

ITALIA E PORTOGALLO, *RENCONTRE UNIQUE*

ROBERTO SILVESTRI*

Credo nell'impossibilità di costruire un paese
abitabile finché ci sarà gente che mangia
e gente che è mangiata.

João César Monteiro
(risposta a un questionario della rivista
Cinéfilo, nel 1974, sul futuro del cinema
portoghese dopo il fascismo)

IL 25 APRILE è la festa della liberazione, sia per l'Italia che per il Portogallo. Quel 25 aprile del 1974, poi, ha unito, e per un intero anno, in maniera intensa, anche nelle sale cinematografiche, Italia e Portogallo. Il numero dei film italiani usciti nel 1975 nei cinema lusitani, 104, ha superato, per l'unica volta nella storia, quello dei film nordamericani, che erano solo 76.

Fino al 1985 i film italiani distribuiti sul mercato saranno perfino più dei titoli francesi. Anche se la Francia e il Maggio'68 avevano contribuito di più alla radicalizzazione dell'emigrazione operaia e degli intellettuali in esilio. Molti

* Giornalista professionista, critico cinematografico de *il manifesto*, responsabile del supplemento culturale *Alias*, e attualmente collaboratore di *Pagina99*, è un conduttore storico del programma di Radiorai3 "Hollywood Party. Ha pubblicato *Da Hollywood a Cartoonia* (Manifestolibri, 1993), *Macchine da presa* (Minimum Fax, 1996), *Il Ciotto Silvestri Cinema* (Einaudi, 2012), *Il film del secolo* (con R. Rossanda e M. Ciotto, Bompiani, 2013) e il volume collettivo *I cento colpi di Hollywood Party* (Eri, 2014). Ha diretto i festival di Lecce, Bellaria, Rimini, Sulmona, Venezia-Ca' Foscari Short ed è stato per 4 anni nel comitato di selezione della Mostra di Venezia.

dissidenti politici si erano rifugiati a Parigi e qualcuno aveva studiato all'Idhec; era stato un critico francese, Pierre Kast, ad appoggiare per primo, sui *Cahiers du Cinéma*, la "nouvelle vague" poetica di Lisbona e François Truffaut, che ha girato nel 1964 a Lisbona le scene della conferenza su Balzac di *La peau douce* (in Italia *La calda amante*), aveva esaltato in quella occasione i suoi fan, esponenti dell'importante movimento "frondista" dei cineclub e delle riviste degli anni 50.

Il Centro Português de Cinema fotocopierà, spazzato via Caetano, quello "esagonale", il Cnc, burocratizzandolo però subito a tal punto che perfino l'esuberante dinamismo ai confini della legalità, con il quale Paulo Branco, l'intraprendente produttore privato e distributore ed esercente coraggioso, ha salvato progetti di altissima qualità, è stato benemerito e salutare. Senza Paulo Branco non solo il cinema portoghese non esisterebbe, ma neppure il cinema europeo moderno. Basterebbe ricordare i tanti cineasti da lui sostenuti, prodotti e distribuiti, a parte tutti i portoghesi giovani: Raul Ruiz, Alain Tanner, Benoît Jacquot, Werner Schroeter, Valeria Sarmiento, Danielle Dubreux, Wim Wenders, Marguerite Duras, Jean Claude Biette, Eduardo De Gregorio....

Infatti non è importante il rapporto tra cinema italiano e portoghese dal punto di vista delle istituzioni, del mercato o dell'accademia. E neanche che nel 1962, al festival di Locarno, *Os verdes anos* di Paulo Rocha sconfisse, tra le opere prime, *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini. Interessa di più quello tra alcuni cineasti, diversamente latini, internazionalisti dell'arte. Quelli che, come scriveva il più esile e fisicamente ascetico dei cineasti moderni, João César Monteiro, la reincarnazione di un santo disincarnato del medioevo, "posseggono due dita di immaginazione, un pizzico di intelligenza, un pochino di sottigliezza e di delirio, uno spicchio di rigore poetico". Disprezzati dai professionisti degli studi, questi giovani che a loro volta detestavano tutto il cinema portoghese del dopo 1945, ricominciarono

