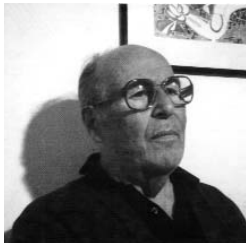


Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 8

7 – 17 abril 2008



Vittorio De Seta

## Vittorio De Seta

### ► Biografia

VITTORIO DE SETA (Palerm, 1923). Director. S'inscriu a la facultat d'arquitectura de Roma, però interromp els estudis per tal de dedicar-se plenament al cinema: treballa com a ajudant de direcció de Mario Chiari a AMORE DI MEZZO SECOLO (episodi: *Dopoguerra* 1920, 1953) i de Jean-Paul Le Chanois a VILLAGE MAGIQUE (1954). Successivament produeix i realitza els curtmetratges LU TEMPU DE LI PISCI SPATA (1954), ISOLE DI FUOCO (1954), SURFARARA (1955), PARABOLA D'ORO (1955), PASQUA IN SICILIA (1956), CONTADINI DEL MARE (1956), PESCHERECCI (1958), PASTORI A ORGOSOLO (1958), UN GIORNO IN BARBAGIA (1958) i I DIMENTICATI (1959). Es tracta de documentals etnogràfics socialment compromesos, rodats a les dues principals illes italianes, Sicília i Sardenya, que obtenen nombrosos premis tant a Itàlia com a Europa (festivals de Cannes i de Mannheim). El 1961, amb la intenció de desenvolupar un dels temes anteriors, dirigeix el seu primer llargmetratge, BANDITI A ORGOSOLO, on aplica la poètica zavattiana a la persecució d'un pastor sard que la pobresa obliga a fer-se bandoler. Realitzat per un equip de tres persones (De Seta, la seva dona Vera Gherarducci i Luciano Tovoli, director de fotografia) i amb pastors autèntics, aconsegueix el guardó a l'*Opera prima* a la Mostra de Venècia. Boicotejat per productors i distribuïdors, després d'un llarg període amb problemes de salut i econòmics, plasma les seves preocupacions existencials a UN UOMO A METÀ (1966). Amb aquesta pel·lícula explica la història de la neurosi des del seu interior, amb resultats onírics que la crítica i el públic acusen injustament de formalisme, tot i que P. P. Pasolini i Alberto Moravia sí que la saben apreciar. El 1970 es trasllada a França on, a partir d'un guió de Tonino Guerra, realitza L'INVITATA, drama conjugal narrat amb pudor i discreció. A la dècada dels setanta reprèn el cinema de caire documental, profundament compromès amb els problemes de la realitat social contemporània. Així mateix, realitza per a la televisió DIARIO DI UN MAESTRO (1973), sobre els conflictes de l'escola, d'implantació crítica forta i rigorosa.

José Enrique Monterde (Ed.) (En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía, València, 2005) ►

### ► Les soledats de Vittorio De Seta

A inicis de la dècada, hi ha dos autors que semblen haver recuperat —si bé de maneres prou diferents, però alhora significatives i originals— la lliçó del neorealisme: el sicilià Vittorio De Seta i el llombard Ermanno Olmi.

«Vaig arribar al món del cinema més aviat tard —explica De Seta parlant de si mateix—. La meua ha estat una passió madurada lentament, potser perquè sóc una persona dubitativa. Quan Visconti filmava LA TERRA TREMA, m'abellia d'ajudar-lo, de la mateixa manera que



Un uomo a metà de Vittorio De Seta

també volia ajudar De Sica amb LADRI DI BICICLETTE. Entre una cosa i una altra, vaig estar donant-hi voltes des de l'any 47 fins al 53». Precisament l'any 1953, De Seta, que ja ha fet els trenta anys, deixa de «donar-hi voltes» quan troba una feina d'ajudant de direcció en un film rodat a Sicília sota la realització de J. P. Le Chanois. Tot seguit, després d'aquest breu i fortuït aprenentatge, passa directament a la direcció i firma, des de LU TEMPU DE LI PISCI SPATA (1954) fins a I DIMENTICATI (1959), una desena de documentals que es troben entre els millors de la segona meitat de la dècada dels cinquanta, juntament amb els de Gandin, Questi i Vancini. El límit dels documentals de De Seta, des del seu primer curtmetratge sobre els pescadors de peix espasa fins a UN GIORNO IN BARBAGIA (1958) —que, juntament amb l'anterior PASTORI A ORGOSOLO, marca el primer apropament del director a la realitat sarda— és de tal esplendor visual —sovint reduïda a esplendor fotogràfica—, que de vegades acaba transmetent una actitud purament contemplativa, gairebé exempta de la necessitat de judici pel que fa a les realitats socials i humanes, les quals es registren més en el ritual de la «belleza» de la seva manera de reproduir-se, tan antiga i eterna, que no pas en la injustícia penosa de la seva inalterabilitat atroc.

