

Sota el signe de l'*Odissea*

*El viaggio in Italia* del cinema modern: de Rossellini a *El menyspreu*

Vicenç Llorca Berrocal

---

TESI DOCTORAL UPF / ANY 2015

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Xavier Pérez Torío

Departament de Comunicació





Al meu fill, Vicenç, que ha descobert amb aquesta tesi per primera vegada la figura d'Ulisses. A la meva dona, Anna, Atena d'aquesta navegació.



## Agraïments

Voldria agrair a les següents persones la seva col·laboració:

A la Doctora Núria Bou, que va a animar-me a “assajar” aquesta tesi.

Al Doctor Cristóbal Urbano, en agraïment pel seu suport i la seva amistat.

Al meu director, Doctor Xavier Pérez Torío, amb qui sempre hem somniat la poesia i el cinema, i sense el qual aquesta tesi no hauria estat possible.



## Resum

Aquesta tesi pretén demostrar que l'*Odissea* constitueix un dels eixos vertebradors del cinema modern, ja que actua com a signe des del qual s'estableix un paradigma interpretatiu de la pròpia modernitat cinematogràfica i com a focus de noves formes artístiques i nous continguts temàtics. El film que ho fa possible és *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard. Per fonamentar-ho, s'hi han investigat dos aspectes clau: en primer lloc, la influència de Roberto Rossellini i l'evolució del cinema italià de la mà d'Antonioni i Fellini i, en segon lloc, el diàleg establert entre l'obra de Godard i la novel·la de la qual parteix: *Il disprezzo* (1954) d'Alberto Moravia. Aquestes dues línies d'anàlisi reconeixen com a comú denominador el tractament temàtic del sentiment del menyspreu, esdevingut símbol de l'evolució de la parella en la segona meitat del segle XX i de la metàfora del buit i de la crisi de valors de l'època. L'estudi narra en termes homèrics aquest viatge del cinema des de Rossellini i la Troia pròpia que significa la Segona Guerra Mundial a l'Ítaca de la modernitat cinematogràfica proposada per Godard.

## Abstract

This thesis aims to demonstrate that the *Odyssey* is one of the backbones of modern cinema as it acts as a sign from which it establishes an interpretative paradigm of modern cinema itself and as a source of new artistic forms and new thematic content. The film that makes this possible is *Le Mépris* (1963) by Jean-Luc Godard. In support of this, two key aspects were investigated: First, the influence of Roberto Rossellini and the evolution of Italian cinema through directors Fellini and Antonioni and, secondly, the dialogue established between Godard's work and the novel from where it starts: *Il disprezzo* (1954) by Alberto Moravia. These two lines of analysis have one common denominator: The way in which the feeling of contempt is treated, by becoming a symbol of the evolution of couples during the second half of the twentieth century and also of the metaphor of the void and of the crisis of moral values from that time period. The study narrates in a Homeric way the journey of cinema from Rossellini and the Troy represented in World War II to the Ithaca of modern cinema proposed by Godard.



# Sumari

<b>1 INTRODUCCIÓ. L'ODISSEA EN LA FUNDACIÓ DE LA MODERNITAT CINEMATOGRÀFICA .....</b>	<b>3</b>
<b>2 EN EL VIATGE DE LA MODERNITAT. UNA TROIA PRÒPIA .....</b>	<b>13</b>
2.1 EN EL QUILÒMETRE ZERO DE TOTES LES TROIES .....	13
2.2 BARBÀRIE I IL·LUSTRACIÓ .....	17
2.3 L'ODISSEA EN L'EPICENTRE DE LA CULTURA I EL PENSAMENT DE LA MODERNITAT .....	22
2.4 OMLIR LA VIDA AMB VIRTUT I CONEIXEMENT.....	33
2.5 MITE I CORATGE .....	43
2.6 LES NOVES TROIES. LA TRILOGIA DE LA GUERRA DE ROSSELLINI.....	48
<b>3 MAI NO HE ENTÈS UNA ILLA. EL VIAGGIO CAP A ÍTACA.....</b>	<b>53</b>
3.1 EL CINEMA COM A REVELACIÓ .....	53
3.2 EL BUIT ÉS UN VOLCÀ?.....	57
3.3 UNA DONA NOVA.....	68
3.4 UN VIATGE AL COS BUIT DEL SUD.....	73
3.4.1 AMB I SENSE GOETHE .....	73
3.4.2 LA MIRADA DE TIRÈSIES.....	77
3.4.3 UN LECTOR ÉS ALGÚ COM ULISSES .....	90
3.4.4 MIRACLES.....	93
3.4.5 GENIUS LOCI I EPIFANIES EN L'ART CINEMATOGRÀFIC.....	98
<b>3.5 DE ROSSELLINI A ANTONIONI: VIATGES I SUDS .....</b>	<b>101</b>
3.5.1 MAI NO HE ENTÈS UNA ILLA .....	103
3.5.2 ...I QUE LA NIT ES PERLLONGARÀ PER SEMPRE .....	115
3.5.3 FOTOGRAFIA MATÈRICA PER AL BUIT DEL SILENCI .....	125
<b>3.6 FEDERICO FELLINI: ENTRE LA RAÓ I LA FOLLIA .....</b>	<b>132</b>
3.6.1 LA DOLCE VITA O LA DOLÇA AMARGOR DE FELLINI.....	138
3.6.2 NOVES IMATGES, VELLES METÀFORES.....	146
3.6.3 NEL MEZZO DEL CAMMIN DELLA NOSTRA VITA.....	149

<b>4</b>	<b>TENIR HOMER. EL DUBTE DE PENÈLOPE</b>	<b>159</b>
4.1	<b>L'ODISSEA EN L'EPICENTRE DEL CINEMA MODERN</b>	<b>159</b>
4.1.1	UNA DATA CLAU: 1954	159
4.1.2	MORAVIA: EL LITERAT I LA PANTALLA	167
4.2	<b>TENIR HOMER</b>	<b>173</b>
4.2.1	LA CRISI DE LA PARELLA	174
4.2.2	L'ODISSEA I LA RECERCA DE NOVES FÓRMULES ESTÈTIQUES	179
4.2.3	INTERPRETAR L'ART I LA VIDA DES DE L'ODISSEA	186
4.2.4	PENÈLOPE TEIXEIX DUBTES	190
4.3	<b>CAPRI: UNA ÍTACA MODERNA?</b>	<b>193</b>
4.3.1	VIURE EN ELS CLÀSSICS	193
4.3.2	EPIFANIES O IL·LUMINACIONS? JAMES JOYCE	202
4.4	<b>ASSAJAR EL CINEMA</b>	<b>209</b>
4.4.1	UNA OBRA SINGULAR	209
4.4.2	FILMAR UN PENSAMENT	216
4.5	<b>GODARD I HOMER: DE PENÈLOPE A BRIGITTE BARDOT</b>	<b>222</b>
4.6	<b>HOMER AMB DANTE, DANTE CONTRA HOMER</b>	<b>229</b>
4.7	<b>MALTRACTAMENT I MENYSPREU. PSICOLOGIA I GÈNERE</b>	<b>234</b>
4.8	<b>CAPRI: LA NOVA ÍTACA</b>	<b>240</b>
4.9	<b>EL PLA DEL VERS, EL VERS EN EL PLA</b>	<b>245</b>
4.10	<b>A LA RECERCA D'HOMER</b>	<b>253</b>
4.11	<b>SENSE TELÈMAC</b>	<b>259</b>
4.12	<b>UNA NOVEL·LA D'ESTACIÓ?</b>	<b>261</b>
<b>5</b>	<b><i>EPÍLEG: SILENZIO!</i></b>	<b>265</b>
<b>6</b>	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>269</b>

*Temple de l'esperit: ja no hi ha cossos,  
sinó pures i ascètiques imatges  
davant les quals el pensament  
sembla greu, opac, pesat.*

*Charles Lewington*

(Del film *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini)



# 1 Introducció. L'*Odissea* en la fundació de la modernitat cinematogràfica

---

Aquesta tesi s'incardina dins una línia d'investigació desenvolupada pel Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra. Segurament té el seu origen inconscient als anys noranta a través de la lectura dels professors i assagistes Jordi Balló i Xavier Pérez, els quals van establir el 1995 a l'assaig *La llavor immortal : els arguments universals en el cinema*<sup>1</sup> el paradigma pel qual literatura i cinema comparteixen el magma fabulador de la humanitat. I el seu origen conscient quan el 2010 es donen dos factors: d'una banda el meu interès intel·lectual per la consideració estètica de la literatura i el cinema des d'una perspectiva comparada i, d'una altra, després de la publicació de la meua poesia escrita fins aleshores en el volum que, atesa la importància d'Ulisses i l'*Odissea* en la meua obra poètica, decideixo intitular *Les places d'Ulisses : poesia reunida (1984-2009)*.<sup>2</sup> El llibre té un epíleg de Xavier Pérez, el qual ofereix la interpretació d'un corpus poètic que s'organitza cronològicament per parts que fan referència al viatge homèric. En els anys anteriors, vam estar parlant amb el professor Xavier Pérez de la possibilitat d'abordar des de la meua perspectiva de filòleg i escriptor un estudi que projectés la mirada literària sobre la imatge fílmica. Després de dibuixar diversos camins, tots ells molt motivadors, vaig veure que el tema el teníem allà davant: ell havia investigat amb Jordi Balló l'*Odissea* com a argument universal, i jo havia aprofundit com a poeta contemporani en l'esperit homèric en el tombant de segle. L'*Odissea* i la figura del seu heroi, Ulisses, en el cinema modern es convertia en el començament d'una investigació que ha anat cristal·litzant al llarg del temps,

---

<sup>1</sup> Vegeu Jordi Balló i Xavier Pérez, *La llavor immortal : els arguments universals en el cinema*

<sup>2</sup> Vicenç Llorca, *Les places d'Ulisses : poesia reunida (1984-2009)* (Badalona: Òmicron, 2010).

mitjançant converses, lectures i escrits. En certa mesura, la tesi neix d'aquest diàleg entre dos amics que es retroben uns anys més tard i decideixen viatjar junts cap a l'Ítaca del cinema modern amb la finalitat de bastir un edifici intel·lectual que permeti comprendre millor algunes de les interaccions entre cinema i literatura en el segle XX.

