di linguaggio, e la sua accettazione da parte del pubblico.

Incomprensione del cinema nôvo

Lasciando da parte il possibile genio di Antonioni, Godard o Resnais ci si chiede sempre quale sia stato il risultato di cassetta dei loro ultimi film. E si ottiene quasi sempre la stessa risposta: cattivo. La stessa cosa succede in Brasile con l'ultimo Rocha, con l'ultimo Guerra o con l'ultimo Saraceni. Ma Godard riesce a salvarsi in virtù dei suoi costi ridotti, ed Antonioni e Resnais con le loro vendite sul mercato internazionale, esattamente come fanno, su altra scala, Bellocchio, o Bertolucci. E Rocha, Saraceni, Guerra ai quali si potrebbe aggiungere Joaquim Pedro de Andrade o qualcun altro ancora, come si salvano? Il mercato interno è piccolo e le vendite all'estero sono rare e ridotte. Perciò non si salvano. Hanno essi allora il diritto di

realizzare films che il pubblico non accetta? Perché non si dedicano alla poesia o alla pittura? Questo genere di domanda si ripropone ogni volta che viene fuori un film del Cinema Nôvo, a meno che non si tratti di un grande successo. Tutte le bocche si aprono senza che nemmeno si pensi se si ha il diritto di chiedere ai realizzatori che facciano o no una determinata cosa. Le banche che finanziano i film avrebbero evidentemente tale diritto, e potrebbero fare questo genere di domande. Ma non lo fanno perchè gli impegni finanziari sono sempre rispettati.

Quando, per caso, un film non riesce a pagarsi, nonostante l'aiuto dell'inflazione, il regista-produttore del Cinema Nôvo non ha altra scelta se non lavorare per un certo tempo - un anno, due, se è necessario - per pagare i suoi debiti e potere realizzare un nuovo film. Farà documentari alimentari, si dedicherà al giornalismo, alla televisione, a qualsiasi cosa, senza lamentarsi. E poi ricomincerà. È diventata quasi una routine.

Ma, d'altra parte, il cinema è un'arte... Nessuno si chiede quanti dischi ha venduto l'ultima composizione di Boulez, se le persone scavano la terra nella foresta nella quale Arp lanciava ciottoli scolpiti perchè essi si trasformassero in Natura, o se lacappella di Le Corbusier a Ronchamps ha più fedeli delle altre della regione.

La Storia dell'Arte ci parla del graduale allontanamento prodottosi tra l'artista ed il pubblico in seguito alla Rivoluzione Industriale, e come l'arte moderna, per una specie di sentimento di colpa, tenda a distruggersi sino a giungere al suo grado zero. Non sarebbe necessario sottolinearlo, se il Cinema Nôvo, nella sua volontà di impegno non finisse per aprire un processo contro l'arte moderna, senza trovare tuttavia una soluzione. Che questo processo sia fatto attraverso il cinema, non semplifica le cose, poichè ciò rende temporalmente più vicino questa specie di paradiso perduto delle arti nel quale il creatore ed il pubblico camminavano l'uno accanto all'altro. Non sarebbe infatti assurdo immaginare un cineasta moderno che riprende il cinema di Griffith o di Chaplin (in un certo senso, *Les Carabiniers...*), mentre è assurdo pensare ad un giovane romanziere che arretri fino a Cervantes, o ad un giovane pittore che ricomini da Giotto. Sarebbe completamente inutile cercare di ottenere di nuovo l'atmosfera culturale che rese possibile l'apogeo della pittura fiamminga o della musica veneziana: entrambe fanno già parte della Storia, con la maiuscola. Ma l'età d'oro del cinema nordamericano (1915-1945) fa parte di un passato ancora troppo prossimo perchè si possa dimenticare la fecondità di quest'epoca nella quale tutti i films erano buoni.

Ecco dunque il cinema perseguitato dall'immagine del suo stesso paradiso, perduto a partire dal momento in cui pretese di trasformarsi in una *istituzione morale*. L'espressione di Schiller si riferiva al teatro e, a tale proposito, Brecht dice nei suoi «Scritti» (B. Brecht: «Ecrits», Editions de l'Arche, pag. 117) che «sottolineando quest'esigenza non veniva assolutamente in mente a Schiller l'idea che avrebbe potuto, predicando l'avvento della morale nel teatro, allontanarlo dal pubblico». Certamente Rossellini, nel fare *Roma, città Aperta*, non aveva neppure lui coscienza che stava rubando l'innocenza del cinema e, con lei, il suo pubblico.

