

[Tirado de *Annali d'Italianistica*, vol.6, Film and Literature (1988), pp. 236-251].

Os filmes de Paolo e Vittorio Taviani son políticos. Os Taviani buscan espertar que o público se dea conta dos imperativos de cambio. Os seus filmes pertencen á historia do cinema italiano que, dende a posguerra da 2ª Guerra Mundial ata o presente, abordou cuestións políticas. Pero, como os Taviani ben saben, o público para os seus filmes hoxe [en 1988, ndt] é diferente do público dos seus inicios. Eles atopan que “hai unha certa cantidade de cinismo establecéndose entre o pobo italiano. É unha grande crise, unha que implica o cuestionamento de valores, moitas esperanzas que nunca se confirmaron, mitos que caeron para sempre, unha situación económica moi difícil, un tempo de cambio constante”. Recoñecendo a necesidade de apelar a este novo público, os Taviani ven os seus filmes como un campo de investigación sobre as posibilidades do cinema como un instrumento de transformación social, especialmente nun momento no que o compromiso coas alternativas políticas está en declive.

As súas exploracións teñen un precedente na historia do cinema europeo contemporáneo. Mentres moitos dos cineastas da *nouvelle vague* viraron cara Hollywood como un xeito de deconstruír a natureza da narrativa clásica e o rol do espectador dentro dese sistema nun intento de chamar a atención sobre a natureza ideolóxica da expresión cinematográfica, os cineastas italianos, aínda que igualmente autoconscientes, estaban máis preocupados polo legado do neorrealismo e a necesidade de confrontar as súas posibilidades e limitacións. Ese é o caso dos filmes dos Taviani e, polo tanto, un recoñecemento da súa relación co neorrealismo é indispensable para entender a súa forma de cinema político. Sobre a súa relación co neorrealismo, dixeron: “Cando comezamos o noso primeiro filme... démonos conta de que o neorrealismo estaba dexenerando. Convertérase nunha expresión de historias pequeno-burguesas, fortemente naturalistas. Así que cando embarcamos na nosa carreira no cine, queríamos separarnos do neorrealismo, para facelo reaccionar a algo novo e algo vello.... Nese senso, sentímonos como se estivéssemos a enterrar un pai querido. Aínda que este “pai” está morto e enterrado, segue sendo unha forte influencia na nosa memoria”.

Esta “forte influencia” pode verse na escolla de suxeitos dos Taviani para os seus filmes, que se ocupan da historia italiana, a vida campesiña, conflitos continuos entre a existencia rural e urbana, e conflitos xeracionais. Onde os cineastas diverxen dos neorrealistas é no tratamento estilístico destes temas, que está ligado de preto a prácticas modernistas. A súa preocupación pola linguaxe, como instrumento de opresión e como potencial vehículo de cambio, é o seu xeito particular de prover unha crítica implícita do neorrealismo,

pero tamén de abordar cuestións que son endémicas na cultura e a sociedade italianas.

O traballo do marxista italiano Antonio Gramsci é especialmente iluminador para o entendemento do rol que a linguaxe xoga nos filmes dos Taviani. Para Gramsci, a linguaxe era sinónimo da cultura e a política como o é nos filmes dos Taviani. Aínda máis, as exploracións da natureza e rol dos intelectuais na sociedade teñen o seu paralelo nos filmes dos Taviani de dous xeitos: primeiro, os Taviani exploran autoconscientemente o seu rol como cineastas, e segundo, exploran a loita pola autoexpresión e o compromiso no lado dos seus protagonistas campesiños. [...]

Os Taviani recoñeceron a importancia de *Paisà* en dar forma ao seu sentido da 2ª Guerra Mundial. O filme de Rossellini e outros filmes neorrealistas, como *suxire Millicent Marcus*, deron “un xeito de repensar o evento enteiro e de comezar a darlle un significado para o futuro”. O neorrealismo é para eles, como foi para os cineastas italianos saíndo dos anos 40, un intento de romper co cinema dos xéneros, o cinema do fascismo tanto como o de Hollywood. Identificándose co uso de intérpretes semi-profesionais ou non profesionais, gravando en escenarios reais, e centrándose en obreiros e campesiños, os neorrealistas loitaron por crear unha linguaxe fílmica que fose nova e espontánea no seu abordar da imaxe cinematográfica e, en consecuencia, do mundo. Os neorrealistas querían escapar da tiranía dos xéneros, que sentían como unha representación errónea da vida diaria. No cinema de xénero, o rol do espectador está contido dentro das convencións e códigos negociados entre espectador e texto. Os cineastas buscaban crear un entorno diferente para o público minimizando os efectos do espectáculo, provindo un acceso directo ás imaxes a través de planos secuencia e montaxe mínima, e a través de planos a media distancia que podían permitir ao espectador assimilar a relación específica dun personaxe co entorno.