Tornant a *La llavor immortal*, per a Jordi Balló i Xavier Pérez l'argument universal pot considerar-se, en termes platònics, una mena de germinació perenne. Llavor perquè creix de maneres diferents; immortal perquè ho fa al llarg del temps. Al capítol "Les fonts de la memòria", afirmen:

¿Fins a quin punt són originals els arguments cinematogràfics? Busquem la resposta en l'empremta de Plató: ho són quan s'incorporen a una continuïtat narrativa germinal, és a dir, quan són fruit d'un llegat anterior i en generen un de nou. Les narracions que el cinema ha explicat i explica no serien altra cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear les llavors immortals que l'evolució de la dramaturgia ha anat encadenant i multiplicant.<sup>3</sup>

I dediquen tot un capítol intítulat "El retorn a la llar" a l'*Odissea*. Els assagistes expliquen amb lucidesa com s'introdueix l'*Odissea* en el cinema a través del pèplum en el film de Mario Camerini *Ulisse*,<sup>4</sup> i dibuixen ja una línia d'influència del clàssic en la creativitat de la cinematografia contemporània. Temes clau en l'obra homèrica, com el component eròtic, la relació memòria-oblit, etc., es desenvolupen en diversos films que agrupen sota grans motius temàtics: "El retorn del soldat", "Una Ítaca per als croats", "La Troia inútil", "El retorn de l'impostor", "Un heroi per al western i "A la intempèrie". D'aquestes fonts de sentit creatiu, s'aprofundeix en aquesta tesi el concepte de "Troia inútil" a través de la proposta terminològica de la Troia pròpia. Cal fer atenció també a la consideració d'Ulisses com heroi de western, especialment en el film *The Searchers* (1956) -*Centaures del desert*- de John Ford.

---

<sup>3</sup> Balló i Pérez, *La llavor immortal: els arguments universals en el cinema*, 9.

<sup>4</sup> Com a criteri general, citarem amb prioritat els títols originals dels films.

Enmig, l'escena del retrobament de Lucy –la nena raptada i convertida en índia- (que Ethan primer vol matar però que finalment, endut per un acte de pietat, eleva a la llum i reconeix), va ser associada per Jean-Luc Godard al reconeixement entre Telèmac i Ulisses a la part final de l'*Odissea*. En ambdues obres hi batega el tema de la humanització de l'home quan reconquesta la memòria familiar associada als orígens.<sup>5</sup>

I de Godard a Wenders, el qual va declarar, quan va estrenar *París, Texas* (1984), que havia rodat sota l'impacte de la lectura de l'*Odissea*. A propòsit del film, afirmen Balló i Pérez:

Travis ocupa, finalment, la mateixa parcel·la de protagonisme que l'Ethan de *Centaures del desert*: també partirà sense rumb, després d'haver restituit l'ordre, com versions posteriors al poema homèric diuen que Ulisses va fer, un cop venjat l'afront. Herois que viuen a la intempèrie, cridats per la temptació apàtrida del buit.<sup>6</sup>

I no obliden en una nota a peu de pàgina Theo Angelopoulos, el qual estrenava *To Vlemma tou Odyssea (La mirada d'Ulisses)* el mateix any que apareixia l'assaig el 1995: "Theo Angelopoulos és un altre director que ha usat freqüentment l'argument odisseic per descriure l'amargor i la desil·lusió del retorn a casa."<sup>7</sup>

Domènec Font fa seva aquesta mirada de la matèria odisseica set anys més tard al seu llibre *Paisajes de la modernidad : cine europeo, 1960-1980*.<sup>8</sup> En el capítol "La mirada de Ulises", realitza una afirmació significativa:

La referencia a la *Odisea* se ha convertido en un punto de anclaje para los cineastas europeos. De la epopeya homérica se extraen muchos temas –el viaje, el exilio, la búsqueda, los choques con realidades diversas, la dificultad por encarnarse en una

---

<sup>5</sup> Ibíd., 37-38.

<sup>6</sup> Ibíd., 40.

<sup>7</sup> Ibíd., 39.

<sup>8</sup> Domènec Font, *Paisajes de la modernidad : cine europeo, 1960-1980* (Barcelona: Paidós, 2002).

identidad precisa- que remiten a una situación contemporánea. La poderosa tensión que subyace en la Odisea entre ley y deseo, hogar y viaje, memoria y olvido (Balló-Pérez, 1995, 29) permite un desplazamiento convulso hacia la actualidad a través de personajes errantes que atraviesan la historia a contrasentido.<sup>9</sup>

El crític observa el sentit que té parlar d'un fil homèric entre les cinematografies de Wenders i Angelopoulos, i destaca, no obstant, que el primer a recórrer aquest camí va ser Godard a *Le Mépris*:

Desde esta perspectiva, las filmografías de Wenders y Angelopoulos podrían leerse como una suma de llegadas y partidas a Ítaca; el cine de Wenders hasta *París, Texas* (1984); el de Angelopoulos con una obstinación poética siempre relanzada. Godard fue el primero en hacer el trayecto con *El desprecio* al confrontar Brigitte Bardot con Michel Piccolo, Fritz Lang con Jack Palance, en los estudios de Cinecittà (fuente del cine europeo) amén de una traductora que se constituía en puente entre las diferentes lenguas, intentando filmar –y vivir- una imposible Odisea en Capri.<sup>10</sup>

Sota aquesta traça comença la investigació present, un viatge homèric per les mars del cinema que té com a objectiu fonamental demostrar que un dels textos fundacionals de la literatura i l'imaginari cultural d'Occident, l'*Odissea*, constitueix també un dels eixos vertebradors del cinema modern. I ho és no tan sols per la seva adaptació cinematogràfica en la dècada dels cinquanta, sinó sobretot per com actua en la dècada següent com a signe, com a "logos" simbòlic des del qual s'estableix, d'una banda, un paradigma interpretatiu de la pròpia modernitat cinematogràfica, i d'una altra banda, un focus que projecta la llum de noves formes artístiques i continguts que pretenen expressar els anhels i les preocupacions dels homes i les dones de la segona meitat del segle XX.

Aquest objectiu condueix la recerca cap a l'anàlisi del film que, des d'una perspectiva històrica, juga un paper clau en aquest sentit: *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, estrenat el 1963. Des d'aquesta perspectiva, s'intenta demostrar

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, 256.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 256-257.



que aquesta pel·lícula constitueix el nucli de la consideració del món homèric dins la modernitat cinematogràfica, ja que Godard proposa, si més no, dues operacions conceptuals de primer nivell. D'una banda, el motiu de la filmació de l'*Odissea* per part del director Fritz Lang dins de la mateixa pel·lícula suposa establir la metàfora de la fundació del cinema modern des del nucli mateix de la tradició cinematogràfica. Aquesta operació comporta per a la història del cinema tant l'assumpció de l'humanisme europeu com la constatació de la seva evolució com a art, capaç d'expressar en clau creativa, des del concepte de cinema d'autor, la psicologia i la societat humanes. D'una altra, en tant que el tema tractat en la pel·lícula és el menyspreu en la relació de parella, focalitza en la consideració de la parella amorosa contemporània el ser d'una societat, d'una època i, fins i tot, d'una cultura. La crisi de la parella contemporània és el tema des del qual s'aborda un tema més general: la consciència de crisi de la modernitat.

En l'aprofundiment d'aquesta crisi, es troben algunes paraules clau que defineixen la sensibilitat del món contemporani. Així, es ressegueix el significat d'allò efímer versus el significat de la memòria, un tema que afecta tant les relacions humanes com la reflexió mateixa de la naturalesa de l'art. L'experiència del buit com a resultat de la crisi de valors en un món complex en què tot esdevé fugisser, escàpol, i en què la necessitat de bellesa aboca igualment a la poesia. Buit i poesia, com a pols dialèctics que tesen la creació artística de la segona meitat del segle XX.

La mateixa naturalesa de *Le Mépris* de Godard obre la necessitat d'investigar dos aspectes clau. Per un cantó, el fet que es tracti de la seva pel·lícula més italiana no resulta endebades. El rerefons de la concepció cinematogràfica i estètica de l'obra es troba en el cineasta italià Roberto Rossellini, singularment i significativament homenatjat en el film, per la qual cosa s'ha imposat en la investigació partir d'allò que succeeix en la cinematografia italiana immediatament després de la Segona Guerra Mundial per tal d'observar els fonaments que expliquen en la dècada dels seixanta la constitució d'aquest nou cinema. El fet més interessant és observar que és possible "narrar" aquest

procés a partir de l'evolució del cinema de Rossellini fins arribar, amb Antonioni i Fellini, als mateixos anys seixanta. El film clau per comprendre aquesta evolució fins a *Le Mépris* és *Viaggio in Italia*, títol que serveix per concebre la nostra anàlisi també com un vertader “viaggio in Italia”. Per aquest motiu, en l'estudi es proposa la consideració de sis pel·lícules del director italià agrupades en dues trilogies desenvolupades al llarg de dues dècades. La primera és coneguda com la trilogia de la guerra, i la componen les pel·lícules *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) i *Germania anno zero* (1948). La segona s'anomena la trilogia de l'amor i està formada per *Stromboli* (1950), *Europa 1951* (1952) i *Viaggio in Italia* (1954).

Tot seguit, s'observa, en el començaments dels anys seixanta, la consolidació d'un nou discurs artístic que fonamenta les grans línies estètiques traçades per Rossellini i enriquides per la cinematografia de dos nous directors: Antonioni i Fellini. En aquest marc, es considera l'anomenada trilogia de la solitud d'Antonioni composta pels films *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) i *L'eclisse* (1962). Pel que fa a Federico Fellini, s'analitza *La dolce vita* (1960) i *8 ½* (1963).

Malgrat que no constitueix l'objectiu central, resulta interessant la constatació del diàleg que s'estableix entre les cinematografies italiana i francesa de l'època, cosa que evidencia un nucli de creativitat i talent clau per comprendre el naixement del que s'anomenarà la modernitat cinematogràfica.

L'altre aspecte clau que determina la investigació és el fet que *Le Mépris* reconeix un segon bastió compositiu en la novel·la de la qual parteix: *Il disprezzo*<sup>11</sup> d'Alberto Moravia. Si l'objectiu de la tesi abocava des de l'*Odissea*

---

<sup>11</sup> La versió original italiana de la novel·la, *Il disprezzo*, va aparèixer a l'editorial Bompiani, a Milà, el 1954. Posteriorment se n'han fet nombroses reedicions. L'edició catalana, *El menyspreu*, va ser publicada per Proa el 1966, amb traducció de Francesc Vallverdú. En català no es va tornar a editar fins al 1992 en una edició especial per al diari *El Observador*. No existeix una reedició posterior. Les cites a la novel·la seguiran, doncs, la paginació de l'edició original de Proa. Vegeu Alberto Moravia, *El menyspreu*, trad. Francesc Vallverdú (Barcelona: Proa, 1966). Per a l'edició italiana s'ha tingut en compte una de les darreres edicions

a un treball comparatista, ara s'accentua la metodologia de la literatura comparada i els estudis culturals amb la necessitat de comprendre la interacció entre la novel·la i el film. Tot i que les mateixes declaracions de Godard podien induir al fet que la novel·la no fos rellevant, s'intentarà demostrar que no és així, ja que, contràriament, el diàleg creatiu entre *Il disprezzo* i *Le Mépris*,<sup>12</sup> és a dir, entre dues obres –més que entre dos autors pròpiament, com es tindrà ocasió de constatar- condueix a un dels episodis més talentosos i significatius en allò que es podria anomenar la intel·ligència relacional entre les arts europees de la segona meitat del segle XX. Des d'aquesta perspectiva, la investigació planteja una anàlisi comparada de les dues obres. I això en un doble moviment. El primer estableix el terme comparatiu des de la focalització de la font originària, el text de Moravia. El segon tanca el cercle des del focus del film de Godard.

