

El cinema negre segons Romà Gubern (V)

En cànon del cine negre tradicional diu que va del 1941 al 1958, però evidentment no s'acaba, continua. Hi ha una pel·lícula, o, més que una pel·lícula, un cicle que és *El Padrino*, que suposa una gran inflexió al gènere, fins arribar al cinema negre postmodern, als anys noranta. Té alguna cosa a veure, però poc amb el que hem vist fins ara. Aquest cinema negre clàssic, de l'edat de la innocència, als anys setanta s'ha perdut.

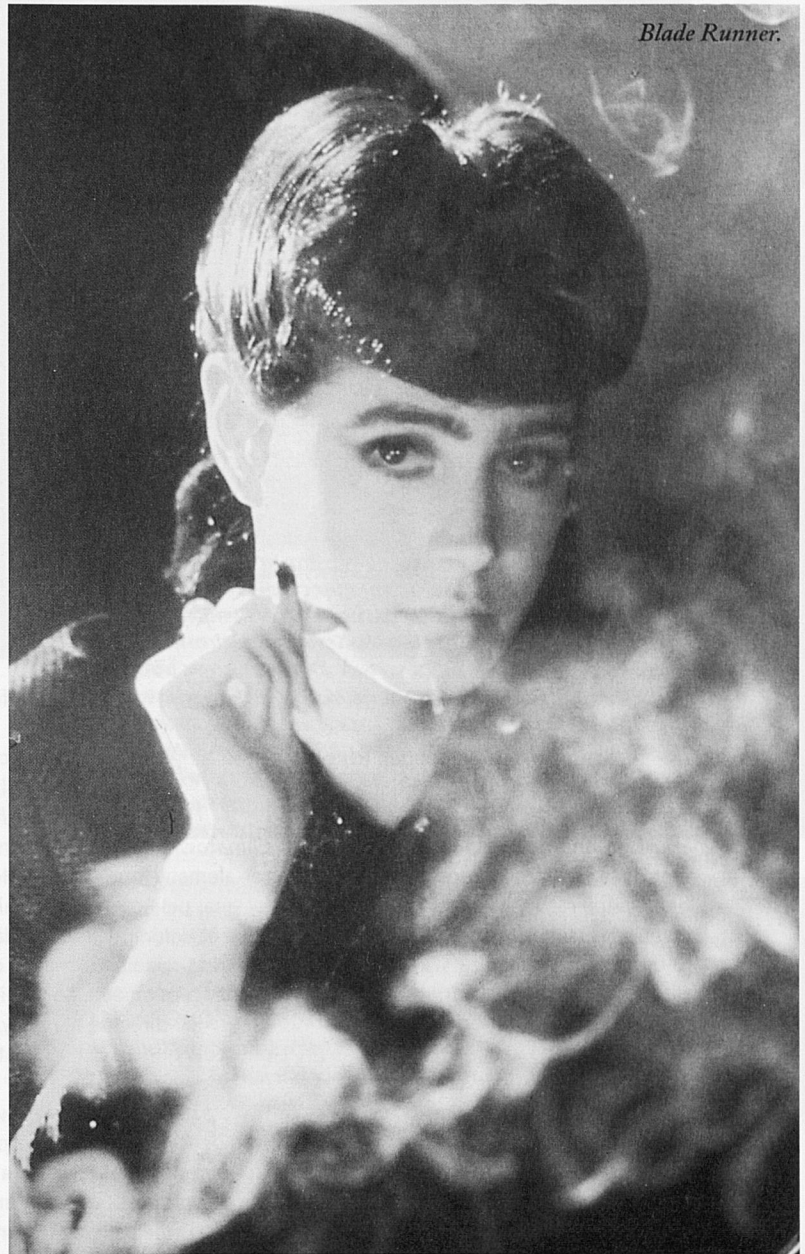
Hi ha una mirada més manierista, de tornada, més *retro*; hi ha elements nous que ho diferencien, entre ells el color. Jo sóc dels que pensa que el cinema en blanc i negre té una qualitat poètica que no té el color —com que m'he format i educat amb el negre—, pot semblar una mica herètic. El blanc i negre permet una projecció perceptiva de l'espectador, perquè no ens ho dona tot, ens dona una part de la realitat, podem reelaborar mentalment el que no veiem. Quan parlem d'ombra, els contrallums i claroscurs estam parlant de blanc i negre. És clar, quan arriba el color tot això canvia, i no vull atacar el cine en color, que té obres mestres absolutes, extraordinàries, començant pel cinema japonès. Però, efectivament, és un punt i a part.

