



Gente del Po

Michelangelo Antonioni Curtmetratges

Primer com a apunts preparatoris o quaderns de notes, i després a mode d'epílegs –meditacions, retorns a espais- els curts documentals d'Antonioni persegueixen, al llarg de més de cinquanta anys, una recerca paral·lela a la dels seus llargs: investigar quines belles formes permeten al cinema “poblar” certes imatges “deshabidades”, per així “fotografiar la superfície de les coses i descobrir el que aquestes amaguen”.

Tot i que havia escrit guions cinematogràfics des del 1939, Antonioni va iniciar la seva carrera realitzant curtmetratges documentals. Aquesta experiència va ser decisiva: L'aventura és inconcebible sense els plans de la vida ordinària a Sicília, així com *La notte* ho és sense les preses dels suburbis de Milà, o *L'eclisse* sense les de la secció EUR de Roma. (...) *Gente del Po* y *N.U.* proporcionen evidències primerenques i enlluernadores de les facultats d'Antonioni. Malgrat que encara no experimenten amb les estructures narratives, ja anticipen la manera inequívoca de filmar d'Antonioni. La veu en off explicativa té un ús restringit, i les imatges parlen ja, més o menys, per si mateixes. En cadascun dels films hi batega el ritme de la vida que retrata. A *Gente del Po*, la càmera segueix el lent transcurs del riu escolant-se cap a la seva desembocadura a l'Adriàtic, i les diverses imatges avancen d'acord amb aquesta corrent irreprimible. El riu és ample, opac, sedimentat, i “tan planer com els trams d'asfalt”. Són qualitats que no només condicionen les preses, sinó també la vida quotidiana en un “país empobrit, on tot flueix lentament com les estacions, com el riu”. La càmera d'Antonioni captura aquest moviment amb amplitud, amb els seus lents progressos i retrocessos, i esguarda les lentes agrupacions de les barques. (...) Preferint les imatges al so, *Gente del Po* mostra la primera evidència de l'esforç que Antonioni realitzarà al llarg de la seva vida per descobrir els significats de les coses darrera el misteri de les seves aparences.

N.U. també troba el seu ritme en l'argument: un dia en la vida dels treballadors de la neteja de Roma, els quals escombren tant les zones centrals com els voltants de la ciutat. El film emfatitza la seva “invisible” omnipresència. (...) El tema de *N.U.* consisteix en dir “aquesta és la manera com apareixen els escombrials; aquesta és la manera com els nostres carrers són netejats; vet aquí una de les parts de la banal escena urbana que s'ha de fer viable: com aconseguir-ho?”. Pocs cineastes s'havien plantejat

una qüestió com aquesta abans del 1948. De fet, sembla una pregunta estranya per fer-se a Roma, quan només havien passat tres anys des de les lluites, en aquells mateixos carrers, entre els soldats alemanys i els partisans. Inclús enmig de l'orientació neorrealista que la guerra va motivar, les recerques cinematogràfiques d'Antonioni van començar amb un conjunt de films diferents a qualsevol altre cinema que el públic havia vist.

Seymour Chatman. Antonioni;
or, the Surface of the World.

La segona cosa que em va portar cap al meu camí va ser el cansament instintiu que sentia ja des de feia temps pel que fa a les tècniques i modes de narració, normals i convencionals, del cinematògraf. Aquest impuls el vaig començar a advertir de forma instintiva després dels meus primers documentals, sobretot *N.U.*, que vaig rodar de manera molt diferent a la que llavors coneixia (recordo que el 1943 ja vaig començar a rodar el meu primer documental que vaig acabar el 47). Fins aleshores havia començat a ocupar-me, a més a més de les coses, dels paisatges, o dels llocs, tal i com usualment es feia a Itàlia, també de les persones, però amb major calidesa, benevolència i interès. Pel qui faci atenció a la forma dels documentals, i en especial de *N.U.*, li diré que en aquell temps vaig sentir la necessitat d'eludir certs esquemes que s'havien anat formant i que eren molt vàlids en aquell moment... Buscava realitzar un muntatge absolutament lliure (potser utilitzo una paraula massa grandiloqüent, però aquestes eren les meves aspiracions més que no pas els meus resultats, que no vull jutjar aquí), lliure poèticament, buscant determinats valors expressius no tant a través d'un ordre de muntatge que donés com a principi una seguretat final a les escenes, sinó a la il·luminació, i als enquadraments per separat, aïllats, a

escenes que no tenien cap nexa amb les altres, però que exposaven simplement una idea més meditada de tot el que jo volia expressar i que era la substància del propi documental. En el cas de *N.U.*, la vida dels escombriaires en una ciutat.