da zero. Basso costo. Maestranze e creativi esordienti. Voglia di fare “un *certo* cinema che riconosce la sua austera e radicale intransigenza”. Competenze conquistate da autodidatti o nelle scuole di cinema (Fernando Lopes a Londra, Rocha e António da Cunha Telles all’Idhec, lo stesso “patriarca” de Oliveira a Berlino) o sui set stranieri. José Fonseca e Costa, che era stato arrestato parecchie volte dalla Pide, la polizia segreta di Salazar, per la sua militanza clandestina, fu assistente alla regia di Michelangelo Antonioni in *L’eclisse*. Il suo giallo metropolitano, sexy e popolare, *Kilas*, realizzato tra il 1977 e il 1980, sarà il primo successo commerciale della nuova generazione. Dimostrazione del fatto che rompere radicalmente con la generazione dei padri, rottamare il cinema di papà, non significava condannarsi al solipsismo o all’elitismo. Il basso costo e la vendita dei film “difficili” alle televisioni estere era l’unica direzione di marcia consentita ai cineasti di un paese che ha solo 10 milioni di abitanti (più gli emigranti), ormai obbligato, dalla mutazione tecno-antropologica di tutto l’occidente, a ricevere ordini da New York o dalle telenovelle brasiliane per sapere cosa è e cosa non è di moda, cosa è cultura “alta” e cosa cultura “bassa”, cos’è di cattivo gusto e cosa è di buon gusto, cosa può attivare il mercato pubblicitario e cosa no. Negli anni 50, ci assicurava Paulo Rocha, Totò e Sofia Loren erano i suoi idoli, e in Portogallo li adoravano sia i borghesi che i proletari. Oggi sarebbe inimmaginabile una mitologia non americana: la vita del 99% dell’umanità non è più un argomento degno di essere trattato dalle finzione cinematografica, televisiva e web dominanti. Più che i protocolli di coproduzione firmati dai ministri della cultura, sono stati fecondi in questi decenni dunque i legami e gli scambi artistici. Rapporti “lontani”, come i litigi sulla rivista *Imagem* su Rossellini e, per alcuni, il suo sconcertante “tradimento” neo-spiritualista e per altri la sua inattuale estraneità ad ogni chiesa e teologia, perfino laica. O le scenografie dell’*Isola di Moraes*, che Paulo Rocha

“rubò” al *Casanova* di Fellini perché uno spazioso interno del Museo della Marina fu riempito di nuvole e il pavimento ricoperto di pezzi di plastica per simulare l’oceano. O le retrospettive di cinema italiano sostenute dalla benemerita Fondazione Gulbenkian e organizzate anche dalla neonata (nel 1958) Cineteca di Lisbona che scodellarono con grande successo di pubblico le opere di Rosi, Visconti, Antonioni, Zurlini e Fellini. Oppure furono rapporti “vicinissimi”. Come quelli tra i Mastroianni e Manoel de Oliveira, che nel 1997 volle il padre di Chiara per *Viaggio all’inizio del mondo*, e fu l’ultimo film di Marcello. O Laura Morante e Joaquim Pinto, Tonino De Bernardi e António Reis/Margarida Cordeiro o Isabel Ruth. I critici Enzo Ungari e Augusto Seabra. Toni Servillo e Luís Miguel Cintra. Antonietta De Lillo e Maria de Medeiros... E prima ancora il pioniere lusofono Antonio Tabucchi e i suoi libri sull’avanguardia teatrale e letteraria degli anni 60... Monteiro utilizzò i cospicui finanziamenti per un mediometraggio, *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1967-1970), per girare soprattutto, e a lungo, in Italia, Roma, Firenze, Milano, Como, Cernobbio. Un paese che lo entusiasmava per la leggerezza e il gusto dionisiaco della vita. “Vedi quella gelataia? - mi disse una volta alla Mostra di Pesaro, di fronte al teatro sperimentale - non è una salariata. Lei non lavora. Danza”. Nonostante la rivoluzione dei garofani, e questo ce lo racconta anche il lungo, recente, bizzarro e sottilmente sarcastico reportage fantasioso *Le mille e una notte* di Miguel Gomes (2015), l’astro nascente del cinema lusitano, siamo ancora alla “radiografia della frustrazione”, quando pensiamo alle immagini portoghesi. Insostenibili. Gli spazi sono claustrofobici. Senza via di uscita. Tutto agonizza e si frustra. Come in una morte lenta. Questo è un paese che ci uccide lentamente. Da *Os verdes anos* ai condomini periferici di Salaviza traspare da questo cinema “tutto il fatalismo, il tempo assorto e il peso sordo, pesante e prolisso che da tanto tempo hanno messo

radici nella nostra terra e che la vanno definendo nel nostro e nel loro divenire” (João Bénard da Costa).

