

Rosaria de Marco

L'altra faccia della
telenovela brasiliana

oxp
orientexpress
Titolo

**L'altra faccia della
telenovela brasiliana**

Autore
Rosaria de Marco

Fuori collana

Progetto grafico
Giovanni Schiano L.

ISBN 978-88-95-007-57-1
978-88-95007-57-1

©2018 Orientexpress
Via Aniello Falcone, 56 – Napoli
www.orientexpress.na.it
maggio 2018

*Alle differenze
e a chi sa viverle come ricchezza*

Ringraziamenti.

Ringrazio per la preziosa e davvero amichevole collaborazione Francesco De Sio Lazzari, Aniello Fioccola, Alessandro Mavilio e Gianni Schiano.

Indice

L'altra faccia della telenovela brasiliana. Premessa	8
I Cinquecento anni di storia in cinquecento battute	10
II Una geografia e una popolazione plurale sotto una sola lingua... o quasi	16
III Letteratura	19
3.1 Breve storia del folgorante incontro tra la cultura e la massa	23
3.1.1 Storie appese a un filo	23
3.1.2 L'appendice sentimentale della realtà	25
3.1.3 Il melodramma	31
IV Tra erudizione e pop, visioni del Brasile	35
V La <i>telenovela</i> brasiliana: passioni, tecnologia e molto altro.	43
VI Finale a sorpresa	67
Bibliografia	72

L'altra faccia della telenovela brasiliana.

Premessa

Nel dicembre del 1951, a poco più di un anno dall'avvento della televisione in Brasile, la TV Tupi mise in onda la prima telenovela intitolata *Sua vida me pertence* (*La tua vita mi appartiene*), scritta, prodotta e interpretata da Walter Foster, già direttore artistico degli audio - racconti trasmessi da Rádio Tupi. Le tecnologie disponibili all'epoca, l'impossibilità di registrare le riprese facevano sì che le puntate, quindici appena, fossero trasmesse dal vivo e a cadenza bisettimanale, la sera del martedì e del venerdì, con durata venti minuti. Per raggiungere la frequenza quotidiana, bisognerà aspettare il 1963 con *2-5499 Ocupado* (*2-5499 occupato*), lanciata come modesta proposta di svago.

Nessuno poteva immaginare, a quell'epoca, che si stava lanciando anche la maggiore produzione d'arte popolare della televisione brasiliana, il primo grande fenomeno di massa dopo il Carnevale e il football.

Sulle ragioni di questo strepitoso e durevole successo esistono numerose indagini e vari studi che ne dimostrano l'originalità, ri-

spetto a produzioni analoghe di altri paesi, e la peculiare relazione interattiva che l'industria della telenovela ha sviluppato con la propria ricezione, i telespettatori.

Proverò qui a darne conto, esponendo i contenuti che mi sembrano più significativi per definire la specificità brasiliana di un prodotto mediatico globalizzato.

Sarà dunque lungo un percorso storico, e segnatamente nella storia contemporanea del Brasile, che cercherò di rintracciare le circostanze, gli avvenimenti e le biografie che hanno concorso a tale singolarità.

Preciso che ho ricercato e riportato fonti quasi esclusivamente di ambito brasiliano, perché ciò che mi interessa è proporre lo sguardo “dal di dentro” su un fenomeno che, alle nostre latitudini culturali, è conosciuto e considerato sostanzialmente nei suoi aspetti negativi.

Alla fine del percorso, si scoprirà che, come nelle filiere di produzione e distribuzione lunghe, anche nell'esportazione della telenovela brasiliana si sono perse importanti qualità organolettiche, per restare in metafora.

Aggiungo qualche avvertenza: nella rassegna di studi cui faccio riferimento, ho mantenuto l'uso insistito del termine “razza” e i suoi derivati in essi presenti, anzitutto, perché indicativo della forma di auto-percezione e poi per la loro appartenenza ad altri tempi, o a contesti culturali di sensibilità linguistiche diverse dalla nostra attuale.

Sarà presto evidente che proprio gli stereotipi razziali, prima, e la loro ri-semantizzazione, poi, costituiscono il cardine multiculturale, o meglio, di meticcio culturale, su cui si è impennata la costruzione d'identità nazionale di un grande paese post coloniale.

Quasi tutti i testi specialistici di cui do conto sono in lingua portoghese, pertanto mi assumo la responsabilità della traduzione italiana, ove non indicato diversamente.

I

Cinquecento anni di storia in cinquecento battute

Nel XV secolo i portoghesi diedero inizio a una serie di grandi esplorazioni che li avrebbero portati a toccare le coste del Brasile nel 1500. Il 25 aprile di quell'anno, la spedizione guidata da Álvares Cabral, approdò sulla costa occidentale del Brasile (corrispondente all'attuale Porto Seguro nello stato di Bahia) cui fu dato il nome di Ilha de Santa Cruz.

Nel gennaio 1502, vi giunse anche il portoghese Gonçalo Coelho che approdò in un'enorme baia a cui il suo capo pilota, Amerigo Vespucci, diede il nome di Rio de Janeiro (Fiume di Gennaio). Alcuni studiosi sostengono che Vespucci avesse creduto di individuare la foce di un fiume nella baia, ma probabilmente il nome è dovuto semplicemente al fatto che 'rio' in portoghese antico significava anche 'baia'.

I portoghesi furono dunque i primi europei ad arrivare, tuttavia i primi stranieri a insediarsi furono i francesi che, tra il 1555 e il 1567, occuparono la piccola isola di Sergipe, nella baia di Guanabara, in violazione del trattato di Tordesillas che aveva diviso il Nuovo Mondo tra Spagna e Portogallo. La mancata colonia francese prese il nome di *France Antartique*.

Entrambi i popoli, comunque, avevano iniziato a sfruttare la costa brasiliana, tagliando gli alberi di verzino tintorio (o pernambuco) il *pau brazil*, secondo la denominazione popolare portoghese.

Il nome *pau brasil* significa, letteralmente “legno brasil”. La parola *brasil* potrebbe derivare dal colore rosso brace (*brasa* in portoghese) della resina del legno di questo albero dal fatto che il Paese venisse sfruttato, in origine, per il rifornimento di legna da ardere, come sostiene Claude Lévi - Strauss in *Tristi tropici*.

Secondo alcuni studiosi, furono i tupinamba (meglio conosciuti come tupi), ossia gli indios (nativi americani, indigeni) che all'epoca popolavano l'odierno stato del Guanabara, a ispirare Thomas More nella stesura del suo *Utopia* (1516) e, in seguito, Jean Jacques Rousseau nell'elaborazione illuministica dell'ideale del “buon selvaggio”. La tesi trae spunto da alcune lettere attribuite ad Amerigo Vespucci che sarebbero state scritte durante il suo primo viaggio a Rio nel 1502. Al tempo, era diffusa la credenza che sulla terra esistesse un Giardino dell'Eden non ancora scoperto dagli uomini. Osservando per la prima volta i tupi, nella *Carta do achamento (Lettera della Scoperta)*, Pero Vaz de Caminha li descrive così:

La loro caratteristica è di essere bruni, un po' rossastri, con belle facce e bei nasi, ben fatti. Camminano nudi, senza copertura alcuna. Non tengono a coprire le loro vergogne più che a mostrare i loro volti. In ciò sono di grande innocenza. Entrambi avevano la parte bassa del naso forata e in essa un vero osso, [...]. E una di quelle ragazze era tutta tinta dalla testa ai piedi, da quella tintura, e certo era così ben fatta e così rotonda, e le sue vergogne così aggraziate che molte donne della nostra terra, vedendo tali fattezze, si vergognerebbero di non averle come lei.

L'idillio, però, fu di breve durata. I conquistatori non tardarono a considerare i nativi pura manodopera per l'impero portoghese e li ridussero in schiavitù, costringendoli a lavorare nelle piantagioni. Dal canto loro, gli indigeni si rivelarono diversi da come li avevano immaginati gli europei. I tupinamba erano un popolo bellicoso che praticava il rito del cannibalismo in base alla credenza di potere in tal modo assumere la forza dell'avversario sconfitto. Peraltro, come lavoratori, delusero presto le aspettative dei coloni: indeboliti

dalle malattie introdotte proprio dagli europei, furono decimati e finirono con l'estinguersi entro il XVII secolo.

È da notare che gli indigeni in cui s'imbatterono i portoghesi sbarcando a Vera Cruz erano molto diversi da quelli che popolavano le altre regioni dell'America che furono meta delle conquiste spagnole. In quelle zone (Messico Yucatan, Perù, il nord dell'America Centrale) si erano da secoli sviluppate le cosiddette civiltà precolombiane, come quella dei Maya, o degli Aztechi, la più florida al momento del contatto con gli spagnoli.

Il sostrato culturale incontrato dai conquistatori reagì, dunque, in maniera diversa, determinando le differenze tra l'aspetto del Brasile e il resto dell'America Latina che vennero a delinarsi nel tempo.

Per sopperire al crescente bisogno di manodopera non soddisfatto dall'impiego coatto degli indigeni, i portoghesi rivolsero quindi la loro attenzione all'Africa, inaugurando, nel 1531, l'infame pratica della tratta degli schiavi che si protrasse fino al 1850. Nel 1888, la schiavitù fu abolita, ma le condizioni di razzismo, povertà e discriminazione sociale che aveva determinato avrebbero continuato ad affliggere il Paese. L'esigenza di occupare, difendere e sfruttare gli immensi territori che andava conquistando, indusse, nel 1534, Dom Manuel I a istituire le *capitanias* (capitanie), un sistema ereditario di tipo feudale che divise il territorio in grandi lotti, donati ai nobili portoghesi che partecipavano all'impresa di colonizzazione. Al "donatario", o *Capitão Mor* (Capitano Maggiore) era conferita giurisdizione totale sui grandi fondi che amministrava da padrone assoluto, sostanzialmente al di sopra di ogni legge. Alla Corona spettava un quinto dell'oro e delle pietre preziose estratte, il monopolio di droghe e spezie e il diritto di modificare i confini della capitania.

Per vari motivi, tale regime non ebbe grande successo e tramontò rapidamente. Tuttavia, la mentalità generatasi all'epoca si radicò con straordinaria forza ed è sopravvissuta fino ai tempi mo-

derni, ispirando il carattere oligarchico che struttura la società brasiliana, nonché le pratiche di sfruttamento del lavoro e delle risorse naturali, a lungo restate sostanzialmente impuniti.

Durante il XVI e il XVII secolo, il Brasile conobbe importanti trasformazioni economiche e sociali legate soprattutto alle scoperte di grandi giacimenti di metalli preziosi, da un lato, e a un imponente incremento demografico, dall'altro. Nonostante le riforme introdotte nella seconda metà del Settecento dall'illuminato primo ministro portoghese, il marchese de Pombal, il Paese iniziò in quegli anni a manifestare insofferenza al dominio coloniale, sentimento che si diffuse non soltanto negli strati della popolazione più pesantemente oppressi dallo sfruttamento della madrepatria, ma anche tra le élite creole (creoli erano chiamati coloro che nascevano in America da genitori europei per distinguerli dagli immigrati nati in Europa), influenzate dalla cultura illuministica e dalle rivoluzioni americana e francese. Il Brasile, però, giungerà all'indipendenza in maniera incruenta, senza una vera lotta di liberazione. Infatti, fu la stessa famiglia regnante portoghese, stabilitasi a Rio de Janeiro nel 1807, dopo l'occupazione del Portogallo da parte delle armate napoleoniche, a proclamare l'indipendenza della colonia. Protagonista di questa svolta fu Dom Pedro, figlio di Dom João IV, che nello stesso anno, 1822, divenne imperatore del Brasile con il nome di Pedro I.

Per circa un ventennio, la storia del Brasile fu caratterizzata da una profonda instabilità, causata da acuti contrasti tra le aristocrazie creole e la monarchia e da continue sommosse popolari. Sotto Dom Pedro II, rimasto al potere per quasi mezzo secolo dopo l'abdicazione del padre nel 1831, il Paese conobbe una fase di grande sviluppo economico e sociale, durante la quale la società brasiliana consolidò il profilo multietnico che doveva rimanere poi caratteristico della sua struttura sociale. Le riforme di Pedro II, alcune tra queste decisamente positive, come l'introduzione del suffragio universale maschile nel 1880 e l'abolizione della schiavitù nel

1888 già ricordata, crearono cionondimeno un vasto malcontento, sia nei ceti conservatori, l'esercito e le aristocrazie terriere, sia in una borghesia che aspirava ormai alla repubblica. Il risultato di questo scontento diffuso fu la deposizione dell'imperatore, avvenuta a seguito di un colpo di Stato militare nel 1889.

Alla monarchia subentrò la repubblica, che nel 1891 si diede una costituzione federale sul modello di quella degli Stati Uniti. Anche la storia della neonata repubblica brasiliana è caratterizzata da un periodo iniziale di instabilità, cui seguì una fase di relativa prosperità durata, sostanzialmente, sino all'epoca della grande crisi economica mondiale del 1929 che provocò gravi tensioni sociali e un forte malcontento – soprattutto tra la classe operaia e il ceto medio – nei confronti dell'oligarchia dominante.

Fu così che nel 1930 Getúlio Vargas (1882 - 1954) capeggiò un'insurrezione politico - militare di orientamento progressista che lo porta al potere. Da presidente, però, dà vita a un regime autoritario e populista, lo *Estado Novo* (stessa denominazione assunta dal Portogallo salazarista). Deposto nel 1945, è rieletto nel 1951 sostenuto dal *Partido trabalhista brasileiro* (partito laburista brasiliano) da lui fondato. Durante la dittatura abolisce le autonomie fiscali degli Stati, introduce una regolamentazione delle attività produttive ispirata ai principi del corporativismo. Dà impulso al processo d'industrializzazione del Paese e di diversificazione della produzione agricola, con l'obiettivo di affrancarlo dalla dipendenza dalla monocultura del caffè che subordinava il Brasile alla volubilità del mercato estero. Gli interessi in gioco erano tali e la maggioranza che lo sosteneva in Parlamento così incerta che nel 1954 le forze militari conservatrici gli si rivoltarono contro e Vargas, per non subire l'onta di una nuova deposizione, si suicidò.

Gli successi Juscelino Kubitschek (1902 - 1976), socialdemocratico, in precedenza sindaco di Belo Horizonte - dove aveva fatto costruire il moderno quartiere di Pampulha, progettato dall'architetto Oscar Niemeyer - e poi dal 1951 al 1955 governato-

re del Minas Gerais. Kubitschek condensa il proprio ambizioso programma in trentuno punti (*o programa de metas*, il programma per tappe) riguardanti lo sviluppo dei trasporti, dell'industria di base, delle infrastrutture energetiche, il miglioramento dell'educazione nazionale e, obiettivo sintesi, la costruzione di una nuova capitale federale.