En el seu darrer curtmetratge, I DIMENTICATI, De Seta ja havia demostrat que volia i que sabia modificar aquesta actitud; una actitud que, d'altra banda, queda secretament naturalitzada en bona part dels documentals «socials» de la postguerra i que potser es pot detectar, en els dobles de compromís ideològic, en algunes obres mestres del neorealisme —recordeu aquella en què F. Fortini va definir «la bellesa una mica d'expedició etnogràfica» d'un film sens dubte excel·lent com ho és LA TERRA TREMA. De fet, aquesta actitud queda en bona part superada en el seu primer llargmetratge, BANDITI A ORGOSOLO (1961), amb què el director sicilià obté a Venècia nombrosos guardons, entre els quals l'oficial per a millor *opera prima*. Però alguna cosa d'aquest enfocament queda pal·lesa en el film, en els límits de la contemplació: presenta alhora personatges i esdeveniments, i això pesa negativament, i no en va de manera empenyadora, sobre la seva estructura indefectible de documental, de la mateixa manera que pesa sobre la inconsistència del seu tipus de narrativa. Tot això s'acaba, sobretot, aplanant el vincle dialèctic necessari entre l'objecte representat i el subjecte representant, tot portant al màxim aquestes utopies il·lusòries neorealistes envers «l'observació» i envers la «realitat que parla per si mateixa». El límit més





Lettere dal Sahara de Vittorio De Seta

gran que presenta BANDITI A ORGOSOLO rau justament aquí, en aquesta contradicció entre un gust «viscontian» de la contemplació i una fe «zavattiniana» pel que fa a l'autonomia significativament d'allò que es contempla. No obstant això, i de manera paradoxal, els nombrosos mèrits del film constitueixen el resultat, sens dubte indirecte i potser ni tan sols programat, d'aquesta actitud. Precisament perquè Michele «observa» —es tracta d'un pastor fugitiu de l'Orgosolo que s'enduu el ramat per tal de fer-se escàpol dels carrabiners que, injustament, l'acusen d'haver participat en un robatori i assassinat—, i perquè aquesta fugida el condueix a abraçar el bandolerisme, bandolerisme que, després de la mort de les ovelles, passa a ser una opció de vida, és evident que De Seta no pot donar-nos les raons profundes de la situació de la regió de la Barbagia, cosa per a la qual hauria fet falta una trama dels esdeveniments més subtil i presentar d'una altra manera els contrastos, les psicologies i els personatges; així, doncs, allò que ens dóna és el tancament inamovible, com d'una realitat distant i estranya, on la «civilització» —la de l'Estat indiferent que fa les lleis, la de la moral repressiva de la Itàlia continental, la dels carrabiners i dels judicis— apareix com una realitat típicament colonial. La negació de De Seta a «explicar» els mecanismes històrics i socials que han determinat el nucli de la «qüestió sarda» es poden relacionar amb la renúncia de l'Estat a «comprendre» la realitat sarda o, més ben dit, la dimensió concretament sarda de la més general «qüestió meridional» —i d'aquí la negació a fer-nos saber «l'on» de Michele, mentre que Visconti sí que ens havia fet saber «l'on» de Ntoni Valastro—. No obstant això, hi ha una diferència fonamental: mentre que l'Estat extrau de la incomprensió la necessitat de reprimir, De Seta posa de manifest l'obligació moral per tal de representar allò que resulta «incomprensible» amb una humilitat intel·lectual que no se sobreposa, ni ideològicament ni poèticament. Per aquest motiu, en realitat ens adonem que la relació dialèctica entre autor i realitat, que en principi semblava inexistent o completament aixafada, queda senzillament apartada en tant que es manté fora del film, tot i que no per això resulta menys significativa: consisteix en la impossible conciliació, confessada, del contrast entre la ideologia de la Barbagia —la qual té els seus propis codis, comportaments i tradicions— i la ideologia de la Itàlia continental; aquesta darrera representada pels carrabiners i pel director —tot i que s'entén, de manera moralment i políticament diferent— que consideren la primera *incomprensible* i, segons els punts de vista, estoïcament arcaica o bé perillósament antisocial. En aquest sentit, així com més enllà dels seus límits, BANDITI A ORGOSOLO constitueix una de les obres més significatives i alhora més simptomàtiques que mai hagi fet el cinema italià inspirant-se en la problemàtica de la qüestió meridional.

