



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

LA DONA AL CINEMA NEOREALISTA ITALIÀ

Margalida Sansó Mascaró

Grau de Història de l'Art

Any acadèmic 2018-19

DNI de l'alumne: 78219926P

Treball tutelat per M^a Magdalena Brotons Capó
Departament de

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Neorealisme, dona, personatges femenins, teoria fílmica

La figura de la dona al cinema neorealista italià

RESUM

El paper de la dona dins l'art va començar a ser qüestionat arran dels moviments feministes que van originar-se als anys seixanta als Estats Units i Europa. Concretament dins la teoria filmica feminista, han estat nombroses les teòriques que han reflexionat sobre aquesta qüestió per entendre quins papers o rols han estat atorgats a la dona al llarg de la història del cinema. Sobretot, s'han considerat per a aquests estudis, les pel·lícules del cinema negre nord-americà, en què les dones apareixen cosificades.

En aquest treball hom ha optat pel neorealisme italià atès que va en paral·lel amb el film noir nord-americà, però és un producte artístic molt diferent – i, per tant, també ho seran els seus personatges – a causa dels contextos polític i social de cada país. També s'estudiarà la figura de la dona dins aquest moviment cinematogràfic, analitzant i classificant els personatges en arquetips

Paraules clau: neorealisme / dona / personatges femenins / teoria filmica

ABSTRACT

The role of women in art started to be questioned as a result of the feminist movements that originated in the sixties in the USA and Europe. Specifically within feminist film theory, many studies have deliberated this subject in order to understand the roles that have been assigned to women throughout the history of cinema. Above all, films belonging to the American film noir genre –in which women typically appear objectified– have been considered in these studies.

This paper focuses on the Italian neorealism movement given that it appeared at the same time as the American film noir genre; although it is a very different artistic product and so are its characters. This paper also studies the role of women in this genre, analysing the characters and classifying them by archetype.

Key words: neorealisme / woman / female characters / filmic theory

ÍNDEX

1. Introducció	1
2. Objectius i metodologia	1
3. Estat de la qüestió	2
4. Marc històric i situació de la dona italiana durant la postguerra	6
5. El cinema neorealista, influències i precedents	9
5.1. Zavattini, teòric del neorealisme	12
5.2. Giuseppe De Santis	14
6. La figura de la dona al cinema italià	14
6.1. Selecció de pel·lícules neorealistes i anàlisi dels personatges femenins	
• <i>Ossessione</i>	15
• <i>Roma, città aperta</i>	17
• <i>Ladri di biciclette</i>	19
• <i>Riso amaro</i>	20
• <i>Strómboli</i>	21
• <i>Bellissima</i>	22
• <i>Umberto D.</i>	23
6.2. Arquetips	24
• Mare protectora	25
• Manipuladora / capriciosa	26
• Sexualitat / llibertat sexual / sensualitat	27
• Novia de l'heroi	29
• Ignorant	30
• Dona com a agent actiu a l'acció	30
7. La dona als noticiaris cinematogràfics postguerra	32
8. Conclusions	34
9. Bibliografia consultada	36

1. Introducció

El neorealisme italià fou un moviment artístic que va sorgir després de la Segona Guerra Mundial i que va abordar literatura i cinema. Aquesta nova visió de la realitat l'hem d'entendre dins un context de postguerra, on Itàlia quedà devastada en runes i sumida dins una crisi econòmica i social.

Els escriptors i realitzadors sentiren la necessitat de mostrar les condicions de vida que patien el italians i italianes, lluny de la ficció. L'objectiu d'aquests nous cineastes era clar: fer denúncia social amb una intenció didàctica. Si ensenyaven a la gent la seva pròpia realitat hi havia l'esperança de que aquesta canviàs. Recordem que la majoria dels integrants d'aquest grup eren simpatitzants o convençuts del socialisme o del comunisme¹. El principal ideòleg del moviment va ser el guionista i ocasionalment director Cesare Zavattini. Els directors neorealistes de més renom són Roberto Rossellini, Lucino Visconti, Giuseppe de Santis, Vittorio de Sica i Pietro Germi.

L'estètica d'aquest tipus de cinema és austera, feta amb amb pocs recursos materials i advocava per històries naturalistes relacionades amb el dia a dia del poble italià, trames senzilles amb personatges quotidians que eren interpretats, preferentment i segons la teoria de Zavattini, per actors no professionals². Dins el conjunt de personatges protagonistes d'aquestes històries varen prendre importància dos tipus que fins el moment no havien tingut gaire pes dins els arguments de les pel·lícules: les dones i els nins.

En aquest estudi ens centrarem en la figura de la dona, la qual, tant si és protagonista com si és un personatge secundari, és un element cabdal en la trama d'aquestes històries. Dona fatal, esposa abnegada, mare coratge... els diferents tipus femenins dibuixen la realitat de la dona a la Itàlia de postguerra en aquestes pel·lícules que modificaren el panorama cinematogràfic, no tan sols italià, sinó internacional.

2. Objectius i metodologia

L'objectiu principal que ens hem plantejat en aquest treball és el de estudiar la imatge que es va donar de la dona al cinema neorealista italià. Per dur a terme aquesta tasca hem fet un treball d'observació i anàlisi de pel·lícules i lectura de textos. A partir d'aquí hem analitzat i classificat als personatges femenins per veure quins arquetips o tipus hi predominen. Seguidament hem comparat aquests personatges els trets que mostra

¹ Enrique Lacolla, *El cine en su época: Una historia política del filme*, Córdoba – Argentina, Comunicarte, 2008, pàg. 191.

² David Parkinson, *History of film*, Londres, Thames and Hudson, 1995, pàg. 150.

la població femenina els noticiaris de postguerra *Mundo Libero* i *Settimana ICOM*. El tercer i darrer punt ha estat examinar si aquests personatges de ficció reflecteixen a la realitat social de les dones en la Itàlia dels anys quaranta.

Pel que fa a la metodologia emprada, ha consistit en la consulta bibliogràfica i la visualització de material audiovisual. D'entre l'abundant bibliografia hem hagut de destriar les publicacions acadèmiques de la gran quantitat d'informació de caire divulgatiu que existeix sobre el neorealisme italià.

Hem consultat el fons de la biblioteca de la Universitat de les Illes Balears, i els serveis que aquesta ofereix, com ara el préstec interbibliotecari i les plataformes digitals que es disposen a la plana web de la mateixa universitat. Entre aquestes darreres hem utilitzat *Mendeley* i *Dialnet*, majoritàriament.

El material audiovisual es separa en noticiaris i pel·lícules. Les notícies que hem visualitzat formen part de l'arxiu històric de l'Istituto Luce³, que conta amb una plataforma digital on hem pogut accedir a tot el material necessari. La plataforma de Filmin i els DVD – això és en format físic – han estat les eines que hem emprat per veure les pel·lícules aquí analitzades.

Hem anat de la bibliografia més general a la més específica. Així, hem començat per la consulta de manuals de cinema fins arribar a articles més especialitzats en la figura de la dona al cinema en diverses revistes, que hem pogut trobar en format digital. Seguidament hem visualitzat els noticiaris i pel·lícules, i procedit a contrastar la informació.

3. Estat de la qüestió

Arrel del moviment feminista que van tenir lloc al llarg dels anys seixanta i setanta del segle passat, són nombrosos els estudis que es van començar a publicar sobre la dona dins l'art. Ja als anys setanta, i concretament dins la teoria fílmica feminista, destaquem a dues de les pioneres, Molly Haskell amb *From Reverence to Rape: the Treatment of*

³ L'Istituto Luce-Cinecittà és la empresa pública, controlada pel Ministeri de Patrimoni i Activitats Culturals del Turisme del Govern italià, que s'encarrega de salvaguardar i protegir la cinematografia i el material audiovisual italians. El 2017 els estudis històrics de Via Tuscolana van tornar a ser de control públic, passant a ser gestionats per l'Istituto Luce-Cinecittà. Les activitats que duu a terme aquesta empresa van des de la gestió dels estudis sonors a la conservació de les obres, passant per la recepció turística i altres activitats relacionades amb aquest àmbit. Gran part del material gestionat aquí prové de l'Archivio Storico Luce.< <https://www.archivioluce.com/chi-siamo/>> [consulta: 26/06/2019].

*Women in the Movies*⁴ i Laura Mulvey i el seu article «Visual pleasure and narrative cinema»⁵. En aquest darrer treball, l'autora va utilitzar la teoria psicoanalítica freudiana de la escopofília per explicar com la dona al cinema es converteix en un objecte visual al servei de l'home. Hem accedit a aquest article a través de la publicació *Visual and other pleasures*⁶, recopilació duita a terme per Mulvey d'alguns dels seus articles.

L'obra de Mulvey va tenir una enorme influència, i cap als anys vuitanta van començar a sortir altres crítiques de cinema que compartien els seus mateixos plantejaments, i que van aportar no només nova informació sobre el tema, sinó també una nova manera d'enfocar-lo. Annette Kuhn fou una d'elles i va escriure *Women's pictures. Feminism and Cinema*⁷ per estudiar la relació entre cinema i feminisme i proposar noves maneres d'anàlisi cinematogràfic feminista que s'allunyés dels enfocaments psicoanalítics – com feia, per exemple, Mulvey. Teresa de Lauretis compartia els plantejaments de Hukn, partint de la sociologia i el psicoanàlisi, i servint-se del llenguatge per crear nou model d'anàlisi filmic.

Cap a finals d'aquesta dècada i al llarg dels anys noranta s'accentua més encara l'anàlisi del discurs cinematogràfic. S'accentuen els estudis de gènere en cinema, els quals incorporen a més els estudis de masculinitat. Hi haurà moviments de la comunitat homosexual que estaran en disconformitat amb el que s'havia vingut dient anteriorment, degut a que es parlava d'un espectador heterosexual.

Una vegada hem definit el marc historiogràfic del tema tractat en aquest treball, passem a anomenar la bibliografia utilitzada, seguint el fil conductor del mateix. Pel context històric, com a bibliografia general hi ha *Historia contemporánea general*⁸ de J. Pabón, L. De Sosa i J. L. Comellas, un manual d'història, i *Historia contemporánea de Europa 1789 – 1989*⁹ de A. Briggs i P. Clavin, que ens dóna una idea general de la situació del continent i com Itàlia es va dirigir cap el feixisme.

Al mateix apartat hem introduït la situació de la dona a Itàlia. La font bàsica que hem utilitzat ha estat *Historia de las mujeres: una historia propia*¹⁰, de B. S. Anderson i

⁴ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

⁵ Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, Regne Unit, Oxford University Press, 1975.

⁶ Laura Mulvey, *Visual and other pleasures*, Estats Units, Indiana University Press, 1989.

⁷ Annette Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁸ Jesús Pabón; Luís de Sosa; José Luís Comellas, *Historia contemporánea general*, Barcelona, Labor, 1970.

⁹ Asa Briggs; Patricia Clavin, *Historia contemporánea de Europa 1789 – 1989*, Barcelona, Crítica, 1997.

¹⁰ Bonnie S. Anderson; Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, 2007.

J. P. Zinsser. D'aquesta obra hem consultat directament el segon volum i en ell hi tenim un capítol sencer dedicat a la situació de les dones a Europa durant la postguerra a diferents nivells: social, econòmic, religiós, ocupació laboral i educació. També hem consultat el llibre de E. de Vega, *La mujer en la Historia*¹¹. Per completar aquest apartat hem acudit a l'article de Carlota Coronado Ruiz «Construyendo la democracia: mujer y participación política en la Italia de la posguerra»¹² aprofundeix en la funció de les dones dins l'establiment de la democràcia italiana després de la dictadura feixista, explicant, a més, la imatge que es donava d'aquestes als noticiaris cinematogràfics *Nuova Luce* i *Settimana Incom*. Per tant, hem consultat aquest article també a la part on analitzem els noticiaris.

Per conèixer tant els antecedents i influències del moviment, com la mateixa gestació i teoria neorealista, han estat d'utilitat diferents autors. P. G. Hovald explica a *El neorealisme i els seus creadors*¹³ l'evolució del cinema italià des de la introducció del cinema sonor fins el neorealisme, passant per els directors més importants del moviment i les seves obres. *Historia de la literatura italiana. Desde la unidad nacional hasta nuestros días*¹⁴ de M. G. González, l'hem emprat aquí per entendre al neorealisme com a moviment literari i fílmic. També ens han servit *El cine en su época: Una historia política del filme*¹⁵ de E. Lacolla, *Historia del Cine Universal*¹⁶ de J. Memba i *History of film*¹⁷ de D. Parkinson.

Dins aquesta secció hem fet especial incís en la pel·lícula *Ossessione* (1942) de Lucino Visconti i en la teoria de Zavattini. Per la primera, a part d'alguns manuals anteriorment citats, hem consultat J. L. Guarner, *Conocer Visconti y su obra*¹⁸, i R. Miret, «Crimen y castigo (Ossessione)»¹⁹. Per al pensament del segon les font bàsiques han estat, per una banda el documental *Cesare Zavattini: il metodo artistico*²⁰, que hem visualitzat

¹¹ Eulalia de Vega, *La mujer en la Historia*, Madrid, Anaya, 1992.

¹² Carlota Coronado Ruiz, «Construyendo la democracia: mujer y participación política en la Italia de posguerra» a la revista *Historia y Política*, 37: 297 – 327, 2017.

¹³ Patrice G. Hovald, *El neorealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, S.A., 1962.

¹⁴ J. Garcilano González Miguel, *Historia de la literatura italiana. Desde la unidad nacional hasta nuestros días*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.

¹⁵ Lacolla, E. (2008), *op. cit.*

¹⁶ Javier Memba, *Historia del cine universal*, Madrid, Ed: T & B, 2008.