Dal 1957 al 1961 il PIL cresce in media del 7% annuo. Tuttavia, il grande impegno in opere pubbliche aumenta enormemente il debito, cosa che, associata a congiunture internazionali sfavorevoli, fa degenerare la situazione politica fino a sfociare, nel 1964, in un nuovo colpo di Stato dell'esercito con l'instaurazione nel Paese di una vera e propria dittatura militare che, attenuatasi gradualmente, quanto meno nei suoi aspetti più brutali, dalla metà degli anni Settanta, consentì infine il ritorno dei civili al governo, nel 1985.

Da allora il Brasile ha raggiunto una certa stabilità, pur nel quadro di gravi difficoltà economiche, storicamente determinate da sottosviluppo ed enorme disuguaglianza sociale.

L'attuale Costituzione, formulata nel 1988, definisce il Brasile una Repubblica federale presidenziale. La Federazione è formata dall'unione del Distretto Federale e dei 26 Stati federati.

II

Una geografia e una popolazione plurale sotto una sola lingua... o quasi

Il Brasile è il più grande paese dell'America Latina e il quinto al mondo per estensione territoriale e per numero di abitanti (oltre duecento milioni), è attraversato a nord dall'equatore e si estende a sud oltre il Tropico del Capricorno, è bagnato dall'oceano Atlantico per 7,500 km di costa, di varia morfologia, e vi scorre uno dei fiumi più lunghi e di maggiore portata del mondo, il Rio delle Amazzoni (6.300km) e il Rio della Plata (3.700). In Brasile è concentrato il 40% delle foreste tropicali del pianeta e ben tre fusi orari ne dividono il tempo. Le condizioni climatiche variano dall'equatoriale, al tropicale, al semiarido, temperato e sub temperato. Naturalmente, climi differenti determinano condizioni ambientali e sviluppo agricolo differenti. Nel nordest, il Sertão è caratterizzato dalla boscaglia semiarida, mentre

al sud abbondano foreste di latifoglie e conifere che poi lasciano il passo a una zona di savane erbose molto adatte all'allevamento intensivo del bestiame, un'area nella quale nacque e si sviluppò una forma di banditismo sociale, il cangaço, con i suoi cangaçeiros, ma anche forme ricorrenti di messianesimo, con i suoi retirantes che abbandonavano questi luoghi per sfuggire alle siccità che possono durare anni. (Sideri, 2013: 3)

Diversamente dagli Stati Uniti, in Brasile non è mai stata praticata una dichiarata separazione razziale: la *miscigenação* (meticciato) tra padroni bianchi e schiave nere ha generato una popolazione

mulatta. Come, peraltro, era accaduto con le donne indigene e i conquistatori (*cabloco*). Ciò può essere una delle cause della difficoltà dei neri a fare massa critica contro le discriminazioni sociali. Nel 1933, l'antropologo brasiliano Gilberto Freyre, nel suo *Casa grande e Sanzala* afferma che la schiavitù, che ha messo in contatto bianchi e neri, ha incoraggiato la tolleranza e la mescolanza razziale per cui i brasiliani sarebbero naturalmente esenti dal pregiudizio razziale, al contrario di quanto egli stesso aveva osservato in Europa, in Africa e in Nord America. Freyre enfatizza l'apporto di ciascun gruppo etnico alla formazione e alla peculiare civiltà tropicale, deducendone il concetto di armonia razziale brasiliana.

È facile immaginare quanto tale teoria si sia prestata a strumentalizzazioni politiche. Lo stesso António Salazar¹ dittatore in Portogallo dal 1932 al 1968, si servirà del concetto di "lusotropicalismo" di Freyre per difendere agli occhi del mondo la riluttanza del regime portoghese a riconoscere l'indipendenza delle colonie africane, sostenendo, appunto, che non di colonia, ma di terre d'oltremare si trattava.

Ma sul tropicalismo tornerò in seguito, perché portatore di elementi notevoli nella ricerca delle specificità brasiliane.

Il Brasile è, dunque, una *koinè* di gruppi etnici diversi. Delle popolazioni autoctone che, secondo stime, non superavano gli otto milioni già prima dell'arrivo dei conquistatori, sopravvivono poche centinaia di migliaia, concentrate per lo più nell'altipiano centrale, nel Mato Grosso, e negli stati di Roraima, Pará e Maranhão.

I neri sono poco più del 5%, mulatti e meticci circa il 40% e il resto sono bianchi, di origini italiane, spagnole, tedesche, portoghesi, siriano - libanesi e giapponesi. Tra il 1940 e il 2000, la popolazione brasiliana è quadruplicata e si è rapidamente urbanizzata,

¹ La dittatura, com'è noto, perdura fino al 25 aprile del 1974, ma nel 1968, Salazar è colpito da un ictus invalidante, causa, inoltre, della caduta da una sedia, circostanza che conferì all'accaduto una coloritura simbolica di banalità e, quasi, ridicolo. Gli successore Marcelo Caetano che manterrà il potere fino al ritorno alla democrazia.

un'accelerazione di cui è frutto e prova l'aumento delle *favelas*, le tipiche baraccopoli costruite nelle periferie delle aree metropolitane che non riescono ad assorbire il flusso dei nuovi arrivi.

Dai tempi della colonizzazione portoghese, la popolazione si è concentrata sul litorale e nell'immediato entroterra. Verso l'interno penetravano soprattutto i pionieri a caccia di indigeni da assoggettare e alla ricerca di oro e gemme, e gli schiavi neri in fuga che vi si installarono in piccoli nuclei detti *quilombo* da cui il derivato con cui passarono a essere designati *quilombolas*.

La lingua ufficiale è il portoghese che presenta variazioni lessicali, sintattiche e di esecuzione rispetto a quello europeo, prodotte, com'è intuitivo, dalle influenze e dagli apporti delle lingue degli immigrati e, in misura minore, degli indigeni.

Nel 1950, il tasso di alfabetizzazione era del 49%; attualmente raggiunge il 90%, ma se si considera l'analfabetismo funzionale la percentuale scende al 73%.

III

Letteratura

Secondo Luciana Stegagno Picchio, la più importante studiosa italiana di letteratura di espressione portoghese, la tradizione letteraria brasiliana, dal Cinquecento a oggi, ha rivelato una sua specificità in materia di opzioni tematiche e stilistiche, tale da conferire al proprio repertorio un apprezzabile carattere di unitarietà e originalità.

Il primo genere letterario ad affacciarsi su questo nuovo spazio culturale è la relazione di viaggio, cui appartiene il breve frammento riportato in apertura, e che tende a far conoscere all'Europa un mondo diverso e stupefacente. A questa prima espressione diaristica si affiancherà presto la descrizione narrativa dei coloni che, mantenendo le convenzioni formali europee, tematizza materiali locali e comincia ad accoglierne gli apporti lessicali.

Il paesaggio e la storia del Brasile penetrano vigorosamente nella letteratura. C'è il tema indio e c'è il tema negro, c'è il tema del gigantismo naturale e quello del gigantismo delle strutture create dall'uomo. E c'è nelle diverse incarnazioni, arcadica e romantica, realista e modernista, all'insegna del pittoresco o del sociologico, il tema regionalista: l'unico per cui il continente brasiliano perderà la sua fittizia unità di comodo, rivelandosi nella sua qualità di mosaico di regioni, culturalmente, paesaggisticamente, socialmente assai diverse fra loro. (Stegagno, 1992: 7)

L'indio, inizialmente idealizzato come buon selvaggio, diventa nel Romanticismo il simbolo della libertà, portatore di qualità originarie che il brasiliano invoca per differenziarsi dal portoghese,

nella prospettiva di affermare la propria autonomia culturale. Volontà di autoaffermazione che si fa esplicito rifiuto dell'Europa nel Modernismo, quando Oscar de Andrade recupera la figura dell'indio con l'ironica riscrittura di *Tupy or not tupy, that is the question*.

Il nero, per parte sua, attraversa tutta la letteratura del paese, affermandosi innanzitutto nella prosa antischiavista e sociale, poi nei grandi cicli narrativi legati alla coltivazione della canna da zucchero, del cacao e del caffè che autori come Jorge Amado hanno fatto conoscere in tutto il mondo.

Il *caboclo*, meticcio di bianco e indio, è invece il protagonista del filone delle *secas*, le grandi siccità che colpiscono il *Nordeste* e il *sertão*, le zone interne misteriose e segrete, abitate da santoni - beati e dai banditi *cangaceiro*. Leggiamo ancora Stegagno Picchio

Il tema dello sbigottimento dell'uomo di fronte alla natura ciclopica e disumana caratterizza la letteratura dell'Amazzonia, mentre i temi *gaúchos*, in cui l'allevatore nomade si oppone al contadino sedentario, segnano di sé la letteratura del Rio Grande do Sul [...]. E poi c'è la Bahia con il suo volto mistirazziale e magico, con il suo sincretismo religioso e la sua intrinseca tropicalità che, in precisi momenti della storia e per le invenzioni di scrittori e artisti congeniali, parrà rappresentare agli occhi del mondo un'intera realtà nazionale. (Stegagno, 1992: 8)

Insomma, il Brasile è dotato di una combinazione unica di risorse naturali, terra e clima che, intrecciati agli eventi storici, non potevano che produrre un paese multiplo e multiforme, in cui la differenza, l'eterogeneità è, quasi per paradosso, la condizione identitaria "naturale".

La tensione verso l'auto descrizione letteraria, indipendente e autonoma dalla cultura dei dominatori, raggiunge la sua maturità con il modernismo. Nel febbraio del 1922, anno del centenario dell'indipendenza del Brasile, un gruppo di intellettuali esponenti delle varie arti organizzerà la *Semana da Arte Contemporânea*, punto di svolta della storia letteraria e più in generale artistica del paese.

Ispirata all'elettismo tipicamente futurista, importato da Oswald de Andrade al rientro dall'Europa, la manifestazione è articolata in una serie di *performance* che tenevano insieme conferenze, poesia, musiche, danze, esposizioni di arti plastiche. Come programmaticamente previsto dai promotori, la cosa suscitò grande scandalo nella paludata alta borghesia paulista.

La provocazione modernista, un po' ovunque nel mondo ove si diede, aveva lo scopo dichiarato di rompere con il passato, rinnovando radicalmente i linguaggi, i temi e le declinazioni estetiche. In Brasile questa intenzione assunse le tinte forti della questione dell'identità post-coloniale; il nazionalismo prese le forme di una ridefinizione autoctona del sé collettivo, una volontà di definitiva emancipazione dall'Europa dominatrice, in favore della libera affermazione di una soggettività propria.

Tale processo, solo qualche anno più tardi, trova una sintesi plastica nel *Manifesto Antropofágico* di Oswald de Andrade che, evocando il cannibalismo praticato dagli indios Tupi, recupera e valorizza l'elemento indigeno, come specificità culturale. La metafora trasmette anche l'esortazione a divorare la cultura europea per cancellarne la presenza, trasformandola, infine, in qualcosa di diverso, completamente nuovo.

È il concetto di ri-abitazione della lingua dei dominatori, tipico di tutta l'esperienza artistica post-coloniale.

Insieme al *Manifesto* è il romanzo *Macunaíma* (1928) di Mário de Andrade, scrittore, etnologo, musicologo, a proporre una rappresentazione moderna del brasiliano, frutto consapevole dell'assimilazione critica del pregiudizio europeo, quanto dell'auto-percezione brasiliana. Così nelle parole di Stegagno Picchio

Per i gesuiti Macunaíma, il gran malvagio, era insieme Dio e il diavolo dell'indio autoctono. Ma per Mário che lo reinventava facendone il portatore dell'ideologia nazionale, l'eroe negativo di un'ironica antiepopica modernista, Macunaíma è, fuori di ogni retorica, il Brasile mistirazziale, è il simbolo composito di una nazione senza carattere. Indio - negro e poi bianco con occhi azzur-

ri, pigro lussurioso bugiardo, Macunaíma diviene così il tema di base di una rapsodia che il folclorista Mário de Andrade costruisce cucendo fra loro leggende indie, aneddoti e favole brasiliane in una atemporalità che è insieme il passato remoto di un paese americano, il passato prossimo di un Portogallo la cui lingua «parnassiana» si parla ormai solo nell'Amazzonia e di un presente che è la São Paulo degli orchi indio-italiani. (Stegagno, 1992: 90)

Questo grottesco polimorfismo di tipi e storia nazionali ispirerà un lungo movimento estetico di anti - repressione del “colonizzato” che si appropria delle versioni ufficiali e, rovesciandone il senso, assegna loro nuovo significato. Nelle parole di José Miguel Wisnik, docente di letteratura brasiliana all'Università di São Paulo, il processo è così riassunto:

Assumere sfacciatamente quanto c'è di farsesco e basso nella storia del colonizzato significa al tempo stesso, riscattandolo con l'umorismo, affermare un nuovo ethos e un nuovo pathos, più tragico-carnevalesco che epico. Detto in altri termini, si tratta di una formazione socio-culturale fatta di acculturazione e deculturazione a cui manca identità [...]. Assumendo come positive le vicissitudini del colonizzato e piegandole in proprio favore, l'Antropofagia tenta di fare del difetto profitto, compensando ciò che presenta di ridicolo e fallimentare con la sua vocazione ad abbracciare le differenze. (Wisnik, 2007: 60 - 61).

Macunaíma è l'“uomo senza alcun carattere” che, proprio perché tale, ha in sé infinite possibilità, l'antieroe inventato per rappresentare la composita ed eterogenea sostanza antropologica brasiliana nel passaggio da una dimensione arcaica, mitica e soggetta alle forze della natura, alla trionfante dimensione della modernità, urbana, meccanica, veloce. Una transizione lunga e discontinua in cui sopravvivono e convivono elementi dell'una e dell'altra, generando contraddizioni ancora oggi irrisolte.

Il tema dell'identità brasiliana, peraltro, aveva animato il dibattito intellettuale già dal XIX secolo. Molto nota è la contrapposizione tra due dei maggiori scrittori dell'epoca, José de Alencar e Joaquim Nabuco. Il primo, autore di grandi opere che avevano per protagonisti gli Índios, i loro valori morali, la nobiltà di sentimenti,

la fierezza. Il secondo, cittadino del mondo, che definisce se stesso “piuttosto uno spettatore del mio secolo che del mio paese” (come scrive nel suo *A Minha formação, La mia formazione*), impegnato, invece, a cogliere gli aspetti che accomunano il Brasile alle nazioni sviluppate dell’Occidente.

Due concezioni conflittuali che si contendevano lo spazio dell’immaginario nazionale cui un primo efficace tentativo di sintesi è riscontrabile nell’opera del grande romanziere Joaquim Maria Machado de Assis, al tempo stesso universale e profondamente brasiliana.

3.1 Breve storia del folgorante incontro tra la cultura e la massa

3.1.1 Storie appese a un filo

Dopo la rapidissima contestualizzazione geo-culturale, comincio a mettere a fuoco l’oggetto d’interesse, considerando alcune forme letterarie che costituiscono la genealogia della telenovela. In questo percorso, mi avvalgo del testo *Dos Meios às Mediações* (in particolare del capitolo *Matrizes Históricas da mediação de Massa*) di Jesus Martin Barbero che ricostruisce l’evoluzione e il contributo di alcune forme narrative nel processo di inculturazione delle classi popolari, a partire dal XVI secolo.