Michelangelo Antonioni. La malaltia dei sentimenti (colloquio con Michelangelo Antonioni al Centro Sperimentali di Cinematografia), in "Bianco e nero", n. 2-3, febrer-març 1961.

Cher Antonioni, per Roland Barthes

Estimat Antonioni...

En la seva tipologia, Nietzsche distingeix dues figures: el sacerdot i l'artista. De sacerdots en tenim per donar i per vendre. N'hi ha de totes les religions i inclús sense religió. Però tenim artistes? M'agradaria, estimat Antonioni, que em deixés per un instant alguns trets de la seva obra a fi de permetre'm fixar les tres forces o, si ho prefereix, les tres virtuts que als meus ulls constitueixen un artista. Les anomeno tot seguit: la vigilància, el seny i, la més paradoxal de totes, la fragilitat.

A diferència del sacerdot, l'artista es sorprèn i admira; la seva mirada pot ser crítica però no és un acusador: l'artista no coneix el ressentiment. Degut a que ets un artista, la teva obra està oberta a allò Modern. Molts prenen allò Modern com una bandera de combat contra el vell món i els seus valors compromesos, però per a tu allò Modern no és un terme estàtic de fàcil oposició, sinó que, per contra, és la dificultat activa de seguir els canvis del Temps, no només a partir de la gran Història, sinó en l'interior d'aquella petita Història de la qual l'existència de cadascun de nosaltres n'és la mesura. Començada el dia següent de l'última guerra, la teva obra s'ha anat fent així, de moment a moment, segons un doble moviment de vigilància, del món contemporani i de tu mateix. Cada un dels teus films ha suposat, en la teva escala individual, una experiència històrica, és a dir, l'abandonament d'un antic problema i la formulació d'una nova qüestió, cosa que vol dir que has viscut i tractat la història d'aquests últims trenta anys amb subtilesa, no com la matèria d'un reflex artístic o d'un compromís ideològic, sinó com una substància de la que has captat, d'obra en obra, el magnetisme. Per a tu, els continguts i les formes són igualment històrics; i els drames, com heu assenyalat, són indiferentment psicològics o plàstics. (...) La teva inquietud respecte l'època no és la pròpia d'un historiador un polític o un moralista, sinó més aviat la d'un utòpic que busca percebre en els seus punts exactes el nou món, perquè sent desigs d'aquest món i vol formar-ne part. La vigilància de l'artista, que és la teva, és

una vigilància amorosa, una vigilància del desig. Anomeno seny de l'artista, no a una antiga virtut, i encara menys a un discurs mediocre, sinó al contrari, a aquell saber moral, aquella agudesa per a discernir que li permet no confondre mai el sentit amb la veritat. Quants crims ha comès la humanitat en nom de la Veritat! I tanmateix aquella veritat no ha estat mai altra cosa que un sentit. Quantes guerres, repressions, terrors, genocidis, pel triomf d'un sentit! Ell, l'artista, sap que el sentit de una cosa no és la seva veritat. Aquest saber és un seny, un seny boig, podríem dir, doncs el separa de la comunitat, del ramat de fanàtics i arrogants.

No tots els artistes, no obstant, posseeixen aquest seny: alguns sedimenten el sentit. Tal operació terrorista es denomina generalment realisme. Així, quan declares (en una entrevista amb Godard): "Sento la necessitat d'expressar la realitat en termes que no siguin en absolut realistes", ets testimoni d'una justa percepció del sentit: no l'imposes, però tampoc l'abolixes. Aquesta dialèctica atorga als teus films (faré servir de nou la mateixa paraula) una gran subtilesa: el teu art consisteix en deixar la ruta del sentit sempre oberta, i com indecisa, de manera escrupolosa. És aquí on complexes amb precisió la tasca de l'artista que necessita la nostra època: ni dogmàtica, ni insignificant. Així, en els teus primers curtmetratges sobre els escombriaires de Roma o la fabricació de raïó a Torviscosa, la descripció crítica d'una alienació social vacil·la, sense que per això s'esvaeixi, en benefici d'un sentiment més patètic i immediat dels cossos en el treball. (...)

