

Luigi Comencini. Del neorealisme rosa a la *commedia all'italiana*

M. Magdalena Brotons

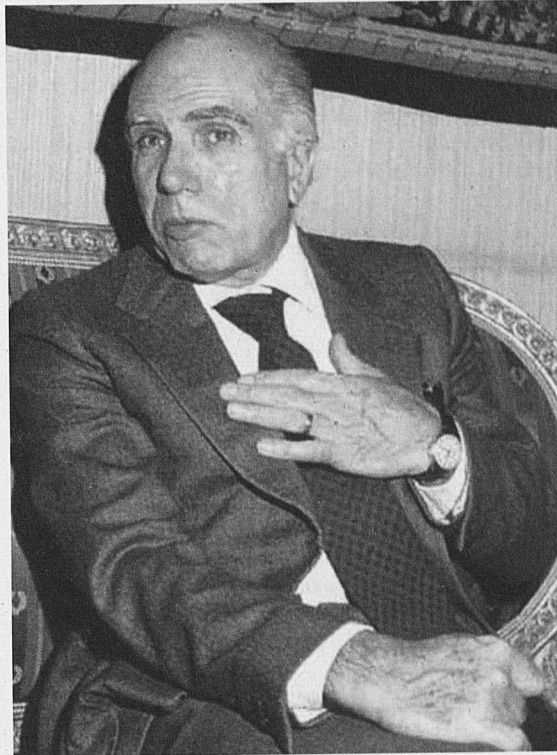
"La comèdia és el neorealisme revisat i corregit per enviar a la gent al cinema"

Marco Ferreri

El passat 6 d'abril va morir als noranta anys Luigi Comencini, després d'una llarga malaltia que poc a poc l'havia anat allunyant dels rodatges. Les cròniques dels diaris definien Comencini com un dels pares de la comèdia italiana, tot i que en realitat és un autor de difícil classificació. Un dels primers èxits de la seva carrera, *Pane, amore e fantasia* (que inicià tota una saga) no entra dins la qualificació estricta de *commedia all'italiana*, sinó que fa part d'una variant sorgida a Itàlia a la dècada dels cinquanta, de la qual tot seguit en parlarem.

No és objecte d'aquest article analitzar el neorealisme, moviment revulsiu per al cinema italià, que des de l'etapa gloriosa del mut es trobava en un estat de semi letargia, i que suposà l'expressió artística més destacada de la Itàlia de la postguerra, anticipant molts dels aspectes que desenvoluparan les *noves ones* des de finals dels cinquanta arreu d'Europa. Però el neorealisme cinematogràfic, en sentit estricte, tindrà una vida molt curta. Tot i que alguns teòrics restringeixen el cinema neorealista a una sèrie de films realitzats entre 1945 i 1948 (*Roma città aperta*, o *La terra trema*, per recordar només dos dels més famosos), podem citar pel·lícules com *Bellissima* (1951) o *Umberto D.* (1952) que clarament es relacionen amb aquest moviment, i que confirmen que el fulgor neorealista seguirà present al cinema italià a la dècada dels cinquanta. De fet, sovint es parla de la dificultat de definir el terme, dels "cans i moixos reunits al mateix sac", en paraules de Bazin, de manera que alguns autors prefereixen parlar d'individualitats. Precisament, la importància de la personalitat del director, responsable de tot el procés filmic, serà un dels elements anticipadors de la modernitat cinematogràfica.

Un dels problemes que presentava el neorealisme era la poca aflluència de públic que aconseguia atreure a les sales. Encara que de vegades s'ha exagerat aquest fet, el cert és que, tot i les excepcions com *Paisà* de Rossellini o *Ladri di biciclette*, de De Sica, entre d'altres, la majoria eren pel·lícules minoritàries. Fins i tot el govern es va posicionar en contra del neorealisme: recordem el famós escàndol produït per *Umberto D.*, que va encetar una lluita entre De Sica i Giulio Andreotti, el qual criticava la mala imatge que donaven aquestes pel·lícules a l'exterior, mostrant les misèries i desgràcies de la societat italiana. Per superar el neorealisme, sense renegar-ne, però a la vegada atreure a un públic