Fem una el·lipsi i ens situam als anys setanta, que és el que de vegades s'ha designat com el *neoHollywood*, per distingir-lo del de l'era clàssica. *Sistema post-clàssic* també, quan desapareix el sistema de l'*Studio system* definitivament. que empalmarà amb la postmodernitat —de la qual també en comentaré alguna cosa.

Aquest període nou, que començarem estudiant *El Padrino I, II, III*.

Però primer voldria fer una sèrie de reflexions generals sobre el nou context. Les característiques d'aquesta nova època a la història del cinema americà; com abans he dit s'acaba l'*Studio system*, que implicava un criteri d'estàndards, pel·lícules basades en conceptes industrials. Un és el gènere.

Pensau que, en l'època clàssica, quan arribava el final d'any, la Paramount, la Metro, la Warner Bros, la cúpula de l'estudi es reunia, mirava les recaptacions fetes durant l'any i deien... —*A veure, com ha anat el western? Doncs molt bé.*



Quants n'hem fet? Deu, doncs aquest any en farem catorze. I el musical? Ha baixat, doncs si n'hem fet dotze, en farem vuit...". Era un sistema industrial que creava estàndards.

Cosa que tenia una sèrie d'avantages: una era les formes estereotipades, amb uns arquetipus, una reutilització de decorats, vestuaris; en un carrer o un *saloon de western*, n'hipots rodar vint més; o un castell de Dràcula, li canviés dos pannels i ja tens el de Frankenstein. Per tant, un reaprofitament de recursos, d'infraestructures i també un *star system* estable, és a dir, pel cine de gàngsters

James Cagney, pel musical Fred Astaire i Ginger Rogers. Això s'acaba.

Dóna pas a les productores independents que, molt sovint, són els directors mateixos o les estrelles. Els actors de prestigi i els productors es converteixen en els iniciadors del procés industrial de producció.

La segona característica derivada d'aquest *neoHollywood* és la revisió o relectura dels gèneres clàssics, que han entrat en crisi, que, encara avui en dia, dura, quan veiem alguna pel·lícula no sabem ben bé a quin gènere pertany: *Blade runner*, és una barreja de cièn-



Atrato perfecto.

cia-ficció i de *thriller*, o *La guerra de las galaxias* de Lucas, hi ha ciència-ficció, però també molt de *pèplum* (cinema de romans), de l'Edat mitjana, de *western*...

Hi ha una pel·lícula modèlica, parlant de la crisi del concepte de gènere, que és *Abierto hasta el amanecer*, que comença essent d'intriga criminal i, a mitja pel·lícula, fa un *twist* i es converteix en una de vampirs fantàstica, en tot un joc deliberat per parodiar el concepte.

Aquesta relectura s'instaura a partir d'una a partir de la cultura del *post*. És cert que Duchamp va dir aquella frase famosa, que a mi m'agrada repetir: "*Merda per al neo i per al post!*", però sempre hi són: hi ha un postsurrealisme, un *neounderground*.

Però les cultures *post* o *neo*, impliquen sempre una pèrdua d'innocència original; el que és genuí és innocent, en canvi a la relectura posterior, hi ha una mirada més sofisticada, més manierista —en parlarem de seguida.

En el cas del cinema de gàngsters, l'estètica del blanc i negre desapareix a mans sobretot del *technicolor*, que als anys cinquanta justament per competir amb la televisió.

Una conseqüència és el *manierisme* —a la manera de—, que implica una alta consciència estilística: vull fer un quadre a la manera de Picasso, hi ha una

autoconsciència, hi ha un referent estètic que s'agafa.

Hi ha una sèrie de pel·lícules extremadament manieristes. Vull esmentar, per exemple, *Hammett*, *el hombre de Chinatown*, de Wim Wenders, un director alemany, que arriba a Hollywood i fa una pel·lícula protagonitzada per Dashiell Hammett —produïda per Francis Ford Coppola. És evident que tota la pel·lícula és un acte de manierisme militant: jo, director alemany, faig una pel·lícula que és un homenatge a l'estil del cinema policíac.