Un piccolo film italiano ha catturato la scultura interiore di quel momento inebriante, la resurrezione di un paese, con semplicità e profondità. *Alla rivoluzione sulla due cavalli* di Maurizio Sciarra (2001) è la cronaca frenetica e entusiasman- te della riscoperta, da parte dell'Italia, del Portogallo libero, la nascita di un rapporto emozionale intenso con la terra dei grandi navigatori, di Camões, di Pessoa e anche di Otelò de Carvalho, l'amato e odiato “Che Guevara del 25 aprile”.

Queste due culture, a parte la comune radice latina e la cattolicità, la controriforma e il fascismo, non si sono guar- date infatti troppo intensamente negli occhi, durante i secoli. Una, introversa e mediterranea, e quando emigra bellicosa- mente altrove fa disastri. L'altra, tutta estroversa ma medi- tabonda, oceanica ma ossessionata dalla morte, globale ma “imperialista”, e però anche nel senso spirituale che Pessoa rivendicava, capace di impregnare dei propri alti valori etici il pianeta e non solo rapinarlo come altri. Ne *Il resto di niente* (2004) Antonietta De Lillo cattura la tragedia di questo scol- lamento tra la colta leader portoghese della rivoluzione na- poletana del 1799, Eleonora Fonseca Pimentel, interpretata da Maria de Medeiros, femminista, cosmopolita e giacobina radicale, e un popolo che si compiace della propria degra- dazione e si è ormai abituato alle catene e alle briciole loro elargite dal Potere per voler diventare soggetto della storia. Eppure dividiamo la paternità di Cristoforo Colombo (o di Cristóvão Colon? Vedi *Enigma* di e con Manoel de Oliveira, 2007), qualche mitica finale di Coppa dei Campioni, una gesuitica passione per le tecniche della mente e la disciplina dell'immaginazione...

Quando, nel 1988, Fiorella Infascelli avrà bisogno per *La maschera* di una luce settecentesca, libertina e “illuminista”, accecante per i nostri occhi, abituati al naturalismo, ricor- rerà al dio delle ombre che seducono, ad Acácio de Almei-

da, il migliore allievo di Néstor Almendros e Henri Alekan, l'operatore e direttore della fotografia nato a Souto, capace di creare l'*illusione necessaria* dell'immagine ambigua, quasi metafisica per Ruiz, Monteiro, Tanner e Rozier.

Già. Si può avere un enorme bacino linguistico a disposizione, come quello lusofono, eppure essere costretti a produrre - se si è un piccolo paese senza una rete consistente di sale - soprattutto film a basso costo, colti e di nicchia, da gallerie d'arte e mercato universitario o d'essai, come fa dal 1974 il Portogallo, che raramente supera i dieci lungometraggi prodotti annualmente e regala il 90% del botteghino a Hollywood. Qualche piccolo successo nazionale-commerciale non è sufficiente neanche a eguagliare la potenza di fuoco degli omologhi brasiliani.

E si può possedere, al contrario, una predisposizione naturale alla competizione planetaria, conquistata negli anni dieci-venti prima, e cinquanta e sessanta poi del secolo scorso, grazie ai nostri pionieri del kolossal storico mitologico e ai neorealisti, e poi alle dive superdotate, agli adorati commedianti anarchico-soversivi e al geniale fiuto mercantile dei cineasti di genere, anche se il bacino linguistico è altrettanto limitato, come quello italiano (100 milioni circa), eppure finire per realizzare anche noi ormai da decenni solo una decina di opere esportabili nel mondo ogni anno, perché il grosso della produzione è automaticamente costretta al provincialismo e al localismo, i giganti sono morti e il cinema di genere non ha più i Bava e gli Argento (mezzo brasiliano, tra l'altro) di una volta. Gomes e Salaviza di là, Pietro Marcello e Alice Rorhwarther di qua, tra un Moretti, un Garrone e un Sorrentino. A Leonel Vieira, con il remake di *O pátio das cantigas* (2015), remake di una commedia del 1942, e il suo orribile sequel nel 2016, e a Checco Zalone e Christian De Sica qui, il compito di proteggere fette di mercato nazionale dai blockbuster nordamericani ad altissima tecnologia, ormai impossibili da emulare (e anche da parodiare).