majoritari i fer contents els productors, el cine italià va prendre dos camins. Un, del qual en parlarem tot seguit, donà lloc a la fructífera *commedia all'italiana*. L'altre, tot i que gaudí d'un ràpid èxit, serà aviat oblidat. Els films que podem adscriure a aquest corrent aprofiten els elements més superficials del neorealisme, sobretot la pobresa en què viuen els protagonistes, a la qual s'uneixen els vells elements de la comèdia tradicional com les situacions plenes d'equívocs, els canvis de personalitat, etc. D'altra banda aquestes obres trobaran inspiració en històries properes a la narrativa popular. Serà la via que tindrà una major fortuna durant els anys cinquanta, i que en certa manera constitueix un pont entre el neorealisme i la comèdia. És el que s'ha denominat comunament "neorealisme rosa", que en el sentit més ampli comprèn el cinema còmic italià dels anys cinquanta, fins al revulsiu que suposà *I Soliti ignoti*, de Mario Monicelli. Seran deu anys fructífers per a la indústria cinematogràfica italiana, durant els quals començaran actors que posteriorment es constituïran en l'*star system* del cinema italià: Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Sophia Loren, i un llarg etcètera. Enrico Giacobelli defineix perfectament aquest tipus de pel·lícules quan diu que els protagonistes d'aquestes històries són joves que suporten la pobresa passivament, ja que les "belle ma povere" poden ser temptades per matrimonis avantatjosos, però tot d'una es penedeixen d'haver ni tan sols pensat en aquesta possibilitat, i escullen l'amor, que sempre es troba dins el mateix estatus

social: els rics amb els rics, els pobres amb els pobres, els joves amb les joves. Es viu en una espècie de paradís natural "que hauria fet feliç a Rousseau (on han anat a parar els dolents? Al camp no es coneixen (...))... I en aquest bosc de somni ningú se sorprendria si trobàs alguna nimfa en camisa de dormir, qualche fada cercant marit".¹ I és que aquestes històries, localitzades a una ruralia bucòlica, estan sempre protagonitzades per joves al·lotes sense cap altra aspiració que la de trobar marit. Quan el troben, s'acaba la història, perquè s'acaben els jocs de l'amor.

Com hem esmentat al parlar de Comencini *Pane, amore e fantasia* de 1953, protagonitzada per Vittorio De Sica i Gina Lollobrigida, fou un dels films de més èxit d'aquest corrent. Sens dubte inspirat per la mirada no massa benèvola amb la qual es contemplen avui en dia moltes d'aquestes pel·lícules, Comencini narra a les seves memòries les dificultats amb les que s'hagué d'enfrontar per realitzar el cinema que pretenia fer, (somni que no es veurà complert totalment, segons el director, fins a *Tutti a casa*, del 1960), i que el dugueren a dirigir *Pane, amore e fantasia*, de la qual diu: "Ens varen acusar d'haver fet neorealisme rosa. L'atac va ploure un poc de per totes les bandes... No aconseguia fer front a les acusacions: havia fet un film de la pitjor espècie! I com més creixia el seu èxit, més em sentia condemnat a un just càstig, exactament com l'heroi de Kafka".² Però l'èxit no degué ser tan dolent, ja que el seu següent treball fou *Pane, amore e gelosia*, amb guió del mateix Ettore Maria Margadonna, autor també de *Due Soldi di Speranza* (1952), una de les primeres pel·lícules del neorealisme rosa. I la saga no s'acaba aquí, ja que el 1955 Dino Risi dirigí *Pane, amore e...*, i finalment

Pane, amore e Andalusia, (1959), que constitueix el sùmmum dels tòpics italians mesclats amb els del folklore andalús.

Comencini continuarà la moda del neorealisme rosa amb títols com *La bella di Roma*, amb Alberto Sordi el 1955, que podríem qualificar com la versió urbana dels *Pane, amore e...* I és que poc després de les primeres pel·lícules localitzades a la ruralia italiana, les històries innocents es traslladen a la ciutat. Títols com la famosa *Poveri ma belli* (1956), o *Belle ma povere* (1957), dirigides per Dino Risi, formen part d'una sèrie de films comicosentimentals, protagonitzats per joves actors que repetiran protagonisme a *Poveri milionari* (1958). A part dels ja esmentats Comencini i Risi, Blasetti també serà autor d'alguns dels títols més famosos, inaugurant la parella formada per Sophia Loren i Marcello Mastroianni amb *Peccato che sia una canaglia*, 1955, a la qual seguirà *La fortuna di essere donna*, (1956).

