

Núm. 61
Març
2000

TEMPS MODERNS |

PAPERS DE CINEMA

El Neorealisme italià

Dedicat a
Albert Saoner

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

| | | | | | |
|---|-------|--|----|---|-------|
| Editorial i llibres | 3 | Sensibilitat, política i cultura..., per Antoni Serra | 12 | Xesc i el cinema, per F. M. Rotger | 20 |
| Cartes al director | 4 | | | | |
| Notes sobre el Neorealisme | 5 | Amb el melodrama a la sang, per Enric Alberich | 13 | Catherine, a París..., per Toni Roca | 21 |
| En Blanc i Negre, per Joan Obrador | 6 | Neorealisme: període, moviment, estil, per Xavier Flores | 14 | Un rèquiem per Lester Burnham, per Antoni Figuera | 22 |
| <i>La strada</i> de Fellini, per Jorge Martí | 7 | Adéu a la sala Astoria, per Miquel Sbert | 15 | Homenatge a Robert Bresson | 23 |
| El moment neorealista, per José E. Monterde | 8-9 | <i>Dijous Sant</i> , per Josep Franco | 16 | Cinema negre (III), per Martí Martorell | 24-25 |
| Aprendre a mirar la realitat, per J. C. Romaguera | 10-11 | <i>El hombre de las Baleares</i> , per Catalina Aguiló | 17 | Cinema a "Sa Nostra" | 26-27 |
| | | Porter (i II), per Jaume Salvà | 18 | | |

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Març 2000. Núm. 61

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 72 52 10
Fax 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos
Jeroni Salom

Assessors

Francisca Niell, Antoni Figuera, Andreu Ramis, Albert Ribas, Xavier Flores.

Col·laboradors

Joan Obrador, Martí Martorell, Josep Carles Romaguera, Toni Roca, Catalina Aguiló, Jaume Salvà, Josep Franco, Antoni Serra, Miquel Muntaner, Enric Alberich, F. M. Rotger, José Enrique Monterde, Jorge Martí, Miquel Sbert

Fotos

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 648-1994

"Temps moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines ABC, Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



DE TOT I MOLT

La llengua catalana ha estat considerada signe de la nostra identitat col·lectiva almenys des de Ramon Muntaner

Isidor Mari

No som contradictoris, som plurals. L'any Buñuel, el tribut retut al director i la seva obra no ens impedeix programar per aquest mes de març un cicle de neorealisme italià, vuit pel·lícules cedides per la Cinemateca Nacional de Cuba. Vuit manifesta-

cions artístiques que destaquen el realisme per davant de l'abstracció, totes elles en versió original. *Rivediamo* al Centre de Cultura.

La pluralitat i l'acceptació de la crítica han de ser quelcom més que paraules. Aquest mes inauguram nova secció: *cartes al director*. D'aquesta manera volem obrir un portell al suggeriment, en positiu i també en negatiu si cal. Demanant-vos participació vos demanam igualment concreció, la limitació d'espai exigeix economia de textos. Publicarem els que ens arribi, sempre que vengui signat i no superi les 20 línies d'extensió en un full.

All about my mother, A.A.M.M. odóvar triomfa. La pel·lícula s'ha adjudicat fins ara tots les victòries d'eta-

pa prèvies al dia clau, la contrarellotge del dia que es concedeixen els òscar de Hollywood. Desitjem-li tots els èxits.

Dia 1r de març ja haurà passat quan aquesta revista sigui a les vostres mans. Els habitants de les illes Balears, des de fa uns anys celebren aquest dia la festa de la comunitat. Els nostres governants volen que el visquem com un dia de cine. Tot té la seva explicació. Temps Moderns compleix sis anys aquest mateix dia. Gràcies a la vostra atenció incondicional hem tret al carrer els primers 61 números d'aquesta publicació íntegrament en català. Seguim correctament el camí que Josep Melià i Biel Majoral assenyalaren al pregó de la Fira del Llibre en Català?.

TEMPS MODERNS RECOMANA

LLIBRES

Miquel Muntaner

Ozu. Bresson. Dreyer. El estil transcendent en el cine.
Paul Schrader
208 Pàg. 2.800-Pts.



El món visual de Schrader ha estat definit, molt sovint, com un lloc dominat per la solitud, l'autoengany, la desesperació i la recerca constant de la redempció del dolor. La seva tasca més

peuada és la de guionista: de fet, ha estat un dels principals creadors de metàfores i personatges del cinema americà dels anys 70 i 80.

Com a crític se situa a un entorn ben diferent: la seva crítica valora les obres cinematogràfiques austeres i gens espectaculars.

Ozu al Japó, Bresson a França, Dreyer a Dinamarca i altres directors a diferents països han configurat una manera d'enfocar el cinema que els és comú a tots: L'estil transcendent. El llibre analitza aquest estil com a resultat de dues contingències universals: El desig de l'art d'expressar el metafísic i la forma pròpia de ser del mitjà cinematogràfic.

Directores de fotografia: Cine.
Peter Ettedgui
207 Pàg. 4.975- Pts.

Si més no, és inhabitual que els directors de fotografia rebin la mateixa atenció que la que reben els directors i actors, no hi ha cap dubte que són els responsables tècnics que una història es transformi en imatges.

Aquesta obra pretén donar a conèixer les diferents dimensions del llenguatge cinematogràfic. Una escollida

recopilació d'entrevistes als directors de fotografia més representatius ens permetrà tenir una idea sobre tres generacions procedents de cultures cinematogràfiques diferents.

Tots tenen en comú haver enriquit el patrimoni del cinema universal amb tècnica, sensibilitat i personalitat pròpies. El treball d'aquests artistes ha aconseguit expandir el llenguatge cinematogràfic.



Cuentos de cine De Baroja a Buñuel
264 Pàg. 2.475- Pts.

Recull dels millors contes sobre el cinema, escrits per autors que com Baroja o Buñuel, Azorín o García

Lorca són alguns dels noms més representatius de la generació del 98 i del 27. Ocasí única per conèixer alguns dels episodis de trobada entre la sensibilitat i la tècnica.

La tradició i la modernitat a l'Espanya de principis del segle xx. Rafael Utrera, autor de aquesta esplèndida recopilació, és professor de la universitat de Sevilla i ha estat premiat diverses vegades per la seva tasca d'investigació. Ha publicat assaigs sobre literatura i cinematografia, així com sobre la història del cinema espanyol. Exerceix, sovint, la crítica de cinema a diferents publicacions.





Albert Saoner va ser una persona excepcional, plena de virtuts, però, com no podia ser d'una altra manera, també amb alguns defectes menors. Entre els quals jo esmentaria l'enorme tolerància cap als seus molts amics i escassos enemics, l'entusiasme davant del ciclisme televisat i la passió per les pel·lícules neorealistes italianes. Potser que hi hagi qualche clau capaç d'unir aquestes tres mancances del seu



caràcter. Si és així, però, se m'escapa. Amb tot, aficionat com he estat sempre a les pel·lícules de James Bond, a les comèdies de Wilder i al cine Kubrick, el tercer defecte que he esmentat és el que trob més pervers i nociu de tots. El Centre de Cultura "Sa Nostra" organitza un cicle a l'entorn d'alguns dels films que més agradaven a Saoner.

Esper amb entusiasme la promoció de les seves altres dues aficions inexplicables. Potser d'aquesta manera siguem capaços

d'entendre què s'amaga sota la naturalesa més bondadosa de l'ànima humana.

Camilo J. Cela Conde



Cartes al director

Els al·lots del chaàba

Dia 3 de gener. Vaig al cinema. Veig *Le gone du chaàba* (*El nin del chaàba*), dirigida per Christophe Ruggia, sobre una novel·la autobiogràfica d'Azouz Begag. Pel·lícula francesa sobre la vida a un *chaàba*, un poblat xobolista als afores del París dels anys seixanta. Allà viu tot un grapat de famílies immigrants algerianes en unes condicions infrahumanes. Fang als carrers i fang als peus. Fang a les cases i fang a les mans. Fang a les mirades d'uns pares que veuen allunyar-se el seu passat a Algèria i fang també als ulls al mirar el futur incert dels seus fills a França. I enmig del fang, Omar, un nin de nou anys que no comprèn el món que l'envolta i que es refugia en la lectura, en els llibres que recull dels camions de fems que arriben de la capital. Dia 5 de gener. El meu nebot de quinze anys no té escola. Vacances de Nadal. Decideixo dur-lo a veure *Le gone du chaàba*. A mi no em molesta tornar-la a veure i a ell ben segur li agradarà ja que la pel·lícula manté una narrativa àgil que la fa en molts moments divertida i sempre

entrentinguda. A més, l'obra envolta problemes tals com la immigració, la recerca d'arrels o el valor de l'educació com a font d'alliberació de l'individu, problemes que no es limiten a les xaboles dels anys seixanta, ans al contrari, avui en dia apotser tenguin encara més vigència. Però...oh, sorpresa! Dia 5 de gener, dos dies després d'haver-la vista per primer cop, la pel·lícula ja no és en cartellera. Ni tal sols ha aguantat fins al divendres, dia habitual pels canvis de programació. En pocs minuts passo de la decepció a la indignació. En els dies següents penso en la possibilitat d'escriure un article denunciant un fet al meu parer vergonyós per una ciutat com Palma. ¿Com pot ser que una pel·lícula com aquesta estigui tan poc temps en cartell? Quina pel·lícula he de dur a veure al meu nebot? *Tarzan*? *Mandíbules*? ¿Què hem de fer els ciutadans de Palma que volem veure un cinema una mica més compromès? ¿Hem d'anar trescant, com si fóssim al·lots del *chaàba*, entre els fems d'una cartellera nadalenca infecta, cercant alguna cosa interessant, com fa Omar al cercar llibres entre els fems de la capital?

Ara, un temps després, aquestes reflexions em segueixen pareixent encertades, tot i que, per ventura, siguin massa agressives i mancades d'una anàlisi freda i realista. Ara, un temps després, penso que la sala de cinema que projectà la pel·lícula té poca culpa, ja que passa per ser l'única sala comercial de la ciutat que dona cabuda a aquest tipus de cinema. Encara més, si no fos per aquesta sala, *Le gone du chaàba* segurament no hagués arribat a Palma. I si no la varen mantenir més temps en cartell, degué ser per un motiu raonable. Tot això unit als problemes de distribució i exhibició de les pel·lícules produïdes a la vella Europa, uns problemes que estam cansats de sentir que són tots responsabilitat de Hollywood i de les *majors* americanes. Ara bé, tant si el culpable és aquell o aquell altre, o tots plegats, l'únic cert és que si vull que el meu nebot conegui Omar, hauré de cercar alguna traducció de la novel·la de Begag, ja que probablement la pel·lícula no s'arribi a editar en vídeo, i en tot cas, haurà perdut la màgia del suport cinematogràfic i la sala obscura. Encara bo que sempre ens quedin els llibres. ■

Joan Dols

Melvyn Douglas: *Ninotchka*, li agrad almanco una mica?
 Greta Garbo: La seva presència general no és desagradable.
 Melvyn Douglas: Gràcies
 Greta Garbo: El blanc dels seus ulls és clar. La seva còrnea és excel·lent.
 Ninotchka, 1939 de E. Lubitsch



Notes sobre el Neorealisme

Una vegada denunciada la falsa retòrica del règim feixista, els cineastes italians es llençaren a la recerca de la veritat i la trobaren a la vida quotidiana.

Per a mi el neorealisme és sobretot una posició moral des de la qual contemplar el món. Després es va convertir en una posició estètica, però al principi era només moral.

Roberto Rossellini

El film ideal consistiria en noranta minuts de la vida d'un home al qui no li ocorrerés.

Cesare Zavattini (1902-1989), un dels principals teòrics i guionistes del neorealisme.

L'expressió neorealisme es deu a Mario Serandrei, cap de muntatge de Luchino Visconti, quan veu les proves de laboratori, encara sense muntar, d'*Ossessione* (1942).

Claude Michel Cluny
(*Diccionario de cine*).

Ladrón de bicicletas, ... obra mestra de vero-pauperisme demagògic.

(A l'intel·lectual llibertari no l'agrada va el neorealisme).

Boris Vian. *Cinéma/Science Fiction*.
Unión Générale de Editions. París,
1978.

... *Ladrón de bicicletas* és certament, des de fa deu anys, l'únic film comunista vàlid (...). La tesi implícita és d'una meravellosa i atroç simplicitat: en el món en què viu aquest obrer, els pobres per subsistir, s'han de robar entre si. Però aquesta tesi mai està plantejada com a tal i l'encadenament dels es-

deveniments és, a la vegada, d'una versemblança rigorosa i anecdòtica.

Voleur de bicyclette, a *Qu'est-ce que le cinéma?*

D'André Bazin. De. Du Cerf. París,
1962. Vol. IV

... Cuatre directors dominen l'"escola italiana de l'alliberament": Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti i Giuseppe de Santis...

André Bazin (teòric del cine).

El neorealisme significà per mi una estació feliç. Després de la guerra, la gent es trobava tan sensibilitzada pel dolor, que estimava vertaderament el seu pròxim. Hi havia un esperit de solidaritat, d'amor, que s'expressava amb aquesta dimensió humana.

Vittorio de Seta

Els pares del neorealisme som Rossellini i jo. El neorealisme va néixer sense taules rodones, sense teòrics, decidírem contar la veritat, és a dir, parlar amb el cor obert, amb el cor sincer. Preteníem comunicar aquesta realitat, transfigurant-la en el pla poètic i líric. Després han arribat altres, els teòrics, que han destrossat el neorealisme.