Passa el mateix amb els *westerns* de Sergio Leone a Europa —després en parlaré perquè fa una pel·lícula de gàngsters important—, que són una relectura amb elements nous, una ironia nova, distanciadora... *D'espaghetti westerns*, n'hi ha que són de cinquena categoria, però als de qualitat sempre hi ha aquesta ironia que no és a l'original. Però, evidentment, el referent estètic és l'estil del *western*: la iconografia, els enquadraments, l'ús del paisatge, la llum.

Un tercer element és la *moda retro*, la nostàlgia, que, de fet, té una expressió més científica que és la intertextualitat: fer nous textos a partir de textos del passat, o prenent-ne elements.

Jo penso que totes les obres d'art, literàries o plàstiques, d'alguna manera, són intertextuals. Fins i tot quan Buñuel fa *Un chien andalou*, 1929, que és una

pel·lícula molt novedosa i original, està recuperant elements de la cultura del gag del cine i del còmic americà.

Hi ha un debat al món de la cultura que enfronta dues postures antagòniques. Una, és la postura de la crítica que ve del marxisme—o postmarxista—, que opina que tota obra és fonamentalment *contextual*, o sigui que, a través de l'obra, es reflecteix l'època, els problemes de la societat o de l'autor. L'obra és un mirall i un reflex de l'estructura econòmica. A més, hi ha la postura dels semiòtics que diuen que l'obra d'art és *intertextual*, és un diàleg entre textos, préstecs, influències. Qui té raó? Resposta: els dos tenen raó, o els dos no en tenen. L'obra d'art és alhora contextual —reflex allà on s'ha produït, o la biografia de l'escriptor mateix— i, a la vegada, és intertextual.

Si agafam *Dràcula*, la novel·la de Bram Stoker, és evident que és intertextual. Va estar durant cinc anys estudiant arxius del British Museum sobre la història dels vampirs, cròniques d'època i de la Inquisició. Però sabem que *Dràcula* és un producte de la cultura victoriana, en què hi havia un fenomen de repressió sexual que era el puritanisme. La mossegada del vampir és evidentment la unió sexual, la desfloració que fa emanar la sang de la noia, que queda lànguida en el postcoit. Quan sabem que Bram Stoker va morir de sífilis, con-

Jo penso que totes les obres d'art, literàries o plàstiques, d'alguna manera, són intertextuals. Fins i tot quan Buñuel fa *Un chien andalou*, 1929, que és una pel·lícula molt novedosa i original, està recuperant elements de la cultura del gag del cine i del còmic americà

tagiat, entenem que Dràcula també està parlant d'ell i de l'època victoriana.

Aquestes dues teories són, doncs, complementàries.

Una pel·lícula *retro* modèlica, en aquest sentit, és *Chinatown*, de Polanski, 1974, que roda a Los Àngeles als anys trenta.

Un altre director que ve d'Europa, de Polònia. Amb una mirada distant, per tant una mirada crítica i irònica, fa una reconstrucció des de la cinefília europea del gènere policíac amb Jack Nicholson i Faye Dunaway.

També això explica l'aparició de molts *remakes* —noves versions— de temes que havien estat clàssics del gènere; per exemple, les biografies de gàngsters. De *Dillinger*, pel·lícula de seire B en blanc i negre, n'hi ha una versió clàssica del 1945 d'un director que es deia Max Nosseck, d'origen polonès que va treballar al cinema espanyol durant la Segona República —a Barcelona concretament— i avui oblidat.

El *remake* el va dirigir John Milius l'any 1973, en què l'actor Warren Oates fa una nova versió, en color evidentment, que té dos elements diferents i que marquen la distància de la primera versió. Un és l'autenticació de la història a través d'elements d'època, noticiaris, blanc i negre, les dates; hi ha un argument d'ancoratge històric que no tenia la primera versió, perquè la mort de Dillinger era molt propera quan Nosseck va fer la pel·lícula.

I sobretot, la nova permissivitat de la no censura —desaparegut el Codi Hays—, que la fa una pel·lícula hiperviolenta, com ho són moltes dels anys setanta entre elles *La naraja mecànica* de Kubrick o *Perros de paja* de Sam Peckinpah.