Aquest procés pot ser descrit en si mateix en termes homèrics. En certa mesura, el viatge del cinema modern podria ser vist com un itinerari que parteix de la consciència de la Troia pròpia que significa el paisatge desolat de les ciutats destrossades per la Segona Guerra Mundial. Rossellini n'és el gran mestre, el director que té reservada en la història del cinema la plaça de gran retratista de la destrucció bèl·lica i les seves conseqüències. I prossegueix cap a una Ítaca reflectida en la necessitat de construir un nou àmbit humanista. D'aquí la importància de la parella: com es reinterpreta en termes contemporanis el drama de la separació de la parella entre Ulisses i Penèlope? És possible la comunicació a través de l'amor? Es procurarà demostrar que la gradació en la resposta es converteix un eix clau des de Rossellini a Godard tot passant per Antonioni i Fellini. I el cinema? Quin paper juga enmig de la

---

publicades per Bompiani, concretament el 2013, amb introducció d'Arnaldo Colasanti que inclou una selecció bibliogràfica i una cronologia establerta per Eilenn Romano: Alberto Moravia, *Il disprezzo*, 9a ed. (Milano: Bompiani, 2013).

<sup>12</sup> Atès l'ampli exercici de lectura comparada que es realitza al llarg de l'estudi, el criteri de citar els títols originals ajuda, a més, al lector a identificar ràpidament quan es parla d'*El menyspreu* novel·la o d'*El menyspreu* film.

literatura i les arts com a camí d'expressió de l'humanisme? Des de la interpretació de l'*Odissea* en termes cinematogràfics, s'observa que la mirada fílmica conté la lírica i l'èpica de la modernitat. La recerca de la bellesa fílmica constitueix la seva pròpia Ítaca.

En la investigació pren rellevància la reinvençió del tòpic literari del viatge a Itàlia en termes contemporanis i la invenció d'un nou tòpic per al cinema en la segona meitat del segle XX. En aquest context, es destaca la importància de l'arxipèlag de les Illes Eòlies. Així Stromboli o Panarea esdevenen importants en les cinematografies de Rossellini i Antonioni. Tanmateix, Capri és l'illa clau del treball, ja que enllaça *Viaggio in Italia* de Rossellini amb *Le Mépris* de Godard, i esdevé el correlat d'aquesta Ítaca contemporània que es proposa com a concepte.

La fonamentació metodològica de la tesi des dels estudis comparats confirma la idea que l'*Odissea* és el text clau en l'imaginari cultural, si més no, de la segona meitat del segle XX. D'aquesta manera, cal considerar com els filòsofs de l'Escola de Frankfurt, Max Horkheimer i Th. W. Adorno, apunten ja el seu pensament dialèctic bo i considerant el text homèric i el seu heroi, Ulisses. També es tindrà en compte alguns altres aspectes que, des de l'existencialisme, influeixen en la filosofia i en la creació literària de l'època. En el camp dels estudis literaris, i especialment a partir de la segona meitat del segle, diversos estudiosos com W.B. Stanford, Piero Boitani o Harold Bloom analitzen, des de diverses perspectives crítiques, però sobretot des del denominador comú de la literatura comparada, l'impacte de l'*Odissea* en la concepció literària del segle XX i en el cànon occidental. En certa mesura, un dels trets que caracteritzen l'*Odissea* i la fan actual és que presenta, seguint Stanford i més tard Boitani, una gran adaptabilitat: la seva força rau en la capacitat d'adoptar múltiples formes interpretatives gràcies al seu caràcter que es pot resumir en una paraula clau que Homer reserva al seu heroi Ulisses: *polytropos*.

Ara bé, no és tan sols l'*Odissea* l'obra que impacta directament sobre la cultura europea del segle XX, sinó també la lectura d'ella al llarg de la història del

cànon occidental. I aquí esdevé fonamental la interpretació de Dante en la *Divina Comèdia*. La clau de volta es troba en el cant XI de l'*Odissea*, quan Ulisses es dirigeix per indicació de Circe cap al regne d'Hades per tal de consultar els difunts sobre el seu retorn a Ítaca. L'enfrontament amb el somni, amb el no-res són aspectes que fascinen en el segle XX, el segle de la psicoanàlisi i el surrealisme. I, tanmateix, uns segles abans, Ulisses és vist per Dante com l'aventurer que xifra el seu objectiu màxim en la set de saviesa, afany pel qual està disposat a morir. En aquest cas, cal aturar-se en el cant XXVI de l'Inferno. El mateix Ulisses explica com, després de la conversa amb Circe, el viatge es converteix en un itinerari de coneixement del món per damunt de les pròpies arrels. Tot i que Dante condemna per aquest pecat a l'heroi grec en el context de la cultura cristiana medieval, haurà ja obert la porta cap a una visió humanista que, des del Romanticisme, arriba de ple al segle XX. I, gràcies a Godard, en el seu diàleg cinematogràfic amb la novel·la de Moravia, a la història del cinema.

La importància de la dialèctica entre la novel·la de Moravia i el film de Godard fa que la investigació derivi també cap a una consideració de la relació entre literatura i cinema en el segle XX. En aquest capítol, un dels aspectes que destaquen és el concepte d'intertextualitat, comú a tota la literatura de l'època i que Godard explora en les imatges fílmiques fins a les darreres conseqüències. Això condueix, però, més enllà de les cites i les insercions, a una dimensió poètica en la narrativa cinematogràfica. D'aquí la importància de categories i línies en els fluxos visuals. Des d'un punt de vista compositiu, el recurs principal és l'estructura de *mise en abîme*, clau en la cinematografia de la modernitat i en la manera com s'incardina l'*Odissea* d'Homer en *Il disprezzo* de Moravia i, aprofitant el mirall estructural que hi proposa, en *Le Mépris* de Godard. En aquesta *mise en abîme*, hom retroba també els conceptes d'absència i ressonància, perfectament tractats com una arqueologia en Rossellini tot oferint una concepció pròpia del concepte joycià d'epifania. Antonioni ho aprèn i redimensiona aquesta epifania en un singular concepte poètic del buit i la solitud per arribar a Fellini amb un surrealisme vital.

Comença així la navegació d'aquest viatge d'Ulisses pels mars de la modernitat cinematogràfica.

## 2 En el viatge de la modernitat. Una Troia pròpia

---

*Hauríem d'alegrar-nos de rebre més notícies d'Ulisses de les que esperàvem.*

*Keats*

*El mite és el no-res que és el tot.*

*Fernando Pessoa*

### 2.1 En el quilòmetre zero de totes les Troies

Hi ha una Troia a cada època de la història humana? En certa mesura, la vigència de la *Iliada*<sup>13</sup> com a text que traspassa l'àmbit estricte de l'èpica dins la literatura de la Grècia Clàssica així ho demostraria. Cada moment de la humanitat ha descrit un viatge cap al seu propi valor fundacional no exempt de pols contraris que duen de ple a l'àmbit metafòric de la paradoxa, tal com succeeix quan confrontem els conceptes de guerra i absurd, valor i intel·ligència.

El relat de la victòria dels grecs a la ciutat de Troia, i la glòria consegüent, especialment per al seu heroi, Odisseu (Odysseus, Ὀδυσσεύς), més conegut a través del nom en llatí, Ulisses, va acompanyada també d'un gran dolor del que

---

<sup>13</sup> D'entre les traduccions a la llengua catalana, destaca la que va dur a terme Manuel Balasch el 1997, incloent-hi una introducció i les notes: Homer, *Iliada*, ed. i trad. per Manuel Balasch (Barcelona: Proa, 1997).

se'n farà ressò la literatura posterior. Des del sentiment de culpabilitat envers el tracte als vençuts –reflectit en el teatre d'Eurípides a través de les *Troianes*<sup>14</sup> a la mateixa continuació del relat homèric on s'explica una odissea molt especial, tant que, amb el temps, esdevindrà un dels paradigmes fonamentals en l'evolució de la literatura occidental. Es tracta de les vicissituds d'Ulisses, el triomf entre els homes del qual representa una mena d'acte de supèrbia davant dels déus que el conduirà no al retorn desitjat a la pàtria, sinó a l'experiència de l'exili. El seu enfrontament amb un déu, Posidó, resulta el símbol d'aquesta embriaguesa que el fa perdre el nord de la seva ruta, al capdavant, la pèrdua de la saviesa. El càstig és sever: d'heroi a expulsat; de rei a naufrag, de la seguretat de la llar, al vagareig incert. Les conseqüències d'aquest estat conduiran de ple a un tema tan apassionant com la lluita que significa dotar de sentit moral l'existència humana. Una lluita centrada en la voluntat, per part d'Ulisses, de definir un viatge de retorn a la seva illa, Ítaca, on l'heroi de Troia haurà de redefinir la recerca d'una glòria vertaderament a escala humana, inspirada pels déus -i sobretot per una deessa, Atena-, i no ja contra els déus.

Per als ciutadans nascuts ja ben entrada la segona meitat del segle XX, hi ha dues coses que han estat viscudes de manera natural en la pròpia, per dir-ho en termes flaubertians, educació sentimental. D'una banda, la vivència del cinema com una font gairebé inexhaurible d'arguments i personatges, sentiments i situacions. En certa mesura, el sistema d'estrelles que ha estat capaç de crear històricament va ser viscut en la recta final del segle anterior d'una manera immediata com una mena de mitologia absolutament útil en les relacions entre ficció i realitat en el pla vital. D'una altra, l'avenç constant en les tecnologies -en algunes ocasions en aliança amb el cinema, com en el cas del gènere de la ciència ficció- va semblar dibuixar amb eficàcia un propi sentit

---

<sup>14</sup> El ressò de Troia va més enllà del relat de la Ilíada. El destí d'aquesta ciutat de l'antiguitat es troba lligat al nucli mateix del desenvolupament de la literatura clàssica. L'obra d'Eurípides en constitueix un exemple colpidor. La literatura del segle XX també l'ha reinterpretada. Destaca, en aquest sentit, una peça de dramaturgia com *Les Troyennes* (1965) de Jean-Paul Sartre, difosa en català en traducció de Manuel de Pedrolo. Vegeu Jean-Paul Sartre, *[Teatre de Sartre]*, trad. Manuel de Pedrolo (Barcelona: Aymà, 1969).



d'utopos", d'ideal d'una nova era en què les condicions de vida de l'ésser humà abastarien índexs insospitats. Aconseguir-ho era una mera qüestió de temps.

En aquest context, altres mitjans de la cultura audiovisual d'èxit, com la televisió per exemple, no feien sinó refermar aquest doble eix. Els telefilms, el cinema empaquetat en programes cíclics, o bé la publicitat col·laboraven portentosament en la idea de "medi natural" i supremacia de la imatge en pantalla dins dels paràmetres de la nova societat de la informació. D'altra banda, tot consolidava una idea absoluta de progrés i benestar en un crescendo que ha travessat el canvi de segle amb la revolució cibernètica i la revolució cultural del ciberespai.