Vittorio de Sica

De Sica, amb el seu *Ladrón de bicicletas* ha donat un nou impuls al llenguatge cinematogràfic. Amèria deu molt a la seva pel·lícula.

Elia Kazan

... El neorealisme va néixer com una alternativa airada contra els convencionalismes estètics i la ideologia del cine del feixisme...

... des d'un punt de vista ideològic, el neorealisme va néixer de l'antifeixisme interclassista (d'impregnació gramsciana), però també de l'ètica populista i solidària del cristianisme, fet que atorgaria a vegades una peculiar ambigüetat o complexitat al moviment...

... el neorealisme va ser sobretot una revolució cinematogràfica referencialista, ja que va dur a la pantalla referents impronunciables durant la dictadura mussoliniana: el món obrer, el miserable suburbi, l'emigració massiva del camp a la ciutat, el mercat negre, etc...

... a diferència del "realisme socialista" soviètic, que mostra triomfalment l'obrer com a un heroi, el neorealisme italià prefereix mostrar el treballador com a víctima...

... el neorealisme italià, a diferència del cine soviètic, prefereix presentar una imatge llagrimosa del treballador, una imatge que mogui a la caritat social (solució democristiana) i molt rarament a la revolució (solució comunista, implícita a *La terra trema*).

Romà Gubern

(La imatge proletària a
La imatge pornogràfica
i otras perversiones ópticas.
Akal. Madrid, 1989.)

... De Sica i jo col·laborarem en una trilogia que tractava sobre diferents aspectes de la realitat italiana: els homes a la societat (*Ladrón de bicicletas*), la fugida de la duresa a la vida quotidiana (*Milagro en Milán*) i la vellesa (*Umberto D*)...

Cesare Zavattini





En Blanc i Negre

Joan Ubrador

Quina és la resposta que Vittorio de Sica dona al problema social? En realitat, cap. A no ser que consideri a Bruno (fill d'Antonio) com l'esperança d'un avenir millor" (*Le neo-realisme italien et ses createurs*. P. G. Hovald).

Aquestes són les paraules d'un crític de l'època sobre el contingut político-social de *Ladri di biciclete*. Tal vegada sigui pel pas del temps, o que la mateixa contemporaneïtat d'Hovald amb de Sica fos un impediment, però aquesta opinió sembla molt desafortunada respecte d'aquest film; la veu en *off* del final així ho confirma. (Les veus en *off* a què estic acostumat són les veus dels mateixos personatges, o la veu d'un narrador, que contenen la seva vida passada o intenten esbrinar el seu futur. Però aquesta veu omniscient, immaterial, que parla no representa cap personatge de la pel·lícula, ni crec que pugui ser la veu de De Sica o del guionista, Cesare Zavattini. Quina intromissió tant ingènua seria per part dels seus creadors en l'obra cinematogràfica!... Més bé semblaria, la veu d'un profeta bíblic, si no fos una irreverència pensar que Déu mateix ens parla). Després d'haver perdut la seva bicicleta, després haver desesperat un diumenge amb el seu fill cercant-la, després d'haver trencat un dels principis bàsics de la moral cristiana -tornant mal per mal-... Ricci, encara, serà perdonat i s'adonarà de la infinita vàlua de la petita mà del seu fill. En aquest moment escoltem una veu desconeguda sorgit del buit i que ens parla de fe i d'esperança en un futur millor, de l'autèntica caritat cristiana. De Sica dona resposta al *problema social*, podem o no estar d'acord amb ell -la caritat mai podrà fer desaparèixer la pobresa d'una manera rigorosa- però en aquest moment ens diu que només hi ha una solució: la commiseració cristiana cap al pobre de solemnitat.

Suposo que, sense esforç, es podria mostrar la connexió ideològica que va existir entre la Democràcia Cristiana italiana i l'anomenat neorealisme, en

especial en el cas de Vittorio de Sica i Zavattini. Però, al bon cinèfil, no li preocupen aquestes petiteses, només les aportacions tècniques i estètiques dels grans films. Les dues pel·lícules de Sica que s'han de projectar aquest mes al Centre Cultural són molt rellevants dins d'aquest moviment cinematogràfic. *Sciussia* (1946) constitueix un dels primers moments estel·lars; mentre que *Ladri di biciclete* (1948) és una obra mestra. Aquestes dues obres comparteixen un fet important: el protagonisme infantil; com si de Sica ens

infern d'aquesta terra adobat per la pobresa i la insolidaritat. La pel·lícula aconsegueix a la perfecció una de les exigències bàsiques del neorealisme: es tractava de mostrar la realitat tal com és, sense cap additament innecessari, amb una economia radical de mitjans i efectes cinematogràfics. Zavattini hauria volgut filmar noranta minuts de la vida d'un home caminant, sense que li succeeixi res d'extraordinari, captant l'instant sense interrupcions i prescindint de l'artificialitat del muntatge. *Ladri di*



volgués dir que un món només pot ser just si es respecten els nens.

Per altra banda, si alguna cosa varen deixar ben assentada els creadors neorealistes, és el color de la Itàlia de postguerra: Blanc i Negre. Ells varen rebutjar el color per raons estètiques i filosòfiques, abans que per raons tècniques. Blanc, negre i totes les tonalitats possibles del gris: grisos malenciosos, grisos pobres, grisos tristos, grisos miserables, grisos traïdors, grisos desconfiats... i negre de mort contra el blanc de la tènue esperança. A *Sciussia* podreu trobar el negre de la mort -i estúpida-, a *Ladri di biciclete*, no. En canvi, trobareu tota la gamma lluminosa que va del blanc al negre, per il·luminar la desesperança humana. La recerca d'Antonio i Bruno en ple *dia del senyor*, per moments, sembla una davallada als inferns. Un

biciclete respon perfectament a aquest ideal. De Sica va prescindir de tota artificialitat per fer-nos viure el drama que pot significar en la vida d'un pobre home un fet insignificant, el robatori d'una bicicleta. Per això, se servirà d'una magistral composició entre plans llargs i primers plans d'Antonio i el seu fill, amb una clara finalitat: mostrar-nos fins a quin punt pot arribar la solitud d'una persona envoltada d'una immensa multitud. Fins i tot, els protagonistes d'aquest film no són professionals: L. Maggiorani era un obrer que només va deixar de fer feina dos mesos per rodar la pel·lícula; mentre que E. Staiola era fill d'una família de refugiats. D'aquesta manera, les seves interpretacions es fan encara més autèntiques: les pors que podem llegir als seus rostres no són interpretacions, són absolutament reals. ■



La strada de Fellini: més enllà del neorealisme.

Jorge Martí

Encara que els seus inicis cinematogràfics estiguin indissolublement units al naixement del neorealisme, el cine de Federico Fellini es va desmarcar molt ràpidament dels postulats d'aquesta escola. Fellini va començar al món del cine col·laborant en la producció de dues obres mestres del neorealisme: *Roma, città aperta* (1945) i *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini. No és estrany que les seves primeres pel·lícules (*El jeque blanco*, o *Los inútiles*, en són dos exemples) estiguin marcades per aquesta estètica. Però ja en una de les millors produccions fellinianes d'aquesta primera època, com és *La strada* (1954), el quart film que va dirigir, trobem elements més personals que el separen dels postulats del neorealisme i que, d'alguna forma, anticipen el que serà la seva segona època, el començament de la qual podríem situar cap al 1959, amb l'estrena de *La dolce vita*.

La strada és una còctel format per dues parts de lirisme i dues de visió grotesca de la realitat, unides amb una cruel angostura d'amargura. Una estranya barreja que sobrepasa el motlle de l'estètica neorealista, de la qual Fellini, no obstant, ha pres molts elements formals: la tipologia dels personatges, gent miserable amb unes condicions de vida molt dures, l'ambientació i el desenvolupament tràgic de l'argument.

El cas és que Fellini s'implica molt personalment en molts dels seus films. Vull dir que, en el fons, parlés del que parlés, Fellini acabava parlant sempre de si mateix. Aquest component autobiogràfic de les seves millors produccions xocava amb el distanciament i l'intent d'objectivitat dels films neorealistes més canònics, que solien cercar una realització propera als documentals.

La strada narra una terrible història d'amor ambientada al món del circ ambulat, món que Fellini coneixia bé, ja que des de molt jove l'

havia atret. De fet, va treballar a principis dels quaranta en una modesta companyia de teatre ambulat, que si bé no era pròpiament un circ, li oferí un succedani molt proper. Els protagonistes, el forçut Zampanò i Gesalmina, una dona simple i muda que l'ajuda en les seves actuacions, varen ser interpretats magistralment per Anthony Quinn i la dona de Fellini, Giulietta Masina. El contrast entre la crueltat irracional de Zampanò i la fragilitat de la ingènua Gesalmina queda remarcada pel tipus d'actuació que Fellini va exigir de tots dos: Anthony Quinn va interpretar de manera molt realista el tipus de personatge que millor sabia fer, l'home brutal i impulsiu, sense res al cervell; Giulietta Masina, pel contrari, en lloc d'una actuació realista, va interpretar el seu paper com si fos un mim, exagerant l'expressivitat de la cara i del cos, imitant, fins i tot, els gestos de Charlot (per perfilar el seu paper, va haver de veure i estudiar moltes de les pel·lícules de Charles Chaplin). Aquest tipus d'interpretació, lluny de la versemblança del neorealisme, carrega el seu personatge d'una tendresa i un lirisme que es contraposen molt eficaçment amb la duresa del món que l'envolta i, especialment, amb la brutalitat del seu company, Zampanò. Però a més, el contrast entre tots dos personatges resulta també grotesc, com una mena de deformació esperpèntica de la realitat, deformació que era molt del gust de Fellini i que trobarà la seva màxima expressió a altres pel·lícules posteriors, com ara l'extraordinària *Amarcord*. El final

tràgic de la pel·lícula, amb un Zampanò plorant la mort de la seva companya davant la mar, humanitza el personatge, emociona l'espectador i eleva la pel·lícula a una mena de símbol de la fràgil condició humana.

L'obtenció del Lleó d'Or de Venècia i de l'Óscar a la millor pel·lícula estrangera, varen convertir *La strada* en el primer gran èxit internacional de Federico Fellini, un èxit més que merescut, ja que estem davant d'una de les seves millors pel·lícules, que és tant com dir d'una de les pàgines magistrals de la història del cine. ■



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



“...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...”

(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. ■

Aprendre a mirar la realitat: el neorealisme

J. C. Romaguera

A part de la importància que tindrà el moment històric –el final de la dominació del Fascio una vegada acabada la II Guerra Mundial– dins el cinema neorealista, tant a nivell temàtic com estilístic, també s'han de tenir en compte altres condicionaments, més vinculats i pròxims al món del cinema. Un debat molt important és el que establiren els teòrics de la revista *Cinema* quan començaren a criticar el excessos formalistes i les simples il·lustracions en imatges que en feien de les adapta-

tives del segle XIX. La novel·la de Dos Passos, Faulkner, Steinbeck i Hemingway introduirà innovacions en els conceptes de punt de vista i en el maneig de l'espai i el temps, que configuraran l'estil directe i aferrat a la realitat d'aquesta narrativa. La traducció i divulgació que Pavese farà de la novel·la americana, les relectures crítiques de Zola i Balzac i les projeccions clandestines que es veien sobre el naturalisme francès i el realisme social rus exerciren la major influència sobre els joves cineastes italians que reaccionaran contra l'art oficial del feixisme i tampoc compariran el trajecte iniciat pel cinema burgès estilitzat i cal·ligràfic.

Al 1942 ens trobam amb l'antecedent més immediat del neorealisme: *Osessione* de Luchino Visconti. La pel·lícula, finançada pel mateix Visconti, cas apassionant d'aristòcrata i marxista militant alhora, és una lliure adaptació de la novel·la de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces*, el qual ja havien adaptat Pierre Chenal i Tay Garret. L'argument funciona com un simple pretext per poder parlar d'una passió obsessiva a la Itàlia provinciana dels anys quaranta, formada per carreteres secundàries, tavernes i mercats, i per poder dirigir una mirada detallada, a la manera de Balzac, al marc ambiental d'una societat en què hi ha lloc per l'assassinat i la prostitució com a sortida de la misèria i la penúria econòmica. *Osessione* va patir la persecució de la censura i fou projectada clandestinament davant el repte que suposava per a l'art oficial de l'època. Un altre antecedent que podem citar és *Cuatro pasos por las nubes* (1943) d'A. Blassetti, comèdia que també apunta el naixement del neorealisme mitjançant la descripció dels ambients que transiten els personatges.

Serà el moment en què Itàlia conegui la llibertat quan es produirà l'erupció artística de *Roma, città aperta* (1945) de R. Rossellini, que demostra la potència expressiva d'un cinema revolucionari que sorgia d'entre

les ruïnes i el ressò més recent dels bombardeigs. Sense haver completat el guió, havent de vendre el seu mobiliari i sense equip de so, Rossellini es llança des del precipici del seu geni a rodar una obra mestra. La pel·lícula descriu els darrers dies de l'ocupació nazi a Roma i la lluita de la Resistència que uneix tres personatges, interpretats per Marcel Pagliero, Aldo Fabrizi i Anna Magnani, en un destí comú. Amb *Roma, città aperta* podem afirmar que es produeix el punt de partida del moviment neorealista i que la pel·lícula de Rossellini no és un crit solitari que es perd entre el clamor d'un poble desolat, com ho demostra que l'any següent realitzarà *Paisà*, anirà una mica més lluny en el seus assoliment artístics.

