

EU. NANNI MORETTI POR NANNI MORETTI

por JOSEP VILAGELIU

[Tirado de Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 2008]

Ao comezo do episodio "Isola" en *Caro diario* (1993) vémosto avanzar cara a cámara, recorrendo o corredor central dunha das salas do *vaporetto* que o leva a unha das illas, no seu particular periplo pola Odissea, onde a disposición das butacas lembra á platea do cinema no que quizais nos atopemos nós. Ao final do episodio, este personaxe aínda sen nome, sobre o que proxectamos a personalidade do cineasta Nanni Moretti, despois de ter visitado as illas Eolias en busca dun remanso de paz lonxe da axitación da vida romana, chega á conclusión que de que disfruta máis da viaxe que da chegada aos lugares onde se dirixe. A nave é a perfecta metáfora do seu cinema, composto por películas que non son senón traxectos entre illas, incapaces de chegar a ningunha conclusión respecto aos temas sobre os que reflexionou durante a viaxe. [...]

Dende os seus primeiros filmes en Super 8, Nanni Moretti xa tiña claro que quería facer un cinema en primeira persoa, capaz de expresar as súas ideas da maneira máis clara e concisa. Para elo, ideou un personaxe ao que ía poñer o seu rostro e empregalo en cada novo filme dentro dun contexto social e político que el coñecía moi ben. Esta estratexia narrativa alude directamente ao cinema autobiográfico como xénero, aínda que dunha maneira moi primaria. Será máis adiante cando chegue a perfeccionar esta narración en primeira persoa, coa plena identificación entre autor, narrador e personaxe. A simplicidade da linguaxe do seu *alter ego* equilibra a complexidade narrativa dos seus filmes, que integran discursos distintos a partir dunha vontade fragmentaria que o personaxe unifica. Atopamos no cinema de Moretti unha multiplicidade de instancias narrativas, ensaiadas naquelas primeiras cintas á marxe da industria, que adquiren a súa madurez estilística en *Aprile: voz en over*, intertítulos, diario íntimo, fábula, poesía, documental, metareflexión, visualización de pensamentos e desexos, representación de momentos da súa vida, monólogo interior. É un cinema que consegue conxugar a verosimilitude da autobiografía coa distorsión caricaturesca da fábula, pasando dunha a outra de maneira case imperceptible.

Poderíamos falar dun cinema autobiográfico de ficción, un cinema que procura a máxima autenticidade pedindo prestados os procedementos narrativos da ficción, e cuxo efecto sobre o espectador sería o de reforzar os momentos máis puerís da cotianeidade, conferíndolles un valor de exemplaridade. Moretti evita a trivialización ao dinamitar o efecto de transparencia das situacións formuladas, mediante a súa fragmentación e posterior agrupamento en segmentos maiores que propoñen novos significados. [...]

A sutura de todas as instancias narrativas perfecciónase en *Aprile*, despois de telas deixado á vista na descarnada *Caro diario*, da que conserva, máis temperada, a súa estrutura en episodios, precedidos por un rótulo que sitúa a acción nunhas coordenadas espazo-temporais moi precisas. O primeiro

rótulo sitúanos na noite das eleccións do 28 de marzo de 1994, e a primeira imaxe está tomada dun telexornal da televisión de Berlusconi, fronte á que un alarmado Nanni, sentado xunto á súa nai, nos comenta que esta foi a ocasión na que tivo que fumar un canuto. É unha secuencia de síntese na que conviven a pulsión documental, o relato autobiográfico e a comedia bufa, pois sen solución de continuidade Nanni culmina a escena aspirando un porro de tamaño superlativo, perfecto corolario ás esaxeradas loubanzas da canle cara o novo primeiro ministro. Ademais, coexisten dous tempos na mesma imaxe, un presente dende o que Nanni nos conta a historia como se xa ocorrera e outro presente que é o da historia tal como se vai narrando fronte ao espectador.

