

Follas do Cineclub | 19/09/2018

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

03

(Tirado de Cecchini, Fabiana, "Alina Marazzi's Women. A Director in Search of Herself through a Female Genealogy", en Cantini, Maristella, Italian Women Filmmakers and the gendered Screen, New York, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 173-187)

Certos académicos do cinema discuten sobre o comezo do Novo-Novo Cinema Italiano en *Meglio Gioventù. Nuovo Cinema Italiano 2000-2006* e identifican unha variada xeración de directores e produtores comprometidos coa creación dun «cinema diverso» para o novo milenio. Atribúenlle a esta nova xeración introducir innovacións no cinema italiano a través da experimentación con técnicas cinematográficas, estratexias narrativas e unha crítica social intelixente, se ben menos directa, para xerar un cinema nacional orixinal. Comentando a definición Novo-Novo Cinema Italiano no seu ensaio titulado «Certi bambini... I nuovi cineasti italiani», Vito Zagarrío elixiu a expresión «a mellor xuventude», tomando prestado o título do filme de Marco Tullio Giordana para marcar a separación deste grupo de xeracións previas alén de enfatizar a súa creatividade pouco convencional:

«Chega agora a que chamamos, en homenaxe ao afortunado título de Marco Tullio Giordana, "a mellor xuventude": unha atípica "xeración" (outra palabra, aí, abusada) "virxe" con respecto aos prexuízos ideolóxicos daqueles que os preceden, o que supón o problema dun recambio posterior»

Hai tanto nomes famosos como descoñecidos entre os máis influentes directores novos que os académicos consideran como innovadores, dado que a orixinalidade das súas historias e técnicas cinematográficas é o que conta: Paolo Sorrentino, Alina Marazzi, Paolo Franchi, Matteo Garrone, Luca Licini, Alex Infascelli, Andrea e Antonio

Frazzi, e Piergiorgio Gay. A maiores, adícaselle especial atención aos directores que forman parte do grupo independente chamado Ring-Registi Indipendenti Nuova Generazione, establecido en 2004. Os cantantes Franco Battiato, Paolo Conte e Luciano Ligabue considéranse tamén como casos de estudo de músicos que recorren a dirixir filmes. Se ben Zagarrío mantén que é difícil debuxar un mapa desta enorme nova vaga de cineastas, os académicos teñen tentado atopar a afinidade segundo a cal operan estes novos directores, amosando a importancia de certos aspectos dos filmes cruciais para o seu éxito, considerando os factores seguintes como os máis significantes:

- o uso de tecnoloxías dixitais como DVDs, blogues, chats e redes sociais para comunicar ideas: lugares web que anuncian os filmes ou narran a súa realización, cámaras web e dixitais que facilitan a subida de vídeos á rede;

- o rol fundamental dos festivais locais e eventos culturais para que a proxección do filme deveña unha experiencia colectiva mentres se tentan xuntar audiencias e consensos máis amplos e, en moitos casos, previos a distribución por salas;

- a publicación do DVD acompañado por un libreto que explique a súa realización e todas as referencias intelectuais cun dobre obxectivo: por unha banda reforzar a relación entre literatura e cinema; por outra, apoiar a circulación do filme para que estea dispoñible para a compra en todo tipo de lugares, por exemplo, tendas de DVDs, librerías, quioscos e así. O filme pode entón dirixirse a todos os amantes das artes, e non só a cinéfilos. A idea é a de aguzar o interese da audiencia para acadar unha escala máis ampla.

Se os críticos están de acordo en que a tecnoloxía axudou á industria cinematográfica a volverse máis forte e accesible tanto para o público como para os autores, os académicos fan notar a falla dunha crítica social rigorosa desde o punto de vista do contido e as tramas, debido á potente censura e recortes nos presupostos que o goberno de Berlusconi levou a cabo. Con todo, todos eles están de acordo na existencia dun tipo de cineasta social e politicamente comprometido que aínda é capaz de describir a Italia contemporánea e a xente italiana a pesar do «perfecto sistema de represión no cal os cineastas deñen «policías de si mesmos», auto-censurándose e auto-controlándose». Nesta nova paisaxe o documental emerxe como unha forma de narración privilexiada con respecto ao filme de ficción, unha ferramenta capaz de afrontar unha investigación e unha comunicación cinematográfica comprometida. Isto aplícase no caso tanto de historias privadas como públicas, e cando o cineasta está involucrado na crítica social ou nunha explicación íntima da súa vida.