Roma, città aperta anirà a la recerca de la realitat per desvetllar-la, descobrint-la davant el camuflatge que ha exercit la història oficial del Fascio. Sense emfasitzar gratuïtament, el film tan sols pretén mostrar la veracitat d'uns fets determinats i delimitats geogràficament i temporalment i ser una reacció contundent al retoricisme que disfressa el fals artifici de la cultura feixista. Serà aquest un moment en què el cinema es consciencia i aprèn a mirar la realitat d'una altra forma, tenint com a tasca essencial mostrar la vertadera cara de les coses i dels éssers humans i així motivar el compromís amb l'espectador. A partir d'aquí, doncs, podem afirmar que Rossellini concedirà el protagonisme a la microhistòria, protagonitzada per la gent corrent, marginada i oprimida doblement, per la vida i la pantalla, per tal de rebatre la macrohistòria oficial. Com a exemple podem citar les imatges documentals dels noticiaris que introdueixen cada un dels sis episodis de *Paisà*. L'aproximació que farà Rossellini adquirirà el caràcter d'una crònica, que juntament a la voluntat d'objectivitat documental compliran les exigències veristes del seu cinema. Aquesta exigència es veurà reflectida a nivell temàtic al plantejar el neorealisme l'estudi de l'home com a ésser social;



La terra trema

cions literàries els cineastes cal·ligràfics. Els membres de la revista *Cinema* afirmaven la importància que ha de tenir la lectura crítica del text i la reelaboració d'aquest a l'hora de portar-lo a un altre llenguatge. El joves crítics de l'esmentada revista –Visconti, De Sica, Antonioni– admiren el cinema francès dels anys trenta –Jean Renoir, Marcel Carné– com el més interessant apropament al realisme decimonònic i resultarà molt influent en els seus plantejament estètics; alguns, com Visconti a *Una partita de campo* (1936) de Renoir, i Antonioni a *Les visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné, treballaren com a ajudants de direcció. També s'ha d'assenyalar la fascinació pel model literari americà com a factor de resistència cultural al feixisme i com a moviment literari que renova les sòlides però polsoses estructures narra-

per altra banda, a nivell estilístic, el verisme documental serà assolit mitjançant el treball d'actors no professionals, escenaris i il·luminació naturals, absència de tot artifici i una mirada despullada sobre la realitat implacable que no permet ni els adornaments i les dissimulacions.

Paisà i *Germania, anno zero* són les dues següents mostres que Rossellini continua treballant la immediatesa d'una posada en escena que busca la revelació directa de la realitat; una realitat en què s'introdueix la ficció, el que provoca una conseqüent ruptura de la progressió dramàtica. En ambdues pel·lícules Rossellini permet una major llibertat al discurs, cercant constatar els fets i abandonar qualsevol intent de conscienciació social, i així ens ho fa saber a l'inici de *Germania, anno zero*. Referent a *Paisà* cal significar que el gran mèrit és el d'engalzar una ficció organitzada i estructurada en sis episodis en la improvisada i anàrquica execució d'un exercici documental. El resultat és que hi ha una certa relació interna, una intel·ligibilitat dels fets, però aqueixos no encaixen per una determinació prèvia. Com diu A. Bazin, els fets sorgeixen d'una realitat bruta i l'espectador es veu obligat a copsar el sentit a l'unir-los, ja que els fets no tenen l'obligació de servir a la imaginació a priori. A *Germania, anno zero* els protagonistes són les ruïnes del Berlín de la postguerra, i com aquestes afecten als personatges, i Edmund un nen incapaç de manifestar-se com qualsevol nen de la seva edat i que és una víctima directa de l'educació del nazisme. La pel·lícula presenta un equilibri perfecte entre la mirada subjectiva del protagonista i la mirada documental del director.

Juntament amb Rossellini, hem de situar al front del neorealisme la figura de Vittorio de Sica, el director de meravelles com *El Limpiabotas* (1946) i

Ladrón de bicicletas (1948). De Sica va trobar en el guionista Zavattini el seu complement a l'hora de formar una parella ideal i fructífera, que davant la crítica indignant exclamada per Rossellini o l'esperit marxista de Visconti, es va decantar per un tractament tendre i una visió compassiva. El cine de De Sica també llança una mirada directa, plena d'implicacions morals, a la realitat però es manté en un pla sociològic, retratant la vida quotidiana i el sofriment dels humils, i no assoleix la dimensió política de Rossellini. Les lliçons de De Sica tenen menys a veu-



re amb la història i més amb la vida. A *El limpiabotas* hi ha una forta influència del realisme poètic francès al posar en contacte la realitat més pròxima amb el món idealitzat infantil. *Ladrón de bicicletas* s'estructura al voltant del mític i tradicional tema de la recerca, per portar l'espectador cap a la demostració del caràcter utòpic de la solidaritat, a causa de les circumstàncies socials i al fet que impera la misèria moral i la llei de la selva. El film està dominat per una visió pessimista de la societat italiana de postguerra i per la mirada perplexa de Bruno davant la situació del seu pare i per la caritat amb què el director tracta els protagonistes.

Luchino Visconti marxà a Sicília per rodar el que en principi havia de ser un tríptic, però que per dificultats econòmiques tan sols va poder realitzar *La Terra Trema* (1947-48), l'episodi dels pescadors, en què duia a terme gran fresc social que explicava les revolucions de la gent del poble con-

tra els adinerats explotadors. La conclusió pessimista de la pel·lícula havia de tenir el seu revers en el tercer episodi. Visconti va treballar en escenaris naturals i amb els mateixos habitants com a intèrprets aconseguint un estil documental, però que, en canvi, mostrava un refinat gust plàstic. L'acurada bellesa de les imatges es deuen a la qualitat de la fotografia i a l'extraordinari treball en la profunditat de camp. *La Terra Trema* mostra una aproximació a la realitat, per tal de desvetllar la veracitat dels fets i alhora mostra un control absolut de la tècnica i la posada en escena, portant al límit el documental reconstruït i fent que el neorealisme avanci i no caigui en l'esgotament.

No m'agradaria cometre la injustícia de no citar alguns noms que també formaren part d'aquest moviment cinematogràfic. Així doncs, tenim a Luigi Zampa director de *Vivir en paz* (1946) i *Anni difficili* (1948), Carlo Lizzani i la seva *Achtung banditi!* (1951) i a Pietro Germi i *El camino de la esperanza* (1950) que tracta el tema de la immigració des de l'agreste i desolat sud cap al nord industrialitzat. Un nom important és el de Giuseppe de Santis, col·laborador de Rossellini i Visconti, i que té en *Arroz amargo* la seva obra més reconeguda, en gran part la sensualitat explosiva de Silvana Mangano, encara que no hem de descuidar l'equilibri que estableix entre el barroquisme formal, el tractament melodramàtic i el realisme documental. Com es pot veure, el neorealisme va ser un moviment amb una enorme vitalitat i molt prolífic que va provocar un verdader sisme que va obrir nous camins i noves possibilitats, com el fet de fer el cinema més accessible a tothom, democratitzant-lo a nivell temàtic, al donar el protagonisme a l'anònima gent del poble, i a nivell creatiu, al prescindir dels estudis i apropar-se a la realitat sense falses mistificacions. ■



Sensibilitat, política i cultura: el neorealisme com a instrument d'art

Antoni Serra

«*Si rischierà, in nome d'un malinteso gusto estetico, di peccare d'ingenuità ritenendo che il film d'arte, per l'universalità dell'arte, sia destinato ad imporsi alla sensibilità anche d'un pubblico imprevisto...*»

Il cinema come strumento di cultura,
de Filippo M. De Sanctis.

El cinema és cultura o és un (entre d'altres) simple instrument de cultura?

¿Vostès, amics meus, lectors intel·ligents de l'impossible no numèric, creuen que té gaire importància la disjuntiva enunciada abans?

És clar, que no. Jo, cinematogràficament (pel que fa al gust, s'ha d'entendre; no a la tècnica ni a l'artifici) em vaig fer espectador amb el cinema italià del neorealisme o sigui, amb els seus màxims exponents, des de Cesare Zavattini i Vittorio De Sica (¿qui no recorda aquells excepcionals films, que avui són ja molt més que història, *Miracolo a Milano*, *Ladri di biciclette* o *Sciuscià?*) fins a Rossellini i Fellini, només per citar-ne uns pocs. Per a nosaltres, els joves que patiem el franquisme galopant (una mena de plaga que ennegria de nogalina cadavèrica les cèl·lules cerebrals), el neorealisme va ser sinònim de llibertat.

Europa acabava de sortir –amb milions de morts inútils, com succeïx sempre– d'una guerra patètica i Itàlia, que l'havia patit doblement, ja com a víctima de Mussolini i l'aliança amb Hitler, o bé com a centre d'operacions de les tropes aliades... Itàlia, deia, es va regenerar a través del neorealisme. Un producte cinematogràfic i intel·lectual (no cal oblidar que un dels seus pares més representatius, el guionista Zavattini [1909], procedia del món de la literatura) que es va forjar, no tan sols per les conseqüències socials i econòmiques de la guerra, sinó també a causa de l'escandalosa política repressiva contra els partisans, o sigui: els homes de la resistència al nazisme i al feixisme, quan varen deixar de ser útils a la democràcia cristiana. Repressió que semblava tenir tots els elements de

dissuasió d'una guerra civil, destrucció, assassinat, mort, talment com va recollir Cassola, Pratolini i Moravia en alguns textos narratius.

Mentre nosaltres, simples universitaris i participants de les primeres lluites antifranquistes, vèiem aquell cinema ja bé a través dels filtres oficials (la censura) a les sales de projecció comercial o d'«amagatots» en cine-forums clandestins, la societat espanyola i la vivència quotidiana d'Europa avançaven per camins polítics i culturals del tot diferents. Així no és d'estranyar que interpretàssim el neorealisme com una vocació social, indiscutible, però també (i sobretot) pel que tenia de revulsiu artístic, de lúcid plantejament narratiu en imatges: el llenguatge cinematogràfic sense embuts –lliure i rebel.

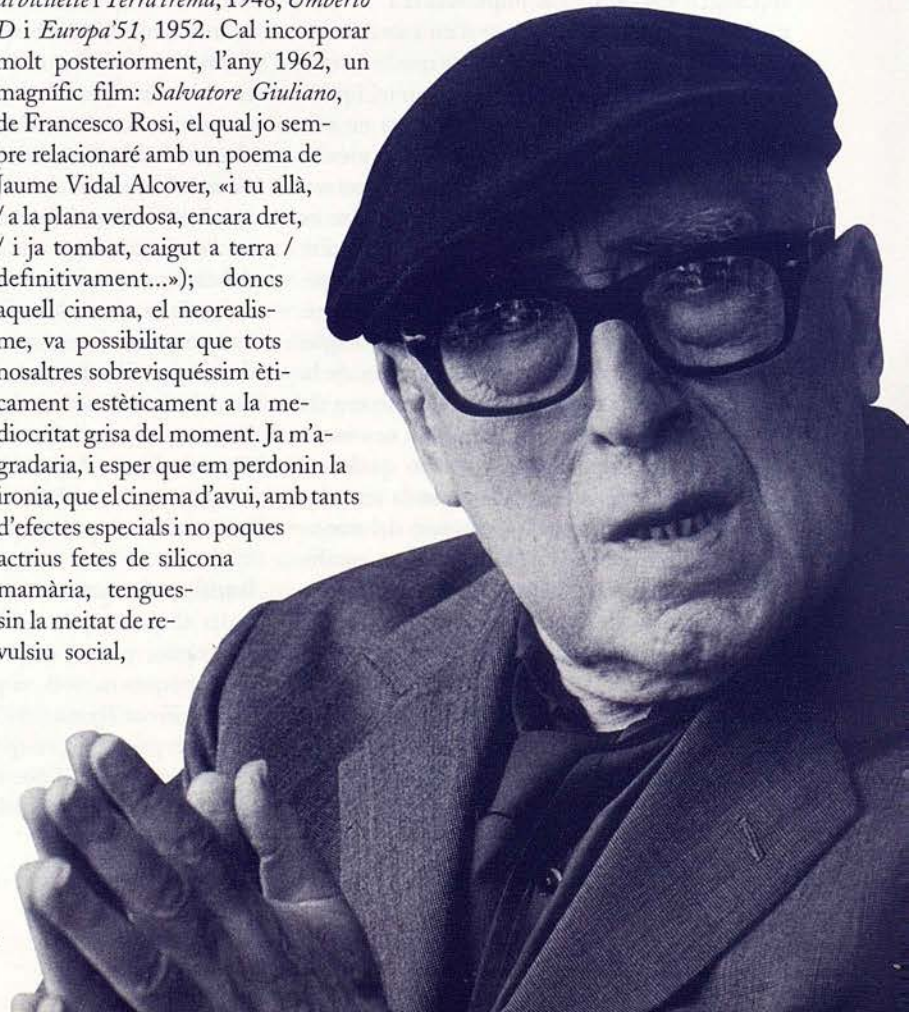
Aquell cinema en gran part realitzat en els anys quaranta i a principi dels cinquanta (unes poques i significatives dates, si em permeten: *Roma, città aperta*, 1945; *Paisà*, 1946; *Germania, anno zero*, 1947; *Sciuscià*, 1946; *Ladri di biciclette* i *Terra trema*, 1948; *Umberto D* i *Europa '51*, 1952. Cal incorporar molt posteriorment, l'any 1962, un magnífic film: *Salvatore Giuliano*, de Francesco Rosi, el qual jo sempre relacionaré amb un poema de Jaume Vidal Alcover, «i tu allà, / a la plana verdsosa, encara dret, / i ja tombat, caigut a terra / definitivament...»); doncs aquell cinema, el neorealisme, va possibilitar que tots nosaltres sobrevisquéssim èticament i estèticament a la mediocritat grisa del moment. Ja m'agradaria, i esper que em perdonin la ironia, que el cinema d'avui, amb tants d'efectes especials i no poques actrius fetes de silicona mamària, tenguessin la meitat de revulsiu social,

d'intensitat artística i de netedat de plantejaments que el neorealisme. Però ara vivim una realitat cinematogràfica diferent i, com afirmava el savi Luigi Chiarini, durant molts d'anys director de la Mostra de Venècia, «els censors més severos i intransigents sempre diuen, mentre fan l'ullet, que un "parell de cames maques no escandalitzen"», encara que sí escandalitza, tant avui com ahir i sempre, l'art de veritat, de la mateixa manera que va escandalitzar –afortunadament– el neorealisme a les mentalitats ben pensants.