Era impossible que una obra tan original —no només pel que fa a les tendències de producció de consum dels anys seixanta, sinó també pel que fa al cinema compromès— no trobés importants dificultats de mercat i que, de tot això, se'n culpés l'autor. Així doncs, per aquest motiu i per una profunda crisi individual, caldrà esperar cinc anys



Rodatge del film *Banditi a Orgosolo* de Vittorio De Seta

per a UN UOMO A METÀ (1966), el segon film de De Seta. Amb UN UOMO A METÀ, el sicilià marcarà un gir precís en la seva filmografia, tot abandonant el camí del realisme, si bé no definitivament —com es veurà en els anys setanta—. Aquest gir no el va saber apreciar una part de la crítica que, en l'edició de 1966 del Festival de Venècia, on es va presentar, va retreure a De Seta el nou camí, com si es tractés d'una espècie de deserció de la militància civil i del compromís social. Amb una fermesa tranquil·la, De Seta es va mostrar en desacord: «No només existeixen problemes polítics i socials, sinó també problemes individuals i, aquests darreres, si se sumen plegats, esdevenen problemes col·lectius». Així mateix va recordar que: «Els grecs deien que l'home és la mesura de tot i jo, en aquest film, he tornat a l'home, a la seva individualitat còpsada en el moment d'una neurosi, d'una dissociació psicològica».

Aquest film, significativament dedicat a la memòria d'Ernst Bernhard (l'impulsor de les teories de Jung a Itàlia, desaparegut el 1965) sorgeix «d'una crisi, d'un sentiment de dubte, de cautela, envers les actituds 'compromeses'». «No es tracta, doncs, més que d'una necessitat de revisió, d'un compàs d'espera, per tot seguit 'comprometre's' fins i tot encara més, si bé sense projeccions. També es tracta d'una necessitat radical de trobar dins seu, i per damunt de qualsevol cosa, les causes dels conflictes, de poder resoldre'ls en el seu interior, de no projectar en totes les direccions; és a dir, alinear-se també en aquest sentit», (De Seta).

Així, aquest film ocupa en l'obra de De Seta un paper en molts aspectes similar al que *Partner* ocupa en la filmografia de Bertolucci: un acte expressiu que també és un acte alliberador, una autoconfessió (subjectiva) que també vol ser un fet de coneixement (objectiu). D'altra banda, potser no és casual que aquesta manera de *conèixer-se* sigui, per a De Seta, una via per, a continuació, *conèixer*. Aquest fet el fa palès el nom del protagonista, que es diu Michele com el pastor d'Orgosolo: aquest darrer es troba sol en el gueto incomprens de les pròpies tradicions, a les quals l'ha confinat la indiferència dels poders públics; pel que fa al nou Michele, es troba sol en el maras-

me fosc de la seva neurosi. I, en tant que privada i amurada d'autobiografia, la història del Michele protagonista de UN UOMO A METÀ pot no tenir res a veure amb els espectadors des del punt de vista personal; en canvi, sí que té a veure amb la nostra civilització.

La impotència, el masoquisme o escotofília constitueixen els elements d'una síndrome neuròtica descrita de manera magistral. Michele, tancat en si mateix i de camí a la depressió més fosca, es troba angoixat per una sèrie de fantasies morboses en les quals es barregen i se sobreposen fragments de records i distorsions de la realitat; Elena, la dona que l'hauria pogut estimar però que ell no arriba a estimar; Marina, la noia que ell havia pensat que hauria pogut estimar però que va acabar en els braços del germà: el germà que no ha parat de rebre premis, optimista, el preferit de la mare; la mare generadora de l'esquizofrènia, possessiva, cruel, duríssima, que, en retreure-li qualsevol cosa, sempre el comparava amb la perfecció del germà: De Seta es mostra extremadament lúcida a l'hora d'oferir els elements analítics de la neurosi i, en aquest punt, deixa entreveure obertament els seus contactes amb la psicologia així com les experiències psicoanalítiques que ell havia tingut. De fet, la primera part de la pel·lícula, on ja és defineix un estat psíquic, és d'allò més tensa i rigorosa pel que fa a estructura i molt rica en imatges, amb intuïcions expressives de vegades molt reeixides, si bé alhora mai transformades en simple pretext formal. A més, malauradament, quan el record i el procés d'autoanàlisi haurien d'esdevenir elements alliberadors (i, d'aquesta manera, reflectir en l'obra la difícil dialèctica entre fisiologia i patologia de la consciència, tot sortint del «malestar» individual per tal de vincular-lo al «malestar» de la civilització) cau el to del film, com si el director s'hagués perdut en els seus meandres i en els del personatge. Així, la narració va cap al buit: si bé les iteracions no deixen de ser pleonasmàtiques i els subratllats maldestres, es posa de manifest feixugament el rebuig entre el llenguatge fredament intel·lectualístic i la matèria densa de ressentiments subjectius. És en aquesta segona part del film on la construcció analítica es presenta freda com una experiència *in vitro* i on el personatge del protagonista esdevé esguerrat i poc creïble, tot donant peu a molta crítica a valorar espontàniament el film i a etiquetar-lo de «clamorosament equivocat», tot i que De Seta ho aclareix notablement després de la projecció a Venècia. De tota manera, és sens dubte veritat que UN UOMO A METÀ, si bé lúcida i clara a l'hora d'oferir elements analítics de la situació patològica, no ho és tant quant, de la descripció de la síndrome, l'autor passa a il·lustrar la que hauria de ser la fase de presa de consciència i, consegüentment, d'alliberament. I és precisament en aquest punt on no costa deduir que UN UOMO A METÀ representa per a De Seta un acte d'alliberament (ja havent quedat objectivat el material de les seves inquietuds físiques), sense, però, reflectir aquesta alliberació, que esdevé, a partir de llavors, el film. No obstant això, si aquests són els límits del film, ben evidents, en un altre sentit també hi trobem aspectes lloables, especialment la conquesta per part de De Seta d'un estil madur, elaborat i mesurat i, alhora, compacte i funcional. Així mateix, la tria d'un tema amarg, que en el cinema italià de la meitat dels anys seixanta té, per dir-ho d'alguna manera, el «defecte» de no tranquil·litzar l'espectador, de fer que no s'evadeixi i de tampoc donar-li utopies consoladores per a un futur que no l'afecta (i que l'allibera de qualsevol sospita pel que fa a les seves responsabilitats més immediates), però que en canvi sí que el transporta envers una realitat dramàtica descrita amb coratge i de manera soferta, sense concessions de gust ni manipulacions espectaculars. A més, si a UN UOMO A METÀ se li