C’è una *letteratura* che, del tutto assente dalle biblioteche e dalle librerie, ha reso possibile la transazione dall’oralità alla scrittura delle classi popolari [...]. Mi riferisco a quella letteratura chiamata in Spagna *de cordel* e in Francia *colportage*. Letteratura che inaugurò un’altra funzione del linguaggio: quella di coloro che senza sapere scrivere sanno comunque leggere. Una scrittura, pertanto, paradossale, una scrittura dalla struttura orale. E ciò non solo per essere in buona parte in versi, perché trascrive *canções*²*eromances*,³

2 Poesia lirica portoghese medievale, ispirata al modello trobadorico provenzale.

3 Narrazioni storiche ed epiche in verso semplice.

quartine e ritornelli, ma perché è sociologicamente destinata a essere letta ad alta voce collettivamente. (Barbero, 1985: 142- 143).

La letteratura *de cordel*, dunque, trae origine da racconti orali che vengono stampati su fogli singoli, sovente illustrati. Il nome deriva dalla pratica di vendere i fogli per strada, esponendoli, appunto, appesi a un *cordel*, una cordicella. Questo andare incontro ai lettori – nuovi e non convenzionali – è un primo notevole fattore di attrazione del genere. Un altro importante elemento di successo è la confusione – intenzionale – della figura dell'editor, sempre anonimo, responsabile della narrazione – manipolata – e il nome dell'autore famoso cui è attribuita l'opera. La chiave di questi testi, infatti, è la riscrittura, talvolta mero riassunto, tal'altra parodia; in molti casi le narrazioni consistono in libere interpretazioni condite con disinvoltura con una mescolanza di successo e tragedia, favola e miracolo, santità e blasfemia.

I temi del genere *de cordel* vanno dall'epica cavalleresca al fatto di cronaca quotidiano, spesso combinati. Si pensi, per analogia, ai cantastorie della tradizione italiana che inserivano nell'esposizione delle gesta di Orlando il racconto di un omicidio passionale o altro delitto sensazionale realmente accaduto.

La pratica di frammischiare elementi della realtà alla finzione del testo è per Barbero tra i fattori principali di un'evoluzione

che mostra il passaggio da un'impresa di mera diffusione – di *romances*, villanelle e cantighe – a un'altra di *composizione* di resoconti (notizie) degli avvenimenti e di almanacchi. Evoluzione che accompagna la gestazione del divorzio dal gusto che dalla fine del XVII secolo si fa più profonda, a causa della riduzione dei costi della stampa di testi e incisioni e dell'esasperazione del sensazionalismo.

Il ragionamento di Barbero prosegue affermando che la letteratura *de cordel* non è solo un mezzo (medium), ma anche una mediazione culturale. Il suo linguaggio, infatti, non è né alto né basso, ma piuttosto una miscela tra i due. È una letteratura altra che si muove tra la volgarizzazione della tradizione colta e la funzione

che le è propria di valvola di sfogo alla repressione. Uno sfogo che esplode, appunto, in sensazionalismo.

3.1.2 L'appendice sentimentale della realtà

Erede della *literatura de cordel* è il *folbetim*, termine portoghese per il più noto francese *feuilleton*, in italiano romanzo d'appendice.

Pochi anni dopo l'avvento della stampa d'informazione, a Parigi, Émile Girardin fonda il quotidiano *La Presse*, puntando a una larga diffusione per renderne sostenibili i costi. Nella strategia elaborata per raggiungere lo scopo, adotta il principio di fidelizzazione dei lettori ed escogita un sistema che si rivelerà particolarmente efficace, anche interpretando la nascente domanda d'intrattenimento. Decide di pubblicare, nello spazio del fondo pagina fin lì dedicato alla critica letteraria, racconti a puntate.

La borghesia ha ormai accesso al potere con la sua classe dirigente, mentre nella società si è formato un ceto popolare urbano via via più alfabetizzato, nel quale comincia a farsi strada l'idea di svago culturale che si consolida in una domanda di letteratura (e di teatro, come si vedrà nel successivo paragrafo) che la nuova imprenditoria giornalistica sarà abile a cogliere e sfruttare commercialmente.

Il *feuilleton* aveva due caratteristiche essenziali: il formato, pubblicazione parziale e in sequenza, e il contenuto, una narrativa agile, povera d'introspezione psicologica e ricca di eventi e riferimenti internazionali capaci d'incuriosire e catturare l'attenzione del lettore.

Siamo di fronte a un caso di mutazione genetica del romanzo indotta dal medium che lo veicola. Questa considerazione, corroborata dall'evidente scopo commerciale sotteso, diventerà argomento di cui si servono i detrattori per misconoscerne la qualità letteraria di genere, malgrado il grande successo di pubblico. Un peccato originale i cui effetti lessicali si sono proiettati fino a oggi

nell'uso del termine come sinonimo di bassa letteratura. Tra le poche eccezioni ai giudizi critici, di particolare rilievo quella di Gramsci che – pur con molti e puntuali distinguo e comunque auspicandone il superamento – apprezzò il *feuilleton* per essere la principale lettura delle classi popolari:

Non si pensa che per molti lettori è come la «letteratura» di classe per le persone colte: conoscere il «romanzo» che pubblicava la «Stampa» era una specie di «dovere» mondano di portineria, di cortile e di ballatoio in comune; ogni puntata dava luogo a «conversazioni» in cui brillava l'intuizione psicologica, la capacità logica dell'intuizione dei più «distinti», ecc.; si può affermare che i lettori del romanzo d'appendice s'interessano e si appassionano ai loro autori con molta maggiore sincerità e più vivo interesse umano di quanto nei salotti cosiddetti colti non s'interessassero ai romanzi di D'Annunzio o non s'interessino alle opere di Pirandello. (*Gramsci, 191: 136 - 137*)

Quanto notato da Gramsci nel frammento citato reca un importante “antefatto” alla dinamica comunicativa che, come si vedrà in seguito, connota il fenomeno *telenovela*: la dimensione intima della ricezione. Vale a dire, come la narrativa entra nella vita delle persone.

Molti tra i più grandi scrittori dell'epoca e di ogni nazionalità si cimentarono nell'impresa, da Balzac a Dumas, Sue, Hugo, Poe, solo per citarne alcuni. La nuova modalità comportò lo sviluppo di tecniche *ad hoc*. Per esempio, il ricorso all'espedito del *cliffhanger*, il “taglio” brusco del segmento di romanzo su un elemento di sospensione (sorpresa, minaccia, dubbio) in modo da creare attesa per la puntata successiva. Attesa che potrà essere soddisfatta acquistando il giornale, ovviamente.

Anche l'intreccio risente delle particolari esigenze imposte dal medium: sempre turgido d'immaginazione e fantasia, doveva essere agile e, al tempo stesso, sufficientemente ampio da contenere una molteplicità di eventi e avventure, tali da mozzare il fiato al lettore; i personaggi non dovevano essere troppo complessi, ma piut-

tosto tipizzati, come quelli del melodramma, per essere facilmente seguiti dai lettori nell'intricato labirinto delle vicende.

Il romanzo d'appendice va considerato come un processo di enunciazione attraverso un mezzo di comunicazione che non ha la struttura chiusa del libro, bensì quella aperta del giornale che, a sua volta, implica un modo di scrivere segnato dalla periodicità e dal nuovo rapporto economico tra autori e impresa editoriale. Quest'ultimo aspetto è strettamente legato al nuovo modo di lettura (ricezione) che rompe l'isolamento dello scrittore, collocandolo in uno spazio di comunicazione permanente con il lettore. Inoltre, la possibilità di raggiungere una quantità pubblica, fin lì inimmaginabile, costituisce per gli autori una gratificazione cui è difficile rinunciare. A tale riguardo, mi piace ricordare quanto anche il nostro Salgari fosse sensibile all'ammirazione e all'amore di un numero sempre più grande di lettori, molto più di quanto fosse interessato all'aspetto venale del suo lavoro. E mi rifaccio ancora a Gramsci che, sull'argomento, cita un articolo di Leo Ferro (in *Fiera letteraria* del 28/10/1928) in cui questi afferma:

Un pubblico infatti vuol dire un insieme di persone, non soltanto che compra libri, ma soprattutto che ammira gli uomini. Una letteratura non può fiorire che in un clima di ammirazione e l'ammirazione non è, come si potrebbe credere, il compenso, ma lo stimolo del lavoro» [...]L'«ammirazione» del Ferro non è altro che una metafora e un «nome collettivo» per indicare il complesso sistema di rapporti, la forma di contatto tra una nazione e i suoi scrittori. (Gramsci, 1971: 109 - 110).

Nell'economia del ragionamento che provo a seguire, l'affermazione di Gramsci è nodale perché valorizza il successo (riconoscimento, consenso) quale indicatore di pertinenza (a rappresentare) e appartenenza di un autore alla propria comunità nazionale.

In Brasile, dove è subito importato dalla Francia, il *feuilleton* che, come visto prende il nome di *folhetim* (foglietto) o anche di *roda pé* ("piè di pagina", per il posto che inizialmente occupa), è pubblica-

to quotidianamente sui giornali della capitale dell'impero, Rio de Janeiro, e dell'interno, riscuotendo un enorme successo.

Anche qui, sia pure con diverse sfumature nell'adesione estetica, gli scrittori si mostrano molto sensibili alle nuove possibilità offerte dal medium con cui si misurano, adattando a un pubblico di "massa" trame ed espressioni formali. La gamma di temi trattati è vasta, dai più frivoli ai più seri, dalle conversazioni private agli accadimenti politici. Raccontando la vita della classe media, il *folhetim* si avvicina al realismo letterario. Inoltre, adottando il registro della vita quotidiana, tipico del giornalismo, ma senza la pretesa di registrare la Verità, si connota verosimile.

Al riguardo, riporto di nuovo l'opinione di Antonio Gramsci sulla

quistione (sic) del perché e di come una letteratura sia popolare. La bellezza non basta, perché ci vuole un contenuto umano e morale che sia l'espressione elaborata e compiuta delle aspirazioni del pubblico (*Gramsci, 1971: 110*).

Richiamo l'attenzione sull'ultimo periodo da cui si evince l'importanza attribuita alla capacità della narrativa di rappresentare ed esprimere il modo di vivere e pensare delle classi subalterne, le forme del loro stare al mondo, le strategie con cui riorganizzano ciò che proviene dalla cultura egemone, integrandolo e fondendolo con la memoria storica della propria esperienza.

L'interesse per la lettura suscitato dal *folhetim*, anche delle fasce più deboli, amplia la platea destinataria dell'informazione a mezzo stampa e determina l'apertura di un nuovo spazio comune in cui si forma l'opinione pubblica, circostanza che, con tutta evidenza, contribuisce alla costruzione di una nuova identità nazionale. Paradossalmente, la diffusione del romanzo a episodi incrementa, al tempo stesso, l'assimilazione di comportamenti europei, quali, per esempio, l'uso del velluto per gli abiti – così poco appropriato al clima locale – o la diffusione del pianoforte come strumento do-

mestico e la conseguente pratica delle serate musicali in famiglia, alimentando la *vexata questio* della subalternità culturale brasiliana.

È da rimarcare che, prima di essere pubblicati sui giornali, i romanzi erano accessibili solo a pochi, anche per il prezzo proibitivo dei libri. Il paese non era ancora attrezzato per tirature in larga scala, motivo per cui la pubblicazione avveniva di solito in Europa. Il *folhetim*, dunque, democratizza l'accesso alla letteratura e incentiva la produzione narrativa. Quasi tutti i grandi scrittori brasiliani del XIX secolo passarono per l'esperienza dei giornali. Ne ricordo solo alcuni entrati nel canone, come Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompéia, Aloísio de Azevedo ed Euclides da Cunha, Joaquim Maria Machado de Assis. Pur pubblicando in *folhetim*, non tutti, però, adatteranno la propria prosa alle caratteristiche al genere.

È un momento storico decisivo per la letteratura brasiliana alla ricerca d'identità propria. Per una nazione da poco indipendente si trattava di affermare un'autonomia artistica per rappresentare la propria. L'ambiente letterario si mobilita in questo sforzo comune. Joaquim Manoel de Macedo, per esempio, si unisce a un gruppo di scrittori impegnati in questo progetto, fondando con loro la rivista letteraria Guanabara, dal tratto spiccatamente romantico. Nel solco tracciato da questo movimento, appare nel *folhetim* del *Jornal do Commercio*, il suo *A Moreninha* (1844), il primo romanzo brasiliano a raggiungere un successo di pubblico rilevante, considerato una delle pietre miliari del romanticismo e della storia della letteratura nazionale; un romanzo di costume che, di fatto, appare più interessato a riflettere le condizioni e le peculiarità nazionali che alla forma letteraria.

Inizialmente, la pubblicazione seriale riguarda romanzi che vengono riadattati e sottoposti alla scansione in capitoli brevi. In seguito, gli autori passeranno a comporre storie pensate in funzione di quel tipo di pubblicazione. Si genera così la differenziazione strutturale tra il romanzo-in *folhetim* e il romanzo-*folhetim*. Mentre il primo è sempre attento alla propria organizzazione interna volta ad

assicurare l'unitarietà della struttura narrativa, condizione del suo valore estetico, il secondo può essere scritto giorno per giorno, traendo spunto dalle reazioni dei lettori o da avvenimenti del mondo reale, anche a discapito del carattere di unitarietà dell'opera letteraria.

Secondo José Ramos Tinhorão, studioso e profondo conoscitore di musica e narrativa popolare, sebbene la maggior parte degli storici della letteratura brasiliana non menzionino questa circostanza, è dal romanzo-*folhetim* che hanno origine le principali caratteristiche della tecnica del romanzo in Brasile. Ciò è dovuto al fatto che il periodo di successo commerciale del *folhetim* inizia nello stesso momento in cui sono scritti i primi romanzi brasiliani e si estende durante la gestazione dei primi grandi romanzieri locali. Se è innegabile che il modello archetipico sotteso sia quello de *Lemille e una notte* in cui Sherazade si salva la vita sospendendo ogni volta il racconto, la contingenza del mantenere viva l'attenzione del lettore a scopi commerciali acquisisce una forza e, soprattutto, un'estensione "di massa" con il *folhetim*. La particolare relazione di causa ed effetto tra "lettore principiante e narratore permissivo e tollerante" che connota l'esperienza brasiliana finisce con il modellare anche la strategia dell'autore non, o non solo di genere, che si serve di procedimenti seduttivi quali la ripresa di eventi presentati in episodi precedenti, il chiarimento sull'apparizione di nuovi personaggi, la simulazione delle reazioni del lettore e la loro legittimazione.

Ma il *folhetim* ha influenzato tecnicamente la formazione dei romanzieri nazionali, ma ha fornito uno spazio di sperimentazione per i romanzieri già affermati, e offerto ai narratori la prima esperienza di popolarità e successo nazionali, servendo a molti di loro come trampolino per successive pubblicazioni in forma di libro.