¹⁷ Parkinson, D. (1995), *op. cit.*

¹⁸ José Luís Guarner, *Conocer Visconti y su obra*, Barcelona, Dopesa 2, 1978.

¹⁹ R. Miret, «Crimen y castigo (Ossessione)». Dins *Luchino Visconti (1906 – 2006)*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006.

²⁰ «Cesare Zavattini: il metodo artistico», 11'05". [en línia] <<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/cesare-zavattini-il-metodo-artistico/7289/default.aspx>> [consulta: 25/06/2019].

en xarxa a través de la plana web de Rai Scuola; i per altra l'obra de F. di Chio *L'illusione difficile: Cinema e serie tv nell'età della disillusione*²¹.

Per dur a terme l'anàlisi de les pel·lícules seleccionades hem utilitzat *Historia del Cince. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*²² de J. L. Sánchez, *A History of narrative film*²³ de D. A. Cook, *Historia general del cine*²⁴ de B. Amengual; h. Dasgupta; et al, *Cine, toda la historia*²⁵ de Ph. Kemp i *El cine italiano (1942 – 1961)*²⁶ de A. Quintana.

Pel tema de la figura de la dona al cinema hem consultat, com ja hem dit, *Visual and other pleasures* de L. Mulvey, per establir els patrons generals de com s'ha representat a la dona al cinema i per estudiar com actua la mirada de l'espectador sobre aquests personatges. Una obra cabdal, de caràcter més específic, és *Women, desire, and power in Italian cinema*²⁷ de M. Cottino-Jones. Ens ha donat els paràmetres generals de quins eren els rols de la dona al cinema italià neorealista i les categories d'aquests personatges. Parteix de la distinció bàsica entre les que tenen, segons la mentalitat de l'època, bons i mals patrons de conducta, per tant, per una banda dones socialment considerades bones, i per altra banda les dolentes. D. Caldevilla, "Neorealismo italiano"²⁸ informa de com es va donar més importància al paper de la dona i el nin al cinema neorealista.

Per estudiar a personatges concrets tenim, per a Silvana de *Riso Amaro* (1949) «El cine italiano en clave narcisista»²⁹ de M^a del Mar R. Hernández. Per a Maddalena de *Bellissima* (1951) el capítol «Dimensión política del discurso viscontiano»³⁰ de R. Gubern. I per el personatge de Karin de *Strómboli* (1950) hem consultat l'article de V.

²¹ Federico Di Chio, *L'illusione difficile: Cinema e serie tv nell'età della disillusione*, Itàlia, Bompiani, 2011.

²² Jose L. Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos. Fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2006.

²³ David A. Cook, *A history of narrative film*, Nova York, W. W. Norton, 2003.

²⁴ B. Amengual; H. Dasgupta; et al, *Historia general del cine*, Vol. IX, *Europa y Asia (1945 - 1959)*, Madrid, Cátedra, 1996.

²⁵ Philip Kemp, *Cine, toda la historia*, Barcelona, Blume, 2011.

²⁶ Ángel Quintana, *El cine italiano (1942 - 1961)*, Barcelona, Paidós, 1997.

²⁷ Marga Cottino-Jones, *Women, desire and power in italian cinema*, Basingstoke, Palgrave – Macmillan, 2010.

²⁸ David Caldevilla, "Neorealismo italiano" a la revista *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 4: 23 – 35, 2009.

²⁹ M^a del Mar Rubio Hernández, "El cine italiano en clave narcisista" a la revista *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* Sevilla, Universidad de Sevilla, 4: 248 – 280, 2009.

³⁰ R. Gubern, "Dimensión política del discurso viscontiano" a *Lucino Visconti (1906 – 2006)*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006.

Maggiti, “Tra cielo i vulcano: sui confini e stilistici in Strómboli di Roberto Rossellini”³¹. El text aporta una extensa i detallada informació d’aquest film i de la seva protagonista, sobretot pel que fa a l’anàlisi de la seva situació problemàtica a l’illa.

Pel que fa als noticiaris, bàsicament hem emprat els dos articles de C. Coronado Ruiz. Seguint l’ordre d’aquest treball, el primer és «Sin presencia ni gloria. El trabajo femenino en la información cinematográfica italiana (1945 – 1954)»³². Aquí analitza la situació laboral de les dones italianes durant la postguerra i a quines professions es dedicaven i com es mostrava això als noticiaris *Settimana Incom*. El segon és el que hem citat al principi.

Les fonts audiovisuals que hem consultat són, per una banda els noticiaris *Mundo Libero* i *Settimana Incom*, que es troben a la plana web oficial de l’Istituto Luce. Finalment, les pel·lícules seleccionades per a aquest treball han estat *Ossessione* (1943) de L. Visconti, *Roma, città aperta* (1945) de R. Rossellini, *Ladri di biciclette* (1948) de V. de Sica, *Riso amaro* (1949) de G. de Santis, *Strómboli* (1950) de R. Rossellini, *Bellissima* (1951) de L. Visconti i *Umberto D.* (1952) de V. de Sica. La raó per la qual hem seleccionat aquestes pel·lícules és, d’una banda, perquè suposen un ventall representatiu del Neorealisme italià, des dels seus orígens fins a la fi perquè estan realitzades pels directors més destacats d’aquest moviment cinematogràfic, i perquè en elles hi trobem personatges femenins de prou interès i pes argumental per a poder seguir amb l’estudi.

4. Marc històric i situació de la dona italiana durant la postguerra

Itàlia resultà un país vençut a la Segona Guerra Mundial, juntament amb Alemanya. Encara durant el conflicte, els aliats avançaven cap el Nord, que resultava ser la reducció del feixisme aliat d’Alemanya. Així, el territori del sud d’Itàlia havia estat guanyat el 1944 pels aliats. La política italiana del Sud va estar totalment desorganitzada, s’anaven succeint els governs de curta durada³³. Els nous partits antifeixistes no es posaven d’acord. Un moment important de la política italiana d’aquests anys és el referèndum que es va dur a terme el 1946, que decidiria si es mantenia o no la monarquia.

³¹ V. Maggiti, “Tra cielo i vulcano: sui confini e stilistici in Strómboli di Roberto Rossellini” a la revista *Between*, Caligari, Università degli Studi di Caligari, 1: 1 – 14, 2011.

³² Carlota Coronado Ruiz, “Sin presencia ni gloria. El trabajo femenino en la información cinematográfica italiana (1945 – 1954)” a la revista *Cuadernos de Relaciones Laborales*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 28, nº 2: 323 – 346, 2010.

³³ Asa Briggs; Patricia Clavin, *op. cit.*, pàg. 384.

El resultat fou l'eliminació d'aquesta i la creació d'una nova república que es dividia en un nord republicà radical i un sud més conservador i monàrquic³⁴. D'aquesta situació va sorgir el primer ministre Alcide de Gasperi, cristià-demòcrata.

Hi va haver una gran crisi econòmica i social, on predominava l'atur, la pobresa i uns salaris molt baixos³⁵. Itàlia era bàsicament un país agrícola i hi va haver moltes revoltes per part dels jornalers i pagesos que exigien una reforma agrària per poder obtenir les terres que treballaven, que no continuessin en mans d'uns pocs com fins aleshores³⁶. No va ser fins el 1950 quan el Govern va aprovar una reforma agrària.

Per contextualitzar a la dona italiana en aquest període, hem de tenir en compte que s'acabava de sortir d'una dictadura feixista on Mussolini governava a les dones amb una forta política sexual, la qual acusava a les dones emancipades del descens de natalitat del país. Aquesta darrera es volia controlar i per tant s'instava a les dones a que, en pro del patriotisme – es necessitava mà d'obra – i per la defensa de la raça, tinguessin més fills³⁷. Durant aquests anys es premiava amb subvencions els naixements i es prohibien l'avortament, el control de la natalitat i l'educació sexual. A més, aquesta ideologia s'encarregà de reforçar la diferència entre sexes: l'home havia de ser qui treballava i la dona s'encarregava de la casa i els fills. Aquest és el marc que va deixar la dictadura a les dones durant la postguerra. Aquest retorn als valors “tradicionals” es va continuar després de la Segona Guerra Mundial, i els debats a l'Europa occidental sobre les relacions sexuals fan fer petjada en el matrimoni i la família tradicional, que era com s'entenia a la família nuclear³⁸.

Com ja havia passat durant la Primera Guerra Mundial, durant la Segona els països van recórrer a la mà d'obra femenina per cobrir els llocs de feina que havien deixat buits els homes que eren cridats a les files³⁹. A països com Gran Bretanya o la Unió Soviètica es van mobilitzar a dones que treballaven per l'exèrcit, però no va ser així a Alemanya o Itàlia⁴⁰. En el cas d'Itàlia, durant els anys següents a la guerra les tasses de treball femení es van veure reduïdes⁴¹, ja que una bona part de l'opinió pública, tant dels sectors més

³⁴ Asa Briggs; Patricia Clavin, *op. cit.*, pàg. 385.

³⁵ Carlota Coronado Ruiz (2010), *op. cit.*, pàg. 331.

³⁶ *Ibid.*, Pàgina 335.

³⁷ Això són mesures de la política sexual feixista que es prenen per a controlar la natalitat, que havia baixat considerablement amb la Segona Guerra Mundial. Asa Briggs; Patricia Clavin, *op. cit.*, pàg. 383.

³⁸ Richard Vinen, *Europa en fragmentos. Historia del viejo continente en el siglo XX*, Barcelona, Península, 2002, pàgs. 529 - 530.

³⁹ Eulalia de Vega, *op. cit.*, pàg. 74.

⁴⁰ Bonnie S. Anderson; Judith P. Zinsser, *op. cit.*, pàg. 353.

⁴¹ Eulalia de Vega, *op. cit.*, pàg. 74.

conservadors com dels moderats, considerava que les dones no havien de seguir treballant, sinó que el seu lloc era a casa cuidant de la família⁴². Els augments salarials concebuts als homes es van utilitzar freqüentment per a mantenir a la dona reclosa a la llar⁴³.

Es van dur a terme nombrosos acomiadaments de dones que havien cobert les places dels homes que havien anat a la guerra. Una vegada els homes podien tornar als seus llocs de feina, no era necessari que les dones treballessin, és més, es considerava que això i la maquinària eren causes de l'atur masculí⁴⁴. Com a conseqüència va augmentar l'atur femení i el nombre de mestresses de casa.

Per tant, si ja hem dit que durant la postguerra italiana l'atur era molt elevat, la tendència dominant era la de la marginació i expulsió de les dones en el mercat de treball⁴⁵. Encara així, la dona treballadora va abocar-se, sobretot, als serveis i a la indústria⁴⁶, on la seva presència era molt nombrosa, com per exemple en la indústria tèxtil. Per tal de independitzar-se una mica, moltes joves es preparaven per treballs enfocats a la dona: hostesses de vol, models, agència de viatges, secretàries, i altres llocs de treball que no feien els homes. Estudiaven idiomes i mecanografia, per tant cercaven tenir una millor formació que ajudaria a millorar la seva situació⁴⁷.

Pel que fa a la política, primer de tot hem de recordar que no va ser fins després de la Segona Guerra Mundial quan la dona va tenir accés al vot a Itàlia. Nombroses dones italianes, però, havien participat de manera activa en la Segona Guerra Mundial, col·laborant amb la resistència. Un any després de que el conflicte armat acabi, les dones italianes poden votar per primera vegada. Així, se'ls obria una porta que donava a un terreny desconegut per elles fins aleshores: la política⁴⁸. Però aquest nou terreny no va ser fàcil d'explorar, ja que, tal i com ens diu C. Coronado, no es va reconèixer la feina de les dones que havien ajudat a la resistència. Va ser dins la lluita antifeixista on es van començar a organitzar, creant associacions com el Gruppi di difesa della Donna el 1943, entre les fundadores del qual hi havia diputades i senadores de l'Assemblea Constituent⁴⁹. A més, i seguint a la mateixa autora, les posicions dintre de la política eren molt difícils d'escalar per les dones, ja que els mateixos partits posaven traves.

⁴² Carlota Coronado Ruiz (2010), *op. cit.*, pàg. 325.

⁴³ Richard Vinen, *op. cit.*, pàg. 530.

⁴⁴ Bonnie S. Anderson; Judith P. Zinsser, *op. cit.*, pàg. 690.

⁴⁵ Carlota Coronado Ruiz (2010), *op. cit.*, pàg. 331.

⁴⁶ Eulalia de Vega, *op. cit.*, pàg. 75.

⁴⁷ Carlota Coronado Ruiz, (2010), *op. cit.*, pàg. 341.

⁴⁸ Carlota Coronado Ruiz, (2017), *op. cit.*, pàg. 299.

⁴⁹ *Ibid.*, Pàgina 304.

Degut a que en aquest treball tractem pel·lícules neorealistes que mostren, sobretot, la realitat de la classe obrera, cal mencionar la *Unione Donne in Italia* (UDI), l'organització femenina més important que es va constituir el 1944 i que funcionava paral·lelament al Partit Comunista⁵⁰. Aquesta organització duia a terme tasques específiques de la condició femenina, com són ara la protecció de la dona treballadora i serveis d'assistència o d'altres de caire més polític, com campanyes per a la pau. Des de finals de la guerra fins als anys cinquanta la participació de les dones en aquest tipus d'organitzacions i en les lluites sindicals va ser molt important⁵¹.

5. El cinema neorealista, influències i precedents

Després de la Segona Guerra Mundial Itàlia era un escenari de runes i misèria amb pocs o cap recurs material per oferir als joves cineastes. Els estudis de Cinecittà havien estat bombardejats, de manera que, els directors van sortir al carrer a gravar les seves produccions, trobant-se amb la dura realitat de la postguerra.

