A NOITE

***[La Notte*, Michelangelo Antonioni, 1961, Italia, 122', VOSE]**

Dirección **Michelangelo Antonioni**
Guión **Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano**
Fotografía **Gianni Di Venanzo**
Montaxe **Eraldo Da Roma**
Son **Claudio Maielli**
Música **Giorgio Gaslini**
Elenco **Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti**
Produción **Nep Films, Silver Films, Sofitedip**
Distribución **Classic Films**

Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) é escritor e ten que asistir á presentación da súa última novela. Acompañado da súa esposa Lidia (Jeanne Moreau), visita antes a Tommaso (Bernhard Wicki), un amigo da infancia, que está morrendo nunha clínica milanesa. Este encontro suscita no matrimonio unha serie de cuestións. A súa relación bifúrcase. Non son quen de disimular o seu tedio. Tampouco de separárense definitivamente.

Oso de Ouro no Festival de Berlín 1961.

VINDEIRAS SESIÓNS #NOVEMBRO

LUNS 23.11.2020 ás 20 h
VITALINA VARELA (Pedro Costa, 2019, Portugal, 124', VOSG)

MARTES 24.11.2020 ás 20 h
O ECLIPSE (Michelangelo Antonioni, 1962, Italia, 125', VOSE)

www.facebook.com/cineclubepontevedra · cineclubepontevedra.blogspot.com.es
twitter.com/CineclubePo · instagram.com/cineclubepontevedra

Organiza:

CINECLUBE PONTEVEDRA

Coa colaboración de:

CONCELLO DE PONTEVEDRA · TEATRO PRINCIPAL Concello de Pontevedra · FEDERACIÓN DE CINECLUBES DE GALICIA · AGADIC Axencia Galega das Industrias Culturais · XUNTA DE GALICIA

FS#131
17.11.2020

A NOITE

MICHELANGELO ANTONIONI

CINECLUBE PONTEVEDRA

A MIÑA EXPERIENCIA

Se son un cineasta neorrealista? Non sabería dicilo. Se o neorrealismo rematou? Non exactamente. Sería máis xusto dicir que evoluíu, porque nunca se produce a fin dun movemento ou dunha corrente sen que lle dea vida a un desenvolvemento sucesivo. Este desenvolvemento é continuo. Na posguerra, cando a realidade era a que era, tan candente e inmediata, o neorrealismo centraba a atención na relación entre personaxe e realidade. O importante era precisamente esta relación que creaba un cinema de situación. Hoxe, con todo, cando a realidade se normalizou —máis ou menos, mellor ou peor—, paréceme que é importante ir ver que é o que ficou, de todas as experiencias pasadas, dentro dos personaxes. Por tanto, hoxe en día, facer un filme sobre un home a quen lle roubaron a bicicleta, é dicir, un filme sobre un personaxe importante porque lle roubaron a bicicleta e só por isto, sobre todo por isto e non para saber se é tímido, se ama a súa muller, se é celoso e demais —cousas que non interesan porque o importante é esta experiencia súa, esta desventura da bicicleta que lle impide traballar e polo que debemos seguir a este home na procura da bicicleta—, hoxe, dicía, un filme semellante non me parece tan importante. Hoxe en día, eliminado o problema da bicicleta —é unha metáfora, tratade de me comprender máis aló das palabras—, é importante ver que hai dentro deste home ao que lle rouban a bicicleta, cales son os seus pensamentos, os seus sentimentos, que quedou no seu interior das súas experiencias pasadas, da guerra e da posguerra, de todo o que sucedeu no noso país, precisamente porque, coma tantos outros, acaba de saír dunha aventura tan grande e tan grave.

