

fernando lopes, 1995

a cura di Elena Pinori e Marcello Cella

Il cinema portoghese negli anni Cinquanta

All'epoca di Salazar la censura era rigorosa e niente era possibile, perciò si riusciva a fare solamente qualcosa di 'rosa', senza forza. Eravamo molto più soffocati che durante la guerra, perché il salazarismo, per difendersi, schiacciava ogni altra cosa. Quando la mia generazione di cineasti ha cominciato a lavorare, il cinema portoghese era talmente mediocre che non poteva far parte della nostra 'famiglia', perciò eravamo contro i padri. Quei cineasti erano dei barbari che lavoravano con il potere e l'unico percorso possibile che conoscevamo era appunto andare contro di loro. Si salvavano solo le opere di un regista un po' più anziano di noi, Manuel Guimaraes, che aveva voluto introdurre la lezione del cinema neorealista italiano, e quelle di De Oliveira, il solo padre che riconoscevamo, l'unico esempio morale e forse estetico, che però aveva smesso di girare. Ricominciò alla fine degli anni Cinquanta, prima con un cortometraggio, *O Pintor e a Cidade* (Il pittore e la città, 1956, N.d.R.) e poi con un altro film, uno dei suoi più grandi, secondo me, *A caça* (La caccia), che è veramente tutto un programma per il cinema portoghese e iberico in generale. Bisogna vederlo. Sono trenta minuti di una forza e di una violenza straordinarie. In quel momento ci siamo detti che potevamo cominciare a fare del vero cinema portoghese e abbiamo chiesto a De Oliveira di unirsi

a noi per lavorare insieme. Wenders una volta ha detto che il cinema tedesco della sua generazione era nato contro il cinema e la cultura dei padri, compromessi con il Nazismo. Per noi, in quel momento, la situazione era terribile, diversa dalla generazione di Wenders, peggiore di quanto non fosse in Germania negli stessi anni.

L'influenza di Free Cinema inglese, Nouvelle Vague francese, Neorealismo italiano sul cinema portoghese

La mia generazione è riuscita a fare parecchie cose all'inizio degli anni Sessanta. È la prima generazione educata dal cinema e può anche essere considerata una generazione accademica: infatti, una parte di noi aveva studiato a Parigi, e un'altra, me compreso, a Londra. Quando sono andato a Londra, nel 1959, avevo 24 anni e il mio amico Paulo Rocha, che era a Parigi, aveva su per giù la stessa età. Lui è stato molto influenzato dalla critica francese, dai Cahiers du Cinéma, mentre io dal Free Cinema inglese, che era più pragmatico. Ci incontravamo spesso a Parigi per vedere tutti i film che in Portogallo erano censurati, compresi i classici del cinema sovietico, esperienza che ha cambiato la nostra visione delle cose, permettendoci di rimpatriare con nuove idee. Paulo Rocha tendeva verso la Nouvelle Vague francese, mentre io preferivo il cinema inglese e anche quello italiano.

Allora in Portogallo c'era una polemica molto accesa tra quelli che sostenevano i Cahiers du Cinéma e i critici italiani, come Aristarco. Ci si trovava nei locali con il gruppo dei Cahiers e non ci si parlava nemmeno. Io non ero così ostile né all'uno né all'altro gruppo, quindi facevo un po' la spola fra i due. Potevo permettermelo perché ero il primo che aveva veramente iniziato a girare come montatore, perciò avevo la scusa di cercare di capire tutti i tipi di cinema. La cultura francese ha ancora oggi una grossa influenza, ma non come negli anni Sessanta, perché ora prevale la cultura anglosassone. Il Neorealismo italiano sembrava qualcosa di destabilizzante, tanto che quei film non erano programmati a Lisbona, perché si diceva che erano rivolti ad un pubblico minoritario. Il che era vero. Credo che il cinema italiano sia un grande esempio per il cinema europeo che nei suoi momenti migliori si è nutrito della sua grande vitalità. Solitamente dico che il cinema italiano portava al cinema europeo il sangue per completare la mente del cinema francese, perché il cinema è una forma di emozione e di affetto. Questo si sta perdendo nel cinema moderno, la cui sopravvivenza è messa in causa dall'affermazione del cinema asiatico, della Cina, dell'Australia, del Giappone. Sono convinto che non ci sarà un grande cinema europeo senza un grande contributo del cinema italiano, sul quale si sono formati molti di noi. Io stesso non potrei filmare certe cose se non avessi visto i film di Antonioni, di Rossellini, di Visconti, di Fellini, di Dino Risi, di Comencini e di tanti altri.

