



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# **El compromís social del Neorealisme italià a través de R. Rossellini, V. De Sica i L. Visconti**

Magdalena Ripoll Fonollar

**Grau d'Història de l'art**

**Any acadèmic 2015-6**

DNI de l'alumne: 43209642W

Treball tutelat per Maria Magdalena Brotons Capó

Departament de Ciències Històriques i Teories de les arts.

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
<input type="checkbox"/> Sí	<input type="checkbox"/> No	<input type="checkbox"/> Sí
<input type="checkbox"/> Sí	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> Sí

Paraules clau del treball: història del cinema, neorealisme italià.

## Índex

1) <u>Introducció</u> .....	pàg.1
1.1) <u>Objectius</u> .....	pàg.1
2) <u>Metodologia</u> .....	pàg.1
3) <u>Estat de la qüestió</u> .....	pàg.2
3.1) <u>Bibliografia general</u> .....	pàg.3-4
3.2) <u>Bibliografia específica</u> .....	pàg.5-8
4) <u>Què és el neorealisme italià?</u> .....	pàg.8-11
5) <u>Vittorio De Sica</u> .....	pàg.11-12
5.1) <i>Sciucsia</i> .....	pàg.13-14
5.2) <i>Ladri di Biciclette</i> .....	pàg.14-16
6) <u>Roberto Rossellini</u> .....	pàg.16-17
6.1) <i>Roma, città aperta</i> .....	pàg.17-19
6.2) <i>Paisà</i> .....	pàg.19-20
6.3) <i>Germania, anno zero</i> .....	pàg.20-21
7) <u>Luchino Visconti</u> .....	pàg.21-22
7.2) <i>La Terra Trema</i> .....	pàg.22-24
7.3) <i>Bellissima</i> .....	pàg.25-26
8) <u>Conclusions</u> .....	pàg.26-29
9) <u>Bibliografia</u> .....	pàg.30-31

## **1) Introducció**

L'elecció d'aquesta línia temàtica pel desenvolupament d'aquest treball de final de Grau que present, es fonamenta amb el meu interès personal en el neorealisme italià, en concret en el discurs crític social d'aquest moviment cinematogràfic. La meua proposta consisteix en explorar les causes que varen dur als cineastes neorealistes a realitzar uns tipus de pel·lícules on es reflectia la problemàtica social de la Itàlia de postguerra i a que emprassin el cinema com una eina de denúncia.

### **1.1) Objectius**

L'objectiu d'aquest estudi és demostrar com la temàtica de crítica social del cinema neorealista constitueix un testimoni del context de la Itàlia de postguerra. Aquesta anàlisi té la intenció de destacar com el neorealisme fou un cinema compromès, que reflectia la realitat amb la finalitat de fer reflexionar al públic a través d'una actitud crítica i alhora lluitar per a la transformació de la societat. El contingut de les pel·lícules neorealistes va estar fortament vinculat a la vida italiana perquè els directors sentiren la necessitat de denunciar socialment la misèria del país a partir del seu discurs cinematogràfic.

## **2) Metodologia**

Començarem el treball amb el visionat d'algunes pel·lícules dels tres cineastes més rellevants del neorealisme italià: Vittorio De Sica, Roberto Rossellini i Luchino Visconti. Concretament, estudiarem *Sciuscià* (1946) i *Ladri di Biciclette* (1948) dirigides per De Sica; la trilogia de Rossellini formada per *Roma, città aperta* (1945), *Paisà* (1946) i *Germania, anno zero* (1947); i *La Terra Trema* (1948) i *Bellissima* (1951) dirigides per Visconti. La selecció d'aquestes pel·lícules es deu a que són les obres més significatives de l'etapa neorealista d'aquests cineastes, que ens serviran per demostrar el discurs crític i compromès dels seus directors.

En segon lloc, procedirem a la consulta bibliogràfica d'obres relacionades amb la matèria, tant de caràcter general com específic, per aprofundir en el discurs neorealista.

## **3) Estat de la qüestió**

Tot seguit passarem a desenvolupar un comentari de les fonts bibliogràfiques que hem utilitzat per fer aquest treball. L'extensa bibliografia existent sobre aquest tema ens ha duit necessàriament a fer una selecció, tot i que hem tengut present, d'una banda, els primers teòrics que es varen ocupar del neorealisme, els treballs més destacats sobre el tema, així com les darreres aportacions bibliogràfiques.

### 3.1) Bibliografia general

Començarem el comentari bibliogràfic senyalant els manuals generals d'història del cinema i seguidament farem referència a llibres més específics del moviment i a les monografies dels seus principals cineastes. Els primers teòrics que s'ocuparen del neorealisme foren Georges Sadoul i André Bazin. Per una banda, a *Història del cinema mundial* (1967) Georges Sadoul realitza un recorregut per la història del cinema i analitza el moviment neorealista italià des d'una òptica estètica i crítica. A *André Bazin and Italian Neorealism* (1973) Bazin planteja què és el neorealisme i analitza les principals pel·lícules neorealistes, per tant constitueix una eina per comprendre el discurs social de les obres del moviment. Una altra obra fonamental de Bazin és *¿Qué es el cine?* (1958), en la qual l'autor reflexiona sobre el realisme cinematogràfic i sobre l'escola neorealista, fent referència a la relació que tenien aquests artistes amb la realitat social, al l'estètica dels films, als intèrprets i a la tècnica del relat. Bazin també es centra en la tasca de De Sica, Rossellini i Visconti i en les seves obres principals. Els aspectes tractats a l'estudi de Bazin és essencial per entendre el contingut del neorealisme i quin tipus de vincle tenien els cineastes amb la realitat. D'altra banda, Mark Shiel fou un dels primers autors que analitza el neorealisme a *Italian Neorealism: rebuilding the cinematic city* (1952) on explora les causes del seu sorgiment i analitza política i estèticament el neorealisme. Guy Hennebelle a *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* (1977) ens ha servit per entendre el context en que sorgí el neorealisme italià. La *Historia del cine* de Roman Gubern, editada per primera vegada el 1969 i que es segueix reeditant actualment (2015), ofereix un enfocament del neorealisme fent èmfasis en els seus tres grans cineastes, incidint en les particularitats de cada director. Gubern relata els factors sociopolítics i estètics del neorealisme que són essencials per a la seva comprensió global. *Historia General del cine Europa y Asia del 1929 al 1945* (1997) de Guido Aristarco aporta una reflexió sobre els principis del neorealisme que contribueixen a comprendre els trets més rellevants del moviment que s'aprecien a les obres neorealistes.

Ja passant a històries del cinema més recents, hem consultat *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* on José Luís Sánchez Norigea (2002) on l'autor elabora una visió sobre l'ètica i l'estètica neorealista, fonamental per interpretar els objectius dels directors més rellevants. José Luís Monterde a *Bases estéticas para la definición del Neorealismo* (2003) exposa els trets principals del neorealisme que permeten interpretar millor les pel·lícules analitzades. A *Nuevos cines, Nueva crítica* (2006) Josep Lluís Fece es centra en la finalitat dels directors del moviment, en el sentit crític dels films analitzats. José Memba a *Historia del cine universal* (2008) explica com a Europa després de la Segona Guerra Mundial va sorgir el neorealisme, fa referència als tres principals cineastes neorealistes -Roberto Rossellini, Vittorio De

Sica i Luchino Visconti- i als seus distints enfocaments. Memba du a terme una visió global del cinema dels anys 30 i 40, analitzant les cinematografies francesa, britànica, italiana, alemanya i espanyola, fent referència a la politització i a la ideologia del cinema documental de gran utilitat per interpretar el neorealisme.

### 3.2) Bibliografia específica

Seguidament senyalarem les monografies que fan referència al neorealisme italià, als seus principals cineastes i a les seves pel·lícules més rellevants.

Cesare Zavattini és el teòric i guionista essencial del neorealisme, per tant cal consultar els seus escrits per interpretar el neorealisme adequadament. Les teories de Zavattini son a la base del cinema neorealista, marcaren el camí que seguirien els cineastes del moviment. Aquest aspecte és el que trobam a *Cesare Zavattini* (1990) de Giacomo Gambetti tracta la realitat i la imaginació en el treball cinematogràfic de Zavattini. *El Neorealismo Cinematográfico italiano* (1955) de Pio Caro és un estudi que planteja el sorgiment del neorealisme, els seus principals directors, el transfons social de les seves obres, i per tant contribueix a interpretar la càrrega crítica de les obres analitzades. Patrice Hovald a *El neorealismo y sus creadores* (1962) du a terme una síntesis històrica i crítica sobre el neorealisme italià i estudia els seus cineastes més destacats juntament amb les seves pel·lícules més importants, permetent comprendre el seu discurs social. José Angel Cortés a *Entrevistas con directores de cine Italiano* (1972) a partir d'entrevistar a directors i guionistes italians (com Vittorio De Sica, Alberto Lattuada, Federico Fellini...) reflexiona sobre què és el neorealisme i el nou cinema italià, constituint una eina clau per entendre el sorgiment del moviment. *Entrevistas con directores de cine Italiano* (1972) a partir d'entrevistar a directors i guionistes italians (com Vittorio De Sica, Alberto Lattuada, Federico Fellini...) reflexiona sobre què és el neorealisme i el nou cinema italià. *Il cinema neorealista* (1977) de Mario Verdone analitza les distintes concepcions que tenen sobre el neorealisme els grans directors, per tant és un estudi que contribueix a tenir en compte aquestes particularitats, les quals s'aprecien a les seves obres. *Il cinema neorealista* (1977) de Mario Verdone, ens han servit per entendre les particularitats de cada director.