Por tanto, a técnica que eu utilizo —que, por outra banda, é instintiva: non penso en rodar dun xeito determinado— paréceme que está ligada directamente a este motivo: a este seguir os personaxes até desvelar os seus pensamentos máis recónditos. Se cadra equivócome ao crer que estar coa cámara enriba deles significa facerlles falar. Mais coido que é moito máis cinematográfico tratar de captar os pensamentos dun personaxe a través dunha reacción calquera ca encerrar todo isto nunha frase, recorrendo practicamente a un medio didáctico. Unha das miñas preocupacións ao rodar é a de seguir o personaxe até que sinto a necesidade de cortar. Seguilo non por prexuízo, senón porque me parece importante establecer, captarlle os intres que semellan menos importantes. Cando todo foi dito, cando a escena principal semella pechada, está o despois; e penso que é importante mostrar o personaxe precisamente nestes intres, de fronte e de costas, o seu xesto e a súa actitude, porque serven para aclarar todo o que sucedeu e o que, de todo o sucedido, permanece no interior do personaxe.

Trato de rodar as escenas dos meus filmes neste sentido. Non adoito ler pola mañá o que vou rodar, o guión coñézoo de memoria, lémbroo e polo tanto non teño necesidade de poñerme a estudalo na mesa todas as mañás. Cando chego ao estudio fago que saian todos, permanezo só durante un cuarto de hora ou vinte minutos, que me serven para ensaiar os movementos de cámara, para os sentir ben e poder resolver a secuencia no plano técnico. Non é que rode varias versións ou que mude, non teño dúbidas sobre a posición da cámara. Evidentemente xórdenme algúns problemas, mais resólvoos ao comezo e xa non fago cambios. Os movementos de cámara, obviamente, non poden resolverse na mesa, hainos que pensar detrás da cámara. Utilizo sempre a *dolly*, mesmo cando teño que facer un plano fixo (e, polo demais, prefiro facer movementos verticais máis ca laterais). Sigo os personaxes co movemento que imaxinei, controlo se vai ben e corrixo eventualmente alí onde hai algo que non funciona. O encadramento compóñoo detrás da cámara. Hai quen o fai doutro xeito, mesmo directores famosos, coma Clair. É un sistema lexítimo, non digo que non, mais para min constitúe un misterio saber como conseguen rodar seguindo uns debuxiños e uns esquemas que fixeron nun papel. Penso que o encadramento é un feito plástico, figurativo, que hai que ver enteiramente na súa xusta dimensión. A interpretación ten valor en relación co encadramento. Unha frase dita por un actor en escorzo é distinta dunha frase dita de cara ou de perfil: asume outro valor, outro significado.

E así rematamos falando de actuar e dos problemas da interpretación. Tamén aquí, igual que para o plano, non hai verdades absolutas. Non creo que sexa preciso aclararllo todo a un actor; non digo que non haxa que poñerse de acordo sobre o personaxe, porque isto é evidente, senón que non é necesario definilo minuciosamente: cómpre que o director lle faga comprender ao actor que debe facer, o que debe representar no filme. Mais non creo que sexa necesario facer iso que se fai decote en Italia, tanto no teatro coma no cinema (refírome, por exemplo, a Visconti e a De Sica), é dicir, aclarar detalladamente todo o que hai detrás de determinada frase, aclarar os movementos psicolóxicos dos diferentes personaxes, ilustrar todas as implicacións e ao final afondar psicoloxicamente na frase mesma, esmiuzala, poñer en marcha o cerebro do actor, tratar de facerlle partícipe de todos estes movementos que hai detrás de cada frase, de cada escena, de toda historia e de cada episodio da historia. Se isto fose verdade, entón tamén debería selo que o mellor actor é o máis intelixente, posto que o máis intelixente é o máis capacitado para comprender. E isto non é así. Ao tratar de facerlle entender ao actor o que debe facer, aclarándolle as razóns máis ocultas, córrese o risco de converter en mecánica a acción do actor, ou ben de convertelo, en certo modo, en director de si mesmo. Isto é sempre un erro, porque o actor non se ve, non pode xulgarse a si mesmo e polo tanto corre o risco de non ser natural.

ANTONIONI, M (2002): *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Ediciones Paidós.
Tradución ao galego: Cineclube Pontevedra.