I primi cinquanta anni di cinema sono stati quelli della scoperta di un linguaggio, in un'atmosfera intuitiva e poetica, diciamo così presocratica, per restare nell'immagine che fa di Roberto il Socrate del cinema. Gli ultimi venti anni corrispondono all'invenzione di uno stile, quello del cinema moderno, che si potrebbe chiamare del «cinema d'autore», cosciente, esistenzialista, realista, per distinguerlo dal cinema d'artista, incosciente, romantico, spettacolare, della prima fase. Ci sono sempre le

eccezioni - come Stroheim, o gli artisti-autori, come Eisenstein o Welles, che facevano delle loro scoperte ed invenzioni anche riflessione sul mondo - però non sono loro che stabiliscono la regola. In questi venti anni, il cinema che ho chiamato «d'autore» si è sviluppato, si è diffuso, la *nouvelle vague* ha preso il posto del neo-realismo e gli ha conquistato i diritti di cittadinanza.

A Bout de Souffle segna il momento in cui si raggiunge l'apice dell'indipendenza del cinema d'autore (o di stile) di fronte al cinema d'artista (o di linguaggio). Il creatore non è più schiacciato dalla creatura, come Visconti lo è in relazione ai suoi films, senza che ciò diminuisca nè l'uno nè l'altro; egli ha conquistato la sua libertà, benchè la conseguenza sia la perdita del pubblico. L'opera di Godard rappresenta la migliore illustrazione delle innumerevoli possibilità davanti alle quali si trova il cineasta moderno, a partire dal momento in cui l'evoluzione del cinema ha preso un ritmo sfrenato. Egli ha messo in questione il cinema da tutte le angolazioni. Attraverso la commedia (*Une femme est une femme, Bande à part*), o la tragedia (*Vivre sa vie, Le Mépris*), o i grandi temi (*Les Carabiniers, Alphaville*) o i temi minori (*La femme mariée*), attraverso tutto questo egli ha cercato il buco nel tempo che aveva già salvato l'umanità ne *La Jetée* e che dovrebbe ora salvare il cinema da una lenta morte, confinato nei sotterranei di Chaillot o nell'aria viziata delle sale d'essai. Con *Pierrot Le Fou*, il serpente si morde la coda, Michel Poiccard parte per l'Italia con Marianne, Patrizia cede finalmente a Ferdinand.

Summa godardiana nella quale possiamo trovare tutti i suoi altri films, *Pierrot* si presenta come uno di questi films-limite - *Greed, Octyabr, Citizen Kane, Viaggio in Italia*, - dopo i quali il cinema non può restare ciò che era fino a quel momento. Godard tenta e riesce a realizzare in *Pierrot* ciò che hanno fatto anche Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha, aiutati però dal mito di Cristo o da quello del «cangaceiro»: il superamento del reale senza la perdita della sua concretezza, un cinema al di là della realtà ma non da essa separato, che giunge anzi a ritrovarla in ciò che essa possiede di più vero, cioè il *gestus sociale* di ogni avvenimento.

I rapporti sociali nella Parigi del '66 sono ben diversi di quelli del Nordeste brasiliano di trent'anni fa - e da allora non sono molto cambiati - o nella Palestina ai tempi di Cristo: questi è morto per tutti gli uomini. Corisco già a terra grida che i più forti sono i poteri del popolo, mentre Ferdinand si copre gli occhi con la dinamite. Forse la sola maniera di vivere, nel mondo futuro, sarà quella di prendere la donna amata ed un'automobile e partire per l'estero, uccidendo e bruciando tutto ciò che si ponga sul nostro cammino; fino al momento in cui - prendendo coscienza della propria «altruità» (la qualità di essere Altro) e desiderando essere libera, - lei tradisca, per essere subito dopo uccisa, poichè è incapace di amare; fino a quando l'amante - non potendo più sopportare la memoria di questo amore, di questo tradimento e di questa morte - si uccida anche lui; e fintanto che in questa doppia morte venga a stabilirsi la continuità degli esseri, che in vita era stata impossibile. In un mondo che avrà razionalizzato i rapporti sociali, l'arte avrà come tema soltanto la morte dell'amore.

È esattamente tra la miseria degli uomini e la morte dell'amore - e dunque tra *Paisà* e *Pierrot le fou*, evolvendo da uno all'altro, - che si colloca il Cinema Nôvo. Esso ebbe bisogno, tra il 1962 e il 1966, di rifare la traiettoria che va sino a *A bout de soufflé*. Si trattava, partendo da nulla, di percorrere un cammino già seguito altrove. E si trattava di adattare al Brasile una teorizzazione già approfondita da altri, ossia quella del neo-realismo, quella del metodo baziniano di analisi stilistica (i cui meri-

ti non saranno mai sufficientemente lodati), o quella della critica dei «Cahiers» della prima epoca, piuttosto la critica antropocentrica di Truffaut e di Godard che quella estetica e hitchcock-hawksiana di Chabrol e di Rivette.