Abans de que això passés, durant la segona dècada del segle XX Itàlia quasi no va produir pel·lícules⁵². La cosa canvià durant la dictadura feixista de Mussolini, quan el dictador se n'adonà del potencial que té el cinema com a llenguatge de propaganda política. A partir d'aquí el país passa d'una producció fílmica quasi nul·la a fer pel·lícules on es representi la glòria del règim.

Alessandro Blasetti i Mario Camerini apareixen en escena i destaquen per damunt dels altres directors al servei del *Duce*. D'aquests dos hem de nombrar al seu verisme com un antecedent cinematogràfic immediat al neorealisme, el qual cercava la Itàlia popular en l'àmbit rural o urbà⁵³. Alessandro Blasetti mostra als pagesos dels pantans del Ponto a *Il Sole* (1929) i a *Quattro passi fra le nuvole* (1942) on surten els obstacles i problemes que havia de passar la gent a ja a finals de la dictadura⁵⁴.

El verisme té la seva arrel a la corrent literària italiana de la segona meitat del segle XIX, que neix de la dominació de les corrents positivistes als cercles intel·lectuals italians, les quals es van manifestar amb una tendència a l'anàlisi, comprensió i representació de la realitat a través de la literatura. Els autors adeptes a aquest estil

⁵⁰ Laura Balbo; Marie P. May, "La condición de las mujeres: el caso de Italia después de la guerra" a la revista *Papers: Revista de Sociología*, 9: 217 – 238, 1978, pàg. 235.

⁵¹ Laura Balbo; Marie P. May, *op. cit.*, pàg. 235.

⁵² Patrice G. Hovald, *op. cit.*, pàg. 33.

⁵³ Enrique Lacolla, *op. cit.*, pàg. 188.

⁵⁴ *Ibid.*, Pàgina 190.

cercaven allò vertader, mostrar la realitat tal i com era i s'interessaven per la realitat social, sobretot per les classes més desfavorides, fixant-se especialment en la Itàlia pobre i pagesa del sud⁵⁵.

La influència del realisme francès en el verisme italià no es pot negar, encara que guardessin certes diferències. Per tant, autors com Balzac també van tenir la seva impressió damunt Alessandro Blasetti i Mario Camerini. De la mateixa manera, el cinema realista poètic francès va influir notòriament en el neorealisme italià. Aquest moviment cinematogràfic es va succeir durant els anys trenta del segle XX i tingué un fort component literari, ja que alguns dels seus guionistes eren escriptors o poetes⁵⁶. Els temes abordats eren els comuns al realisme i naturalisme francès, com era representar la realitat tal i com es presenta – d'aquí la connotació «realisme». A més, s'afegiren tocs de fatalitat dins un context molts de pics criminal i es tenia un gust especial per els personatges de caire marginal que tindran un futur tràgic – d'aquí la connotació «poètic».

Tal i com explica David Parkinson, el realisme poètic es divideix en dues etapes. La primera va des del 1934 al 1937 i mostra optimisme davant l'aixecament del Front Popular (una coalició de partits d'esquerres); la segona, que va des del 1938 al 1940, ja mostra el col·lapse del govern⁵⁷. S'inicia el moviment amb la pel·lícula *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair, segons la bibliografia aquí consultada. Se'ns conta la història de com Pola crida l'atenció de dos homes: Fred i Albert, un cantant de carrer que entra dins la categoria de personatge marginal o dels baixos fons de París⁵⁸. Jean Renoir (1894 – 1979) és una figura cabdal al realisme. Fill d'Auguste Renoir va mostrar sempre una gran creativitat, va ser el que millor va combinar els components literari i realista en aquest nou cinema. Destaquem *Toni* (1935), una obra vitalista i humanista⁵⁹. És el primer cop que aquest director no adapta una novel·la literària, sinó que pren com a base pel seu guió uns fets reals que van tenir lloc a la zona de Martigues⁶⁰. Conta la història d'un immigrant italià, Toni, que arriba a Provença per a treballar a les pedreres i s'acaba enamorant de Josefa, de la qual també hi està Albert, capatàs de Toni. Al final l'italià es responsabilitza del crim comès per la seva estimada. Es va gravar tota la pel·lícula a

⁵⁵ J. Garciliano González Miguel, *op. cit.*, pàg. 41.

⁵⁶ Enrique Lacolla, *op. cit.*, pàg. 160.

⁵⁷ David Parkinson, *op. cit.*, pàg. 128.

⁵⁸ Javier Memba, *op. cit.*, pàg. 141.

⁵⁹ Jose L. Sánchez Noriega, *op. cit.*, pàg. 242.

⁶⁰ Josep C. Romaguera, "Jean Renoir" a la revista *Temps Moderns: Papers de Cinema*, Palma, Centre de Cultura Sa Nostra, 76: 30 – 35, 2001, pàg. 32.

localitzacions del sud de França i es va fer un gran ús d'actors no professionals⁶¹. Per tot això, és considerada un antecedent del futur neorealisme italià⁶². Inevitablement hem de parlar de la relació de Jean Renoir amb Luchino Visconti, que va ser l'assistent de direcció i vestuari del francès, en aquesta pel·lícula i altres, com *Une patrie de campagne*⁶³. També va dirigir pel·lícules com *La grande illusion* (1937), ambientada en la Primera Guerra Mundial. En aquest film aborda el dia a dia dels personatges i les seves relacions humanes, en un context tan difícil com un camp de presoners alemanys. Una altra pel·lícula rodada el mateix any és *La Marseillaise* i estrenada al 1938, plena d'imatges patriòtiques, segons Enrique Lacolla.

Altres directors a destacar del realisme poètic són Jean Vigo (1905 – 1934) amb títols com *Zéro de conduite* (1933) – de ideologia anarquista – o *L'Atlante* (1934), una història d'amor que té lloc dins una embarcació; Jacques Feyder (1885 – 1948) de qui destaquem *La Kermesse héroïque* (1935) i *Pépé-le-Moko* (1937); Marcel Pagnol (1895 – 1974) amb *Merlusse* (1935) *Regain* (1937) i *La Femme du boulanger* (1938) i Marcel Carné (1906 – 1996), molt representatiu del moviment amb dues obres que són *Quai des brumes* (1938) i *Le Jour se lève* (1939)⁶⁴.

Destaquem la importància del neorealisme literari, que es troba a la base del que després serà el moviment cinematogràfic, i que cronològicament abarca des de 1945 a 1955. Fa referència explícita al realisme del segle anterior: Alessandro Manzoni, a Verga i, sobretot al verisme, ja explicat⁶⁵. La diferència principal entre el verisme i el neorealisme és la crítica social del segon. Efectivament, el primer es tractava merament de descriure la realitat, s'interessava per les classes més desfavorides perquè aquella era la realitat del país. El neorealisme, a part de compartir això darrer, també creu en la lluita social i critica les dures condicions en les quals han quedat sumits el país i la població: «Hem començat per la pobresa pel simple fet de que és una de les realitats més vitals del nostre temps, i desafio a algú a que demostrí el contrari», diu Zavattini⁶⁶. A més confia en que el progrés cap a un millor futur és possible, perquè tal i com escriví Zavattini a

⁶¹ Cook, D. A. (2003), *Op cit.*, Pàgina 319.

⁶² Charlotte Pavard, “Toni, de Jean Renoir, los albores del neorealismo” [en línia] <<https://www.festival-cannes.com/es/festival/actualites/articles/toni-de-jean-renoir-los-albores-del-neorealismo>> [consulta: 26/06/2019], 2019.

⁶³ Enrique Lacolla, *op cit.*, pàg. 189.

⁶⁴ David Parkinson, *op. cit.*, pàgs. 128 – 130.

⁶⁵ J. Garciliano González Miguel, *op. cit.*, pàg. 296.

⁶⁶ Cesare Zavattini, “Algunas ideas sobre cinema” a la revista *Sight & Sound*, Regne Unit, British Film Institute (BFI), 23, 2, 1953, pàg. 55.

l'article citat més amunt «*el neorealisme pot i ha d'encarar a la pobresa*»⁶⁷. Això té sentit si pensem en el caràcter didàctic d'aquestes pel·lícules: se'ns mostra una realitat per a prendre consciència i actuar damunt ella, millorant-la.

Així, la literatura neorealista, que preferia la prosa abans que el vers, també parla de la misèria humana italiana i està expressada amb una llengua que s'aproxima més a la parlada al carrer, incloent dialectes i argots⁶⁸. Dins els escriptors a destacar trobem a Elio Vittorini (1908 – 1966), Cesare Pavese (1908 – 1950), Francesco Jovine (1902 – 1950), Beppe Fenoglio (1922 – 1963), Vasco Pratolini (1913 – 1991), Giuseppe Bertolucci (1914 – 1978), Domenico Rea (1921 – 1994) i el poeta Rocco Scotellaro (1923 – 1953)⁶⁹.

5.1. Zavattini, teòric del neorealisme

Cesare Zavattini (1902 – 1989), escriptor i guionista, fou el principal ideòleg del neorealisme. Després del cinema feixista es va obrir un debat sobre el relat literari del segle XIX en el cinema, i es van marcar dues vies: la primera més propera a la novel·lesca, i la segona, defensada pels crítics de la revista *Cinema*, orientada a l'exaltació del verisme italià del segle XIX⁷⁰. Segons Quintana, Zavattini encapçalava una via intermèdia que consistia en fer evolucionar els criteris del cinema burgès – l'anomenat de cal·ligrafia – cap a una visió més realista⁷¹. Va defensar un cinema que deixés de banda els actors professionals, animant als directors a repudiar l'*star system*⁷². Tampoc era partícip de les trames complicades, ja que aquestes imposaven una estructura artificial a la vida quotidiana⁷³.

Zavattini pensava que el cinema tenia un deure moral de mostrar la realitat sense artificis, en paraules seves «*El problema moral, com l'artístic, recau en poder observar la realitat, no en extreure ficcions d'aquesta*»⁷⁴. Allò que val la pena mostrar per aquest teòric és la quotidianitat, i el cinema és el millor mitjà per fer-ho, sempre i quan la representi d'una manera documental i analítica. Això serviria per aconseguir l'objectiu de convertir la realitat en relat, envers de crear històries semblants a la realitat, fins al punt de eliminar els guions si fos necessari⁷⁵. També creia que, a part de utilitzar autors no

⁶⁷ Cesare Zavattini, *op. cit.*, pàg. 56.

⁶⁸ J. Garcilano González Miguel, *op. cit.*, pàgs. 296 – 297.

⁶⁹ *Ibid.*, Pàgines 299 – 310.

⁷⁰ Ángel Quintana, *op. cit.*, pàg. 54.

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² David Parkinson, *op. cit.*, pàg. 150.

⁷³ David A. Cook, *op. cit.*, pàg. 358.

⁷⁴ Cesare Zavattini, *op. cit.*, pàg. 57.

⁷⁵ Cesare Zavattini, *op. cit.*, pàg. 40.

professionals o coneguts, aquests havien d'interpretar a personatges «reals» amb el sentit de quotidians, de persones que podem trobar al carrer durant el nostre dia a dia, no herois. Això es deu a que, segons l'escriptor, pot ser perillós identificar-se amb personatges tan poc realistes, sinó que els homes i dones que veu l'espectador a la pantalla s'han de correspondre amb ell mateix o amb les persones amb les quals conviu o interactua cada dia.

Va escriure l'argument de multitud pel·lícules dirigides per Vittorio de Sica, entre elles, quatre molt importants per al moviment: *I bambini ci guardano* (1943) – considerada una precursora – *Ladri di biciclette* (1948), *Umberto D.* (1952) i *Miracolo a Milano* (1951)⁷⁶. Zavattini va marcar el cim del moviment i va ser el creador de les «pel·lícules – enquesta»⁷⁷. Així exemples de la seva obra són *Italia mia* – recopilació cinematogràfica del viatge que va fer pel país – i *Roma, ore undici* (1952) dirigida per Giuseppe de Santis i per la creació de la qual Zavattini es va informar primer sobre l'atur femení⁷⁸. Conta la història real de quan es va publicar al diari una vacant de feina i es van concentrar a una escala més de dues centes dones, donant com a resultat l'esfondrament d'aquesta i la mort d'algunes aspirant a la feina⁷⁹. Mostra tres moments diferents d'un mateix fet. Això segueix la teoria de Zavattini d'agafar una acció quotidiana i demanar-se que ha pogut passar abans i després, i indagar en les relacions humanes que tenen els personatges i conèixer aquests de manera individual.

Zavattini connecta amb els teòrics del cinema soviètic, en concret amb la seva proposta del forat a la paret (buco nel muro) que consistia en imaginar un orifici a la paret de la casa d'una família italiana qualsevol i fixar-se en les seves activitats diàries, d'aquí els directors de cinema podran mostrar la realitat d'un país. Això és que la realitat d'una família, es correspon a la realitat de moltes altres que es troben en les mateixes condicions. La idea de Zavattini era acompanyar els actor amb la càmera quan aquests realitzaven les accions, això és gravar amb continuïtat⁸⁰.

Aquestes propostes de Zavattini estan directament influenciades per Dziga Vetrov (1895 – 1954), que va plasmar la seva teoria cinematogràfica al seu manifest *Kino glaz* (1932). Aquesta nova objectivitat estava basada en una estètica realista que vol captar el moment tal i com és i per això es basa en l'espontaneïtat de les situacions. Per tant

⁷⁶ Philip Kemp, *op. cit.*, pàg. 178.

⁷⁷ David Caldevilla, *op. cit.*, pàg. 31.

