

Any 2007. Programa especial. Suplement del núm. 20

8 novembre – 8 desembre 2007

# Filmoteca

de Catalunya



Valerio Zurlini

## Valerio Zurlini

### ► Bon dia, tristesa. Sobre Valerio Zurlini

Al tombant dels anys 1950-60, la malenconia penetra en el cinema italià. Però no forçosament d'una manera del tot evident. Penetra en tota o una part de l'obra dels grans directors (Visconti, Fellini), estén fins i tot la seva ombra damunt la comèdia (Risi, Monicelli) i contamina, si s'escau, les obres didàctiques d'un nou cinema polític que s'expandirà els anys següents, per al millor i el no tan bo. La podem observar ja en els films-informes de Francesco Rosi (SALVATORE GIULIANO, IL CASO MATTEI, LUCKY LUCIANO) abans que assetgi l'obra de la maduresa, tota impregnada del sentiment de la mort (CADAVERI ECCELENTI, EBOLI, TRE FRATELLI...). No hi ha cap dubte, això no obstant, que la irrupció de Valerio Zurlini en el paisatge cinematogràfic italià es va ressentir de l'aparició exactament contemporània d'un altre gran malencònic, Michelangelo Antonioni. Mentre que Zurlini expressava una sensibilitat original en el gènere codificat del melodrama postnaturalista, Antonioni, convertint en finalitat la intriga i la psicologia, imposava una mena de discurs insòlit sobre la incomunicabilitat, el fet de posar en qüestió allò real per mitjà d'una forma cinematogràfica lliure i més radicalment innovadora. Doncs bé, si hi ha un artista del cinema que encarna en el grau més alt la malenconia, tant en la seva vida com en la seva obra, és ben bé Zurlini. I que la seva regió d'origen li hagi dedicat un col·loqui de títol revelador ("Elogi de la malenconia. El cinema de Valerio Zurlini") qualifica ja la singularitat d'una obra on destaquen les seves escassetat, fragilitat i discreció. Una dotzena de documentals realitzats la majoria entre el 1944 i el 1952, vuit llargmetratges de ficció desgranats del 1955 al 1976 i uns quants projectes inacabats resumeixen la producció escassa i a primera vista inconnexa d'un cineasta romàntic, incòmode i, tant per a ell mateix com per a d'altres, desaparegut prematurament a l'edat de 56 anys. Una obra aparentment erràtica que reflecteix bastant fidelment la personalitat dividida, esquinçada, de l'home i de l'artista, que una desesperació existencial profunda sembla haver confinat als marges del cinema del seu temps, així com del reconeixement de la posteritat. En efecte, dels seus vuit llargmetratges, només cinc es poden veure gràcies a una mica de perseverança; els altres tres només són accessibles per mitjà d'una curiositat una mica maniàtica, a la fi d'una navegació aleatòria i amb la condició subsidiària que l'internauta sigui un fi poliglòt. La dificultat per aconseguir films com ara LE RAGAZZE DI SANFREDIANO, el seu primer llargmetratge, LE SOLDATESSE O SEDUTO ALLA SUA DESTRA, el seu film sobre el recorregut messiànic de Patrice Lumumba, amb Woody Strode, obliguen l'exegeata peresós a concentrar-se en les cinc obres encara accessibles, però que constitueixen, afortunadament, testimonis exemplars de la malenconia de Zurlini en acció.

Com Antonioni amb CRONACA DI UN AMORE (1950) o Lizzani amb la seva CRONACHE DI POVERI AMANTI (1954), Zurlini inaugura amb LE RAGAZZE DI SANFREDIANO (1954)

un recorregut que manté les distàncies amb l'herència neorealista. S'hi veu aparèixer una nova sensibilitat els resultats provisionals de la qual seran IL GRIDO (Antonioni, 1957) i CRONACA FAMILIARE (Zurlini, 1962), aquelles dues obres mestres de la desesperació ontològica. Però, així com l'obra exigent dels seus dos contemporanis és fàcilment reconoscible per l'ascetisme (Antonioni) o l'exuberància (Lizzani), Zurlini estableix d'entrada en la seva un *lamento* difús, tan allunyat de l'ostentació formal com de la sorda provocació que apunta en els seus dos companys més grans. La malenconia que governa els relats i els personatges de l'obra breu de Zurlini és més insidiosa com més discreta es fa. Una mena de accídia, molt incòmoda i generadora d'amarguesa, limita uns protagonistes el denominador comú dels quals, més enllà d'obstacles objectius que s'oposen a la realització del seu desig o l'estructuració de la seva personalitat, sembla que és el sofriment mateix pel fet de ser al món. I les lectures social i marxista dels seus primers films, a l'època en què es van descobrir, sens dubte van perjudicar el reconeixement de la singularitat d'aquesta obra.