Praticamente tutta la narrativa in prosa dell'epoca viene pubblicata in *folhetim* e, al netto delle differenze di stili personali, sembra piuttosto evidente che una tale modalità di pubblicazione, con le

sue esigenze di tagli ai capitoli e *suspense* abbia influenzato la struttura dell'intero romanzo da quel momento in poi.

3.1.3 Il melodramma

Alla fine del XVI secolo, a Firenze, un gruppo di letterati e musicisti, poi noti con il nome collettivo di Camerata de' Bardi, concepisce l'idea di un nuovo tipo di spettacolo in cui la recitazione teatrale si svolge attraverso il canto e la musica. Il modello che li ispira è quello classico della tragedia greca in cui si riteneva che dialoghi e monologhi fossero cantati. All'antichità classica sono pure ispirati i temi, inizialmente di carattere mitologico o eroico.

Le prime opere sono rappresentate nelle corti e nei palazzi nobiliari, in occasioni di feste e cerimonie principesche. Tale circostanza, unitamente all'intenzione di accattivare al nuovo genere la benevolenza del pubblico, determina una particolare attenzione alla messa in scena, non più solo inferita dal testo, ma elemento visuale integrante dell'azione teatrale. Il successo è immediato e dalle corti di Firenze e Mantova ove inizialmente s'impone, presto si propaga in altre città italiane ed europee. Tuttavia, il melodramma resterà a lungo uno spettacolo riservato agli aristocratici. Solo nel 1637, a Venezia, apre il primo teatro a pagamento, il San Cassiano, inaugurato con l'opera *L'Andromeda* di Francesco Mandelli; il pubblico accorre numerosissimo, dimostrando di gradire molto questo tipo di spettacolo.

Da allora, il nuovo genere si propaga in tutta Europa, assumendo declinazioni locali e seguendo varie linee di sviluppo.

Ma qual era il segreto di tanta popolarità?

Rispetto al teatro colto, eminentemente letterario, in cui la complessità drammatica è tutta basata sul codice verbale, il melodramma interPELLA un codice sensoriale che insiste sulla messinscena e sul "recitar cantando" in musica, tutte modalità rivolte a captare l'emotività dello spettatore.

Le scenografie sontuose, le coreografie movimentate, le decorazioni abbondanti, gli effetti ottici e sonori sorprendenti che riproducono sensazioni reali, sono gli ingredienti materiali del successo del genere. La struttura testuale è fondata su sentimenti elementari (gli archetipi dei tragici greci dei primi melodrammi, ma anche Shakespeare): paura, entusiasmo, dolore, ilarità, personificati dagli attori che interpretano il Traditore, la Vittima, il Giustiziere, lo Sciocco che combinati insieme realizzano una miscela di quattro generi, romanzo d'azione, epopea, tragedia e commedia. Tale struttura rivela una particolare vocazione all'intensità che genera un'estetica dell'eccesso. La complessità che ne deriva può essere gestita comunicativamente solo attraverso una strategia di schematizzazione e polarizzazione. I personaggi si convertono così in simboli, il che permette di porre in relazione l'esperienza di ciascuno con gli archetipi, superando le differenze delle concrete realizzazioni storiche. Ecco perché, dalla Firenze del XVI secolo, il melodramma s'irradia all'intero mondo occidentale.

La sua ostinata persistenza, nonché la sua capacità di adattamento ai differenti formati tecnologici, osserva Barbero, possono essere spiegati solo in relazione alle matrici culturali e all'opera di mediazione espletata dal melodramma tra il folclore delle fiere e lo spettacolo popolare urbano, cioè di massa:

Mediazione che sul piano della narrativa passa per il folhetim e su quello dello spettacolo per il music - hall e il cinema. Dal cinema al radio - teatro, una storia dei modi di narrare e della messinscena della cultura di massa è, in gran parte, una storia del melodramma. (Barbero, 1985: 166).

Chiudo ancora con un riferimento a Gramsci sul "gusto del melodramma" che trovo congruo al concetto di matrice culturale introdotto da Barbero. Secondo quanto scrive il pensatore italiano una delle cause del sentimento melodrammatico del "popolano italiano" è da ricercarsi nel fatto che il suo gusto si sia formato non nella lettura e nella riflessione intima e meditata della poesia e

dell'arte, ma in manifestazioni collettive, oratorie e teatrali che egli elenca con una precisione e una vividezza davvero godibili. Parla, ad esempio, dell'oratoria funebre, molto seguita in provincia al pari di quella corrente in preture e tribunali, dove le udienze sono veri spettacoli, eseguiti in presenza di un pubblico di "tifosi" – formato da testimoni, da coloro che attendono il proprio turno, accompagnatori, e via dicendo – e, spesso, con il suo coinvolgimento che, se non proprio sollecitato, è di certo tollerato.

In certe sedi di pretura mandamentale, l'aula è sempre piena di questi elementi che si imprimono nella memoria i giri di frase e le parole solenni, se ne pascono e le ricordano. Così nei funerali dei maggiorenni, cui affluisce molta folla, spesso solo per sentire i discorsi. [...] I teatri popolari con gli spettacoli cosiddetti di arena, e oggi forse il cinematografo parlato, ma anche le didascalie del vecchio cinematografo muto, compilate tutte in stile melodrammatico, sono della massima importanza per creare questo gusto e il linguaggio conforme. (Gramsci, 1971: 94)

Si può facilmente immaginare quanto le circostanze descritte siano forme di socialità e di apprendimento comuni un po' a tutte le società "arretrate" e, a maggior ragione, dove a bassa alfabetizzazione, forti disegualianze economiche, estrema gerarchizzazione sociale si associa la presenza di singoli (*capitães, fazendeiros*, latifondisti, poi multinazionali) o istituzioni autoritarie.

Tirando le fila del discorso, si può affermare l'esistenza di una linea narrativa popolare non estranea a quella colta con cui intrattiene un rapporto di mediazione che, attraverso i secoli, va dal folklore alla volgarizzazione, dagli almanacchi al romanzo d'appendice. È una narrativa che ha mantenuto – e mantiene – forte il legame con la cultura orale da cui ha mutuato il tratto distintivo, la mobilità, che le consente un'agevole migrazione da un medium all'altro.

Ciascun medium, d'altra parte, ne modifica, più o meno marcatamente, le forme, e il formato, adattandoli alle proprie strategie comunicative ed economiche.

IV

Tra erudizione e pop, visioni del Brasile

La *Semana da Arte contemporânea* inaugura il grande ciclo modernizzatore-nazionalista che si compie, simbolicamente, con la costruzione di Brasilia, città di fondazione autoctona. Dietro la costruzione di Brasilia che sorse dal nulla, nel desolato interno del Paese, c'era la visionarietà del presidente Kubitschek che mirava a integrare aree molto distanti tra loro, a popolare le regioni inospitali e a spostare il tradizionale asse economico urbano ed economico dalla costa atlantica alle regioni interne, ricche ma mai sfruttate, portando il progresso in ogni angolo del Brasile. Il principale pianificatore della città fu Lúcio Costa, mentre Oscar Niemeyer fu l'architetto capo della gran parte degli edifici pubblici. L'assetto urbanistico era basato sulle teorie di Le Corbusier. Brasilia fu costruita in meno di quattro anni, dal 1956 al 21 aprile 1960, giorno della sua inaugurazione ufficiale quale nuova capitale.

Nel periodo compreso tra il 1922 e il 1960 sono osservabili i movimenti decisivi dell'elaborazione del modo brasiliano di inserirsi nel mondo. Da *Macunaíma* (1928) di Mário de Andrade a *Grande Sertão Veredas* (1956) di Guimarães Rosa, dal *Manifesto Antropofágico* di Oswald de Andrade (1928) alla *Bossa Nova* di Tom Jobim e João Gilberto (1958), dalla ricerca musicale di

Heitor Villa-Lobos all'architettura geniale di Oscar Niemeyer.

Alcune delle linee di forza di tale periodo si estenderanno, negli anni '60, anche al *Cinema Novo* di Glauber Rocha e alla *Tropicália* di Caetano Veloso e Gilberto Gil, movimenti che si discendono direttamente dalle proposizioni dell'Antropofagia, intesa come affermazione del tratto radicalmente multiculturale e multi-etnico della condizione brasiliana. Una condizione inscritta anarchicamente nei manifesti di Oswald de Andrade, in *Macunaíma* di Mário de Andrade (romanzo concepito nella forma musicale di rapsodia), nella musica urbana popolare delle sfilate carnavalesche di Lamartine Babo⁴e, più tardi, nelle canzoni, nelle dichiarazioni e negli atteggiamenti del movimento tropicalista, negli anni '67 - '68 (ispirato in gran parte all'opera di Oswald, con la quale dialogano esplicitamente).

La figura di Heitor Villa-Lobos domina in gran parte il panorama della musica erudita brasiliana in questo secolo, la sua personalità è inestricabilmente legata all'arco produttivo del modernismo. Compone, nel primo decennio del 1900, opere inizialmente segnate da un tardo romanticismo, spesso descrittivista, ma arriva alla settimana di arte moderna, del 1922, come figura di spicco, con brani in cui si avvertono una certa liberazione di dissonanza, la relativizzazione della catena armonica e l'uso di nuove combinazioni strumentali, come nel *Quarteto simbólico* (1921) per flauto, sassofono, celesta e arpa, con un coro nascosto di voci femminili. Allo stesso tempo, sperimenta alcune composizioni

⁴ Lamartine Babo (1904-1963) compositore brasiliano versatile, ma noto particolarmente per le marcette carnevalesche. Tutta la sua produzione si connota di raffinato umorismo e irriverenza.

con caratteristiche innovative come le *Três danças africanas* (1914 - 1916), in cui combina ritmi brasiliani sincopeati con la scala di toni interi tipica di Debussy.

In questo senso, la traiettoria di Villa-Lobos coincide con l'arco del grande ciclo a cui si è fatto riferimento. È il momento in cui la cultura letteraria di un Paese tardo schiavista vede nella liberazione delle sue potenzialità più oscure e represses, legate secolarmente al mezzogiorno e alla mescolanza culturale, permeate dal desiderio, dalla violenza, dall'abbondanza e dalla miseria, la possibilità di affermare il proprio destino e di rivelarsi attraverso l'unione dell'erudito con il popolare. La nota culturale dominante è, sempre secondo Wisnik, l'aspettativa di un Brasile trasformato verso l'alto da intellettuali impegnati nella coesione sociale, senza escludere ciò che di arcaico, inconscio e dissonante il Paese reca in sé.

Contenti e scontenti si uniscono in un coro dei opposti che ha come premessa comune la cultura e la nazione, per le quali molte volte si cerca una formulazione totalizzante, propendendo turbolentemente per la sinfonia e per il Carnevale, per l'utopia anarchica e per l'impulso autoritario. (Wisnik, 2007: 62)

Negli anni Quaranta e Cinquanta, la musica popolare che ha il suo epicentro a Rio de Janeiro, trasmessa da Rádio Nacional s'irradia dal sud al nord del Paese, ispirando varie declinazioni locali. L'esperienza della musica popolare urbana si consolida quale tradizione moderna e in gran parte radicata nella memoria collettiva, con la sua gamma di "cantanti radiofonici" re e regine della voce.

Questo fenomeno nazionale della musica popolare ha la sua ricaduta internazionale nella figura di Carmen Miranda. Lanciata dal cinema americano, nel contesto-

culturale geopolitico che accompagna la Seconda Guerra, come icona del mondo tropicale latinoamericano, in cui marquette e *rumba* si fondono con una visualità prodiga di banane e ananas. La forza della figura di Carmen Miranda e la sua consacrazione come un pitturesco, esotico e bizzarro feticcio del mondo sottosviluppato sarà ostentatamente assunto dal Tropicalismo negli anni '67 - '68, secondo una strategia propriamente antropofagica, come affermazione parodica della differenza attraverso la quale il colonizzato, assumendo volontariamente e criticamente i marchi della sua umiliazione storica, libera i contenuti rimossi e li carica di una potenza affermativa.

Ma questo non sarebbe stato possibile senza la *BossaNova* che, alla fine degli anni '50, rivoluziona la musica popolare brasiliana incorporando armonie complesse d'ispirazione classica o jazzistica, profondamente legate alle melodie sfumate e modulate, cantate in modo colloquiale e lirico-ironico, e scandite da un ritmo che dava compiutezza al carattere sincopato e sospeso del *samba*, la musica nera. Questa sintesi deriva soprattutto dalla poesia di Vinicius de Moraes, dalla fantasia armonico-melodica di António Jobim e dall'interpretazione rigorosa delle inflessioni minime della canzone e dalle soluzioni ritmiche trovate da João Gilberto. Dal momento in cui Vinicius de Moraes, poeta noto fin dagli anni Trenta, migra dalla pagina alla canzone, tra la fine degli anni '50 e primi anni '60, il confine tra poesia scritta e poesia cantata è attraversato da generazioni di compositori e parolieri, lettori di grandi poeti come Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade o Cecília Meireles.

Per un paese la cui cultura e vita sociale s'imbattevano a ogni passo con i marchi e gli stigmi del sottosviluppo, la *Bossa Nova* rappresentò un momento privilegiato dell'utopia di una modernizzazione guidata da intellettuali progressisti e creativi, in quello stesso tempo perseguita anche con la costruzione di Brasilia, e che trova una corrispondenza popolare nel calcio della generazione di Pelé.

Sono i segni identitari di un Paese capace di produrre simboli di validità internazionale, senza che il loro carattere distintivo si riferisca necessariamente al pittoresco e al folklore.

L'evoluzione di *Bossa Nova* fornì elementi musicali e poetici per la fermentazione politica e culturale degli anni '60 nei quali la democrazia e la dittatura militare, la modernizzazione e l'arretratezza, lo sviluppo e la miseria, le basi arcaiche della cultura colonizzata e il processo di industrializzazione, la cultura di massa internazionale e le radici native non potevano intendersi semplicemente come opposizioni dualistiche ma come integrate in una logica contraddittoria paradossale e complessa che ci distingueva e allo stesso tempo, ci includeva nel mondo. (Wisnik, 2007: 71)

Nel movimento *Tropicália* e nell'opera dei suoi principali rappresentanti, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, si ritrova la formulazione aggressiva di questo stato di cose. L'allegoria barocca del Brasile (realizzata soprattutto nel cinema di Glauber Rocha), la parodia carnevalesca dei generi musicali, che si traduce in una fitta rete di citazioni e nello spostamento di registri sonori e poetici, portano sulla scena contemporaneamente il cantatore nord-estino, il bolero urbano, i Beatles e Jimi Hendrix.

La canzone emblema del movimento, *Tropicália*, di Caetano Veloso, ispirata all'Antropofagia e alla risco-

perta, nel 1967, dell'opera di Oswald de Andrade, compila un quadro delle incongruenze sorprendenti, dolorose e provocatorie del Brasile, viste attraverso l'allegoria di una Brasilia onirica, dislocata come un monumento allo stesso tempo moderno e carnevalesco, plurale e precario, disegnato con impeto prospettico sul terreno di un inconscio coloniale, mobile e labirintico.