El 1981 es va realitzar una taula rodona, organitzada pels directors Lino Micciché, Giuseppe de Santis i Carlo Lizzani per reflexionar sobre el que havia estat el neorealisme com a moviment, la influència que havia exercit en la filmografia italiana i la seva pervivència. El resultat d'aquesta reflexió quedà documentat a *Coloquios sobre el neorealismo* (1983), on es tracta el neorealisme antifeixista, la història del moviment i les distintes tendències, contribuint a comprendre la seva evolució i els diferents enfocaments dels cineastes del moviment. *Neo-realismo cinematográfico* de

Mariarosaria Fabis (1986) elabora un anàlisi de les arrels literàries del neorealisme i el seu contingut ideològic. *Los nuevos cines europeos 1955/1970* (1987) de José Enrique Monterde tracta l'evolució del cinema europeu de de la postguerra fins la dècada dels seixanta intentant explorar els nous cinemes europeus. L'obra parteix del Neorealisme italià i s'analitzen els antecedents, condicions socioeconòmiques i els principis creatius i l'herència que del moviment cinematogràfic renovador als nous cinemes, que es desenvoluparen a tots els països europeus, com la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* britànic, el nou cinema espanyol, el *Junger Deutscher Film* alemany, etc. A l'estudi també reflexiona sobre les noves fórmules dels nous cinemes, l'estètica i les temàtiques més rellevants. El plantejament de Monterde sobre la influència que el cinema neorealista ha tengut en els nous cinemes europeus, permet entendre cap on va anar el cinema italià quan el neorealisme comença a desaparèixer i quines característiques neorealistes van adoptar els directors dels nous cinemes. Millicent Joy Marcus a *Italian film in the light of Neorealism* (1986) reflexiona sobre el contingut del cinema neorealista i analitza les principals pel·lícules del moviment. Cal remarcar la rellevància de les obres de Hovald, Fabis i Marcus han servit per interpretar el discurs ideològic, social i crític de les pel·lícules neorealistes estudiades al treball. El *cine italiano: del neorealismo a la modernidad, de 1942 a 1961* (1997) d'Àngel Quintana exposa la transformació que patí Itàlia i com afectà al sorgiment del neorealisme, fa un recorregut per les principals pel·lícules neorealistes i estudia la ficció realista des de l'òptica neorealista. L'obra de Quintana és rellevant ja que permet comprendre la concepció cinematogràfica neorealista i amb quina finalitat els cineastes empraven la ficció realista. L'obra *Entre el neorealismo y la comedia a la italiana* (1999) de Javier Luengos permet entendre l'evolució del neorealisme lligada a l'evolució social i política d'Itàlia. A *Italian neorealism: from neorealism to the present* (2001) Peter Bondanella es centra en reflexionar sobre els tres mestres neorealistes que analitzam al treball, demostrant a partir de l'anàlisi de les pel·lícules perquè són considerats els artistes neorealistes més rellevants. A *El neorealismo italiano* (2004) Daniela Aronica planteja la qüestió ideològica del neorealisme, que contribueix a concebre la complexitat del moviment, no sols cinematogràfica sinó històrica i literària. *Habíamos amado tanto Cinecittà* (2006) Néstor Tirri senyala els estudis cinematogràfics *Cinecittà* com a gèrmens del neorealisme, centrant-se en els antecedents del moviment. *En Torno al Nuevo Cine Italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (2005), que recull textos de Daniela Aronica, Núria Bou, Roberto Cartoli, Mercè Coll, José Enrique Monterde i Àngel Quintana tracten l'evolució del cinema europeu de de la postguerra fins la dècada dels seixanta explorant els nous cinemes europeus. Aquest estudis es centren en l'origen del neorealisme italià i com aquest moviment fou el gèrmens dels moviments anomenats com a nous cinemes, com la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* britànic, el nou cinema espanyol, etc. A *En Torno al*

*Nuevo Cine Italiano* els distints autors destaquen el context esplèndid de la indústria cinematogràfica italiana post-neorealista, protagonitzat per figures com Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, etc. Aquest estudi analitza el llegat i la vigència del cinema neorealista en la modernitat, la naturalesa del nou cinema italià, la comèdia italiana i el neorealisme rosa, per tant constitueix una eina per entendre el camí que va seguir el neorealisme i quines temàtiques, característiques i aspectes van adoptar els nous cinemes. Marcos Ripalda a *El neorealismo italiano: de Visconti a Fellini* (2005) es centra en les innovacions del neorealisme que rompen amb el classicisme cinematogràfic, i permet valorar les novetats del neorealisme apreciades a les pel·lícules del moviment. Christopher Wagstaff a *Italian neorealism cinema: an esthetic approach* (2007) aporta un enfocament estètic del neorealisme defensant no sols el contingut social del moviment sinó també el seu caire estètic, que tot i que no ens ha servit tant pel nostre treball, sí que és una visió important per a l'estudi d'aquest moviment.

D'altra banda, hem consultat monografies dels tres grans mestres del neorealisme italià en els que centram aquest treball: Vittorio De Sica, Roberto Rossellini i Luchino Visconti. Primerament, Bert Cardullo a l'article *Actor became autor: the Neoralist Films of Vittorio de Sica* (2000) exposa quins fets denunciava el director a les seves obres, contribuint a entendre la càrrega crítica social de les seves pel·lícules. Howard Curle a l'article *Vittorio De Sica: contemporary perspectives* (2001) realitza un estudi crític sobre la carrera cinematogràfica de De Sica i les seves concepció del neorealisme i la temàtica de les seves obres, permetent interpretar el discurs de les seves principals pel·lícules.

De Visconti destacam *Conocer a Visconti* (1978) de José Luís Guarner on planteja nous enfocaments sobre el compromís social de Visconti que ajuden a comprendre els objectius de les seves obres. A *Luchino Visconti* (1983) Gaia Servadio tracta la vida de Visconti i el seu paper com a cineasta neorealista. Jorba Miret a *Luchino Visconti: Razón y Pasión* (1989) analitza no sols la tasca cinematogràfica del director sinó el context on la desenvolupa, com l'època convulsa influencià les seves pel·lícules. L'obra inclou declaracions del cineasta sobre les seves pel·lícules aportant informació sobre la concepció del neorealisme i les seves particularitats respecte els altres mestres neorealistes. En definitiva, tant l'obra de Servadio, Guarner com la de Miret remarquen que no poden entendre les seves obres sense tenir en compte el compromís social de Visconti i com l'etapa en la en la que rodà les seves pel·lícules va repercutir en el seu discurs. Àngel Quintana a *Luchino Visconti* (1997) contribueix a estudiar el discurs crítica del director. A *Luchino Visconti* Luigi Macanti (2006) explora la carrera cinematogràfica de Visconti, les temàtiques de les seves principals obres i seu el compromís social, permetent comprendre el contingut social de les seves pel·lícules neorealistes. Cal citar un article de Gianfranco Poggi, *Luchino Visconti and the cinema*

(1960), en el qual tracta el paper de Visconti en el neorealisme i remarca que no sols podem dur a terme una lectura feixista de les seves obres sinó que cal anar més enllà i no limitar les múltiples interpretacions de les seves pel·lícules.

Finalment, pel que fa a Rossellini hem consultat *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini* de José Luís Guarner (1972) que conté entrevistes i declaracions del propi cineasta que permeten conèixer de primera mà la seva concepció sobre el neorealisme i el discurs social de les seves obres, per tant constitueix un estudi molt útil per analitzar els temes de les seves pel·lícules. *Roberto Rossellini* (1995) d'Àngel Quintana explora la trajectòria del director que començà sota el feixisme i acabà sent aclamat internacionalment com cineasta neorealista. Quintana analitza les seves pel·lícules neorealistes, constituint una obra que serveix per entendre quins temes socials tractava i allò que denunciava a les seves obres. L'article *The films of Roberto Rossellini* (1993) de Peter Bondanella estudia les pel·lícules neorealistes de Rossellini mentre que l'article de David Forgacs *Rossellini's Pictorial Histories* (2000) analitza l'etapa neorealista del cineasta i les seves finalitats com a director, per tant permeten comprendre quins objectius tenia el director realitzant les seves obres. Cal citar que els especialistes més importants de l'obra de Rossellini, entre ells A. Quintana i J. Guarner, autors de *Roberto Rossellini: la herencia de un maestro* (2005) on reflexionen sobre un dels grans pares del neorealisme i pare de la modernitat cinematogràfica. Aquest estudi serveix per entendre com concebia Rossellini el neorealisme, els trets del seu cinema i perquè les seves obres el convertiren amb un dels mestres del neorealisme i pare de la modernitat cinematogràfica. En quan a Adam Bingham, al seu article *Roberto Rossellini's War Trilogy* (2010) du a terme un anàlisi molt complet sobre la trilogia de la guerra dirigida per Rossellini, concretament al·ludeix als temes que reflecteix a les obres i que crítica cada una de les pel·lícules. En definitiva, l'obra permet comprendre quines eren les finalitats del discurs social de la trilogia de la guerra de Rossellini.

#### **4) Què és el neorealisme italià?**

El neorealisme italià fou a Occident el fenomen cinematogràfic més rellevant de la postguerra europea. És fonamental valorar el context en el qual nasqué el moviment per tal de comprendre el neorealisme (Sadoul, G. 1967:30).

Quan caigué el feixisme a Itàlia el 1943, feia gairebé vint anys que el país estava sota la dictadura de Mussolini. Però la guerra continuava, i durat gairebé dos anys Itàlia va viure una guerra civil, que acabà el 1945. Al acabar la Segona Guerra Mundial el país estava totalment destruït. Entre 1942 i 1950 Itàlia va viure la guerra, la caiguda del feixisme i el triomf de la democràcia cristiana. El país es trobava en una situació de desorientació, amb una societat inestable,



una política decadent on conviuen la misèria, l'atur, la crisi de les institucions, la crisi de valors etc. (Quintana, A. 1997:28-43). Fou en aquest context en què sorgí, es desenvolupà i finalment morí, o millor dit, es va transformar, el neorealisme.

Per entendre el sorgiment del moviment cal analitzar la situació del cinema italià durant els anys de domini feixista. A principis del segle XX Mussolini, conscient del poder del cinema, es va dedicar a emprar-lo com una eina política. El cinema feixista estava destinat a promoure els valors morals del país. Es filmaven pel·lícules de temàtica històrica que no reflectien la vertadera realitat social italiana, o melodrames dolços destinats a entretenir i distreure a la població. El 1937 Mussolini inaugurà els estudis *Cinecittà*, mentre que el seu fill dirigia *Cinema* (1939), una revista de crítica cinematogràfica on s'hi agruparen cineastes contraris al feixisme, que defensaven la necessitat d'un cinema realista. Cal remarcar que els orígens del neorealisme estan lligats a aquesta revista, on col·laboraren alguns dels que després seran els grans directors neorealistes. El cineasta més radical fou Giuseppe de Santis, que defensava la creació d'un cinema nacional, popular i realista (Sadoul, G. 1967:37). En ple feixisme, els cineastes del *Centro Sperimentale* de Roma, dirigit per Luigi Chiarini, ja reclamaven un nou cinema que reflectís creativament la realitat. Alguns directors defensaren aquest cinema, com Luchino Visconti, amb la seva pel·lícula *Ossessione* (1942), considerada un antecedent del neorealisme ja que té alguns trets del moviment com el seu verisme i el seu cru realisme. *La nave bianca* (1941) de Roberto Rossellini també és considerada un antecedent del neorealisme pel seu caràcter documental, ja que no fou rodada a un estudi i emprà actors no professionals (Gubern, R. 1974:34).