Insomma Italia e Portogallo non sono la Francia, che ha una strategia planetaria egemone, robusta, multiculturale e ambiziosa. E hanno molte cose in comune, a proposito di cinema industrialmente fragile ma originale.

Prima del 1974 e dei garofani. Paulo Rocha è figlio di un commerciante brasiliano dalle ambizioni letterarie che si trasferisce a Porto, ma intanto fa affari mercantili a Genova. Paulo studia diritto a Lisbona ma resta incantato, a Porto, dal laboratorio privato di casa Oliveira, a contatto con un cineasta indipendente e sperimentale che ha in casa, nella sua sala montaggio, una moviola italiana miracolosa, fabbricata a Milano, la prima che arrivava in Portogallo. Diventerà regista. Nel 1966 è a Venezia con *Mudar de vida*, esaltato dai *Cahiers du Cinéma*. Ho conosciuto Glauber Rocha. Era un'epoca incredibilmente internazionalista. Diventai amico intimo in fretta di tanti cineasti brasiliani che all'epoca vivevano tra Parigi e Roma, come Paulo César Saraceno e Joaquim Pedro de Andrade. Tutti ci interessavamo di tutto ed eravamo davvero complici. Poi tutto questo è sparito”.

Maria Manuela Carrilho, futura militante socialista con Mário Soares, esule in Italia, è la protagonista femminile, nel ruolo di una rivoluzionaria post-comunista, di *La sua giornata di gloria*, opera unica e “nouvelle vague” diretta dal critico di frontiera Edoardo Bruno (1969), e poi recita nel televisivo *La sostituzione* di Franco Brogi Taviani (1971).

Isabel Ruth, attrice e ballerina del Royal Ballet di Londra e del Ballet Gulbelkian, “il volto” affilato e androgino del “nuovo cinema portoghese”, musa di Paulo Rocha (*Os verdes anos*, 1963 e *Mudar de vida*, 1966) fa teatro (Pessoa, Gogol...) poi soggiorna a Roma per qualche anno e diventa amica di Bernardo Bertolucci e di Laura Betti, con la quale interpreta *Il ricatto al teatro* di Dacia Maraini. E' nel cast di *Edipo Re* di Pier Paolo Pasolini, di *La rivoluzione sessuale* di Riccardo Ghione (1968), di *H2S* di Roberto Faenza (che poi dirigerà nel 1995 il più famoso film italiano sul Portogallo

del periodo della dittatura, *Sostiene Pereira*, e a Lisbona la studiosa Liliana Navarra ha organizzato un tour per turisti cinefili che ne ripercorre la geografia emozionale degli esterni del film), ed è la protagonista di *Il rapporto* di Lionello Massobrio (1969), e di un altro film inedito di Massobrio prima di lasciare il cinema, viaggiare in Nepal, dedicarsi alle filosofie orientali e tornare, dopo un po' di teatro, sul set solo vent'anni dopo, con João Botelho nel 1988, in *Conversazione conclusa*, sul movimento modernista portoghese, tra Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Tornerà in Italia per lavorare con il poeta dell'underground Tonino De Bernardi in *Appassionato* (1999).