UNHA DIRECTORA NA PROCURA DE SI MESMA A TRAVÉS DUNHA XENEALOXÍA FEMININA.

FABIANA CECCHINI

En *La Storia del Documentario Italiano*, Marco Bertozzi toma en consideración os documentais que poñen o foco nos asuntos seguintes como exemplos remarcabeis de producións social e politicamente comprometidas: 1) Os eventos que seguiron o encontro do G8 en Xénova en 2001, representados por *Carlo Giuliani, Ragazzo* (2002), de Francesca Comencini; *La Strade di Genova* (2001), de Davide Ferrario; *Un modo diverso è possibile* (2001) de Francesco Maselli; e *Don Vitaliano* (2002) de Paolo Pisanelli. 2) Cuestións sociais da Italia contemporánea descritas en *Un altro paese* (2005), de Marco Turco; *Il mio paese* (2006) de Daniele Vicari; e *Biutiful Country* (2007), de Esmeralda Calabria, Andrea D'Ambrosio e Peppe Ruggero. De xeito similar, o académico Gianni Canova menciona *Viva Zapatero!* (2005) de Sabina Guzzanti e *Quando c'era Silvio* (2006) de Enrico Deaglio e Beppe Cremonesi como dous dos intentos máis creativos e efectivos de retratar a política italiana contemporánea mediante a exploración dunha variedade de ferramentas artísticas como o teatro, a música, a reportaxe televisiva, a sátira e a comedia. Dada a vasta proliferación de documentais desa década, Canova propuxo unha «*cartografía provisional, non exhaustiva*», nun esforzo por resaltar as direccións exploradas pola «mellor xuventude».

O mapa de Canova clasifica os autores en cinco categorías diferentes: 1) os «neo-autárquicos», que se distinguen polo feito de realizar os seus filmes cun poucos ou ningún recurso grazas ás oportunidades que ofrece a tecnoloxía dixital; 2) a categoría dos «neo-escuros» inclúe aqueles directores que revisitan historias góticas, facendo filmes negros ou de terror que difiren intencionadamente dos realizados por mestres como Dario Argento; 3) o «post-fordismo», categoría que se centra en temas concernentes á economía global, o traballo e as problemas financeiros da Italia de hoxe; 4) a categoría «neo-glocal», que narra os efectos da globalización comezando pola descrición de pequenos lugares locais para logo estenderse á análise de contextos máis universais; 5) o «post-mélo», categoría que relata contos de amor e desexo inalcanzables co obxecto de investigar as relacións humanas. Reducindo as subdivisións de Canova para encaixalas coa forma documental, Marco Bertozzi suxire que se poden identificar tres categorías maiores:

«O retrato-documental, resultado do encontro cunha ou varias personaxes arquetípicas; o documentario de análise histórica e social na que o director adopta o «a historia como exemplo» como narrativa principal; o diario documental, onde a intención do autor é centrarse nunha experiencia autobiográfica: unha viaxe, unha lembranza familiar ou unha lectura persoal do mundo arredor súa. O modelo do filme-ensaio está ausente case por completo» [...]

Canova inclúe a Alina Marazzi entre as cineastas que pertencen ao grupo «neo-autárquico» e Bertozzi a clasifica como directora que utiliza a técnica do «diario documental». Os seus filmes representan os desafíos e innovacións que afronta como muller e como artista en termos de estratexias narrativas, temas, técnicas e compromiso intelectual. Considerando que Marazzi traballa con filmes domésticos, metraxe de arquivo, metraxe atopada e todo tipo de materiais fotográficos foi quen de crear un orixinal estilo documental, desafiando as normas tradicionais do xénero. Empregando o que considero é unha achega autobiográfica ao xénero e o contido, os seus filmes adquiren un valor tanto privado como público, ofrecendo unha perspectiva persoal e íntima de si mesma e da súa existencia, mentres ao tempo están cargados dun trasfondo máis universal. Explorando en primeiro lugar o seu propio crecemento persoal, a directora estende a súa investigación a todo o espectro feminino.