Cap a finals de la dècada el filó sembla haver-se esgotat. Amb els darrers títols de Comencini *Mariti in città*, *Mogli pericolose*, (ambdues del 1958) i *Le sorprese dell'amore* (1959) entram dins una altra fase de l'amor, la de després del matrimoni, tractada amb ironia pel director.

En aquest repàs tan ràpid i inclomplet al neorealisme rosa, no podem deixar de banda la famosíssima saga de *Don Camilo*, interpretada pel tàndem Fernandel-Gino Cervi, i que va donar lloc a una desena de títols realitzats per diferents directors, un d'ells pel mateix Comencini (*Il Compagno di Don Camilo*, 1965).

I arribà el moment en què l'optimisme innocent donà pas al pessimisme irònic. De les esperances d'un país en reconstrucció, encara majoritàriament agrícola, passam a un país en procés d'industrialització.



zació, amb un creixement descontrolat de les principals zones urbanes, i l'emigració de masses de població cap a les grans ciutats. La solidaritat entre els homes serà substituïda per la *furbizia*: els més espavilats cercaran guanyar-se la vida a costa dels altres. Els protagonistes ja no seran belles al·lotes i seductors joves, sinó personatges de mitjana edat, amb un físic no massa agraciad, perdedors sense remei. Ja no s'exaltaran els valors morals d'una societat eminentment catòlica, sinó que s'ironitzarà sobre qualsevol tipus d'ordre, l'ordre de les classes socials, l'ordre que representa la policia, i fins i tot el regentat per l'església, uns organismes (sobretot el darrer) mai discutits abans. D'aquesta manera es va constituint la *commedia all'italiana*, gènere que de la mà de diversos directors i intèrprets ha anat mostrant els canvis de la societat italiana durant la segona meitat del segle XX. La petita i mitjana burgesia són sovint els protagonistes d'aquestes històries, en les quals l'espectador veu reflectides les seves pors, els anhels, les seves debilitats, tractades de vegades amb una mirada amable, de vegades amb una sàtira que pot arribar a ser molt punyent. L'observació crítica i el cinisme, amb una important dosi de comicitat, són els components d'aquestes pel·lícules, sense deixar de banda la tragèdia, present en major o menor mesura, però que marca sempre el rerefons de les històries.

Comunament es considera el film *I Soliti ignoti*, de 1958, com el primer en inaugurar la *commedia all'italiana*. El seu director, Mario Monicelli admet que la concepció de *I soliti ignoti* neix de la caricatura del *film noir* francès, o del cine de gàngsters americà, que estaven de moda en aquells anys. El referent clar és, sens dubte, *Du Rififi chez les hommes*, una pel·lícula de Jules Dassin del 1955, en

què una banda de quatre criminals professionals projecten un "atracament perfecte" que serà fallit. En qualsevol cas seria un error simplificar els comentaris de *I soliti ignoti* a la paròdia d'un gènere. De fet, és quasi una anècdota. El film es presenta com una comèdia concebuda en clau dramàtica, amb un rerefons tràgic: per primera vegada en una pel·lícula còmica italiana assistim a la mort tràgica d'un dels protagonistes. La mort, o si més no, la fallida d'una empresa, és una temàtica fonamental en la *commedia all'italiana*, i en particular a la filmografia de Monicelli. La tragèdia fa part de la comèdia, ja des de la *commedia dell'arte*, amb les presències sinistres i malignes, els miserables i morts de fam. Naturalment els elements negatius no han de superar els còmics, però podem afirmar que hi són en abundància.