El neorealisme italià, no té cap manifest programàtic, sinó que va sorgir de la mà de Roberto Rossellini i Vittorio De Sica, els quals necessitaven dur a terme un cinema compromès, amb finalitat crítica social, degut al context de la postguerra. Després de vint anys de feixisme i de censura, els cineastes desitjaven reproduir la realitat per aproximar-se a l'home contemporani italià, ja que pensaven que necessitava ser conscient de la veritat de la vida. Després de la degradació de la guerra, els directors volien recuperar la dignitat humana representant situacions marginals (Fripalda, M. 2005:41). Realment, sentien la urgència de transmetre, a través de les seves obres, la catastròfica situació que patia el país (Fece, J. 2006:15). El cinema italià mai havia al·ludit als problemes del país, mentre que neorealisme ensenyà al poble els seus conflictes perquè en fos conscient i lluitàs per solucionar-los. En conseqüència, el cinema no podia ser sols un mitjà d'entreteniment sinó un instrument educatiu i crític. (Caro, P. 1955:204) Aquesta finalitat repercuteix en la creació d'un nou discurs crític inspirat en la vida italiana (De Santis, G. 1983:15). Cal remarcar que el directors neorealistes no sols relaten fets real sinó també de forma real, combinant els grans esdeveniments històrics amb la lluita quotidiana dels pobres. El neorealisme suposà un nou mitja expressió popular

per tal de que el públic prengué consciència dels problemes socials i polítics del país (Luengos, J. 1999:9).

Els cineastes neorealistes desitjaven recuperar la dignitat dels italians a partir de l'humanisme revolucionari de les seves obres (Aristarco, V. 1997:60). Cal destacar que malgrat el seu compromís social aquests directors no tenien una ideologia política definida, encara que si estaven influenciats pel Partit Comunista Italià i pel marxisme (Monterde, J. 2003:70). Shiel exposa que el neorealisme fou un nou cinema, estilística i filosòficament distint, que va rompre amb el cinema feixista (Shiel, M. 1952:85). D'altra banda, Bazin considerà als artistes neorealistes grans directors ja que introduïren, dins el cinema italià, unes noves temàtiques socials per rompre el vincle entre ficció i realitat. El cinema neorealista reaccionà contra la monumentalitat, la banalitat i la sofisticació del cinema feixista italià (Bazin, A. 1973:63). Cal destacar l'aportació del documental al neorealisme ja que transmet l'autenticitat de la realitat amb una funció ideològica. Verdone defensa que encara que té influències del documental no es pot concebre el cinema neorealista com un documental, ja que a partir de les seves temàtiques crítiques socials tenien la finalitat de fer reflexionar al públic (Verdone, M. 1977:30). Les pel·lícules neorealistes no sols duen a terme el seu discurs de denúncia a través dels guions sinó també visualment a través dels seus ambients, reproduint la misèria de les ciutats, cartells, imatges, sons, etc. (Wagstaff, C. 2007:75). Les obres neorealistes executaven una descripció social amb profunditat captant detalls de l'experiència real, en la que allò fonamental a part de la temàtica és la presa de consciència dels espectadors (Bazin, A. 1958:303).

En quan als cineastes essencials del moviment són Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, el guionista Cesare Zavattini i Luchino Visconti. *Romà città aperta*, dirigida per Rossellini el 1945, és considerada l'obra inaugural del neorealisme. Aquests artistes tractaren les repercussions de la guerra a Itàlia, a les seves obres, amb una finalitat moral (Bondanella, P. 2001:32). En quan a les característiques fonamentals de les pel·lícules neorealistes són: una producció austera, el rodatge a localitzacions reals sense decorats, actors no professionals, guió senzill i improvisat. Cal tenir en compte que no són característiques rígides ja que cada director elabora el seu propi discurs. En quan a les temàtiques tractades són socials, polítiques, antifeixistes, l'atur, els modes de vida, la classe treballadora i les situacions quotidianes (Sánchez, J. 2002:148). Un dels temes fonamentals del neorealisme era el del treball ja que si un home no té feina, implica que no té les possibilitats de sobreviure (Caro, P. 1955:204).

El cinema neorealista està vinculat a la Resistència, que no fou sols concebuda com una batalla contra l'invasor alemany sinó com una lluita per reconstruir la societat. Entre el 1945 i 1947 una sèrie de cineastes neorealistes empraren el tema de la Resistència per plantejar una reflexió de

caire polític. (Quintana, A. 1997:85).

Una altra de les temàtiques neorealistes està vinculada a la manca d'unitat del país, ja que Itàlia estava formada per dues zones econòmicament distintes. D'un costat, el nord industrial i d'altra, el sud agrícola que patia les explotacions del nord. Concretament a la zona sud, Sicília es trobava en una situació de misèria i corrupció que Visconti denuncià a *La Terra Trema* (Garner, J. 1972:54-59). En quan al contingut, a la temàtica essencial del poble s'hi incorporà la de la solidaritat entre els homes, per tant les obres neorealistes s'orienten cap el socialisme. Henebelle destaca que el cineastes neorealistes tenien valor pel seu compromís social però crítica aquests artistes per plantejar problemes socials sense aportar solucions (Henebelle, G. 1977:101-107). Cal remarcar que Caro, no està d'acord amb Henebelle ja que exposa que la tasca dels directors no és proposar solucions sinó que el poble sigui conscient de l'existència d'aquests problemes i la necessitat de resoldre'ls (Caro, P. 1955:35).

El cinema neorrealista és un cinema coral ja que a partir d'individus concrets exposa casos col·lectius. Aquesta característica s'ha inspirat en la literatura del segle XIX. Els directors neorealistes prengueren consciència dels problemes socials i els reproduïren a través d'un cinema protagonitzat per individus que simbolitzen situacions universals (Verdone, M. 1977:17).

En quan a les influències que van rebre els cineastes neorealistes, destaquen tant el filòsof marxista Antonio Gramsci com el teòric neorrealista Cesare Zavattini. Per una banda, Gramsci defensava la consciència de classe i criticava el materialisme i l'economicisme, reflexions que repercutiren als directors (Markus, J. 1986:34). Zavattini, el teòric essencial del neorealisme i el guionista més rellevant, creà una doctrina neorrealista. Zavattini no sols va escriure guions cinematogràfics sinó que també destaca la seva producció literària tant creativa com teòrica. Els seus escrits, com l'article "Algunes idees sobre cinema" publicat a la revista *Cinema Italiano* (1952) influïren enormement als cineastes. La clau del seu cinema era la llibertat amb la que tractava temes socials. Defensà que el cinema ha de reflectir brutalment la realitat i els problemes contemporanis.

El guionista exposà que el neorealisme constituïa un necessari enfocament distint de les vides, les idees, els sentiments i les condicions socials de la postguerra. Zavattini considerava que el neorealisme havia de tenir una actitud crítica i fer reflexionar al públic. El teòric defensà la teoria del "forat a la paret", la qual es basava en gravar com si hi hagués un forat a la paret de les cases aproximant-se al màxim a la realitat i sense idealitzar-la. Les teories de Zavattini estan vinculades al *kino-glaz* (cinema ull) de Dziga Vertov que exposa que el cinema ha de reflectir els fets reals, i ha de ser com un ull que filma una realitat sense guió, ni actors, ni decorats. És a dir, filmar la vida improvisadament, fonaments que, com hem vist, són també la base del neorealisme. Cal remarcar

que el cinema soviètic també va influir al neorealisme italià a través de la seva innovadora concepció del muntatge cinematogràfic, i de com el públic interpretava els significats enviats pel muntatge realitzat pel director, i de la finalitat psicològica d'un cinema que transmet uns ideals (Gambeti, G. 1990:35).

Realment, el neorealisme triomfà més fora d'Itàlia perquè els polítics, com Giulio Andreotti, s'oposaven a les obres neorealistes per difondre internacionalment una mala imatge del país. D'altra banda, els italians no volien veure les seves misèries i preferien un cinema d'entreteniment, per aquest motiu el moviment durà tan poc (Macanti, L. 2006:16).

Podem situar el final del moviment cap el 1948 encara que algunes teories consideren que *Umberto D*, de De Sica filmada al 1951 de De Sica fou la darrera pel·lícula neorealista. Als anys cinquanta tingué lloc un moment clau ja que el neorealisme va anar una gran adquirint complexitat i es va començar a generar un debat sobre els múltiples camins d'aproximació a la realitat i de com crear una estètica que continués captant la consciència del present. En aquesta etapa es van replantejar les metodologies del moviment. *Miracolo en Milán* (1950) i a *Umberto D* de De Sica es debatia sobre el mite cinematogràfic i sobre el valor didàctic de la història, mentre que a *Bellissima* (1951) i *Senso* (1954) de Visconti es qüestiona la funció de la il·lusió com a creadora de realitats (Quitana, A. 2005:25).

Seguidament passarem a estudiar les pel·lícules més rellevants dels mestres del neorealisme italià: Vittorio De Sica, Roberto Rossellini i Luchino Visconti.

### **5) Vittorio De Sica (1901-1974)**

Des de 1917 De Sica entrà al món del cinema italià, no sols com a director i guionista sinó també com actor. El 1940 començà a dirigir comèdies convencionals fins que s'orientà cap al cinema neorealista adoptant els principis del moviment (Tirri, N. 2006:47). De Sica plantejava que el neorealisme va sorgir per una necessitat, que sentiren ell i Rossellini, de reflectir la vida italiana del carrer usant per primer cop la càmera per captar la realitat humana. No podem al·ludir al cineasta sense fer referència a Cesare Zavattini (1902-1989) amb el qual començà a col·laborar, a partir del 1935, en moltes obres. Concretament, Zavattini fou el guionista d'algunes de les pel·lícules més rellevants del neorealisme, com *Sciuscià* (1946) i *Ladri di Biciclette* (1948). Sánchez destaca que ambdues obres elaboren una crònica social (Sánchez, J. 2002: 25). Zavattini i De Sica volien que el cinema constituís una eina moral que estimulàs una reflexió al públic a partir de les temàtiques socialment rellevants dutes a terme pel guionista (Cardullo, B. 2000:173). Segons Hovald *Sciuscia* i *Ladri di Biciclette*, es du a terme una crònica social a partir d'un enfocament sentimental i psicològic (Hovald, P. 1962:174).

De Sica ubicà a les runes romanes tres obres mestres del neorealisme: *Ladri di Biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951) - encara que alguns autors no la consideren neorealista pel seu caire fantàstic- i *Umberto D* (1952), tres pel·lícules que foren dedicades a les víctimes italianes que patiren la Segona Guerra Mundial. Aquestes pel·lícules suposaren un neorealisme distint al que que havia iniciat Rossellini, ja que De Sica tenia l'objectiu de transmetre la veritat sense artificis amb un caràcter pròxim al documental. El director du a terme guions espontanis amb els que captava l'essència dels desgraciats personatges (Cortes, J. 1972:83). Aquests protagonistes són pobres i habiten en ambients proletaris ja que a les seves pel·lícules s'aprecien els barris destruïts, l'escola pública convertida en camp d'acollida pels italians que la guerra ha deixat sense llar, la presó de menors, etc (Aronica, D. 2004:60).