Preferesc ser escandalitzat, i viure... viure sense repressions ni morts per assassinats civils, militars i religiosos.

El neorealisme és senzillament la vida del que és infinitament petit i quotidià.

O sigui, una meravella. ■



Cesare Zavattini

Eric Alberich

Històricament, i d'acord amb el que indica la seva pròpia denominació, el neorealisme italià s'ha caracteritzat com una nova manera d'acostar-se filmicament a la realitat, entenent aquesta idea des d'una doble vessant: d'un costat, es tractava de portar a terme una renovació dels temes, reflectint la realitat més fidelment, amb tota la seva cruïssa, amb les seves misèries quotidianes i lluny del glamur falsificador, amb una decidida voluntat que el cinema fos un testimoni del present; de l'altra, aquesta pretensió realista necessitava d'unes formes expressives més directes, més properes a l'aparença documental.

Dit això, cal matisar una mica el grau de veritable renovació que va suposar aquesta doble aposta. La seva tasca revitalitzadora del cinema i la seva importància històrica i estètica es troben fora de qualsevol dubte, però la seva revolució, en tot cas, va ser més temàtica que no pas narrativa. De fet, si examinem en detall tots els grans èxits neorealistes i tots els títols mítics del moment ens adonarem que, en major o menor grau, tots es troben sota la influència d'una estructura melodramàtica, de vegades encoberta per la tragèdia però sempre persistent com a dispositiu clau a l'hora de fer avançar el relat.

Els autors neorealistes eren els primers interessats a connectar amb el públic, en buscar l'adhesió de l'espectador a través de la identificació d'aquest amb els personatges i amb el seu entorn. Les calamitats que patien els protagonistes eren sovint molt semblants a aquelles que molts italians podien patir en aquells temps de postguerra i de dolor, en què la precarietat i fins i tot l'auto-compassió eren a l'ordre del dia. Per tant, calia apel·lar a les arrels de la narrativa popular, als mecanismes bàsics d'identificació espectador-personatges, i aquests no es podien trobar de forma més com-



Osessione

pleta en un altre gènere que no fos el melodrama. A pesar de la seva estètica propera, del seu to urgent i de denúncia, el cinema neorealista no es mostrava gens tímid a l'hora de recórrer a la música com a element de suport de les emocions, seguint així la pauta canònica del melodrama, segons la qual aquest es compon de música (*melos*) més drama. La patètica cursa del carrer d'Anna Magnani a *Roma, città aperta* (1942) o el passatge final d'*Stromboli* (1949) són dos coneguts exemples de com Rossellini emprava la música – i un muntatge ritmat en consonància amb ella – per tal d'enfortir la transmissió d'emocions a l'espectador, treballant el procés d'identificació entre aquest i el personatge central. De manera similar, en tot el cinema neorealista dirigit per Vittorio De Sica aquesta tendència al melodrama és ben clara, organitzant els diversos elements del re-

lat en funció de la generació d'emoció i de compassió. Qualsevol anàlisi atenta dels seus films destrueix el mite de l'improvisació neorealista: tots els detalls tenen una intencionada funció (melo)dramàtica, responen a una mesurada lògica interna.

Però l'exemple potser més revelador –per paradoxal– el tenim a *La terra trema* (1948), de Visconti, un documental en el qual es tendeix a la creació d'una atmosfera poètica, d'una bellesa estètica que anuncia la definitiva entrega del realitzador al terreny del melodrama pur, d'una manera molt similar a com, sis anys abans, amb *Osessione*, el mateix Visconti havia preludiat la necessitat d'un cinema italià que no ignorés la realitat més punyent. ■

Havier Flores

El neorealisme, vist de de la perspectiva actual, es podria situar més com un "període o una època" del cinema italià que no com un moviment cinematogràfic concret. En això hi té molta influència l'opinió de bona part dels crítics i historiadors de cinema dels anys 60 i 70, així com la posterior evolució dels directors que formaren la part més recordada d'aquella època de postguerra.

Curiosament, trobar una definició precisa del neorealisme, com s'entén en la història del cinema, es fa bastant difícil. Hi ha alguna dispersió a situar els antecedents del neorealisme, encara que podríem citar cert cinema realista americà dels anys trenta, alguns directors soviètics i francesos del mateix període i cert gust per redescobrir l'estil documentalista com alguns dels més precisos.

Les convulsions històriques i socials de postguerra italiana, així com el final del feixisme i l'entrada dels aliats



Cinecittà, conegut per tots com els grans estudis italians, es convertiren pràcticament de cop i resposta volta en un centre de refugiats a la caiguda del Feixisme. Aquesta figura quasi metafòrica ens podria donar una idea de com situar la preocupació d'alguns directors que abordaren el període neorealista des d'una òptica populista i fins i tot proletària davant els que van seguir un camí diferent recolzant amb certs esquemes més propers al melodrama.

Amb tot, és fàcil identificar en aquest període una preocupació més propera a l'"home comú", que sobreviu amb grans dosis d'optimisme envoltat d'un escenari desfet i incert dins d'un món que pretén recuperar la seva pròpia dinàmica històrica truncada per una guerra devastadora.

"El descobriment del paisatge" —utilitzat d'una forma aliena a la pura reproducció mecànica així com l'ús de l'escenografia allunyada de l'estil teatral no tenen perquè haver estat inventades pel neorealisme, però la freqüència i l'encert de la seva utilització van fer concebre la idea que d'ens trobàvem davant un "movi-

ment", "estil" o "període" amb identitat pròpia que es desfeia dels llaços que lastraven el cinema d'una forma academicista, retòrica i rutinària, absent d'una veritable preocupació humana.

Cert paternalisme en els plantejaments i una optimista i bondadosa mirada social com la que caracteritzava el cinema de De Sica per exemple, no ens ha de fer oblidar, "mirades" més severes i crítiques però que no obstant han envellit més ràpidament que el celebrat autor de *El limpiabotas*.

L'absència d'un veritable fonament estilístic, així com les més que notables diferències dels seus progenitors feren que deu anys després del seu inici no es pogués parlar ja amb propietat de període neorealista

A nosaltres ens hauria de valer recordar noms com: Blasetti, Zavattini, Germi, De Santis, Lattuada, Rossellini, De Sica entre molts d'altres com exponents d'un cinema que combinava el talent amb una autèntica preocupació humana i social. ■



a Roma són elements que no poden obviar-se a l'hora de situar un marc de referència d'aquest període.

Lloyd Nolan: Per què tornes a aquesta carnisseria?
 Stewart Granger: Per doblers
 Lloyd Nolan: Aquests doblers et duran remordiments
 Stewart Grange: Remordiments ja en tenc. El que no tenc són doblers.
 La última cacèria, 1965 de Richard Brooks



El discret adéu de la sala Astoria

Miquel Sbert i Barceló

Aquest local s'havia començat a construir el gener del 1936 seguint els plans del jove arquitecte Gabriel Alomar per tal de dedicar-la a l'exhibició de reportatges i documentals - s'havia de dir Actualidades, nom que després va adoptar un altre local- havia de ser explotat per Serafi Sureda, aleshores empresari del Principal, Miquel Alomar, distribuïdor cinematogràfic i un delegat de la propietat del local. Finalment es va inaugurar just acabada la guerra civil, el vint-i-tres de novembre del 1939 amb la pel·lícula *Viento en popa*, una comèdia oblidada amb Jessie Matthews. La nòmina de locals a Palma aleshores estava integrada pels teatres Líric, Balear, Principal, Born i Rialto i els cinemes Modern, La Protectora, Doré, Fantasio i esporàdicament pel saló Mallorca al barri del Call. El ventall de llocs de divertiment es complementava amb les sales de festes Tito's, Virginia, Trocadero, la terrassa Mediterráneo, s'Aigo Dolça i el saló Born.

Per primera vegada un local de Palma adoptava el nom de sala, segurament per disposar solament de pati de butaques el qual era de color blau, tot il·luminat amb llum indirecta. Tenia un ampli vestibul animat per la presència de vitrines dedicades a l'exposició de productes i pels elegants uniformes que lluien els empleats. Ja que l'electricitat no era segura, aviat se li va instal·lar el seu propi generador de corrent.

Es va convertir en el local de moda i, durant una temporada, s'hi projectaren una sèrie de films interessants com *La Kermesse heroica*, de Feider, *Horitzons Perduts*, de Frank Capra, l'exitosa *Miguel Strogoff*, *el correu del tsar*, projectada conjuntament amb el veí Teatre Principal, exhibint-se dos dies de la setmana la versió original francesa, *La comtessa Alexandra* per Marlene Dietrich, *Alarma en el expreso* (Primer premi de l'Acadèmia de Hollywood) i *Rebeca*, les dues de Hitchcock o *Lluna Nova*, de Howard Hawks. Encara no existia el No-Do i l'agost del 1940 ofe-

ria el noticiari UFA amb la presa de París i la desfilada alemanya davant de l'Arc del Triomf.

Tot aquest panorama en blanc i negre es va veure alegrat per l'apoteòsic a estrena d'una cinta en colors, el primer llargmetratge de dibuixos animats, *Blancaneus i els set nanets* (1937), de Walt Disney, en *technicolor multipiano*. Per a l'ocasió -l'octubre del 1941- les localitats es posaren a l'extraordinari preu de quatre pessetes... i passà en continuació d'estrena al Principal. L'any 1949 la sala va ser pintada d'un nou color, tapisada de bell nou i la il·luminació canviada.

La seva vida comercial va estar molts d'anys emparellada a la del cinema Avenida, compartint la programació i les innovacions tècniques. Tenia capacitat per a cinc-cents trenta espectadors.

Els darrers anys va ser regentada per Empresa de Control y Suministros de Cataluña, S.A., exhibint únicament material de la seva distribuïdora Lauren Films, essent per tant l'única sala balear regentada totalment per una empresa forània. Allà hi va estrenar la premonitòria *Cinema Paradiso*.

El trenta-un de gener a la nit va oferir el seu darrer passatge. Així, com d'amagat, sense cap xeremia, ...va tancar. ■



Secuestrando a la señorita Tingle, darrera pel·lícula projectada a la sala Astoria



Dijous Sant, de Jaume Vidal

Josep Franco

Just acabada la projecció, dimarts 25 de gener, del curtmetratge (o migmetratge) *Dijous Sant*, el monografiable Vicenç Matas em demanava si havia pres notes, m'imagina que per la sornegueria pròpia que caracteritza l'ésser mediterrani illenc. Com jo també ho sóc ja una mica d'això i no m'he pogut desfer de la condició pròpia del meu país de frontera, i com conec des de dins la tradicional gaiodoneria amb què es miren de bell antuvi els factors del medi i els qui en xerren, he acceptat la profília, ben entès com un petit homenatge a tots els qui feren possible la criatura, presents o absents.