⁷⁸ Patrice G. Hovald, *op. cit.*, pàg. 104.

⁷⁹ *Ibid.*, pàg. 32.

⁸⁰ Federico Di Chio, *op. cit.*, s/p

rebutjava als actors professionals, els guions o els decorats⁸¹. Considera que la càmera hi veu millor que l'ull humà – ja que a aquest se li pot escapar informació visual – i per tant és per mitjà del muntatge quan s'unifiquen els diferents fragments de la realitat. És amb aquest cineasta on poden connectar a Zavattini i Giuseppe de Santis i el seu talent de crònica i document de la situació de Itàlia en aquell moment.

5.2. Giuseppe De Santis

Giuseppe De Santis, de ideologia marxista, era un dels més importants teòrics del grup *Cinema*. Tenia preferència per la narrativa coral. És l'autor de *Caccia tragica* (1947), on va comptar amb l'ajuda de Cesare Zavattini, Michelangelo Antonioni i Carlo Lizzani. A més va posar en pràctica en aquest film allò que havia après de Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953).

Els escrits d'aquest darrer es van traduir a l'italià durant els anys trenta per U. Barbaro⁸². Tal i com ens diu Quintana, el cineasta rus, alhora, es va veure influït per Griffith amb la seva pel·lícula *Intolerance*, la qual va causar un fort impacte al cineasta, sobretot pel que fa a la seva linealitat del muntatge narratiu. Aquest darrer resultava ser totalment contrari al muntatge intel·lectual d'Eisenstein, altre director rus molt representatiu del cinema soviètic.

Pudovkin pensava que l'espectador també entra en tot aquest procés de creació, ja que per ell l'art actuava damunt la raó i la seva voluntat, encara que no estava d'acord amb el didactisme revolucionari⁸³.

6. La figura de la dona al cinema italià

Segons la teòrica i directora de cinema Laura Mulvey, el plaer de la mirada té dues maneres d'actuar: la masculina i la femenina, sent activa la primera i passiva la segona. Així, la mirada masculina utilitza a la femenina projectant-hi a sobre la seva fantasia; això és possible gràcies a que la mirada femenina, que posseeix una gran càrrega eròtica, se'ns mostra estilitzada i destinada ja per aquest fi, o el que ella en diu «*to be looked at*» (per a ser mirades)⁸⁴. Si tenim en compte aquest rol passiu en els personatges femenins, veiem com aquests són sovint introduïts al cinema per a crear una pausa durant l'acció, de

⁸¹ Jose L. Sánchez Noriega, *op cit.*, pàg. 116.

⁸² Ángel Quintana, *op. cit.*, pàg. 89.

⁸³ Jose L. Sánchez Noriega, *op cit.*, pàgs. 284 – 285.

⁸⁴ Laura Mulvey (1989), *op. cit.*, pàg. 19.

manera que l'alenteixen i així remarquen l'erotisme de la seva figura. Contràriament, els qui fan avançar l'acció són els homes.

Concretament al cinema italià, hem de dir que el *divisme*, tal i com ens ho explica Cottino-Jones, prové de la imatge de la dona com un objecte bell fet per ser admirat i desitjat⁸⁵, descripció que es correspon amb la que dona Mulvey sobre la mirada femenina – passiva. Està molt present al cinema italià mut dels anys vint amb actrius com Pina Menichelli, Maria Carmi o Lyda Borelli, entre altres. Aquestes dives conformaven i posseïen els cànons de feminitat del moment, com podia ser la luxúria, una gran feminitat o tenir gests emocionals. Aquests no són d'estranyar si tenim en compte que Itàlia estava molt influïda per la imatge bodeleriana de la *femme fatale*⁸⁶.

Contràriament a les primeres dècades del segle XX, al cinema neorealista trobem personatges femenins que disten molt de les *dives*, interpretats per Ana Magnani, Silvana Magnano o Ingrid Bergman. En aquest darrer sentit, Cottino-Jones apunta com Itàlia va ser el país que més conservadors i per més temps va mantenir els conceptes de feminitat, degut al pes de la ideologia catòlica i patriarcal. Aquesta ideologia atorgava a la «bona» dona qualitats com la virginitat, control sexual, submissió i passivitat; dedicació íntegra a la família i amb un caràcter inofensiu per a l'home⁸⁷. Les pel·lícules italianes atorguen el rol d'esposa submissa, mares que es sacrifiquen; o pel contrari «males» dones que són incontrolables i amb una sensualitat perillosa pels homes i per a la societat, les quals hauran de rebre un càstig⁸⁸.

6.1. Selecció de pel·lícules neorealistes i anàlisi dels personatges femenins

Ossessione, 1943, Luchino Visconti, precedent neorealista

Tot i que és un film d'estètica i realització neorealista, és una adaptació d'una novel·la *The postman always rings twice* (1934) de James M. Cain. Visconti adapta aquesta obra literària amb l'ajuda de Puccini, de Santis i Alicata⁸⁹. El director havia aconseguit la novel·la a través de Jean Renoir⁹⁰.

Quan es va estrenar la pel·lícula el 1943 va causar una gran agitació, sent prohibida per les autoritats locals a moltes ciutats. Va rompre l'esquema que havia deixat

⁸⁵ Marga Cottino-Jones, *op. cit.*, pàg. 1.

⁸⁶ Sadoul, G., "Histoire du cinéma" dins Hovald, P. G. *El neorealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, S. A., 1962, pàg. 29.

⁸⁷ Marga Cottino-Jones, *op. cit.*, pàg. 3.

⁸⁸ *Loc. cit.*

⁸⁹ José Luís Guarnier (1978), *op. cit.*, pàg. 39.

⁹⁰ Ángel Quintana, *op. cit.*, pàgs. 67 – 68.

el cinema feixista de l'època, que estava més centrat en contar gestes heroïques o en les anomenades «comèdies de telèfon blanc»⁹¹ i per a molts marca el començament del que posteriorment es coneixeria com el Neorealisme⁹².

Visconti adapta aquesta novel·la a un lloc reconeixible de l'Emília, província italiana que servei de marc per expressar la identitat d'uns personatges i l'antítesi del benestar, de l'ordre social o de la família⁹³. Tant aquest escenari italià com l'original americà de la novel·la s'assemblen, ja que l'ambient pessimista de l'Amèrica de la Depressió té molt a veure amb la Itàlia dels anys quaranta, que havia passat pel feixisme i la Segona Guerra Mundial⁹⁴.

- Sinopsi:

El tema central d'aquest film és l'adulteri i el poder destructiu de la passió sexual⁹⁵. Bragana, el marit poc atractiu de Giovanna, regenta una pensió de carretera on hi arriba Gino, un rodamón. Aquest darrer i Giovanna acaben tenint una relació secreta als ulls del marit. La passió serà el motor principal que dictaminarà les accions dels dos amants i els portarà a cometre un crim: l'assassinat de Bragana.

- Anàlisi del personatge femení:

Segons Miret, igual que passa a la novel·la, la dona és el principal motor de l'acció. Giovanna detesta al seu espòs i és infeliç amb el seu matrimoni. Tampoc li complau el seu treball ni la vida que duu a la pensió. Serà ella la que involucrarà a Gino per tal d'assassinar a Bragana, un home amb ideals feixistes i religiós, sempre aliè al perill que corre⁹⁶. Una altra mostra de la mala conducta de Giovanna és l'avarícia, que es veu quan ha de cobrar la pòlissa del segur de vida del seu marit. A través del dubte de Gino, se'n deixa oberta la possibilitat de que l'assassinat de Bragana hagi estat una maquinació de la jove i hagi utilitzat al rodamón pels seus propis interessos⁹⁷.

Durant el distanciament dels dos amants Gino es retroba amb Anita, una antiga coneguda, la qual li ofereix una vida lliure i fora fermalls. Quan Gina se n'assabenta provoca un escàndol al carrer i és bufetejada per Gino. Però els dos personatges es

⁹¹ Durant la Itàlia feixista es van produir aquest tipus de comèdies, romàntiques en la seva majoria, fruit d'una censura molt intransigent, pròpia del règim dictatorial. Els decorats eren opulents i recarregats i l'existència d'un telèfon blanc era símbol de sofisticació i modernitat. Tractaven temes banals i estaven fetes a l'estil de Hollywood. Enrique Lacolla, *op cit.*, Pàgina 154 i David A.Cook, *op cit.*, Pàgina 296.

⁹² R. Miret, *op. cit.*, pàg. 63.

⁹³ Jose L. Sánchez Noriega, *op. cit.*, pàg. 250.

⁹⁴ José Luís Guarner (1978), *op. cit.*, pàg. 48.

⁹⁵ *Loc. cit.*

⁹⁶ R. Miret, *op cit.*, pàg. 67.

⁹⁷ *Loc. cit.*

reconcilien i decidiran fugir de la policia. Durant aquesta persecució morirà Giovanna al sortir fora de la carretera el vehicle en el qual escapaven. Veiem el càstig per la mala conducta d'aquesta dona, que inclou adulteri, luxúria, assassinat, manipulació, gelosia i avarícia. Entroncar la vida d'un personatge femení que es considera dolent, o fer-li patir un altre càstig semblant, serà un patró que veurem en alguns casos dels anàlisis fets en aquest treball.

- ***Roma, città aperta***, 1945, Roberto Rossellini

- Sinopsi:

La història mostra la resistència italiana al feixisme durant l'ocupació nazi de Roma, en els darrers moments de la Guerra. Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero), enginyer líder del Comité Nacional d'Alliberació, és perseguit per la GESTAPO i demana ajuda al seu amic Francesco (Francesco Grandjacquet). Aquest s'ha de casar amb Pina (Anna Magnani), que té un fill d'un matrimoni anterior, Marcello (Vito Annicchiarico), i està embarassada del seu promès. Aquests individus també compten amb el suport del capellà Don Pietro (Aldo Fabrizi), que col·labora amb la resistència.

Francesco és arrestat i Pina és abatuda per les bales dels soldats nazis quan corre darrera el camió que se l'emporta. Manfredi i Don Pietro són agafats quan l'amant del primer, Marina Mari (Maria Michi), els delata a una agent de la GESTAPO, Ingrid (Giovanna Galletti).

- Anàlisi dels personatges femenins:

Hem escollit a Pina, Marina, Laretta i Ingrid. La primera és una dona forta i lluitadora, participa amb la resistència i està compromesa amb la lluita contra els nazis. Posseeix una gran determinació i coratge alhora de rebel·lar-se en contra de les circumstàncies que li han tocat viure, però al mateix temps accepta aquesta dura realitat. Té un fill, Marcello, està embarassada de Francesco, vetlla per la seguretat de la seva família i prole i vol procurar-li un futur millor, lluny de tanta misèria que el règim feixista ha deixat. Encara que esperi un infant fora del matrimoni, és una dona creient, una característica favorable per una dona.

La seva mort dota de dramatisme a l'escena i accentua la crueltat de les forces nazis⁹⁸. Quan Francesco és apressat pels soldats, es romp el silenci amb el crit de Pina. Intenta fugir de les mans del soldat nazi i, després de bufetejar-lo surt del pla corrent cap al camió. Una vegada al carrer comença a córrer rere el vehicle que se'n du Francesco i

⁹⁸ Marga Cottnio-Jones, *op. cit.*, pàg. 57.

s'alternen plànols de Francesco dins la furgoneta amb els de Pina corrent al darrere. Quan Pina és abatuda pels tirs, apareix morta en un pla general, subjectiu perquè seria el que veu Francesco des de dintre el camió. Una vegada Don Pietro ha retirat al Marcello del cos inert de la seva mare, s'enquadra al capellà i a Pina quan el primer l'agafa, representant així la iconografia de la *Pietà* de Miquel Àngel, que compleix varies funcions dramàtiques⁹⁹. S'avança la mort de Don Pietro, ferm defensor dels oprimits i un actiu lluitador antifeixista, que tancarà la pel·lícula¹⁰⁰. Aquesta mort provoca un fort impacte en l'espectador, ja que el director elimina a un personatge principal abans d'arribar a la meitat del film. Ocorre d'una forma molt abrupta amb el propòsit de transmetre la sensació d'un moment vertader¹⁰¹.

Pina és una heroïna, com Manfredi i Don Pietro però la diferència entre les morts dels tres personatges recau, precisament, en el seu tractament. Així, la de Pina està descrita en clau romàntica en dos aspectes: el primer és que ella es moguda per l'amor que sent cap a Francesco, i la desesperació davant el seu prendiment; el segon el realitza el seu fill Marcello quan s'aferra al seu cos inert fins que Don Pietro el separa¹⁰². Si la comparem amb la de Manfredi i Don Pietro veurem com la d'aquests dos personatges només deixa veure el seu compromís polític i la causa de resistència davant el feixisme. Pina posseeix igualment idees polítiques i demostra durant tot el film que està disposada a lluitar per elles, però aquest tret de la seva personalitat queda una mica enfosquit en el moment de la seva mort. Tant el fet de que se'ns mostri protectora amb la família com una dona profusament enamorada, són estratègies per suavitzar les altres situacions en les quals Pina mostra un caràcter fort i decisiu, actiu políticament, no massa habituals a l'època¹⁰³.

El segon personatge és Marina, que treballa a un club nocturn com a ballarina i recorre ocasionalment a la prostitució per assegurar-se diners quan ho necessita. Es preocupa més per la falta de diners que per les circumstàncies polítiques que viu. Com ja hem dit, aquesta dona acaba delatant al seu ex-amant Manfredi i veu, per un breu instant de temps, com el torturen. Es mostra aquesta figura femenina – que no posseeix les virtuts de Pina, ja que és prostituta i morfinòmana – molt més dèbil i gens heroica, en comparació

⁹⁹ Pablo Ferrando García, *Guía para ver y analizar: Roma, ciudad abierta. Roberto Rossellini (1945)*, Barcelona, Octaedro, 2006, pàg. 71.