Cronaca familiare de Valerio Zurlini

Aquest va ser el cas dels tres films rodats gairebé l'un darrere l'altre, percebuts avui dia com una trilogia, i que van fonamentar l'efímera notorietat del cineasta, reconeguda el 1962 amb un Lleó d'Or a Venècia per a CRONACA FAMILIARE. ESTATE VIOLENTA (1959), realitzada partint d'un guió original de Zurlini i Suso Cecchi d'Amico, va ser comparada, una mica de pressa, amb *El diable al cos* de Radiguet. Malgrat que hi ha similituds en l'argument inicial dels dos relats, la naturalesa profunda dels protagonistes i el desenllaç de la història revelen visions del món radicalment diferents. I passa el mateix amb els personatges de LA RAGAZZA CON LA VALIGIA, potser el més pessimista dels films de Zurlini. Com ESTATE VIOLENTA, LA RAGAZZA CON LA VALIGIA flirteja amb la comèdia ambientada a la platja, un autèntic subgènere cinematogràfic del cinema italià dels anys 50. Amb Jacques Perrin, que retrobarà a CRONACA FAMILIARE (i que, havent esdevingut productor, el sol·licitarà molts anys després per portar al cinema IL DESERTO DEI TARTARI de Dino Buzzati), Zurlini troba el seu personatge més emblemàtic en la seva més perfecta encarnació: l'utilitzarà en altres films sota formes diferents i, si és necessari, amb altres intèrprets (Jean-Louis Trintignant,

que va precedir Perrin a ESTATE VIOLENTA; Alain Delon a LA PRIMA NOTTE DI QUIETE, que podria representar el Lorenzo de LA RAGAZZA CON LA VALIGIA vint anys després, i sense oblidar nombrosos protagonistes d'IL DESERTO DEI TARTARI que són cadascun un *alter ego* del tinent Drogo, compartint un destí únic en un cos col·lectiu).

Tornada a revisar des d'un punt de vista diferent, l'obra de Zurlini imposa la seva visió profundament romàntica i desesperada de l'existència. Les desgràcies dels éssers hi apareixen menys com la resultant d'un divorci entre les seves aspiracions i un context social hostil, que no la d'un estat depressiu que immobilitza els personatges en la contemplació d'una felicitat pròxima i perduda, desitjada però inaccessible. En Zurlini, la posada en escena tradueix sovint aquest allunyament de l'objecte del desig on la malenconia, com en un quadre de C. D. Friedrich, es mostra més com una distància que com una absència. Recordem l'admirable escena, a LA RAGAZZA CON LA VALIGIA, en què Lorenzo, enamorat i satisfet però, al mateix temps, gelós, mira Aida abraçada fort per un vell presumit i seguint el ritme d'un ball lent equívoc.

Aquesta escena, Zurlini la reprendrà anys després, i gairebé amb la mateixa planificació, a LA PRIMA NOTTE DI QUIETE, un film mutilat per voluntat del seu actor/productor (Alain Delon) i del qual és difícil avaluar el projecte inicial, i més tenint en compte que s'havia pensat com una trilogia de la qual l'episodi amputat que nosaltres coneixem només constitueix la tercera i última part. Paradoxalment, i malgrat les protestes de l'autor sobre els "vint minuts tallats", "les nombroses escenes fonamentals suprimides; el personatge clau interpretat per Lea Massari, incomprensible i reduït a la funció de comparsa, la inversió de sentit del final, totes les implicacions espirituals del film brutalment excloses...", el film tal com va ser distribuït en la seva versió francesa ofereix un concentrat, un precipitat de la més negra malenconia de Zurlini. S'hi troben, exacerbades fins a la compleença, situacions i obsessions que les seves obres principals (LA RAGAZZA, CRONACA FAMILIARE) magnificaven darrere un pudor trasbalsador del qual es lamenta sovint l'absència en aquesta obra més tardana (1972). Com també és el cas de la necrofilia, el tema real del film, omnipresent ja en la insuperable CRONACA FAMILIARE, en aquell dolorós lament que constituïa el diàleg impossible entre els dos germans al voltant de l'evocació de la seva mare difunta. A LA PRIMA NOTTE DI QUIETE, en canvi, el tema hi és constantment posat en relleu per mitjà de la multiplicació insistent de referències a mitologies exhibides més que no interioritzades. Vestit amb l'abric llegendari de James Dean (icona de l'angoixa vital), que porta des del primer pla fins a l'últim, Delon/Daniele explicita la similitud negativa del seu propi destí expiatori en un comentari pictòric molt professoral de *La Mare de Déu encinta* de la capella del cementiri de Monterchi, atribuïda a Piero della Francesca, on ell imagina que Maria "present

que la vida que comença a moure's dintre seu acabarà en una creu romana".