Un giorno in Barbagia de Vittorio De Seta



pot retreure, amb raó, un tancament psicoanalític excessiu i potser innecessari (i, com a conseqüència, la incapacitat de sortir de l'espiral d'un plantejament parcial, fructífer si bé donat per absolut) sí que se li reconeix el mèrit d'haver estat un dels primers films en afrontar (dos anys després de LA FUGA de Spinola i dos anys abans del DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA, de Risi) una qüestió inèdita i amb un plantejament totalment original. També té el mèrit d'haver construït en el personatge de Michele (tot i que potser de manera inconscient) una figura simbòlica de la impotència per modificar la realitat i no esdevenir-ne ni presoners ni víctimes, quelcom que en el transcurs de la dècada dels seixanta comença a establir-se com un dels leitmotiv dramàtics de la intel·lectualitat europea. D'altra banda, també en el terreny d'una maduresa subjectiva, el cinema de De Seta es beneficia de l'experiència intensa i sincera d'UN UOMO A METÀ. El director, que amb el seu segon film havia creat un producte encara més amarg que el primer des del punt de vista comercial, aquesta vegada també es prendrà un llarg període de silenci precisament per la coherència de no acceptar cap compromís de feina que no li permeti la més absoluta llibertat. Després, en començar la nova dècada, a través de

que acaba deixant un regust de desconsol pel que fa a les possibilitats del nostre cinema.

La peripècia de la producció del film —els treballs de la qual es van iniciar el 2001 i van acabar al cap de cinc anys— ja és molt elaborada. Així mateix, aquesta és una obra inclassificable dins el panorama italià: la seva gestió va ser gairebé impossible i se la va col·locar en un sistema pseudomarginal que tendeix a privilegiar els productes i els formats que no s'adventuren gaire en el sentit estètic i productiu. De Seta havia rebut un fons de garantia —condició *sine qua non*: avui, un De Seta senzillament no podria fer aquest film sense dirigir-se a Catterya...— i va treballar amb una producció petita, si bé vinculada a mètodes de treball tradicionals, que avui dia ja ningú no posa en qüestió tot i que el director, amb intel·ligència càndida, considerava un llast. Només en començar a idear el film va dir: «Hi ha dues possibilitats: o bé s'ha de saber tot abans, fet que constitueix un vassallatge ja sigui literari —pel que fa a escenografia— o econòmic —pel que fa a un terreny que després ja no es torna a tocar—, o bé hi ha el cineasta, i aquest és el meu cas. Un exemple d'això és que vaig anar a Porto Empedocle perquè feia falta alguna maniobra per justificar la

Després, però, el film de De Seta, si bé desblocat, ha acabat en l'autèntic coll d'ampolla del cinema italià: la distribució: l'han passat a molt poques sales, a la mostra de Venècia, sense cap esperança de públic.

En l'entrevista tot just esmentada, amb una colla d'amics havíem proposat, com a provocació, el mètode de treball de De Seta com a mètode oposat a la risible pseudoindústria del cinema italià. L'èxit alternatiu que va tenir el film confirmava aquesta alteritat: la bellesa del film va augmentant a mida que un s'allunya dels models narratius.