¹⁰⁰ Pablo Ferrando García, *op. cit.*, pàg. 71.

¹⁰¹ *Ibid.*, Pàgina 68.

¹⁰² Marga Cottino-Jones, *op. cit.*, pàg. 58.

¹⁰³ *Ibid.*, Pàgina 56.

a la mort de Pina¹⁰⁴. Quan se n'adona del mal que ha causat, no pot suportar la culpabilitat i es desmaia, cau a terra i a ningú sembla importar-li.

Lauretta és la germana petita de Pina, jove i encara immadura, que queda totalment enlluernada pels luxes i comoditats que ha assolit Marina. Ocupa la ment amb temes superficials, sent la contraposició de la seva germana Pina. Ingrid és una afiliada nazi que manipula mitjançant la morfina i els regals a Marina per poder obtenir informació sobre Manfredi. És l'encarnació de l'incorrecte i extrem compromís polític, buit de tota motivació moral¹⁰⁵ ja que se'ns presenta com una dona cruel i freda. Això darrer ho podem apreciar sobretot a l'escena on arranca l'abric de pell al cos immòbil de Marina, el qual li havia regalat hores abans com a recompensa per haver delatat a l'enginyer. Així i tot, i encara que d'una manera totalment diferent, el director representa a les quatre dones com a víctimes del règim nazi, la diferència recau en com aquestes afronten les circumstàncies que els hi han estat donades. Mentre que Pina seria el bon exemple a seguir, Lauretta, Marina i Ingrid mostren allò moralment incorrecte, però es justifica amb la crueltat de les forces alemanyes i per tant el film els hi atorga una visió més humana i comprensiva¹⁰⁶.

- ***Ladri di biciclette***, 1948. Vittorio de Sica

- Sinopsi:

A Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) li ofereixen treball d'aferrar cartells als carrers pel qual necessita una bicicleta. Aconsegueix desempenyorar la seva però el primer dia de feina li roben. Així, comença la història d'aquest home i el seu fill Bruno (Enzo Staiola), que cercaran al lladre per la ciutat de Roma, sense poder trobar-la. Desesperat, i com a darrera solució, Antonio intenta robar una bicicleta, però a ell si que el troben. La pel·lícula acaba amb un home desesperat perquè sap que perdrà la feina, i que torna avergonyit a casa amb el seu fill.

- Anàlisi dels personatges femenins:

Destaquem a Maria Ricci (Lianella Carell), esposa d'Antonio, que, a part de la vident, és l'única dona que té certa importància argumental. El primer cop que apareix Maria en pantalla és dins el context de l'extra-ràdio romana, on es començaven a construir habitatges per a la classe treballadora. Està envoltada per un grup de dones que treuen aigua d'un pou comunitari. Durant el film es mostra com suporta al seu marit i l'ajuda, a

¹⁰⁴ Philip Kemp, *op. cit.*, pàg. 180.

¹⁰⁵ Marga Cottino-Jones, *op. cit.*, pàg. 59.

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

més de realitzar les tasques típiques de mestressa de casa. Procura a la seva família, com quan troba la solució a com desempenyorar la bicicleta: vendre els llençols i així disposar dels diners. Contràriament a *Roma, città aperta*, aquí la narrativa es centra quasi en exclusiva en els homes, que són els que duen a terme l'acció. S'ha deixat un rol molt més tradicional per al personatge femení, reminiscència de la codificació feixista¹⁰⁷.

- *Riso amaro*, 1949, Giuseppe de Santis

- Sinopsi:

Walter (Vittorio Gassman) i Francesca (Doris Dowling) són dos lladres que han robat un collar i la policia els persegueix. Separen els seus camins per despistar a les autoritats i Francesca es camufla dintre d'un tren on hi viatgen les recol·lectores que van a fer la temporada d'arròs a les valls del riu Po. Allà coneixerà a Silvana (Silvana Mangano), una jove atractiva que l'ajudarà a trobar un lloc de feina. La tensió entre les jornaleres regulades i les que no hi estan és cada vegada més forta fins que arriben a entendre que s'han de rebel·lar juntes contra els capatassos. És la lluita del treballador contra el patró, tema que De Santis volia destacar al film.¹⁰⁸

A mesura que avança la història, Francesca anirà acostant-se a Marco Galli (Raf Vallone), que en un principi pretenia a Silvana. Pel contrari, la relació que es formarà entre Silvana i el malvat Walter, a més de suposar un gran component de sexe i violència¹⁰⁹, aportarà un enorme erotisme al melodrama, el qual serveix com a vehicle expressiu de caràcter realista dels conflictes socials¹¹⁰. Fou precisament aquest erotisme el que va suposar una crítica de l'esquerra més austera, però que alhora va consagrar a de Santis com a creador d'un nou neorealisme¹¹¹.

- Anàlisi dels personatges femenins:

Hem triat a Francesca i a Silvana, els dos personatges eix de la història. La primera és complexa, perquè pateix una transformació de "dolenta" a "bona"¹¹², paral·lela a l'accentuació de les característiques negatives de Silvana. Quan Walter se'n tem que Francesca s'ha equivocat i ha robat un collar fals, la tracta d'inútil. Silvana és una dona

¹⁰⁷ Marga Cottino-Jones, *op. cit.*, pàg. 66.

¹⁰⁸ Jose L. Sánchez Noriega, *op. cit.*, pàg. 250.

¹⁰⁹ David A. Cook, *op. cit.*, pàg. 365.

¹¹⁰ Jose L. Sánchez Noriega, *op. cit.*, pàg. 354.

¹¹¹ Bonnie S. Anderson; Judith P. Zinsser, *op. cit.*, pàg. 90.

¹¹² Utilitzarem els adjectius "dolenta" i "bona" per simplificar les característiques dels personatges femenins, seguint la concepció moral de l'època.

de classe baixa que es deixa seduir per les comoditats i luxes i es sent atreta per les persones que l'hi poden donar aquest tipus de vida¹¹³.

A mesura que avança la història, Francesca es va fent conscient de les dures condicions en les que viuen les treballadores: sense gairebé possessions materials, viuen dins cabanes inhumanes i dormen a llits que, si tenen matalassos, estan plens de xinxes. Comença a identificar-se amb aquesta comunitat i augmenta l'afecció que sent cap aquestes dones.

En aquesta pel·lícula De Santis reflexiona sobre la relació entre la cultura popular i els nous mites i models de comportament de la cultura de masses nord-americana, per tant mescla diferents estètiques. D'aquesta barreja en sorgeix la figura de Silvana. Si abans hem introduït a les *femmes fatales* com a dones que dominen a l'home amb el seu atractiu, podem afirmar que Silvana s'aproxima a aquests personatges-tipus del cinema negre nord-americà¹¹⁴. Però amb certes diferències, com la que ens indica Rubio Hernández quan diu que la gran càrrega sexual i carnalitat que posseeix el personatge es veuen barrejades amb la tasca de recol·lectora d'arròs que fa¹¹⁵. És a dir, la seva realitat no li permet preocupar-se exclusivament de la seva imatge, perquè ha de treballar dur per a poder sobreviure.

- ***Stromboli***, 1950, Itàlia, Roberto Rossellini

- Sinopsi:

Procedent de Lituània, Karin (Ingrid Bergman) aconsegueix escapar d'un camp de presoners italià quan es casa amb Antonio (Mario Vitale) i van a viure a la terra natal d'ell, Strómboli, una illa allunyada de la civilització, i Karin es troba dintre d'una cultura que sent que no li correspon, començant el conflicte d'aquest melodrama. Té dificultats per adaptar-se al nou ambient i el propòsit d'escapar. El film acaba amb l'intent frustrat de Karin de passar el volcà que presideix l'illa, que afegeix tensió durant tota la trama.

- Anàlisi del personatge femení:

Aquest és el film on segurament es mostra més la repressió de la dona. Karin és rossa, alta i atractiva, i aquesta diferència física dels illencs causa per part del col·lectiu femení. Aquesta distància entre la protagonista i la població local s'accentua encara més per la divergència cultural¹¹⁶.

¹¹³ Marga Cottino-Jones, *op. cit.*, pàg. 73.

¹¹⁴ Jose L. Sánchez Noriega, *op. cit.*, pàg. 354.

¹¹⁵ M^a del Mar Rubio Hernández, *op. cit.*, pàg. 259.

¹¹⁶ Marga Cottino-Jones, *op. cit.*, pàg. 77.

Karin es casa per poder escapar del camp de refugiats, però acaba sent presonera igualment, en un territori molt reduït que l'angoixa, amb unes costums que ni entén ni comparteix. Tal i com apunta Maggiti, això es plasma molt bé a l'escena on Karin surt a fer una volta pels carrers de l'illa i queda atrapada a una quadrícula de carrers¹¹⁷. Karin mostra una angoixa interior durant tot el film, ansiosa de llibertat i disconforme amb les dures regles socials que el seu marit li fa seguir, a ella, que prové d'una Europa de preguerra i d'una família culta i benestant. Veiem com intenta fer de la seva casa un lloc menys angoixant, quan pinta les parets del menjador amb motius florals, treu els retrats antics de la família del seu marit o la Mare de Déu de damunt l'aparadora.

Hem dit que aquest film representa molt bé la repressió de la dona, i no pot quedar millor representat que quan Antonio maltracta en dues ocasions a Karin, arribant fins i tot a tancar les sortides de la seva pròpia casa amb llistons de fusta, per a que no l'abandoni. Encara que quasi no veiem mostres d'afecte entre Antonio i Karin, aquesta queda embarassada, fet que la ferma encara més a Strómboli¹¹⁸. Quan intenta escapar al final de la pel·lícula, es desmaia entre els fums que emet el volcà. Es despertarà implorant a Déu, gira la vista i la posa sobre el poble de Strómboli al qual es dirigeix, es resigna a tornar perquè en el seu estat no pot fer enfrontar-se amb el volcà.

- *Bellíssima*, 1951, Luchino Visconti

- Sinopsi:

Maddalena Cecconi (Anna Magnani) és la mare de Maria (Tina Apicella) i està decidida a fer que la seva filla triomfi al cinema. La història comença als estudis de Cinecittà amb el càsting «La nina més guapa d'Itàlia» que ha de passar la filla de Maddalena per a poder sortir a una pel·lícula, però ja es veu com la petita no destaca d'entre la resta de nines i es mostra reticent cap aquest món. Als estudis Maddalena coneix a Alberto Annovazzi (Walter Chiari), qui li proposa ajudar a la seva filla a canvi de diners.

Maddalena inverteix diners en classes d'interpretació, perruqueria, modista, fotògrafs, etc., tot i que ella i el seu marit (Gastone Renzelli) tenen dificultats per arribar a finals de mes. Al final, es projecten les audicions de les nines i un grup d'homes les avaluen, entre els que es troba el director Alessandro Blasetti, interpretat per ell mateix. Quan es projecta la de Maria Cecconi surt com aquesta es posa a plorar i tots els homes riuen. Maddalena, que ho ha estat observant tot des de la càmera de projecció, irromp dins la sala per encarar-los i demana un poc de respecte per a la seva filla. És tret a fora i

¹¹⁷ V. Maggiti, *op. cit.*, pàg. 4.

¹¹⁸ José Luís Guarner, *Roberto Rossellini*, Madrid, Fundamentos, 2005, pàg. 63.

tractada com una histèrica. Tot i que al final rep una proposta de Cinecittà per a la seva filla Maddalena ho rebutja, decideix treballar per treure a la família endavant. Així doncs, aquesta pel·lícula reflexiona sobre la funció social del cinema com a «opi del poble» i els efectes socials del cinema¹¹⁹, sobretot pel que fa a la imatge que projecta de la dona.

- Anàlisi dels personatges femenins:

Maddalena és una dona obstinada i lluitadora que s'ha deixat enlluernar pel món de l'abundància del cinema. La podríem comparar a Marina i Lauretta de *Roma, città aperta* i amb Silvana de *Riso amaro*. Decidida a superar tots els obstacles que es va trobant pel camí, fa tota una sèrie d'esforços per afrontar les despeses.

Maddalena representa l'intent de superació de la pobresa i el somni de poder tenir una vida millor. També sap que posseeix certa sensualitat per poder aconseguir els seus fïns, com veiem a l'escena inicial quan uns joves l'espïen per la finestra quan ella s'està mirant al mirall de la seva habitació¹²⁰ o bé quan Alberto insinua els seus interessos més carnals, que ella rebutja.

Al contrari que Silvana o Marina, el càstig no serà físic (com la mort de la primera o el defalliment de la segona), sinó l'haver hagut de suportar la burla cap a la seva filla, i serà el que li farà canviar de mentalitat i desistir en el seu propòsit.

- ***Umberto D.***, 1952, Vittorio de Sica

- Sinopsi:

Umberto Doménico (Carlo Battisti) és un professor jubilat ha de passar per molts estralls i penes per poder arribar a finals de mes i per pagar l'habitació de la pensió on resideix, la qual té una madona despïetada i avariciosa. La criada de la pensió és Maria (Mia-Pia Castillo), la única que sembla sentir una mica de compassió per Umberto. Aquest home té com a principal companyia al seu cus Flike. Durant el film intenta reunir diners o estalviar-los fent veure que està malalt per tenir llit i menjar quedant a l'hospital, ja que la madona l'ha deixat al carrer. Intenta desfer-se de Flike per no poder-lo mantenir, però aquest el segueix. Desesperat, intenta suïcidar-se fent que l'atropelli el tren, però els lladrucs de Flike l'aturen, i acaba la pel·lícula fent un pla general amb Umberto i el cus jugant a un parc.