Le ragazze di Sanfregiano de Valerio Zurlini

Tot el que està exterioritzat en aquest film fracassat, però de què nombrosos fragments conserven el seu poder captivador, és interioritzat en altres llocs, refós en una posada en escena de la musicalitat de la qual evoca el que es podria anomenar la *stase* de Schubert, aquella deploració mantinguda, de què el segon moviment del *Quintet per a corda* constitueix l'emblema, i l'expressió total de la malenconia en marxa. En el cinema de Zurlini, tant la musicalitat de la posada en escena com l'elecció dels acompanyaments musicals estan al servei de l'exaltació de la malenconia: *tubes* que surten de les ràdios i les màquines de discos (ESTATE VIOLENTA o LA RAGAZZA CON LA VALIGIA), dissonàncies atonals de Goffredo Petrassi (CRONACA FAMILIARE) i la trompeta estrident i solitària de Mario Nascimbene (LA PRIMA NOTTE DI QUIETE). Musicalitat d'una posada en escena de què la dinàmica i la tremolor púdica són les mateixes que les de la música de cambra, però també qualitat pictòrica d'un cinema que destaca, a més, per la seva plàstica. Coneixem la predilecció de Zurlini per la pintura, amb què es va relacionar com a crític i com a col·leccionista, i la freqüentació de la qual impregna el seu cinema. Fins i tot es pot afirmar que hi ha un projecte plàstic a la base de cadascun dels seus films. Cremonini, a qui va dedicar un penetrant article (aparegut a *Positif*), ja és present en algunes escenes d'ESTATE VIOLENTA, on les platges, les escenes d'interiors o els exteriors nocturns estan tractats plàsticament per suggerir una atmosfera angoixant on els objectes i els personatges tenen tendència a lliurar-se, i on és el decorat el que sembla beneficiar-se d'una singularitat que a ells els faltava. Zurlini s'inspira en Rosai, i ben segur que també en Rotunno, pel que fa a l'atmosfera fotogràfica de CRONACA FAMILIARE, el film més bonic en color que s'ha realitzat mai mancat de sol, amb l'excepció d'aquell, ben negre, de la malenconia. Quant al Rimini de LA PRIMA NOTTE DI QUIETE, poblat de solars i de ribes tapades per la boira, és com ara la quinta essència d'aquells paisatges/estats d'ànim que són una mica la marca de fàbrica del cinema de Zurlini, la metàfora de la seva sensibilitat exacerbada.

A la fi d'una carrera cada vegada més erràtica, Zurlini adapta *El desert dels tàrtars*, que nombrosos cineastes de primera línia havien renunciat a traslladar a la pantalla. Realitzat el 1976 en unes condicions difícils, el film, avui dia, no sembla únicament de Zurlini perquè és l'últim del cineasta, que es va morir el 1982.



Il deserto dei Tartari de Valerio Zurlini

Si Jacques Perrin, el productor, el va cridar a ell, va ser perquè va observar en la novel·la de Buzzati una visió metafòrica del món i l'existència típicament a la manera

de Zurlini. Lluny del lirisme de les seves primeres obres, Zurlini aborda el relat com un dibuix de la condició humana, com una al·legoria de la depressió congènita que condueix l'home a somniar la seva vida en lloc de viure-la. Ell hi desplega un cerimonial deshumanitzat, un ritual desencarnat a què l'abstracció del decorat de la ciutat iraniana de Bam confereix una sensació d'angoixa metafísica. Zurlini hi explora "les estepes del tedi", aquell "Sàhara més enllà dels mapes" que defineix l'*spleen* de Baudelaire, però també aquell *cansament de ser un mateix*, aquella forma de malenconia que ha esdevingut la nostra norma, la manifestació de la nostra inadequació al món, de la nostra alienació. Artista romàntic, genial i malencònic, Valerio Zurlini va continuar aquesta temàtica en tota la seva obra, breu i sovint contrariada. Els seus projectes inassolits donen també testimoni, i no sabríem dir quin d'ells ho fa més, d'aquesta recerca obsessiva, tant si es tracta de l'adaptació d'*El jardí dels Finzi Contini* com de la de *Lo scialo*, per les quals sentia un interès especial, o també de la de la biografia d'Ernest Hemingway, aquell gran depressiu suïcida.

Michel Sineux (Positif, núm. 556, juny del 2007) ▶

## ▶ Entrevista

P.- Dels seus documentals, quins prefereix, vostè?

Z.- SOLDATI IN CITTÀ, STAZIONE TERMINI i LA SERENATA DA UN SOLDATO. Quan es va inaugurar l'Estació Termini (a Roma), vaig poder rodar durant un mes en aquella estació encara buida. LA SERENATA tractava del sindicat dels músics que toquen orgues de maneta: els explotadors que lloguen els orgues, qui són i com viuen aquests treballadors que vénen d'una Itàlia tan misteriosa... SOLDATI explicava què els passa als soldats a la ciutat quan tenen permís, a les cinc de la tarda. Era un documental deliciós, ple de malenconia. Tots aquests documentals, rodats entre el 1948 i el 1951, estan influenciats per NETTEZZA URBANA, d'Antonioni (1947). Per tots nosaltres, els que fèiem documentals com a forma d'expressió autònoma, NETTEZZA URBANA va ser una revelació. Antonioni se'ns va mostrar com un gran mestre, i la impressió va ser extraordinària. Allò eren les "fonts" del neorealisme. Nosaltres teníem el costum de "posar la mirada" sobre la ciutat, però Antonioni ens la va fer "veure" per primera vegada.

P.- Vostès consideraven el documental com un petit film.

Z.- Sí, un petit film que després ens havia de conduir cap al gran. Vam quedar tan marcats per aquella experiència del documental que ens han quedat restes de realisme en tot el que hem fet després. Per nosaltres, la escola eren els carrers de veritat, les gentades autèntiques i l'enquadrament no compost com el dels escenaris teatrals. I és ben veritat que, després, per nosaltres, fer teatre sempre ens ha representat una dificultat.

P.- Vostè, a més, va aprendre la tècnica sense professor.



La ragazza con la valigia de Valerio Zurlini

Z.- La tècnica és una cosa que ja cadascú posseeix. O almenys això és veritat per a alguns. Per exemple, entre els autors més joves que jo, n'hi ha un que la posseeix ell mateix fins al punt que ha esdevingut un estil: és Bellocchio. Les seves imatges són "naturals", no ha fet l'esforç de construir-les, li han vingut totes soles.