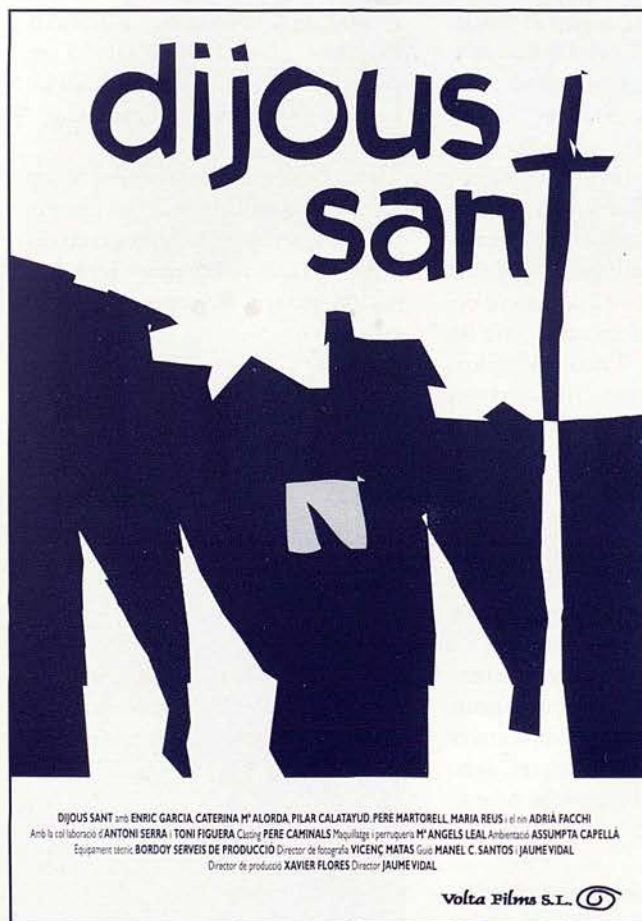
És un film homenatge del mut, en paraules del seu director, i ho aconsegueix en part. La projecció va acompanyada de música en directe, unes notes sobre variacions de temes d'autors mallorquins al piano que lliguen molt bé amb la imatge, i quasi diríem que lliguen la imatge. A aquesta li manca, al nostre entendre, una cadència més viva, un ritme que imités aquell resultant del pas dels 18 fotogrames per segon als vint-i-quatre. S'hauria adequat més no solament a la voluntat de l'homenatge en si, sinó al material filmat. En lloc de vint-i-dos minuts, en duraria 16 i mig, però guanyaria en coherència, no en referència a com es feia en el cinema mut, sinó a com el rebia l'espectador que ja no era de l'època muda, sinó sonora; nosaltres. Adquiriria, així, un to més abstracte que l'aproparia més encara a aquell expressionisme que s'albira en els contrastos de llum, que s'intueixen

més que es veuen, i que s'hagués pogut arrodonir amb una interpretació més decididament gestual i corporal. Semblaria que la decisió de fer-la semblant a alguna cosa (mut/expressionisme) és posterior a l'acte de realització, ja en fase de muntatge. D'altra banda no s'expliquen els primers plans de llarga durada relativa sobre la cara d'algun personatge gesticulant paraules enlloc de gestos amb tanta parsimònia

nista la senyora del seu substitut a la processó? Si ho volia ser no s'explicita gens, i ho hauria de ser. Qui dona la menja del confit a la trista senyora enganyada, en aquest sublim gest del *trágala* hauria de ser el *cornut*. Metafòricament les relacions de poder i bones aparences que s'exposen serien més contundents. Afegiríem a la relació social econòmica entre el senyor i el criat la també existent de caire sexual. Relació que a la Grècia clàssica ja es practicava entre el mestre i el deixeble i a l'època medieval entre l'abat-senyor i els vassalls. Entenc que la pel·lícula, més moderna, vol deixar l'opció lliure a l'amant, de ser-ho o no. Aïllat, la modernitat mal entesa. I el realisme. No s'hauria pogut solucionar d'altra manera el joc de peus al llit per eludir l'acte sexual? O és que es volia aconseguir l'efecte còmic dins d'una estructura de drama rural? Perquè el film també conté els punts còmics *volens nolens*, com ara amb l'aparició dels companys de truc-*pòquer*, honestament més *westernians* que del gènere que es vol homenajar. I així un *Doc Figuera* i un *Serra Jim* magnífics interpreten un duel de *saloon* a casa del pecador inoblidable: l'estructura de camp-contracamp àgil amb

primers plans ens introdueix, amb els detalls de la taula de joc i les cartes, en un espai mític de western.

Al nostre entendre, una provatura bastant reeixida que es pren, però, massa seriosament la condició de drama rural en un temps on l'anacronisme pot més que la suposada denúncia. I tanmateix tan pròxim en el temps i l'espai. Enhorabona. ■



que sense ser-ne especialistes del llençatge dels sord-muts endevinem què diuen (*cap problema*). La pel·lícula fa entenedora i mengívola la història que vol contar, basada en un fet real, arribat de viva veu a les oïdes del director, i s'ha confós, al nostre albir, la voluntat de realisme amb la necessària dosi de ficció que qualsevol film ha de contenir, per allò de la satisfacció entre les parts. És o no és l'amant del protago-

Ajudant: Sheriff, la viuda de Gómez ha de tenir un nin.

James Stewart: Li doni la meua enhorabona a Gómez.

Ajudant: Però, sheriff, Gómez va morir fa més d'un any.

James Stewart: Sempre vaig dir que Gómez és un d'aquests tipus que continuen donant guerra després de morts.

Dos cabalgan juntos, 1961 de John Ford

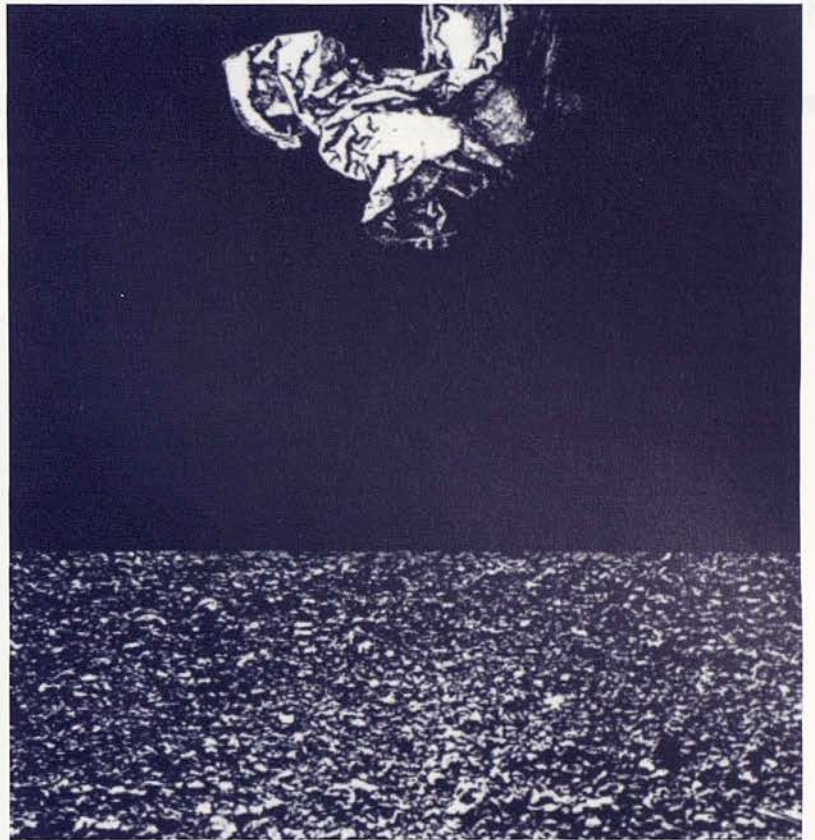


El Hombre de las Baleares

Catalina Aguiló

Aquest és el títol d'un film recuperat fa uns mesos, després d'una llarga història. Un operador de cinema, Domingo Hernández Hernández, fou qui trobà en un magatzem canari, les bobines de pel·lícules que estaven guardades dins capsos. Tenien una etiqueta amb el títol: *El Hombre de las Islas Baleares*. Hernández es posà en contacte amb la Filmoteca Española de Madrid. Allà l'indicaren que el millor era comunicar la troballa a Palma. Així arribà la notícia a les mans de Josep Antoni Mendiola i de l'Arxiu del So i de la Imatge, actual propietari de la cinta. Aquests confirmaren el seu interès per la cinta i demanaren a Hernández que enviàs els rotllos a Madrid per tal que a la Filmoteca es verificàs l'estat de conservació i el contingut del film. Abans, emperò, ja teníem notícies de l'existència del film a través d'alguns articles publicats a la premsa local, però fins aleshores desconèixiem on es trobava la pel·lícula.

Aprofitant un viatge a Madrid, els responsables de l'Arxiu del So i de la Imatge, en Josep Antoni Mendiola i jo anàrem a la Filmoteca per tal d'esbrinar si la pel·lícula es corresponia amb la que anteriorment havíem fitxat. Les primeres imatges no ens donaven pistes sobre si el film havia tingut com a escenari Mallorca. A la pantalla se'ns presentaven molts d'interiors luxosos, festes, despatxos i una història de política i de relacions amoroses que no semblaven filmades per la nostra illa. Fins que unes imatges d'exterior ens semblaren familiars: era Bunyola!, el campanar de l'església de Bunyola! Una processó pel poble ens indicava que alguns d'aquests fragments havien estat filmats a Mallorca. El títol, doncs, no ens enganyava. Després altres imatges ho acabaren de confirmar: una manifestació política de suport al del protagonista a la plaça de Cort de Palma, amb l'edifici de l'Ajuntament com a testimoni i un tramvia amb un anunci de "Chocolates Rosselló" travessant la plaça. Havíem trobat un nou film per afegir a la petita història del cinema a Mallorca.



Aquest film, realitzat el 1924 i estrenat el 1926, estava basat en la novel·la *El caballero audaz* de José Maria Carretero. La producció i la realització anàvem a càrrec del francès André Hugon, el qual era també el responsable del guió. El protagonista era Leopold Quintana, un advocat amb ambicions polítiques que no dubta a fer qualsevol maniobra per tal d'aconseguir els seus fins. Després de diverses malifetes, Quintana arriba a diputat per Balears, a ministre i a la fi a president del Consell. A Madrid tindrà una amant, però poc a poc anirà caient fins acabar tot sol, fins i tot sense la seva amant, que es casarà amb un dels seus enemics. La història no és molt lluny d'alguns aspectes de la nostra història més propera i, si s'arriba a presentar el film en públic, algunes persones potser coneixin més d'un personatge del film.

Els actors que interpretaven el film eren majoritàriament francesos: René Navarro com a Quintana, Jaime

Devesa com a Avial i Colette Darfeuil com a Gloria. La pel·lícula fou coneguda, també, per altres títols: *El Hombre de las Islas Baleares*, *La Réponse du destin* (títol original definitiu), *La Ruta de la ambición* (títol amb què suposam es distribuï a Canàries) i *L'Homme des Baléars*.

El film està ben construït. L'ambientació, el vestuari, els exteriors estan molt ben cuidats. La interpretació és dramàtica i acurada i el to del film manté l'interès i el dramatisme oportuns. Actualment, els rotllos de pel·lícula estan dins capsos a Madrid, esperant que s'aprovi el pressupost per a la seva restauració. Voldríem que el Consell no demoràs gaire les decisions perquè el film pugui ser restaurat i es pugui projectar normalment. L'interès de la cinta creim que és suficient, a més de donar una nova passa en la recuperació d'una part del nostre patrimoni cinematogràfic.

Any de producció: 1924

Any d'estrena: 1926



Les mentides d'una gàbia de vidre

Porter (i II)

Jaume Salva i Lara

Vàrem trobar el tema com si fos un jardí abandonat; tenia quelcom de cementiri. Ara, de moment, té ja l'aspecte d'un jardí modest.

Si, entre tots, féssim un esforç, fins i tot podríem arribar a convertir-lo en un gran Parc.

Miquel Porter i Moix

Vàrem acabar dient que en Porter va ser un de tantes futures personalitats (o ja personalitats amb un cert renom) que es decidiren per Mallorca a l'hora de treure a la llum els seus llibres d'investigació o de miscel·lània científica.

El llibret en qüestió —*Cinematografia catalana (1896-1925)*— és de butxaca, amb a penes quinze centímetres d'altària per deu o dotze d'amplada, amb poc més de cent cinquanta pàgines de text i sis de fotografies. És, per tant, un llibre físicament modest.

Quant al contingut, no en té res, de poca cosa. El cos del treball està dividit en dues parts; la primera, titulada "Conceptes i precedents", fa una mica de repàs a alguns aspectes econòmics, sociològics i històrics, a més d'una repassada als precedents plàstics de la cinematografia, des de la prehistòria fins al moment de la seva invenció, essent aquest un aspecte que, tot i ser molt interessant, queda com a descol·locat en relació a les pretensions anunciades en el títol: és un assaig massa pretensós per a un resum dels inicis d'una cinematografia local.

La segona part, anomenada flamantment "Resum d'història del cinema als Països Catalans" és molt més extensa. El primer que pot cridar l'atenció és que menciona, claríssimament, un terme que, si ara mateix està molt mal vist, a l'època de l'edició no devia ser menys: Països Catalans implica un posicionament culturalment nacionalista que xoca amb l'esforç constant i impertinent de l'espanyolisme que impregna gairebé tots els mitjans de comunicació, tant de Madrid com d'aquí; posicionament

que, l'any 1958, devia fer posar els pèls de punta a les autoritats franquistes, que no a la gent plana. Però aquí està el títol autèntic del llibre, amagat dins del gruix de les pàgines, com volent passar desapercebut a l'esguard inquisidor de qui no té altra feina d'assenyalar amb el dit. A partir d'aquí, el llibre visita els fets i perso-

tan clara, en tan mínim espai. La resposta, naturalment, és que l'autor no només és investigador sinó que també sap redactar i sintetitzar, que coneix la llengua i que sap posar-la a l'abast de qualsevol que sàpiga llegir.

Aquest llibre és un molt bon punt de partida per a tothom que vulgui en-



natges més rellevants dels primers vint-i-nou anys de la història del medi a les nostres terres, fent especial èmfasi, evidentment, al succeït a Catalunya. No només fa una enumeració de cineastes, títols de pel·lícules i anys sinó que intenta unir les dades amb una redacció explicativa que fa més mengívola la informació. A més, també es preocupa per incloure els documentals i el que ell anomena films de fantasia, sempre que és possible relacionant el fet local amb altres de mundials.