- Anàlisi dels personatges femenins:

Maria és un personatge que pertany a la classe treballadora i és analfabeta, per la qual cosa és animada al professor a que estudiï. Confessa a Umberto que ha quedat

¹¹⁹ R. Gubern, *op. cit.*, pàg. 32.

¹²⁰ Marga Cottino-Jones, *op. cit.*, pàg. 86.

embarassada i no sap de quin dels dos soldats amb els quals ha tingut encontres sexuals. Es veu atrapada a Roma amb una feina que li dóna poca estabilitat econòmica per a poder mantenir a la criatura que ve en camí. A més, no pot tornar al seu poble perquè diu que els seus germans l'apallissaran si s'assabenten de que està embarassada sense estar casada. Això és la representació de la societat patriarcal que imperava en la Itàlia d'aquells anys.

Un moment clau de la pel·lícula és l'escena en que al matí, Maria prepara el cafè. Varis minuts no verbals que mostren a temps real el que tarda realitzant la tasca. El director deixa veure com s'asseu a la cadira, reposant els peus, cansada. L'espectador pot identificar-se amb la jove criada i especular sobre quins deuen ser els seus pensaments¹²¹, convertint-se així en un espectador actiu, tal vegada són ànsies de llibertat o la preocupació per la seva situació: veiem un plànol de Maria mirant-se la panxa.

Allò iteratiu immergeix a l'espectador en les relacions ideològiques entre l'experiència col·lectiva i la individual¹²². Aquesta voluntat dels temps morts per tal de voler dotar al relat de la duració real dels fets quotidians és una de les característiques del film que prefiguren la modernitat cinematogràfica, i respon a la pretensió de Zavattini d'anar més enllà amb la pràctica neorealista.¹²³ Aquestes noves corrents dels anys cinquanta cercaven la col·laboració de l'espectador amb el text filmic, que tal i com feia l'espectador actiu de de Sica, havia de reflexionar per a fer la seva pròpia interpretació¹²⁴.

6.2. Arquetips

Tot i que la classificació dels personatges femenins en positius i negatius és anacrònica als nostres ulls, plantegem aquesta diferenciació atenent al discurs moral de la Itàlia dels anys quaranta, una societat marcada per a una forta distinció entre la dona mare i esposa de família com a model a seguir. Les dones que s'allunyaven d'aquest model eren vistes sota un prisma negatiu, i sovint rebutjades socialment. Així, per simplificar, utilitzarem els adjectius “positiu” i “negatiu”. Els personatges positius son: Pina (*Roma, città aperta*), Maria Ricci (*Ladri di biciclette*) i Francesca (*Riso Amaro*); mentre que els negatius son Maria, Laretta, Ingrid (de *Roma, città aperta*), Silvana (*Riso amaro*), Karin (*Strómboli*), Maddalena (*Bellissima*) i Maria (*Umberto D.*).

¹²¹ G. Pérez, “Umberto D. and Realism” a *Vittorio de Sica: contemporary perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, pàgs. 206 – 208.

¹²² G. Pérez, *op cit.*, Pàgina 208.

¹²³ Jose L. Sánchez Noriega, *op. cit.*, pàg. 253.

¹²⁴ *Ibid.*, pàg. 265.

A continuació destacarem alguns dels rols on podem classificar els personatges femenins en aquestes pel·lícules

- Mare protectora

L'arquetip de mare protectora el veiem en aquestes tres dones: Pina de *Roma, città aperta*, Maria Ricci de *Ladri di biciclette* i Maddalena de *Bellissima*. Les dues primeres encarnen molt bé aquest model: procuren el millor pels seus fills i vetllen per la seva seguretat, devotes dels seus estimats. Són també l'exemple del que ha de ser una bona esposa. Maria Ricci surt durant el film realitzant tasques pròpies d'una mare i Pina, per la seva banda, encara que ha quedat embarassada fora del matrimoni – que es justifica al film per les circumstàncies de l'ocupació feixista – és una dona devota, amb íntima relació amb el capellà Don Pietro, al qual veu com una figura d'autoritat i d'autoritat moral.

Ambdues es preocupen per l'aliment de la família: Pina assalta un forn i Maria empenyora els llençols de la casa. Però Pina és presentada com una dona de caràcter molt fort, mentre que Maria és més relaxada, tal vegada somiadora quan acudeix a una maga per a que li predigui el futur, degut a la desesperació de la seva situació i de la seva família. Aquí veiem dues maneres d'afrontar un context de condicions de vida difícils: Pina pren part activa en la lluita mentre que Maria acudeix a la nigromància.

Recordem la moral a Itàlia de l'època exaltava el model familiar on es repetien els rols sexuals més tradicionals, aquests són el de l'home com a cap de família que treballava fora de casa per a mantenir-la econòmicament, i la dona ho feia a dintre, cuidant dels nins i fent-se responsable de l'ordre domèstic. Després de la segona guerra mundial no va disminuir el prestigi de la maternitat ni el seu caràcter ideal per a totes les dones¹²⁵, i per a les joves europees si tenien un treball havia de ser subordinat a les necessitats de la seva família, perquè havien acceptat la idea tradicional d'haver de ser bona esposa i mare¹²⁶.

El cas de Maddalena és diferent. No és la mare que entra dins els cànons tradicionals de família que trobàvem a l'època, bàsicament pel seu caràcter que posseeix trets com l'obstinació o la competitivitat, que fa que Cottino-Jones la catalogui com a “mare fàl·lica”, per les característiques més bé atribuïdes als homes en aquells moments. Però precisament si que és una mare típica de les que trobem al neorealisme, perquè tot el que fa ho fa moguda per l'amor a la seva filla i família. És tan sacrificada com Pina o Maria Ricci, però amb molt de temperament i amb els seus propis recursos. Totes intenten superar la pobresa i les condicions socials en les que es troben immerses, i aquesta és la

¹²⁵ Bonnie S. Anderson; Judith P. Zinsser, *op. cit.*, pàg. 705.

¹²⁶ *Ibid.*, pàg. 706.

manera de fer de Maddalena. Spartaco és la representació de la seguretat¹²⁷, i quan li plora sobre les espatlles es converteix en el prototip de mare ideal italià¹²⁸.

- Manipuladora / capriciosa:

Dins aquest tipus hi entren quatre personatges: Ingrid (*Roma, città aperta*), Silvana (*Riso amaro*), Karin (*Strómboli*) i Maddalena (*Bellissima*).

La lluita política d'Ingrid és contrària a la de Pina. Com ja hem dit, la primera vendria a exemplificar, l'extrem del compromís ideològic, mentre que Pina és una dona amb seny, que sap quin paper ha de complir. Aquesta darrera no manipula ni recorre a la subordinació com si que fa Ingrid.

Silvana és un exemple de dona capriciosa. Això ho veiem en diferents aspectes, un d'ells és quan parla amb fascinació del collar que ha robat Francesca, el voldria tenir ella perquè pensa que és d'un gran valor econòmic. També al flirteig que manté amb Marco Galli se'ns vol donar aquesta imatge, quan a estones es mostra interessada i d'altres no. Aquest home, que coneix al principi de la pel·lícula, cerca una vida còmoda i simple, que li doni seguretat després de deu anys d'haver estat soldat. Pretén viatjar a Sud Amèrica per a poder treballar i que Silvana l'acompanyi. Aquesta no mostra interès en seguir a un home en la vida que a ell li interessa, li atreu més la vida a Nord Amèrica, «*tot és elèctric*» li contesta. Aspira a una vida millor, al somni americà que li han promès les revistes. Però on es fa més evident és quan es relaciona amb Walter qui, al contrari de Marco, li ha promès una vida plena de luxes i comoditats que seran proveïdes pels diners que en trauran del robatori d'arròs.

Al final del film, Silvana se'n penedeix d'haver ajudat a Walter i es suïcida. No dista gaire de la redempció de Francesca quan aquesta vol deixar la seva anterior vida enrere. Però sembla ser que Silvana se n'ha temut massa tard, els seus defectes són més poderosos que els de Francesca acompanyats per una major sensualitat. Al cinema negre aquesta conducta femenina es castiga amb l'assassinat de les *femmes fatales*, mentre que ella mor per iniciativa pròpia. Aquesta enorme culpabilitat també la mostra com una dona compromesa socialment amb les que han estat companyes del dur treball tot l'estiu¹²⁹.

Maddalena suborna a Alberto, menteix al seu marit i té un control absolut sobre la seva filla Maria, però això queda excusat perquè aquest personatge i la seva filla són

¹²⁷, *Visconti: explorations of beauty and decay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pàg. 58.

¹²⁸ M^a del Mar Rubio Hernández, *op. cit.*, pàg. 268.

¹²⁹ Henry Bacon, *op. cit.*, pàg. 73.

retratades com a víctimes de circumstàncies socials¹³⁰. Maddalena fa tot el que fa per la seva família.

Karin es casa per conveniència amb Antonio per poder escapar del camp de presoneres quan li rebutgen el visat per poder emigrar a Argentina. Ella mateixa dona a entendre a una companya que no hi està enamorada: «*tot depèn del meu visat a l'Argentina. Si no me'l concedeixen, ja se el que faré*». És una víctima dels nazis, per tant aquesta acció queda justificada als ulls de l'espectador, que tendeix a identificar-se amb ella. Igualment passa amb la seva situació a Strómboli, on el marit i la comunitat illenca intenten reprimir-la.

- Sexualitat / llibertat sexual / sensualitat

Dins aquest arquetip hi entra tant la dona que té llibertat sexual com aquella que l'utilitza en benefici propi o per aconseguir objectius. Així doncs, dins el llistat de pel·lícules del nostre estudi hem identificat nombrosos casos: Marina i Lauretta (*Roma, città aperta*), Silvana (*Riso amaro*), Karin (*Strómboli*) i Maria (*Umberto D.*)

Marina i Lauretta representen aquest tipus de dona i treballen dins l'ambient de cabaret. Marina, manté una relació carnal amb Manfredi, admet haver tingut diferents amants i, en molts de casos a canvi de diners. Lauretta, per la seva banda, és una jove encara immadura, que ha seguit les passes de Marina. Beu, es vesteix sensualment i deixa que un general alemany l'acompanyi amb cotxe a casa entrada la nit. És sorpresa per Francesco quan es torna a col·locar la mitja, «*no hi ha res de dolent, no?*» li demana, però aquest no contesta i ella fa un gest de indiferència davant la desaprovació de Francesco. Lauretta és totalment contrària a la seva germana Pina, però també ho és respecte a Marina: aquesta es prostitueix per necessitat, mentre que Lauretta ho amaga sota una capa d'inconsciència juvenil.

Maria de *Umberto D.* és també un personatge femení amb llibertat sexual, ja que manté relacions amb dos soldats al mateix temps, i cap dels dos es volen fer responsables del fill que espera. No pot tornar al seu poble perquè la seva família la repudiarà, ni la madona de la pensió se'n pot assabentar, ja que la trauria de la feina. Això és, clarament, la representació d'una societat patriarcal i masculista, on aquestes conductes eren passades per alt als homes.

Hem de fer un incís en la política democristiana de la República italiana, que es va instaurar el 1946 amb Alcide de Gasperi. El major èmfasi en la família durant la

¹³⁰ Mira Liehm, *Passion and Defiance: Italian film from 1942 to the present*, California, University of California Press, 1986, pàg. 127.

postguerra va tenir així mateix una dimensió política, ja que els partits democristians i l'Església, la defensaven ferventment; i això es va deixar sentir particularment a Itàlia¹³¹. Si tenim en compte que a l'any que es va estrenar Umberto D. aquest govern encara dirigia el país, entenem com Maria no encaixa dins els ideals de la família tradicional cristiana que s'estava propugnant al moment.

Pel que fa a Karin de *Strómboli* destaca per sobre les altres dones de l'illa tant per les diferències físiques com per les culturals, que la duen a rebel·lar-se a les tradicions de l'illa. Karin, per tant, resulta molt més atractiva que les illenques i, a més, aquestes darreres la jutgen pel seu mal comportament – entenent com a tal un conjunt d'accions que van des del vestuari, com flirtejar amb l'home del far a la platja, a la vista de tothom a plena llum del dia – i el mal interpreten. Un exemple d'això seria quan juga amb els nins i l'home del far a la platja. Quan aixeca el cap veu que les dones l'estan jutjant des de dalt del penya-segat, amb un joc de picats i contra picats amb els que Rossellini accentua la situació de Karin.

Maggiti destaca que encara que Karin al principi és vista com una víctima de la guerra, posteriorment adquireix els trets característics de l'estranger, que amenaça la seguretat social de l'illa. La més important és el poder de seducció: com quan parla amb el capellà i aquest li mostra indiferència o quan intenta seduir a l'home que treballa al far per a que l'ajudi a sortir de l'illa¹³². Però aquesta cara oculta de la dona queda justificada pel context penitenciari en el que viu a l'illa, recordem que l'home fins i tot la maltracta, que la porta contínuament a rompre els límits socials i de comportament establerts de la societat en la que viu¹³³: intentar que el capellà li doni diners i flirtejar amb l'home del far per poder sortir de l'illa són els únics recursos que té per poder escapar de Strómboli.