A calidade das interaccións entre personaxes era de moita máis importancia que a trama. [...] A representación da realidade non carecía de mediación. A aparencia física dos personaxes, a linguaxe que empregaban, as imaxes do seu mundo e a música eran construídas para enxalzar de cara ao público os aspectos poéticos da vida cotiá. Esta estratexia foi tamén adoptada para mitigar a habitual condescendencia ou retratos patéticos da vida obreira. O tratamento da historia tamén era crucial para o neorrealismo. Reaccionando contra os grandiosos dramas de época do cinema fascista, representado en filmes como *Scipione l'Africano* (1937), buscaban evitar a representación da historia como espectáculo e como glorificación do pasado. [...]

Os neorrealistas recoñecían que o cinema non era un espazo de polémica senón un medio imaxinativo no que podían experimentar coa linguaxe cinematográfica. Como afirma Peter Bondanella, “certamente os neorrealistas viraron cara os problemas urxentes da época - a guerra, a resistencia e a loita partisana, o desemprego, a pobreza, a inxustiza social e demais - pero nunca houbo un enfoque programático destas cuestións nin un método preconcebido sobre como abordalos no celuloide. E o fenómeno foi claramente diferente de outros movementos de vangarda no sentido de que nunca se adheriu a un manifesto gobernante, nin sequera sentiu que un fose necesario”. A pesar das estratexias diverxentes, os neorrealistas compartían certas actitudes básicas. Segundo

NEORREALISMO, POLÍTICA E LINGUAXE NOS FILMES DOS TAVIANI/ MELANCOLÍA DE ESQUERDAS: MARXISMO, HISTORIA E MEMORIA MARCIA LANDY/ ENZO TRAVERSO

Millicent Marcus, "o neorrealismo é antes de nada unha afirmación moral, 'una nuova poesia morale', cuxo propósito era promover unha verdadeira obxectividade - unha que puidese forzar ao público a abandonar as limitacións dunha perspectiva estritamente persoal e abrazar a realidade dos 'outros', fosen persoas ou cousas, con toda a responsabilidade ética que esa visión implica". Hai aspectos do neorrealismo que aliñan a ideoloxía dos filmes co humanismo tradicional, co seu énfase na ética, nas asuncións xerais sobre a natureza humana, e coa súa fe no acceso potencial á "verdade".

Nos 50, o neorrealismo foi abandonado en favor da experimentación con exploracións máis persoais como as exemplificadas no traballo de autores como Antonioni e Fellini. Nos 60, co auxe do activismo político e o xiro de Italia cara a esquerda, o cinema volveuse máis abertamente político. O cinema político dos 60 non só examinaba as institucións sociais italianas, senón que procuraba unha linguaxe cinematográfica que fose consciente do rol do propio cinema como instrumento de conformidade e como axente do cambio político. Nesa exploración, o cinema neorrealista foi recoñecido como un precursor problemático. O cinema político modernista que evolucionou e foi exemplificado na obra de cineastas como Antonioni ou Godard situaba máis énfase no espectador e en estratexias para facer ao espectador consciente da experiencia cinematográfica. Técnicas modernistas como o distanciamento, a autorreflexión ou a creación de rupturas entre imaxe e son foron adoptadas para chamar a atención sobre a natureza da linguaxe cinematográfica como construída e non dada. A linguaxe do neorrealismo en gran medida inhibía estas formas de intervención.