Intellettuali e potere da Salazar a Caetano

All'epoca di Salazar tutto quello che contava, e che conta anche oggi, a livello intellettuale aveva assunto una posizione politica molto chiara di opposizione al regime. Molti intellettuali preferivano lasciare il Portogallo e quelli che osavano collaborare col Governo erano esclusi dal gruppo di cui facevano parte. Con Caetano la situazione era cambiata. L'opposizione degli intellettuali, che non era necessariamente solo di sinistra, aveva coltivato una certa speranza in un'apertura, principalmente perché gli intellettuali vedevano in Caetano un altro intellettuale che non era mostruoso, come sembrava per certi versi Salazar. Dunque c'è stato un momento di ambiguità. Dopo un anno, un anno e mezzo, hanno capito tutti che non c'era da aspettarsi niente nemmeno da Caetano e che non era in grado di risolvere i problemi economici del Portogallo o almeno di confrontarsi con essi. L'unica cosa da fare era cercare delle alleanze con altre forze, quindi, per realizzare la rottura col Governo, si è pensato ai giovani militari, giacché molti di loro conoscevano intellettuali, musicisti e molte persone che erano state imprigionate o che facevano parte dell'opposizione durante il regime di Salazar.

Il cinema portoghese dopo il colpo di stato del 25 aprile 1974

Il primo cambiamento dopo il colpo di stato è stato un po' anarchico, magnifico. Abbiamo lasciato perdere

l'Istituto Portoghese del Cinema e abbiamo fatto i film che volevamo fare come volevamo. Fra il 25 aprile del 1974 e il novembre del 1975 abbiamo girato film un po' inorganici a livello della riflessione e della costruzione, ma comunque importanti, perché registravano lo sviluppo tumultuoso dei movimenti politici, dei movimenti popolari, delle lotte. Da un certo punto di vista abbiamo fatto un cinema militante e spero che un giorno sarà recuperato e rielaborato a livello di immagine con un'altra visione delle cose. Sarebbe molto affascinante e se ne potrebbero trarre dei programmi televisivi straordinari. Dopo quel periodo, abbiamo provato a riorganizzare l'Istituto Portoghese del Cinema in un sistema più 'realista' e ognuno di noi ha ricominciato a fare il proprio cinema. La lotta non era conclusa, ma la politica ci aveva un po' sfinito e quindi abbiamo cominciato a riflettere su quello che ci era successo in un modo più o meno diretto, atteggiamento che traspare dai nostri film. De Oliveira, invece, è rimasto esattamente com'era, perché aveva sempre cercato di fare quello che voleva fare, fregandosene completamente di quello che succedeva. Faceva il suo cinema, e continua a farlo, perciò è curioso che sia diventato un cineasta in un certo senso 'ufficiale'.

L'importanza della tv nello sviluppo del cinema portoghese

Il secondo canale della televisione pubblica portoghese, la RTP, ha avuto una grande importanza per il nostro cinema, poiché ha partecipato alla produzione di quasi tutti i film usciti

negli anni Ottanta. Quando lavoravo nella televisione pubblica cercavo sempre di fare delle coproduzioni con i cineasti portoghesi. Partecipavo finanziariamente ai film e commissionavo opere originali di fiction che erano anche esperimenti di linguaggio visuale, usati in seguito per arricchire i film. Era un buon sistema di comunicazione tra queste due realtà. Quando non era un film di fiction si trattava di documentari. Il documentario ha un rapporto molto diretto con il reale e contribuisce ad accrescere l'immaginario dei cineasti. Dal '93, con l'introduzione delle televisioni commerciali private, la RTP ha cessato le coproduzioni. Se non ci fosse una legge che obbliga il servizio pubblico a produrre film portoghesi, credo che il cinema portoghese sarebbe ridotto a tre o quattro film l'anno e questo è terribile. La televisione privata, in seguito alla trasformazione dell'Istituto Portoghese del Cinema in Istituto Portoghese del Cinema e dell'Audiovisivo, ha rivoltato i soldi che aveva investito nelle produzioni audiovisive e non intende più produrre documentari né film importanti. Inoltre, il cinema deve pagare anche una tassa sulla pubblicità, che ammonta circa al 4%. Insomma, finanziare gli autori portoghesi, spesso decisi ad interpretare film anche minoritari e qualche volta un po' fuori dal mercato, diventa sempre più difficile, anche se i nostri costi di produzione sono bassi, forse i più bassi d'Europa, insieme a quelli dei paesi dell'Est. La realizzazione di un film in Portogallo richiede un budget più o meno di un milione di dollari, di cui solitamente si ottiene circa il 60%, il resto bisogna andare a cercarlo in