Il tropicalismo cominciò in me dolorosamente. Lo sviluppo di una coscienza sociale, poi politica ed economica, combinata con esigenze esistenziali, estetiche e morali che tendevano a mettere tutto in discussione, mi ha portato a pensare alle canzoni che ascoltavo e componevo. Tutto ciò che si chiamerà tropicalismo si nutrì di violazioni al gusto fermamente maturato e difeso con lucidità. (...) Io mi sentivo in un paese omogeneo i cui aspetti di inautenticità - e le versioni rock ne rappresentavano senza dubbio uno - derivavano dall'ingiustizia sociale che distribuiva l'ignoranza e dalla sua macro - manifestazione, l'imperialismo, che imponeva stili e prodotti. (Veloso, *Verdade tropical*).

Nei primi anni Sessanta, un altro potente medium popolare si affaccia sullo scenario culturale brasiliano, il *Cinema Novo*, interprete di un nuovo approccio alla realtà.

Debitore del neorealismo italiano e della *Nouvelle Vague*, a sua volta derivato del primo, il *Cinema Novo* è il risultato della consapevolezza dell'importanza politica e culturale del cinema brasiliano. È pertanto un progetto culturale e politico che si concretizza nella rappresentazione di immagini di un Paese sconosciuto ai brasiliani. È, soprattutto, un movimento che ha idee da comunicare. Più che film, erano dibattiti, idee, critiche, in breve, il pensiero vivente, con i suoi principi etici ed estetici. L'esempio classico di questa cinematografia impe-

gnata è *Deus e Diabo na terra do sol*, di Glauber Rocha, basata sulla dialettica fondamentale tra bene e male, calata in un paese che il regista intende mostrare nella cruda realtà, al di là dello stereotipo esotico che lo imprigiona, rendendolo invisibile ai suoi stessi abitanti.

Il disagio causato dal film spinse tutti a discuterne [...]. Non si trattava di acclamare o stroncare il film, come era diventata pratica gretta e ordinaria nella stampa brasiliana, ma del gusto per la scoperta, per la discussione che portava non solo alla sua comprensione ma alla sua appropriazione, ciò che si sarebbe trasformato in motore per i tanti film che sarebbero seguiti. Esse (le discussioni, NdT) si concentravano su un certo modo di utilizzo del suono, sulla scelta della forma narrativa, sulla costruzione e sulla tipologia dei personaggi, sulla luce, sul montaggio, sull'uso delle allegorie e della costruzione mitica che così efficacemente mettevano in scena, per la prima volta, la terribile dialettica del nostro bene e del nostro male. (Mota, s.d.: 13)

Nel saggio *O processo Cinema Novo – uma reflexão sobre a abordagem da realidade no cinema brasileiro* da cui è tratta la citazione, Regina Mota riporta l'osservazione del critico cinematografico Ronald Monteiro che, commentando il film di Glauber Rocha, lamenta la mancanza di definizione dei personaggi che trova di carattere generico, quindi inconsistente. A questa lettura, la regista Norma Bahia Pontes oppone la propria, argomentando così:

Mi sembra che i tre personaggi chiave siano nel film quali rappresentanti di cose mitiche. Non rappresentano individui. Sono figure mitiche. L'importanza di ciascuno dei personaggi chiave è più nel contesto generale, in ciò che rappresentano, che nelle caratteristiche individuali di ciascuno. (ivi, p. 15)

Mi è sembrato interessante citare questa interpretazione, perché coglie in un prodotto cinematografico un elemento funzionale già osservato a proposito del melodramma (e quindi, del romanzo d'appendice, ma che procede fin dai tempi della tragedia greca) che è responsabile di una comunicazione forte e diretta, capace simultaneamente di rendere l'universale, richiamando l'attenzione al contesto particolare, senza indugiare in psicologismi e flussi di coscienza.

Ça va sans dire che tale rappresentazione è tipica della *telenovela*, come si vedrà nel prossimo paragrafo. Chiudo questo con un ultimo riferimento al regista baiano simbolo del *Cinema Novo*, Glauber Rocha, che nell'affermare che il cinema è fatto con “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça” (una cinepresa in mano e un'idea in testa), sostenne l'uso dei mezzi di produzione artistica al servizio della trasformazione sociale.

Vedremo in seguito che neanche tale convincimento non sarà estraneo agli autori della nuova drammaturgia televisiva.

V

La *telenovela* brasiliana: passioni, tecnologia e molto altro.

Per calare la mia prosa in un linguaggio più consono al tema, dirò che esaurito il riassunto delle puntate precedenti, cioè gli schematici riferimenti ai contesti storici, geografici, culturali che costituiscono le premesse e le circostanze della nascita e dello sviluppo del tele-racconto brasiliano, passo ora la parola agli esperti e alle esperte che ne analizzano i vari aspetti.

Marlyse Meyer, tra gli altri, nel suo saggio *Folhetim* (1996) nota un carattere ereditario del romanzo d'appendice riscontrabile nella *telenovela* (d'ora in avanti *TN*).

Si tratta dello speciale rapporto che intercorre tra autore e pubblico, una sorta d'interazione che contempla l'influenza della ricezione sullo svolgimento della narrazione, una modalità inaugurata, come visto, proprio dal *folhetim*.

Normalmente, una *TN* viene messa in onda quando lo script arriva a coprire le prime venticinque puntate delle centottanta di durata media prevista. Di fatto, la *novela* è scritta, registrata, montata e trasmessa mentre è in programmazione. Questo procedimento consente diverse forme d'interlocuzione tra autore e pubblico. I

telespettatori scrivono lettere, inviano e-mail, contribuiscono ad aumentare o diminuire il gradimento del pubblico (misurato dall'IBOPE⁵, secondo criteri che privilegiano la capacità di consumo del pubblico) e si scambiano opinioni nei gruppi di discussione condotti da istituti specializzati. Inserzionisti, movimenti sociali, censori, emittenti e altri potenziali critici possono interferire nel dispiegarsi della narrazione. In questo senso, la *TN* può essere considerata “proto-interattiva”, poiché stimola e recepisce le preferenze, talvolta espresse nei toni accesi del tifo da stadio, del pubblico. L'insieme d'interlocuzioni che una *novela* stabilisce dà la misura della portata della sua ripercussione nella società e, di conseguenza del suo successo. In questa ottica, non è escluso dalle trame neanche il ricorso alla provocazione, poiché, radicalizzando le reazioni, amplifica le ripercussioni.

Un altro indicatore del comune DNA con il *folhetim* è il potere agglutinante della *novela* che incorpora alla narrazione di timbro melodrammatico avvenimenti dell'attualità, sortendo un effetto di avvicinamento all'universo esperienziale dello spettatore/lettore; fenomeno analogo a quello descritto per il *folhetim* che operava un doppio avvicinamento dell'universo reale a quello narrativo: materialmente, perché collocato, sia pure *em rode pé* (a piè di pagina) in giornali quotidiani, accanto a informazioni e notizie appartenenti alla vita di tutti i giorni, e narrativamente, con l'immissione die-

⁵Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística. È un istituto, privato, creato nel 1942, che svolge ricerche e analisi di mercato, di opinione pubblica, d'intenzioni di voto, etc. La sua area di attività si estende in tutta l'America Latina.

getica di avvenimenti reali e di personaggi nei quali il lettore può identificarsi.

Un'ulteriore similitudine tra i due racconti è il linguaggio che, come visto, nel *folhetim* si aggiorna, diventando più colloquiale quasi per osmosi con il medium che lo ospita. Qualcosa di molto simile accade per la *TN*: i primi sceneggiatori provengono dall'esperienza radiofonica in cui la centralità del parlato è strutturale, per l'ovvia funzione di garantire la comunicabilità. Una lingua popolare è indispensabile a un mezzo di comunicazione di massa che, pertanto, nell'elaborazione di un proprio linguaggio deve trattenere una quota consistente di oralità formale. L'esperienza maturata in radio e riversata nella formulazione dei dialoghi, sarà uno degli elementi del successo del prodotto di massa *TN*.

Del resto, la potenza di propagazione sprigionata da questo tipo di sceneggiato è, in buona misura, dovuta alla forza della tradizione orale in Brasile, in costanza di bassi livelli di alfabetizzazione.

Seguendo Esther Hamburger, docente di cinema, radio e televisione all'Universidade de São Paulo, propongo ora una breve ricostruzione dell'evoluzione del genere.

In Brasile la TV fu inaugurata nel 1950 per iniziativa di Assis Chateaubriand, imprenditore della comunicazione, proprietario di *Diários Associados*, catena di quotidiani e radio. Il nome della stazione pioniera, Tupi, allude ai nativi della terra. Il suo logo, un ragazzo indiano dall'aspetto occidentale con un paio di antenne in testa, suggerisce l'appropriazione della tecnologia straniera. Questo dettaglio mi sembra un buon esempio di quel processo *antropofagico* teorizzato da Mário de Andrade, ricordato più volte in precedenza.

Fino al 1963, quando fu introdotta la videoregistrazione, i programmi non avevano circolazione nazionale. L'adozione della nuova tecnologia consentì che si vedessero gli stessi programmi in luoghi diversi, con il differimento dovuto giusto al tempo di trasmissione dell'immagine.

Con radici recenti nel racconto radiofonico, popolare in America Latina, specialmente nella Cuba pre-rivoluzionaria, la *TN* è presente nella programmazione televisiva brasiliana sin dalla sua inaugurazione nel 1950.

Inizialmente era trasmessa dal vivo, non aveva cadenza quotidiana, non occupava il *prime time*. Nel 1963, nell'ambito di una strategia innovativa, e beneficiando della nuova tecnologia, la TV Excelsior manda in onda la *TN* quotidiana 2-5499 - *Occupado*, adattata da una sceneggiatura originale argentina. Ha inizio l'ascesa del genere che nel decennio successivo sarebbe diventato l'eccellenza dell'industria televisiva brasiliana. Malgrado quanto possa far pensare il titolo scelto dall'Excelsior che allude al telefono, mezzo di comunicazione all'epoca poco diffuso in Brasile, in generale fino alla fine degli anni '60 le *TN* saranno ambientate in epoche e / o spazi remoti, con personaggi dal linguaggio ancora molto paludato e costumi pomposi.

La serie quotidiana appare immaginata per un pubblico femminile: è realizzata su modelli e sceneggiature che avevano funzionato in altri paesi dell'America Latina e trova senz'altro ispirazione anche nella *soap opera* nordamericana, la serie che occupa le ore del mattino o del pranzo, considerate nella TV non "nobili", con circa il 90% di pubblico femminile. La *soap opera*, sponsorizzata dall'industria di prodotti per l'igiene – circostan-

za che ne giustifica la denominazione – però, presenta differenze rilevanti nell’impianto narrativo, essendo definita da una temporalità quasi reale, con storie che accompagnano l’invecchiamento del cast e dei personaggi. La *soap* non ha un inizio, una parte centrale e una fine; dura per anni. La *TN* è una narrazione teleologica e dura pochi mesi.

L’esigenza di allargare il mercato, ovvero la platea di riferimento, dettata dalla logica di consumo, fa sì che, progressivamente, il carattere melodrammatico di tali produzioni perda terreno, in favore dell’introduzione di elementi rappresentativi della realtà. In tal senso, si può affermare che la *TNBetoRockefeller*, di Braulio Pedroso, trasmessa dalla TV Tupi nel 1968, segni uno spartiacque nella drammaturgia televisiva, sia per il ricorso a scenari della quotidianità, sia per la trama, profondamente innovativa. Il protagonista, infatti, è un venditore appartenente alla piccola borghesia che tenta l’ascesa sociale (a cui icasticamente allude il cognome Rockefeller) anche sfruttando una relazione amorosa. Un antieroe, insomma, ambiguo, contraddittorio, sleale nei sentimenti, agli antipodi dei protagonisti di tutte le altre *TN*, fin lì disegnati coerentemente con l’intenzione edificante tipica del genere. Questi due elementi si dimostrano capaci di coinvolgere il pubblico che vi si riconosce rappresentato, estendendo l’*audience* anche a quello maschile, in precedenza non considerato destinatario “naturale”.

La conseguenza sarà un’incontenibile ascesa della *TN* che giunge presto a dominare il *prime time* di una delle principali industrie televisive del mondo.

Per circa vent’anni, la *TN* mantiene questa posizione, affermando le caratteristiche stilistiche e un modo

di fare che è noto come “brasiliano”, e che mobilita il pubblico nazionale.

O Bem Amado (1973), di Dias Gomes, segna un altro cambiamento nel mercato in quanto prima novela a colori trasmessa da Rede Globo.

In generale, ormai tutte le sceneggiature incorporano nel plot temi inerenti la condizione sociale e storica del paese. Da qui, l'uso invalso di denominarle *novelas-verdade* (racconto-verità) per distinguerle da quelle di argomento sentimentale e di mera finzione.

Vale la pena esporre in dettaglio alcune delle caratteristiche assunte nel tempo da quello che è diventato un “marchio” nazionale.

Innanzitutto, sembra lecito sostenere che la *TN* brasiliana si sia affermata come tale grazie a professionisti autoctoni che cercano di distinguere il loro lavoro da quello dei colleghi latinoamericani, generando così una riserva di mercato, cioè introducendo una serie di elementi locali che fanno appello con maggiore incisività a una platea di spettatori nazionale. Alla fine degli anni '60 s'impone l'opposizione tra il “*novelão*” messicano – che si potrebbe tradurre come “drammone messicano” – di struttura melodrammatica, e la *TN* brasiliana, d'impostazione realistica; il primo, per evitare di affrontare i conflitti sociali in atto dall'inizio del decennio, colloca la propria messinscena in altro tempo e in altri spazi; la seconda, apre al dialogo colloquiale, alle tensioni sociali della vita contemporanea, fa uso di riprese in esterni così che i luoghi stessi diventano materia di narrazione. Nondimeno, le differenze si attenuano sul piano strutturale, considerando che la *novela* di produzione brasiliana trattiene del modello la forma melodrammatica.

Negli anni 1970-'80, la *TN* brasiliana sorprende per l'inedita capacità, quale prodotto commerciale, di attirare un pubblico di diverse classi sociali, composto di uomini e donne, appartenenti a diverse generazioni e provenienti da tutto il Paese. Sorprendente sarà anche la ricezione internazionale. L'esportazione di *TN* brasiliane dimostra la possibilità di invertire i flussi transnazionali d'informazione e cultura. Inizialmente, il Brasile esporta in Portogallo, poi in diversi Paesi dell'America Latina e in quello che al tempo si definiva mondo socialista: Cuba, la Cina e l'Unione Sovietica. Anche i Paesi europei e nordamericani importano il prodotto. In Italia, nel 1982 va in onda *La schiava Isaura*, la prima *TN*, seguita nello stesso anno da *Dancin' Days* che aveva spopolato in Brasile. È da notare che, inizialmente, la trasmissione del genere restò appannaggio delle emittenti private. In ogni caso, in Italia la maggior parte delle *TN* diffuse non sono di origine brasiliana, probabilmente perché, proprio a causa del loro peculiare sincretismo tematico e formale, sono considerate meno "riuscite" come genere. Ma questa è solo la modesta ipotesi di chi ignora totalmente le complesse trame commerciali sottese alle politiche di programmazione televisiva.