El Codi Hays desapareix a mitjans dels seixanta, perquè és obsolet i perquè tenen la competència del cine europeu, perquè la moral de l'època ha canviat, els costums, s'ha de competir amb la televisió. I això dona com a fruit dos fronts de permissibilitat: un és la sexualitat i l'altre és la violència, els dos tabús. Es dona l'aparició del cinema pornogràfic, que es va obrir camí dificultosament en algunes ciutats més permissives, sales X. I la violència s'instal·la en les dues pel·lícules frontereres a les quals ens hem referit.

El Padrino.



El Padrino II.



Una altra biografia de gàngsters també molt notable és *Scarface*, basada en la d'Al[fonso] Capone. Apareix el 1973 *El precio del poder*, de Brian de

Palma —italoamericana—, amb Al Pacino —italoamericana—, amb un guió d'Oliver Stone, que resitua la història de Tony Montana —li canvia el nom, a l'*Sacrfa-*

ce de Hawks era Tony Camonte—, situat a Miami, ell [Capone] va morir justament a Florida, i va tenir control de casinos i altres empreses de joc i drogues.

El tema ja no és el tràfic de begudes alcohòliques com era als trenta, ja no té sentit parlar-ne, sinó de cocaïna. També en aquesta versió hi ha un ús de la hiperviolència. Fins i tot hi ha una cita cinèfila —i una ironia també—, del *Potemkin*, quan, per unes escales, hi baixa un carret de nen. Per tant, és una pèrdua de la innocència, una visió manierista, sofisticada. Aquesta pel·lícula recupera —com en general les noves de gàngsters—, el model que l'altre dia vaig comentar de *rise and fall*, ascens i caiguda, en aquest cas d'un gàngster psicòtic.

I, finalment, l'últim element per definir aquest nou marc, el nou context, és la Guerra del Vietnam i el *post 68* —la del 1968 va ser una revolució que no es va culminar en el pla polític, però sí en el pla moral i dels costums— i també implica que els continguts seran més ideològics. Veurem de seguida, quan parlem del cas d'El Padrino, quin és el delictes del Padrino: és la rapacitat capitalista, el benefici econòmic, la lògica dels negocis.

Als anys setanta, quan Coppola —italoamericana— decideix fer *El Padrino*, el cine de gàngsters havia viscut un cert eclipsi, una decadència, una devallada. No estava de moda perquè hi havia altres temes. Però Coppola, director de prestigi, que també va fer una pel·lícula de la *Guerra del Vietnam* quan no estava de moda, *Apocalypse Now* apareix insòlitàment a un moment quan Hollywood no en parlava.

La pel·lícula adapta un text també d'un altre italoamericà, Mario Puzo —novel·lista, guionista, escriptor— que s'inspira vagament o que pren com a model a dos gàngsters italoamericans autèntics: Vito Genovese i Joseph Rafacci.

Tant és així que, abans de rodar-se, la *Italianamerican Civil Rights Association* de defensa dels interessos dels italoamericans, va quedar molt preocupada i va demanar i va aconseguir que en tota la pel·lícula no sortís mai la paraula màfia. No es parla ni de Cosanostra ni de *Màfia* perquè va haver-hi un pacte de cavallers amb Coppola, per no connotar negativament la població italoamericana.

Aquí ens trobam amb un cas interessant de trobada de cinema de gènere i cinema d'autor. Naturalment no és

la primera vegada que passava: si agafem les pel·lícules de Kubrick, *2001 una odisea del espació* l'hem de posar a la casella de cine de ciència-ficció o al de cinema d'autor. Evidentment és autoral, ja que utilitza instrumentalment els codis de gènere establert per fer una obra personal. De manera que el gènere no és més que un pretext, un vehicle, un instrument que fa servir.

Ja que parlem de cinema negre, té Kubrick una esplèndida pel·lícula: *Atraco perfectó* (*The killing*), magnífica per la construcció cronològica molt curiosa i interessant.

Per tant, *El Padrino* entra dins aquest punt de trobada del cinema de gènere consolidat, arquetípic i l'autoral.

El que passa és que *El Padrino* esdevé un film fundacional, un prototipus del qual se'n derivaran seqüeles. Una saga familiar amb un *tempo* —si sumam les tres parts deu durar vuit o nou hores— diferent a les de gàngsters tradicionals, que, amb hora i mitja, despatxen la història del gàngster que triomfa i que fracassa. Hi ha tota una estratègia temporal diferent.