Comezando con *Un'ora sola ti vorrei* (2002), Marazzi recolle lembranzas da súa infancia e lembra á súa nai, que se suicidou tras un ataque de nervios cando Alina só tiña sete anos. O seu documentario *Per sempre* (2005) céntrase nas razóns polas que mulleres novas deciden pasar as súas vidas en reclusión relixiosa e adicarlle as súas vidas a Deus. Esta serie de filmes conclúe adicando *Vogliamo anche le Rose* (2007) aos roles da muller na sociedade dentro da revolución feminista dos anos 60 e 70. Máis recentemente, Marazzi concluíu a produción do filme de ficción *Tutto parla di te* (2013), centrándose na implicación emocional de dúas mulleres que afrontan a maternidade. É por iso que me gustaría propoñer a interpretación dos filmes de Marazzi como un *bildungsroman* fílmico onde a viaxe persoal toma forma de «busca dunha nai perdida» en *Un'ora sola ti vorrei*, leva á exploración da senda psicolóxica que leva ás rapazas a tomar a transcendental decisión de unirse a ordes de clausura en *Per sempre*, e que pola súa banda esténdese a un exame do camiño percorrido polas mulleres para acadar a liberación en *Vogliamo anche le Rose*. Polo tanto, tomados conxuntamente estes tres filmes contribúen á creación dunha xenealoxía feminina tanto para Marazzi como para todas as mulleres. Creo que a través dos seus filmes o obxectivo de Marazzi é duplo: dunha banda serven como ferramenta para acadar o seu proceso de auto-descubrimiento como muller e artista; pola outra, postúlanse como invitación a todas as mulleres para repensar a súa situación a día de hoxe, e tratar de non esquecer as conquistas feitas a través das batallas políticas e sociais do pasado:

«Por riba de todo estaba o desexo de reflectir a súa condición feminina, pero non de xeito abstracto. Partin de min e daquilo que estaba no meu entorno, da observación da miña vida e das rapazas que coñezo (...) Percorrer de novo as miñas raíces a través dunha xenealoxía do feminino significou atoparme de novo como persoa e como autora (...) Noutras palabras, recoñecer a miña verdadeira nai supuxo recoñecer a miña nai simbólica.»

Dado que a investigación de Marazzi involucra a esfera feminina, os seus filmes formulan preguntas concernentes ao xénero, os roles de xénero e a identidade feminina, volvéndose un espello que exhibe cuestións e problemas nas que calquera muller pode verse reflectida. Tamén poden polo tanto estudarse baixo a lente dunha perspectiva feminista italiana, xa que a autora utiliza a estratexia de *partire da se* (comezar por una mesma) e *affidamento* (confianza) mentres se desvela a través das súas declaracións - la práctica de *partire da se* é definida por Chiara Zamboni como a «necesidade de reconstruír o pasado dunha mesma e comprender os sentimentos e as contradicións cos que tratamos habitualmente» (Scarparo 2004:203); Mirna Cicioni explica o *affidamento* como «o recoñecemento de, e a confianza en, as diferenzas de aptitudes entre as mulleres» (Scarparo 2004:210) (...) Tamén paga a pena mencionar que Marazzi colaborou coa escritora e xornalista italiana Silvia Ballestra no guión de *Vogliamo anche le Rose*. Os traballos de Ballestra están relacionados co Feminismo e a Historia das mulleres: esta cooperación fortaleceu a relación intertextual de Marazzi entre literatura e cinema, a cal coido que é unha das estratexias fundamentais adoptada pola directora para crear un estilo de documentario autobiográfico polifacético [...]

Similar á escrita fragmentada dun diario, entón, cada escena ou imaxe dálle forma á narración unificada do filme. Gustaríame tomar a expresión de Gamberi para aplicala a toda a produción de Marazzi: pretendo que «docu-diario» se refira tanto ao aspecto con que a técnica do filme conecta diferentes fragmentos para compoñer o documentario co estilo dun diario, como propón Gamberi, como ao feito de que cada un dos filmes constitúe

un capítulo do «docu-diario», unha sección do informe autobiográfico visual en progreso. Cada un destes tres filmes pode, polo tanto, ser interpretado como un paso adiante cara o *bildung*, o desenvolvemento e a subseguinte «presa de consciencia personale» de si mesma e do universo feminino no que cada muller pode verse reflectida. Nunha entrevista, a propia Marazzi apunta cara a algunhas semellanzas e diferenzas entre estes tres filmes:

