Giuliana Minghelli, *Landscape and Memory in Post-Fascist Italian Film-Cinema Year Zero*

Mara Matthyssens

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/4834>

DOI : 10.4000/temoigner.4834

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 2 mai 2016

Pagination : 160-162

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Mara Matthyssens, «Giuliana Minghelli, *Landscape and Memory in Post-Fascist Italian Film-Cinema Year Zero*», *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 122 | 2016, Online op 30 septembre 2021, geraadpleegd op 03 janvier 2022. URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/4834> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/temoigner.4834>

Ce document a été généré automatiquement le 3 janvier 2022.

Tous droits réservés

Giuliana Minghelli, *Landscape and Memory in Post-Fascist Italian Film-Cinema Year Zero*

Mara Matthyssens

RÉFÉRENCE

Giuliana Minghelli, *Landscape and Memory in Post-Fascist Italian Film-Cinema Year Zero*, New York & London, Routledge, 2013, 252 p.

- 1 Het boek *Landscape and Memory in Post-Fascist Italian Film-Cinema Year Zero* van Giuliana Minghelli is de neerslag van een onderzoek naar de stempel die twee decennia fascistisch bewind op de Italiaanse natie heeft gedrukt, en bestudeert hoe die invloed vorm krijgt in de neorealistische films van net na de oorlog. Het is een boek over hoe een generatie (van filmmakers) omgaat met het verleden. In vijf hoofdstukken bespreekt de auteur het werk van een aantal grote namen uit de neorealistische cinema, waarbij ze een nieuw licht werpt op het genre: de stroming zou niet zozeer een project zijn met een specifieke culturele of politieke agenda (die van het verzet), maar eerder de uitdrukking van een emotie, een historisch sfeerbeeld van een traumatiserende episode uit de Italiaanse geschiedenis die niet expliciet gethematiseerd wordt. De naoorlogse cinema is geen wapen in de verzetsstrijd, zo stelt Minghelli, maar een contemplatieve plaats waar de geschiedenis nawerkt. De periode meteen na de Tweede Wereldoorlog beschreef Pasolini ooit als 'between two worlds, the space in which we are not', omwille van het vacuüm tussen het einde van het fascisme en de heropbouw van republiek. Het is Italië's 'vacanza della storia' (vakantie van de geschiedenis), om het met Zavattini's woorden te zeggen, en daarom het 'year zero', het jaar nul, van de Italiaanse geschiedenis. Het trauma is nog te vers en te rauw om expliciet behandeld te worden. Het maatschappelijk klimaat was ook nog niet

radicaal genoeg veranderd om ruimte te maken voor een kritische bespreking van het verleden.

- 2 Toch ziet Minghelli (zelf)censuur niet als de voornaamste drijfveer van de neorealistische filmmakers. Wel gaat ze op zoek naar verklaringen voor de zogenoemde 'crisis van het geheugen' en 'marginalisering van de geschiedenis' die de Italiaanse cultuur kenmerkt in de naoorlogse periode. Zo is het gebrek aan een 'Italiaans Neurenberg' een gemiste kans met het oog op de verwerking van het verleden. De neorealistische cinema getuigt daardoor van een paradoxaal verlangen om zowel te vergeten als te verzoenen. In deze constellatie is voor het landschap een bijzondere rol weggelegd: niet langer de acteur, maar de omgeving wordt het belangrijkste personage in de film.
- 3 In het eerste hoofdstuk, '1943 Visconti: The haunted frames of *Ossessione*', werkt Minghelli haar these uit over de impact van de nieuwe plaats van het landschap in de neorealistische film. In *Ossessione* besluiten landloper Gino en de in burgerlijkheid en een liefdeloos huwelijk gevangen Giovanna om er samen vandoor te gaan. De personages slingeren heen en weer tussen een landelijke en een stedelijke omgeving, maar vinden nergens rust. Minghelli beschouwt de weg daarom als de centrale figuur in *Ossessione*: het is zowel de plaats van radicale ontheemding als van ongebreidelde mogelijkheden, en vormt het begin-en eindshot.
- 4 Minghelli toont zich sterk in haar analyse van afzonderlijke frames, waarmee ze haar ideeën over traumaverwerking en de Italiaanse gemeenschap ondersteunt. Zo wijst ze in dit hoofdstuk op het spel dat Visconti in *Ossessione* quasi voortdurend speelt met voor-en achtergrond. Op meerdere cruciale momenten in de film is het precies het landschap achter de personages, nét buiten hun bereik, dat de ontheemding symboliseert. De ontheemding van de personages in de eerste plaats, maar ook die van de volledige naoorlogse samenleving. Zo besteedt Minghelli veel aandacht aan de analyse van een frame waarin we Giovanna, die zich halverwege haar vluchtpoging met Gino toch bedacht heeft, vertwijfeld zien halt houden langs de kant van de weg. Op de achtergrond zien we een groep boeren die graan aan het dorsen zijn. Giovanna's twijfels komen beter tot uiting door het contrast met de onverstoorbaarheid van de figuren in de achtergrond en de vanzelfsprekendheid van hun geordend leven, dan in de dialogen of zelfs in de individuele acteerprestaties. Het is Minghelli's overtuiging dat de neorealistische film op dit punt afstand neemt van de vroegere Italiaanse cinema.
- 5 Het tweede hoofdstuk, '1946 Rossellini: Landscape as burial ground', vertrekt verrassend genoeg vanuit een film die wél expliciet naar de oorlog verwijst. *Paisà* bestaat uit zes kleinere verhalen die zich afspelen tussen de zomer van 1943 en de winter van 1944, tijdens de invasie van de geallieerden. Het is het moment dat de willekeurige destructie ophoudt en reconstructie mogelijk wordt, een periode van zowel nederlaag als triomf, en de onzekere wedergeboorte van de beschaving. Binnen de nationale geschiedenis markeert *Paisà* volgens Minghelli de tussenruimte tussen fascistische dictatuur en republikeinse democratie; binnen de filmgeschiedenis betekent het werk de overgang van klassieke narratieve cinema naar poëzie. Het poëtische aspect houdt hier voornamelijk een radicale vertraging in: sequence shots in plaats van versplinterde montage.
- 6 In het derde hoofdstuk, '1948 De Sica and Zavattini: memory in shadow and stone', werkt Minghelli deze filmische vertraging verder uit. Zavattini's interpretatie van de neorealistische cinema vertaalde zich in de terugkeer naar de fotografie: de camera