P.- Vostè va conèixer Visconti en circumstàncies dramàtiques.

Z.- Ems vam conèixer el 1944, durant la Resistència, en

un moment en què ens buscaven a tots dos. Ell va anar a parar, a través de Tasso, en una presó alemanya, mentre que jo vaig aconseguir travessar les línies. Ni tan sols ho sabia, que es deia Visconti. Sempre he sentit molta simpatia, afecte i amistat per ell, a més de considerarlo un gran mestre. Dos o tres dels seus films em van impressionar profundament, especialment OSSESSIONE: el vaig veure el 6 de setembre del 1943, dos dies abans de l'armistici, i em va fer l'efecte d'una bomba. Penso també que LA TERRA TREMA és, des del punt de vista formal, un dels films més extraordinaris mai concebuts en la història del cinema. Poc importa que jo no compregués ni una paraula del diàleg en sicilià. Tot i així, el film no perdia tensió ni un sol moment, i el final és un dels més commovedors, trasbalsadors, humans i socialment magistrals que mai s'han pogut rodar en el cinema. També trobo que BELLISSIMA i SENSO, cadascuna en el seu estil, són extraordinàries. IL GATTOPARDO també és magnífica, tot i que no és un film del tot perfecte. Els films següents em van interessar menys, i al meu entendre, MORTE A VENEZIA és el seu últim film. Visconti hauria hagut de posar fi a la seva carrera cinematogràfica amb aquell film, i dedicar-se al teatre, el melodrama o altres coses. Aquella imatge fantàstica de mort i bellesa hauria pogut ser el seu últim missatge al cinema, en un film que és infinitament commovedor.

P.- Què en pensa, d'Antonioni?



La prima notte di quiete de Valerio Zurlini

Z.- En tinc molt bona opinió, i de seguida li explicaré per què. Si, en aquesta habitació, vostè em posa cinquanta fotografies a la paret i una és d'Antonioni, reconeixeré immediatament quina és. El seu estil és absolutament únic, absolutament personal, i ja només per això és un autor extraordinari. Antonioni és una estranya barreja: és un gran artista figuratiu que no ha tingut èxit i un gran arquitecte que ha trobat en el cinema la solució als seus problemes. No és pas aquell "nou filòsof" que pretenen veure en ell (quin munt d'etiquetes falses que li han penjat!), sinó un gran artista que s'ha expressat figurativament com ningú.

P.- Aquest és un discurs que vostè també mantindria respecte a Fellini? Quan es va estrenar CASANOVA, vostè va ser un dels primers que van defensar el film basant-se, precisament, en la mestria figurativa.

Z.- Antonioni practica instintivament la subtracció: en una imatge, ho treu tot de mica en mica, i la despulla fins que esdevé tan clàssica com és possible; mantenint totes les distàncies, és, modestament, el que jo també intento fer. Fellini, en canvi, fa l'operació inversa. Per expressar-se figurativament, actua per acumulació. Necessita veure's evolucionant enmig de formes múltiples. És allà on la seva imaginació es pot sadollar. Al meu entendre, la imatge més bonica d'IL DESERTO DEI TARTARI és aquella en què, al lluny, un cavall s'atura en algun lloc del desert negre sota un cel blau: el suïcida d'Ortiz. L'escena està construïda com un quadre de Burri, per subtracció, com ho faig sempre. La imaginació de Fellini, en canvi, i CASANOVA n'és la més gran demostració, requereix tot un aparat de nans vestits de vermell, príncipes ninfòmanes, desenes de quadres de grans pintors i centenars de vestits luxosos... Per ell, és una necessitat.

P.- Què en pensa, vostè, del cinema polític



Valerio Zurlini amb Vittorio Gassman durant el rodatge d' *Il deserto dei Tartari*

Z.- En el cinema, el que m'interessa personalment és el sentit novel·lesc: els meus films posseeixen una pàtina literària... Dit això, admiro molt la valentia de Rosi. La seva obra mestra, al meu entendre, sens dubte perquè és el film a què em sento més pròxim, és CRISTO SI È FERMATO A EBOLI. És la primera vegada que la interioritat d'un relat enllaça amb un estil narratiu. Algú va escriure que és un film "cansat"; jo, en canvi, trobo que imposa la seva lentitud com una majestuositat. És com si un polemista es posés brusquement a escriure una bonica història mantenint-se molt atent a la prosa. També m'agrada molt IL CASO MATTEI. Tots els films de Rosi són interessants i estimulants, fins i tot els que trobo més fluixos, com ara IL MOMENTO DELLA VERITÀ, UOMINI CONTRO... A part del seus primers films, que no em van agradar, trobo que el que fa Petri de vegades és interessant, especialment INDAGINE i LA CLASSE OPERAIA. També sento una gran admiració per Pontecorvo. LA BATTAGLIA D'ALGERI i QUEIMADA són uns films magnífics.

Olimi és un director de primera categoria. A tots ens van agradar els seus primers films. D'entre els seus films següents, a mi em va impressionar molt UN CERTO GIORNO, que va passar desapercebut; pel que fa a L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI, és un film simplement sublim. Jo admiro molt, també, en ell, una qualitat molt rara: la seva indiferència. No es preocupa gens ni mica de saber si els seus films agraden o no.