El segle XXI s'encetava a Occident amb una confiança que, aviat, se n'ha anat esvanint. Així, ja a la segona dècada del segle XXI, tot sembla haver patit una trencadissa i, per primera vegada en molt de temps, s'escampen dubtes sobre les condicions de creixement en el futur. El valor confiança es mostra com un dels més dèbils. Lentament, a mesura que ha avançat la crisi econòmica i de valors actual, s'ha fet cada cop més evident una distància respecte al segle XX que està permetent conceptuar-lo des d'una nova perspectiva: la de la seva pròpia contradicció com a segle de conquestes inaudites, però també de crueltats humanes de magnituds mai no vistes pel gènere humà en la seva història. És cert que la bellesa i el plaer que va proporcionar, si més no als nascuts en la darrera meitat del segle XX, allò que es podria anomenar el somni del cinema, forma part de la capacitat de mitificació de la pròpia infantesa, de la pròpia memòria com a lectors visuals. I aquella mena de globus aerostàtic de la innocència ha donat pas en la vida adulta a la prefiguració de la consciència d'una Troia pròpia, d'una Troia de la modernitat que conté una insuportable, a voltes, veritat: la de les grans guerres mundials i, en concret, un paisatge que podríem definir el quilòmetre zero de totes les Troies: el final atòmic d'Hiroshima.

L'anomenada "modernitat cinematogràfica", explicada i reflexionada en les nostres latituds en el llibre *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-*

1980 de Domènec Font,<sup>15</sup> sembla contenir en una de les seves bases conceptuals aquesta presa de consciència moral a l'entorn de la Troia pròpia del món contemporani.

Troia va existir i va ser anihilada. El viatge odisseic parteix d'aquest fet. Si hom la converteix en símbol de la destrucció humana expressada en art i literatura, es pot establir un paral·lel amb el que succeeix segles més tard amb la Segona Guerra Mundial. El poeta neogrec Konstandinos Kavafis escriu a començaments del segle XX en el poema "La ciutat":

Tal com has devastat aquí la teva vida,  
aquí, en aquest racó petit,  
és en tota la terra que n'has fet la destrossa.<sup>16</sup>

Tot parafrasejant els savis versos del poeta, es pot afirmar la idea que, amb la destrucció de Troia, es va destruir una part de la humanitat. I aquest pensament és el que plana més conscientment o inconscientment en el paisatge moral i artístic a l'Europa de l'etapa posterior a la Segona Guerra Mundial.

---

<sup>15</sup> Aquest assaig citat al començament a propòsit de la presència de l'*Odissea* en el cinema, resulta també una guia útil per navegar per les mars de la cinematografia moderna. Vegeu Font, *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*.

<sup>16</sup> En català es poden llegir els poemes de Kavafis en les versions d'un escriptor insigne especialitzat en literatura clàssica: Carles Riba. La seva tasca va ser completada per Alexis E. Solà. Vegeu Konstandinos P. Kavafis, *Poemes\*\**, trad. Carles Riba, 7a ed. (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1993), 65.

## 2.2 Barbàrie i Il·lustració

A l'hora de valorar el segle XX, el pensador Georges Steiner expressa clarament l'horror de la barbàrie que ha patit Europa en el suggeridor assaig *Gramàtiques de la creació*.<sup>17</sup>

Tanmateix, malgrat tenir en consideració la nostàlgia i la il·lusió selectiva, la veritat persisteix: per a tot Europa i Rússia, aquest segle ha esdevingut una època infernal. Els historiadors estimen en més de setanta milions el nombre d'homes, dones i nens que la guerra, la fam, la deportació, l'assassinat polític i la malaltia han mort entre l'agost de 1914 i la "neteja ètnica" dels Balcans.<sup>18</sup>

Steiner situa en una causa interna de la mateixa Europa l'origen d'aquesta desgràcia:

El col·lapse de la humanitat [*humaneness*] en aquest segle XX té enigmes específics. No procedeix d'uns genets d'estepes distants ni de bàrbars a les portes. El nazisme, el feixisme, l'estalinisme (bé que, en aquest cas, més opacament) sorgeixen de dins el context, l'escenari, els instruments administratiusocials dels llocs suprems de la civilització, l'educació, el progrés científic i el desplegament humanitzador, sigui cristià o il·lustrat.<sup>19</sup>

Resulta significatiu que, en el canvi de mil·lenni, resti en el pensament occidental la idea de la catàstrofe i l'horror com a eix de la interpretació històrica del segle passat. Ara bé, en l'examen de la nostra civilització no tot ve

---

<sup>17</sup> Obra publicada originalment el 2001 a partir de les conferències realitzades en les "Gifford Lectures" a la Universitat de Glasgow el 1990. L'edició en català va aparèixer el 2002. Vegeu George Steiner, *Gramàtiques de la creació*, trad. Albert Mestres (Barcelona: Proa, 2002).

<sup>18</sup> *Ibíd.*, 13.

<sup>19</sup> *Ibíd.*

determinat per la destrucció. El mateix Steiner en la conferència “La idea d’Europa”,<sup>20</sup> pronunciada al Nexus Instituut de Tilburg el maig de 2004, afirma:

El pes ambigu del passat en la idea i la substància d’Europa prové d’una dualitat primordial, la qual constitueix el quart axioma. Es tracta de la doble herència d’Atenes i de Jerusalem. (...) Ser europeu és intentar conciliar, moralment, intel·lectualment i existencialment els ideals, les reivindicacions i les praxis contraposades de la ciutat de Sòcrates i de la d’Isaïes.<sup>21</sup>

En aquest doble eix trobem una contradicció i, alhora, una oportunitat:

Som un bípede capaç d’un sadisme atroç, de ferocitat territorial, cobdícia, vulgaritat i abjecció de tota mena. (...) Tanmateix, aquest mamífer desgraciat i perillós ha desenvolupat tres activitats, addicions o jocs, d’una grandesa del tot transcendent. Són la música, les matemàtiques i el pensament especulatiu (en el qual incloc la poesia, que es pot definir com la música del pensament).<sup>22</sup>

Steiner creu que “Aquests tres cims preeminents de l’intel·lecte humà i la sensibilitat creativa –la música, les matemàtiques i la metafísica- fan bona l’afirmació de Shelley que «tots plegats som grecs»”.<sup>23</sup> D’altra banda, veu “en l’enigmàtica singularitat i dispersió d’Israel”<sup>24</sup> l’origen d’aspectes com el diàleg de la nostra civilització amb el transcendent, el lligam del concepte de llei amb

---

<sup>20</sup> Es tracta de la desena conferència d’aquest institut holandès. Va ser pronunciada el maig de 2004 i publicada en català l’any següent a Barcelona. Vegeu George Steiner, *La idea d’Europa*, trad. Víctor Compta (Barcelona: Arcàdia, 2005).

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 28.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> *Ibíd.*, 31.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, 32.

una dimensió moral o “el nostre mateix sentit de la història com un temps ple de significat”.<sup>25</sup>

Steiner dibuixa el llegat hebraic en les figures que han estat acceptades com a pares de la modernitat: Marx, Freud i Einstein, amb l'afegitó, segons ell mateix, de Proust. Conscient que les relacions no han estat mai fàcils, situa la invenció del cristianisme en la tensió entre allò que és jueu i allò que és grec, de manera que “la idea d'Europa” és en definitiva una “història de dues ciutats”.<sup>26</sup>

Per un cantó, doncs, irromp la barbàrie del gènere humà; per un altre, emergeix la sensibilitat i l'intel·lecte que troben dues fonts originàries de sentit: la cultura grega i l'hebraica simbolitzades en les ciutats d'Atenes i Jerusalem. La sensibilitat humana i els productes de la intel·ligència són capaços de projectar la humanitat cap a un estadi superior de civilització alhora que doten de sentit el pas col·lectiu del gènere humà, el sentit de la història.

En certa mesura, Steiner està retratant el terme proposat de Troia pròpia, però també un sentit de viatge, una recerca que va més enllà i que, seguint la proposta metafòrica d'aquesta tesi, vindria a ser una mena d'Odissea cap a una Ítaca que troba en les arrels i l'itinerari de la modernitat cinematogràfica, des de Rossellini a Jean-Luc Godard, un camí intel·lectualment atractiu i creativament fecund que recorre alguns dels nuclis fonamentals de la cultura i l'art europeus de la segona meitat del segle XX. Una ruta que acaba cristal·litzant en la mateixa presència de l'*Odissea* en el cinema i la literatura.

I de la filosofia, es podria afegir. Als mateixos anys quaranta, en ple context del final de la Segona Guerra Mundial i de les seves conseqüències, s'escriu una obra cabdal en la reflexió sobre les possibilitats i els límits de la Il·lustració a partir de l'examen de la barbàrie que ha significat la conflagració bèl·lica. Es

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> *Ibíd.*, 33.

tracta de l'assaig de Max Horkheimer i Th. W. Adorno *Dialéctica de la Ilustración*,<sup>27</sup> donat a conèixer entre el 1944 i 1947. Els autors hi afirmen:

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad.<sup>28</sup>

No es pot dir amb més contundència: el programa de millora de la humanitat forjat en l'origen de l'era contemporània ha quedat reduït a un sintagma contundent: "triunfal calamidad". Els filòsofs analitzen el perquè. Allò primer que constaten és l'expulsió dels mites i l'entronització de la ciència: "El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia."<sup>29</sup> D'aquesta manera, es constitueix un saber en què esdevé fonamental la tècnica i en què l'objectiu fonamental és el domini:

La técnica es la esencia de tal saber (...) Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres. Ninguna otra cosa cuenta. Sin consideración para consigo misma, la Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia. Sólo el pensamiento que se hace violencia a sí mismo es lo suficientemente duro para quebrar los mitos. (...) Poder y conocimiento son sinónimos.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Amb introducció del mateix traductor, Juan José Sánchez, vegeu Max Horkheimer i Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Juan José Sánchez, 9a ed. (Madrid: Editorial Trotta, 2009). El text es va donar a conèixer el 1944 amb el títol de *Fragments filosòfics*. Vegeu Max Horkheimer i Theodor W. Adorno, *Philosophische Fragmente* (New York: Institute of Social Research, 1944). Tres anys més tard s'editaria en forma de llibre amb el títol que coneixem.

<sup>28</sup> Horkheimer i Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 59.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 60.

Els autors veuen en això la renúncia, precisament, al sentit: “En el camino hacia la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad.”<sup>31</sup>

El pensament dialèctic porta a considerar una paradoxa: que aquest procés estava ja contingut en els mateixos mites: “Pero los mitos que caen víctimas de la Ilustración eran ya producto de ésta.”<sup>32</sup> Per això, el “mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad”.<sup>33</sup> La conclusió és clara:

La propia mitología ha puesto en marcha el proceso sin fin de la Ilustración, en el cual toda determinada concepción teórica cae con inevitable necesidad bajo la crítica demoleadora de ser solo una creencia, hasta que también los conceptos de espíritu, de verdad, e incluso el de Ilustración, quedan reducidos a magia animista.<sup>34</sup>

Sigui com sigui, la humanitat no s’ha lliurat del terror:

Pero esta dialéctica sigue siendo impotente en la medida en que se desarrolla a partir del grito de terror, que es la duplicación, la tautología del terror mismo. Los dioses no pueden quitar al hombre el terror del cual sus nombres son el eco petrificado. El hombre cree estar libre del terror cuando ya no existe nada desconocido. Lo cual determina el curso de la desmitologización, de la Ilustración, que identifica lo viviente con lo no viviente, del mismo modo que el mito identifica lo no viviente con lo viviente. La Ilustración es el temor mítico hecho radical.<sup>35</sup>

En certa mesura, en llegir aquestes paraules anys més tard, hom no pot deixar de visualitzar en la ment l’expressió d’horror transmesa en el quadre de l’artista

---

<sup>31</sup> Ibíd., 61.