No referente ás limitacións do neorrealismo para o público contemporáneo, os Taviani dixeron que "na Italia de posguerra, durante o período neorrealista, o sentir era que o ben e o mal eran cousas ben claras que podían ser claramente distinguidas a unha da outra. Segundo pasaron os anos, o ben e o mal volvéronse máis difíciles de distinguir, parecían mesturarse. Aqueles que viñeron do movemento neorrealista atopáronse obrigados a atopar novos instrumentos, novas maneiras de expresarse. E así é como apareceu o cinema dos 60". Sen querer abandonar as preocupacións sociais do neorrealismo, pero igualmente opostos a perpetuar a noción de acceso a unha realidade aparentemente non mediada, os Taviani continuaron a experimentar con variadas técnicas modernistas coa intención de romper a asimilación sinxela dos eventos fílmicos por parte do público.

[...]

En *I sovversivi* (1964), os Taviani seguen as vidas de catro personaxes diferentes: un estudante de filosofía que decide converterse en fotógrafo, a muller dun cargo comunista que explora o lesbianismo, un activista venezolano exiliado que decide volver a unirse á loita política na súa terra, e un cineasta que abandona un filme sobre Leonardo da Vinci para facer películas políticas. O filme explora as diferentes maneiras nas que o cambio persoal e político están interrelacionadas e son ameazadoras tanto para os individuos como para as súas familias e amigos. Ademais, ao dispersar o

interese narrativo entre varios personaxes en lugar de seguir a tendencia habitual de centrarse nun único protagonista, o filme dramatiza o interese dos Taviani pola colectividade en contraste co selectivo centramento neorrealista no individuo representativo. O filme contén metraje real do funeral de Togliatti que serve como punto de referencia para as loitas internas dos personaxes e como referencia autorreflexiva á fotografía e ao cinema. En paralelo á súa preocupación por trazar as transformacións dos seus diversos personaxes, o filme investiga a cuestión da relación entre política e representación a través dos roles do fotógrafo e o cineasta. A través dos catro protagonistas, o filme procura, en contido e en estilo, inventar novas posibilidades para o presente en contraste co mundo que morreu con Togliatti.

[...]

[Tirado de *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. Nova York: Columbia University Press, 2016, p. 48]

As antinomias de [Walter] Benjamin permítenlle distinguir as peculiares características da melancolía comunista, que sempre foi moito máis trágica que alegre. Dende as procesións silenciosas ata o Muro dos Federados no cemiterio parisino de Père Lachaise - non me refiro aquí aos solemnes enterros celebrados polos réximes estalinistas que embalsamaron os seus líderes como faraóns do antigo Exipto - o movemento obreiro sempre practicou o loito como unha liturxia secular de esperanza. O funeral de Palmiro Togliatti, o líder do Partido Comunista Italiano, que tivo lugar en Roma en 1964, foi un momento de auténtica emoción popular e inspirou varias obras de arte, dende as películas de Pier Paolo Pasolini (*Uccellacci e Uccellini*, 1966) e os irmáns Taviani (*I sovversivi*, 1967), a un famoso lenzo de Renato Gattuso de 1972. Esta pintura está baseada no contraste entre as caras de duelo dos personaxes -- entre os que son claramente recoñecibles moitas figuras históricas do movemento comunista (Lenin, Gramsci, Sartre, Angela Davis, Enrico Berlinguer, entre outros) -- e as bandeiras vermellas dominando a paisaxe. Simbolizando o socialismo e o futuro, estes estandartes subliman a perda do líder morto: o loito é inseparable da esperanza.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 @ cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @ cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

MÉRcores 5

Os subversivos
 (I sovversivi, Paolo Taviani / Vittorio Taviani, Italia, 1967, 93', VOSG)

MÉRcores 19

Queremos tamén as rosas
 (Vogliamo anche le rose, Alina Marazzi, Italia / Suíza / Finlandia, 2007, 80', VOSG)

MÉRcores 12

Tres hipóteses sobre a morte de Giuseppe Pinelli
 (Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli, Elio Petri, Italia, 1970, 11', VOSG)
 Apollon: unha fábrica ocupada (Apollon: una fabbrica occupata, Ugo Gregoreti, Italia, 1969, 67', VOSG)

MÉRcores 26

Cadáveres ilustres
 (Cadaveri eccellenti, Francesco Rosi, Italia / Francia, 1976, 115', VOSG)