Hem introduït a Karin per contraposar-lo a un personatge femení que s'interpreta de manera totalment contrària: Silvana de *Riso amaro*. Ambdues són atractives, encara que el físic de Silvana és d'una carnalitat i voluptuositat més evidents; i ambdues utilitzen aquest atractiu per aconseguir uns objectius. Karin per supervivència, mentre que Silvana és presentada com una dona a la que li agrada despertar el desig, ser el centre d'atenció i rebre els compliments i favors que el seu físic li aporta. M^a del Mar Rubio Hernández, destaca que el caràcter narcisista es centra amb la imatge que projecta a l'exterior, i que aquesta atenció desmesurada a un aspecte tan superficial amaga carències internes,

¹³¹ Richard Vinen, *op. cit.*, pàg. 530.

¹³² V. Maggiti, *op. cit.*, Pàgina 5.

¹³³ *Ibid.*, Pàgina 7.

complexes o altres inseguretats sota una bellesa trivial¹³⁴. Així, es tracta de personatges amb una personalitat on «el cos» és allò que més reconeixible les fa, i aquí és on les dones prenen un paper molt important, dones joves i atractives que atreuen l'atenció dels altres despertant el seu desig¹³⁵. Silvana representaria aquest arquetip: son evidents les carències emocionals del personatge, i està molt preocupada per la imatge sexual que transmet als altres. Un exemple és quan roba el collar a Francesca per lluir-lo davant treballadors i treballadores al ball que té lloc enmig del camp, cerca destacar entre la multitud. Karin també té problemes interns, però no té carències o inseguretats que hagi d'amagar sota una bellesa supèrflua. Com hem assenyalat el personatge de Silvana és comparable les *femmes fatales* del cinema negre de Hollywood, i és l'únic personatge femení de la nostra llista al qual se li pot fer aquesta aproximació.

- Novia de l'heroi:

Com a novies de l'heroi tenim a Pina i Marina (*Roma, città aperta*) i a Francesca (*Riso amaro*). Francesca al principi és la parella del tirà, però quan sent afecte cap a Marco es replanteja la vida que duia fins aleshores. Aquesta nova visió de Francesca comença per ella mateixa quan, com ja hem dit, s'identifica amb les recol·lectores d'arròs i acaba adonant-se de la manipulació que li feia Walter. Però és Marco qui la fa reflexionar sobre ser una lladre, sobre la seva mala conducta. Sembla ser que s'ha necessitat una veu masculina per animar al personatge a que canviï. Aquest home és, per tant, el mòbil per explicar el canvi d'aquest personatge femení i la veu de la consciència.

Si bé aquest home no és un heroi a la pel·lícula, si que té trets de la seva personalitat que responen a aquesta etiqueta, com ser el qui calma a les recol·lectores quan s'estan barallant dins l'arrossal. És un personatge masculí qui fa una crida al sentit comú mentre que les dones són les que es comporten de manera irracional. També mostra compassió per Francesca quan no l'acusa d'haver robat el collar i es baralla i persegueix a Walter. Durant les darreres escenes de la baralla al final del robatori frustrat, Francesca dona suport a Marco, i l'ajuda a caçar a Walter i a Silvana.

Marina de *Roma, città aperta*, manté relacions amb Manfredi, que també és un heroi en la lluita contra els nazis. Li ofereix casa seva quan aquest i Francesco necessiten refugi i es mostra preocupada per la situació del seu amant. Però Manfredi no està enamorat de Marina, i aquesta el traïx quan dona la informació de la seva localització als nazis. A la mateixa pel·lícula hi ha una relació molt diferent: la de Pina i Francesco.

¹³⁴ M.^a del Mar Rubio Hernández, *op. cit.*, pàg. 256.

¹³⁵ *Loc. cit.*

Aquesta dona li és totalment fidel i, encara que vetlla per ell, ella mateixa posseeix característiques d'heroïna i agafa una importància argumental igual que la de Francesco.

- Ignorant:

Tenim a dos personatges dintre d'aquest grup: Lairetta (*Roma, città aperta*) i Maria (*Umberto D.*). La primera és més bé inconscient, no pensa en les conseqüències i es mostra despreocupada per la realitat que li ha tocat viure, es preocupa d'aconseguir diners amb la seva feina al cabaret i de divertir-se. Ho veiem a l'escena quan Manfredi i Francesco es refugien a casa de Marina, on ella s'hi ha mudat recentment. Arriba beguda i fent soroll, quan realment la situació és crítica.

Maria de *Umberto D* és analfabeta i el professor jubilat l'intenta ensenyar a llegir i escriure per a que es pugui defensar en un futur, tal vegada amb l'esperança de que pugui optar a una feina millor que ser criada d'una pensió. Segons Richard Vinen, en aquest període, les dones treballadores s'havien de fer càrrec de les qüestions domèstiques una vegada tornaven a casa. Les dones, en especial les casades, tenien menys temps per estudiar que els homes, a més de menys oportunitats; per tant menys oportunitats per promocionar-se¹³⁶. Entenem doncs la situació laboral de Maria.

- Dona com a agent actiu a l'acció:

Aquest és l'arquetipus on més personatges hi trobem, així aquests són: Pina i Ingrid (*Roma, città aperta*), Francesca i Silvana (*Riso amaro*), Karin (*Strómboli*) i Maddalena (*Bellissima*).

Pina és una dona que actua al mateix nivell que els personatges masculins. A la primera escena se'ns presenta liderant l'assalt a un forn de pa; o quan fa possible l'encontre entre Don Pietro i Manfredi i així poder refugiar al segon. És una dona valenta, que no té por d'enfrontar-se amb les SS, en un moment on totes les dones surten arraconades a la paret; una fins i tot està plorant damunt les seves espatlles. És forta quan les demás flauegen. En aquesta pel·lícula trobem a Ingrid, que també pren part activa en la història i és, bàsicament, la que fa avançar les activitats dels feixistes. Està subordinada a les ordres del capità Hartmann, però aquest no surt del despatx. La tasca i responsabilitat d'atrapar a Manfredi recau tota damunt Ingrid, que demostra ser una agent infal·lible.

Els dos personatges femenins analitzats a *Riso amaro* els trobem aquí. Ambdues són subjectes actius encara que agafin camins diferents. Francesca s'encara a Walter i a Silvana de la mateixa manera que Silvana ho fa amb ella i Marco. Podem apreciar aquesta

¹³⁶ Richard Vinen, *op cit.*, pàg. 542.

situació d'una manera més clara al final del film, quan aquests dos homes s'enfronten en una lluita armada i es fereixen mútuament. Acaben sent Silvana i Francesca les que branden les pistoles, el tir de vida o mort l'ha de disparar una d'elles dues. Provocada pels insults de Walter, Francesca es dirigeix cap a ell i Silvana, deixant enrere al malferit Marco, però no serà ella qui mati al malvat sinó Silvana, quan s'assabenta de que aquest l'ha estat manipulant. La dona, en aquest cas, castiga a l'home amb la mort.

Karin i Maddalena (*Sotromboli* i *Bellissima* respectivament) també són dones d'acció. La primera és una víctima, dels nazis en un principi i més tard del seu marit i una comunitat que l'oprimeix. Per tal d'aconseguir la llibertat ha de dur a terme accions difícils: casar-se amb una home per poder sortir del camp de presoners, per exemple. Una vegada ja està instal·lada a l'illa es troba amb unes costums tan rígides que intenten anular les seves pròpies, la seva manera de pensar i actuar no és correcta segons els illencs. Però Karin, una dona culta que ha rebut educació, provinent d'un ambient totalment diferent, no està disposada a sotmetre's als estrictes codis socials de Strómboli.

Hem parlat més amunt de com Karin, a mesura que avança la història, va adquirint els trets negatius de l'estranger. Però això és pels mateixos illencs, no per a l'espectador, que tendeix identificar-se amb aquesta dona. Així, que s'ajudi del seu atractiu físic i intel·ligència per poder escapar s'interpreta com l'únic mitjà que té. Tota la trama gira en torn a ella i a quina és la següent passa que farà per a poder escapar de Strómboli, per tant és el vertader motor que fa avançar l'acció.

En el cas de Maddalena, és ella i no el seu marit qui lluita per canviar la situació precària en la que es troba la família, motivada pel fet de ser una mare protectora. El tema de Zavattini per *Bellissima* era similar al de *Lladre de bicicletes*, però aquí, la parella que formen mare i filla va substituir a la del pare i el fill¹³⁷, són dones que estan al centre de l'acció.

Contràriament a aquestes dones, Maria Ricci (*Ladri di bicicletta*) és un subjecte poc actiu. Això no significa, però, sigui una dona que no faci res útil dins la història ja que, recordem, és la que ha trobat la solució per desempenyorar la bicicleta. Demostra ser d'ajuda, encara que el seu marit prefereix la del fill, queda marginada de la història: Maria va a demanar explicacions del que ha passat a la comissaria, se li demana que no plori, encara que no ho està fent, i el seu marit li diu que vagi a casa i que l'esperï allà per parlar-ne més tard, que no es preocupi.

¹³⁷ Mira Liehm, *op. cit.*, pàg. 127.

7. La dona als noticiaris cinematogràfics postguerra

De manera breu, tractarem els noticiaris cinematogràfics dels anys immediats posteriors a la Segona Guerra Mundial ja que, juntament amb la nostra selecció de pel·lícules conformen el gruix del material audiovisual per aquest estudi. Si al marc històric hem tractat tant el treball com la vida política de les dones, aquí citarem els noticiaris que tinguin a veure amb aquests temes.

Cal recordar que, durant el feixisme, l'ús del noticiari era molt efectiu com a eina de propaganda i que després de la caiguda del feixisme el noticiari *Luce* va desaparèixer. Precisament degut al seu marcat contingut polític, els noticiaris van agafar desprestigi entre la societat italiana; però així i tot la seva capacitat d'influència en una societat analfabeta en la seva majoria, seguia sent enorme¹³⁸.

Prova d'això darrer n'és la durada de només dos anys – del 1945 al 1947 – del precursor del *Luce*: *Nuova Luce*, que es va retirar de les pantalles degut al rebuig del públic, ja que recordava al feixisme¹³⁹. Prendrem com a mostra, principalment, els de *Mundo Libero* i els de la *Settimana INCOM* (Industria Cortometraggi Milano), que va durar del 1946 al 1965 i va ser una empresa privada que ja durant el feixisme havia realitzat activitats cinematogràfiques, i que ara faria noticiaris cada dues setmanes¹⁴⁰.

Quan hem contextualitzat a la dona dins la Itàlia de postguerra ens hem centrat en dos temes: el treball i la participació política. Pel que fa al primer, trobem notícies sobre dones treballadores, però o bé són idealitzades – no mostren les dures condicions de treball – o bé es centren en les característiques femenines de les treballadores, com la maternitat, la delicadesa, la diligència¹⁴¹, etc.

Hi ha poques notícies de dones pageses i jornaleres¹⁴² encara que les dones van participar en les revoltes del sud per les terres, però als noticiaris, tal i com diu Coronado Ruiz, la càmera tan sols fa plans generals de les multituds protestants, i elles no es distingeixen. Mai es centren en la tasca de la dona sinó sempre en relació a altres esdeveniments o en la presència masculina.

La imatge que es dona de la mà d'obra femenina als noticiaris de postguerra està sempre subordinada al desenvolupament econòmic del país i posada per sota de la tasca

¹³⁸ Laura Mulvey (1999), *op. cit.*, pàg. 299.

¹³⁹ *Ibid.*, pàgs. 299 – 300.

¹⁴⁰ Carlota Coronado Ruiz (2010), *op. cit.*, pàg. 300.

¹⁴¹ Carlota Coronado Ruiz (2017), *op. cit.*, pàg. 333.

¹⁴² *Ibid.*, Pàgina 336.

masculina pel que fa a la importància: els homes realitzaran el treball més dur o complicat que requereixi major qualificació, mentre que la massa de dones es dedicarà a feines menys complexes. Només un noticiari¹⁴³ de la *Nuova Luce*, de curtíssima durada – vint-i-quatre segons – té a veure amb el treball femení, concretament parla de les dones obreres d’una fàbrica de teixit de vidre, però aquestes són russes.

Com ja hem dit, la tasca femenina en la lluita antifeixista va ser poc o gens reconeguda, i per això no trobem cap referència als noticiaris de la *Settimana Incom* sobre la creació del *Gruppi di difesa della donna*, o del ressò que va tenir el fet de que poguessin votar per primer cop. Tampoc tenim noticiaris on hi apareixien dones diplomàtiques perquè en la realitat aquesta tasca no els hi era permesa, ja que es pensava que donava la imatge de inestabilitat familiar de cara a l’exterior¹⁴⁴.

Troblem, però, una notícia de *Nuova Luce*¹⁴⁵ del 1946 sobre el vot femení, que es va donar per primer cop a Itàlia durant les eleccions administratives d’aquest any. A l’arxiu històric *Luce* no hi ha informació referent a la creació de la UDI. Només apareix una notícia del 1946 relacionat amb aquesta organització i fa referència a la tasca que va dur a terme desplaçant als nins del Sud – de les zones que van quedar més devastades després de la guerra – cap al Nord, per a que les famílies poguessin acollir aquests infants durant uns mesos. Totes les altres notícies referent a aquesta mateixa organització femenina són ja dels anys seixanta i posteriors, i es centren en manifestacions i atorgament de premis, com la Mimosa d’Oro que va guanyar Ana Magnani¹⁴⁶.