vertraagt om elke scène te kunnen ‘bewonen’ en virtueel tot rust te komen in elk fotogram. Met *Ladri di biciclette* verplaatst haar beschouwing zich bovendien naar een stedelijk landschap. Hier is het fascistische verleden duidelijker zichtbaar, bijvoorbeeld in de stadsplanning die de letterlijke en figuurlijke marginalisering van de armen in de hand werkte door hen samen te plaatsen in minderwaardige wolkenkrabbers aan de rand van de stad.

- 7 In het vierde hoofdstuk, ‘1950 Antonioni: *Cronaca di un Amore*’s Landscapes of remorse’, bespreekt Minghelli de cinema van Antonioni, die met *Gente del Po* het ultieme voorbeeld gecreëerd heeft van een cinema die het landschap laat spreken en rechtstreeks verslag uitbrengt van het dagelijks leven. Gold voor de hierboven besproken films nog dat er geargumenteed kon worden voor de cruciale rol van het landschap, in het geval van *Gente del Po*, dat slechts uit landschapsbeelden bestaat, is het een vanzelfsprekendheid. Het zwaartepunt van dit hoofdstuk ligt echter in de bespiegelingen over het later gerealiseerde *Cronaca di un Amore*, waarin twee geliefden opgejaagd worden door een moord waar ze beiden bij betrokken zijn. Hier heeft de thematiek van verdringing en herinnering zich ook narratief vertaald, door de expliciete verwijzing naar medeplichtigheid en schuld. Het mooie aan dit hoofdstuk is dat het voor een groot deel geschreven is als een ode aan een van de nevenpersonages: de straatveger. Een lofzang op deze argeloze sporenverzamelaars, die door hun bijzondere blik een treffend symbool zijn voor een cinema die een revolutie van het kijken wil teweegbrengen, door de tijd te nemen en stil te staan bij datgene wat zelden wordt opgemerkt. Hier ontwikkelt de auteur ook het idee van verdringing als overlevingsstrategie: de obsessieve focus op het heden in de neorealistische cinema is het resultaat van een getroebleerde relatie met het traumatisch verleden. Het is de artistieke uitdrukking van een gemeenschap die leven boven herdenken verkiest, en van een generatie die niet alleen afstand neemt van twee decennia fascisme, maar ook van haar eigen jeugd.
- 8 In het laatste hoofdstuk, ‘Epilogue as prologue-Zavattini / Celati: Documentaristic visions from *Un paese* to *Mondonuovo*’ belicht Minghelli het einde van de neorealistische film aan de hand van het oeuvre van een van haar *founding fathers*, Zavattini. Door in de beginjaren op te roepen tot een ‘eliminatie van al de filmische conventies’ maakte het neorealisme van een nood (de technische beperkingen die werden opgelegd door de oorlog) een deugd. De makers konden niet anders dan de zwaar verwoeste straat op te gaan. En toch was er iets dat hen ervan weerhield de directe confrontatie met het verleden aan te gaan. Terwijl in Frankrijk een generatie van filmmakers documentaires produceerde die het militarisme, de genocide en de collaboratie in beeld brachten, keerde de Italiaanse cinema zich naar het landschap en zocht daar een visuele taal om het onverwerkte verleden te verwoorden.