Nella ex potenza coloniale, appena riemmersa dalla dittatura salazarista, le *TN* vanno in onda in prima serata sulla radiotelevisione del Portogallo (RTP), emittente pubblica di copertura nazionale, registrando un successo immediato. La prima *TN* trasmessa, *Gabriela* (1975) tratta dal romanzo di Jorge Amado, *Gabriela cravo e canela*, con Sonia Braga nei panni della protagonista, innescava una sorta di euforia liberatoria per la sensualità e la irridente critica al patriarcato del suo contenuto. Si dice che il parlamento portoghese abbia addirittura sospeso

la seduta per consentire ai deputati di seguire la *telenovela*.

Immacolata Vassallo de Lopes (2002) afferma che la *TN* brasiliana può considerarsi uno dei fenomeni rappresentativi del Paese, perché combina l'arcaico con il moderno, elementi della cultura popolare, come la letteratura di *cordel*, e critica sociale, articolando dispositivi narrativi anacronistici con immagini moderne.

Accade infatti che, pur contemplando tutti gli ingredienti della secolare tradizione melodrammatica, scandalo, tradimento, invidia, sotterfugio da un lato, e nobili virtù dall'altro, la ricetta si aggiorni nei contenuti. Per esempio, ancora in *TN* come *Irmãos Coragem* (1970) o *Selva de Pedra* (1972), il sesso prematrimoniale comportava gravidanza e futuro matrimonio. Nel corso degli anni, il divorzio sarà legittimato (prima di essere legalizzato), così come il piacere femminile e l'indipendenza delle donne.

Per Vassallo, proprio l'evoluzione della figura femminile è paradigmatica della strategia della *TN* che assorbe, e talvolta anticipa, queste trasformazioni, rappresentando, in generale, un'espansione dell'universo femminile.

In realtà, questo è un aspetto molto discusso, bersaglio soprattutto della critica femminista che, invece, vede nel genere uno strumento di perpetuazione delle rigide concezioni patriarcali che ancora impregnano la società brasiliana. Molte analisi evidenziano, infatti, quanto i testi delle *TN*, pur mettendo al centro della scena figure femminili, tendano a riprodurne versioni stereotipate. Il matrimonio quale destino, la maternità come unica realizzazione personale, la sottomissione al marito risultano le condizioni "naturali" dei personaggi

femminili che si qualificano positivamente e che beneficiano dell'*happy end*. Al contrario, ogni comportamento difforme è foriero di sciagure e grave censura sociale, fino alla completa perdizione del personaggio femminile che lo incarna.

Ma se è vero e facilmente verificabile questo conservatorismo di rappresentazione, è anche vero che l'esibizione mediatica reiterata dello schema risultante arriva a produrre anticorpi.

Alcuni studi sulla ricezione, sfidando la nozione di "lettore implicito" iscritto nel testo, dimostrano la tendenza dei "lettori reali", anzi in questo caso delle lettrici reali, a dissociare il contenuto patriarcale del racconto dalla lettura "emancipazionista" che le lettrici ne fanno, interpretando come negative quelle proposizioni arcaiche e valorizzando in termini di resilienza i personaggi femminili (cfr. Policarpo e Radway).

L'analisi di tutte le argomentazioni supererebbe i limiti di brevità che mi sono imposta. Basterà tenere presente che, come per ogni fenomeno che si considera, le generalizzazioni, ancorché comode, sono scongiurate.

C'è invece concordia plebiscitaria nel ritenere notevole la relazione tra *TN* e consumo.

Il teleromanzo lancia nuove mode e insegna l'uso di nuovi prodotti, mezzi di comunicazione e di trasporto in particolare. Attori e attrici indossano abiti, scarpe, gioielli, bevono liquori e bibite, si servono di elettrodomestici, automobili, dispositivi vari di riproduzione audiovisiva.

È il *merchandising*, ossia l'utilizzo di un prodotto "forte" (la *telenovela*) per venderne altri. Ma in questa vetrina elettronica, anche temi controversi, come l'orgasmo

femminile o, anni dopo, la discriminazione in base al colore della pelle e il bacio gay, ottengono visibilità grazie ai personaggi che li rappresentano, associati a determinati oggetti e stili portatori di una “modernità” progressivamente aggiornata.

Insomma, il *merchandising* delle *TN* finisce per “vendere”, cioè per rendere accettabili, anche modelli comportamentali che vanno ben al di là del consumo.

Per un lungo periodo, le *TN* hanno diffuso immagini di un Paese che si modernizzava, eppure le allusioni alla nazione erano poco incisive, quasi sempre realizzate sotto forma di pratica di sport nazionali, come la Formula 1 e il calcio, o di archetipi della cultura nazionale, come il colonnello, il prete, il sindaco e il delegato. Nella seconda metà degli anni '80, con la transizione verso la democrazia, la Globo comincia a produrre *TN* con riferimenti espliciti al Paese e alla delusione causata dalle conseguenze inattese della modernizzazione. Il Brasile entra nelle sceneggiature con la rappresentazione di tutte le sue caratteristiche.

In omaggio al trentennale della sua prima trasmissione, prendo ad esempio la *TN Vale Tudo* (1988).

La canzone *Brasil*, di Cazusa, cantata da Gal Costa, scandisce il ritmo del montaggio; brevi piani sequenza mostrano la bandiera nazionale in diverse prospettive e situazioni: mentre viene cucita a macchina, inastata nell'uso ufficiale, sventolata dai tifosi di calcio. La sigla di apertura sintetizza in un minuto la trama che ha catalizzato il pubblico brasiliano dal lunedì al sabato, alle venti, per dieci mesi. La sequenza d'immagini con riferimento diretto alla nazione brasiliana fa da cornice alla storia d'amore e odio che culmina nella *suspense* della domanda «chi ha ucciso Odete Roitman?», la crudele

imprenditrice, interpretata da Beatriz Segall, innamorata di un gigolò. La *TN* di Gilberto Braga è forse l'espressione più cruda dell'espansione tematica del genere. *Vale Tudo* guadagna spazio sulle prime pagine dei principali quotidiani. L'autore, interrogato sulla genesi della sceneggiatura, racconta che l'idea gli si è presentata durante una discussione familiare nella quale il suo padrino, fratello della madre e delegato di polizia, fu apostrofato da un parente come “*mediocre e babaca*” (all'incirca: mediocre e imbecille, ma in verità il secondo termine è ben più espressivo):

“Ah, è stato delegato a Foz do Iguaçu e a Belém e poteva diventare ricco. Tutti quelli che sono stati delegati in quei posti hanno l'appartamento a Vieira Souto e lui non ha niente”. Ecco *Vale Tudo* è nata da questa discussione, dalla figura del mio padrino e dalla distorsione – presente praticamente in tutto il Paese – per cui chi non è corrotto è un imbecille. È stata l'unica *novela* per cui prima di avere la storia avevo già il tema. Volevo fare una *novela* sul seguente argomento: vale la pena essere onesto in un Paese dove tutti sono disonesti? È stata una *novela* molto didattica.⁶

Nell'affermazione di Braga, con tutte le differenze di tempi e mezzi, riecheggia l'icastica espressione *una cinepresa in mano e un'idea in testa* del regista Glaubel Rocha, ricordata a proposito del *Cinema Novo*. Del resto, una certa osmosi tra cultura cinematografica e drammaturgia televisiva esiste sui diversi piani e per particolari condizioni storiche cui si farà riferimento in seguito.

Tornando alla panoramica di Hamburger, accenno ad altre *TN* precedenti e successive che presentano ri-

⁶Intervista a Gilberto Braga a Uol dell'11/11/2010
<http://televisao.uol.com.br/critica/2010/11/11/vale-tudo-22-anos-depois-divertida-mas-boba.ihm>, consultato il 20/11/2017.

ferimenti più o meno espliciti al Paese. È il caso di *RoqueSanteiro* (1985) che racconta la storia, ambientata nel periodo della Seconda Guerra Mondiale, di una città che viveva nel culto di un falso eroe militare. La *TN* di Dias Gomes era basata sulla sua pièce *Berço do Herói* di cui la censura aveva vietato la rappresentazione nel 1965, adducendo le usuali motivazioni di blasfemia, oscenità, vilipendio dei valori patriottici. In sostanza, era la decostruzione del mito che li identificava, a essere indigesta ai militari al potere. La rielaborazione televisiva, *RoqueSanteiro*, sarà annunciata una prima volta nel 1975 e annullata alla vigilia della messa in onda, sempre a causa della censura. Solo con il ritorno alla democrazia, appunto nel 1985, la *telenovela* sarà trasmessa e recherà nella sigla di apertura il titolo scritto in verde coronato da un suggestivo alone giallo, i colori della bandiera brasiliana, sottolineato da un suono elettronico, dall'effetto tipicamente moderno.

Nelle immagini di testa di *O Salvador da Pátria* (1989), di Lauro Cesar Muniz, sono raffigurati luoghi di Brasilia. Questa *TN*, che articola narrativamente una critica al sistema politico, va in onda nell'anno in cui Fernando Collor de Mello sconfigge Luiz Inácio Lula da Silva, nelle prime elezioni presidenziali post-dittatura. Il ruolo dell'emittente principale nel risultato generò un acceso dibattito nelle arene politiche e accademiche. Lima Duarte realizza *Sassá Mutema*, storia dell'onesto lavoratore migrante che diventa sindaco di Tangará, piccola città fittizia, un tempo dominata dalla corruzione. Nello stesso anno, *Que rei sou eu?*, del veterano Casiano Gabus Mendes – al tempo della sua direzione della TV Tupi ispiratore di *Beto Rockefeller* (1968) – ha ripercussioni sulla campagna elettorale, prima, e nel di-

battito sull'esito del voto, poi. La *TN* affronta, in chiave di favola, la storia delle dispute di palazzo e della corruzione dilagante nel regno immaginario di Avelã.

Insieme alla miniserie di Gilberto Braga *Anos rebeldes* (1992), che narra del movimento studentesco e la lotta armata contro il regime militare negli anni '60, il caso di *Que Rei sou eu?*⁷ fa riflettere sul fatto che, a volte, le trame d'epoca risuonano nel presente, forse proprio a causa della mancanza di sincronicità tra il tempo diegetico e il tempo extra-narrativo. Sia nella serie che nella *novela*, i personaggi, intenzionalmente o meno, risultano in sintonia con i modelli contemporanei. *Anos rebeldes* fu scritto e programmato prima dell'inizio del movimento per le dimissioni del presidente Collor de Mello, ma al suo debutto, nell'agosto del 1992, la protesta registra una crescita. L'esempio dell'impegno politico-studentesco degli anni '60 si riflette sui "caras das"⁷ che denunciavano la corruzione presidenziale.

Sempre nel 1992, *Deus nos acuda* di Sílvio de Abreu, allude allo scandalo politico che scuoteva il Paese. La *novela* esordisce in settembre con la sigla di apertura raffigurante la cartina del Brasile che, trasformato in un mare di fango, scorre nello scarico. La sigla fu argomento dei principali giornali brasiliani e di un servizio della CNN. Nel 1994, anno della Coppa del Mondo, *Pátria minha*, di Gilberto Braga, assume il Paese come soggetto del racconto fin dal titolo.

Le *TN* della Rede Globo sono diventate uno spazio privilegiato per l'aggiornamento di una comunità nazionale immaginata come "Paese del futuro".

⁷ "Visi dipinti". I ragazzi si dipingevano il viso con i colori della bandiera brasiliana, giallo e verde, per simboleggiare la difesa della nazione dall'attacco mortifero della corruzione.

Ma facciamo un passo indietro per spingere lo sguardo dentro questo successo sociale – e commerciale – e riflettere su una delle tante contraddizioni che attraversano la storia del Brasile.

Come accennato nel paragrafo 1), la dittatura di Getúlio Vargas si impegnò in un programma di sviluppo che proseguì in versione democratica, espresso, per esempio, nello slogan “50 anni in 5” con cui Juscelino Kubitschek prometteva di recuperare cinquant’anni di arretratezza nei cinque di mandato. La modernizzazione era, dunque, un imperativo condiviso, un obiettivo il cui perseguimento passava necessariamente per l’integrazione e la coesione di un Paese ancora diviso da condizioni economiche tanto diverse, un gigante so-speso tra arretratezza e progresso.

Secondo l’agenda politica, culturale e artistica dominante nel XX secolo, la disuguaglianza sociale si sarebbe risolta con lo sviluppo economico e democratico nazionale. Sottraendo il solo termine “democratico” i militari, al potere dal 1964 al 1985, cercarono di realizzare lo stesso progetto, riprendendo, in un certo senso, la piattaforma Vargas.

In questo sforzo di modernizzazione lungo cinquant’anni, la televisione, il più potente mezzo di comunicazione di massa, gioca un ruolo di primissimo piano. E con il paradosso di non essere mai stata pubblica.

Già negli anni ‘30, Getúlio Vargas accorda concessioni radio a gruppi di imprese che in cambio gli garantiscono sostegno politico. È un’operazione che gli consente di centralizzare il potere, subordinando le oligarchie regionali al suo progetto. Ed è anche la genesi delle promiscue relazioni stato-televisione, consolidatesi

durante i governi della dittatura militare e presenti ancora oggi nella scena politica brasiliana.

Dal 1964, i generali non furono da meno, rendendo possibile lo sviluppo di una sofisticata rete di telecomunicazioni con l'impiego di ingenti risorse pubbliche e ricorrendo a esenzioni fiscali in favore degli imprenditori privati del settore che, com'è ovvio, divenne uno dei principali sostenitori della loro politica autoritaria e accentrante. L'uso politico della TV fu esercitato a tutto campo, anche con la creazione di organi statali adetti alla produzione culturale con lo scopo principale di omogeneizzare il Paese, esercitando il controllo (censura) e imponendo l'egemonia ideologica.

L'eredità della dittatura militare è tragica per il Brasile. Ma se si dovesse cercare un qualche saldo positivo di quel periodo, si potrebbe trovarlo proprio nella rete di telecomunicazioni che ha unito l'intero territorio nazionale, collegato la rete terrestre al sistema di trasmissioni satellitari e inaugurato la televisione a colori.

Dagli anni '70, il governo ha sempre riversato nelle casse delle emittenti private ingenti quantità di denaro per la propaganda. Aziende statali come *Banco do Brasil*, *Petrobras*, *Correios*, *Caixa Econômica Federal* e i ministeri stessi diventano importanti inserzionisti della televisione brasiliana cui commissionano campagne pubblicitarie di elogio al regime.