Emiliano Morreale (Cineforum, núm. 458, octubre 2006) ▶

## ▶ **Diario di un maestro**

A mesura que transcorren els anys i que s'estableix una distància històrica amb l'experiència del neorealisme, pren més relleu físic el seu caràcter de *Grundform* (seguida, mitificada, comparada) del cinema italià actual. És a dir, a mesura que ens allunyem —fet que inclou allunyar-se'n críticament— del període en el qual el neorealisme va «sorgir» —o sigui, des de la primera post-



Diario di un maestro de Vittorio De Seta

L'INVITATA (1970), transmèt un quadre molt precís sobre una crisi matrimonial: es tracta d'un altre film inspirat en una problemàtica individual, tot i que ara deixant anar una troca psicoanalítica, també puntual i profunda psicològicament. Així mateix, el 1972, torna a l'experiència realista de BANDITI A ORGOSOLO i realitza per a la petita pantalla els reeixits quatre episodis de DIARIO DI UN MAESTRO, mitjançant els quals, havent abandonat el mite de l'extremisme de caire objectiu, transforma l'acte de filmar en una experiència concreta i viva. El film que resulta d'aquesta experiència, doncs, constituirà un document autèntic i directe i, per aquest motiu, encara més significatiu.

Lino Micciché (Cinema italiano: gli anni '60 e oltre, Marsilio, 1995) ▶

## ▶ **Lliçons de mètode: Lettere dal Sahara**

En el darrer Festival de Venècia, l'acollida de l'últim film de Vittorio De Seta va ser la «d'homenatge a una carrera», tot i que continguda i un pèl freda. De Seta, un dels mestres més antics del cinema italià en actiu —a banda de l'inoxidable Monicelli—, no apareixia a les sales cinematogràfiques des de 1973, moment en què va presentar la versió televisiva del seu reeixit DIARIO DI UN MAESTRO. El seu darrer film per al cinema, però, va ser L'INVITATA, de 1969. Mentrestant, a banda de fer diverses obres de caire documental o de dietari per a la televisió (LA SICILIA RIVISITATA, 1978; HONG KONG TERRA DI PROFUGHI, 1982; IN CALABRIA, 1989), es van descobrir els seus documentals en color dels anys cinquanta, autèntiques obres mestres. Així, el director va ser adoptat per tota una nova generació romana d'excel·lents creadors de documentals.

Malgrat això, els aplaudiments i les crítiques circumstancials en realitat van ser la pitjor manera d'acollir LETTERE DAL SAHARA. I no pas perquè es tracti d'una obra mestra o d'un film perfectament reeixit; sinó perquè es tracta d'un film viu, bullent, ple d'idees i d'errors, un film per ser discutit i vist amb passió. En definitiva, LETTERE DAL SAHARA esdevé, per damunt de tot, un model de producció i «de mètode» per a molts joves directors amb ganes i curiositat de mirar allò que els envolta, tot demanant-se què, per què i com rodar. Per aquest motiu caldrà mirar de ben a prop aquesta lliçó de llibertat i de mètode,



L'invitata de Vittorio De Seta

fuga del protagonista, i resulta que hi havia una banda que assajava; se'm va ocórrer fer-la servir allí mateix. A Roma o a Calàbria no m'hauria pogut trobar, amb això». De Seta va rodar sense gairebé cap escenografia, tot acumulant una gran quantitat de material (75 hores de rodatge); així, doncs, en tenia prou amb un equip de treball molt més lleuger del que se sol necessitar; si bé, per contra, li va caldre molt més temps per al muntatge. De Seta va iniciar la feina amb una disponibilitat absoluta, tot rebutjant completament el model productiu del cinema italià actual i *construint-se un model productiu a partir de les exigències de la història*. I, tot plegat, començant per la tria digital, assumida amb una radicalitat alliberadora: «Si hagués de fer una altra pel·lícula, com a molt podria prescindir de director de fotografia; en canvi, sí que em caldrien tres càmeres molt bones. Després s'ajunten quatre llums, que avui dia en són quatre de veritat: nosaltres vam fer servir, a tot estirar, dos quilovats i mig. Teníem un camió de vint-i-set quilovats que no ens havia fet cap servei. Pensant-ho ara, hauríem hagut de contractar un equip televisiu, gent que fa anar aquestes càmeres cada dia. Sempre s'ha denigrat el digital i una de les raons és perquè la fotografia en pel·lícula sempre l'han feta els grans càmeres, que per això la fan bé; també d'aquí neix la llegenda que diu que 'la pel·lícula és una altra cosa'. Si l'art l'imprimeixes en pel·lícula, però, el conserves. Ha de pensar que nosaltres hem intervingut en gairebé tots els enquadraments: es pot refer l'enquadrament, per exemple, engrandint-lo, de la mateixa manera que abans se solien tornar a enquadrar les fotografies; pots accelerar, alentir o girar les mirades. En acabat, després d'haver fet totes aquestes coses, ja no es pot començar a partir de la pel·lícula, sinó del màster digital; així que, posats a fer, més val filmar en digital directament. Els avantatges superen sens cap mena de dubte els inconvenients. [...] Ha de pensar que tot el cinema és preimpresionista. L'impressionisme utilitzava un traç gruixut. El cinema encara es troba a Corot, a David. A continuació han vingut els Van Gogh, el divisionisme...».