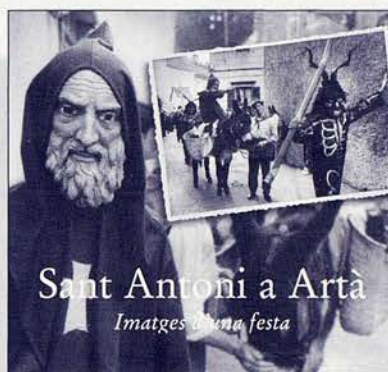
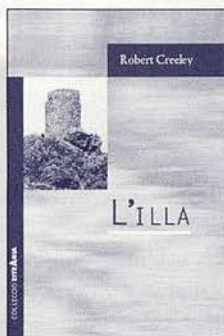
És d'agrair la inclusió d'una completa però tanmateix insuficient col·lecció de fitxes tècniques i artístiques de les obres que creu més rellevants, amb una breu sinopsi i un comentari crític que donen una dimensió més profunda al llibret. Una vegada llegit i demanes necessàriament com es pot incloure tant de bagatge, i de forma

dinsar-se dins la història petita del nostre cine, d'una època molt diferent a l'actual, en la qual, tècnicament, eren gairebé el mateix el cine professional i l'aficionat. Han passat molts d'anys i amb ells el medi professional ha eliminat completament el moviment aficionat. Queda, en tot cas, la creació de pel·lícules no professionals única i exclusivament amb la finalitat de pegar el bot a l'àmbit professional, en una terra en què, les ànsies de triomfar solitàriament xoquen frontalment amb l'essència mateixa del cine —la sociabilitat— i amb la precarietat de la indústria davant els monstres estrangers i, molt especialment, ianquis. Així, fer cine no professional es converteix molts de pics en un miratge en el desert. Diuen que cadascú té el que es mereix; idè que així sigui. ■

Estrenes en sessió contínua

L'Illa

Robert Creeley
Format 125 x 185 mm
216 pàgines
Preu 2.100 ptes



Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

Isabel Rosselló
Format 170 x 240 mm
342 pàgines
Preu 3.900 ptes

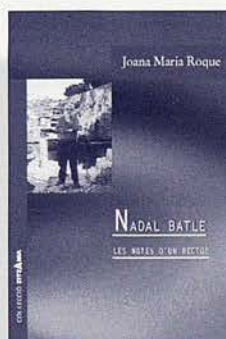


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González
Format 125 x 185 mm
262 pàgines
Preu 1.500 ptes



Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 ptes

En venda a les
millors llibreries

di7
EDICIÓ

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 971 870 348
Fax 971 870 591
E-mail: di7@ibacom.es

Francesc M. Rotger

S'ha acabat l'any 1999. No ha estat massa diferent dels darrers. El teatre de les illes Balears continua en una certa línia de consolidació de les seves produccions, les seves companyies i les seves infraestructures i es va constatant un creixement de públic de vegades espectacular; fenomen paral·lel i potser una mica paregut a l'etapa que, sembla, viu el cinema espanyol a les darreres temporades. A part d'això, uns quants títols memorables, tant a la cartellera cinematogràfica com a l'escència, tant de producció autòctona com importats. En canvi, 1999 ha estat un any negre per al món de l'espectacle de les Illes, per a la seva cultura i molt particularment per al seu teatre, per la desaparició física de Francesc Forteza Forteza "Xesc", la personalitat escènica més important d'aquest final de segle a l'arxipèlag.

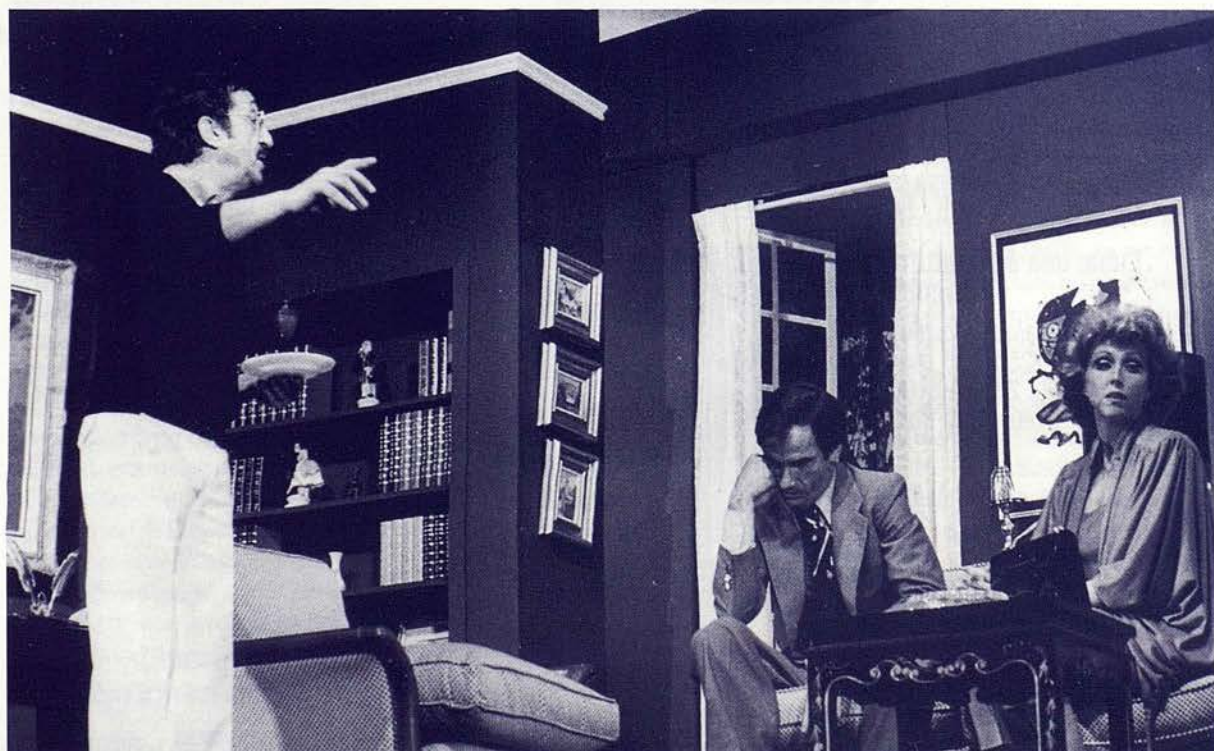
Al llarg de més de cinquanta anys de professió, Xesc Forteza fa feina als diferents oficis i gèneres que integren l'activitat teatral: actor i director, el 1953 inicia també la seva trajectòria d'autor amb *Fi de trajecte*, i fins a trenta peces, entre llargues i curtes, componen les se-

ves obres completes, recentment publicades. Des de 1967 i al llarg de més de trenta anys, la companyia que du el seu nom es converteix en una referència bàsica dels escenaris de les Illes. A part d'això, el creador de *Majòrica* desenvolupa la seva trajectòria dins els estils més diversos: comèdia per damunt tot, però també drama, cabaret, monòleg, revista, i assumeix personatges concebuts per un Molière, un Edoardo de Filippo, un Jean Anouilh o un Miguel Mihura (ara crec que obligatori als instituts).

Curiosament, però, la relació de Xesc Forteza amb el cinema resulta extraordinàriament esquifida, tenint en compte les seves excepcionals habilitats de comediant. Ara mateix només em vénen al cap dues de les seves col·laboracions cinematogràfiques: el seu paper de guàrdia civil, breu encara que inol·lidable, a *El Verdugo*, de Berlanga, amb ocasió del seu rodatge precisament a Mallorca, i la seva participació a una producció crec que titulada *Un, dos, tres, ensaïmades i res més*, també filmada a Palma i que tengué molt poc èxit. Sembla que era l'escenari viu el món de Xesc, més que l'escenari de llauna.

I més que apropar-se ell mateix al cinema, fins i tot propicià que tornés al teatre qualche intèrpret particularment conegut per les seves aparicions a la pantalla: cas del "pobler" Simón Andreu: tot dos, amb Margaluz, interpretaren l'any 79 *Ella, es diputat i s'altre*, versió del propi Xesc d'una peça d'Aldo Benedetti.

La companyia de Xesc Forteza ha volgut dedicar-li el millor homenatge a l'actor, director i autor desaparegut continuant la seva feina, i ho feia aquests dies, al Teatre Principal de Ciutat, amb la comèdia *En tombar es cinquanta*, versió mallorquina de *Prisoner of Second Avenue*, peça del nord-americà Neil Simon que portà al cinema el 1975 Melvin Frank, amb Jack Lemmon, Anne Bancroft, Gene Saks i (quines voltes que fa el món) Sylverter Stallone. Com ell mateix Xesc Forteza, Simon ha viscut un èxit impressionant als escenaris, encara que molt particularment el cinema li ha donat popularitat, adaptant els seus textos. Un altre actor molt conegut gràcies a la pantalla, Richard Dreyfuss, sembla que feia el "presoner" a Londres només fa uns mesos. ■



Constance Collier: Pots plorar sobre la meua espatlla. De totes maneres no pensava banyar-me. Damas del teatro, 1937 de Gregory La Cava

Catherine, a París sota la pluja de tardor descobreix perquè els periodistes estimen Roberto Rossellini (i III)

Toni Roca

El cor. El cor, el cor. No m'agraden les ciutats. Odio les ciutats. Vull cremar les ciutats, totes les ciutats. Amsterdam és un prostíbul, Brussel·les una clavaguera, Londres un a casa de barrets, Milà una dansa estranya de caragols, Frankfurt un supermercat de luxe barat, Varsòvia, un piano romàntic... I l'hivern, l'hivern llarg, difícil, insuportable... cremaré les ciutats perquè així tornin als seus inicis, als seus orígens de pobresa i misèria per poder donar exemple visible i descarnat de la seva realitat més immediata. La ciutat. Les ciutats. L'hivern. Els hiverns. I el cor, el cor, el cor. Em tremola la mà, el pols no és segur... ofegaré el temps i l'espai de flors i de fruites amb el seu exacte, precís to perquè les coses, totes i absolutament totes les coses, tornin a una puresa inicial, a una virginitat primitiva, a la seva capacitat d'amor i per amor. Jules tenia el cos prim, la llum ombrívola, el caminar imprecís, brusc i agradable al lliut, a la nocturnitat del sexe... sempre em regalava ombrel·les, collars de vidre i bicicletes de color rosa. Un dia, una tarda em va sorprendre recitant poemes seus, de la seva collita particular, poemes, breus escrits literaris inspirats en mi, dedicats a mi... Jules, quina estranya figura... Jim, en canvi, era la força, la voluntat, la decisió, el ritme segur, palpable, inalterable, desordenat en el tracte, ritual i gestual quan del traç es tractava, sabia crear una tensió cinematogràfica gairebé perfecta, una tensió que podia arribar a límits de la fascinació, de la passió, però, no ho sé, ignoro si allò era l'amor total, el sexe que devora les cuixes, que penetra més enllà del que és permisible, encara, no creguin vostès, que això del que es permès no deixa de ser un convencionalisme, escassament acceptable... És agradable i dolça la pluja sobre la ciutat, sobre la ciutat de París. París, a la tardor, com els tòpics i els típics cromets que venen al primer turista que arriba a la ciutat desbordant d'optimisme d'il·lusió ingènua, de pobresa d'esperit. Em desconcentra la ciutat de París,



la seva remor, la seva desencandenant melodia, l'insuportable olor a vi ranci, a vi barat que s'apodera de carretons solitaris. Aquesta ciutat té una olor especial, un aire, que em destrossa la sang, una olor que em desperta la febre en tots els seus sentits. Però no, però no puc viure sempre sota l'ombra d'aquests dos personatges que de sobte penetraren, em penetraren a la meua vida... Jules, Jim i enmig, sovint en terra batuda, en terra de ningú, tu i jo, Catherine... És fals, no sóc pas Catherine, no em dic Catherine... tot això de Catherine, d'un mercat ple de flors i de fruites, és una invenció, una entelèquia d'un periodista que vaig conèixer pels redols de la nit de Sant Joan, d'un periodista que estimava Roberto Rossellini, el cinema de Roberto Rossellini. He de tornar a recuperar el meu nom, la meua personalitat. Tots aquests vestits no són de veritat, és una imposició del guió. Com aquesta mateixa situació, que és falsa, que és dictada. Tampoc la meua presència a París, a un París de pluja, és real. Sembla una mica absurd traslladar-se d'una illa del mediterrani a aquesta ciutat de París per crear, o almenys així ho indiquen tots el indicis, la cerimònia de la confusió. Confusió, desordre, anarquia, i el cor que en qualsevol moment es pot convertir, transformar en una maleïda poma podrida.

