

José Enrique Monterde

Com ha passat tantes de vegades durant la història del cinema, l'aparició del neorealisme italià va ser la conseqüència de la confluència d'una oportunitat i d'una necessitat, ambdues com a resultats d'una conjuntura històrica irrepètible: el desenllaç a Itàlia de la Segona Guerra Mundial. L'oportunitat va ser fruit de l'enfonsament de les estructures polítiques del feixisme, el cataclisme causat per la guerra, la crisi moral derivada de l'experiència bèl·lica feixista i l'afany transformador —per alguns, fins i tot revolucionari—, alimentat durant la lluita de la Resistència en el marc d'aquesta guerra civil que va acompanyar a Itàlia l'esdevenir final de la contesa.

D'altra banda, la necessitat va ser fruit de les repercussions d'aquests esdeveniments sobre la indústria cinematogràfica mateixa, que també havia d'adaptar-se després de l'etapa de sotmetiment al feixisme i a la qual tenien accés una generació nova de directors, escriptors, tècnics i intèrprets, alguns dels quals —no tots— havien militat en les files de l'antifeixisme i predit la necessitat d'un cinema que s'acostés a la realitat pregnant del moment i oferís de bell nou la imatge de l'ésser humà vertader absent de les pantalles feixistes. Aquest retorn a la realitat (amb el model de l'escriptor Verga) i la veritat humana (el cinema antropomòrfic de què va parlar Visconti) serien l'alè profund de tot el neorealisme, més enllà de les varietats múltiples amb què s'ofereix a la nostra anàlisi.

Si es deixen de banda antecedents dubtosos, el neorealisme va esclatar durant els dies darrers de la guerra amb *Roma città aperta* (1945), paradoxalment deguda a Roberto Rossellini (i el seu guionista Sergio Amidei), autor d'alguns i més inflamats films feixistes. Després d'aquesta crònica tràgica dels dies de l'ocupació alemanya de Roma que va enlairar Anna



Magnani com la gran musa d'aquest moment (però no escola ni moviment) del cinema italià, amb repercussions mundials, Rossellini encara va oferir la crònica de l'alliberament amb *Paisà* (1946) i la constatació de la desesperació postnazi amb *Germania anno zero* (1947), abans de començar una nova via —juntament amb Ingrid

Bergman— que obriria el camí del cinema modern.

Un altre prohoms del cinema durant el feixisme, l'actor i director Vittorio De Sica també va realitzar tres testimonis clau de la vida quotidiana italiana de la postguerra immediata: *Sciuscià* (1946); la mítica *Ladri di biciclette*

**Gregory Peck:** *Així que teniu un altre cap?*

**Richard Widmark:** *El que importa és l'or. Qui sia el cap és secundari.*

**Gregory Peck:** *No és secundari*

**Richard Widmark:** *Per què?*

**Gregory Peck:** *Perquè el cap som jo.*

**Facinerós:** *Aquest és un país lliure. Ho hem sotmès a votació.*

**Gregory Peck:** *En efecte, aquest és un país lliure; per això jo no admet aquesta votació.*

*Cielo amarillo, 1948 de William A. Wellman*

(1948), capaç de donar una dimensió existencial a l'epopeia d'un desocupat humil, i *Umberto D* (1951), una de les obres que clou el moment neorealista. També entre aquests dos autors, l'aristòcrata d'esquerres Luchino Visconti, que amb *Ossessione* (1943) havia prefigurat aquesta ànsia de penetrar en la realitat italiana, va oferir la insuperada *La terra trema* (1948), sobre les condicions inalterades de vida i opressió d'uns míseros pescadors sicilians, a més de *Bellissima* (1951), la primera autoreflexió neorealista.

L'altre gran protagonista del neorealisme, Giuseppe De Santis, el crític combatiu que havia postulat el retorn al paisatge —físic i humà— italià i que va abordar la perspectiva revolucionàriament utòpica del neorealisme a *Caccia tragica* (1946), va demostrar que el neorealisme no era aliè a l'erotisme —encarnat per la debutant Silvana Mangano— i a l'espectacularitat cinematogràfica amb *Riso amaro* (1949), que la guerra suposa seqüeles rancoroses a *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) o que la condició femenina era un pes per a les dones treballadores a *Roma ore 11* (1951).

Però, a més d'aquestes grans figures, uns altres cineastes menors amb obres majors varen participar d'aquesta «estació» neorealista que després impregnaria el futur cinema italià: les obres de Luigi Zampa, *Vivere in pace* (1946) i *Anni difficili* (1947); la d'Aldo Vergano, *Il sole sorge ancora* (1946); Alberto Lattuada, autor d'*Il bandito* (1945) i *Senza pietà* (1948); Pietro Germi a *In nome della legge* (1948) i *Il cammino della speranza* (1950); la comèdia de Luciano Emmer, *Domenica d'agosto* (1950); i el drama juvenil de Renato Castellani, *Sotto il sole di Roma* (1947); o l'obra de Carlo Lizzani, *Achtung! Banditi!* (1951). I també hi va haver alguns joves que destacarien al postneorealisme immediat, com ara Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Dino Risi o Luigi Comencini, companys del viatge neorealista, a més de nombrosos tècnics i guionistes, entre



els quals no cal oblidar mai l'ànima autèntica, teoritzador i continuador del neorealisme, el guionista Cesare Zavattini, impulsor del film col·lectiu *Amore in città* (1953), autèntic testament d'un moment asfixiat tant per les noves circumstàncies contextuais com per la pròpia dinàmica interna aliena a la fossilització i tendent a la renovació del cinema mundial.

No obstant tot això, què caracteritza el neorealisme en tota aquesta varietat? Podríem dir que és el fet d'ajustar-se a una raó estètica esdevinguda formes estilístiques i centrada en tres efectes bàsics: la contigüitat, la implicació i el rebuig. El neorealisme pretén escurçar la distància entre el signe (la imatge cinematogràfica) i el seu referent (la pregnant realitat italiana del moment); fer creure que es pot superposar el que és vist a la pantalla i la realitat que n'emana; apostar per la immediatesa, l'espontaneïtat, la quotidianitat com a vies de penetració en una realitat tan propera que, fins i tot a la pantalla, se'n fa

contigua a l'experiència diària. El fet d'aproximar-se a la realitat per implicar-nos-hi és el segon disseny neorealista: fer-nos prendre consciència del món en què vivim, portar-nos al compromís amb ell i fins i tot, almenys en alguns casos, proposar-nos en la transformació social, política i econòmica; i tot això no per la via del realisme racional, distanciat o èpic, ni de la pulsio surrealista, sinó de la implicació sentimental, mitjançant els camins del melodrama o de la comèdia. I, finalment, un efecte de rebuig de les formes antigues de fer cinema segons el feixisme, però sobretot de la retòrica ocultadora de la veritat, del cinema entès com a mer espectacle, de les trampes del guió ben acabat, de les fórmules narratives que ens fan somiar i, per tant, oblidar el que és immediat, de les estrelles gastades i gèneres convencionals, sempre a la recerca d'un grau zero de l'espectacle i del relat que no significa ni el documental pur, ni la liquidació del cinema, sinó la seva re-creació al servei dels homes i la seva societat. ■