altri paesi europei. Per completare questo quadro negativo, ricordo che l'88% delle sale cinematografiche portoghesi è nelle mani del cinema americano, ossia della United International, un conglomerato di majors proibito negli Stati Uniti ma accettato in tutta Europa. Probabilmente l'Italia cinematografica non sarebbe nello stato in cui è senza questa presenza. Anche la distribuzione è nella stessa situazione ed è per questo che quasi non vediamo film italiani e pochissimi francesi o di altri paesi che non siano gli Stati Uniti. Ci sono solo due distributori indipendenti. Finalmente adesso è arrivato uno straordinario film di Nanni Moretti (Caro diario, N.d.R.) che ha avuto e continua ad avere un enorme successo, a testimonianza del fatto che c'è spazio per pellicole che non siano americane. Nel caso delle prime visioni dei film portoghesi, dobbiamo batterci per obbligare gli esercenti a adempiere alle leggi minime del paese e, nonostante ciò, quando un film portoghese è presentato al pubblico e ha successo e raggiunge la quarta, quinta settimana di programmazione, cosa che succede spesso, la famosa UIP si incontra con i distributori e decide che a partire da una certa data i film portoghesi, francesi o spagnoli devono essere smontati per far posto a quelli americani. Questa situazione è drammatica e nel caso di un piccolo paese è addirittura mostruosa

Il rapporto tra potere e televisione

Il rapporto tra la televisione e il potere sotto Caetano non era buono, era solo

più ipocrita e meno chiaro di quello sotto Salazar. Caetano era un uomo autoritario come Salazar, ma più moderno di lui, che non era mai uscito dal Portogallo. Caetano aveva viaggiato molto, era stato negli Stati Uniti e aveva fatto venire delle persone che si occupassero della televisione. Aveva capito quello che si doveva fare e aveva il senso dello spettacolo televisivo. Per un anno, un anno e mezzo circa, ci ha aperto delle piccole porte e ci ha dato l'impressione di poterci esprimere quasi liberamente attraverso lo schermo. I miei programmi Curto Circuito e Ensaio sono di quell'epoca. Curto Circuito era una specie di talk show ante litteram. Per la prima volta avevamo un soggetto e si poteva fare una discussione in diretta. Ma è stato drammatico, perché eravamo continuamente censurati. Dopo sei mesi di programmi ho lasciato perdere tutto, non si poteva lavorare in quel modo; la cosa stava diventando anche abbastanza violenta, poiché la gente voleva parlare e esprimersi a tutti i costi. Così sono finito a fare altri tipi di programma, come Ensaio, per esempio, una trasmissione in quattro parti, ciascuna dedicata ad un piccolo 'essai' su un tema. Si discuteva anche di problemi economici, e cominciavano ad esserci degli scioperi un po' ovunque. Caetano ha capito che la televisione poteva diventare una cosa scomoda e che se ci avesse dato troppo spazio all'interno dei mezzi di comunicazione ci sarebbe stata un'esplosione, quindi ha riportato la censura ai livelli di rigidità di Salazar. Tuttavia, la televisione gli interessava molto, perché l'aveva creata lui in Portogallo e aveva capito che era un mezzo importante per il

potere. Peccato che avesse una concezione dei mezzi di comunicazione molto vecchia: l'idea del controllo, della censura, della manipolazione diretta.