Banditi a Orgosolo de Vittorio De Seta

guerra a inicis de la dècada dels cinquanta— ens adonem que hi ha dos aspectes que van, indubtablement, per dos camins diferents: d'una banda, l'immediat, històricament determinat i circumscrit, a través del qual el neorealisme es va proposar com a «actitud moral» diferent en la pràctica cinematogràfica, a la recerca d'una nova «utilitat», tot abandonant «l'espectacle» com a fuga dels «exàmens radicals de consciència»; i, d'altra banda, el més ampli, profund i fins i tot secret, d'un canvi en l'imaginari cinematogràfic determinat pel film de «trama» de derivació hollywoodiana, d'un qüestionament del cinema «heroic», d'una nova fundació de l'oferta i la demanda cinematogràfica.

Així, doncs, si d'una banda és cert que, històricament, resulta arbitrari parlar de neorealisme després de l'any 52 —com va fer-ho, per exemple, André Bazin, que fins i tot considerava que VIAGGIO IN ITALIA pertanyia al neorealisme, així com tota una part molt important de cinema dels anys cinquanta—, és igualment cert que, estèticament, també a la dècada dels seixanta ens trobem amb experiències cinematogràfiques que, a través de nombroses meditacions, reflecteixen utopies i realitats que solem considerar exclusivament en el marc històric del període neorealista. Cal pensar en les dependències objectives del neorealisme que presenten —tot i que a partir de vessants oposats— tant la cròni-



*I dimenticati* de Vittorio De Seta

ca civil de Rosi a SALVATORE GIULIANO com la decadència petitburguesa d'Olimi a IL POSTO. La importància d'aquest deute neorealista a *contrario* queda fins i tot reflectida en el cinema dels Taviani —en aquest sentit, cal esmentar-ne el primer film, UN UOMO DA BRUCIARE, rodat juntament amb Valentino Orsini—, el valor polèmic del qual arriba a la seva màxima expressió pel que fa al neorealisme.

Un autor que, en aquest sentit—i, com a conseqüència, més estèticament que no pas històricament— presenta característiques «neorealistes» és De Seta, que, des dels seus inicis fent documentals —des de LU TEMPU DE LI PISCI SPATA fins a PASTORI A ORGO SOLO— posa de relleu la relació, si bé no directament amb el cinema de la postguerra, com a mínim amb els seus principis teòrics i poètics; i encara ofereix més proves d'aquesta relació en el seu primer llargmetratge, BANDITI A ORGO SOLO, de 1961. Fa dos anys, De Seta ens va oferir una proposta cinematogràfica per a la petita pantalla: DIARIO DI UN MAESTRO, que seria incomprendible sense els principis neorealistes que, si bé ja llunyans, encara l'influencien. Serveixi, com a comparació parcial, la bona adaptació de «l'escenografia» televisiva que es va transmetre per la petita pantalla —una mica més de quatre hores dividides en els capítols corresponents— amb un film (homònim i d'una mica més de dues hores de durada) que aquestes setmanes es passa als cinemes.

En realitat, la idea d'adaptar a la gran pantalla les obres pensades originalment per a la televisió ha esdevingut un costum per a alguns; un costum que sovint duu al vici. Els espectacles fundats a partir d'una àmplia articulació narrativa, que fan de la dilatació tota una estructura, sovint pateixen un procés de condensació immerescut: la síntesi, com que no es pot resumir —les imatges són les que són—, té lloc a través de l'eliminació de blocs narratius íntegres, de la reducció de personatges de primera plana a extres, de la transformació d'episodis llargs en petits capítols efímers. Així, doncs, ens trobem davant una nova aplicació de la tècnica del *digest*, una expressió típica de la cultura de masses, que és en si mateixa una cultura falsa.

Malgrat això, el cas de De Seta és un dels pocs en què, si més no en part, s'aparta d'aquest vici metodològic i d'aquest procés d'enviliment del sentit. I no únicament perquè és l'autor que ha manipulat i meditat «l'adaptació», sinó perquè el caràcter de «l'escenografia» en si mateixa fa de l'adaptació cinematogràfica una espècie de relectura crítica de l'original: com si fos una paràfrasi de l'obra, duta a terme pel mateix autor, tot i que sense servir-se de cap codi metalingüístic però sí del mateix codi i de la base estructural de l'original.