<sup>32</sup> Ibíd., 63.

<sup>33</sup> Ibíd., 64.

<sup>34</sup> Ibíd., 66.

<sup>35</sup> Ibíd., 70.

noruec Edvard Munch, *Skrik (El crit)*, com a símbol del terror viscut al segle XX. Un terror que reconeix en els morts denunciats per Steiner la seva cara més fosca.

### 2.3 L'*Odissea* en l'epicentre de la cultura i el pensament de la modernitat

L'*Odissea* és el text de referència en l'imaginari cultural d'occident. Aquella ciutat d'Atenes que Steiner veu com un dels símbols de la construcció d'Europa és, en certa mesura, l'Atena que es revela a Ulisses i l'inspira en els moments crucials de la seva aventura. Després es tractarà aquesta qüestió des del punt de vista literari. Ara, però, crida l'atenció un fet: la filosofia que pensa el fracàs il·lustrat en el context de la barbàrie que per a Europa significa la Segona Guerra Mundial pren com a base l'*Odissea* d'Homer, a la qual considera referent textual. D'aquesta manera, Max Horkheimer i Th. W. Adorno escriuen dins la *Dialéctica de la Il·lustración* tot un capítol intítulat "Excursus I. Odiseo, o mito e Ilustración", que pretén demostrar com l'obra homèrica exemplifica les idees exposades resumidament en l'apartat anterior: "Como la historia de las sirenas encierra en sí el nexo inextricable entre mito y trabajo racional, la *Odisea* en su conjunto da testimonio de la dialéctica de la Ilustración."<sup>36</sup>

Això és possible perquè, si bé és cert que el poema homèric recull la tradició dels mites, en organitzar-los entra en contradicció amb ells.

(...) cantar la ira de Aquiles y la aventura de Odiseo constituye ya una estilización nostálgica de lo que no se deja ya cantar, y el héroe de las aventuras se revela como prototipo del individuo burgués, cuyo concepto se origina en aquella autoafirmación unitaria de la cual el héroe peregrino proporciona el modelo prehistórico. En el poema épico, opuesto histórico-filosófico de la novela, aparecen finalmente los rasgos

---

<sup>36</sup> Ibíd., 97.



novelescos, y el cosmos venerable del mundo homérico pletórico de sentido se manifiesta como producto de la razón ordenadora, que destruye al mito justamente en virtud del orden racional en el cual lo refleja.<sup>37</sup>

Per tant, per als filòsofs de l'anomenada Escola de Frankfurt, l'*Odissea* exemplifica la paradoxa entre mite i il·lustració i, per extensió, l'origen de la contradicció que condueix al fracàs de l'època contemporània. Deixant de banda la lectura de tall marxista de l'*Odissea* que realitzen en el seu assaig, ja que no és objecte de l'estudi, en canvi sí que interessa subratllar que l'*Odissea* se situa en l'epicentre filosòfic dins el context de la Segona Guerra Mundial, i que és considerada el fonament textual d'Occident. Els mateixos filòsofs ho reconeixen: "No hay obra sin embargo, que sea testimonio más elocuente de la imbricación entre mito e ilustración que la de Homero, el texto base de la civilización europea."<sup>38</sup>

Aquesta presència de l'*Odissea* i el seu heroi Ulisses resulta significativa també en la literatura del segle XX. Per aquest motiu, a partir de la segona meitat del segle XX, comença a vertebrar-se un pensament crític de caràcter comparatista al voltant del que, a la dècada dels quaranta, Max Horkheimer i Th. W. Adorno van definir el text base de la civilització europea. En aquest sentit, un obra clau, la qual a més ha anat reeditant-se i revisant-se fins als nostres dies, és *The Ulysses Theme : A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*<sup>39</sup> del

---

<sup>37</sup> Ibíd.

<sup>38</sup> Ibíd., 99.

<sup>39</sup> Es tracta d'un estudi de caràcter comparatista que ja va posar sobre la pista el 1954 tant de la importància del mite de l'*Odissea* en la literatura posterior com de les diverses lectures que en fan alguns creadors significatius del segle XX. Amb millores, l'obra es va reeditar el 1962 i el 1968. La versió original té una actualització realitzada el 1992 per Charles Boer a l'edició: William Bedell Stanford, *The Ulysses Theme : A Study in the Adaptability of a Traditional Hero* (Dallas (Tex.): Spring Publications, 1992). La traducció en castellà s'ha dut a terme el 2013, edició que fem servir en les nostres cites. Vegeu William Bedell Stanford, *El tema de Ulises*, ed. Alfonso Silván, trad. B. Afton Beattie i Alfonso Silván (Madrid: Dykinson, 2013).

professor del Trinity College de Dublín i editor de l'*Odissea*, W.B. Stanford (1910-1984). En el primer capítol de l'assaig, Stanford parla ja de l'adaptabilitat de les figures mítiques, i es mostra colpit per la fecunditat del mite d'Ulisses en la literatura posterior. Resulta molt interessant l'exposició de l'evolució del mite i la seva interpretació en la literatura universal.

Un aspecte que podria explicar ja d'entrada la complexitat del mite d'Ulisses és que no es tractava d'una invenció pròpia d'Homer, cosa que ni el mateix Homer no va suggerir mai. Una prova a favor d'això podria constituir-la el fet que només en grec hi ha dotze variants a l'hora d'escriure el seu nom. A més, hi ha la interpretació d'algunes paraules clau que defineixen el seu caràcter. Potser allò que reverteix més interès és la reflexió entorn de la paraula grega *polytropos*, ja que té conseqüències diverses en el posicionament dels literats posteriors entorn del personatge. Afirmar Stanford:

Cuando Homero dice "Háblame, Musa, del hombre *polytropon*", ¿qué quería decir con el epíteto? Etimológicamente sugiere 'de muchas vueltas', pero sigue habiendo ambigüedad. Por lo que se ve, los detractores de Odiseo a finales del siglo V lo interpretaron peyorativamente en un sentido moral, como 'que cambia a menudo de carácter, y por tanto inestable, sin principios y sin escrúpulos'.<sup>40</sup>

Amb tot, també n'hi va haver defensors:

Antístenes acudió en defensa de Odiseo. *Polytropos*, argumentó, no se refiere ni al carácter ni a la moral en absoluto. Sencillamente indica la habilidad de Odiseo para adaptar las figuras de su discursos ('tropos') a las necesidades de sus oyentes en cualquier momento.<sup>41</sup>

Stanford traça molt bé la riquesa i la complexitat de les interpretacions de la figura de l'heroi homèric en la literatura llatina –posa en un context ponderatiu

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*, 133.

<sup>41</sup> *Ibíd.*

les paraules negatives de Virgili, per exemple-, en els pares de l'església –en general, tots els corrents influïts per l'estoïcisme valoren positivament Ulisses-, i la restitució d'Homer i Ulisses a partir del Renaixement sota l'ombra de Plutarc. Tanmateix, convé fixar-se en la important aportació que Stanford fa en el capítol XIV de l'assaig, intitulat "El viajero errante". Per a l'estudiós, la clau de volta en la visió que cristal·litza en el Romanticisme de l'heroi grec com a viatger errant es troba en la *Divina Comèdia* de Dante. Afirmar Stanford:

El primer gran retrato vernáculo de Ulises como el viajero errante aparece en el canto vigésimo sexto del *Infierno* de Dante. Se trata de una figura paradójica, del tipo de Jano: una cara mira sombría hacia atrás a la concepción convencional latina de Ulises como el vencedor tramposo de los troyanos; la otra, asombrosamente radiante, atisba hacia delante el espíritu del Renacimiento y del romanticismo del siglo XIX. Junto a la concepción de Ulises de Homero, la de Dante, a pesar de su brevedad, es la más influyente de toda la evolución del héroe errante.<sup>42</sup>

Stanford troba significatiu que sigui Virgili qui formuli l'acusació i no el mateix Dante, qui segurament coneixia els arguments de Ciceró, Horaci i d'alguns dels pares de la Església al voltant de la saviesa i l'enteresa d'Ulisses. Ara bé, Stanford defensa el mateix geni de Dante com a font per comprendre la complexitat i el sentit profund del mite d'Ulisses i, per aquesta raó, li dóna veu pròpia. Neix així una història mai no sentida abans que porta a Ulisses després de Circe cap a les columnes d'Hèrcules, cap al confí del món conegut. La clau de volta rau en el desig de coneixement. I, tanmateix, un remolí se'n duu la barca i fa impossible cap retorn. Per a Stanford:

Tanto en su mitología como en sus implicaciones morales ésta es una versión revolucionaria del último viaje de Ulises. Des del punto de vista mitológico su aspecto revolucionario reside en el hecho de que Ulises nunca en absoluto regresa a casa de sus viajes errantes odiseicos. En lugar de ello va directamente desde Circe en busca de la satisfacción de su deseo desordenado de conocimiento y de experiencia del mundo desconocido.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 222.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, 225.

I aquí es troba la causa de la condemna que fa Dante d'Ulisses:

Desde el punto de vista moral, Ulises ahora se convierte en un símbolo del deseo pecaminoso del conocimiento prohibido. Esto le da a Dante su razón última para condenarlo como un falso consejero, porque al persuadir a sus compañeros de que le siguieran en su búsqueda de conocimiento los llevó a la destrucción.<sup>44</sup>

Stanford explica la restitució del mite fins que, a partir de Goethe, i en el marc de l'hel·lenisme romàntic, torna a irrompre amb força la figura d'Ulisses. Així, el 1786 Goethe va començar una tragèdia inacabada sobre els amors de Nausica amb Ulisses. Fins i tot, animat pel projecte, va arribar a viatjar a Sicília on sovint s'hi ha emmarcat l'arribada d'Ulisses a terra dels feacis. La manca d'inspiració va acabar amb les aspiracions d'un Goethe que per moments va viure sensacions homèriques en terres sicilianes. El crític continua el dibuix de les adaptacions homèriques de l'*Odissea* fins que al capítol següent, "El héroe reintegrado", subratlla l'envergadura de dues obres que prenen el clàssic homèric com a referència: l'*Ulisses*<sup>45</sup> de James Joyce (1922) i l'*Odissea* de Nikos Kazantzakis.<sup>46</sup> Per a Stanford, aquestes obres sobrepassen les contribucions anteriors entre altre raons per la seva magnitud, i confirmen que l'*Odissea* i el seu heroi Ulisses esdevenen clau per a comprendre el món contemporani: "Pero al menos el crítico de mediados del siglo XX puede consignar con certeza que las figuras de Ulises de Joyce y Kazantzakis sí

---

<sup>44</sup> *Ibid.*<sup>o</sup>

<sup>45</sup> Aquesta obra clau de la literatura contemporània va ser traduïda al català per Joaquim Mallafrè el 1981. Vegeu James Joyce, *Ulisses*, trad. Joaquim Mallafrè (Barcelona: Edhasa, 1990).