La Fondazione Gulbenkian

Gulbenkian era un grande signore armeno che aveva il 5% di tutto il petrolio del mondo. Si era rifugiato in Portogallo durante la seconda guerra mondiale e aveva deciso di rimanerci. Nel 1968, poco prima della destituzione di Salazar, creò una fondazione che portava il suo nome e nominò presidente un avvocato portoghese amante del cinema, un vecchio repubblicano e forse anche massone. L'avvocato non sopportava Salazar e quando sentiva salire la pressione del potere politico minacciava di andarsene in Francia, in Inghilterra o negli Stati Uniti, paesi candidati ad ospitare la Fondazione. Era un uomo dell'opposizione quindi, e aveva deciso di darci la possibilità di lavorare, a patto che noi giovani cineasti ci mettessimo d'accordo. Ciò non è stato facile, per i noti contrasti che dividevano il gruppo dei Cahiers dagli altri, fino a quando non abbiamo capito che solo così potevamo avere i soldi per lavorare, visto che non avevamo accesso ai fondi dello Stato, dal momento che eravamo connotati come gruppo di opposizione al regime (qualcuno di noi apparteneva anche al Partito Comunista, cosa pericolosa all'epoca). Grazie al budget annuale che ci metteva a disposizione la Fondazione, abbiamo creato il Centro Portoghese del Cinema, una vera cooperativa in cui si decideva democraticamente come si doveva

lavorare. È stata una grande opportunità per molti cineasti. È così che De Oliveira ha ricominciato a fare dei film come *O Passado e o Presente* (Il passato e il presente, 1972, N.d.R.) e *Amor de Perdição* (Amore di perdizione, 1975-'78, N.d.R.), che António Reis ha potuto fare *Trás-os-Montes* (1976) e che la generazione successiva alla nostra (Monteiro, Pedro Vasconcelos, ecc.) ha potuto fare i primi film. Gulbenkian era uno Stato nello Stato. Al potere di Salazar la cosa non andava bene, ma non ci poteva fare niente, perché ne aveva bisogno, avendo investito molti soldi nella guerra coloniale. La Fondazione giocava un ruolo capitale per le arti portoghesi, poiché permetteva agli artisti di realizzare quello che volevano, ma soprattutto era molto importante perché giocava, e gioca tuttora, un ruolo sociale decisivo, creando e finanziando centri per la ricerca scientifica, ospedali, scuole e molte altre strutture.

Il ruolo di Cunha Telles e di Paulo Branco

Cunha Telles, produttore e regista, collega di Paulo Rocha, era un uomo completamente formato dal regime, col quale aveva conservato i contatti anche subito dopo il rientro da Parigi, dove era andato per studiare cinema all'Idhec. Tornato in Portogallo, aveva subito l'influenza dei nuovi produttori della Nouvelle Vague e, approfittando della sua fortuna economica, aveva assunto il ruolo che era stato di Braunberger in Francia. È Telles che ha prodotto il mio primo film e quello di Paulo Rocha ed ha investito i suoi soldi nei film di giovani registi

portoghesi o francesi (nel 1962 ha prodotto *Vacances Portugaises* di Pierre Kast ed è stato coproduttore di *La peau douce* (La calda amante, 1964, N.d.R.) di Truffaut, girato a Lisbona). Questa sua scelta è stata molto importante per il cinema portoghese, ma un po' rischiosa per lui, che si è allontanato sempre più dal potere, tanto da entrarci in completo dissenso, pur non facendo un'aperta opposizione. Testimonianza di questo suo cambiamento, il film sulla società portoghese dell'epoca di Marcelo Caetano, *O Cerco*, presentato a Cannes nel 1969. Oggi Telles è diventato soprattutto un fornitore di servizi allo stato, non vuole più produrre e cerca solo di guadagnare dei soldi. Nella generazione di cineasti successiva a quella di Telles un personaggio abbastanza straordinario, dal carattere avventuroso e leggendario, è Paulo Branco. Branco ha studiato a Parigi, dove ha cominciato a lavorare con Frédéric Mitterand, grazie all'aiuto di alcuni amici del cinema Repubblica, diventando un cinefilo folle. Aveva molto talento nello sfruttare le sale cinematografiche ed era interessato a tutto quanto di nuovo c'era intorno a lui, così era passato alla produzione, lavorando con molti cineasti francesi. Tornato in Portogallo, circa quindici anni fa, ha cominciato il suo sodalizio con De Oliveira e da allora hanno sempre lavorato insieme. Branco ha capito per tempo che la sorte del cinema di ogni singolo paese ormai passa attraverso l'Europa e per questa intuizione è diventato il più grande produttore portoghese, senza togliere niente a Tino Navarro o Joachim Pinto.