La notorietat de DIARIO DI UN MAESTRO, que es calcula que va tenir quinze milions de televidents, evita el deure —normalment penós, però obligatori, per a aquell que es dirigeix a un públic no especialitzat— d'exposar la trama del «film per al cinema»; és a dir, evita el deure d'oferir una síntesi reduïda del seu sentit. Així, doncs, només caldrà recordar que, tot partint del volum d'Aldo Bernardini *Un anno a Pietralata*, De Seta reconstrueix i reviu, en una espècie de semificcio: l'experiència didàctica d'una escola primària de suburbi consistent, bàsicament, a abandonar la pedagogia amb tendències paternalistes i a fer de l'educador, no un depositari de dogmes imposats mitjançant la disciplina escolar, sinó «un guia que no ha de ser més que un llum ben alt en la foscor». D'aquesta manera, a través de la maièutica, es durà els infants envers la veritat que els és seva, i no pas envers la de l'educador.

Com a documentació i exaltació d'aquesta narrativa pedagògica, DIARIO DI UN MAESTRO té, per damunt de qualsevol cosa, l'altíssim mèrit civil d'haver dut un tema fonamental a un nivell de consciència que ja no és especialitzat. Per aquest motiu, doncs, marca un autèntic gir. Tot i això, aquesta qualificació és sobretot conseqüència del mètode cinematogràfic a través del qual De Seta ha arribat a tot plegat, el qual fa que el DIARIO esdevingui una experiència rellevant fins i tot en una altra direcció, més específicament cinematogràfica. Aquest fet fa que el film sigui una confirmació ben palesa d'aquella dependència neorealista —i de nou reitero: estètica, no pas històrica— que he indicat anteriorment.

En aquest punt cal esmentar que, durant els primers anys de la postguerra, una de les utopies més importants del neorealisme —utopia en el sentit de tendència cercada si bé mai aconseguida totalment— va ser la d'arribar a un cinema que reproduís gairebé com si fos un mirall allò real, que «vigilés» els fets, que «espíés» el veí, que es trobés en el «lloc del crim», en ple esdeveniment i que, de fet, n'arribés a ser participi.

Així, transcorreguts vint anys després d'haver imaginat àmpliament aquestes utopies —les quals van formar part de les bases de la «moral» del neorealisme, però mai o gairebé mai no van ser dutes a la pràctica— un director d'una generació diversa —un dels «fills» o més ben dit, un dels «nét» del neorealisme i no pas un dels pares— en part sembla posar en pràctica aquelles indicacions en una experiència irrepètible i alhora significativa. Sens dubte, en el seu DIARIO, De Seta no es limita a treballar amb nois de suburbi, amb un actor transformat en mestre, en una autèntica ambientació perifèrica ni amb pares de veritat com ho havia fet anteriorment. Si ho hagués fet, ens hauríem trobat davant una experiència neorealista fora de temps, davant un epígon tardà, davant d'un «fill» (o «nét») que encara no ha posat de manifest aquella «mort del pare» —pare ideològic, polític i neorealista— que els Taviani programen i declaren en I SOVVERSIVI com a condició del creixement del fet «d'anar més enllà». De fet, hauríem tingut, tardanament o no, un producte típic del neorealisme històric, on es canviava el senyal i la qualitat de l'imaginari cinematogràfic, aportant a la metàfora una aparença metonímica —que és la pròpia de qualsevol forma realista—, però sense eliminar-ne el caràcter substancial de ficció. En canvi, De Seta ha superat aquest límit i n'ha identificat, si més no en part, allò filmat i allò viscut, tot transformant la que hauria pogut estar la mimesi d'una experiència, que, en el curs de quatre mesos —

durada del rodatge— ha esdevingut «un joc en què els nanos s'han sentit perfectament a lloure, fins a ser capaços de donar vida a una estranya simbiosi entre el joc en si mateix i la realitat proposada per aquest joc».

Naturalment, haver superat el límit de la ficció «neorealista» no vol dir ni haver-la abolida del tot ni haver-se'n distanciat radicalment. Malgrat això, en tant que viscuda com a joc, la ficció s'ha transformat en una autèntica experiència de vida de la qual la càmera —que n'ha catalitzat el «joc»— n'ha estat participi. Això, si més no, és el que passa en tota la part del film que té a veure amb les relacions entre el mestre i els nanos, part que, de fet, no ha estat escenificada, sinó construïda dia rere dia: un autèntic *work in progress*. I, sovint, tot això, sobre la base de reaccions previsible per part dels nois així com dels esdeveniments externs imprevisibles. En canvi, sí que són diferents els capítols de DIARIO que tenen a veure amb el món fora de l'aula —mestres, pares, etc.—; capítols «escenificats» i «recitats» fins al punt de determinar un cert estridor de to i d'estil.