<sup>46</sup> Obra d'una vida, la va començar el 1924 i la va reescriure set vegades fins la seva publicació el 1938. En castellà, vegeu Nikos Kazantzakis, *Odisea*, trad. Miguel Castillo Didier (Barcelona: Planeta, 1975).

presentan símbolos excepcionalmente comprensivos de las aspiraciones y perplejidades contemporáneas.”<sup>47</sup>

El 1954 W.B. Stanford situa, doncs, en l'epicentre dels estudis comparats el “tema d'Ulisses”, focalitza la importància en la història de la literatura universal el Cant XXVI de la Divina Comèdia i estableix les obres de Joyce i Kazantzakis com a representatives de l'*Odissea* en la literatura del segle XX. L'assaig obre l'any 1954 un camí de reflexió sensacional, ja que, a més, i segurament per manca de perspectiva històrica, es mostra limitat en la consideració del segle XX. Estudis posteriors han vingut a donar sentit a aquesta línia de pensament. Un de molt significatiu és *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*,<sup>48</sup> on l'especialista en literatura comparada Piero Boitani duu a terme una exposició detallada de la presència del clàssic grec en la literatura posterior tot repassant alguns dels principals raonaments que s'han exposat per explicar el perquè d'aquesta presència.

Com Stanford, Boitani observa també com en els fonaments mateixos de la constitució de la literatura de l'Europa contemporània resulta significativa l'admiració de Goethe per l'*Odissea*. En el llibre *Viatge a Itàlia*,<sup>49</sup> l'escriptor explica l'episodi en què compra a Palerm un exemplar del clàssic Homèric per rellegir-lo. Anota Boitani:

Los jardines públicos de la ciudad marítima le parecen el espejo tangible de la isla encantada de Alcínoo, y la naturaleza y los colores de Sicilia, la encarnación de la Urlandschaft, o primigenio e ideal paisaje homérico. Los personajes del poema le parecen delinear la imagen del Urmensch, del hombre primordial, incontaminado y

---

<sup>47</sup> Stanford, *El tema de Ulises*, 271.

<sup>48</sup> La primera edició italiana va aparèixer el 1992. Vegeu Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse: figure di un mito* (Bologna: Il Mulino, 1992). Per a l'edició en castellà vegeu Piero Boitani, *La sombra de Ulises: imágenes de un mito en la literatura occidental*, trad. Bernardo Moreno Carrillo (Barcelona: Península, 2001).

<sup>49</sup> Boitani situa la cita a Palerm el 7 d'abril de 1787. Per a la versió en català del clàssic de Goethe, amb pròleg de J. Muñoz Millanes, vegeu Johann Wolfgang von Goethe, *Viatge a Itàlia*, trad. Rafael M. Bofill (Barcelona: Columna, 1996).

sensato. La *Odisea* brilla para él –como escribirá más tarde a Schiller- no solo como poesía, sino también como la Naturaleza propiamente dicha.<sup>50</sup>

La idealització de l'*Odisea* es correspon amb el procés d'idealització del món hel·lènic que està procurant la il·lustració alemanya en la construcció del seu propi imaginari com a literatura, i que constituirà un dels llegats més fecunds, gràcies a la tasca de transició d'escriptors com Goethe, al Romanticisme. En el seu interessant assaig *Los primeros viajeros a Grecia y el ideal helénico*,<sup>51</sup> David Constantine analitza els viatges a Grècia i la construcció de la seva pròpia idea en el món modern des del segle XVII, i en el qual destaca la figura de Winckelmann:

Nadie hizo más en favor de la idea y del ideal de Grecia que Johann Joachim Winckelmann. Por conducto de él, que nunca estuvo allá, se aclaró el concepto del logro clásico y para una buena parte del empeño artístico del siglo XVIII se convirtió en una estrella polar de una brillantez deslumbrante. Lo que dijo acerca del arte griego, no obstante que era muy poco lo que había visto de él, se arraigó profundamente en las conciencias europeas.<sup>52</sup>

On sí que va estar Winckelmann va ser a Itàlia, col·laborant així a l'establiment del viatge a Itàlia com a nexa d'unió amb l'essència de l'art clàssic i a la construcció del tòpic contemporani d'aquest país. Goethe va seguir aquest camí, de manera que l'actuació arqueològica de Pompeia i Herculà esdevé fonamental:

De Roma Winckelmann se trasladó en tres ocasiones a Nápoles, y ahí visitó las excavaciones de las ciudades sepultadas de Pompeya y Herculano (...) Las excavaciones, que empezaron en Herculano en 1738 y en Pompeya en 1748,

---

<sup>50</sup> Boitani, *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*, 13-14.

<sup>51</sup> Vegeu David Constantine, *Los primeros viajeros a Grecia y el ideal helénico*, trad. Mercedes Pizarro (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989).

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 210.

continuaron durante todo el siglo y eran un gran atractivo. Goethe, al visitar esos lugares en marzo de 1787, comentó: “Es ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das den Nachkommen so viele Freude gemacht hätte” (“Ha habido en el mundo muchas catástrofes, pero son pocas las que han dado a las generaciones posteriores tanto placer”).<sup>53</sup>

En l'assaig *El Héroe y el Único*,<sup>54</sup> Rafael Argullol recorda la importància que per a la comprensió de l'influx homèric sobre el Romanticisme té l'obra d'un altre autor: Gian Battista Vico. Afirmar Argullol:

Algunos años antes de que Winckelmann, con efectos revolucionarios para la estética de su época, hiciera resurgir a la Grecia clásica como modelo de belleza –y, consecuentemente, de civilización- ideal, en Italia Gian Battista Vico, ha abordado el tema con fecundidad.<sup>55</sup>

Per a Argullol, Vico, estudiós del neoplatonisme florentí i de la filosofia màgica del Renaixement, en investigar el pas de l'«edat divina» a l'«edat heroica» arriba a conclusions que es renovaran amb l'esperit romàntic. Des d'aquesta perspectiva, Vico planteja la descoberta del nou Homer, aspecte clau per comprendre l'influx de la fascinació homèrica entre els romàntics posteriors. Afirmar Argullol:

De ahí que cuando, en el libro tercero de la *Scienza Nuova*, aborda el problema de «El descubrimiento del verdadero Homero» llega a la conclusión de que éste, más que un poeta, es una realidad colectiva de la humanidad griega, un documento de la identidad primordial entre poesía e historia. El *verdadero Homero* es la capacidad que tuvo el antiguo pueblo helénico para autodotarse de una colectiva *mente de héroe*, de un principio generador del saber, capaz de oponer, mediante una elección mitológica

---

<sup>53</sup> Ibíd., 223-224.

<sup>54</sup> Rafael Argullol, *El Héroe y el Único: el espíritu trágico del Romanticismo* (Barcelona: Destino, 1990).

<sup>55</sup> Ibíd., 254.

esencialmente antropomòrfica, una consciència orgànica a la inorgànica de les primitives mitologies religioses orientals.<sup>56</sup>

Gràcies a la concepció del vertader Homer, Vico, segons Argullol, eradica la versió arcàdica de l' "Edat d'Or" i anticipa les bases des de les quals el Romanticisme analitzarà la contradicció de l'*Heroi*:

Para Vico los dos grandes principios poéticos de Homero son, precisamente, la coherencia de su *carácter heroico* y la singularidad de su *estilo trágico*. En el *verdadero Homero* viquiano se contienen ya dos de las piedras angulares de la lírica trágica del Romanticismo: *la consideración del orden homérico como aquel en que el Héroe en mayor medida se ha aproximado al Único y la creencia de que tampoco el hombre homérico ha escapado a la vertiente trágica de esta aproximación.*<sup>57</sup>

Per a Argullol, des de la dialèctica de l'*Heroi* i l'*Únic*, la fascinació romàntica per Homer és incessant: "De Goethe a Kleist y Hölderlin, de Alfieri a Leopardi y Keats, de Vigni a Shelley y Musset, la «fascinación homérica» de los románticos fue constante (...) La concepción homérica del mundo planea sobre la razón romántica."<sup>58</sup>

No és d'estranyar, doncs, que en sintetitzar tot el que ha significat la reinterpretació de l'*Odissea* en el context de la reconsideració del món clàssic en el món contemporani, Boitani parli d'un "logos cultural" constant:

Ulises constituye lo que ciertos críticos contemporáneos llaman «discurso de la civilización occidental», y ciertos historiadores, «imaginario» «de larga duración»; en otras palabras, un arquetipo mítico que se desarrolla en la historia y la literatura, cual

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, 254-255.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, 255.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, 255-256.



logos cultural constant. Parafrazeando a Bernard Andreae, Ulises representa la «arqueología» de la imaginación europea del hombre.<sup>59</sup>

Per a Boitani, la capacitat d'Ulisses per travessar les diferents èpoques s'explica així: "Porque desde los orígenes es un signo –en el plano cultural, el signo de toda una episteme."<sup>60</sup> A l'hora d'explicar-nos què entén per signe, fa servir una distinció de Gottlob Frege: "Ulises es signo porque expresa un sentido y no denota un significado (...) Desde el principio de su existencia mítico-literaria constituye un modelo, una forma «multiforme» (*polytropos*) de vida humana llena de potencialidades."<sup>61</sup>

Es produeix novament una argumentació crítica al voltant del concepte suggeridor de *polytropos*, no endebades el grau d'adaptabilitat del mite d'Ulisses i del periple de l'*Odissea* al llarg de la història és extraordinari. Boitani rebla el seu pensament tot veient en l'heroi homèric un model de poesia: "Finalmente –y esto es lo que más nos interesa aquí-, Odiseo constituye en su metis y en su alethia, en el astuto arte de la sabiduría, que lo liga a Atenea, y en la verdad, que lo asocia a Apolo, un modelo de poesía."<sup>62</sup>

L'assagista italià convida a repassar el Llibre XI on el mateix Ulisses explica als feacis la seva pròpia història tot aconseguint que Alcíno desitgi escoltar tota la nit les "empreses meravelloses" que Ulisses sap narrar tan bé. Per a Boitani la "poesía nace en medio del encanto de quien la escucha. Es el fin del destino y

---

<sup>59</sup> Boitani, *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*, 14.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 16-17. Boitani argumenta al voltant del pensament d'un dels fundadors de la lògica matemàtica moderna, Gottlob Frege, i cita l'edició italiana a cura de Corrado Mangione del capítol «Senso e significato» del llibre *Logica e Aritmetica*. Vegeu Frege, *Logica e Aritmetica*, ed. Corrado Mangione (Torino: Boringhieri, 1965), 374-404.