El Padrino també és una pel·lícula relativament pionera en el tema de les se-



El Padrino.

El nou gàngster dels setanta, i això es correspon bastant amb la realitat, va a la recerca d'una respectabilitat social, vol ser equiparat a l'home de negocis. Vol arribar al nivell dels governadors, dels senadors, de l'Església, a la tercera part d'El Padrino

qüeles, que és una importació que fa el cine de la televisió.

La televisió està basada, a causa de la voracitat programadora —no para mai— en la programació seriada o la continuïtat discontinua: les *sitcoms* (les telenovel·les) en són una forma —*continua demà, continua demà...*—. Aquesta fórmula té una garantia per l'empressa: se li dona a l'audiència allò que ja coneix, que és familiar, que li agrada, però que, cada vegada, és una mica diferent. Per tant, la filosofia de les seqüeles és el mateix però una mica diferent cada vegada.

Als anys setanta la idea desembarca al món del cinema amb la nissaga de *Superman*, *La guerra de les galaxias*, amb *Indiana Jones*.

Hi ha un verb horrorós que es fa servir al món mediàtic que es diu *fidelitzar*. És una estratègia per *fidelitzar* l'audiència perquè al dia següent torni.

Les fonts culturals d'*El Padrino* són, per una banda, el nou cinema de gàngsters, el melodrama familiar, amb unes connexions familiars extremadament fortes del teatre isabelí (Shakespeare) i del teatre grec. És a dir: intriga, ambició, venjança, gelosia. El tema de la frac-

tura intrafamiliar (Èdip) tema clàssic de la tragèdia grega i isabelina, *Hamlet* ens en parla, *Macbeth*.

Per tant, tot i ésser una obra contemporània del segle XX, té els referents estructurals de guió esmentats.

El Padrino primera part del 1972 comença l'any 1946, per tant pertany a la moda *retro*, mira cap endarrere. Però hi ha unes novetats interessants; el gàngster ja no és l'home d'acció física de pistola, de metrallera. A la primer seqüència Marlon Brando (Vito Corleone) es presenta com el gàngster executiu i diu: "*No somos asesinos, somos hombres de negocios*", és la definició absoluta sobre la qual gravitarà la sèrie.

El gangsterisme d'avui en dia està al món dels negocis: a les *magarrufes* immobiliàries (va començar amb l'alcohol, la prostitució, després les drogues, però també, bastant aviat, als quaranta, es van interessar pels negocis immobiliaris). Perdonau-me, però el que acabam de veure a la Comunitat de Madrid demostra que la màfia està viva i amb bona salut, i sospito que, en aquesta illa en què viviu, passen coses semblants, pel que m'han explicat. Ja no els diem gàngsters, però en són descendents di-

rectes de la seva cultura. No ens hem d'averkonyir de dir-ho.

Per tant, Brando no es taca mai les mans de sang, fa intermediacions, encàrrecs, té un despatx, fa tractes comercials de droga.

Veurem com una pel·lícula tan original com *Mulholland drive*, en què també hi ha la màfia al darrere, és una qüestió de càsting.

El nou gàngster dels setanta, i això es correspon bastant amb la realitat, va a la recerca d'una respectabilitat social, vol ser equiparat a l'home de negocis. Vol arribar al nivell dels governadors, dels senadors, de l'Església, a la tercera part d'*El Padrino*.

Hi ha una segona aportació molt interessant. La màfia en tant que monarquia hereditària. Veurem que hi ha uns rituals de fidelitat; besen la mà a Brando com si fos el Papa, un rei o un emperador. Assistirem, al llarg de les tres pel·lícules, a un recanvi generacional.

Declina Vito Corleone, assistim a la seva mort, però el seu fill Michael (Al Pacino) que, al principi és vist com una persona innocent, acaba heretant l'imperi mafiós i ocupant la butaca del pare i el seu poder.

El Padrino II.





Mullholland drive.

Ja tornam a trobar el model *rise and fall*; però assistim primer al *fall* del vell gàngster Vito Corleone i el *rise* (l'ascens) de Michael (Pacino), que passa de ser un soldat a principi de la pel·lícula, amb uniforme i idees patriòtiques i altruistes.