- O uso do diario como estratexema ficcional para construír a narración, se ben *Per sempre* favorece a estrutura máis tradicional de retrato documental en que Alina entrevista as monxas cara a cara;

- O tema común das mulleres que non poden «adherirse a modelos, sexan modelos que veñen do exterior como a familia, a sociedade e as convencións no caso de *Un'ora sola ti vorrei*, sexan modelos onde as propias mulleres deciden a vida monacal de clausura en *Per sempre*;

- En consecuencia, o tema da muller que se rebela contra convencións sociais e toma unha decisión final despois dunha tormentosa e difícil batalla psicolóxica: a historia de Liseli en *Un'ora sola ti vorrei*, Valeria en *Per sempre* e as tres mulleres de *Vogliamo anche le Rose*;

- O uso da metraxe atopada, materiais de arquivo e vídeos domésticos no primeiro e derradeiro filmes. En *Per sempre* Alina interactúa coas personaxes mediante entrevistas;

- O valor autobiográfico que Marazzi intenta darlle aos seus filmes, en tanto que muller e autora, para poder activar un proceso de descubrimento persoal e compromiso social¹.

Ademais dos factores xa mencionados, creo que outro elemento a ter en conta é o material extra que a directora compila para complementar os filmes: os libretos, os extras das edicións en formato físico (entrevistas, escenas descartadas, etc...), os lugares web e blogues que acompañan os filmes (...) De feito, como amosa a investigación levada a cabo por Sidonie Smith e Julia Watson:

«A tecnoloxía dos medios de comunicación non simplifica nin socava o interior do suxeito senón que, ao contrario, expande o campo de auto-representación alén do literario cara a prácticas culturais e mediáticas. Os novos self-media revisan as nocións de identidade e a retórica e modalidades de autor-representación, e apuntan cara á nova imaxinación dunha sociedade virtual habilitada por conceptos de comunidade que non dependen do encontro persoal.»²

Por iso penso que non se pode facer de menos ou excluír do contido dos filmes ese material suplementario dado que así os lectores serán sempre invitados a referirse ao filme, e así os espectadores que queiran explorar máis neles poderán atopar ese material extra facilmente dispoñíbel. Marazzi pode darlle unha forma máis profunda ao seu «docu-diario» persoal a través dese constante intercambio e interacción entre filme e libro, autora e audiencia, dándolle as características dunha «narración vital», como teorizaron Sidonie Smith e Julia Watson:

«como termo máis específico que «escritura vital» que inclúe moitos tipos de escritura auto-referencial, incluíndo a autobiografía [...] Podemos entón aproximarnos mellor á «narración vital» como un obxectivo en movemento, un conxunto de prácticas auto-referenciais sempre cambian-

tes que establecen conversa co pasado para reflectir na identidade do presente»³ [...]

En *Le Rose*, o libro que acompaña ao DVD de *Vogliamo anche le Rose*, a directora conta que primeiro tivo que comprender as razóns das escollas feitas polas monxas de clausura cando filmou *Per sempre* en 2005 antes de abordar as cuestións que había detrás da liberación sexual dos anos 70. Con todo, as técnicas documentais, a narración, a publicidade e as mensaxes reflecten o que se fixera xa con *Un'ora sola ti vorrei*. A mesma audio-medialidade, é dicir, a edición dun DVD con libreto, un lugar web, a combinación de cinema e literatura, o uso do diario como forma literaria de narración son de novo as estratexias adoptadas para chegar a un público máis amplo e desde diferentes ángulos. Neste caso, con todo (...) o desexo de Marazzi de completar a súa autobiografía agóchase baixo a historia dos movementos da muller: ela reconstrúe os principais eventos que hai detrás da posición da muller en Italia para ter unha mellor percepción de si mesma como muller e artista, rematando así o seu «docu-diario». De feito, mentres Marazzi fala dos principais mitins e debates políticos feministas, tamén utiliza moitas escenas de arquivo que proveñen do cinema underground italiano e fragmentos de programas de televisión populares da época. Tanto o filme como o libro *Le Rose* toman a forma dun pequeno manual de historia do cinema para Marazzi a artista; o contido e a «*cronologia essenziale di un cambiamento*» (cronoloxía esencial dun cambio) que aparecen cara o final do filme e do libro fanse cargo, para Marazzi a muller, do rol dun manual de Historia da muller na procura da súa xenealoxía feminina.