<sup>62</sup> Boitani, *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*, 17.

de la Historia.<sup>63</sup> I estableix una línia d'aquesta mena d'alè sagrat que passa per Goethe i arriba al món contemporani a través del concepte que Walter Benjamin anomenarà aura:

El arte engaña imponiendo sus *mythoi* –dice Píndaro-, y, sin embargo en las «mentiras» y en la «alada facilidad» de Homero (y por tanto de Odiseo) hay un especial *semnon*, un algo de sacro, augusto venerable y majestuoso. Esto mismo provocará la admiración de Werther y Goethe; y, en nuestro siglo, Walter Benjamin lo llamará «aura».<sup>64</sup>

La conclusió és contundent: “Ulises constituye para la Grecia arcaica y clásica un modelo cabal de episteme y poesía.”<sup>65</sup> Això és possible, seguint Boitani, perquè la meravella constitueix tant la font de la saviesa (*philo-sophia*) com de l'inici de la poesia on el *philomythos* és, i aquí cita la *Metafísica* d'Aristòtil: “en cierta medida un filósofo, ya que el mito es un conjunto de cosas maravillosas.”<sup>66</sup> Boitani ho resumeix unint en el concepte de meravella la font del *logos* i del *mythos*, bo i subratllant com ja va fer Stanford la lectura medieval que efectua Dante.

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, 18.

<sup>64</sup> *Ibíd.*

<sup>65</sup> *Ibíd.*

<sup>66</sup> *Ibíd.*, 19.

## 2.4 Omplir la vida amb virtut i coneixement

Piero Boitani acaba unificant l'esfera de la filosofia, la ciència i la poesia sota l'afany que l'home té de conèixer. A l'expressió d'aquest impuls contribueix el clàssic humanista Dante Alighieri amb la creació dins la *Divina Comèdia* d'un mite d'Ulisses. Afirmar Boitani:

Lo que une a la filosofía, la ciencia y la poesía es el deseo que los Hombres como tales, por naturaleza, tienen de saber. Con una fuerza extraordinaria, a este impulso dará voz Dante, poeta-filósofo e inventor de un mito de Ulises que figura entre los más memorables.<sup>67</sup>

És aquesta una qüestió important, ja que en l'imaginari creatiu del segle XX la visió que proposa Dante d'Ulisses esdevé un nucli d'interpretació amb diverses possibilitats i amb una influència directa no tan sols sobre la reflexió crítica de la literatura, sinó també en el flux mateix de la creació literària i cinematogràfica. Per aquest motiu, Boitani, d'altra banda també especialista en literatura medieval, dedica a aquesta qüestió en *La sombra de Ulises* el capítol segon, intítulat "Naufragio: interpretación y alteridad".

Per comprendre en profunditat aquesta qüestió, s'ha d'anar al començament del cant XI de l'*Odíssea*, quan Ulisses viatja per indicació de Circe al regne d'Hades per fer la consulta als morts sobre el seu retorn a Ítaca. Es llegeix en la cèlebre versió catalana de Carles Riba:

I tot el dia tibà el velam de la nau viatgera;  
i va pondre's el sol, i ombrejaven tots els camins,  
quan arribà al termenal de l'Oceà d'aigües fondes,  
on es troba el país i la ciutat dels cimmericis,  
embolcallats de boira i de núvol: uns homes que viuen  
sense que mai el Sol resplendent amb sos raigs els llambregui (...)<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Ibíd.

<sup>68</sup> Vegeu Homer, *Odíssea*, trad. Carles Riba (Barcelona: La Magrana, 1993), 187-188.

En aquest passatge, Boitani destaca la presència en el text original de la paraula *zophos* que significa en grec tant “occident” com “foscor”. Ulisses ha viatjat als confins del món conegut i, en la roca que li ha indicat Circe, arriba a l’indret on es posa en contacte amb el buf dels morts, entre els quals retroba el de Tirèsias per tal de guiar-lo. La transcendència d’aquest episodi fa que es pugui parlar d’una metàfora de caràcter ontològic, ja que com afirma Boitani, tot seguint P.H. Damon:

Metafóricamente, pues, en el «discurso mítico» navegar más allá de Gibraltar significa atravesar un umbral ontológico, traspasar el límite (*peras*) asignado al hombre, en dirección a una tiniebla transnatural. He aquí, pues, establecidos los confines a la vez del conocimiento y de la vida, los dos árboles prohibidos a la humanidad en el jardín del Edén, sito en oriente.<sup>69</sup>

Es pot interpretar, doncs, com un viatge als confins, als mateixos límits entre la vida i la mort, ja que l’Hades és el territori dels morts, dels que un dia van tenir vida, dels que han estat. Allà, el buf de Tirèsias vaticina que encara tenen alguna possibilitat de retornar a Ítaca, tot i les penes que els esperen. I també hi troba la seva mare, cosa que li serveix com a senyal per descobrir que ha mort durant el seu periple lluny de casa.

I vingué aleshores el buf de la mare difunta,  
Anticlea, la filla del tan magnànim Autòlic,  
que era viva quan vaig partir cap a Troia la santa.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Boitani, *La sombra de Ulises: imágenes de un mito en la literatura occidental*, 27. El 1965, P.H. Damon va escriure sobre Ulisses. Vegeu P.H. Damon, "Dante's Ulysses and the Mythic Tradition," a: *Medieval Secular Literature: Four Essays*, ed. William Matthews (Los Angeles: University of California Press, 1965), 25-45.

<sup>70</sup> Homer, *Odissea*, 190.

Un altre confí fascinant. Ulisses s'ha d'enfrontar simbòlicament i paradoxalment a la fi del seu origen: la mare, amb la qual mantindrà en aquest espai de frontera entre els vius i els morts un diàleg molt interessant. Abans, però, conversa amb el buf de Tirèsias de Tebes, el qual, en una prolepsi fabulosa, li diu el que passarà si fa bé les coses:

-Vas cercant un retorn com la mel, esplèndid Ulisses,  
i te'l farà treballós un déu, car no penso que passis  
mai d'amagat d'Aquell que sorolla la terra i que et guarda  
ràbia en el cor, per haver-li eixorbat el seu fill que s'estima.  
Tota vegada, encara podeu arribar, passant penes,  
si t'avens a frenar el teu cor i el cor dels teus homes  
des del primer moment que atraquis la nau ben obrada  
a l'illa del trident (...) <sup>71</sup>

Espai, temps, realitat, tot queda difuminat. Tot sembla l'ombra d'un somni, l'ombra d'un viatge cap als secrets de l'interior de la ment humana. Va inventar Homer el surrealisme en plena constitució de la literatura d'occident? Potser sí. El que queda clar és que Homer, mitjançant un llenguatge mitològic, va plantar la llavor per a la descoberta en literatura de les coves internes de la ment molts segles abans que Freud inventés en el XX la psicoanàlisi i dinamités el món de la consciència obrint el coneixement als artistes i als escriptors a través de la meravella del somni, del que és en el subconscient, dels nostres mateixos límits com humans. Li diu l'Eàcida a Ulisses:

¿Com has gosat a l'Hades baixar, on els morts insensibles  
tenen l'estatge, fantasmes dels que han basquejat a la terra? <sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Ibíd.

<sup>72</sup> Ibíd., 201.

I aquests fantasmes que han basquejat a la terra els retrobem en la cinematografia i la literatura del segle XX, com en el cas de Rossellini i en el de Moravia tot inspirant Godard.

Ulisses vol saber el seu destí i el dels seus, per això s'endinsa a l'Hades, amb un preu que li indica molt bé Circe quan torna:

-Pobres humans, que en vida heu baixat a l'estatge de l'Hades,  
dues vegades difunts, quan els altres no en moren més que una!<sup>73</sup>

Com ressona aquesta frase tot fent tremolar el mateix segle XX! Davallar a la pròpia consciència interior del segle XX ha tingut també el preu simbòlic d'una doble defunció en relació a la resta de mortals. Difunts del buit? Del no-res? Tornem al punt inicial del viatge als confins del món físicament conegut, que coincideix amb els dels límits de la raó en una metàfora homèrica portentosa.

Uns segles, abans, en l'alba encara de l'humanisme de l'era moderna, la fascinació que hi va sentir Dante va ser total i hi va veure, conscientment o intuïtivament, la possibilitat d'anar més enllà de la condemna escolàstica a Ulisses, hereva d'una part mateixa de la cultura grecoromana. Com s'anunciava en l'apartat anterior, cal situar-se en el Cant XXVI de l'*Inferno* i, en concret, entre els versos 85 i 142, quan el mateix Ulisses explica com, després de marxar de Circe, el viatge esdevé un itinerari de coneixement del món per damunt de les pròpies arrels:

(...)  
né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né'l debito amore  
lo qual dovea Penelopè far lieta,  
vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'ì'ebbi a divenir del mondo esperto  
e de li vizi umani e del valore;  
(....)<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Ibíd., 207.

En la traducció al català de Josep Maria de Sagarra:

(...)  
ni el goig del fill, ni l'abraçada estreta  
del meu pare xacrós, ni el jurament  
d'amor fet a l'esposa mansueta,

no em varen vèncer l'esperit, ardent  
per córrer món i per tornar-me expert  
en les virtuts i els vicis de la gent.<sup>75</sup>

Un viatge que, quan arriba als confins del món conegut, a les torres mateixes d'Hèrcules, esdevé el moment vibrant en què Ulisses s'adreça als seus homes per fer tota una declaració d'amor a la humanitat des del coneixement:

“O frati”, dissi, “che per cento milia  
perigli siete giunti a l'occidente,  
a questa tanto picciola vigilia  
de' nostri sensi ch'è del rimanente  
non vogliate negar l'esperienza,  
di retro al sol, del mondo sanza gente.  
Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza”.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Per l'original italià, vegeu Dante Alighieri, *Commedia Inferno*, ed. Emilio Pasquini i Antonio Quaglio, 7a ed. (Milano: Garzanti, 1994), 313.

<sup>75</sup> Com en el cas de l'*Odissea*, un altre gran poeta, Josep Maria de Sagarra, va dur a terme en llengua catalana la traducció en vers de la *Divina Comèdia*, amb l'afegitó d'uns interessants comentaris. Vegeu Dante Alighieri, *Divina Comèdia*, trad. Josep Maria de Sagarra, 2a ed. (Barcelona: Edicions 62, 1997), 139.

<sup>76</sup> Alighieri, *Commedia Inferno*, 314-315.

En paraules de Sagarra:

“Oh germans,” vaig cridar “que per cent mil  
perills, de l’Occident heu vist la punta:  
si passar a l’altra banda em ve d’un fil

i si als sentits la senectut s’ajunta,  
per un ai, no em negueu l’experiment,  
i anem al món on cap vivent no apunta!

Considereu si us plau vostra sement:  
no sou pas bèsties, i heu d’omplir la vida  
amb la virtut i el coneixement”.<sup>77</sup>

Aquestes paraules donen embranzida als companys, de manera que posen  
proa amb alegria cap a la nova frontera, fins que la mar mateixa els engoleix:

Noi ci allegrammo, e tosto torno in pianto,  
ché de la nova terra un turbo nacque  
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l’acque;  
a la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, com’ altrui piacque,  
infin che’l mar fu sovra noi richiuso.<sup>78</sup>

En els versos traduïts per Sagarra:

I el nostre goig es va acabar plorant,  
car de la terra nova un torb venia  
que sotragà la barca pel davant.