Pertanto, se sul piano tecnologico si crea una TV all'avanguardia, capace di competere con le migliori del mondo, su quello dei contenuti la qualità resta ai livelli più bassi, in particolare nel giornalismo, spesso confuso con la pubblicità o le pubbliche relazioni a servizio d'interessi politici ed economici

Non ci sono dibattiti nazionali nella televisione brasiliana su temi di respiro nazionale, con rappresentanti di posizioni divergenti sullo stesso argomento, cosa che nei paesi democratici, consente alla popolazione di farsi un'opinione, trarre conclusioni, esprimersi pubblicamente sull'argomento. È così che il giornalismo televisivo si allontana dalla pubblicità e si avvicina al servizio pubblico, cosa che purtroppo è ancora molto indietro in Brasile (cfr. Leal, 2004).

Sorprendentemente, ma forse non troppo, sarà proprio la *telenovela* a surrogare la mancanza di discussione pubblica, più o meno critica e libera, in grado di mettere in evidenza le contraddizioni del potere.

Per esempio, il nazionalismo del regime militare era screziato di notevole ammirazione per la società nord-americana, modello che, al contrario, Vargas aveva sempre cercato di contrastare.

L'entusiasmo per la *way of life* statunitense, paradossale in un'ideologia nazionalista, fu colto, tra le altre, dalla *TNDancin' Days* (1978) che rappresentava un'ansia pop di liberazione nell'icona dell'omonima discoteca – dove si svolgono numerose scene – e nelle scarpe dal tacco a spillo portate con i calzini.

La concezione di arte impegnata che aveva caratterizzato il dibattito politico e culturale nazionale nel passaggio tra gli anni '50 e i '60 si adatta alla cultura popolare di massa, spingendo intellettuali e artisti del teatro o del cinema verso i nuovi ambiti lavorativi offerti dalle emittenti televisive, dove riversano inquietudini e speranze rispetto alle scelte politiche e sociali che si prospettano per i brasiliani. Inoltre, la produzione di *TN* richiama drammaturghi e sceneggiatori le cui opere non possono essere rappresentate, perché non autorizzate

dalla censura. Gli autori vedono nel linguaggio visuale del nuovo medium elettronico possibilità espressive diverse che consentono loro di non tradire i propri ideali ma, anche, di non arrendersi alla condanna del silenzio: raccontare con le immagini ciò che non può essere detto con le parole. Tra questi si ritrovano nomi indicativi della drammaturgia d'impegno, originaria dei *Centros Populares de Cultura*, e simpatizzanti del *Partido Comunista Brasileiro*, come il già citato Dias Gomes.

L'insolita combinazione di artisti di sinistra, pubblicitari e governo autoritario impegnato nella sua opera modernizzante e conservatrice dell'integrazione nazionale, tutti coinvolti nella fattura della *novela*, aiuta forse a capire come mai il genere abbia travalicato gli spazi solitamente destinati a programmi di questo formato, per guadagnare espressione nel quotidiano di migliaia di spettatori.

Decisivo è anche il *know-how* tecnico di professionisti stranieri in grado di razionalizzare il sistema di produzione e il rapporto tra emittente e inserzionisti pubblicitari in favore dello sviluppo del mercato di consumo.

Sul piano della drammaturgia, l'aumento del numero di personaggi genera trame sempre più complesse e meno lineari. La varietà di possibili situazioni drammatiche favorisce la fluttuazione tra la storia principale e quelle secondarie. La migliore rappresentazione grafica dello sviluppo narrativo di una *novela* è la rete, piuttosto che la struttura lineare che sintetizza lo script nel cinema classico. Aumenta la dose d'imprevedibilità. I conflitti preminenti possono diminuire d'importanza ed essere sostituiti da altri. Lo sviluppo narrativo di parti della storia può subire interruzioni per diverse puntate

nel corso delle quali altri segmenti acquistano maggiore rilevanza. La traiettoria dei personaggi può cambiare molto, secondo il movimento di altri personaggi, delle reazioni del pubblico e di vari altri eventi non correlati alla narrazione stessa, come compleanni, malattia e morte.

Durante i vent'anni (tra il 1970 e la fine degli anni '80) che si possono considerare l'età dell'oro, la *TN* sintetizza i processi di cambiamento in corso in Brasile. In sintonia con la costruzione del "paese del futuro", la *TN* articola le vite di una quarantina di personaggi in inquadrature brevi, che si modificano in modo accelerato. Il look veloce, abbinato a sigle di apertura che utilizzano effetti elettronici, rafforza il messaggio *high-tech* dell'emittente più importante, Rede Globo.

La relazione tra la *novela* e le diverse interpretazioni della nazione brasiliana è resa più esplicita in un momento in cui la competizione tra emittenti assume la forma della disputa tra diverse versioni del Brasile.

Così come la Globo si consolidò con il "moderno" marchio di *Vênus platinada*⁸, coerente con il suo logo di colore metallico che si muoveva al suono di un bip- bip elettronico, negli anni '90, la Rede Manchete si affermò con serie e *TN* che alludevano all'universo rurale in declinazione ecologica, illustrato da corpi nudi con uno slogan in funzione di epigrafe a quel messaggio.

La Manchete presentava una programmazione differenziata che includeva una serie di documentari, un genere raro nella televisione brasiliana. L'emittente diven-

8 "Venere platinata" è il soprannome che designò il risplendente edificio amministrativo di TV Globo su Rua Lopes Quintas, (Rio de Janeiro), inaugurato nel 1976, undici anni dopo la prima trasmissione. Sarà poi esteso all'emittente e alla rete.

tò competitiva, trasmettendo *TN* come *Dona Beja* (1986), di Wilson Aguiar Filho, un racconto bucolico condito di nudità, e *A História de Ana Raio e Zé Trovão* (1990) di Marcos Caruso e Rita Buzzar, che esplorava l'universo della campagna. *Pantanal* (1990), di Benedito Ruy Barbosa, si distingue come la *novela* che ha esplicitamente proposto una nuova variante dell'identità nazionale: fauna, flora e famiglia al posto del moderno consumismo, reso libero dalla concorrenza. *Pantanal* fu girata nel "cuore del Brasile", con piani lunghi e panoramici su paesaggi bucolici, solcati da fiumi di acqua limpida e adornati da nudità femminili. Insomma, si offriva un'alternativa allo scetticismo con cui, in quel momento, le *TN* di Globo affrontavano le conseguenze negative di una modernizzazione tanto a lungo e tenacemente perseguita.

Nel 2006, il genere è nuovamente protagonista della competizione tra emittenti.

Con *Vidas opostas* di Marcilio Moraes, veterano della Globo, la Rede Record osa portare nella *TN* il mondo della marginalità e della violenza di Rio. Il tema sarà poi ripreso ripetutamente dal cinema, con film quali *Como nascem os Anjos* (1996), *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *O Invasor* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002), *Tropa de Elite* I (2007) e II (2010), tra gli altri. Nello stesso anno, la Globo mette in onda *Falcão: meninos do tráfico*, documentario che ricerca un punto di vista "dall'interno". Presto la Globo replicherà alla Record, nel 2007, con *Duas Caras*, di Aguinaldo Silva, sulla vita in una *favela*, però in rappresentazione oleografica, nel tentativo di ricercare un'interpretazione della tipica baraccopoli carioca alternativa a quella caratterizzata dalla violenza.

In queste *TN*, il paesaggio urbano, saturato dalla disuguaglianza e dal potere parallelo del narco-traffico, non esibisce più il marchio dei colori nazionali.

Sebbene l'iniziativa della Record sia stata importante dal punto di vista della competizione con Globo, specialmente a Rio de Janeiro, nessuna delle due produzioni registrò ripercussioni paragonabili a quelle di alcuni film sul medesimo tema. Il cinema contemporaneo acquisisce preminenza nell'opera di decostruzione del Paese che ci si attendeva dal futuro, proprio quando il Brasile è riconosciuto a livello nazionale e internazionale come una potenza emergente.

Nei primi anni del XXI secolo, con la diversificazione del campo radiotelevisivo, la concorrenza di TV via cavo, DVD e Internet e la caduta degli ascolti, il modo di fare *telenovelas* divenuto famoso negli anni '70 e '80, quell'essere arena di discussione pubblica, s'indebolisce.

La *novela* rimane strategica per le entrate e nella concorrenza tra le stazioni televisive, ma diminuisce la sua capacità di polarizzazione dell'*audience* nazionale. Le *TN* abusano di messaggi di contenuto sociale, mentre perdono il loro differenziale estetico e la loro forza polemica. La nazione non prevale più, perché i materiali narrativi si spingono oltre i confini. Ci sono pochi riferimenti a temi controversi attuali. L'opzione cade sullo sviluppo di campagne politicamente corrette, spesso a scapito della drammaturgia. La struttura melodrammatica dei conflitti che sostiene la narrazione si mantiene, ma in storie che tornano a restringersi negli spazi immaginati come femminili e di minor valore culturale. Il genere non attrae più così tanti talenti creativi.

Negli ultimi trenta anni del XX secolo, il Brasile ha subito trasformazioni strutturali ben note e intense, verificabili in alcuni indici sociali e demografici, come, tra gli altri, la caduta del tasso di crescita della popolazione, la migrazione dalla campagna alla città, l'ingresso delle donne nel mercato del lavoro, la lenta ma graduale alfabetizzazione di ampie porzioni della popolazione, la costituzione di un sistema sanitario nazionale. La televisione, e in particolare la *fiction* televisiva, ha partecipato attivamente a queste trasformazioni.

Nel saggio *Televisão telenovelas e queda da fecundidade no Nordeste* (Televisione telenovelas e crollo della fecondità nel Nordest) la diffusione capillare della televisione in Brasile è un dato assunto come uno degli aspetti di tali cambiamenti che si rafforzano reciprocamente e convergono a istituzionalizzare e propagare nuovi valori e regole di comportamento. Tra questi, l'aumento della domanda di regolazione della fecondità. Lo studio analizza, in particolare, alcune delle *TN* trasmesse nel decennio 1980 - 1990, portatrici di uno stile di vita tipicamente *carioca*⁹, in relazione all'aumento della fruizione televisiva nell'arretrata regione del Nordest. Nel rilevare una simmetria inversamente proporzionale tra l'aumento del consumo televisivo e la natalità, notano che, se da un lato un certo tipo di modello (nonché di pubblicità) può costituire appena una fantasia per certo tipo di pubblico, è però probabile che l'impatto possa essere maggiore proprio quando la televisione trasmette idee nuove e differenti da quelle in corso in una data comunità. (cfr. Faria e Potter, 2002).

⁹ Com'è noto il termine indica l'abitante di Rio de Janeiro, vale anche come tipizzazione di soggetto bianco, benestante, di successo, evoluto.

Vassallo de Lopes (2002) afferma che la massiccia presenza della televisione in un paese situato alla periferia del mondo occidentale potrebbe essere descritta come l'ulteriore paradosso di una nazione che, nel corso della sua storia, è stata più volte rappresentata come una società di marcati contrasti. E, in effetti, la televisione è implicata nella riproduzione di rappresentazioni che perpetuano varie sfumature di disuguaglianza e discriminazione.

Ma è anche vero che, in forza della sua penetrazione intensa nella società brasiliana, ha sviluppato una peculiare capacità di coltivare un repertorio comune attraverso il quale persone di diverse classi sociali, generazioni, sesso, razza e diverse regioni si posizionano e si riconoscono. Lungi dal promuovere interpretazioni consensuali, ma, anzi, accendendo conflitti nell'interpretazione del senso, questo repertorio condiviso è alla base delle rappresentazioni di una comunità nazionale immaginata che la TV cattura, esprime e aggiorna costantemente.

In Brasile, il fatto di assistere a questi programmi a una determinata ora, quotidianamente, per quasi quarant'anni ha costituito un rituale condiviso da persone su tutto il territorio nazionale; persone che dominano le convenzioni narrative consolidate dalla *telenovela* e che assumono i modelli in esse mostrati come riferimenti in base ai quali definiscono "tipi ideali" (in senso weberiano) di famiglia brasiliana, donna brasiliana, uomo brasiliano e anche corruzione brasiliana, violenza brasiliana, ecc.

È il paradosso della *TN*, una narrativa di finzione, che, in Brasile, si è riconvertita in uno spazio pubblico di dibattito nazionale.

Il rapporto del pubblico con le *novelas* è mediato da varie istituzioni: sondaggi sull'ascolto, relazioni personali, contatti diretti con gli autori, oltre alla stampa e altri media specializzati. Importanti quanto il rito di assistere quotidianamente alla puntata delle *novelas* sono, sempre secondo Lopes, l'informazione e i commenti che raggiungono tutti, anche gli spettatori occasionali.

La gente, indipendentemente da ceti, sesso, età o regione, finisce per entrare nel territorio di circolazione del senso delle *novelas* che è formato da innumerevoli circuiti dove viene rielaborato e risemantizzato. La *novela* è vista quanto discussa e i suoi significati sono il risultato tanto della tele-narrazione in sé quanto dell'interminabile narrazione orale prodotta dalle persone.

Come ormai molte ricerche dimostrano, la *TN* inizia a essere commentata già mentre si assiste alla trasmissione. Se ne discute in casa, con il marito, la madre, i figli, la domestica, con i vicini, gli amici, al lavoro. Se ne parla nelle riviste specializzate in commenti e gossip sulle *TN*; sulle colonne dei quotidiani, di prestigio e popolari; nei sondaggi di opinione degli istituti; nelle lettere dei lettori a giornali e riviste; nei programmi di televisioni e radio che accompagnano le *novelas*, sia in forma di reportage e interviste con gli autori, sia in programmi umoristici in cui sono parodiate. La *TN* esonda anche nella musica con i CD delle colonne sonore. (cfr. Vassallo Lopes, 2002).

La *TN* brasiliana, dunque, si rivela essere una macro-realizzazione dell'opera aperta, come Umberto Eco definì il testo che permette interpretazioni multiple e deve alla cooperazione libro/lettore il suo stesso significato. Con la non trascurabile differenza del medium: libro

televisione. Il primo, implica il rapporto uno a uno, il secondo, di uno a infinito (potenzialmente), cosa che stabilisce una nuova mediazione, quindi discussione, negoziazione, prese di posizione su vasta scala. In una parola: politica.

VI

Finale a sorpresa

Scrivendo queste brevi note, ripensavo di continuo al testo di Adriana Cavarero *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, immagino per l'intensità e la puntualità della sua analisi sulla necessità del racconto che è esistenziale per "quell'unità in forma di storia che esso conferisce all'identità" (Cavarero, 2005: 53).

Il libro si apre con una storia di Karen Blixen che narra di un uomo che viveva presso uno stagno, svegliato nel cuore della notte da un rumore. Impedito dall'oscurità, l'uomo si dirige verso lo stagno, correndo, inciampando, tornando sui propri passi e spingendosi oltre, guidato solo dal rumore persistente, fino a trovare una falla nell'argine da cui fuoriuscivano acqua e pesci. Riparato il danno, torna a letto. La mattina seguente, affacciandosi alla finestra nota che le orme dei suoi passi avevano disegnato sul terreno la figura di una cigno.