Como nos dous filmes previos, o privado e o público tamén se entrelazan en *Vogliamo anche le Rose* a través dunha combinación de historias extraídas dos diarios secretos que pertencían a algunhas das mulleres entretecidas nos sucesos históricos reais que tiveron lugar en Italia. Anita, Teresa e Valentina son tres mulleres ficticias cuxas vidas e diarios ilustran tres aspectos da época na que as mulleres cuestionaban os roles de xénero e a identidade feminina: a inquietude de Anita coa súa situación social, o aborto de Teresa, e a participación política de Valentina impulsan a narrativa cara adiante. Se ben as experiencias foran reais e poden atoparse nos diarios atopados no Archivio Diaristico de Pieve Santo Stefano⁴, a narrativa é ficcional dado que os nomes das autoras foron reempazados polos das actrices que lles deron voz para respectar a súa privacidade.

O aspecto ficcional tamén se resalta polo emprego dalgúns persoas descoñecidas que aparecen nos fragmentos de metraxe atopada, vídeos domésticos ou material de arquivo para poñerlle rostro, xa que as súas memorias privadas precisaban de ser editadas, cortadas ou adaptadas para o propósito do filme, e ilustradas con imaxes que non se corresponden coas súas vidas reais. Unha vez máis, coido que Marazzi adopta esta estratexia para seguir a forxar un novo cinema e tratar de transmitir a mensaxe do filme a todos os espectadores, sexan homes ou mulleres: sendo a mensaxe unha invitación a non esquecer os logros do pasado para poder mellorar a nosa situación do presente. Para este fin, a colaboración coa xornalista e escritora Silvia Ballestra foi fundamental. Ballestra está moi activa e presente na crítica social e política a través dos seus artigos e columnas no xornal nacional da esquerda, *L'Unità*. Nos anos en que a lei do aborto estaba en discusión e corría o risco de ser revogada (2006-2008), ela escribiu varios informes para lembrarlle á xente en que posición estaban, sendo

1 Brandoni, Alessia e Quercia, Giovanna, «Alina Marazzi: Donne che non aderiscono ai modelli» en *Schermaglie. Cinema e inoltré*, 5, de marzo de 2009.

2 Smith, Sidonie e Watson, Julia (ed.) *Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 2001.

3 Smith, Sidonie e Watson, Julia (ed.) *Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 2001.

4 Archivio Diaristico Nazionale de Italia que se atopa na vila de Pieve Santo Stefano, na provincia de Arezzo

denunciada varias veces polo entón primeiro ministro Berlusconi debido ás súas punzantes opinións sobre os escándalos sexuais que o rodeaban.

Se ben Ballestra só contribuíu ao texto dos diarios, penso que a súa participación no proxecto de *Vogliamo anche le Rose* é outra estratexia adoptada por Marazzi para situar o seu filme nunha posición máis colectiva e autobiográfica, esta vez dirixida ideoloxicamente cara un vigoroso debate feminista: o filme pode entón considerarse como unha resposta á cuestión que lanzou o xornalista Francesco Merlo preguntando onde podía atopar as feministas de antano gritando «*l'utero è il mio e lo gestico io*» (é o meu útero e eu o xestiono), queixándose da falla de feminismo militante en Italia para clamar xustiza e vinganza pola mulleres que foran brutalmente asasinadas ou violadas. Tamén podería ser unha resposta á declaración da escritora estadounidense Zadie Smith de que Italia é «*a terra que o feminismo esqueceu!*», despois dun período de tempo vivindo en Roma, nunha sociedade repleta de *veline* (coristas) e para testificar que o feminismo, de feito, está vivo e con boa saúde. Polo tanto, o derradeiro chanzo da hipotética triloxía feminista, do «docu-diario» de Marazzi e a senda que leva cara unha xenealoxía feminina e a construción dun *bildungsroman* chega á súa conclusión, pero non á súa fin dado que Marazzi segue a traballar en novos proxectos.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

SET
2018

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
① cineclubedecompostela.wordpress.com
facebook.com/cineclubedecompostela
@ cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 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 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 19

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

MÉRCORES 26

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