Pel que fa als altres cineastes italians, trobo que Ferreri és perfecte per explicar apòlegs que reflecteixen tot un context de realitat. Potser de vegades perd el sentit de la mesura o és una mica massa macabre. El nostre cinema està mancat de moralistes intel·ligents: Ferreri és l'únic, és el Voltaire del cinema italià. L'APE REGINA és, al meu entendre, un film extraordinari, el més bonic que ha fet. I els altres, BREAK UP, DILLINGER È MORTO, LA GRANDE BOUFFE i CHIEDO ASILO són perfectes com a apòlegs.



*Seduto alla sua destra* de Valerio Zurlini

De Scola, em va agradar moltíssim BRUTTI, SPORCHI, CATTIVI, aquella mena d'enterrament de la comèdia italiana. I em va agradar una mica menys UNA GIORNATA PARTICOLARE. També IL COMMISSARIO PEPE és un bon film, rodat amb molta intel·ligència i amb actors desconeguts que actuen tots molt bé. En canvi, no em va agradar LA TERRAZZA, que es limita a traduir la idea que es fa l'espectador mitjà d'un medi determinat.

P.- I Pasolini?

Z.- ACCATTONÈ és una obra mestra. També m'agrada LA RICOTTA i UCCELLACCI E UCCELLINI; una mica menys, IL VANGELO SECONDO MATEO. El que ha fet després (DECAMERON, etc.) mostra que s'ha deixat emportar per una febre enorme de viure, de fer, de consumir, de cremar... És una personalitat molt important, però és una llàstima que hagi abandonat la literatura: el cinema no és el terreny on ell s'ha expressat més bé, al meu entendre. Només és un dels pilars sobre els quals s'ha recolzat la seva imaginació, commovedora i trasbalsadora, d'home i de poeta maleït.

P.- Quin ha estat el cinema més important per als joves de la seva generació?

Z.- El cinema americà. Els europeus sempre han tingut un complex de superioritat idiota respecte als americans. En realitat, van ser els americans els que van inventar el cinema, i els que han produït els grans poemes del cinema. A Europa no tenim ni un sol narrador com Ford, ningú que tingui el seu temperament i la seva força. Fins i tot en els films de Ford més dolents hi ha sempre deu minuts que només ell pot haver estat capaç de realitzar. Ford és l'hereu de novel·listes com ara Melville. En podria enumerar d'altres: Huston, per exemple, malgrat la influència d'Europa, quan les seves arrels americanes es noten clarament fa uns films esplèndids: ASPHALT JUNGLE, KEY LARGO, THE RED BADGE OF COURAGE, THE TREASURE OF SIERRA MADRE... Però també hi ha Hawks, Wyler, Stevens...

P.- Què ha representat, el cinema francès, en la seva formació?

Z.- Sense voler faltar al respecte, diria que, a part de Renoir, no ha representat gran cosa. De Clair, només en recordo un film, LE SILENCE EST D'OR. Era un home molt hàbil, molt intel·ligent. Però la intel·ligència no ho és tot. L'humor cartesià dels seus primers films no m'interessa gens. Però, d'entre els francesos, el que més m'ha impressionat és, sens dubte, Renoir. Sempre dic que, si jo hagués dirigit LA GRANDE ILLUSION o LA RÈGLE DU JEU, ja no faria cap més film. I el que m'impressiona, sobretot, d'ell, és l'extraordinària manera d'adherir-se al seu temps, tot i que, això no obstant, els seus films no estan datats.

A part de Renoir i l'aparició-llampec de Vigo, no crec que hi hagi altres directors francesos que calgui recordar. Carné, per exemple, després de la gran proesa d'ENFANTS DU PARADIS ja no m'ha interessat més; a partir del moment que va deixar de treballar amb Prévert. Era un autor "en parella". El seu estil i el seu enfocament visual m'interessaven més que la seva problemàtica. Duviu també era un gran professional. I m'ha quedat un record excel·lent de LA KERMESSE HÉROÏQUE, de Feyder, un film deliciós, molt elegant i d'una cultura pictòrica prodigiosa.

Els cineastes de postguerra que prefereixo són Clouzot, Becker i sobretot Bresson. Va ser un gran mestre, tot i que els seus primers films pecaven una mica pel vessant literari. Però, des de LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE fins a BALTHAZAR, va fer coses extraordinàries. Bresson és un cineasta "per subtracció": ho suprimeix tot, a part d'alguns elements que donen força a tota la resta. Si li treus els dos últims minuts a PICKPOCKET, el film ja no existeix: però és el final el que el converteix en un gran film.

P.- Com explica, vostè, l'èxit de valoració de Godard?

Z.- Darrere el fenomen Godard hi ha un fet polític. Ningú no discuteix el seu compromís ni la seva voluntat política. Però si Godard pretén utilitzar el cinema com a mitjà d'expressió política, li desitjo que tingui èxit: jo, honestament, mai no he trobat grans significacions en els seus films. Per exemple, l'episodi que va fer a AMORE E RABBIA era tan dolent que el pudor ordena oblidar-lo. Els de Bertolucci i Lizzani, sí, que eren bonics, mentre que el de Godard només era una espifiada d'una quarantena de milions.

P.- Sé que vostè ha vist recentment una retrospectiva dels seus films en una cadena privada de televisió. Quin efecte li ha causat, això?