L'ordine non importava: in quel momento i primi films, *Barravento*, *Cinco Vezes Favela*, ben vicini alla miseria, vedevano la luce disordinatamente, unendo il nero intimismo di *Porto das Caixas* all'anarchia di *Os Cafajestes*. Tutte le strade portavano però a *Deus e o Diabo*, che comincia dove termina *Vidas Secas*, e che rappresenta la conclusione della prima fase, l'indiscutibile constatazione se non della maturità del cinema brasiliano - che ancora portava il peso della sua gioventù - perlomeno delle sue ambizioni di inserirsi nelle ricerche mondiali di un nuovo cinema. Cosciente della sua fragilità, imposta dalla fragilità stessa della civiltà di cui esso è la produzione, il Cinema Nôvo si rende conto che, nel futuro, non potrà basarsi su nessuna esperienza già realizzata, su nessuna teoria già consacrata in altre patrie. Il vizio dell'importazione di valori, proprio di ogni cultura sottosviluppata, non può più essere alimentato, dato che i valori importati hanno smesso di funzionare nella realtà brasiliana. Resta ancora il problema che questo cinema - che tutti desiderano impegnato e alla portata del popolo - assolutamente non lo è, così come il miglior cinema francese, italiano, cecoslovacco, sovietico, ecc., ecc... Esattamente come all'estero, l'unico pubblico che l'accompagna è la gioventù.

La rivoluzione permanente

Tra i sei films del Cinema Nôvo entrati in circuito nel 1965, appena due non erano adattamenti letterari: *São Paulo S.A.* e *O Desafio* (gli altri, a titolo informativo, erano: *Menino de Engenho*, *Matraga*, *O Padre e a Mãe* e *A Falecida*). E soltanto uno, ancora una volta *O Desafio*, sviluppa preoccupazioni ideologiche che si trovano alla radice del movimento.

In quel tempo si è evitato di analizzare più profondamente questo fenomeno, attribuendolo ad un disorientamento di fronte alla scoperta di una maggiore complessità nell'analisi della società brasiliana (manifestata principalmente in *Deus e o Diabo*, film destalinizzati per eccellenza), ed attribuendolo anche alla brusca trasformazione del quadro politico, dovuta all'ascesa dei militari al potere. Entrambi questi fattori ebbero senza dubbio, grande importanza in questa crisi ideologica del Cinema Nôvo. La semplificazione, la faciloneria, ed una eventuale efficacia dei films sulle «favelas» o sul Nordeste ebbero origine nella violenta radicalizzazione dei problemi in questi ambienti, che rappresentava una grande tentazione per un cinema nascente. Tuttavia, proprio in virtù di questa semplificazione, il filone si esaurì rapidamente: non si dispone di ottantadue maniere di dire che è necessario dare da mangiare a coloro che hanno fame e da bere a coloro che hanno sete. Oltre tutto, sono duemila anni che ciò viene ripetuto... Quanto ai militari, basta riprendere il brano di Graciliano Ramos a proposito della dittatura Vargas: «Non caluniamo il nostro piccolo fascismo 'tupinambá' se no, perderemo ogni vestigia di autorità e nessuno ci crederà quando diremo la verità. Di fatto, esso non ci ha impedito di scrivere. Ha appena soppresso in noi il desiderio di abbandonarsi a questo esercizio». Bisogna essere davvero molto ostinati per credere nel potere delle idee contro la forza delle armi.

Ma non veniva affrontata la questione fondamentale della mancanza di comunica-

zione tra i film e pubblico, e delle ripercussioni di questo fenomeno a livello di linguaggio e di ideologia. Era possibile notare fino a che punto, l'inesperienza dei realizzatori o le limitazioni tecniche della sottoindustria brasiliana rendevano difficile questa comunicazione. Però ancor meno ci si rendeva conto fino a che punto sussisteva uno iato tra l'ideologia manifestata (nei più svariati gradi) dai films, ed il pubblico.

Visto da un angolo puramente estetico, il fatto non ha grande importanza: importerebbe soltanto la qualità artistica. Tuttavia è difficile, in un paese come il Brasile, concepire un'estetica sprovvista di un'etica, cosa questa che spiega la *collocazione a sinistra* del Cinema Nôvo. La realtà sociale invade tutto, e le uniche ragioni accettabili per non prendere coscienza, possono essere invocate soltanto dagli sciocchi, dai disonesti e dai pederasti. Il popolo, la borghesia e l'*intelligenza* troveranno in questa classifica la categoria che serve loro meglio.