Aquesta vacil·lació (...) ens informa que treballes per a fer subtil el sentit d'allò que l'home diu, explica, veu o sent, i aquesta subtilesa del sentit, aquesta convicció que el sentit no es detura grollerament en la cosa pronunciada, sinó que va sempre més lluny, fascinats pel que queda fora del sentit, crec que és allò propi de tots els artistes, l'objecte dels quals no resideix en aquesta o aquella tècnica, sinó aquell fenomen estrany que és la vibració. L'objecte representat vibra, en detriment del dogma. Penso en la frase del pintor Braque: "El quadre acaba quan esborra la idea". Penso en Matisse mentre dibuixava una olivera, des del seu llit, i es disposava, a partir d'un determinat instant, a observar els buits que hi ha entre les branques, i descobria que amb aquesta nova visió evitava la imatge habitual de l'objecte dissenyat, el clixé "olivera". Matisse descobria així també el principi de l'art oriental, que sempre pretén pintar el buit, o més aviat atrapar l'objecte figuratiu en el rar instant en què allò ple de la seva identitat cau bruscament en una nou espai: el de l'Interstici. En cert sentit, la teva obra és també un art de l'Interstici. (...) L'artista està mancat de poder, però té certa relació amb la veritat. La seva obra, sempre al·legòrica si és una gran obra, la capta en diagonal: el seu món és allò Indirecte de la veritat. (...) Així la tercera virtut

de l'artista (entenc la paraula "virtut" en el sentit llatí) és la seva fragilitat: l'artista no està mai segur de viure, de treballar. És una proposició simple però molt seria: la seva desaparició és una cosa probable.

La primera fragilitat de l'artista és aquesta: pertany a un món que canvia, però en el que ell també canvia. Potser sembli banal, però per a l'artista es tracta de quelcom vertiginós, doncs no sap mai si l'obra que produeix està motivada pels canvis del món o pel canvi de la seva subjectivitat. Em sembla que deus ser conscient d'aquesta relativitat del Temps, doncs declares en una entrevista, per exemple, que "si les coses de les que avui en parlem no són les mateixes de les que ho fèiem al final de la guerra, és perquè en efecte el món ha canviat al nostre voltant, però també perquè nosaltres hem canviat. Les nostres exigències han canviat, i també els nostres propòsits i temes". La fragilitat és aquí el dubte existencial que atrapa l'artista a mesura que avança en la seva vida i la seva obra. És un dubte difícil, inclús dolorós, perquè l'artista no sap mai si el que dirà és un testimoni verídic sobre el món tal i com ha canviat, o el simple reflex egoista de la seva nostàlgia i del seu desig (...).

Un altre motiu de fragilitat és, paradoxalment, la seguretat i insistència de la seva mirada. El poder, sigui quin sigui, no observa mai, ja que és violent: si observés un minut més (un minut de més), perdria la seva essència de poder. L'artista es detura i observa llargament, i puc imaginar que t'has fet cineasta perquè la càmera és un ull que, donada la seva naturalesa tècnica, està obligat a observar. El que afegeixes a aquesta naturalesa, com tots els cineastes, és el mode radical d'observar les coses fins al seu esgotament. (...) Això és molt perillós, ja que observar més temps del que es demana (insisteixo en aquest suplement d'intensitat) trastoca tots els ordres establerts, siguin quins siguin, en la mesura en què, usualment, el mateix temps de la mirada està controlat per la societat (...).

Estimat Antonioni, he intentat expressar en el meu llenguatge intel·lectual les raons que et converteixen, més allà del cinema, en un dels artistes del nostre temps. No és un compliment fàcil, com saps, doncs ser artista avui en dia és situar-se en una oposició que ja no es sosté en la bella consciència d'efectuar una gran funció sagrada o social, ni situar-se amb serenitat en el Panteó burgès o entre els Fars de la Humanitat. Es tracta de que en cada obra s'enfrontin en si mateixos els espectres de la subjectivitat moderna, que són, des que ja no som sacerdots, la lassitud ideològica, la mala consciència social, l'atracció i el rebuig de l'art fàcil, la tremolor de la responsabilitat, l'incessant esculpiment que divideix l'artista entre la soledat i el gregarisme (...).

Roland Barthes.