Cortometraggi e documentari: gli inizi

Come tutti i giovani della mia generazione, anch'io ho cominciato girando cortometraggi che avevano un valore documentario. Era una scuola pratica che s'ispirava all'esperienza francese di Resnais e a quella italiana di Antonioni. In questo modo potevamo lavorare alla definizione di uno stile che ci avrebbe contraddistinto gli uni dagli altri. Io ho scoperto qual era il mio linguaggio grazie ai quattro cortometraggi precedenti il primo film. Il primo, *As Pedras e o Tempo* (Le pietre e il tempo, 1960, N.d.R.), era molto simile a quello che poi sarebbe diventato il mio primo film e spesso anche ai miei film successivi. *Nacionalidade Português* (Nazionalità: portoghese, 1972, N.d.R.) invece l'ho girato in Francia nel '68. Era una specie di memoria sull'emigrazione portoghese che all'epoca era una cosa epica, straordinaria e talmente sconvolgente per i Portoghesi che prima del mio cortometraggio l'unica pellicola che testimoniava l'avvenimento era stata girata da un francese, Christian de Chalonge. Più di un milione di persone avevano lasciato il Portogallo ed erano partite per la Francia. Parigi era diventata la seconda città del Portogallo. Gli emigrati erano partiti soprattutto a causa della povertà, ma a partire dal '65 anche per cause politiche, per non andare in Angola, in Mozambico o in Guinea. Ancora oggi, nell'interno del paese, si vedono i segni di questo esodo: interi villaggi completamente vuoti, abbandonati, case chiuse, inchiodate, come se ci fosse passata la peste.

Il progetto di Belarmino (1968-1972)

Nel mio primo film non ci sono stati riferimenti letterari ai libri di Jack London, bensì influenze dell'intensa vita notturna che conducevo a Lisbona. Frequentavo anche l'ambiente della boxe e conoscevo molto bene alcuni pugili, tra i quali Belarmino. Tutti dicevano che se avesse avuto un po' più di fortuna sarebbe stato un grande campione e io dicevo a me stesso che con un po' di fortuna sarei diventato un buon cineasta e mi chiedevo come si faceva a diventare un grande campione o un grande cineasta in Portogallo. Ho capito subito che Belarmino era in parte il riflesso dell'immagine del mio paese e ho pensato di fare un film che fosse una specie di metafora. Pensare che, allora, io ero il meno letterario di tutti i miei colleghi! Ero molto pratico e soprattutto avevo il gusto del lavoro manuale, visto che facevo il montatore. Belarmino era orfano di padre, (come i Portoghesi erano orfani dello Stato e come noi cineasti dell'epoca eravamo orfani di predecessori degni di attenzione), ma credeva sempre di poter vincere, perché fondamentalmente non era pessimista. Infatti, alla fine del film, dopo una notte passata in un locale notturno con una prostituta, si perde nella vivace folla di Lisbona e pensa: "Ora so che diventerò un campione". Quando l'ho incontrato e gli ho proposto di fare un film insieme avevo firmato con Cunha Telles soltanto un contratto su un foglio di carta, in un caffè. Praticamente una cosa da niente. Ma siamo partiti lo stesso. Ho cercato la collaborazione di alcuni amici giornalisti, soprattutto uno che

scriveva di sport, ho trovato una cinepresa insonorizzata e ho cominciato a registrare immagini e suoni. Belarmino era molto spontaneo, credeva sempre di essere in un match di boxe, ed è in questo clima che abbiamo girato. Poi ho ripreso le immagini e ho riscritto la storia, cercando di distinguere la verità dalla menzogna. Il film infatti era sulla menzogna principalmente. Il pugile mentiva con un grande senso dell'umorismo, grazie al quale ho capito che la storia poteva essere non melodrammatica. Lui non poteva dire che aveva fame, che non aveva da mangiare, che non aveva soldi, che non poteva uscire dal Portogallo, che la sua vita era finita, e ciò era molto emozionante, commovente. Si divertiva a giocare alla John Garfield, il suo attore preferito, a recitare questo personaggio, a causa di Body and soul (Anima e corpo, di Robert Rossen, 1947, N.d.R.), ma il nostro non era un film sul cliché abituale del boxeur americano. All'epoca avevo visto due o tre film che mi avevano influenzato: Shadows di Cassavetes, esperienza del Free Cinema inglese, che mi avevo insegnato la libertà nel girare; il cinema di Jean Rouch, con le sue invenzioni, utili per quello che volevo proporre a Belarmino; Salvatore Giuliano, di Francesco Rosi, film molto importante per me, per questo gioco di costruzione. Ho capito che si poteva creare un punto di vista dialettico fra le varie visioni del problema. È stato un lavoro affascinante per il modo in cui è stato girato il film, ma soprattutto per le immagini, che ancora mi incantano, e per il montaggio.