Durante e poco dopo la "rivoluzione dei garofani" lo scrittore Antonio Tabucchi, con il mondo della cultura sovversiva, il cineasta Thomas Harlan con i contadini in rivolta di Torrebelã, la militante comunista Rossana Rossanda con i compagni e le compagne del MES (Movimento de Esquerda Socialista), la sinistra del Movimento, trasmettono "in diretta" la speranza che un nuovo mondo, senza più colonie in Africa, è possibile e scodellano, anche in Europa e non solo in Vietnam, il raro gusto di una vittoria collettiva ottenuta, qui, quasi senza spargimento di sangue. A Stefano Accorsi non sarà difficile incorporarsi in un ufficiale ribelle quando Maria de Medeiros lo chiamerà per girare nel 2000 *Capitani d'aprile*, come la fiaba raccontata da una bambina che ha vissuto quelle giornate con gli occhi sgranati, e ha visto cose meravigliose che neppure la mente svitata di un poeta dada poteva immaginare. Militari che rovesciavano una dittatura militare con un mazzo di fiori. Militari che interrompevano contemporaneamente tre fronti di lotta coloniale. "Disertori" che venivano trattati, finalmente, da eroi.

E, forse perché il Portogallo ha realizzato nel 1974 quel rivolgimento politico-culturale "copernicano" (anche se la rivoluzione sociale si è poi interrotta) che in molti altri paesi europei è fallito (e siamo così affamati di tecniche antifasciste

e anti-neocoloniali), la mia generazione di sessantottini appassionati di cinema ha avuto rapporti stretti e particolarmente privilegiati con i colleghi critici lusitani della penultima e ultima generazione, quelle di Augusto Seabra e Francisco Ferreira; con il produttore dalle sette vite Paulo Branco. E con cineasti affascinanti, iconoclasti e misteriosi come Paulo Rocha, António Reis, João Botelho, Maria de Medeiros, Isabel Ruth, João César Monteiro, Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues... Bisogna ringraziare per questo il compianto Lino Micciché, che trasformò la Mostra del Nuovo Cinema in una naturale passerella della nuova onda lusofona e il festival di Monticelli (poi Salsomaggiore) di Ungari/Aprà che portò in Italia e valorizzò i lavori di questi registi e performer radicali (capaci cioè di scavalcare i paradossi del naturalismo e del realismo con dell'*inverosimile* veramente surreale), anche grazie alla intermediazione appassionata del cineasta totale, e molto obliquo, Tonino De Bernardi (che ha spesso lavorato in Portogallo e Brasile, e con attrici portoghesi) e di Roberto Turigliatto (attualmente collaboratore del festival di Estoril/Lisbona e che in *Fuori Orario* non si dimentica di Lopes, Botelho e Monteiro), autore di importanti retrospettive portoghesi al festival di Torino (Paulo Rocha, de Oliveira). Rapporti più intensi e amichevoli rispetto a quelli di altri filmmaker europei perché le vedute sul cinema - disinteressante se standardizzato d'autore o standardizzato "commerciale" o standardizzato di stato - sono state comuni, e la sensibilità al rigetto o all'attrazione di certo immaginario quasi telepatica. Approccio militante, mai solo cinefilo. Il cinema è come la funzione estetica. Ha il compito di "illuminare", far interagire e intensificare tutte le altre arti dello spazio, del tempo e del movimento: la musica, la pittura, la letteratura, l'architettura, la poesia, la danza, il fumetto, il teatro, la vocalità radiofonica, il design, la moda, la retorica, la politica, il circo...

A proposito di circo. Se Manoel de Oliveira, e la sua lunga, quasi centenaria vita artistica, è diventato il simbolo stesso

del cinema portoghese, anche perché ha saputo offrire una inedita visione *avant-garde* di cinque secoli di storia (non sempre edificante) europea e di storia interiore delle alte passioni, il Leone d'oro alla carriera conferitogli dalla 61esima Mostra di Venezia nel 2004, e il Leone speciale in occasione della 42esima edizione, nel 1985, dimostrano una attenzione particolare per i lontani "cugini latini" e per l'originalissima cultura lusofona delle immagini visive e sonore.

Quando la Biennale è rinata, dopo il "blocco" sessantottino, fu proprio una splendida personale del regista di Porto, e tifoso del Porto, organizzata nel 1976 dall'allora direttore Giacomo Gambetti, a farci scoprire i documentari e i lungometraggi contro corrente di questo cineasta a lungo inoperoso per responsabilità della censura fascista salazariana, rifiorito e prolifico, infatti, dopo la rivoluzione dei garofani del 1974. Nel 1942, sempre alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia, erano stati presentati due film portoghesi, uno nel concorso maggiore dei film a soggetto, *Ala arriba* di Leitão de Barros e l'altro tra i documentari, *A vida do linho* di Adolfo Coelho. Leitão de Barros è stato un po' il Blasetti portoghese, il regista di regime cui erano affidati i costosi film in costume storico-apologetici sull'*Estado Novo* corporativo. Eppure fu proprio Leitão de Barros a proteggere e lanciare il giovane Oliveira, che iniziò la carriera quando il cinema sonoro stava per nascere.