Aquesta tria metodològica, sens dubte arriscada i coratjosa, ha determinat els aspectes de més qualitat del film: la frescor dels nois treballant junts, el caràcter no literari dels diàlegs —ni tan sols literari des del punt de vista neorealista— o la plausibilitat volgudament mimètica en la successió progressiva dels fets.

Curiosament, en manipular talls per aconseguir una síntesi que, més o menys, redueix la filmació transmesa a la televisió, De Seta gairebé amputa les seqüències dels nois, mentre que conserva la part «escenificada» quasi en la seva totalitat. Però curiosament, cal dir-ho, fins a un cert punt: és evident que allò en la part més pròpiament «narrativa» contenia una forta síntesi de sentit —la hipòtesi pedagògica i la dialèctica que l'envoltava—, la part més «documentada» registrava, en el moment de fer-se, una experiència en acció —la demostració, pràctica, d'aquella hipòtesi així com de la seva concreció—. Si haver tallat en aquesta última part ha fet disminuir el sabor d'autenticitat del DIARIO, tallar per la primera s'hauria pogut traduir en poca claredat.

Així, doncs, —i tal com ja he dit— De Seta, havent aportat al «film per al cinema» alguna cosa que en certa manera evoca una lectura crítica del «tefilm», paradoxalment va deixar paleses tres coses. Primerament, algunes parts neorealistes no només van resultar ser molt abstractes per als temps que corrien —i també per al mitjà a l'entorn del qual es concentraven—, sinó que en certs aspectes no es podien dur a terme. En segon lloc, volent substituir l'imaginari preexistent de l'únic mitjà audiovisual que llavors era practicable —el cinema—, aquelles parts es van caracteritzar per un «pressentiment» televisiu —és a dir, pel mitjà que acabaria dominant al cap d'uns anys—. Així que, tenint en compte les actuals estructures de producció i del mercat cinematogràfic, el mitjà capaç de trobar-se més que cap altre «en el lloc dels fets» no és pas el cinematogràfic, sinó el televisiu. Això, sens dubte, només val pel que fa a la teoria —o aplicat a alguna excepció com ara el DIARIO de De Seta—. Quant a la pràctica, la televisió italiana, la ideologia de fons de la qual ja fa temps que és l'estil d'Ettore Bernabei, als llocs dels fets hi va ben poc. Avui dia, a les nostres pantalles abunden les obres expiatòries. De fet, n'hi ha a dojo: com és sabut, la nostra és una pàtria de sants i de navegants. Sobretot de navegants.

*Lino Micciché* (Cinema italiano degli anni '70, *Marsilio*, 1989) ■

## BIBLIOGRAFIA: VITTORIO DE SETA

### Monografies:

- Cineteca della Calabria. *I Documentari di Vittorio De Seta*. Catanzaro: Cineteca della Calabria, 2003.
- De Sanctis, Filippo Maria. *Un Uomo a metà: di Vittorio De Seta*. Bologna: Cappelli, 1966.
- Perniola, Ivelise. Vittorio De Seta o della forma contratta. En *Oltre il neorealismo: documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*. Roma: Bulzoni, 2004. p. 206-222.
- Vittorio De Seta. En Cortés, José Ángel. *Entrevistas con directores de cine italiano*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1972. p. 65-80.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Vittorio De Seta: *Lettere del Sahara*. En *63. mostra internazionale d'Arte Cinematografica*. Venezia: Biennale di Venezia; Milano: Mondadori Electa, 2006. p.125-127.

### Articles de revista:

- Chiesi, Roberto. *Lettere dal Sahara*. "Segnocinema" no. 142 (nov. 2006), p.52-53.
- Costantino, Jonny. *Ferire le tenebre: conversazione con Vittorio De Seta*. "Cineforum", no. 424 (Apr. 2003), p. 68-73.
- De Seta, Vittorio. *Banditi a Orgòsolo*. "Cinema nuovo" no. 153 (sett-ott 1961), p. 461-466.

- Fieschi, Jean-André. *Néo-néo-réalisme*. "Cahiers du cinéma" no. 141 (mars 1963), p. 50-53
- Masoni, Tullio. *Un uomo a metà: di Vittorio De Seta*. "Cineforum" no. 361 (genn.- febr. 1997), p. 52-57.
- Meyer, Roger. *Journal d'un instituteur: entretien avec De Seta*. "Jeune Cinéma", no. 129 (sept.-oct. 1980), p. 17-19.
- Morreale, Emiliano. *Lezioni di metodo: Lettere dal Sahara*. "Cineforum" no.458 (ott. 2006), p. 47-49.
- Restivo, Angelo. *The economic miracle and its discontent: bandit films in Spain and Italy*. "Film Quarterly", v. XLIX no. 2 (Winter 1995-1996), p. 30-40.