Nun dos segmentos, situado a poucos días das eleccións, Nanni decide aprazar o proxecto do seu desexado musical para adicarse en corpo e alma a un documental sobre Italia, unha elección que considera máis afín ao seu estatus como director comprometido. Un plano xeral sitúao nas oficinas da Sacher Films [a súa produtora], e alí a voz en over de Moretti, como o seu pensamento, superponse á imaxe dun Moretti preocupado. Un plano medio frontal amósano falando a cámara proseguindo as reflexións do personaxe sen solución de continuidade, nunha forma de interpelar ao espectador que xa puxera en práctica no terceiro episodio de *Caro diario*. O plano ábrese e revela que as palabras ían destinadas a dous dos seus colaboradores, aos que vemos de costas ao espectador. Esta operación no interior do mesmo plano propón un desprazamento de sentido: do monólogo interior ao diálogo diexético. A composición do encadre, que non permite ver a estes personaxes de fronte, proponos como unha personificación do espectador, incluído agora no interior da ficción, ao que Moretti interpela e implica na súa análise da situación política, entre a reedición dun goberno de dereitas ou un de esquerdas. Este procedemento repítase de novo, noutro escenario: nun plano frontal moi próximo, Moretti fai inventario dos xornais e as revistas existentes. O contraplano do quiosqueiro contradi a formulación inicial do monólogo interior, ao facer avanzar a acción. Este xogo de equívocos ten as súas variantes: no seguinte plano amósase de costas, pegando unha páxina de xornal no mural que está compoñendo con recortes de toda a prensa italiana, onde chega á conclusión de que os xornalistas se intercambian entre xornais de oposto signo ideolóxico. Esta mestura indiscriminada ten a súa plasmación gráfica neste gran pastiche que a cámara descobre ao abrir o plano ata amosar un plano xeral da habitación, revelando de maneira sorprendente que Moretti non estaba de pé, senón axeonllado sobre o chan do apartamento, nun comentario irónico da situación da prensa italiana no seu conxunto. Este mesmo recurso xa o utilizara durante a manifestación antifascista de Milán, no documental que roda dentro da ficción: un plano inicial en picado que impide ver aos manifestantes, escondidos baixo a masa escura dos paraugas, nun día frío e chuvioso; un encadre que non só documenta o acontecemento, senón que o comenta, expresando de maneira plástica a precaria situación da esquerda.

A autobiografía implica sempre a existencia dun receptor. En *Caro diario* late unha preocupación consciente que se materializa na procura dun ti a quen dirixirse, antes de decidirse a dar a cara e falarlle ao espectador directamente: durante o paseo en moto polos barrios romanos, e aproveitando un semáforo en vermello, o personaxe aborda ao desconcertado condutor dun convertible para facelo participe das súas preocupacións sobre as maiorías (unha alusión á desconfianza sobre os gustos maioritarios dos espectadores?). Máis adiante, aborda a unha parella en medio dun baile popular para confesarlles o seu soño de saber bailar como en *Flashdance*; nun sosegado barrio residencial, consegue establecer un mínimo diálogo cun dos veciños sobre como cambiou Roma; unhas rúas máis aló, sorprende á súa admirada Jennifer Beals, protagonista de *Flashdance*, que malinterpreta o seu entusiasmo polos seus zapatos de tacón, pensando que se trata dun maníaco sexual ou, de modo máis suavizado, que é alguén "especial, particular, tirando a tolo". Unha referencia ao seu propio cine, comparado co cinema popular ao que a actriz representa?

No segundo episodio, Moretti xa non está só, senón que vai ás illas de Lipari en busca dun amigo que se retirou alí para o estudo do *Ulises* de Joyce e cuxa función é a de materializar un diálogo sobre as bondades da televisión, que se prolonga ao longo do seu periplo polas illas Eolias. Na cima do cráter de Stromboli, preguntará a uns turistas americanos, a instancias do seu amigo Gerardo, polas vicisitudes dos personaxes dun serial televisivo, coa seguridade de que en Estados Unidos as series van máis adiantadas. As preocupacións filosóficas, políticas e literarias acaban sempre desprazadas por ansiedades máis puerís, pero tamén máis humanas; exporao máis claramente na súa seguinte película, onde o peso dun neno recén nacido é máis importante que o número de votos.

Eu, ti, el: na literatura existe un tipo de autobiografía na cal o autor se narra en terceira persoa. En *Aprile* hai un momento no que o personaxe fala de si mesmo como se fose outra persoa, ao descubrir na súa paternidade o feito esencial de ter sido fillo nalgún momento da súa vida; unha disociación que se repite como un eco na disxuntiva entre o pracer de rodar o musical sobre un panadeiro trotskista e o obrigado documental político, ou tamén na alternativa de narrar dous feitos fundamentais da súa vida, o nacemento do seu primeiro fillo e a subida ao poder da coalición progresista. Moretti resolve o dilema mediante planos de síntese: á nostalgia do desexo sempre postergado dun musical, séguelle un plano coreografado de barcas con bandeirolas dos manifestantes arribando a porto, que piden a independencia da Padania; tralo triunfo da esquerda, Nanni recorre na súa vespa as rúas tralos coches fervorosos e, cos brazos estendidos, fai o xesto da vitoria e berra: "Catro quilos douscentos gramos!".