Podem dir doncs, que, tant a les notícies relacionades amb el treball com les que tenen a veure amb la vida política de les dones, sempre estan situades en un paper secundari. En el cas de que se les tracti com a tema principal, la informació que es dona

¹⁴³ “Russia. La fabbricazione di tessuti di vetro” dels noticiaris *Nuova Luce* [en línia] < [¹⁴⁴ Carlota Coronado Ruiz \(2010\), *op. cit.*, pàg. 335.](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000094659/2/russia-fabbricazione-tessuti-vetro.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22*:*%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:[%22%22La%20donna%22%22],%22serieAppartenenza_autocomplete%22:[%22%22Notiziario%20Nuova%20Luce%22%22]}> [consulta: 27/06/2019].</p></div><div data-bbox=)

¹⁴⁵ “Italia. Elezioni amministrative: il voto delle donne” dels noticiaris *Nuova Luce* [en línia] < [¹⁴⁶ “Anna Magnani riceve il premio annuale dell’UDI, la *Mimosa d’oro*” dels noticiaris *Settimana INCOM*, \[en línia\] < \[33\]\(https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000037314/2/anna-magnani-riceve-premio-annuale-udi-mimosa-d-oro.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22mimosa%20d%27oro%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}> \[consulta: 27/06/2019\].</p></div><div data-bbox=\)](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000094621/2/italia-elezioni-amministrative-voto-donne.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22*:*%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:[%22%22La%20donna%22%22],%22serieAppartenenza_autocomplete%22:[%22%22Notiziario%20Nuova%20Luce%22%22]}> [consulta: 27/06/2019].</p></div><div data-bbox=)

es centra en fets anecdòtics o en la vida pública del país. Això és contrari al que passava en la realitat. Ja hem dit com, a partir de la lluita antifeixista, les dones es van començar a organitzar (estructures tan importants com *Gruppi di Difesa della Donna* o la *Unione Donne in Italia*) i es mobilitzaven en actes com les revoltes pageses del sud. Però als noticiaris tan sols es dona importància al paper actiu dels homes: es tendia a la marginació de la dona en temes laborals i a la seva expulsió dels llocs de feina per a que fossin ocupats pels homes.

8. Conclusions

En aquest treball hem proposat com a objectiu principal estudiar la imatge de la dona al cinema neorealista italià. Per fer això hem seguit les teories fílmiques de Mulvey, sobretot, i Kuhn. Així doncs, hem extret les conclusions que explicarem a continuació. La teoria de Mulvey ens parla d'un agent actiu masculí (que duu a terme l'acció) i un agent passiu femení (que l'atura). Si prenem com a base aquest plantejament, hem de dir que, de les pel·lícules aquí seleccionades, no hi ha cap dona que aturi l'acció: això és que es presti més atenció al seu físic que al seu pes argumental. En aquest estudi, quasi tots els personatges són actius, és a dir, duen a terme l'acció en primera persona i són els subjectes que provoquen les accions. Son pocs els personatges passius o que siguin objectes de les iniciatives preses per altres.

Hi ha dos personatges que destaquen pel físic: Silvana (*Riso amaro*) i Karin (*Stromboli*). Coincideix amb dues pel·lícules que per molts de crítics¹⁴⁷ s'allunyen del neorealisme primer i s'acosten més a l'anomenat neorealisme rosa, que va deixar entrar ja influències nord-americanes. La sexualitat i sensualitat va lligada a la supervivència o superació de condicions de vida dura, com en el cas de Marina, Karin i Silvana.

Seguint amb la comparativa amb Mulvey, tampoc trobem cap personatge femení que hagi de ser rescatat, de fet, són dones amb uns caràcters molt sovint forts i definits. Ni quan hem parlat de l'arquetip de parella de l'heroi, ens hem topat amb una dona passiva; Pina per exemple és una heroïna en si mateixa.

¹⁴⁷ Simona Monticelli ens parla de la corrent crítica que va patir el Neorealisme cap els anys cinquanta, liderada per Guido Aristaco, Carlo Lizzani i altres crítics del grup *Cinema nuovo*. Defensaven la promoció de la democràcia i de la identitat col·lectiva, específicament de les classes treballadores, com a principals objectius del cinema neorealista. Això va donar peu a la posterior preocupació sobre la contaminació política i comercial d'aquest moviment: "neorealisme rosa" per a la comèdia i "neorealisme popular" per al melodrama. Van posar com a exemples, entre altres, a *Stromboli* i *Riso amaro*. André Bazin va sortir en defensa de Rossellini, arribant a enviar una carta a Aristaco dient que Rossellini havia estat fidel als principis del neorealisme. Simona Monticelli, "Italian post-war cinema and Neo-Realism", *World cinema: critical approaches*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pàgs. 74 – 75.

Pel que fa al cinema italià, ja hem explicat com als anys vint hi predominaven les dives i als cinquanta les *maggioratte*. El neorealisme es situa just al mig. Per tant, els personatges que hem estudiat en aquest treball – actius en la seva majoria – es troben entre les dives, conegudes per contenir una gran feminitat i emocionalitat, i les *maggiorata*, dones voluptuoses i sensuals. La pregunta que cal fer-nos doncs és la següent: perquè durant el neorealisme la dona defuig tant d'aquests estereotips? La resposta contesta també la hipòtesis inicial del treball: perquè el neorealisme és un cinema de denúncia social. Així, no hi tenen cabuda les dives, *maggiorata* o les *femmes fatales* del cinema negre de Hollywood, que es va donar en paral·lel.

Hem d'entendre també la diferència de contextos polítics, socials i econòmics de després de la Segona Guerra Mundial: la situació d'Itàlia, un país perdedor, no és la mateixa que al d'Estats Units, clarament una nació vencedora; o que de la mateixa nació italiana als anys cinquanta, quan es comenci a recuperar econòmicament gràcies a les ajudes del Pla Marshall. Si el que es pretén és mostrar la realitat d'un país en runes, les dones que s'hi representin han de ser el més real possible, complint així amb la funció didàctica del moviment.

Hem parlat de mostrar la realitat, cosa que no feien els noticiaris de postguerra. Als que hem analitzat aquí, la dona surt relegada a un paper totalment secundari i, a més, si és notícia per ella mateixa, sempre es mostra des d'una veritat «edulcorada», com veiem als noticiaris que informen sobre la vida laboral de les dones. En canvi, si agafem per exemple *Riso amaro* o *Roma, città aperta* veiem com es mostra una comunitat obrera femenina a la primera, i dones amb compromís polític a la segona. Una vegada més, torna a ser l'art qui mostra la veritat d'un país a la societat.

Però el cinema neorealista no només es mostrava més vertader que els noticiaris, sinó també més que la cultura de masses dels anys trenta, on la fotonovel·la era producte de consum diari entre la població femenina. Hem de pensar que durant la dictadura feixista s'havia potenciat l'activitat de les dones reduïda a l'ambient domèstic, mestressa de casa, mare i esposa lleial. Aquests personatges neorealistes rompen amb força després d'anys de subordinació femenina

En resum, hem de dir que els personatges femenins del neorealisme italià són: actius, modificadors de la trama i de pes argumental. Contràriament, trets com: passivitat, ser objectes de desig, d'interès romàntic o per ser mirats no caracteritzen en exclusiva a les dones aquí estudiades, pel fet de no estar cosificades o encaixonades dins un únic paper.

9. Bibliografía consultada

- AMENGUAL, B.; DASGUPTA, H.; *et al.*, *Historia general del cine*, Vol. IX, *Europa y Asia (1945 - 1959)*, Madrid: Cátedra, 1996.
- ANDERSON, B.; ZINSSER, J. P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona: Crítica, 2007.
- BACON, H., *Visconti: explorations of beauty and decay*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BALBO, L.; MAY, M. P., “La condición de las mujeres: el caso de Italia después de la guerra”, *Papers: Revista de Sociología*, 9, 1978, 217 – 238.
- BRIGGS, A.; CLAVIN, P., *Historia contemporània de Europa 1789 – 1989*, Barcelona: Crítica, 1997.
- CALDEVILLA, D., “Neorrealismo italiano”, *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 4, 2009, 23 – 35.
- COOK, D. A., *A history of narrative film*, Nova York: W. W. Norton, 2003.
- CORONADO RUIZ, C., “Sin presencia ni gloria. El trabajo femenino en la información cinematográfica italiana (1945 – 1954)”, *Cuadernos de Relaciones Laborales*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 28, 2010, 323 – 346.
- CORONADO RUIZ, C., “Construyendo la democràcia. Mujer y participación política en la Italia de posguerra”, *Historia y Política*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 37, 2017, 297 – 327.
- COTTINO-JONES, M., *Women, desire and power in italian cinema*, Basingstoke: Palgrave – Macmillan, 2010.
- DE VEGA, E., *La mujer en la Historia*, Madrid: Anaya, 1992.
- DI CHIO, F., *L'illusione difficile: Cinema e serie TV nell'età della disillusione*, Itàlia: Bompiani, 2001.
- GONZÁLEZ MIGUEL, J. G., *Historia de la literatura italiana. Desde la unidad nacional hasta nuestros días*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.
- GUBERN, R., “Dimensión política del discurso viscontiano”, *Lucino Visconti (1906 – 2006)*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- GUARNER, J. L., *Conocer Visconti y su obra*, Barcelona: Dopesa 2, 1978.
- GUARNER, J. L., *Roberto Rossellini*, Madrid: Fundamentos, 2005.
- HASKELL, M., *From Reverence to Rape: Treatment of Women in the Movies*, Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- HOVALD, P. G., *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid: Rialp, S.A., 1962.

- KEMP, PH., *Cine, toda la historia*, Barcelona: Blume, 2011.
- KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra, 1991.
- LACOLLA, E., *El cine en su época: Una historia política del filme*, Córdoba: Comunicarte, 2008.
- LIEHM, M., *Passion and Defiance: Italian film from 1942 to the present*, California: University of California Press, 1986.
- MAGGITI, V., “Tra cielo i vulcano: sui confini e stilistici in Strómboli di Roberto Rossellini”, *Between*, Caligari: Università degli Stadi di Caligari, 1, 2011, 1 – 14.
- MEMBA, J., *Historia del cine universal*, Madrid: T & B, 2008.
- MIRET, R., “Crimen y castigo (*Ossessione*)”, *Luchino Visconti (1926 – 2006)*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- MULVEY, L., “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, Oxford: Oxford University Press, 16, 1975, 6 – 18.
- MULVEY, L., *Visual and onther pleasures*, Estats Units: Indiana University Press, 1989.
- PABÓN, L.; COMELLAS, J. L., *Historia contemporània general*, Barcelona: Labor, 1970.
- QUINTANA, A., *El cine italiano (1942 - 1961)*, Barcelona: Paidós, 1997.
- PARKINSON, D., *History of film*, Londres: Thames and Hudson, 1995.
- PAVARD, Ch., “Toni, de Jean Renoir, los albores del neorrealismo” [en línia] <<https://www.festival-cannes.com/es/festival/actualites/articles/toni-de-jean-renoir-los-albores-del-neorrealismo>> [consulta: 26/06/2019], 2019.
- PÉREZ, G., “Umberto D. and Realism”, *Vittorio de Sica: contemporary perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- ROMAGUERA, J. C., “Jean Renoir”, *Temps Moderns: Papers de Cinema*, Palma: Centre de Cultura Sa Nostra, 76, 2001, 30 – 35.
- RUBIO HERNÁNDEZ, M^a del M., “El cine italiano en clave narcisista”, *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 4, 2009, 248 – 280.
- SADOUL, G., “Histoire du cinéma”, HOVALD, P. G., *El neorealismo y sus creadores*, Madrid: Rialp, S.A., 1962.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos. Fotografía y televisión*, Madrid: Alianza, 2006.
- VINEN, R., *Europa en fragmentos. Historia del viejo continente en el siglo XX*, Barcelona: Península, 2002.

ZAVATTINI, C., “Algunes idees sobre cinema”, *Sight & Sound*, Regne Unit: British Film Institute (BFI), 23, 1953.

<<https://www.archivioluce.com/chi-siamo/>> [consulta: 26/06/2019].

Noticariis *Nuova Luce* “Russia. La fabbricazione di tessuti di vetro” [en línea] <

[fabbricazione-tessuti-vetro.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22*:*%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:\[%22%20La%20donna%22%22\],%22serieAppartenenza_autocomplete%22:\[%22%20Notiziario%20Nuova%20Luce%22%22\]}}> \[consulta: 27/06/2019\].](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000094659/2/russia-fabbricazione-tessuti-vetro.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22*:*%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:[%22%20La%20donna%22%22],%22serieAppartenenza_autocomplete%22:[%22%20Notiziario%20Nuova%20Luce%22%22]}}> [consulta: 27/06/2019].</p></div><div data-bbox=)

Noticariis *Nuova Luce* “Italia. Elezioni amministrative: il voto delle donne” [en línea] <

[donne.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22*:*%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:\[%22%20La%20donna%22%22\],%22serieAppartenenza_autocomplete%22:\[%22%20Notiziario%20Nuova%20Luce%22%22\]}}> \[consulta: 27/06/2019\].](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000094621/2/italia-elezioni-amministrative-voto-donne.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22*:*%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:[%22%20La%20donna%22%22],%22serieAppartenenza_autocomplete%22:[%22%20Notiziario%20Nuova%20Luce%22%22]}}> [consulta: 27/06/2019].</p></div><div data-bbox=)

Noticariis *Settimana INCOM* “Anna Magnani riceve il premio annuale dell’UDI, la *Mimosa d’oro*” [en línea] <

[\[\\[consulta: 27/06/2019\\].\]\(https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000037314/2/anna-magnani-riceve-premio-annuale-udi-mimosa-d-oro.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22mimosa%20d%27oro%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}></p></div><div data-bbox=\)](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000037314/2/anna-magnani-riceve-premio-annuale-udi-mimosa-d-oro.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22mimosa%20d%27oro%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}> [consulta: 27/06/2019].</p></div><div data-bbox=)

“Cesare Zavattini: il metodo artistico”, 11’05”. [en línea]

<<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/cesare-zavattini-il-metodo-artistico/7289/default.aspx>> [consulta: 25/06/2019].