Z.- Li respondré clarament, com si fos un espectador corrent. LE RAGAZZE DI SANFREDIANO és una curiosa petita comèdia. La vaig realitzar com aquell que fa un examen. I aquest film em va permetre conèixer una de les persones que més han comptat a la meua vida, i que és Vasco Pratolini. ESTATE VIOLENTA és una mica fluix. Malgrat que té algunes parts aconseguïdes, és

un film que ha quedat antiquat. Trobo sincerament que LA RAGAZZA CON LA VALIGIA és un bon film. Però de la penúltima seqüència de la platja, que en el seu moment m'agradava molt, ara en tallaria la meitat. LA SOLDATESSE és probablement una experiència fracassada. CRONACA FAMILIARE està molt bé com està: a l'interior dels seus límits, em sembla perfecte. SEDUTO ALLA SUA DESTRA es mereix la sort que ha tingut, que és ser alhora estimat i detestat. Pel que fa a LA PRIMA NOTTE DI QUIETE, em va causar molta incomoditat, tornar-la a veure, i no en vull dir res més. I, finalment, IL DESERTO DEI TARTARI és massa recent perquè en pugui tenir una opinió.

Jo he fet sempre tots els meus films amb una sinceritat extrema. I els que jo prefereixo són els que menys èxit han tingut. Passa una mica com amb els nens: sempre estimes més els que són incompresos. Aquest és el cas de LE SOLDATESSE i SEDUTO ALLA SUA DESTRA.



*Le soldatesse* de Valerio Zurlini

P.- Es poden comprendre les raons de la manca d'èxit de LE SOLDATESSE: el film denuncia clarament la responsabilitat de l'exèrcit italià en la Segona Guerra Mundial. Però com s'explica, vostè, el de SEDUTO ALLA SUA DESTRA?

Z.- La seva manca d'èxit potser és deguda al fet que es va avançar al seu temps. Sens dubte la seva durada, inhabitual, hi va tenir també alguna cosa a veure: una hora i deu minuts. Sigui com vulgui, és el film que jo prefereixo i el que s'ha vist més a tot el món. Tot i que a casa nostra no va tenir èxit, no va passar pas el mateix als Estats Units ni a la Unió Soviètica.

P.- Ha estat interpretat de diverses maneres, ja que s'ha arribat a parlar, entre altres coses, de "metàfora evangèlica" sobre la violència.

Z.- Jo no diria pas que es tracta d'una "metàfora evangèlica" sobre la violència, perquè no li donaria tanta importància. Hi veig un altre aspecte, el de ser un petit apòleg sobre la gràcia, i això és tot. Per tant, el relat es pot enfocar simbòlicament. Hi ha perseguits i hi ha perseguidors, però no s'identifiquen ni amb Lumumba ni amb els mercenaris. De sobte, un obscur delinqüent coneix un home dotat d'una gran aura d'espiritualitat. Tocat per la gràcia, li demana que es recordi d'ell. Jo no vaig tenir la pretensió de fer un VANGELO '70. Simplement vaig contar que la gràcia i l'amor es poden manifestar a qualsevol lloc i en qualsevol moment, i a través de qualsevol possible error.

P.- No li va plantejar problemes, traslladar a les imatges una novel·la tan secreta, tan íntima, com *Cronaca familiare*?

Z.- No, perquè, quan vaig llegir la novel·la, ja la vaig "veure" perfectament en imatges. No vaig sentir la necessitat d'allunyar-me'n, perquè la novel·la de Pratolini era exactament el que hauria explicat jo mateix. (Quinze anys després, vaig fer precisament el contrari amb IL DESERTO DEI TARTARI: el film és

molt diferent de la novel·la de Buzzati.) Segur que Pratolini hauria imposat severes restriccions respecte al text, però en el meu cas no calia, perquè la novel·la m'anava molt bé tal com estava.

P.- Alguns van trobar CRONACA FAMILIARE massa bonica, "pictòricament".

Z.- És Florència, la que és massa bonica! Jo no em vaig inventar res. Em vaig limitar a posar la càmera als carrers, procurant tan sols que no hi hagués sol, perquè volia que tot semblés aplanat (amb la perspectiva, el sol acaba creant un relleu, mentre que, si aplanes la imatge, li dones la bidimensionalitat de la pintura). El secret del film és només el següent: l'elecció dels llocs i el fet d'haver esperat que no hi hagués sol per començar a rodar. No obstant, no trobo que es pugui acusar el film de ser massa culte sota el pretext que els colors evocuen els quadres de Rosai.

Com als quadres de Rosai, la Florència de CRONACA és una ciutat completament deserta, on els carrers són buits i els espais, nus. Però, en el meu cas, la referència a Rosai no va ser conscient. A més, el film no conté ni un sol paisatge de Rosai. La sensació que transmeten els paisatges de Rosai em va impressionar tant que, instintivament, la vaig buscar. I, curiosament, els paisatges escollits es convertien en paisatges a la manera de Rosai.

P.- Gairebé al mateix temps que Pontecorvo i De Seta, vostè va dedicar dos anys a preparar un film sobre els orígens del cristianisme. Però aquest projecte, com també va passar amb els dos altres, no es va portar a terme.