I legami tra il cinema italiano e il cinema portoghese, infatti, sono quasi centenari perché nascono addirittura nell'epoca del "cinema muto". L'avventuroso regista romano Cesare Rino Lupo, che a Porto aprirà la Escola de Actores de Cinema, gira infatti nel 1923 *Os lobos*, "il più importante film muto dell'epoca", come scrive lo storico e critico lusitano Augusto Seabra, e viene assunto dalla casa di produzione Invicta Filmes per dirigere una serie di opere, a iniziare da *Mulheres da Beira*.

Rodolfo Valentino e Frank Capra a parte, sono moltissimi, e un po' dimenticati, i cineasti italiani sparsi per il

mondo, in quegli anni, o emigranti di seconda generazione o antifascisti esuli, che hanno contribuito in maniera fondamentale alla nascita di molte cinematografie nazionali. Per esempio in Turchia, in Egitto e nell'America Latina, come in Argentina e Brasile. Perfino l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche deve molto all'intraprendente e militante produttore comunista Francesco Misiano che realizzò con la sua società, Mezrabpom, ben 160 opere di finzione e 240 documentari. Tra questi *La madre*, *La fine di San Pietroburgo* e *Tempeste sull'Asia* di Vsevolod Pudovkin, il fantascientifico *Aelita* di Jakov Protazanov e *Il cammino verso la vita* di Nikolaj Ekk. La coppia Mario Roncoroni (regista) e Giuseppe Sessia (operatore) tra il 1925 e il 1928 girano sette lungometraggi a Valencia, costretti a emigrare per la crisi del cinema italiano accentuata dal forte controllo censorio del regime.

Dal 1908 al 1911, Rino Lupo era stato un pioniere del cinema italiano e aveva poi lavorato con la Gaumont e Louis Feuillade a Parigi, quindi a Copenhagen e anche lui a Mosca. Ma durante la rivoluzione russa, nel 1917, cambiò il nome in Caesar Lupow, e fuggì a Varsavia, dove aprì una Scuola di Arte Cinematografica. Nel 1928, Lupo, che ha 40 anni e ha già firmato molti film in Portogallo, dirige, sempre per la Invicta, il suo settimo film muto *Fátima milagrosa*, e, come generico, scrittura un giovane e promettente attore della sua scuola, che già si è messo in luce come campione di salto con l'asta, trapezista e pilota di gare automobilistiche, il ventenne Manoel de Oliveira. Lupo morirà nel 1934. Le storie del cinema lo hanno dimenticato, anche per i suoi numerosi alias, come "Roberto Lupo" o Rino Lupo Vitaliano, storpiatura della stampa portoghese di "Rino Lupo, o italiano". Intanto nel 1926 un colpo di stato militare aveva abolito la repubblica parlamentare, aprendo la dittatura del cattolico António de Oliveira Salazar, inizialmente ministro delle Finanze della giunta e presidente del consiglio solo dal 1932.