Nello stesso modo che l'incoscienza resiste alla lucidità così il sottosviluppato si oppone alle forze vive che impegnano i loro sforzi nel superamento di questa condizione. Il sottosviluppato procede in tal modo a causa della sua debolezza e della sua paura, e non c'è pertanto ragione per condannarlo o per rinunciare al difficile dialogo. In un primo momento si era creata l'illusione che sarebbe bastato collocare il popolo dinanzi ai films, come dinanzi ad uno specchio, perchè esso prendesse coscienza della propria alienazione. L'esperienza ha dimostrato esattamente il contrario: quanto più il pubblico brasiliano si riconosceva nei suoi aspetti meno lodevoli, tanto più protestava. È pericoloso affermare che il pubblico non ha sempre ragione...

O avrà ragione? *Menino de Engenho*, *Sao Paulo S.A.*, *Martaga* e *A Grande Cidade* cercano volenterosamente di avvicinarsi al pubblico. Di fatto, hanno vinto quella lentezza esasperante, considerata una delle caratteristiche del cinema brasiliano, ed hanno cominciato a collocare sullo schermo sentimenti un po' meno astratti, oscuri e radicali di quelli dei films della prima fase. Il pubblico ha risposto e, con qualche differenza, questi films hanno ottenuto un successo commerciale superiore a quello dei films precedenti. Ma c'è stato anche un indebolimento, una diluizione della sostanza ideologica che rappresentava il merito principale di films come *Barravento* e *Cinco Vezes Favela*. Si vagava in un mondo di sentimenti più umani, meno epici, e non si poteva evitare l'impressione di essersi avvicinati ad un cinema tradizionale, di aver fatto un passo indietro, forse per farne in seguito, due avanti.

Intanto il linguaggio maledetto del Cinema Nôvo proseguiva in *O Padre e a Mãe*, *A Falecida* e *O Desafio*. La loro intransigente fedeltà alle concezioni del cinema d'autore, il loro rigore stilistico, la loro connotazione personale, sconcertarono il pubblico. Soprattutto *O Desafio* susciterà le più grandi controversie, esattamente come nel 1963 ne sollevò *Pôrto des Caixas*, considerato oggi un classico dalle stesse persone che in quell'epoca lo esecrarono. Tra qualche anno, questo stesso pubblico riconoscerà in *O Desafio* il merito di essere il precursore di un cinema della volontà di coscienza, una strada lungo la quale sembra dirigersi tutto un settore del Cinema Nôvo. Possiamo sospettare fin da ora che si tratterà di un cinema equidistante dalla cultura di massa (Godard) e dal grande romanzesco tradizionale (Welles, Visconti). La verità è che in questo momento si cerca un cinema senza sapere dove esso si trovi, poichè di fatto, non è in nessun posto, anche se lo percepiamo in certi barbagli di *Muriel* o del *Deserto Rosso*.

Non è stato casuale che entrambi questi film siano stati un insuccesso di cassetta nei

loro paesi d'origine, ciò che ci permette anzi di credere che il fenomeno della comunicazione è più quantitativo che qualitativo. Il Cinema Nôvo sogna questa pietra filosofale capace di fondere le due categorie e di risolvere, attraverso questo atto, la grande contraddizione dell'arte moderna. La sua rivoluzione permanente trae origine dalla sua disponibilità a mettere in forse, ogni giorno, i principi che stavano alla sua origine, ossia la supremazia dell'autore o la radicalizzazione ideologica. Ci si accorge già che il cinema mondiale, dopo la consacrazione del cinema d'autore e quella del giovane cinema - consacrazione quest'ultima che sta per avvenire e che proviene dalla prima - non vede chiaramente come potrà rinnovarsi. In questo momento, non potendo più basarsi sulle esperienze degli altri, il Cinema Nôvo si vede nell'imperiosa necessità di aprirsi un nuovo cammino verso il futuro, e di prendere, violentemente, coscienza delle sue limitazioni.

La difficoltà di essere brasiliano

All'inizio di *Los Olvidados* qualcuno chiede al piccolo indio messicano abbandonato nel mercato: «Come sei venuto fin qua?», ed egli risponde: «Non sono venuto, mi ci hanno portato». Questo aneddoto si adatta alla situazione attuale del Cinema Nôvo. Dieci anni fa esso era un sogno dorato nella mente di alcuni ragazzi di Rio e di Bahia, ed oggi questi ragazzi sono cresciuti e sentono pesare sulle loro spalle la responsabilità della continuazione di un movimento la cui importanza non cessa di aumentare. Hanno voluto fare dei film e, bene o male, li hanno fatti. Vogliono proseguire, si chiedono continuamente qual'è il film che devono fare, perchè soprattutto è importante che esso non sia inutile. Essi ripiegano sull'esperienza passata, e di ogni nuovo film fanno una nuova esperienza.