Z.- En una determinada època de la meua vida, vaig pensar que coronaria la meua carrera amb un film on expressaria totes les meves inquietuds de cristià enmig de la societat. Vaig treballar, amb molta passió, en un film sobre la conversió de sant Pau, però el projecte va fracassar sis dies abans de l'inici del rodatge: com ja és habitual, em van fallar els diners (i, això no obstant, només hauria costat uns dos mil milions de lires). Jo tenia ganes de relatar aquella conversió sobtada que va transformar Pau de Tars, des del perseguidor acarnissat de cristians que era, en apòstol essencial del cristianisme. Pau va transformar el catolicisme. Sense ell, que va ser el primer gran intel·lectual de l'Església, el cristianisme primitiu mai no hauria pogut esdevenir el que és avui dia, com a organització i estructura de poder. A l'inici, el cristianisme només era un gra de sorra en el desert, en algun lloc d'alguna província de l'Imperi Romà: mai no hauria conegut l'expansió si no hagués constituït una escorça, una estructura. Però que, després, aquesta superestructura ha acabat esborrant, ofegant, el missatge primitiu, també és indiscutible. Pau representa realment l'acta de naixement de la religió cristiana a Europa.

P.- "Jo oscil·lo entre el marxisme i el cristianisme, entre l'idealisme i el materialisme": això és el que deia

vostè fa uns quants anys. Encara pensa el mateix?

Z.- Sí. Malauradament, a Itàlia, es viu amb aquests emmarcaments esquemàtics i aquest maniqueisme, cosa que, de vegades, és necessària: si algú és marxista, ha, "obligatòriament", d'excloure tenir una visió cristiana de la vida. Però, quina necessitat n'hi ha, d'aquestes barreres simplistes? Es pot i s'ha de ser infinitament més matís en els propis judicis. Jo no veig per què el materialisme històric hauria d'impedir obligatòriament l'existència d'una altra manera de pensar alternativa. Certament, si es medita en els canvis esdevinguts de sobte després de la guerra en les posicions teòriques dels marxistes italians, hi ha motius per caure dels núvols. A la fi de la guerra, l'aparició massiva de l'estalinisme en la vida de la nació va produir la impressió d'una autèntica bandada de llops plantant-se enmig d'una cleda. Tot allò no tenia cap sentit. L'exclusió que el PCI va practicar, els primers anys de la seva lluita política, davant tota relació eventual amb la burgesia es va revelar com una operació gairebé suïcida. I amb el pas del temps, els canvis van ser tan radicals i les aliances van agafar tants camins diferents que et pots preguntar què hi podia haver realment de concret a la base de determinades posicions ideològiques: les divergències que han aparegut després han estat tolerades amb tanta desimboltura...

P.- IL DESERTO DEI TARTARI fa la sensació de ser més aviat un film a la manera de Renoir (LA GRANDE ILLUSION) que no a la de Kafka.

Z.- LA GRANDE ILLUSION reflecteix tot el que jo puc tenir com a ideal en el cinema. Crec en un cinema estrictament objectiu i clàssic. Tot conservant aquella sospita de metafísica que contenia la novel·la de Buzzati, vaig fer el relat més objectiu situant-lo deliberadament en la història. L'exèrcit fantàstic nascut al *Corriere della Sera* on Buzzati escrivia va esdevenir al meu film l'exèrcit austrohongarès a l'entorn dels anys 1906-1914. Mai no és anomenat així, tot i que és perfectament recognoscible. El 1906 l'imperi austrohongarès començava a disgregar-se i l'episodi de Mayerling ja havia signat la fi del segle XIX. Els símptomes de la decadència apareixien.

En el film hi ha una mena d'atmosfera de fi del món o, com a mínim, de fi d'una casta. Els militars de la fortalesa Bastiani són tots, tret de dues excepcions, aristòcrates. Un d'ells, un paranoic del deure, es convertirà més endavant en el mariscal de camp Konrad, comandant de la campanya del Trentino, per esdevenir, trenta anys més tard, el mariscal de camp Rommer, que va comandar una companyia durant la guerra del 1914. El film il·lustra com podia ser l'esperit militar a l'inici del segle XX, amb la rigidesa del ritual militar havent esdevingut gairebé religiosa: tots aquells homes celebrant els ritus divins, tots sols...

P.- I els tàrtars?

Z.- Simbolitzen "aquells que haurien de venir i mai no vénen". És a dir, un moment que podria ser de glòria, que és el mateix que dir de felicitat, i que la vida no dona, perquè l'home no es realitza mai totalment en la seva vida fins al moment en què accepta la mort. Aquest és, al meu entendre, el sentit del llibre de Buzzati. L'únic moment en què l'home esdevé veritablement un heroi és quan es troba enfrontat a la mort i l'accepta. L'heroisme no és pas els actes audaçs que pots fer quan ets jove. La vida humana és víctima del mal. La fortalesa conté en si mateixa el germen d'un mal que acaba tornant bojós els homes a còpia d'esperar el que mai no arriba. Això, si no és que ho aconsegueix a la fi d'una lenta erosió moral o quan els condueix a distanciar-se'n, si n'hi ha que posseeixen els anticossos necessaris per a la seva supervivència. La fortalesa és l'autèntica protagonista del film.

P.- Després d'IL DESERTO, ja no es podrà dir que Zurlini és un cineasta "intimista". A còpia de qualificar-lo d'intimista, han acabat tancant-lo dins una fórmula.