Hi ha uns subtemes molt importants que són a tota la sèrie: la soledat del poder, tema tradicional també de la tragèdia. Hi ha una visió nova de la desaparició del cap: tradicionalment el gàngster moria al carrer o cosit a bales (Edward G. Robinson al final d'*El hampar dorada*); aquí Vito Corleone desapareix a un jardí jugant amb el nèt, en una escena preciosa per la llum de primavera, les flors, un home gran, té un infart i mor. Ho fa per tant, d'una forma antièpica; és la mort d'un empresari, d'un home de negocis respectable, podia ser Rockefeller o Henry Ford.

El tercer tema o subtema és el de la lleialtat a la família, que és la italiana, una família extensa que a la pel·lícula es demostra molt bé. Assitirem a la guerra de les famílies (nom que es donen a si mateixos). Tota banda mafiosa està nucleada al voltant d'una estructura familiar: el patriarca, els cosins, els segons cosins...

I finalment, l'última observació que a mi em sembla interessant. El cinema italià havia desenvolupat un cicle dedicat a la màfia, que no tenia res a veure amb el nord-americà.

Hi ha un cinema de màfia italià de gran qualitat; Francesco Rosi amb *Salvatore Giuliano*, 1961, *Lucky Luciano*,

1974, i quan veiem el tractament que ha donat el cinema italià de la màfia, veurem que és un món fonamentalment rural, molt lligada a Sicília. I, en canvi, el cinema americà és urbà, de modernitat.

Per primera vegada, Coppola vincula i empalma aquest dos mons. Al seu argument, Mike —que es veu en perill— es refugia a Sicília buscant les arrels històriques originàries, i, per tant, aquest envà separador entre els dos cinemes, desapareix i tenim una integració de les visions, la siciliana i la novaiorquesa. Això és molt interessant. Fins i tot, els actors parlen italià també en la versió original —parlen en anglès i també en italià—, Brando, que no és italià, fa l'esforç i en diu alguna paraula.

L'èxit enorme que va tenir aquesta pel·lícula va provocar la segona part el 1974, amb una estructura molt diferent. L'interessant de Coppola és la seva plasticitat, flexibilitat.

El Padrino II abraça des de 1901, per tant abans del que hem vist a la primera, començant a Sicília, a les arrels generacionals, socials i històriques del gàngster, i acaba el 1959. Hi ha dues històries explicades en un muntatge alternant; per una banda, el *flashback* que ens porta a Sicília a l'origen de Vito Corleone, que interpreta Robert DeNiro (per raons de versemblança, Marlon Brando no podia ser-ho per raons d'edat física). Aquest emigra a Nova York, i veiem com, de mica en mica, es va obrint un espai, un territori amb el seu

atreuiment i la seva audàcia. La nova família d'acollida és la màfia.

Sobre aquest tema volia dir que alguns estudiosos de la literatura i la mitologia com Northrop Frye (gran estudiós de la Bíblia), que té un llibre fonamental que es diu *Anatomia de la crítica*. Ell sosté que tota la narrativa humana deriva bàsicament de tres llibres de la Bíblia: el *Gènesi* (mites de l'origen), l'*Èxode* (l'itinerari i el camí) i l'*Apocalipsi* (la destrucció). I efectivament, és bastant encertada aquesta proposta, com als contes infantils russos que fan servir l'èxode, l'itinerari: el petit heroi que vol matar el drac per alliberar la princesa, es troba amb la bruixa. Els contes infantils, en general, ho són.

Veiem que Coppola integra els mites de l'origen, el camí de Sicília cap a Nova York i, al final de la saga, també hi ha l'apocalipsi.

L'altra història de la segona part és el present en què veiem Michael Corleone, el fill de Marlon Brando (també Pacino). I el territori d'activitat de Mike és Nova York, després Miami i Las Vegas. Una expansió cap a l'oest que és històrica. El gangsterisme va néixer a l'Amèrica de l'est (Chicago i Nova York) i es va expandint, fins i tot fins a Cuba; hi ha una escena de l'entrada de Castro; o sigui que integra una mica la història verídica per autenticificar la seva perípècia.

De nou el mateix procés: el cap es consolida, però no pot impedir la crisi interna. Deteriorament de la família, soledat del poder, hi ha un fratricidi, gue-



rres entre les bandes. I el més interessant és que, per primera vegada, Coppola incorpora com a fresc i teló a la corrupció política institucional nord-americana: els congressistes comprats, els fiscals corruptes, la compra de senadors.