Jim era el tumult, la rauxa violenta, posava foc al meu sexe, transformava l'àmbit de les paraules, dels sons, del gest i del gemec en una operació, en una cerimònia en què el moviment ritual es convertia de sobte en protagonista principal de la història. Tenia les mans grans i àgils els dits, uns dits hàbils que sabia introduir-se... Jules, a Jules l'envoltava la tímida, el desemparament, el detall insòlit i sorprenent. Escrivia excessius poemes d'amor, tenia les entranyes cremades i corroïdes per una nostàlgia inicial que després fou transformada en malenconia profunda. Finalment, era una persona dura, inestable, egocèntrica, presumida, vanitosa, dèbil de caràcter, poc sincer amb les dones, davant les situacions que la vida de vegades ens proposa... Jules, era anguniós. Jules, Jim, sempre la ciutat de París, les flors i les fruites, la bicicleta rosa, el collar de vidre... el poble de Santa Eulàlia, la sala d'exposicions, la vesprada de la nit de Sant Joan, l'inici de l'estiu, aquell periodista petit, calb, de camises multicolors i que deia estimar, exclusivament, Roberto Rossellini i al meu cinema... L'aeroport de l'illa, botiga, magatzem o garatge obert al tumult, a la invasió turística, a la calor lenta i aferrissosa. Llavors, les festes a l'exterior, al bell mig de l'estiu. Bergman, Mònica, un estiu sense Mònica, somriures d'una nit d'estiu, maduixes salvatges, el record pàlid entre les obres dels dits. Després, em vaig perdre dins el capvespre, per l'obscuritat d'una sala cinematogràfica de la ciutat, pels camins d'unes pobres, tristes lletres d'un poema, d'uns poemes d'amor. "No m'agrada el teu nom", fou, crec, el primer poema que em va escriure. Llavors, arribaren altres que feien referència a la tensa nit de Pekí, a l'octubre de París, a un dia lliure a la petita ciutat, a un diumenge, a un assassinat modèlic, a un crim desitjat al cafè del parc. Una carta, una carta d'amor, una impossible carta d'amor amollada al Sena, un text vibrant, d'odissea perenne, de sinceritat, de nocturnitat, de traïdora, un text que empobreix a la vegada el personatge. ■

Antoni Figuera

Aquest és el meu barri, aquest el meu carrer i aquesta la meva vida. I també la vostra, no vos faceu gaires il·lusions sobre això. I també són el teu barri, el teu carrer i la teva vida, sedicent lector d'aquest *puzzle* cal·ligràfic en forma d'article. Vos equivocau -t'equivoques- de mig a mig si pensau que sóc només el patètic exponent de l'esbucament definitiu del somni en el qual durant tant de temps s'ha trobat ins-



tal·lat l'americà mitjà. O si pensau que la insatisfacció que per dins em corseca fins a deixar la vulgaritat de la meva existència exposada davant la via pública com un obscè sicòmor al qual haguessin partit d'arrel, és tan sols la típica i tòpica insatisfacció d'una família benestant de l'Amèrica suburbana; i la meva existència, la també insignificant tragèdia -farsa o esperpent, més aviat- d'un homúncul ridícul i igualment insignificant. No vos penseu que això no vos afecta, que es tracta d'una història amb la qual no teniu -no tens, sedicent lector- res a veure. En menys d'un any hauré mort. Poc importa que en aquest moment jo ho sàpiga o no. Però, i vosaltres?, i tu mateix, sedicent lector? On sereu l'any que ve -l'any de la meva mort-, o d'aquí dos anys o deu anys...? Tampoc ho sabeu, per sort o per desgràcia vostra i de tots, jo inclòs. Idò ja ho veis, aquí em teniu espol-

sant-me-la sota la dutxa. No em negareu que és un gust així, de cop i resposta, començar el dia. El millor instant de la jornada? L'únic que val la pena. Després ja tot va a pitjor: a la feina, amb Carolyn -la meva dona- i amb Jane -la meva filla. ¿Quantes Crolyns i Janes, dones i filles, no hi haurà escampades pel món que vos consideren, no sense una certa dosi de raó, com elles a mi, un cap de fava de solemnitat? Tot i això record que l'any 1973 jo tenia, entre el porret i el boixar, tota una vida per davant. ¿Quin any vares tenir tu també aquesta irrepetible sensació que el futur es podria trobar entre les teves mans? Puc apostar doble contra senzill que ni te'n recordes. Durant catorze anys he estat una puta del negoci publicitari com ho haureu estat vosaltres -va, no sigueu hipòcrites- en les vostres feines respectives. I això sense necessitat d'haver de mamar-se-la als vostres caps, que tampoc tenim per què arribar tan enfora. I si he de dir la veritat, tampoc sóc un malparit. No sóc, no ets, no som uns fills de puta, només uns païos normals i corrents sense res a perdre. Així que m'he plantat i he dit: *Au, a la merda tot això!* No sé si sou casats amb una venedora de cases amb torxes hawaianes que només arriba a l'orgasme quan pensa amb la competència, ni si teniu una filla davant els ulls de la qual resultau patètics perquè pensa, com ho fa la meva, que son pare es taca els calçotets quan li presenta una companya de col·legi. I si sou fadrins o sou viudos, tant és: també va per vosaltres. No m'he sentit mai tan apàtic. Serà la mort una fugida per sortir de l'apatia? Sent que he perdut alguna cosa, com a mínim la millor part de mi mateix, si és que mai la vaig tenir. Tenc l'estranya sensació d'haver estat en coma vint anys. I tu? I vosaltres? No em negareu que també heu estat alestargats molt

més temps que no seria aconsellable. El que és més curiós és que ara, que començ a sortir-ne, coincideix amb la nit de la meva mort. I és que en una al·lota, que no podria mai arribar a ser vulgar encara que volgués, he re-

descobert la passió que un dia vaig arribar a sentir per Carolyn (la meva dona) i el respecte que li dec a Jane (la meva filla). I me n'alegro, que ella sigui vertaderament feliç ara. Ja ho veis: en el fons no sóc el que se'n diu un mal tio. Com tampoc ho ets tu, ni ho sou vosaltres. Així que, ara que de veres estic bé, estic en més bona disposició per encaixar un tret -el tret de gràcia, supòs-, víctima de la pressa, la humiliació i el menyspreu d'un pirat -un coronell jubilat del cos de marines havia de ser- molt més desgraciat i patètic, en el fons, que no tu, jo i tots nosaltres. I ara que estic a punt de morir, si ja no sóc mort, en aquesta fracció de segon infinitament gran o petita com un oceà de temps, tota la meva vida ve a aturar-se davant dels meus ulls -ja definitivament oberts o tancats-, i alguns bellíssims records vénen a rescatar-me de la meva estúpida i insignificant existència: t'hi veus, a tu mateix, adolescent, estirat damunt l'herba en el campament de *boy-scouts*; contemples les mans de serment i marçides de la teva padrina acariciant-te una altra vegada; les fulles grogues dels arços orejant l'arribada de l'hivern... Records, ho confés, alguns dels quals, potser no em pertanyen a mi sinó a un altre; a algú obsessionat per enregistrar-ho tot amb una diminuta càmera de vídeo: algú que potser hauria acabat per ser el meu gendre, un individu reconcentrat i molt legal amb el qual resultava gratificant compartir unes calades. Record, en fi, que era un d'aquells dies que està a punt de nevar i l'aire està carregat d'electricitat i batgega la vida per sota de totes les coses. I aquella bossa buida gronxada pel vent i duita d'una banda a l'altra durant un quart d'hora se'm revela en la seva bellíssima insignificància com una metàfora de l'univers i de la vida de cadascun: la meva, la teva, sedicent lector, la nostra..."

Des d'un silenci de tomba tan sols puntuat per la magnífica partitura de Thomas Newman, un incommensurable Kevin Spacey ens descobreix que tots som Lester Burnham. ■



Homenatge a Robert Bresson

Dues classes de pel·lícules: les que empen els recursos del teatre (actors, posada en escena, etcètera) i utilitzen la càmera per reproduir; les que empen els mitjans del cinematògraf i fan servir la càmera per a *crear*.

Un petit tema pot servir de pretext a combinacions múltiples i profundes. Evita els temes massa vastos o massa llunyans, en què res no t'indica quan t'extravies.

Una cosa errada, si la canvies de lloc, pot ser un encert.

El que està destinat a l'ull ha de repetir el que està destinat a l'oïda.

Si l'ull és conquerit per complet, no doneu res o quasi res a l'oïda.* No es pot ser tot ull i tot oïda.

Un so no ha d'acudir mai a l'ajut d'una imatge, ni una imatge en auxili d'un so.

Si un so és el complement obligat d'una imatge, donau preponderància sigui al so, sigui a la imatge. En paritat, es fan malbé o es maten, com es diu dels colors.

Si se sol·licita només l'ull, l'oïda esdevé impacient. Si se sol·licita només l'oïda, esdevé impacient l'ull. *Utilitzau aquestes impaciències.*

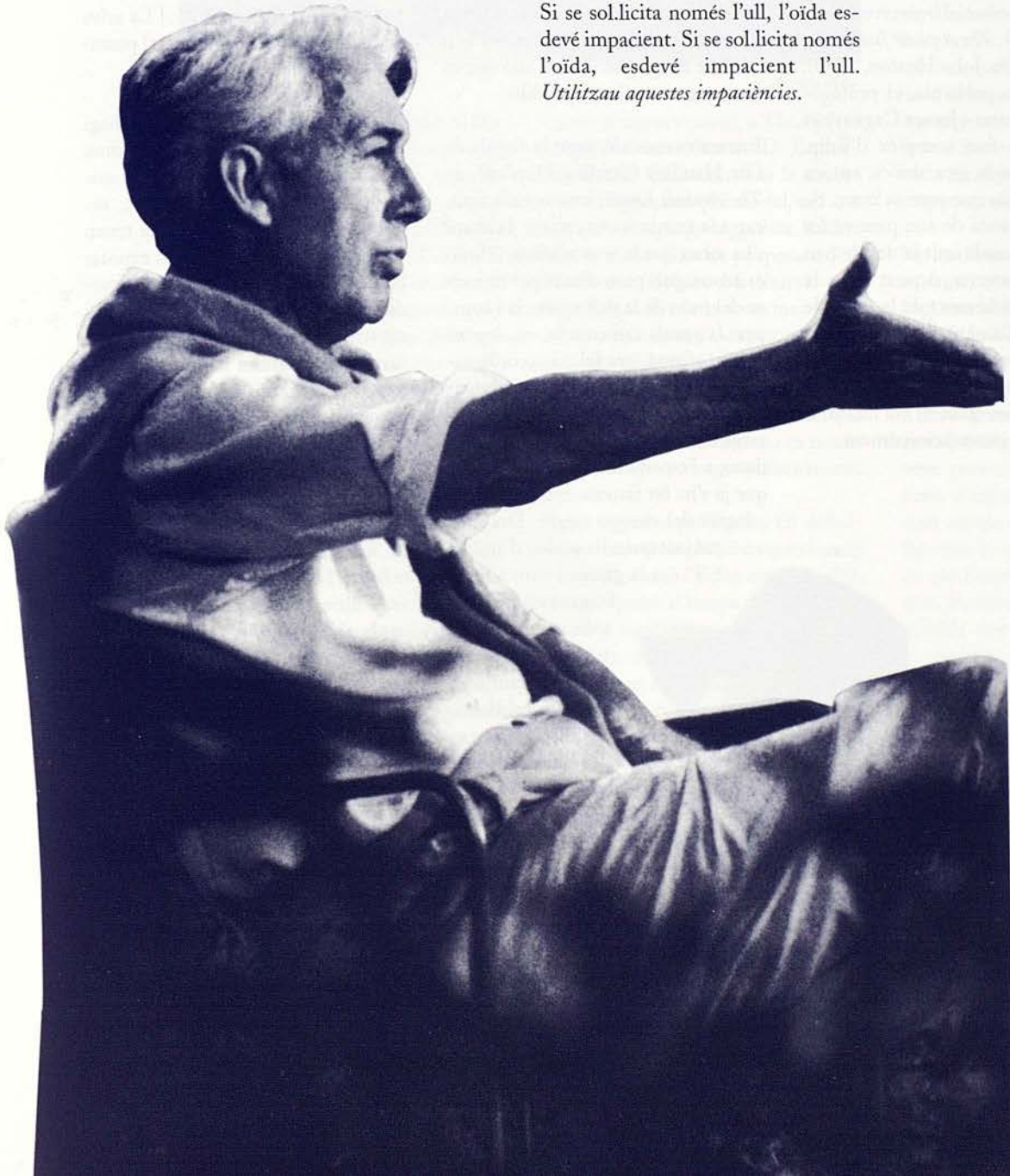
Potència del cinematògraf que s'a-dreça als sentits de manera regulable.

...l'actor ens ha fer creure que la causa rau en ell.

Les coses molt en desordre o molt en ordre s'igualen, no es distingeixen més. Produeixen indiferència o tedi.

El cinema no va partir de zero. Tornau a posar-ho tot en tela de judici.

* I a la inversa, si l'oïda és conquerida per complet, no doneu res a l'ull.



Marti Martorell

Un tema que moltes de les pel·lícules de gènere negre mostren és el mite del paradís perdut. Cal entendre'l en el sentit temporal i d'espai: temporal pel que fa a la impossibilitat de reviure els mil·lors moments ja passats i que, en la majoria de casos, es corresponen a l'etapa de la infantesa; i de l'espai perquè hi ha gairebé una correspondència exacta entre l'etapa esmentada i el fet de viure-la al camp.

La visió de la infantesa. Tres són les pel·lícules que més bé il·lustren aquesta «visió de la infantesa»: *High Sierra* (*El último refugio*, Raoul Walsh, 1941), *White Heat* (*Al rojo vivo*, Raoul Walsh, 1949); *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*, John Huston, 1950). En la darrera pel·lícula, el protagonista Cody Jarret (James Cagney) és víctima d'un fort complex d'Èdip. Tota la seva vida gira, doncs, entorn de les decisions que pren sa mare. Se sap que la manca de son pare va fer que se sentís molt unit ja des de nen a la figura materna. Aquest fet, a la llarga, causarà la mort de la dona de Cody Jarret i l'amant d'aquesta, a més de la seva pròpia destrucció. Al cap i a la fi, ell sempre ha anat a la recerca d'algú que, com quan ell era infant, li donàs suport incondicionalment.