Manoel de Oliveira, parallelamente a quegli avvenimenti, nel 1929 comincia le riprese di un medimetrotraggio in stile semi-documentaristico, in 35mm, il suo film d'esordio, *Douro, faina fluvial* che presenta, proprio per iniziativa di Lupo e spinto da Leitão de Barros, il 21 settembre del 1931 agli ospiti illustri del V Congresso Internazionale della Critica (anche cinematografica). Al termine della proiezione il film, esplicitamente in debito con Walter Ruttmann e il suo *Berlino sinfonia di una città*, viene fischiato e stroncato dal pubblico borghese e dai più bigotti critici portoghesi, scandalizzati dalla descrizione già più che neorealista, perché violentemente drammatica, dei più umili lavoratori di Porto e delle campagne circostanti. "I panni sporchi si lavano in famiglia" comunque Andreotti deve averlo copiato da quella reazione. Il documentario, formalmente innovativo, viene però platealmente difeso da alcuni importanti letterati (e critici) europei. Tra gli applausi quelli, entusiasti, del musicologo francese Emile Vuillermoz e di un estimatore della prima ora del cineasta lusitano, Luigi Pirandello. Nel 1933 Manoel de Oliveira sarà l'attor giovane del primo lungometraggio sonoro messo tecnicamente a punto da una società portoghese, e di uno dei maggiori successi commerciali della storia, la commedia musicale, basata su una rivista di enorme successo, *A canção de Lisboa*, che sarà l'opera unica di un celebre architetto modernista, di evidente origine italiana, per parte di madre, José Cottinelli Telmo (1933) scrittore, poeta, musicista, disegnatore e fumettista. Una tradizione che resterà nel sangue dei cineasti portoghesi delle generazioni successive. E grafico e ingegnere è Botelho. Etnografo Antonio Campos. Psichiatra Margarida Martins Cordeiro. Traduttore, pubblicitario e attivista politico antifascista José Fonseca e Costa. Lo scenografo Jasmim fu pittore, ma anche attore. Programmista per la tv pubblica Fernando Lopes. Joaquim Pinto è un eccellente tecnico del suono. Pittore, scultore e poeta è António Reis. Paulo Rocha è stato per 8 anni addetto

culturale all'ambasciata portoghese di Tokyo. Produttore e programmatista televisivo è anche António Pedro Vasconcelos. E' vero che la generazione del nuovo cinema anni sessanta e settanta non era coesa ma fatta di individualità senza una poetica comune. Ma erano tutti teoricamente attrezzati, e quasi tutti ottimi attori e critici, si scambiavano collaboratori e partecipavano ai set l'uno dell'altro. In sostanza costituivano una scuola di cinema "live", e già sul modello delle Art School britanniche, piuttosto che di quelle soltanto concentrate sul cinema. Il loro patriarca, Manoel de Oliveira, aveva girato il suo primo lungometraggio di finzione "indipendente" nel 1942, *Aniki Bóbo* e dopo una serie di documentari che Sadoul considererà forse a torto neorealisti e che ricevono i primi riconoscimenti internazionali proprio in Italia (*Acto da Primavera* è medaglia d'oro al festival di Siena; *A caça* viene invitato al festival di Bergamo, mentre Henri Langlois organizza la prima retrospettiva nel 1965 alla Cineteca di Parigi) si dedicherà, a cominciare da *O passado e o presente* (1971), *Benilde* (1975) e *Amor de perdição* (1978), finalmente libero, ammirato e prodotto, all'analisi delle passioni (più pensando a Bergman e a Racine che a Visconti), reinventando con il linguaggio del cinema testi teatrali o letterari, decostruiti con lo stesso sadismo elaborato di un Buñuel gesuita, nel senso che, come Sant'Ignazio consigliava, in questi film dove è il dialogo, la "scenofonia", a farla da padrona, le parole vengono ripetute più e più volte per cogliere, e farne cogliere meglio, il sapore e il significato. Emblematica la scena di *Un film parlato* (2003) nella quale Stefania Sandrelli, Catherine Deneuve e Irene Papas dialogano a tavola ognuna nella propria lingua senza alcuna necessità di tradursi per capirsi. Nel 1987 de Oliveira debutta come regista teatrale in Italia. Il viaggio inverso lo faranno Toni Servillo, nel 2003, quando dirigerà a Porto *Arianna a Nasso* di Richard Strauss, libretto di Hofmannsthal e Mario Martone, quando presenterà nel 2005 alla Cineteca di Lisbona i suoi film napoletani.

Nel 2013 la piccola casa editrice marchigiana Sigismundus ha pubblicato una antologia degli scritti di João César Monteiro, comprese le sue poesie giovanili e inedite. *L'alchimista di parole* è a cura di Liliana Navarra che ricorda il legame profondo che univa Carmelo Bene a Monteiro, e la passione di entrambi per la “messa in voce” di un film, per il cinema di parola e di poesia, nel senso “scenofonico”: il regista lisbonese appendeva il cappotto all’obiettivo della cinepresa e... girava, facendo sentire solo le voci del film.