Memba destaca que encara que les pel·lícules de De Sica varen ser filmades amb mitjans austers, sense actors professionals, en localitzacions reals, assoleixen l'expressió de discursos molt potents al·ludint a temàtiques tan grandioses com la lluita per la supervivència. D'altra banda, el cinema de Zavattini i De Sica es distingeix del de Rossellini i Visconti pel seu caire sentimental, ja que no té la voluntat d'indignar al públic sinó que l'hi interessa la seva compassió (Memba, J. 2008:288). Curle no està d'acord amb la interpretació sentimental que se'n fa de De Sica per alguns autors, ja que a les seves obres reproduceix les repercussions del comportament humà destructiu i els seus personatges pateixen. D'altra banda, planteja que encara que alguns crítics consideraren al cineasta neorealista massa emotiu, defensa que encara que tengui aquest caràcter sentimental executà relats potents sobre els conflictes socials i humans protagonitzats per marginats. Realment, a través de les seves pel·lícules el director reflecteix l'atmosfera social i moral de l'etapa històrica (Curle, H. 2001:58).

De Sica considerava que la finalitat de l'artista neorealista és revelar situacions i no aportar solucions als conflictes socials que denunciaven a les obres. Mentre que al principi de la seva carrera De Sica es va interessar per la ideologia marxista i l'alliberació humana, posteriorment reflexionà sobre la identitat cultural (Curle, H. 2001:58). Cal remarcar la visió social i humana del seu cinema en el qual representa problemes reals (Tirri, N. 2006:47).

### **5.1) *Sciuscià* (1946)**

*Sciuscià* fou rodada el 1946 per De Sica amb guió de Zavattini. A partir d'aquesta obra el cinema de De Sica va adoptar la implicació moral pròpia del neorealisme. Concretament, el director descriu la vida quotidiana i el drama dels italians humils a través de la crònica, representant la part més desgraciada de la realitat. La pel·lícula narra la història de dos nins humils i desprotegits que malviuen als carrers de Roma netejant sabates. Aquests infants pobres, per tal d'evadir-se de la seva

angoixa, desitgen assolir els suficients diners per comprar un cavall blanc i aquest somni els durà a convertir-se en delinqüents i acabar en una presó en la que seran cruelment tractats. El somni dels nins demostra que encara no han perdut les il·lusions malgrat el context de misèria en el que viuen. El cavall significarà el fracàs de les seves il·lusions ja que finalment s'imposarà la realitat desesperançada dels infants. El cavall constitueix una metàfora de la llibertat no aconseguida. Els protagonistes són infants fràgils que sofreixen per culpa del món adult que ha contaminat la seva innocència, mentre que els adults culpen a la democràcia de tots els problemes. A l'obra es descriu fidelment la situació dels orfes de la postguerra: sense comprensió, sense afectes, sense recolzament, etc. El director estableix un contrast entre els nins que malgrat el context sense esperança no perden les il·lusions i els adults que estan corromputs per la guerra, la qual ha ferit la seva sensibilitat. La pel·lícula transmet les repercussions que la guerra ha provocat en les persones: misèria, desigualtat, injustícies... que el director denuncià a partir de la demostració de la tragèdia que pateixen els personatges. El relat ens proporciona una visió amarga dels infants que havien de viure en l'ambient corromput de la postguerra italiana (Quintana, A. 1997:95-97).

L'entorn social, transmès per De Sica, és fonamental ja que aporta sentit a la trama social i a més és on es desenvolupen els actes dels protagonistes. En quan a les mirades dels nins són essencials perquè contribueixen a la creació del contingut juntament amb els diàlegs. La càmera es converteix en una eina de crítica social a partir de l'ambient de misèria que reflecteix juntament amb la temàtica de la pel·lícula. El director representa a l'obra uns nuclis familiars desintegrats creant una situació dramàtica de lluita per la supervivència. Evidentment, la guerra ha causat misèria moral en la població i els més afectats són els pobres, als quals el director retrata. L'artista, a través del seu discurs, denuncià el funcionament cruel del reformatori ja que hi viuen en dures condicions les víctimes més joves del sistema i crítica també la violència de la societat (Aronica, D. 2004:208).

D'altra banda, a la pel·lícula s'aprecien dos espais contraposats: en primer lloc, l'espai obert de la destruïda Roma on els nins intenten sobreviure i en segon lloc, trobem l'espai tancat de la presó. *Sciuscià* constitueix un testimoni del cinema de De Sica vinculat a una inspiració humanista. Cal destacar que la temàtica tractada pel cineasta està lluny de cap ideologia política sinó que transmet una forta càrrega emocional (Quintana, A. 1997:95-97).

## **5.2) *Ladri di Biciclette* (1948)**

De Sica i Zavattini van rodar *Ladri di Biciclette* el 1948 en la qual duen a terme un document social sobre la condició obrera a la Itàlia de la postguerra. En aquesta pel·lícula el director relata la història d'un pare obrer que està a l'atur i assoleix una feina que consisteix en aferrar cartells per Roma. Per dur a terme el treball necessita una bicicleta, però quan l'aconsegueix l'hi roben el mateix

día que comença la feina. El pare inicia amb el seu fill un recorregut per la ciutat cercant la bicicleta que no recupera. Finalment, la desesperació fa que el pare intenti robar una bicicleta. En quan al protagonista de la pel·lícula realitza un camí individual encara que finalment ha d'acceptar el seu fracàs. Durant aquesta recerca els protagonistes deambulen per Roma com a rodamons sense saber que fer, constituint una metàfora de la realitat dels marginats i desocupats de la postguerra que estaven totalment desorientats. Els personatges pobres viuen en un ambient que reflecteix la misèria de la ciutat a través dels carrers sense asfaltar, d'un barri format per habitatges sense aigua potable, el gran nivell d'atur, etc. El robatori de la bicicleta i la seva recerca adquireix un caire tràgic a partir de la parella formada, pel pare i el seu fill, i la mirada del nin causant tensió al pare (Sánchez, J. 2002:252). El cineasta exposa una visió pessimista, la pèrdua de les il·lusions i dels valors morals en una Roma desolada. La recerca de la bicicleta, al llarg de tota l'obra, sense trobar-la transmeten a l'espectador senti la desesperança de la parella (Aronica, D. 2008:210). L'autor reflecteix la condició, no psicològica, sinó social de l'obrer en el context de la societat italiana del 1948. Cardullo destaca que la càmera és fonamental ja que no sols plasma el recorregut dels protagonistes cercant la bicicleta, sinó que també capta la misèria de Roma criticant les condicions socioeconòmiques de la ciutat. La bicicleta robada és essencial ja que simbolitza la gran injustícia que pateix l'obrer i com significa molt pel protagonista perquè és la seva eina de treball que l'hi permet mantenir la seva família. Realment, la família obrera que protagonitza l'obra personifica el drama que pateixen les famílies obreres del país (Cardullo, B. 2000:173). A una escena s'aprecia un cartell de la nova pel·lícula de Rita Hayworth, creant un contrast entre les fantasies del cinema comercial i els greus problemes de supervivència dels pobres italians (Markus, M. 1986:70).

Els temes més profunds que planteja *Ladri di Biciclette* són la incomprensió, la petjada que la societat deixa en l'home i la manca de respecte. (Hovald, P. 1962:178) De Sica realitzà la denúncia social accentuant la solitud de l'obrer, la indiferència de l'entorn i l'aïllament dins la massa social. Cal remarcar que també crítica la manca de solidaritat entre les classes socials ja que la classe alta no patia les misèries derivades de la guerra mentre que la classe obrera intentava sobreviure en un alt nivell de desocupació (Gubern, R.1974:43). Malgrat el director es manifesti en contra d'aquests conflictes socials no aporta solucions als problemes plantejats a la seva obra. Les crítiques tenen l'objectiu de fer reflexionar al públic i de que lluiti en contra d'allò que oprimeix als protagonistes. El director aconsegueix realitzar una representació brutalment exacta de la realitat. Bazin considera que aquesta pel·lícula és un dels primers casos de cinema pur ja que no hi ha actors, no hi ha història, els decorats són naturals i no hi ha posada en escena (Quintana, A. 1997:97-99).

La pel·lícula reproduceix aquests conflictes emprant els carrers de la ciutat per ubicar les seqüències i a partir d'interpres que són treballadors humils que han patit el drama real de l'atur.

(Tirri, N. 2006:97). Concretament, el director introdueix algunes dosis de drama en les situacions quotidianes dels obrers encara que sense accentuar el dramatisme (Sadoul,G.1967:47). El guió reproduceix l'actualitat italiana i la significació social està reflectida a través dels esdeveniments que passen als protagonistes. L'obra descriu, amb gran honestedat, el món que viu l'obrer amb tanta misèria que els pobres han de robar-se entre ells per sobreviure. El director reproduceix la realitat social objectivament i el drama moral i psicològic són secundaris. *Ladri di Biclette* és una tragèdia on cada escena està carregada de força dramàtica a partir de la captació de la essència de la realitat (Bazin, A. 1958:325).

## **6) Roberto Rossellini (1906-1977)**

En l'etapa de la postguerra italiana la indústria del cinema estava destruïda i Roberto Rossellini, juntament amb altres cineastes, participà en el procés de reconstrucció. A les seves pel·lícules el director representà tant el caòtic context com la quotidianitat dels personatges (Bingham, A. 2010:56 -58). Cal remarcar que encara que realitzés dues de les seves primeres obres dins el canon feixista no implica que el cineasta estàs compromès amb aquesta ideologia. La seva pel·lícula *La nave bianca*, rodada el 1942, és considerada un antecedent del neorealisme per introduir alguns trets del moviment com els actors no professionals i per no estar rodada a un estudi. Rossellini reflectia fets històrics i didàctics sobre els quals reflexionar com s'aprecia a la seva trilogia de la guerra, fonamental del cinema neorealista, formada per *Roma, città aperta* (1945), considerada la primera pel·lícula neorealista, en la que es representa a la Resistència lluitant contra els nazis. En quan a la segona part, *Paisà* (1946) executà un document històric sobre l'Alliberació mentre que la tercera obra *Germania, anno zero* (1947) realitzà una denúncia del nazisme. Aquesta trilogia és essencial ja que constitueix un estil que s'allunyà del pur documental oferint una crònica que crítica la misèria i la lluita per la supervivència en la postguerra italiana (Membra, J. 2008:286).