El último refugio

Una escena molt significativa de *High Sierra* mostra Roy Early, interpretat per Humphrey Bogart, que emprèn un viatge al lloc s'ha de reunir amb altres atracadors. Sense venir de passada, però, fa parada a la granja en què va néixer i créixer. La mirada d'Early, arribat aquest punt, és tota plena de malenconia i no se sap ben bé si de resignació davant allò que es reconeix com a irrecuperable.

Encara és més eloqüent la fugida de Dix Handley (Sterling Hayden), de *The Asphalt Jungle*, una vegada ferit, cap a la granja on va créixer. Ja abans s'ha sabut que la seva màxima il·lusió és aconseguir prou diners per retirar-se del món de la delinqüència i comprar la granja esmentada, on, segons el que afirma, era feliç i recorda especialment quan el seu avi l'ensenyava a muntar a cavall. Per ell és un paratge incorrupte. La paradoxa es produeix a l'escena final de la pel·lícula, que ja s'ha fet famosa entre les antologies del cinema negre: Dix mor tot just quan ha acabat d'arribar a la granja i com a rerefons es veuen els cavalls que tant enyorava. També un altre personatge d'aquesta pel·lícula, el cervell de l'atràcament, un alemany immigrant als Estats Units, sent enyorança del seu

país, un temps i un país que sap ben bé que no tornaran.

El locus amoenus. La concepció mítica de la infantesa va unida d'un forma indefectible a una visió paradisiàca del món rural: Roy Early, el protagonista de *High Sierra*, el primer que fa en sortir de la presó és demanar que l'acompanyin a passejar pel parc i afirma: «Vull anar al camp per veure si encara l'herba és verda i si els arbres tenen fulles.» Són extretes de *The Asphalt Jungle* també les frases següents: «Quan arribi a la granja, el primer que faré és banyar-me al riu per tal de no tenir de la ciutat ni tan sols la pols [...] Si vols aire sa, no el trobaràs mai a la ciutat [...] La selva venç. Les bèsties [de la ciutat] pasturen lliurement.»

No ha de sorprendre gens que hi hagi aquestes semblances entre ambdues pel·lícules: són basades en dues novel·les de William R. Burnett, escriptor i també guionista, que tenen com un dels punts principals exposar la corrupció de la societat urbana moderna i, per tant, una manera de demostrar-ho és descriure paisatges campestres idíl·lics com a part enfrontada al del cau de maldat que són les ciutats.

Relacionada encara amb aquest concepte del camp com a *locus amoenus*, hi ha la idea de la fuga al món exòtic, amb dues vessants: una és la fuga física i l'altra la necessitat d'una evasió a altres països no «contaminats» per la civilització.

Quant al primer punt, hi ha, per exemple, *High Sierra*; *White Heat*; *They Live by Night* (*Los amantes de la noche*, Nicholas Ray, 1948) i *Violent Saturday* (*Sábado trágico*, Richard Fleischer, 1955). Pel que fa al segon cas, s'hi poden incloure *Out of Past* (*Retorno al pasado*, Jacques Tourneur, 1947); *The Asphalt Jungle*; *The Petrified Forest* (*El bosque petrificado*, Archie L. Mayo, 1935) i *You Only Live Once* (*Sólo se vive una vez*, Fritz Lang, 1937).



La jungla de asfalto

“Relacionada encara amb aquest concepte del camp com a *locus amoenus*, hi ha la idea de la fuga al món exòtic, amb dues vessants: una és la fuga física i l'altra la necessitat d'una evasió a altres països no «contaminats» per la civilització.”



Al rojo vivo

La fuga física és un tema amb molta de tradició i que, a hores d'ara, encara es mostra molt productiu: la pel·lícula de Clint Eastwood *A Perfect World* (*Un mundo perfecto*, 1993) n'és una bona demostració. S'hi conta la història d'un fugitiu que té un nen com a hoste. A mesura que es produeix un procés d'identificació del nen amb l'home i, també en l'altre sentit, de l'home amb el nen, s'emprèn un viatge cap al món incorrupte de la natura. Si es va encara una mica més endarrere, a més, es veu que és possible trobar pel·lícules en què també hi ha aquesta fugida, la més famosa de les quals és *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967).

Un dels més grans contrastos entre món rural i món urbà és el que es desenvolupa a *Violent Saturday*, ja que els atacadors d'un banc s'amaguen en una granja portada per quàquers, seguidors de la doctrina de l'anglès George Fox, del segle XVIII, segons el qual s'ha d'estar en contra del progrés humà i és per això que viuen en granges i van vestits amb les robes pròpies encara del segle disset. A més, són totalment contraris a la violència, la qual cosa suposarà poder ser fàcilment utilitzats per uns homes vinguts de la ciutat tot carregats d'armes.

Quant al segon vessant, a *The Asphalt Jungle*, l'advocat Alonzo D. Emmerich (Louis Calhern), sent la necessitat de fugir a les terres del sud i, a *Out of the Past*, la protagonista, Kathie Moffa (Jane Greer), proposa a Jeff Markham (Robert Mitchum), una vegada que ell és a la seves mans sense cap possibilitat d'escapatòria, la fugida cap a Mèxic, el «paradís perdut» i exòtic en què es varen conèixer i on ella espera que ell oblidés tot el mal que li va fer, emperò la fuga no és possible i els dos personatges acaben morts.

Totes aquestes pel·lícules, en definitiva, ofereixen una visió en què el camp s'identifica amb l'Edèn irrecuperable, ja sigui quant al temps passat (infància) o ja sigui pel que fa a l'espai. La ciutat és, de l'altra banda, el lloc on es congrien la perdició i la corrupció i qui s'hi ha enfangat ja no té la possibilitat de sortir-se'n.

Què ajuda encara a reforçar tot això? Es fa servir la fotografia, perquè el que fan els directors de fotografia és normalment identificar les imatges diürnes amb el món bucòlic de la naturalesa. És molt significatiu, doncs, que els títols de crèdit de *High Sierra* se superposin sobre unes imatges que mostren unes muntanyes immacula-

des totes envoltades de valls immenses en què un sol esplèndid les il·lumina i fa la sensació d'ésser allà on l'home es pot sentir més net.

De l'altre costat, però, són les imatges nocturnes les que acompanyen les escenes que transcorren a la ciutat: els assumptes tèrbols passen gairebé sempre a la ciutat, quan és de vespre. Un exemple n'és *The Grissom Gang* (*La banda de los Grissom*, Robert Aldrich, 1971): tan sols els deu darrers minuts passen al camp i amb escenes que transcorren el dia. La resta de la pel·lícula o bé són interiors sufocants en què no hi ha gaire claror o bé són escenes que passen el vespre a la metròpoli. En aquests darrers deu minuts es veu com un segrest es resol amb el naixement d'una història d'amor entre la víctima i un dels segrestadors, quan tot el temps precedent hem vist una història molt dura entre la segrestada i els que la tenen empresonada.

No ha d'estranyar, doncs, que el gènere negre, en el vessant cinematogràfic, hagi estat definit com aquell en què, a més de la història, interessa també el joc de llums i ombres que s'hi produeix. Molts dels directors de fotografia (i d'altres professionals de la cinematografia) de l'època daurada d'aquest gènere provenien principalment de la zona d'influència germànica, la qual cosa suposa que molts d'ells desenvolupessin la seva tasca en els moments en què l'expressionisme a Europa produïa les obres cinematogràfiques més cabdals que ens ha deixat. N'és un exemple la pel·lícula *Criss Cross* (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak, 1949), amb fotografia del tècnic txecoslovac Franz Planer.

La raó de l'arribada d'aquesta gent d'Alemanya i centre d'Europa és la pujada al poder d'Adolf Hitler el 1933: poc temps després començarà l'exili d'intel·lectuals i artistes. El cas més conegut és el de Fritz Lang, que deixarà una carrera molt prometedora en aquest país per instal·lar-se als Estats Units. ■



Les pel·lícules del mes de març

EL NEOREALISME ITALIÀ

Cicle organitzat amb la col·laboració de la CINEMATECA CUBANA
Totes les pel·lícules en VOSE, llevat de *Roma città aperta* que es passa en versió original.

DIA 8 A LES 18:00 HORES

ROMA, CIUDAD ABIERTA



Nacionalitat i any de producció:

Itàlia, 1945

Títol original:

Roma, città aperta

Director:

Roberto Rossellini

Guió:

Roberto Rossellini, Federico Fellini, Sergio Amidei

Fotografia:

Ubaldo Arata

Durada:

110 minuts

Intèrprets:

Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero

DIA 8 A LES 20:00 HORES

EL LIMPIABOTAS

Nacionalitat i any de producció:

Itàlia, 1946

Títol original:

Sciuscia

Director:



Vittorio de Sica

Guió:

Marcello Pagliero, William Tamburella, Sergio Amidei, Adolfo Franci

Fotografia:

Anchise Brizzi

Música:

Alessandro Cicognini

Durada:

90 minuts

Intèrprets:

Emilio Cigoli, Rinaldo Smordoni, Franco Interlenghi

DIA 15 A LES 18:00 HORES

ALEMANIA, AÑO CERO



Nacionalitat i any de producció:

Itàlia, 1947

Títol original:

Germania, anno zero

Director:

Roberto Rossellini

Guió:

Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Colbet

Fotografia:

Jacques Robin, Robert Juillard

Música:

Renzo Rossellini

Durada:

70 minuts

Intèrprets:

Edmundo Meschke, Ernest Pittschau, Ingetraud Hinze

DIA 15 A LES 20:00 HORES

LADRÓN DE BICICLETAS



Nacionalitat i any de producció:

Itàlia, 1948

Títol original:

Ladri di biciclette

Director:

Vittorio de Sica

Guió:

Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Susso Cecchi d'Amico, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri

Fotografia:

Carlo Mortuori

Música:

Alessandro Cicognini

Durada:

85 minuts

Intèrprets:

Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carrell



Les pel·lícules del mes de març

EL NEOREALISME ITALIÀ

DIA 22 A LES 18:00 HORES

EL CAMINO DE LA ESPERANZA



Nacionalitat i any de producció:

Itàlia, 1950

Títol original:

Il Cammino della speranza

Director:

Pietro Germi

Guió:

Pietro Germi i Federico Fellini

Fotografia:

Carlo Mortuori

Música:

Carlo Rustichelli

Durada:

99 minuts

Intèrprets:

Ralf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzi

Director:

Federico Fellini

Guió:

Federico Fellini i Tullio Pinnelli

Fotografia:

Otelo Martelli

Música:

Nino Rota

Durada:

100 minuts

Intèrprets:

Giulietta Massina, Anthony Quinn

DIA 29 A LES 20:00 HORES

EL EMPLEO



Nacionalitat i any de producció:

Itàlia, 1961

Títol original:

Il posto

Director:

Ermanno Olmi

Guió:

Ermanno Olmi

Fotografia:

Lamberto Caimi

Durada:

90 minuts

Intèrprets:

Sandro Panzeri, Loredana Detto

DIA 29 A LES 18:00 HORES

BANDIDOS DE ORGOSOLO



Nacionalitat i any de producció:

Itàlia, 1959

Títol original:

Banditi a Orgosolo

Director:

Vittorio de Seta

Guió:

Vera Gherarueci i Vittorio de Seta

Fotografia:

Luciano Tovoli

Música:

Valentino Bucchi

Durada:

90 minuts

Intèrprets:

Pastors sards de la regió d'Orgosolo i actors no professionals

DIA 22 A LES 20:00 HORES

LA STRADA

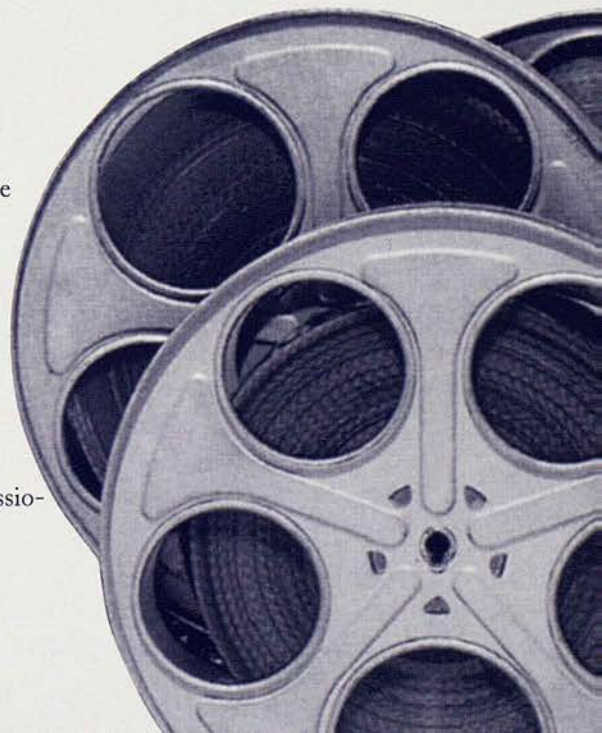


Nacionalitat i any de producció:

Itàlia, 1954

Títol original:

La strada



Aquesta és **Raó** sa nostra *de ser*



A "**Sa Nostra**" no tenim accionistes, per això podem dedicar els beneficis a **Obra Social i Cultural**: a preservar el medi ambient, a impulsar l'esport, a recuperar les nostres festes i tradicions, a preparar als més joves i fer costat sempre als nostres majors. A "**Sa Nostra**" la gent de Balears són els principals accionistes.

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*