Z.- Sovint jo puc haver afavorit que m'etiquetessin per motius econòmics: un film intimista és més barat que un film històric. Per exemple, vaig intentar fer un film sobre la batalla d'Adua, però cap productor no es va deixar convèncer. Es titulava EL PARADÍS A L'OMBRA DE LES ESPASES i contava la bogeria dels oficials italians a Eritrea, el 1893, una de les més grans bestieses polítiques de la història de la humanitat. El film se centrava en el sentiment de l'honor (que reapareixia a IL DESERTO DEI TARTARI) i en l'absurditat d'una expedició que va tenir com a resultat humiliar tot un poble pobre però noble. Tot i sabent perfectament que moririen, aquells militars (pertanyien a una societat que encara no coneixia la rebel·lió contra l'absurd) es dirigien a l'escorçador per un sentit de l'honor mal entès. És, de lluny, el millor film que mai he projectat de fer.

He dit abans que l'intimisme és una qüestió de diners. No sé per què ho dec haver dit, quan l'intimisme porta les ulleres d'or de Bassani (*El jardí dels Finzi Contini* era a la llista dels meus projectes) i requereix una cursa d'automòbils d'època, i tot que calgui, i el film "intimista" es posa a costar dos mil milions!) Miri, les etiquetes em deixen del tot indiferent, com també l'èxit, d'altra banda. Aquesta és la meua principal qualitat, em sembla. En un món tan disposat a concedir fàcilment l'èxit –penso en NOVECENTO, un dels films més detestables que s'han fet mai–, i en un món que juga, a més, amb el que és "in" i el que és "out", resulta molt elegant, ser "out".

Aldo Tassone (Le Cinéma italien parle, Edilig, Paris, 1982) ▶

## BIBLIOGRAFIA: VALERIO ZURLINI

### Monografies:

- Gili, Jean A. *Le Cinéma italien: entretiens avec Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Mauro Bolognini...* Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.
- Miccichè, Lino. *Filmologia e filologia: studi sul cinema italiano*. Venecia: Marsilio, 2002.
- Minotti, Gianluca. *Valerio Zurlini*. Milano: Il castoro, 2001
- Tassone, Aldo. *Le Cinéma italien parlé*. Paris: Edilig, 1982.
- Rondì, Gian Luigi. *Italian cinema today: 1952/1965*. London: Dennis Dobson, 1966.
- Valerio Zurlini. Torino: Lindau, 1993.

### Articles de revista:

- Alion, Yves. *L'Actu* (DVD). "L'Avant-Scène Cinéma", no 548 (janv. 2006), p. 89-91.
- Bantcheva, Denitza. *Le Sordide et la pureté (Le professeur de Valerio Zurlini, Breaking the Waves de Lars Von Trier)*. "CinémAction", no 107 (mars 2003), p. 164-171.
- Biarese, Cesare. *Quando Zurlini parlava di/su Valerio*

- Zurlini. "Bianco e nero"*, no 3 (luglio/sett. 1983), p. 7-59.
- Boreau, Patrick. *Journal intime*. "Cinéma", no 70 (nov. 1962), p. 35-37.
- Douchet, Jean. *Sorties* (DVD). "Cahiers du cinéma", no 609 (févr. 2006), p. 68.
- Frodon, Jean-Michel. *Le Chaînon manquant*. "Cahiers du cinéma", no 616 (oct. 2006), p. 86-87.
- Garcia del Vall, Arnoldo. *Encuentro con dos cineastas italianos*. "Cinéma 2002", no 60 (feb. 1980), p. 52-53.
- Gili, Jean A. *La Fille à la valise sur fond de désespoir*. "Positif", no 533-534 (juil./août 2005), p. 158-159.
- Gili, Jean A. *Le Desert des tartares*. "Ecran", no 53 (déc. 1976), p. 57-60.
- James, Nick. *Against the current: Edinburgh 2004*. "Sight and Sound", no 9 (sept. 2004), p. 8-10.
- Martin, Marcel. *Le Nouveau visage du cinéma italien*. "Cinéma", no 71 (déc. 1962), p. 21.
- Pintus, Pietro. *I Documentari di Zurlini*. "Bianco e nero", no 2 (apr. 1985), p. 61-64.
- *Recuerdo de Valerio Zurlini*. "Dirigido por...", no 98 (nov.

1982), p.4.

- Roy, Jean. *Adieux au cinéma*. "Cinéma", no 289 (janv. 1983), p. 8, 70.
- Valerio Zurlini. "Cinéma", no 58 (juil. 1961), p.18-19.

### Pel·lícules:

- *Cronaca familiare (Crónica familiar)* (VHS). Itàlia-França, 1962. **V.E.**
- *Il deserto dei tartari (El Desierto de los tártaros)* (DVD). Itàlia-França-Iran-Alemanya (República Federal), 1976. **V.O., V.E., V.O.S.E.**
- *Estate violenta (Estiu violent)* (VHS). Itàlia-França, 1959. **V.C.**
- *La Ragazza con la valigia (La Chica con la maleta)* (VHS). Itàlia-França, 1960. **V.E.**
- *Le Ragazze di Sanfrediano (Les Noies de Sanfrediano)* (DVD). Itàlia, 1954. **V.O.**

**V.C.** - Versió doblada en català

**V.E.** - Versió doblada en castellà

**V.O.** - Versió original

**V.O.S.E.** - Versió original subtítulada en castellà