A volte - come in *Menino de Engenho* o in *A Grande Cidade* - provano la loro capacità di parlare ad un pubblico meno ristretto; altre volte - come in *O Padre e a Mãe* e in *O Desafio* - cercano di scoprire i legami segreti tra il condizionamento sociale e la condotta individuale, pretendendo di cogliere, in un solo colpo, il particolare ed il generale. Nel primo caso, si chiedono se i mezzi utilizzati per raggiungere un certo tipo di dialogo non tendano a ridurre tutto alla sua espressione più semplice, limitando la libertà di creazione; nel secondo caso, si chiedono se valga la pena chiamare il pubblico al combattimento per spiegarli che si è dalla sua parte. Nulla riesce però ad evitare questa spaventosa realtà: il regista del Cinema Nôvo è una specie di albino in una società negra. È rifiutato dai suoi, senza essere accettato dai bianchi.

Come gli «indios» che vengono nelle grandi città e poi muoiono di malinconia - senza poter accettare di nuovo i valori della loro società, che sanno irrimediabilmente condannata - i cineasti brasiliani hanno intravisto la possibilità di una civiltà che non si presenti quale vittima di se stessa, come nel mondo sottosviluppato; ma si rifiutano tuttavia di accettarla. Questa visione li colloca in testa alla società brasiliana in generale, come la regione industriale di Rio e di São Paulo lo è in relazione al resto del Brasile. Non sarebbe difficile ridurre il Cinema Nôvo al livello corrispondente alla realtà globale del Paese, facendo, in conseguenza, un cinema folklorico, come potrebbe essere quello di alcuni paesi molto giovani dell'Asia e dell'Africa. Senza alcun dubbio, un tale cinema otterrebbe un successo molto maggiore in Brasile, per quello che si riferisce al grande pubblico, e, nei festivals nessuno potrebbe più

accusarlo di essere un'imitazione dei films francesi, italiani o giapponesi. Ma la grande verità è che la nostra è una civiltà mimetica: americana nella vita quotidiana, europea nella vita intellettuale.

L'atteggiamento di emulazione del sottosviluppo per i paesi sviluppati riflette semplicemente la scontentezza per la propria situazione. Roger Bastide ha censurato una volta, in una tavola rotonda realizzata a Genova, i negri brasiliani per non essere abbastanza coscienti ed orgogliosi della loro «negritude», dimenticando che è difficile essere orgogliosi quando si è i più deboli. È indirettamente, attraverso questa emulazione, che si rincontrerà la miseria brasiliana. Il giovane giornalista di *O Desafio* parla di Sartre e di Marx, rivelandosi però spesso ingenuo e confuso. Questo dimostra solo che, anche in materia di rivoluzione, siamo sottosviluppati, e farlo parlare in un altro modo vorrebbe dire rendere delle cose una immagine più bella della realtà. Questo aspetto schematico della società brasiliana, sfugge spesso alla critica straniera, che finisce per attribuire l'errore ai realizzatori. Questi sbagliano, senza dubbio, ma ad un altro livello: quello di mostrare sufficientemente il carattere globale, verticale e generale del sottosviluppo.

D'altra parte, dire questo troppo chiaramente susciterebbe l'opposizione violenta di qualsiasi governo, ed anche il pubblico, che non desidera prendere coscienza della sua infelicità e dell'infelicità e dell'inferiorità della sua situazione in confronto a quella di altri popoli. Bisogna rivelargli allo stesso tempo le sue debolezze e le sue forze, perchè non si abbandoni alla depressione, nè all'euforia. Bisogna saperlo divertire coi suoi problemi (il che non è facile) e convincerlo (il che è ancora più difficile) che un giorno troverà una soluzione.

La forza di un'idea consiste nella convinzione con la quale essa è affermata. Per il momento è difficile trovare questa convinzione... Si comincia a capire che il sottosviluppo, prima di essere un problema sociale, è una tragedia esistenziale. Le tragedie, però, si risolvono con la morte ed il Cinema Nôvo è troppo giovane per morire. È per questo che non trova: cerca.

brasileira

(da «Revista Civilizaçao Brasileira», n. 11 - 12, Rio de Janeiro, marzo 1967)