Con tutta evidenza non si tratta di un disegno previsto, progettato, controllato. Anzi, il pover'uomo, richiamato da una circostanza esterna, corre al buio e inciampa, lavora duro e, solo quando il disastro rimediato, se ne torna a casa. [...] il suo percorso mescola l'intenzione agli accidenti. Pur vessati da tante tribolazioni e da tanti ostacoli, i suoi passi si lasciano dietro un disegno o, meglio, dal suo percorso risulta

un disegno che ha l'unità di una figura. (Cavarero, 2005: 7).

Ma per vedere la figura, cioè per dare un senso a tutto quanto accade, è necessario cambiare prospettiva, guardare dal di fuori, cioè raccontare.

Ed è questo l'aspetto della *TN* che mi premeva presentare: la capacità dimostrata sul campo di essere il racconto della nazione sulla nazione. La narrazione del Brasile sul Brasile.

Con tutta evidenza, anche la *telenovela* è il risultato di un lungo percorso di "intenzioni" e di "accidenti" che spesso generano ricadute inattese, come nel caso della paradossale sinergia tra l'interesse industrial-nazionalista della dittatura militare e l'opera dei drammaturghi e registi di sinistra. La *TN* è il risultato di una imprevedibile *joint venture* tra la tecnologia più avanzata e la forma narrativa più tradizionale, probabilmente una delle migliori realizzazioni dell'antropofagia predicata negli Anni Venti. Ha lo stesso valore di originalità della lingua portoghese "riabitata" dal brasiliano.

Si è visto come, sebbene l'idea di nazione rimanga quale riferimento, il suo patrimonio simbolico possa essere trasformato storicamente in funzione di nuovi obiettivi. In Brasile, la questione dell'identità è stata posta soprattutto nel XIX secolo con la ricerca romantica. L'esistenza della nazione, cioè il fatto politico della separazione dal Portogallo, aveva sollevato una questione culturale. Quando i romantici brasiliani s'interrogavano sul carattere nazionale, vale a dire su ciò che distingueva i brasiliani dai portoghesi, stavano cercando di creare un'identità collettiva, cioè di fissare dei parametri simbolici che funzionassero come autenticazione dell'esistenza di quello Stato, determinandone la rico-

noscibilità e, dunque, l'originalità. È così che, progressivamente, le specificità locali, la natura prorompente, il territorio, il paesaggio umano caratterizzato dalla varietà di etnie e dalla loro fusione entrano nella rappresentazione artistica.

L'esaltazione dell'indigeno, figura già recuperata con *O Guarany*, romanzo di José de Alencar pubblicato in *folhetim* dal gennaio 1857 e che sarà addirittura trasposto nell'omonima opera lirica in scena alla Scala di Milano nel 1870, ma programmaticamente declinata dal modernismo, viene fatta, inizialmente, a scapito del riconoscimento del contributo del nero alla formazione dell'identità nazionale. Contributo che, dalla prima metà del Novecento sarà ampiamente affermato e rappresentato dai romanzi di Jorge Amado, solo per citare uno degli autori più noti, dalla musica, con la *Bossa Nova*, e poi dal teatro e dal cinema. Nel 1956 va in scena l'opera teatrale in musica di Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim *Orfeu da Conceição* (poi trasposta nel film pluripremiato *Orfeu Negro*, nel 1959) ambientata in una *favela*, e con tutti protagonisti neri. È un testo simbolo di riscrittura antropofagica del mito classico. Ma anche di miscelazione di linguaggi, di erudizione e polarità.

Nel suo *Il trionfo della borghesia 1848 - 1875*, Hobsbawm nota che le basi culturali – cioè non etniche – dei movimenti indipendentisti europei dell'epoca

poggiavano non sull'«alta cultura», ma piuttosto sulla cultura orale: canzoni, ballate, epopee, ecc., i costumi e modi di vita del *folke*, il popolo comune. (Hobsbawm, 2003: 105)

È, dunque, nel carattere popolare di tradizione orale, vale a dire al livello di massima diffusione e condivisione (Gramsci *docei*) che si annida l'identità nazionale.

Senza dimenticare la componente visuale, da sempre associata all'oralità: dall'aedo al cantastorie, la modalità *inpresentia* è tipica della fruizione culturale e, perché no, del godimento estetico del pubblico non libresco.

La tele-narrativa deve il suo *appeal* proprio alla combinazione, tecnologicamente evoluta, di tutte queste componenti implicate nel processo di percezione del sé individuale, collettivo, storico, in una parola: culturale.

La *TN* sta al Brasile come il romanzo d'idee sta all'Europa del XIX secolo, con l'imponente differenza del medium. Entrambi mettono in scena i grandi temi che attraversano la società e, talvolta, scuotono le coscienze, ma la *TN*, grazie alla sua matrice *folbetinesca*, può contare su una modalità di interazione con il pubblico che arriva a conferirle la dimensione di luogo di socialità, agorà di discussione civile e confronto politico.

Questo è un punto rilevante, perché in qualche misura altera il normale paradigma produttivo mediatico, imperniato sull'*audience* quale indicatore di sfruttamento commerciale. Gli spettatori di telenovelas vengono sì mobilitati (e monitorati) da indagini e misurazioni di mercato, ma si mobilitano anche autonomamente, in quegli stessi e in altri *forum*, per confrontare le proprie opinioni sui contenuti, sui personaggi, sugli eventi trasmessi e, ancora più importante, per discutere le proprie interpretazioni. Un'ermeneutica di massa.

Questa è la qualità peculiare della *TN* ed è esattamente quella che si perde nell'esportazione. Al di fuori

dell'ambito culturale brasiliano, infatti, essa trattiene solo le comuni caratteristiche di genere.

Per altro, da un rapido esame in rete, mi sembra di poter osservare che le *telenovelas* brasiliane importate in Italia siano tra quelle più convenzionali, mancano tutti i titoli più “politici” incontrati nel corso della mia rassegna. A guidare i responsabili delle scelte per i nostri palinsesti di *fiction* è, probabilmente, il pregiudizio formale per cui a una narrazione melodrammatica si addice un contenuto storico.

Bibliografia

Articoli

BARBERO Jesus Martím, *Dos meios às mediações*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997, download ottobre 2017

<https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/08/jesus-martin-barbero-dos-meios-as-mediacao3a7c3b5es.pdf>

CUNHA, Isabel, Ferin, *As telenovelas brasileiras em Portugal*, download febbraio 2018

<http://bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.html>

FARIA, Vilmar, E. – **POTTER**, Joseph, E., *Televisão, Telenovelas e queda de fecundidade no Nordeste*, in “Novos Estudos CEBRAP, N. 62, março 2002, pp. 21-39, download settembre 2017

<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-62/>

HAMBURGER, Esther, *Telenovelas e interpretações do Brasil*, in “Lua Nova” n.82, 2011, pp. 61-86

<http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82.pdf>

GRANJA, Lúcia, *No rodapé dos jornais: casos do romances-folhetim*, in “Floema”, n.9, 2011, pp. 147-158, download settembre 2017

<https://www.scribd.com/document/365178980/GRANJA-Lucia-No-Rodape-Dos-Jornais>

LEAL, Laurindo Filho, *Quarenta anos depois, a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura*, in *REVISTA USP*, São Paulo, n.61, p. 40-47, março/maggio 2004, download gennaio 2018

<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/.../15134>

LOPES, Maria Immacolata Vassallo, *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a Nação*, download settembre 2017

<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>

LOPES, Maria Immacolata Vassallo, *Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira*, INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002, download settembre 2017

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/dee0dd0cbfe2629590b91abca6e57973.pdf>.

MALCHER, M. A., A telenovela como objeto científico, download

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/6e91d9b59439b06f9fd9e0bc9705b271.pdf>.

MARQUES, D., LISBÔA FILHO F.F., *A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional*, download <http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/3930>.

MORACE, Rosanna, *Macunaíma*, in Sagarana, n.42, 2011 <http://www.sagarana.net/anteprima.php?quale=248>

MOTA, Regina, O processo Cinema Novo – uma reflexão sobre a abordagem da realidade no cinema brasileiro, s.d., download gennaio 2018

http://sv2.fabricadofuturo.org.br/sitev1/midia_textos/cinemanovo.pdf

POLICARPO, MELO, S., As Mulheres e a telenovela: um estudo sobre a recepção de Terra Nostra, Agora.Net #3, download ottobre 2017

<http://labcom-ifp.ubi.pt/files/agoranet/03/policarpo-veronica-mulheres-e-telenovela-terra-nostra.pdf>.

RADWAY, Janice A., *Women Read the Romance: The Interaction of Text and Context*, in “Feminist Studies”, 1983, download febbraio 2018

<http://www.uky.edu/~addesa01/documents/WomenReadtheRomance.pdf>.

RIBEIRO, Luiza Carla, *Jesus Martín Barbero e seus estudos de mediação na telenovela*, in Comunicação&Informação, v.16, n.2, 2013, pp.39-49, download gennaio 2018

<https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/29187/16310>.

RUBIM, Antonio Albino Canelas e **COLLING**, Leandro, (2004), *Mídia e Eleições Presidenciais no Brasil Pós-Ditadura*, in “Diálogos de la Comunicación”, Lima, download gennaio 2018

[http://labcom-
ifp.ubi.pt/files/agoranet/06/rubim_colling_midiaculturaeleicoes.pdf](http://labcom-
ifp.ubi.pt/files/agoranet/06/rubim_colling_midiaculturaeleicoes.pdf).

SALVATI, M., *Comunità immaginate. Origini e fortune dei nazionalismi*, download novembre 2017

https://storicamente.org/salvati_comunita_immaginate_nazionali_smi.

SOUZA, Luiz Roberto Junior de, *A influência inconfessável: como o folhetim formou o romance brasileiro*, download settembre 2017

<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/64.pdf>.

STYCER, Mauricio, “Vale tudo” 22 anos depois: divertida, politicamente incorrecta, mas boba, in UOL, 11/11/2010

[http://televisao.uol.com.br/critica/2010/11/11/vale-tudo-22-
anos-depois-divertida-mas-boba.jhtm](http://televisao.uol.com.br/critica/2010/11/11/vale-tudo-22-
anos-depois-divertida-mas-boba.jhtm) consultato febbraio 2018.

SCHWARZ, Roberto, *A Viravolta Machadoiana*, download ottobre 2017

[http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/Autores/Schwarz,%
20Roberto/Roberto%20Schwarz%20-
%20A%20Viravolta%20Machadiana.pdf](http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/Autores/Schwarz,%
20Roberto/Roberto%20Schwarz%20-
%20A%20Viravolta%20Machadiana.pdf)

VIEIRA, André, Richard Durante, *Reflexões sobre o Discurso Social das Telenovelas no Contexto Latino-americano*, in “Ação midiática”, N. 8, 2014, Universidade Federal do Paraná, download febbraio 2018

[https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/viewFile/37959/23
976](https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/viewFile/37959/23
976).

WISNIK, José, Miguel, *Entre o erudito e o popular*, in “Revista de História”, N.57, 2007, pp.55-72, download dicembre 2017

<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062>

ZILBERMAN, Regina, *Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional*, in “Via Atlântica”, N. 4, 2000, Universidade de São Paulo, Brasil, download dezembro 2017

<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49591/53666>

S.a. A Ditadura Militar Brasileira e a Telenovela: abordagem política, influências e censura nas obras *Irmãos Coragem* e *Fogo sobre Terra*, download março 2018

https://www.academia.edu/6835716/A_Ditadura_Militar_Brasileira_e_a_Telenovela_pol%C3%ADtica_influ%C3%AAncias_e_censura_nas_obras_Irm%C3%A3os_Coragem_e_Fogo_sobre_Terra

Testi

ANDERSON, Benedict, *Comunità immaginate*, (1983) download settembre 2017

http://www.etesta.it/materiali/2012_2013_Anderson_Comunit%E0Immaginate.pdf.

ANDRADE, Mário Raul de Moraes, *Macunaima*, 1928, Edição commemorativa, Proteiro Editor Digital, São Paulo, 2016, download settembre 2017

<http://sanderlei.com.br/PDF/Mario-de-Andrade/Mario-de-Andrade-Macunaima.pdf>.

BARBERO Jesus Martí, *Dos meios às mediações*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997, download ottobre 2017.

<https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/08/jesus-martin-barbero-dos-meios-as-mediacao3a7c3b5es.pdf>

CÂNDIDO, Antônio, *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, download settembre 2017

<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-literatura-e-sociedade-copy.pdf>.

CAVARERO, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 2005.

FREYRE, Gilberto, *Casa grande e Senzala*, São Paulo, Global Editora, 2003, download

http://www.usp.br/cje/anexos/freire_gilberto_casa_grande_senzala.pdf

GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971.

HOBBSAWN, Eric J., *Il trionfo della borghesia 1848-1875*, Bari, Laterza, 2003.

MEYER, Marlyse, *Folhetim: uma história*, 1996, São Paulo, 1996

MONACHESI, G., *Piccola storia del popolo brasiliano*, 1913, Milano, Vallardi, download settembre 2017

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/piccola.html>.

NABUCO, Joaquim, *Minha Formação*, download ottobre 2017

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00137a.pdf>.

PICCHIO, Luciana Stegagno, *Profilo della letteratura brasiliana*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

SIDERI, Sandro, *Il Brasile e gli altri*, ISPI on line, 2013, download agosto 2017

https://www.ispionline.it/sites/default/files/publicazioni/volume_brasile.pdf.

TINHORÃO, José Ramos, *Os romances em folhetim no Brasil: 1830 à atualidade*, São Paulo, Duas Cidades, 1994.

Siti

Telenovela e cultura brasileira

<https://profbarbosa.wordpress.com/2010/08/17/telenovela-e-cultura-brasileira/>, consultato marzo 2018.

A telenovela brasileira e a cultura de massa: uma relação muito além do zapping

<https://profbarbosa.wordpress.com/2010/08/17/telenovela-e-cultura-brasileira/>, consultato marzo 2018.

CETVN ECA-USP

http://www2.eca.usp.br/nucleos/cetvn/nucleo_queFazemos.php, ultima consultazione gennaio 2018.

TROPICALIA,

<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/tres-tropicos-da-tropicalia/verdade-tropical/tornar-se-tropicalista>

(Caetano Veloso, *Verdade tropical*), consultato 5 marzo 2018.

ROSARIA DE MARCO è nata a Napoli nel 1959. È dotto-
re di ricerca in Letterature romanze comparate, attualmen-
te svolge un corso di lingua portoghese e uno su “*Telenove-
las* brasiliane e identità nazionale” presso l’Università degli
Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli.

Ha tradotto dal portoghese racconti e poesie raccolti in
varie pubblicazioni, e i romanzi *Jornada de África* di Manuel
Alegre (Il Filo, 2010) e *Mentre Salazar dormiva* di D. Amaral
(Cavallo di Ferro, 2013). Ha pubblicato recensioni e arti-
coli su riviste e in volumi collettanei e, nel 2012, il saggio
*Saramagico. Elementi e funzioni del fantastico nel romanzo filosofi-
co di José Saramago* (ETS).