



Fos a negre

Fèlix
Fanés

La revisió del neorrealisme

El cinema com tota forma artística —però potser amb major força que d'altres— posseeix l'estranya capacitat de copsar alguns dels sentits que s'oculten darrera l'aparença confusa de les coses. Com a llenguatge simbòlic, la seva amplitud de registre va més enllà de la pura funció denotativa. És per aquesta raó que de vegades —no sempre, naturalment— les imatges dels films aconseguen de capturar allò que de soterrat i d'esmunyedis batega darrera la gran babel de la realitat.

Aquesta reflexió, que certament no té res d'original, em venia al cap tot contemplant a València una àmplia retrospectiva dedicada al moviment cinematogràfic que en acabar la II Guerra Mundial enlluernà el món i que va ser batejat, tot seguit, amb el nom de Neorrealisme. La visió una darrera l'altra de gairebé una trentena de pel·lícules significatives d'aquell moviment em permeté una vegada més de verificar aquest estrany poder del cinema. Car, darrera les històries de totes les cintes —la resistència a *Roma città aperta*, els vells a *Umberto D*, l'atur a *Ladri di biciclette*, el moviment cooperativista a *Caccia tragica*...— hi bategava, més enllà dels fets concrets de la trama, dels trets d'aquest o d'aquell personatge, de l'inevitable entretopar de passions i de sentiments, allò que avui no podem sinó percebre com l'esperit més positiu i dinàmic que animava l'època. Em refereixo a la capacitat de les persones per desempallegar-se totes soles de llurs afers.

A partir de la visió de tots aquells films, no crec que sigui cap agosarament de dir que en l'imaginari de l'època es prescindia en termes absoluts de l'Estat. Aquest no solament no era entès com a ens benefactor sinó que tampoc no es contemplava com a objectiu estratègic, a partir de la conquesta del qual es pogués posar remei a les coses. Més aviat es mirava de resoldre les dificultats mitjançant les forces de què disposava cadascú. A tot estirar es recorria a l'ajut dels altres, companys, parents, amics. Aquesta, per exemple,

era la manera de pensar —i d'actuar— dels infants protagonistes de *Sciucchià*, dels minaires de *Camino della speranza*, de la minyona de *Il sole sugli occhi* o de les recol·lectores de *Risso amaro*. No es tractava, lògicament, d'un camí optimista. En alguns casos aquest afany de dir les coses pel seu nom i de no cercar altres ajuts que els provinents de les pròpies forces podien conduir a un angoixant pessimisme que, com en el cas de Rossellini, no trobés altra sortida que el recurs a Déu. Però fins i tot aquesta manera tan negra de veure el món s'escau avui reveladora de la voluntat de l'època de reduir la salvació quotidiana al límit de les forces de cadascú sense esperar res d'allò que se situés al defora d'aquestes fronteres. Darrera el gest concret com a únic camí d'esperança s'hi amagava la renúncia a les estratègies a llarg termini i el rebuig a qualsevol delegació de poders. Hom podia recolzar-se en la unió amb el proïsme. En canvi, ningú no posava els ulls en fites més o menys venturoses, però llunyanes en l'espai i el temps. Aquest fet esdevé encara més remarcable si tenim en compte que un dels corrents que animà aquells films va ser el marxisme, el qual, ja se sap, tendeix vers l'estratègia i la delegació de poders. Però no obstant aquesta presència —val a dir que el marxisme italià de llavors acabava de «descobrir» Gramsci—, allò que preocupava els homes i les dones d'aquell moment era la resposta immediata als problemes més aguts, sense esperar, per això, altre ajut que les pròpies forces i les dels companys més propers.

Contemplada amb ulls d'avui aquesta circumstància se'ns apareix com quelcom ben remarcable. I llunyà. Més que no pas trenta anys i escaig sembla que s'hagin escolat tres segles, tanta és la distància que avui ens separa d'aquella manera de pensar i de captar-se, la qual, altrament, sempre havíem tendit a considerar a l'origen més immediat del nostre món i de la nostra mentalitat. Algunes raons poden explicar aquest abisme. Entre d'altres hauríem de prendre en consideració l'esfondrament de l'Estat com a conseqüència de la caiguda del règim de Mussolini i del final de la Guerra Mundial. També caldria tenir en compte el desballestament econòmic i social que percutia en els nivells més elementals de la supervivència quotidiana —situació incomparable, per difícils que les coses siguin avui, a la conjuntura present. I per fi, no hauríem d'oblidar la indubtable reaparició a la superfície —si és que mai havien desaparegut del tot— de substractes ideològics pertanyents a formacions socials anteriors (per exemple, és sorprenent de comprovar que la ciutat apareix sense que ningú s'ho proposi, però alhora amb una claredat inequívoca, a la manera d'un terrible Saturn incansable devorador dels seus fills). Aquest ruralisme, que no solament es reflecteix en la mentalitat, sinó que sovint embolcalla l'aspecte físic de l'entorn, podria ser la clau de volta de la manera de pensar de tots aquells films, així com l'autèntica frontera que els separa del nostre temps.



L'AVENY

La revisió del neorrealisme