Cal tenir en compte que Rossellini s'oposava a que els actors de Hollywood participessin en les seves obres, encara que Ingrid Bergman fou una de les protagonistes de *Stromboli* (1950). En aquesta pel·lícula encara que un dels personatges fos interpretat per una actriu famosa, destaquen certs trets neorealistes. Fou a partir d'*Europa 51* (1952) que deixà de ser neorealista, però sense perdre el caràcter documentalista apreciat en tota la seva filmografia, ja que a les seves obres sempre s'aprecia una gran aproximació a la realitat (Hovald, P. 1962:180).

Rossellini intentava fer reflexionar al públic sobre els conflictes humans i socials de la postguerra. El director tenia la finalitat didàctica de reproduir amb la major fidelitat possible un esdeveniment històric i de transmetre als espectadors l'autèntica reconstrucció del passat humà. Els protagonistes del cineasta són éssers individuals que constitueixen símbols dels principals conflictes



del seu temps. D'altra banda, la majoria de personatges del seu cinema estableixen una gran relació amb l'entorn. A les seves obres s'aprecia com reproduceix l'ambient, on conviuen els personatges, ple de ferides com estan ferits els protagonistes (Quintana, A. 1995:80). Cal destacar que com a director neorealista encara que adoptés trets del moviment, tenia algunes característiques pròpies ja que barreja crònica amb reflexió històrica (Guarner, J. 1972:5). En quan als guions de les seves pel·lícules neorealistes són improvisats amb la voluntat d'aproximar-se fidelment a la realitat històrica, va fent constants transformacions als diàlegs atorgant espontaneïtat als protagonistes (Forgacs, D. 2002:60). Rossellini executa un apropament a la realitat amb un enfocament ètic, ja que els neorealistes tenien la finalitat de transmetre amb sinceritat l'entorn que envolta als protagonistes (Guarner, J. 2005:29-47).

### **6.1) *Roma, città aperta* (1945)**

*Roma, città aperta*, filmada el 1945, el rodatge d'aquest drama fou realitzat els dies anteriors a maig de 1945 reflectint l'esperit de la reconstrucció social en la postguerra italiana. Cal senyalar que Federico Fellini participà en el procés d'execució del guió encara que l'origen de la pel·lícula està vinculat al guionista Sergio Amidei, que proposà a Rossellini la realització d'un curtmetratge documental sobre un cura afusellat pels alemanys. Finalment, l'obra es va completar amb altres casos reals de l'etapa de l'ocupació alemanya donant com a resultat una crònica coral de Roma controlada per les tropes nazis (Hovald, P. 1962:140). La pel·lícula, filmada quan les tropes nazis s'acabaven de retirar de Roma, fou feta amb precarietat de recursos però amb una llibertat total. A la pel·lícula s'aprecia la combinació d'actors consagrats, Anna Magnani i Aldo Fabrizi, amb altres intèrprets no professionals atorgant a l'obra un enfocament documental (Aronica, D. 2004:20). *Roma, città aperta* descriu fidelment el drama de l'ocupació nazi a Roma i la lluita de la Resistència. El cineasta mitjançant d'aquests trets com localitzacions reals, actors no professionals, austeritat de mitjans i gran llibertat, introduí una nou vincle entre realitat i ficció que marcarà el cinema neorealista posterior (Membra, J. 2008:288).

La pel·lícula narra com un líder comunista de la Resistència és perseguit pels soldats de la Gestapo. Encara que un company comunista l'ajuda a ocultar-lo, finalment el capturen i és torturat perquè confessi qui són els seus companys comunistes. El líder és assassinat juntament amb un cura, que ajudà als comunistes, i que serà afusellat davant un grup de nins. A la pel·lícula es descriu un relat col·lectiu en el que tota la població està implicada en la lluita antifeixista, tant catòlics com comunistes, malgrat els personatges tinguin diferent grau de consciència política. En quan a Magnani simbolitza la dona del poble sensible i lluitadora. Tots els personatges proletaris lluiten malgrat la desesperança i la tragèdia que implica la guerra, com s'aprecia a les afirmacions d'una de

de les protagonistes -que interpreta Magnani- quan defensa que ells lluiten per quelcom bo que està per arribar. Els personatges nazis estan enfocats com individus sense escrúpols, amorals i sense integritat, contrastant amb els comunistes més idealistes (Aronica, D. 2004:20). El director relata els grans esdeveniments a partir de la gent del poble sense exagerar ni dissimular la veritat per molt dura que fos. En la seqüència en la que un soldat alemany tortura al líder comunista, s'estableix un contrast entre dues formes de representació del cos humà ja que per una banda, s'aprecia l'uniforme militar nazi al·ludint al hieratisme del cos feixista mentre que el cos nu reflexa el cos ferit pel dolor. D'altra banda, al final de la pel·lícula contrasta a entre el passat ple de ferides, que encara són presents, i un futur simbolitzat pels nins hauran de reconstruir Itàlia (Gubern, R. 1974:37-47).

Rossellini tenia l'objectiu d'establir una connexió entre la reproducció de la realitat i l'experiència viscuda en la postguerra italiana. La càrrega crítica no sols es dugué a a terme a partir dels diàlegs dels protagonistes sinó a través de les emocions que transmeten de frustració, d'angoixa i de dolor. Aquests personatges, cal interpretar-los a com a prototips del poble italià corromput pel feixisme amb la finalitat de que el públic s'hi identifiqui i obtengui una visió coral de la vida de l'Itàlia de la postguerra. Rossellini reproduceix com els protagonistes reaccionen de distintes formes a l'ocupació alemanya. A l'obra es reflecteix com la classe obrera pateix les injustícies d'un sistema desequilibrat, explotador i torturador (Sánchez, J. 2002:254). El director intenta que el públic s'impliqui en la lluita contra el feixisme ja que demostra les conseqüències negatives que el feixisme ha tengut en la societat a partir de reflectir com ha afectat als seus protagonistes (Gubern, R. 1974:37-47). La pel·lícula està formada per tres històries principals i altres relats secundaris que permeten la combinació de factors psicològics, socials i ideològics (Quintana, A. 1997:75). Rossellini té la voluntat de destapar la realitat, que la història oficial ha ocultat, reflectint l'horror d'un passat recent i denunciant les brutalitats dels feixisme. La pel·lícula no es pot concebre sense destacar el gran protagonisme que assoleix Roma representada com una ciutat destruïda i immersa en la misèria, per tant no sols es du a terme la càrrega crítica verbalment sinó visualment (Hovald, P. 1962:66).

Cal remarcar, que Rossellini no tenia la intenció de realitzar una obra al servei de cap ideologia política sinó comprendre com s'ha pogut arribar a la guerra, a tanta destrucció, a la crisi de valors, a les injustícies, etc. El context d'una Itàlia destruïda va tenir com a repercussió el sorgiment d'aquesta pel·lícula, considerada l'obra inaugural del neorealisme, en la qual va proposar un nou model de cinema ja que s'adoptà un nou compromís amb la realitat. *Roma, città aperta* és una pel·lícula essencial en la història del cinema perquè a partir d'aquesta obra el cinema es va convertir en una eina de conscienciació social. L'èxit que va assolir aquesta obra al festival de Cannes al 1946 l'hi va permetre rodar *Paisà* al 1946 (Sánchez, J. 2002:254).

## 6.2) *Paisà* (1946)

*Paisà* és una pel·lícula rodada el 1946. El seu guió fou escrit per Federico Fellini, Sergio Amidei i Mario Paglieroa. Rossellini continuà el caire documental de *Roma, citta aperta* en tota la trilogia. Cal senyalar que a la pel·lícula s'aprecia la modernitat del cineasta, ja que va reflexionar sobre la realitat executant una representació molt realista a la pantalla (Bingham, A. 2010:56-58). En aquesta obra destaca una captació fidel de la vida de les víctimes de la postguerra. El fet històric recent la Resistència va repercutir al sorgiment de *Paisà* jque el director pretenia reflectir aquest esdeveniment al cinema amb fidelitat. En quan als actors de l'obra no són professionals i està rodada a un paisatge real per tal d'assolir versemblança, com la majoria de pel·lícules neorealistes: *Il ladri di Biciclette*, *Sciuscià*, etc. Es tracta d'una crònica social coral de l'Alliberació (1943-1945) seguint el camí de les tropes americanes aliades des del seu desembarc a Sicília fins el nord d'Itàlia. La pel·lícula està integrada per sis episodis que recorren sis zones de la Itàlia alliberada del feixisme: Sicília, Nàpols, Roma, Florència, la Romanya i el vall del Po. Rossellini va concebre l'Alliberació com un símbol de la llibertat i un pas fonamental en la reconstrucció del país (Hovald, P. 1962:145)

En quan als sis relats sobre els avanços dels aliats són independents i l'única connexió és el moment històric. Aquestes històries, desesperançadores i tristes, ens introdueixen en el desolador panorama del país en plena guerra: fam, runes, destrucció, atur, distintes generacions marcades per la guerra, vides arruïnades... A l'obra es du a terme una descripció de les distintes interaccions entre la població civil i els aliats i s'al·ludeix a les barreres de comunicació a causa de l'idioma (Aronica, D. 2004:25). *Paisà* denuncià com la vida quotidiana es complica en el context de la postguerra. Rossellini no té la voluntat de reflectir la història oficial sinó el relat quotidià, reproduït fidelment a l'obra, denunciant com la vida dels italians es complica en el context de la postguerra. El contingut de l'obra crítica la tragèdia patida pel poble italià en la seva lluita contra la degradació i demostrava ls espectadors que les guerres sols tenen víctimes i repercussions negatives. (Gubern, R. 1974:381)

Al cineasta l'hi interessava captar l'espontaneïtat de l'home i l'essència de la realitat. D'altra banda, s'aprecia com Rossellini va començar a sol·licitar la participació activa del públic ja que emprà imatges de la realitat amb la finalitat de transmetre unes idees perquè siguin interpretades pels espectadors, antecedent de la modernitat cinematogràfica. El director a partir de relatar els fets amb espontaneïtat va sorprendent al públic estimulant la seva implicació en el discurs. Cal remarcar que *Paisà*, juntament amb les altres dues altres obres de la trilogia de la guerra, és una de les primeres obres que denuncia reproduïxen la cruel realitat a través de reflectir brutalment la realitat i la situació dramàtica extrema sense artificis, ja que Itàlia fou un dels països més afectats per la Segona Guerra Mundial (Quintana, A. 1995:90- 94).