Uma Abelha na Chuva (L'ape sotto la pioggia, 1968/'72)

Uma Abelha na Chuva è stato fatto per caso ed è forse il mio film più elaborato insieme a A Linha do Horizonte. Era tratto dal libro di un grande scrittore portoghese, Carlos de Oliveira, che veniva da una regione dove c'erano il mare e le dune di sabbia, delle cose che si trasformano continuamente e che poi spariscono. La sua poesia sull'arte, sulla materialità delle cose e sulla morte di questa materialità mi affascinava molto. Ho realizzato Uma Abelha na Chuva pagandolo interamente con il compenso ricevuto per alcuni lavori pubblicitari che avevo fatto. Volevo fare una specie di esperimento: raccontare una storia con le immagini e un'altra con il sonoro, come fare una musica di contrappunto.

Crônica de Bons Malandros (1981/'84)

Crônica de Bons Malandros l'ho fatto un po' come divertimento, come se fosse un filmetto. All'epoca la situazione del cinema portoghese era talmente bloccata che si facevano solo film militanti o non militanti. Per cui ho deciso di fare un film sui fumetti ed è stato il mio più grande successo commerciale e ancora oggi fa parte dei dieci film portoghesi che hanno totalizzato più spettatori.

A Linha do Horizonte

A Linha do Horizonte è tratto dall'omonimo libro di Antonio Tabucchi. Ho conosciuto questo

scrittore italiano tramite un caro amico, il grande poeta surrealista portoghese Alexandre 'O Neill, oggi scomparso. Un giorno Alexandre mi disse: "Vieni, che c'è un italiano molto interessante e abbastanza matto che si interessa al surrealismo portoghese". Penso che fosse la prima volta che Tabucchi veniva in Portogallo; era per la sua tesi sul surrealismo portoghese. Da allora venne ogni anno, si interessò alla vita del mio paese e cominciò a scrivere dei libri. A me piacque ed interessò molto Donna di Porto Pim, ma non potetti usarlo per fare un film perché Tabucchi aveva già venduto i diritti ad uno spagnolo. Così, quando pubblicò Il filo dell'orizzonte, venne apposta a casa mia per propormi di realizzarne la versione cinematografica. Lui insiste che è un thriller realista mentre io penso che sia un thriller metafisico. Questo lato surreale, che fra l'altro mi ricorda Borges, mi è piaciuto molto, anche se inganna i cineasti, perché quando si comincia a lavorare sul testo ci si rende conto che ci sono dei buchi narrativi pericolosissimi dai quali si rischia di non tornare più indietro. Questa parte della lavorazione è stata dura e complessa, ma nello stesso tempo molto affascinante. Mi chiedevo continuamente se e come avrei risolto questo problema. Per questo ho dovuto anche sostituire Sergio Vecchio, lo sceneggiatore, con un altro che ha rifatto tutto. La prima versione era lunga, troppo fedele al libro, anche se buona, e non convinceva il produttore francese. Io avevo intuito che questa fedeltà rischiava di diventare banalità ed ho preferito rischiare, facendo un film più chiuso, più oscuro, ma più personale,

che raccontasse dal mio punto di vista. Del resto, anche il libro è claustrofobico. Il suo finale è aperto, ma le vicende girano sempre intorno allo stesso luogo. Io ho deciso di portare questo elemento stilistico al limite estremo. La città non si vede, ma si sente attraverso i suoni, come le grida angoscianti dei gabbiani, che non si vedono mai in cielo, ma si sentono continuamente.