Coexisten no cinema de Moretti as dúas correntes fundacionais que fixeron camiñar ao cinematógrafo, a pulsión documentalista e o desexo de narrar as fábulas e mitos do noso tempo. De cando en vez, emerxen escintileos dunha poética persoal en forma de longos planos onde se ve a si mesmo camiñando por unha lingua de terra, entre dúas augas, quizais buscando a inspiración, como no episodio de "Isola", ou simplemente buscándose a si mesmo, como todo o mundo. A imaxe dun barco que parece desprazarse por terra firme, na súa mesma dirección, non parece un comentario trivial.

"UN CAMBIA POUCO NA VIDA". ENTREVISTA A NANNI MORETTI.

por LAURA TÉRMINÉ

[Tirado de: <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-05/99-05-16/pag30.htm>]

En *Aprile* vostede conta unha historia de amor, a espera do seu primeiro fillo, e describe a realidade italiana, nun momento fundamental da historia política do país, como foi a chegada do centrodereita ao poder con Berlusconi, e logo o goberno de centrosquerda. Facer ese cinema testemuñal foi unha obriga moral, como o formula o seu personaxe de *Aprile*?

Para min o significado verdadeiro de *Aprile* é o contrario do seu significado literal. No filme non quero facer o documental e finalmente déixoo na metade e logro facer o musical. Na realidade, en cambio, a comedia musical desgraciadamente non a farei nunca, pero en *Aprile* contei ao espectador a realidade italiana que quería contar.

Como naceu *Aprile*?

A min parecíame que na política e na sociedade italiana viña sucedendo algo novo nos últimos anos. Un patrón de televisión que ten un equipo de fútbol, preséntase e transfórmasse en xefe de goberno, o fenómeno da Liga Norte, a nova dereita italiana no poder. Eu buscaba un xeito de contar a nova realidade italiana, case única no Occidente, e o meu sentimento fronte a esta realidade. Por un tempo pensei cal debería ser o ton e cal o recipiente para contar esta historia e cheguei á conclusión de que o modo máis xusto era o modo fragmentario do diario.

A escena final da película, cando lle regalan un metro e mide o que lle queda de vida, é un pouco abafante...

É moi abafante e é por iso que quero facer máis películas. Esa escena para min é o tempo que queda para estar co meu fillo, para facer filmes, para estar coas persoas que quero, para entender cales son as películas que debo facer. É unha das escenas máis importantes do filme a pesar de que se falou pouco dela. Cando saí *Aprile*, todos lembraron o nacemento do meu fillo, a política, o cinema, pero eu creo que os diarios italianos non percibiron a importancia desa escena dentro da lóxica do filme.

Hoxe, en Italia, o cine testemuñal case non existe...

Non, nos anos setenta convertérase nun filón cinematográfico. Pero eu creo que cada un debe facer a película que sinte que debe facer nese momento. Cando en *Caro diario* contei unha historia moi privada, como a miña enfermidade e o tumor que tiven, non quixen denunciar ao sistema médico italiano; simplemente era unha historia persoal contada con ironía. Eu, como espectador, teño desconfianza do cinema de denuncia, dos directores que coas súas películas queren cambiar a cabeza dos espectadores. Unha película debe deixar libre ao espectador de repensala só, cada espectador é diferente do outro. Non me gustan os filmes con mensaxes demasiado pechadas.

**CINECLUBE
DE
COMPOSTELA**

**XUÑ
2016**

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.blogaliza.org
[facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.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€

1 DE XUÑO

O album de familia
(The Family Album, Alan Berliner, EUA, 1986, 60', VOSE)

8 DE XUÑO

Abril
(Aprile, Nanni Moretti, Italia, 1998, 78', VOSG)

15 DE XUÑO

As praias de Agnès
(Les plages d'Agnès, Agnès Varda, Francia, 2008, 110', VOSG)

22 DE XUÑO

Branco chapeiro
(Hustler White, Bruce La Bruce, Rick Castro, EUA, 1996, 79', VOSG)