### 6.3) *Germania, anno zero* (1947)

Rossellini el 1947 tenia interès en rodar una pel·lícula sobre la postguerra Alemanya i les repercussions del nazisme a la societat alemanya. El director va anar a Berlín per comprendre quins motius havien causat el desastre de la guerra: la falsa moral, la ideologia nazi, el culte a l'heroisme, l'exaltació de la força, la formació militar, etc. (Hovald, P. 1962:145). A *Germania, anno zero* el cineasta elaborà la més dura crònica social de la postguerra alemanya reflectint com sobreviuen els protagonistes en la misèria de la postguerra. Rossellini exposa la seva finalitat, que precedeix als títols de crèdit, on apareix: "Aquesta pel·lícula no és un acte d'acusació del poble alemany ni una defensa dels seus objectius". És la constatació d'uns fets", per tant a partir del esdeveniments narrats pretenia fer reflexionar al públic. En quan als actors, són alemanys no professionals per tal d'assolir un vincle més potent amb la realitat. El protagonista de la història és Edmund, un nin que viu al Berlín de la postguerra, en un món sense esperança on les ferides del passat encara estan presents. En quan al seu entorn familiar degradat, està format per un pare malalt, una germana prostituta i un germà covard, pel qual es veu obligat a treballar. Edmund ha rebut una formació nazi que defensa que el fort mereix sobreviure i el dèbil morir, aquesta mentalitat provoca que enverini al seu dèbil pare i degut a la culpabilitat que sent es suïcidarà. El protagonista simbolitza la innocència d'un nin corrompuda per la postguerra i contaminada per la mentalitat nazi. El director reflexiona sobre els horrors de la guerra a partir de les emocions dels personatges, dels ambients, dels diàlegs...Destaca com l'artista, com realitza en totes les obres de la trilogia, accentua la seva denuncia en aquesta pel·lícula reproduint ciutats derruïdes i militaritzades en les quals s'aprecien les ferides i repercussions de la guerra (Quintana, A.1995:95).

L'obra reflecteix l'estat anímic d'una societat que ha patit el nazisme. En segon lloc, descriu els diferents ambients de la vida d'Edmund i els vincles que estableix amb l'entorn. El cineasta no t la voluntat de reflectir les raons psicològiques que causen la conducta i el suïcidi de l'infant sinó que es limita a descriure objectivament les seves accions. Cal destacar que pretén que el públic actiu extregui les seves pròpies conclusions dels missatges enviats al llarg de l'obra pel director, característica que serà un dels elements claus del cinemes moderns, moviment que tindrà a Rossellini com un dels deus primers representants (Guarner, J. 1972:23). En quan a Edmund, no transmet cap emoció infantil sinó ja que el presenta com un nin envellit que ha perdut la innocència forçadament. El context on habita l'infant i que el condiciona és el Berlín en runes del 1947, per tant Edmund viu en una ciutat afectada per la fam i els fantasmes del nazisme que el contaminen. El director criticà a través del suïcidi del nin, la degradació moral de Berlín que va patir la barbàrie del nazisme i la manca de l'amor entre els homes (Bazin, A. 1958:229).

El director pretenia assolir una societat millor però primerament calia denunciar el present a

partir de les seves pel·lícules. Concretament a *Germania, anno zero*, per fer reflexionar al públic reproduïx les repercussions que té la realitat en els protagonistes. A l'obra es du a terme un enfocament pessimista de la realitat, a través de l'infant corromput, ja que realitzar un relat dur era l'única via per denunciar el present i millorar el futur. El gran pessimisme és causat pel fracàs dels ideals de solidaritat, per tant la pel·lícula simbolitza la derrota moral i psicològica. La destruïda Alemanya i el suïcidi de l'infant constitueixen una metàfora de l'impossible reconstrucció social del país. Mitjançant una seqüència en la que apareix la veu de Hitler gravada, el director demostrà que les ferides nazis del passat encara estan molt presents i com la violència encara roman en la psicologia humana (Aronica, D. 2004:206).

*Germania, anno zero* es representen i critiquen els greus conflictes de supervivència i l'alienació, la qual fou un dels grans problemes socials de la postguerra ja que les classes humils foren alienades pel món del treball. Concretament, Rossellini reproduïx aquesta alienació a partir de la formació nazi rebuda per l'infant que el durà a matar al seu pare, mentre que la germana d'Edmund és una supervivent que no té més alternativa que vendre el seu cos per sobreviure (Quintana, A. 1995:91-94). Cal remarcar que per interpretar l'obra és fonamental valorar que el final de la Segona Guerra Mundial provocà en el pensament una profunda crisi de l'humanisme ja que es romperen els vincles que unien a la societat. El director denuncià aquesta crisi rompent el vincle entre els personatges i l'entorn. En definitiva, a *Germania, anno zero* es du a terme una reflexió sobre la moral corrompuda i el pessimisme de l'Europa de la postguerra (Sánchez, J. 2002:250).

## **7) Luchino Visconti (1906-1976)**

Luchino Visconti, malgrat el seu origen aristocràtic, era comunista i com a cineasta barreja el realisme més extrem amb un refinat sentit estètic. Visconti va començar en el món del cinema el 1935 com ajudant del director realista Jean Renoir, el qual l'influï ideològicament i del que aprengué que el cinema era una eina per reflectir la veritat. Des dels seus inicis al món del cinema va estar lligat a la revista *Cinema* juntament amb altres cineastes que tenien la voluntat de reflectir la realitat. En la seva etapa com a director neorealista va du a terme un cinema que Gubern denomina antropomòrfic, que estava protagonitzats per homes reals i amb el que criticava les injustícies (Gubern, R. 1974:34-41). El cineasta sempre ha estat interessat per la condició humana i al seu cinema recrea la realitat representant objectivament la quotidianitat. Cal valorar que a les seves pel·lícules no sols registra la realitat fidelment, sinó que pretén fer una dura crítica social que dugui a una presa de consciència als espectadors de la seva època. Aquesta finalitat es pot apreciar a les seves pel·lícules en les quals denuncià els problemes socials contemporanis, seguint els principis marxistes (Macanti, L. 2006:15-18).

En quan als personatges, estan immersos en una angoixa vital i en la crisi de valors. Alguns autors han denominat al seu estil com realisme crític ja que crea personatges situats en els seus entorns socials o molt lligats al context històric i polític del seu país del qual en constitueixen un reflex (Guarner, J. 1978:55).

Visconti, i els altres directors neorealistes, tenien una nova concepció del cinema i com a cineastes foren innovadors a través d'una aproximació més directa a la realitat. En quan a la seva pel·lícula *Ossessione* (1943), considerada un antecedent del neorealisme, ja va marcar cap on aniria el cinema italià pel gran vincle que establia amb la realitat contemporània italiana. *Ossessione*, és una adaptació de la novel·la *The postman always rings twice* de James Cain, i és considerada un precedent del neorealisme perquè inclou molts trets neorealistes, entre ells el discurs crític ja que denuncia la decepció general de la societat com a repercussió de la Segona Guerra Mundial (Quintana, A. 1997:45). El director era conscient que aquestes propostes causaven irritació i dels problemes de recepció de les seves pel·lícules. Realment, les seves obres foren més admirades a Anglaterra i França que a Itàlia ja el seu cinema no era valorat, encara que Visconti fou un model seguit pels directors italians més innovadors i admirat pels intel·lectuals d'esquerra degut a la ideologia marxista apreciada a les seves pel·lícules (Maccanti, L. 2006:60). Cal remarcar, que malgrat estàs compromès a la ideologia marxista no es pot dur a terme un enfocament exclusivament marxista per interpretar adequadament les seves pel·lícules. Les seves grans aportacions al cinema neorealista foren les obres: *Terra Trema* i *Bellissima* (Miret, R. 1989:7).

### **7.1) *La Terra Trema* (1948)**

Inicialment al seu projecte pretenia desenvolupar tres històries protagonitzades per miners, pescadors i camperols per tal de denunciar el problema comú de l'explotació que patien els treballadors humils, encara que finalment no es va poder realitzar per motius econòmics. Finalment, únicament executà *La Terra Trema*, rodada al 1948, que reflectia l'explotació que sofrien els pescadors (Miret, R. 1989:9). Aquesta pel·lícula es troba entre el documental i la ficció, ja que va precedida per un pròleg on s'explica que es tracta d'un relat sobre uns homes que exploten altres homes. El director executà una fidel reconstrucció de la realitat quotidiana d'uns treballadors italians que formen part de les comunitats marginades. Cal remarcar que *La Terra Trema* fou encarregada a Visconti pel Partit Comunista Italià perquè volia emprar una pel·lícula, per usar-la en les eleccions del 1948. Concretament, la subvenció que va rebre del membre del partit d'Antonello Trombador l'hi permeté començar el rodatge de la pel·lícula, la qual fou concebuda un instrument de denúncia social (Aronica, D. 2004:217). A la pel·lícula destaca el compromís de l'artista amb la

situació política italiana de l'època i la seva urgència per criticar les injustícies del present (Maccanti, L. 2006:60).

El director ubicà *La Terra Trema* a Sicília, que estava immersa en la misèria, la corrupció i l'abandonament. Cal destacar que Visconti fou un dels primers cineastes italians que va filmar a Sicília per tal de denunciar les injustícies socials (Quintana, A. 1997:40). D'altra banda, el fet de que rodés la pel·lícula en localitzacions reals sicilianes i emprant el dialecte sicilià propi de la zona, demostrà que era un artista fortament compromès amb la realitat social. Guarner exposa que encara Visconti realitzés un discurs crític a la pel·lícula, l'allunyaren de la realitat l'excessiva estilització dels personatges i l'ús del dialecte sicilià incomprès. Aquests trets no foren ben vistos per alguns artistes neorealistes, concretament Fabio Carpi, que considerà que malgrat el seu contingut polític *La Terra Trema* constitueix el testimoni més destacat d'art per art del cinema neorealista italià (Guarner, J. 1978:54 -58).

Cal destacar que *La Terra Trema* segueix fidelment els principis neorealistes: actors no professionals, localitzacions reals, ús del dialecte sicilià, etc. En quan als intèrprets, eren autèntics pescadors a partir dels quals va reproduir l'essència de tot un col·lectiu. Realment, Visconti va reconstruir un drama social d'impactant autenticitat documental (Membra, J. 2008:83). El director narra les misèries d'un poble de pobres pescadors a partir de l'adaptació de la novel·la realista *Malagòvia* de Giovanni Verga (1881). L'artista va realitzar una narració que combina realisme extrem amb realisme estètic, tret que el diferencià de Rossellini i De Sica, ja que va du a terme un tipus neorealisme sense càrrega sentimental (Gubern, R. 1875:80). *La Terra Trema* narra les adversitats d'una humil família de pescadors, els Balastro, que viu a un poble sicilià i que ha dur a terme dures tasques laborals al mar. La família, que retrata el director, simbolitza a les moltes famílies que viuen en aquestes dures condicions immersos dins una angoixant misèria i suportant l'explotació dels venedors. El fill major -Ntoni- es rebel·la contra aquesta injustícia i aconsegueix convèncer als seus companys per lluitar contra els abusos dels cacics però són empresonats. El jove, sense tenir cap ideologia política definida, lluita contra el sistema, encara que no pretén una revolució social sinó assolir la llibertat individual i l'autonomia. Finalment, quan surt de la presó hipoteca la casa per comprar una barca per tal d'assolir més independència, però una tempesta la romp causant el desgràcia familiar.