La critica nella formazione di Lopes e dei cineasti suoi contemporanei

Dal 1972 fino al famoso 25 aprile del '74, quello della cosiddetta 'rivoluzione dei garofani', sono stato il direttore della rivista Cinéfilo. La critica in quegli anni ha avuto un ruolo molto importante perché c'erano molte persone che lavoravano nel cinema: io, Vasconcelos, Joao César Monteiro, molti scrittori e persone esiliate in Italia, a Bruxelles o in Francia. Era una critica polemica e parziale, soprattutto quella di Monteiro, ed eravamo molto politicizzati. Parlavamo dei nuovi cineasti che ci piacevano aprendo loro le porte del successo e distruggevano completamente gli altri. Abbiamo fatto dei numeri che sono rimasti storici; due in particolare, sul soggiorno di Rossellini a Lisbona, sono stati costituiti un riferimento anche per Adriano Aprà per la stesura del libro sul regista italiano. Alcuni numeri sono stati richiesti anche all'estero: uno speciale su Renoir, uno sui registi Ozu e Mizoguchi. Era una rivista molto varia, interessata a tutti i tipi di film ed ha avuto molta importanza. Ma dopo il 25 aprile abbiamo avuto altre

cose da fare per cui siamo andati tutti via.

La figura di Pessoa nella cultura e nel cinema portoghesi

Pessoa è un caso speciale, un punto di riferimento costante. Ci scambiamo le sue frasi come se fossero state inventate da lui e facessero parte del linguaggio comune. Ci siamo appropriati di lui e lui in un certo senso si è appropriato di noi, perciò nei film portoghesi si trovano spesso riferimenti diretti e indiretti alla sua opera. Prima del 25 aprile non era così. Gli intellettuali non erano citati nel cinema e anche se si trovavano nei film si ritraevano come gli intellettuali dei film neorealisti, cioè dei tipi di sinistra, abbastanza schematici, oppure in modo comico, come qualcuno che non aveva nessun rapporto con la realtà. Pessoa è tutta un'altra cosa. Lui entra addirittura nelle conversazioni di persone che non lo conoscono neppure, fa parte fin troppo dell'immaginario portoghese, tanto che bisognerebbe dimenticarlo un po', soprattutto noi cineasti, perché è molto affascinante, ma rischia di diventare un'ossessione.

I nuovi registi portoghesi

Teresa Villaverde ha molta forza e un enorme talento per la scrittura. Ha delle buone idee a livello di racconto ed ha sempre degli spunti originali. Ha studiato in Cecoslovacchia, subendo le influenze del cinema dei paesi dell'Est. Pedro Costa invece è assolutamente un grande visionario. Il piano narrativo non gli interessa, ma a

livello visivo riesce a creare delle immagini molto forti e violente. Di Joachim Pinto amo molto la sensibilità e la semplicità, ma non credo che voglia continuare a fare il regista. Ana Luísa Guimarães è una regista molto diversa, una donna intelligente, completamente indirizzata verso il cinema americano, suo modello di riferimento. Nel suo primo film, Nuvem (1991) c'erano delle cose molto belle e si avvicinava a They live by night di Ray. È un po' come Joachim Leitao, anche lui amante del cinema americano e amico di Wenders. Un tipo molto energico, capace di fare un film dietro l'altro, diverso l'uno dall'altro, passando disinvoltamente dalla commedia al film noir. È anche molto versatile e nel mio A Linha do Horizonte recita la parte del commissario. Una volta ho avuto con lui una discussione sul cinema americano e gli ho detto che io amo Howard Hawks, ossia l'origine del cinema americano, mentre lui ama John Carpenter, che non è l'originale. Spesso i nuovi cineasti si ingannano, perché hanno visto i classici americani soprattutto in videocassetta e se li scambiano come noi ci scambiavamo le figurine dei calciatori. Sono come Quentin Tarantino, formati nei videoclubs e non nei cineclubs, e ciò fa una grossa differenza dal mio punto di vista.

Progetti in lavorazione

Ho girato un piccolo film che è stato selezionato per la Quinzaine des réalisateurs al Festival di Cannes. Poi ho un progetto abbastanza interessante che voglio fare entro la fine dell'anno: un film su mia madre e

il suo villaggio. Mia madre ha ottantacinque anni e anche se è una donna molto vivace sente la morte vicina e sa che la sua vita volge al termine. Intorno a lei ha molti nipoti e possiede dei piccoli pezzi di terra che noi non conosciamo, ma che per lei sono un piccolo capitale. Ha fatto una specie di pranzo con figli e nipoti e ognuno di noi ha raccontato una storia. Da qui nasce l'idea del film. Oltre a questo, sto lavorando su un libro di José Cardoso Pires, Il delfino. È ancora una grande metafora sui Portoghesi, come sono, come si comportano. Ho comprato i diritti del libro ma non so se sarò capace di trasformarlo in film, perché è ricco e complesso e il progetto deve essere ancora costruito finanziariamente.