També el neorealisme és un referent de la *commedia all'italiana*. Els escenaris on es situa l'acció, n'és un exemple. A *I soliti ignoti* la ciutat escollida és Roma, però no la capital de l'Imperi o la seu dels papes, sinó la Roma dels barris populars, de la perifèria degradada, la del proletariat urbà, que viu aliè al progrés econòmic que experimentà Itàlia en aquesta època. Una Roma on no apareixen la Fontana de Trevi, ni el Colisseeu, ni el Vaticà, sinó els grans blocs de pisos aixecats a les barriades de la perifèria, on intenten guanyar-se la vida els personatges protagonistes de la història. En aquest sentit és important destacar que *I soliti ignoti* fou una de les moltes pel·lícules que, des de finals dels anys 50 fins a meitat dels 70 feren una punyent crítica a la societat de consum d'importació nord-americana, que penetrà inexorablement durant la postguerra, abraçant totes les classes socials. És, si més no curiós assenyalar que els grans títols de la comèdia ita-



liana es realitzen en uns anys que van des de finals de la dècada dels cinquanta fins la meitat de la dècada següent, coincidint amb el boom que suposà el breu període del desitjat miracle econòmic. Però lluny de mostrar una imatge positiva i possibilista, les comèdies d'aquests anys reflecteixen els problemes dels marginats de la societat, dels perdedors de sempre: pensem en el pobre protagonista de *L'impiegato* (Gianni Puccini, 1959), protagonitzada per Nino Manfredi en el paper del pobre italià de classe mitja que aconsegueix triomfar només en els seus somnis, o el protagonista d' *Il mantenuto* (Ugo Tognazi, 1961) un altre pobre home que fracassa en tots els seus intents de superació, i que finalment és mantingut per la propietària d'un supermercat, sentint-se totalment desgraciat emmig dels símbols de la grandesa i benestar dels altres.

No és la nostra intenció fer una relació exhaustiva del que va suposar la *commedia all'italiana*, un dels gèneres que més fortuna ha tengut en la cinematografia italiana, tasca massa ambiciosa per a un breu article. Però tot recordant al Comencini autor de comèdies, ens detindrem en un film abans esmentat com el primer de què el director deia sentir-se'n totalment orgullós, *Tutti a casa*, de 1960. No debades és el primer dels seus treballs que entra de ple en la qualificació de *commedia all'italiana*, i que tracta el tema de la Segona Guerra Mundial, encara molt fresc en el record de la Itàlia dels cinquanta. Ens trobam davant una història tràgica, tractada amb una certa dosi de comicitat i ironia, com és comú en aquests films. Protagonitzat per Alberto Sordi, l'actor deixa de costat per uns moments el posat còmic, per representar el rostre humà de l'italià corrent, que tanta popularitat li va donar. Sordi havia coprotagonitzat *La Grande Guerra* de Monicelli l'any anterior, al costat de Vittorio Gasmann, film

ambientat a la Primera Guerra Mundial, que va tenir un gran èxit de crítica i públic, i que va obrir el camí a altres comèdies ambientades a la guerra. De fet, *La Grande Guerra* és un referent clar per *Tutti a casa*. El filme narra un episodi crític de la història d'Itàlia quan, després de l'acord d'armistici signat el 8 de setembre del 1943, l'exercit italià es perd en la confusió general. La situació és desesperada per Alberto Innocenzi, el personatge interpretat per Sordi, que lluita entre el seu sentit del deure i les ganes de salvar-se, deixar enrere la guerra, i tornar a casa. Com al film de Monicelli, *Tutti a casa* es tanca de manera tràgica, tot i que tal vegada la seqüència final en què Innocenzi, en un darrer gest ple de coratge, dispara tot sol a l'exèrcit alemany, ens recordi més un final de "típica pel·lícula americana" en què l'heroi mor sol davant el perill.

Comencini seguirà realitzant comèdies al llarg de les dues dècades següents, però seran comèdies particulars, atípiques respecte al gènere en determinats aspectes: per exemple *A cavallo della tigre* (1961) és una comèdia ambientada a la presó, bastant més agra que dolça; o *Lo scopone scientifico* (1972), que comptà amb la presència d'estrelles internacionals com Joseph Cotten o Bette Davis, és en realitat un conte popular, carregat de sàtira puynent.

Tal vegada ningú millor que el mateix director per resumir el que per a ell significava la seva feina de cineasta, amb una frase que ens recorda que el jove Comencini havia de ser arquitecte: "Fer un film que no te èxit és com construir una casa inhabitable". ■

(1) Enrico Giacovelli, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Città di Castello, Gremese Editore, 1995, p. 23

(2) Luigi Comencini, *Infanzia, vocazione, esperienze di un regista*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999, p. 98