Realment, Ntoni no fracassa sols econòmicament sinó moralment. Al relat destaca un contrast entre els pescadors i els comerciants propietaris de les barques, ambdós condicionats per la seva condició social (Quintana, A. 1997:45). D'altra banda, l'obra descriu un ambient tràgic en el qual els forts dominen els dèbil, reflectint la realitat d'aquell entorn amb sinceritat. El director no partia d'un guió preestablert sinó que reproduïa l'espontaneïtat dels pescadors. L'artista sentia que el

neorealisme perdia credibilitat, i per això tenia la intenció de captar l'autèntica realitat siciliana representant l'extrema misèria del treballador explotat i el seu dur entorn. En quan al paisatge, on es desenvolupa el relat dels pescadors sicilians, està caracteritzat per una gran misèria causada pels desequilibris econòmics en el repartiment de la riquesa (Quintana, A. 1997:45).

Visconti malgrat l'austeritat en la qual rodà la pel·lícula, aconsegueix denunciar amb contundència la misèria en la que viu el poble sicilià a partir l'expressivitat dels rostres dels pescadors i de la intensitat de les emocions expressades en sicilià, de les cases sense mobles, l'escassetat de menjar, les indumentàries destrossades, etc. (Quintana, A. 1997:45). La pel·lícula reflecteix la doble lluita dels pescadors, en primer lloc, contra el mar incontrolable que serà motiu de desgràcies i en segon lloc, contra els abusos dels explotadors encara que no aconsegueixen canviar la situació. El director estableix la família i la religió com els dos components fonamentals en l'àmbit social rural. Cal remarcar com a una seqüència hi apareix un cartell de Mussolini a partir del qual crítica a la política feixista (Gubern, R. 1974:43). *La Terra Trema* ofereix una visió pessimista sobre la inútil rebel·lia de l'home, criticant l'acció individualista del pescador que lluita per la independència social però fracassa perquè necessita recórrer a l'acció col·lectiva per acabar amb l'explotació. En segon lloc, s'aprecia aquest enfocament pessimista en com els pescadors que pateixen la fatalitat del medi ambient són conscients de la seva desgràcia sense poder canviar la seves dures condicions de vida (Hovald, P. 1962:70).

El 1948, l'any en que es va presentar *La Terra Trema*, el govern italià passà de feixista a Democratacristià, per tant la situació d'esquerra tornava a ser compromesa. Cal tenir en compte que el cinema estava també canviant ja que la força de la primera fase del neorealisme, que començà després de finalitzar la guerra, es diluïa. Visconti realitzà l'obra en un moment en que considerava que el cinema neorealista es desviava i en conseqüència era necessari retornar als orígens del neorealisme apostant únicament per la realitat i la veritat. La pel·lícula a causa de la seva radicalitat fou un fracàs comercial, anticipant la caiguda del cinema neorealista. *La Terra Trema* fou valorada pels intel·lectuals però atacada per la censura democristiana, degut a la imatge negativa que difonia del país internacionalment. Aquesta pel·lícula no va suposar el final d'una forma de concebre el neorealisme, sinó que fou la culminació de la primera fase d'un debat sobre les formes de realisme cinematogràfic. Un dilema que continuà actiu fins que als anys cinquanta alguns cineastes decidiren anar més enllà del neorealisme (Miret, R. 1989:252).

## **7.2) *Bellissima* (1951)**

Els guió, escrit per C.Zavatinni i Franco Rossi, és aprofitat per Visconti per defensar la injustícia social mitjançant el relat d'una família obrera. La mare obrera protagonista -Maddalena-



està interpretada per Ana Magnani, la qual també actuà a *Roma, città aperta* de Rossellini (Miret, R. 1989:68- 72). Maddalena du a la seva filla a un concurs cinematogràfic a *Cinecittà* en el qual cerquen una actriu bella, ja que desitja que la seva filla sigui famosa. El pare quan s'adona de les despeses que han provocat el concurs discuteix amb la seva dona. Finalment, la nina guanya el concurs però la mare es nega a firmar el contracte per com han explotat a la seva filla els membres implicats en el càsting. Cal remarcar que en aquella època de la postguerra les masses populars concebien el cinema no únicament com una eina per evadir-se dels problemes quotidians, sinó com un mitjà de promoció social. La mare realment està obsessionada en que la filla guanyi el concurs ja que constituïa un medi per a les famílies obreres per assolir un millor futur (Aronica, D. 2004:211).

Per una banda, a l'obra es mostra Roma com una ciutat que ha patit la guerra recentment, amb bombardeigs, combats i destrucció, igualment que els seus habitants que també estan corromputs per l'odi, la violència, el ressentiment, etc. D'altra banda, la ciutat desolada contrasta amb els estudis cinematogràfics de *Cinecittà* plens de color, elegància i on no s'hi aprecien els efectes de la guerra. El tema de la pel·lícula aporta una ensenyança moral ja que Maddalena sols té l'ambició d'arribar a la condició superior de la burgesia, la qual constitueix un sinònim de felicitat. Finalment, la mare obre els ulls i s'adona de la seva falsa il·lusió, prenent consciència de la seva pròpia realitat. El director reflecteix la realitat obrera, els desitjos de la petita burgesia i com els seus protagonistes prenen un camí cap a una presa de conscienciació de la realitat social. Destaca el paper de Magnani que interpreta a la dona lluitadora del poble, orgullosa, forta, sensible i la qual simbolitza la Itàlia de la postguerra (Maccanti, L. 2006:42).

Cal destacar que encara que Zavattini va intentar apropar *Bellissima* al neorealisme tradicional, fou l'obra més populista de Visconti malgrat representi les condicions de les classes humils italianes a partir d'aquesta família obrera (Membra, J. 2008:290). El relat de la pel·lícula estableix un contrast entre el món dels desitjos i el de la realitat, demostrant la falsedat de la il·lusió cinematogràfica i l'existència de la il·lusió en la realitat. El director estableix en la pel·lícula dos eixos contraposats entre la mare obrera abnegada representant el model d'humanisme i el món del cinema simbolitzant l'explotació. Per una banda, Maddalena reflecteix l'esforç per sobreviure i triomfar en una època en que Itàlia patia encara les ferides de la passada guerra mentre que a l'obra s'ofereix una visió negativa del cinema ja que sembla aprofitar-se del sentimentalisme del públic. A la pel·lícula l'efecte fascinant cap el cinema americà que fa somiar a alguns dels personatges.

Visconti demostra com la realitat que s'oculta rere el cinema és abusiva i explotadora. Alguns dels personatges fan referència a un dels temes fonamentals en la vida italiana d'aquells anys, el complicat sistema de recomanacions imprescindibles per assolir qualsevol avantatge sobretot en els organismes oficials (Sánchez, J. 2002:250). *Bellissima* fou la única pel·lícula neorealista que indaga

sobre els efectes socials del cinema ja que a l'obra es du a terme una reflexió sobre la funció social del cinema que droga al poble. La pel·lícula constitueix un document sociològic que plasma la història d'un desig i d'una desil·lusió viscuda per una dona humil del poble excessivament somniadora de la glòria cinematogràfica (Gubern, R. 1974:32).

Al relat de l'obra es crea un contrast entre el món dels desitjos amb el de la realitat per tal de demostrar la falsedat de la il·lusió cinematogràfica. Finalment, la realitat desmunta brutalment les il·lusions de la mare obrera ja que comprova que no és el mateix el que apareix en pantalla que rere les càmeres. En quan al guió, des de l'enfocament del populisme neorealista crítica el fracàs de la promoció social gràcies al cinema. En varies seqüències s'aprecia una profunda saviesa de les relacions humanes del director, concretament a través de la mare que resulta ser més immadura que la filla ja que projecta les seves frustracions en la seva filla (Sánchez, J. 2002:250).

Cal tenir en compte que *Bellissima*, més una crítica social, constitueix un discurs sobre la col·lisió entre la realitat i la imatge amb la qual el cinema il·lumina a la mare. Finalment, la infant obrera és la guanyadora del concurs precisament per no ser com les altres, per tant demostra el triomf de l'autèntic i espontaneïtat proletària front de la burgesia. Visconti crítica l'engany de l'incipient miracle econòmic en el qual estava vinculat el cinema italià i denuncia la falsedat social del món del cinema (Aronica, D. 2004:221).

## 7) Conclusions

Els tres grans mestres del neorealisme, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica i Luchino Visconti, realitzaren unes pel·lícules on s'aprecia la càrrega crítica social a partir d'una particular mirada. Podem concloure que la crítica social de De Sica està lligada al seu enfocament humanista del cinema. Formava part, amb Zavattini, de la tendència idealista del neorealisme, que concebia el cinema com a testimoni de la realitat. En segon lloc, Rossellini, representa una línia més espiritual, que repercutirà al seu discurs crític. En tercer lloc, Visconti executà la denuncia en les seves obres des d'una línia més esteticista. Formà part de la tendència marxista que realitza un realisme crític, que vol anar més enllà d'un testimoni de la realitat, ja que té la voluntat d'extreure conclusions històriques i polítiques.

Com hem dit al llarg del treball, aquests directors desitgen una transformació política, social i humanística i demostren la necessitat d'aquesta transformació a través del seu cinema. De Sica va adoptar la implicació moral pròpia del neorealisme a partir de *Sciuscià* i de *I ladri di Biciclette*, tractant l'atur, la misèria del proletariat i a la lluita per la supervivència. Aquests temes també seran tractats per Visconti, el qual va denunciar les mateixes injustícies que l'anterior. En definitiva, els discursos de les pel·lícules d'aquests directors sempre s'inspiren en la part més dura i sincera de la vida, i no volen ocultar sinó emfatitzar allò que fins ara havia estat invisible al cinema. En quan a Rossellini va criticar la inestabilitat social, els conflictes socials i humans de la postguerra, el nazisme, el país corromput pel feixisme, etc. Cal senyalar que Rossellini va introduir un nou vincle entre realitat i ficció que marcarà el cinema posterior al neorealisme.

Encara que els cineastes neorealistes tenien la finalitat de transformar la societat de la postguerra a través de les seves pel·lícules, no van assolir el seu objectiu. Potser perquè era una aspiració massa utòpica confiar en què el cinema podia ajudar a transformar la societat. Però en qualsevol cas les pel·lícules no eren valorades, en general, per la crítica italiana i les seves estrenes no van assolir gran repercussió, ja que el públic italià no volia contemplar les seves misèries i preferia un cinema d'entreteniment. Concretament, *Roma città aperta* va haver de ser reestrenada a Itàlia després de triomfar al Festival de Cinema de *Cannes*, ja que en la seva estrena italiana va passar sense cap interès.

