

Amarcord, un esperpent indulgent

Joan Bover

Amarcord (que significa, en un dialecte italià, jo Arcord) són les memòries de Federico Fellini. Unes memòries que han estat qualificades com a "belles" i "alegres",¹ però que en realitat tenen molt d'esperpent. Com Valle-Inclán, Fellini demostra una certa aversió a la civilització burgesa, tot i que aquí se la mira amb més condescendència. També com Valle-Inclán, és capaç de mesclar els aspectes més tràgics i els més burlescos per tal de crear una estètica nova, que integri —i superi— la riulla i el plor.

L'estil, en canvi, és diferent en els dos genis. El del gallec és esqueixat, d'humor agre, retòricament recercat per accentuar la deformitat i l'absurd. Fellini, com a mínim a *Amarcord*, es deixa envair per una nostàlgia que, sense embafar mai, ho amara (quasi) tot d'una certa indulgència. Fins i tot els respectius personatges en són conscients: si el poeta Max Estrella diu a *Luces de bohemia* que "nuestra tragedia no es una tragedia", la matrona d'*Amarcord* només gosarà dir "somos de sainete". Ella no és l'única que intueix la gran tragicomèdia que és la seva vida: altres tres personatges de la pel·lícula aniran parlant a l'espectador en un joc metacinematogràfic que també pot ésser interpretat en clau filosòfica. De tota manera, Fellini no exagera la deformació dels fets ni de l'estil com farà a *E la nave va* (1983).² Aquí, la deformació se centra en els personatges i és sobretot física, però només com a reflex de les peculiaritats i misèries de cadascun i no tant com a símbol de cap possible desviació moral. L'únic cas d'això darrer el trobam durant la tortura a mans dels feixistes, on l'exemple més clar el tendríem en el militar de moviments robotitzats. En els altres caràcters no hi ha judici moral, com si el director i el co-guionista, Tonino Guerra, haguessin trobat que ja n'hi havia prou de contemplar-los mentre actuen. En aquest sentit, la cinta esdevé una mena de desfilada circense: la monja nana amb un poder de convicció gairebé sobrenatural, el misser autoerigit en cronista del poble, na Gradisca, el playboy local, la nimfòmana, l'acordionista cec, l'estanquera de sexualitat arravatada, l'oncle que no hi és tot i una mala fi d'altres extravagàncies.

En oposició a un dibuix dels personatges força gruixat, l'estil visual és bastant sobri, sense subratllats innecessaris, que tan sols aconseguirien de caure en el mal gust. La retòrica de Fellini fa més aviat gala d'algunes subtileses que mereixen ésser remarcades. Per exemple, durant el muntatge d'escenes que tenen lloc a l'escola, que satiritzen per igual l'alumnat i el professorat, Fellini compon alguns plans lleugerament contrapicats o inclou dins l'enquadrament qualche element grotesc, com ara una orella de plàstic enorme devora el cap d'una professora. Hi ha altres detalls de la posada en escena que flirtegen encertadament amb la caricatura i la paròdia: la (¿monstruo-



sa?) ombra de la (¿monstruosa?) estanquera que creix sobre la figura empetidida de l'adolescent o el cap de la mateixa estanquera contraposat grotescament dins l'enquadrament amb un retrat de Dante. De la mateixa manera juga amb l'ambientació. En consonància amb l'estil, els decorats no estan deformats, sinó que són més aviat realistes, però tampoc no es lliuren, a moments concrets, de la particular aportació esperpèntica del director. És el cas de la seqüència del seguici fúnebre, planificada de manera que justament el veim quan passa davant successius cartells de cinema: una manera tan elegant com astuta d'emfasitzar el discurs metacinematogràfic del qual parlàvem, però també d'aprofundir en la reflexió: la farsa de les manifestacions col·lectives de dol, la mort com a teló de la comèdia de la vida, etc. Altres elements escenogràfics també hi faran acte de presència per dotar aquest esperpent d'un aire entre malencònic i oníric que li escou d'allò més: és el cas de la boira, més metafòrica que no atmosfèrica, que compareix en algunes seqüències. Finalment, el tret que arrodoneix

Amarcord.

Amarcord.



l'esperpent és la música. Un Nino Rota pletòric crea una inconfusible partitura de gran guinyol per acompanyar la majoria de les seqüències, amb la qual cosa ajuda a la definició dels personatges com a pallassos involuntaris. De passada, demostra la seva versatilitat component una obra radicalment diferent al lirisme contingut que havia creat per a *El padrí* (*The Godfather*, F. F. Coppola, 1972) només un any abans.

El gran mestre de cerimònies que ha orquestrat tot això es deixa dur pels records com en una mena de vals esbojarrat i delirant, però no perd mai el compàs. Una lectura atenta de la pel·lícula ens revelarà que el seu guió, tot i que pot semblar caòtic en una primera visió, està ben estructurat. La cinta consta de 18 seqüències. El primer bloc (seq. 1-6) ens ofereix un panorama general del poble, que s'obre amb l'arriba-

da de la primavera i va passant per diferents àmbits quotidians: la barberia, la foguera de Sant Josep, l'escola, els picapedrers, un dinar familiar i les passejades nocturnes pel carrer Major, que clouen, amb el seu primer fos en negre, aquesta part. El segon bloc (seq. 7-9) se centra en les institucions feixistes, polítiques i religioses, de la Itàlia dels anys 30 i és on lamentam, tal volta, una mica més d'acidesa crítica.³ El tercer bloc està format per una llarga seqüència dividida en tres episodis. Tots transcorren en el mateix escenari (el Gran Hotel) i centren la seva mordacitat contra la suposada classe alta del poble i les seves ínfulas. La seqüència 11, la de l'oncle que no hi és tot, trasllada l'acció al món rural. El quart bloc (seq. 12-14) està dominat per un aire oníric que, durant tot aquest temps, sembla barrejar la realitat —o, més ben dit, els records de la realitat— amb els desitjos i els somnis... tant els del son com els de la vigília. El cinquè i darrer bloc (seq. 15-18) és el que més es deixa dur per l'enyor. S'hi tracten temes com el despertar de la sexualitat, l'enamorament, la figura de la mare i la mort. La pel·lícula acaba amb les noces d'un dels seus personatges més emblemàtics. Un llarg pla general es revela, una altra vegada, com una subtils semàntica: el paisatge esquerp que s'hi veu i que es va buidant progressivament de gent representa els records que, a poc a poc, es van esvain; els records d'una època que, per sort o per desgràcia, no es pot rescabalar. ■

Amarcord.



(1) Adrian Martín dins S. J. SCHNEIDER (ed.), *1.001 pel·lícules que hay que ver antes de morir*, Grijalbo, Barcelona, 2003.

(2) En aquesta darrera cinta, arribava als extrems de mostrar al final els decorats i el personal de realització de la pel·lícula. També hi introduïa personatges encara més grotescos que a *Amarcord* o episodis neta-ment surrealistes, com el del rinoceront hissant dins el transatlàntic.

(3) Això donaria per a un debat que no escau als límits d'aquest article: ¿és apropiat el to condescendent de la resta de la pel·lícula a episodis tan dramàtics com la dictadura de Mussolini? ¿Es pot tractar de la mateixa manera tant un dinar familiar (seq. 5) com una tortura (seq. 9)?