El que demostra *El Padrino II*, si és que es pot resumir, és que la constitució de famílies a través de la consolidació negociada, fa que aquests acabïn amb les famílies, en un efecte *boomerang*.

Finalment, la tercera entrega de l'any 1990. Va passar una bona temporada, Coppola no n'estava segur. Els actors havien envellit.

És interessant perquè és la que té més implicacions polítiques i històriques. Comença a Nova York, l'any 1979, amb el somni de Vito Corleone al principi d'*El Padrino I*: la legitimació social; tenir a la família senadors, governadors, ser socialment respectable. Comença, doncs, quan Mike Corleone rep l'Orde de Sant Sebastià per part de l'Església catòlica. La seva façana ara és la filantropia, fa donacions a l'almoina. Hi ha una reflexió de Mike a Connie que diu: "cuanto más alto subo, más podrido está todo...").

Això permet introduir el tema de la màfia i l'Església. Amb unes històries reals: l'assassinat del Papa Joan Pau I (el Papa Lucciani) que no va durar un mes.

Per cert, la màfia vaticana és un tema poc tocat òbviament pel cine, però hi ha una pel·lícula que us recomano de Marco Ferreri que es titula *La audiencia*—una comèdia basada en *El castillo de Kafka*—: un home que vol entrevistar-se

amb el Papa perquè té una cosa molt important a dir-li. Però acaba morint al laberint del Vaticà sense poder-lo veure.

Jo us puc dir, perquè he tingut la bona fortuna de viure a Roma—dirigint l'Institut Cervantes—i ser convidat pel Vaticà per formar part de la *Comissió Pontifícia del centenari del cinema*. Estava al 1995 vivint a Roma i el director de la *Filmoteca Vaticana* era un capellà català que coneixia i em va convidar, cosa que em va perpetre freqüentar el món dels cardenals per dintre. I recordo que una vegada vaig preguntar que m'expliquessin el que havia passat amb el Papa Lucciani. I ells, que són gent ben informada, em van donar la següent versió: quan va morir el Papa anterior, Pau VI, com sempre es formaren *lobbies* entre els cardenals i fan consultes i especulen i fan apostes i avaluen els candidats, i es va crear un *lobby* molt fort en favor del Lucciani; i aquesta persona de la cúria em deia: "els que estàvem a la cúria sabem que això era un error perquè ell que era un home bondadosíssim i un gran catòlic, un gran cristià, un home caritatiu i modèlic... però era un home indecis, tímid i no tenia les condicions..." Però, en fi, aquest *lobby* va funcionar, va ser molt actiu i va sortir el Papa Lucciani.

I ja sabeu que, quan el Papa va començar a ficar el nas en el tema de les finances de l'Església, va quedar estorçat; no s'esperava trobar aquell emboïc descomunal. La frase que em va dir aquest monsenyor que em va informar

va ser: "...l'Esperit Sant va corregir el seu error..." Es va acabar l'explicació. Ja no podia preguntar més.

Justament el Papa polonès va sortir de rebot, atípicament. Era el tercer en discòrdia, perquè no es preveia que es morís tan aviat, va sortir de carambola inospitadament.

Per tant, Coppola té la valentia de mostrar a la seva pel·lícula l'assassinat (una monja li porta un té i al matí és mort.)

Hi ha també referències a la Lògia maçònica B2, a Roberto Calvi que era el banquer del Vaticà que va aparèixer penjat a sota d'un pont.

A més d'aquests inseriments d'història contemporània són dins una escena magnífica; és l'estrena de *Cavalleria Rusticana* a Sicília, en què el fill de Mike s'estrena com a tenor. Hi va ficant plans del té que porten al Papa, del banquer assassinat, Don Altobello (que interpreta Eli Wallach) amb els bombons i l'arquebisbe de Nova York assassinat. I, quan surten de l'òpera, hi ha una batalla campal, disparen a Mike i maten a la seva filla Mary.

Per tant, de nou ens trobam amb el tema del recanvi generacional: *rise and fall*. *Rise*: la formació del gàngster, del nebot Vincent (Andy García) que substituirà Mike. I *fall*, la senilitat i el deteriorament de Mike, que és ja el final de la seva carrera. És una mica la roda del món que no s'atura mai.

Com he dit, aquesta saga va tenir un caràcter fundacional. ■