Cal tenir en compte que als anys 50 Itàlia va començar a ressorgir de la crisi de postguerra., Al 1948 arribà al poder la Democràcia Cristiana. La legislació cinematogràfica de Giulio Andreotti (1949) es va oposar al cinema neorealista per difondre internacionalment una mala imatge d'Itàlia, per l'efecte que podien tenir aquestes pel·lícules a l'estranger, per com reflectien la misèria del país, i en conseqüència es va reforçar la censura. Concretament, Andreotti va criticar *Umberto D* de De Sica per la mala propaganda que oferia del país.

El 1955 els directors neorealistes crearen un manifest en contra d'aquesta censura però fracassaren, ja que el moviment anava perdent força. Paral·lelament començaren a aparèixer grans productores i el cinema adoptà un caire més comercial. Malauradament, el neorealisme durà poc perquè les seves obres no eren rentables (Monterde, J. 1987: 30).

Com hem assenyalat les darreres pel·lícules neorealistes es filmaren a principis dels anys 50. Però aquest moviment deixà una empremta molt forta en el cinema italià posterior, en les diverses tendències cap a on aquest va derivar: el nou cinema italià, el neorealisme rosa i la *commedia all'italiana*.

Pel que fa al nou cinema italià, sorgit en el clima dels nous cinemes europeus, és sens dubte hereu directe del neorealisme. Els directors neorealistes van desenvolupar alguns dels principis que posteriorment seran aplicats pels joves cineastes. Podem afirmar que el cinema neorealista començà una transformació fonamental de la història del cinema, la qual seria fundadora de la modernitat cinematogràfica. Un dels aspectes neorealistes que es perpetuarà als nous cinemes serà la necessitat transformació social, que en el cas dels joves directors es concretà amb nous esquemes formals, noves formes de respondre a una indústria amb problemes, etc. (Monterde, J. 1987:47). També és important destacar com el neorealisme es convertí en un mitjà de presentació de la cultura italiana contemporània. Els nous cinemes intentaren recuperar el millor de la seva tradició cinematogràfica nacional i de la seva pròpia història. També coincidiren en l'escassetat de mitjans, i el rebuig a un cinema comercial, i a treballar amb grans estrelles del cinema, malgrat això fos sinònim de precarietat tant en la realització com en la distribució de les pel·lícules. La important càrrega d'improvització present al neorealisme, intrínseca a la seva manera de treballar (filmacions al carrer sense decorats, actors no professionals, etc), fou adoptada també pels cinemes moderns, (Quintana, A. 2005: 23).

André Bazin ja havia fet referència a la modernitat cinematogràfica i prenia com a referència el cinema neorealista. Una de les aportacions neorealistes al cinema modern és basa en la representació de l'ambigüitat i de la complexitat de la realitat. Així, el recorregut del neorealisme cap al nou cinema es va desenvolupar no de forma intencionada sinó mitjançant les influències, les ruptures i les experimentacions dels principals directors neorealistes. Rossellini és un referent per a tots ells: després de filmar *Stromboli* (1950) amb Ingrid Bergman va realitzar la que es considerada com a la pel·lícula inaugural dels nous cinemes *Viaggio in Italia* (1955). Aquestes noves propostes de Rossellini, no sols van repercutir a les pel·lícules de Michelangelo Antonioni i Federico Fellini sinó que també van influir a la *Nouvelle Vague* francesa (Monterde, J. 1977:55).

En quan a la comèdia italiana cal diferenciar la *commedia all'italiana* pròpiament dita del neorealisme rosa. Els orígens d'aquestes comèdies estan vinculats a la *commedia dell'arte* d'origen

d'origen napolità. Aquesta herència històrica es combina amb la neorealista, donant com a resultat un tipus de comèdies realistes, amb personatges que tenen problemes quotidians i intenten sobreviure en una època molt complicada.

Pel que fa al neorealisme rosa, que va tenir lloc des de principis dels anys 50 fins a finals dels anys 60, son pel·lícules estrenades durant la postguerra que contrastaven amb la serietat de les obres neorealistes. En aquestes comèdies, s'hi aprecia una mirada crítica sobre la realitat i una postura ètica, però des d'un to amable, molt diferent del to dur del neorealisme anterior. Eren pel·lícules més comercials, protagonitzades per actors que començaven la seva carrera, però que ben aviat es convertiran en famosos, com Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni, etc. (Monterde, J. 1987: 64).

En tercer lloc, la *commedia all'italiana* va sorgir als anys 60 i va durar fins els 70. Els directors de comèdies que als anys 50 duen a terme una personal mirada sobre l'evolució sociopolítica del país, als anys 60 adoptaren un caire més dur tant tema com estilísticament. Aquesta comèdies estaven molt vinculades a les tradicions expressives i a la realitat nacional. A les pel·lícules de De Sica, Mario Monicelli i Pietro Germi, entre d'altres, trobam la combinació de drama amb elements còmics. Trobam referències a l'entorn familiar dels personatges a partir del qual s'elabora una visió col·lectiva del país i de la transformació continua que patia Itàlia.

En quan a la comicitat d'aquest gènere està provocat a través de la caracterització psicològica i regional dels protagonistes. Una de les temàtiques més tractades en aquestes comèdies serà la realitat contemporània i la vida social, amb una visió crítica hereva del neorealisme, però transformada amb un sentit còmic (Monterde, J. 1987: 50).

En definitiva, tot i que el neorealisme no aconseguí canviar la Itàlia de la postguerra, perquè l'atur, les diferències socials, les desigualtats, segueixen presents a la Itàlia actual, si que es convertí en un referent de primer ordre per la història del cinema, marcant un abans i un després en la manera de concebre el cinema, i obrint la porta al que serà el cinema de la segona meitat del segle XX.

## 9) Bibliografía

- Aristarco, V. *Historia general del cine: Europa y Asia 1929-1945*. Ed. Cátedra. Madrid, 1997.
- Aronica, D. *El neorealismo italiano*. Ed. Síntesis. Madrid, 2004.
- Aronica, D./ Brou, N./ Carlotti, R./ Casas, Q. / Monterde, J/ Quintana, A/ *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Ed. Institut Valencià de Cinematografia. València, 2005.
- Bazin, A. *André Bazin and italian neorealism*. Ed. Bloomsbury. London, 1973.
- Bazin, A. *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp. París, 1958.
- Bingham, A. 2010. "Rossellini's War Trilogy". *Review Cinéaste*, Vol. 35. N. 4. 56-58
- Bondanella, P. *Italian cinema from neorealism to the present*. Ed. Continuum. London, 2001.
- Bondanella, P. 1993. "The Films of Roberto Rossellini". *Cambridge University Press*. Nova York. 40-45.
- Cardullo, B. 2000. "Actor Became Autor: The Neorealist films of Vittorio De Sica". *The Massachusetts Review*. Vol. 41. N. 2 . 173-176.
- Caro, P. *El neorealismo cinematográfico italiano*. Ed. Alameda. Méjico, 1955.
- Cortes, J. *Entrevistas con directores de cine italiano*. Ed. Aldus. Madrid, 1972.
- Curle, H. 2001. "Vittorio de Sica: contemporary perspectives". *Literature, Criticism, and Ethics*, Vol.19, 414-441. Ed. University of Toronto press.
- Fabis, M. *Neo-Realismo Cinematográfico italiano*. Ed. Fapest. Madrid, 1996.
- Fece, J. *Nuevo cine nueva crítica* Ed. Paidos. Barcelona, 2006.
- Forgacs, D. 2011. "Rossellini's Pictorial Histories". *Film Quarterly*, Vol. 64, N. 3. 25-36
- Gambeti, G. *Cesare Zavattini*. Ed. Pompidou. París, 1990.
- Guarner, J. *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1972.
- Guarner, J. *Conocer a Visconti y su obra*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1978.
- Gubern, R. *Historia del cine*. Ed. Lumen. Barcelona, 1969.
- Hennebelle, G. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*. Ed. Domenech. València, 1977.
- Hovald, P. *El neorealismo y sus creadores*. Ed. Rialp. Madrid, 1962.
- Quintana, A. *El cine italiano. 1942-1961 Del neorealismo a la modernidad*. Ed. Paidos. Barcelona, 1997.
- Quintana, A. *Roberto Rossellini*. Ed. Cátedra. Madrid, 1995.
- Quintana, A. *Luchino Visconti*. Ed. Cátedra. Madrid, 1997.
- Luengos, J. *Vive y deja vivir: Entre el neorealismo y la comedia a la italiana*. Ed. Fundación Cultural Ayuntamiento de Oviedo. Oviedo, 1999.

- Maccanti, L. *Luchino Visconti.*, Ed. Domibari. Palmas de Gran Canaria, 2006.
- Markus, M. *Italian film in the light of Neorealism.* Ed. Priceton university, New York, 1986.
- Memba, J. *Historia del cine universal.* Ed. T&C. Madrid, 2008.
- Michiché, L. / De Santis, G. / Lizzani, C. / *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano: Coloquios sobre neorrealismo.* Ed. Fundación Municipal de cine de Valencia. València, 1983.
- Miret, R. *Luchino Visconti: la razón y la pasión.* Ed. S.A. Barcelona, 1989.
- Monterde, J. *Bases estéticas para la definición del neorrealismo.* Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2003.
- Monterde,J. *Los nuevos cines europeos. 1955/1970.* Ed. Lerna. Barcelona, 1987
- Poggi, G. 1960. "Luchino Visconti and the italian cinema". *Film Quarterly. Film Classified section World's largest of books of cinema.* Num. 35. Vol.4. 11-22
- Ripalda, M. *El Neorrealismo en el cine italiano: de Visconti a Fellini.* Ed. Internacionals Universitarias. Madrid, 2005.
- Sadoul, G. *Historia del cine: de sus orígenes a nuestros dias.* Ed. Siglo XXI. Mèxic, 1967.
- Sánchez, Noriega. J. *Historia del cine: Teoria y géneros cinematográficos fotografía y televisión.* Ed. Alianza. Madrid, 2002.
- Servadio, G. *Luchino Visconti.* Ed.Ultramar. Madrid, 1983.
- Shiel, M. *Italian neorealism: rebuilding the cinematic city.* Ed. Wallflower. London, 1952.
- Tirri, N. *Habíamos amado tanto a Cineccità.* Ed. Paidos. Buenos Aires, 2006.
- Verdone, M. *Il cinema neorelista de Rossellini a Passolini.* Ed. Celebes. Roma, 1977.
- Wagstaff, C. *Italian neorealist cinema: an aeteshetic approach.* University of Toronto. Nova York, 2007.