---

<sup>77</sup> Alighieri, *Divina Comèdia*, 139.

<sup>78</sup> Alighieri, *Commedia Inferno*, 316.



El remolí tres voltes ens cenyia;  
a la quarta, la popa va anar amunt  
i avall la proa, com algú volia,

i la mar es clogué al nostre damunt.<sup>79</sup>

La importància d'aquest exercici hermenèutic el determina el seu seguiment crític en els darrers decennis. Així, si Piero Boitani aborda aquesta qüestió el 1992, tan sols dos anys més tard Harold Bloom hi insisteix també en una línia semblant de pensament literari. Com Boitani, constata en l'assaig *El cànon occidental : els llibres i l'escola de les edats*<sup>80</sup> la importància del rastre homèric en la literatura posterior fins al segle XX:

No hi ha cap personatge de la literatura occidental que sigui tan constant com Odysseus, l'heroi homèric més conegut amb el seu nom llatí d'Ulisses. Des d'Homer a Nikos Kazantzakis, la figura d'Odysseus/Ulisses experimenta unes modificacions extraordinàries en Píndar, Sòfocles, Eurípides, Horaci, Virgili, Ovidi, Sèneca, Dante, Chapman, Calderón, Shakespeare, Goethe, Tenyson, Joyce, Pound i Wallace Stevens, entre molts d'altres.<sup>81</sup>

Aquesta afirmació li serveix de preàmbul per argumentar una idea en el cànon occidental a partir de la línia de pensament de Stanford segons la qual hi hauria dues línies de lectura d'Ulisses: "(...) el tractament silenciós però negatiu per

---

<sup>79</sup> Alighieri, *Divina Comèdia*, 140.

<sup>80</sup> El 1994 Harold Bloom va impactar el món dels estudis literaris amb la publicació de *The Western Canon : The Books and School of the Ages*. Un any més tard es publicava en català en una edició anotada i traduïda per Lluís Comes i Arderiu que és la que citem. Per a l'edició original vegeu Harold Bloom, *The Western Canon : The Books and School of the Ages* (New York: Harcourt Brace, 1994). Per a l'edició en català, vegeu Harold Bloom, *El cànon occidental : els llibres i l'escola de les edats*, trad. Lluís Comes i Arderiu (Barcelona: Columna, 1995).

<sup>81</sup> *Ibid.*, 95.

part de Virgili en contra de la identificació positiva d'Ovidi amb Ulisses, en un contrast que consolida dues de les opinions més importants que probablement contendiran mai sobre la metamorfosi d'aquest heroi, o heroi-malvat.”<sup>82</sup>

En el primer cas, segons Bloom, Virgili identifica Ulisses, no directament, sinó a través dels seus personatges, “amb la mentida i l’engany”. En el segon, Ovidi es barreja amb Ulisses i configura la seva imatge com “el primer dels grans casanoves errants”.<sup>83</sup> Com s’ha constatat a través de la selecció dels versos citats, Dante recull uns segles més tard la versió virgiliana de l’heroi, però el transforma i li dóna un relleu totalment original. Bloom, com Stanford, no dubta a afirmar: “En el cant 26 de l’Inferno Dante va crear la versió més original d’Ulisses que tenim, una en la qual l’heroi no pretén arribar a casa seva, a Ítaca, i a la seva esposa, sinó que abandona Circe per tal de trencar tots els lligams i anar a la recerca del desconegut.”<sup>84</sup>

Des d’aquesta perspectiva, Bloom fa un pas endavant i desautoritza les hermenèutiques que han procurat una única lectura de Dante: “Per força hi ha d’haver alguna cosa equivocada en una lectura de Dante que concedeixi tota l’autoritat a la doctrina cristiana, per molt que Dante sigui en part responsable d’aquest reduccionisme.”<sup>85</sup>

I afirma amb rotunditat:

Dante no parla amb Ulisses perquè en cert sentit ell és Ulisses (...) Dante s’inclina vers la flama d’Ulisses amb afany; és el deliri pel coneixement (...) L’Enees de Virgili és una espècie de pretensions, i és això en què converteixen Dante molts dels seus estudiosos, o ho farien si poguessin. Però Dante no és Enees. És tan salvatge, tan egocentrista i tan impacient com el seu Ulisses, i com aquest es crema amb el foc del desig de ser en un altre lloc, de ser diferent. La distància que el separa del seu doble arriba al punt més alt, presumiblement, quan obliga Ulisses a parlar d’una manera tan commovedora dels

---

<sup>82</sup> Ibíd., 96.

<sup>83</sup> Ibíd.

<sup>84</sup> Ibíd.

<sup>85</sup> Ibíd., 100.

«sentits» als quals la «senectut s'ajunta» (...) Aquesta és la tornada de la visió que Dante té d'Ulisses: admiració, sentit de companyonia, orgull familiar.<sup>86</sup>

Vet aquí encadenats, com si de tercets dantescos es tractessin, diversos pensaments de Bloom al voltant de la lectura que fa el clàssic italià de l'heroi grec. La primera idea poderosa és la identificació de Dante amb el mateix Ulisses, una espècie *d'alter ego* que el fascina, malgrat les consideracions escolàstiques i la sentència negativa final. En segon lloc, el “deliri” pel coneixement és una expressió feliç, ja que resumeix molt bé l'esperit humanista que obrirà la porta a partir del segle XVI a fenòmens com la Nova Ciència i el desig de cartografiar els límits del que ha restat desconegut. El segle XX, en les seves noves fronteres, ha compartit aquest ideal i l'ha portat més lluny que mai a partir dels anys cinquanta. En tercer lloc, l'operació que duu a terme Dante modifica el cànon i, en part, això és el que recull el segle XX, fascinat per aquesta visió. I aquesta originalitat és el que fa que Dante se situï, segons Bloom, després de Shakespeare, en l'epicentre del cànon occidental.

Aquesta lectura de l'*Odissea* des de la *Divina Comèdia* i d'Ulisses des de Dante tindrà una gran importància en el nucli mateix de la modernitat cinematogràfica, com s'analitzarà més endavant, ja que, al capdavant, l'escriptor Alberto Moravia posarà en joc, ja en la dècada dels cinquanta en la seva novel·la *Il disprezzo*, aquesta visió dantesca d'Homer, arrossegant així Godard quan aquest creï en la dècada següent *Le Mépris* a partir del llibre de l'autor italià. Tanmateix, ni Bloom ni Boitani no donen un paper massa destacat a Moravia. Pel que fa al primer, l'inclou en el llistat d'autors de l'Apèndix final per literatures, però sense cap menció en especial. Pel que fa al segon, es limita a citar-lo dins la llista d'autors que han incorporat el clàssic homèric en la seva obra, però no hi fa cap referència concreta.

Sense insistir gaire més en l'omnipresència de l'*Odissea* i Ulisses en l'imaginari literari contemporani, caldria, però, destacar un escriptor cabdal per

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, 100-102.

comprendre la renovació de les lletres europees del segle XX: Ezra Pound. En efecte, a *Un esborrany de XXX cantos*,<sup>87</sup> Pound comença amb una recreació de la història dantesca d'Ulisses, i el citarà en altres ocasions. A més, s'ha de tenir en compte que Pound va dur a terme una revisió exhaustiva del manuscrit de *The Waste Land (La terra gastada)* de T.S. Eliot,<sup>88</sup> el qual, per cert, li dedica l'obra com a reconeixement. Sabem, i ho subratlla Boitani,<sup>89</sup> que en la primera versió del poema IV, "Mort per aigua", anava precedit per un llarg relat que prenia l'Ulisses de Dante i el de Tennyson com a referents. D'altra banda, és ben coneguda la importància de Pound en l'obra de James Joyce, autor d'una de les obres clau del segle XX: *Ulisses*.

Queda clar l'enorme paper que la presència de l'*Odissea* i Ulisses té en el desenvolupament de les lletres contemporànies, cosa que serveix a Boitani per constatar com aquesta presència es contraposa a la línia de pensament crític que ha proclamat la fi del mite i la literatura:

La presencia vital del personaje central de este libro en las letras del siglo XX es, en definitiva, proporcional a la frecuencia con la que los escritores y los críticos modernos han proclamado la muerte de la literatura y el fin del mito. Más aún, parece como si el «espíritu desheredado» de nuestro siglo volviera constantemente al mito antiguo en busca de los fundamentos de la historia y de la poesía, como si lo consideraran piedra de toque entre el todo y la nada.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Ezra Pound va escriure *A Draft of XXX Cantos* el 1930, una obra que anava ampliant constantment. Per a l'edició catalana, amb una introducció de Francesc Parcerisas que alhora n'és el traductor, vegeu Ezra Pound, *Un esborrany de XXX cantos*, trad. Francesc Parcerisas (Barcelona: Empúries, 2000).

<sup>88</sup> L'obra va aparèixer el 1922. La versió catalana compta amb una traducció de Joan Ferraté acompanyada de tot un treball crític de lectura. Vegeu Joan Ferraté, *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot*, ed. i trad. per Joan Ferraté (Barcelona: Edicions 62, 1987).

<sup>89</sup> Boitani, *La sombra de Ulises: imágenes de un mito en la literatura occidental*, 187.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, 144.

Certament, la idea dels termes oposats, el tot i el no-res, esdevé una metàfora poderosa sobre el vertigen en què s'ha mogut la literatura del segle XX. Una paradoxa en el cor mateix de l'anhel de conèixer i, alhora, la constatació del caos. I el crític italià troba en els versos del poema "Mensagem" de Pessoa una cita que sintetitza bona part del debat entre mite i logos constatat en aquest capítol: "O mito è o nada que è tudo."<sup>91</sup>

En una època marcada per l'enfrontament als conceptes de buit i caos, definir el mite com el no-res que és el tot sembla resumir molt bé el perquè de la pervivència del mite homèric i l'obsessiva recerca de la seva irradiació en el mateixos nuclis de creació del segle XX. I el cinema no en serà una excepció.

## 2.5 Mite i coratge

El capítol setè del llibre de Boitani té un títol molt significatiu: "El espejo del mar: una esperanza para la literatura en la historia". L'assagista italià hi destaca l'arrel homèrica de Joseph Conrad a través del lligam del mar (sobretot en el llibre *The Mirror of the Sea –El espejo en el mar*)<sup>92</sup> per tal de situar l'home modern en una "línia d'ombra" –jugant amb el cèlebre títol de l'autor- entre la meravella i la memòria, i el terror del món:

(...) el Ulises de Conrad es desde el principio leyenda del canto y de la historia. Nace de la maravilla y la memoria, pero vive también los terrores del mundo. Encarna experiencias personales y artísticas, pero también las civilizaciones y el espíritu del hombre. Viene del mar, pero va hacia la tierra para volver al mar. En el horror de la *darkness* que lo acompaña, poesía e historia –sirenas y ocaso de los oráculos- se

---

<sup>91</sup> Ibíd.

<sup>92</sup> Recentment, Javier Marías ha revisitat la seva traducció d'aquesta obra, amb notes. Vegeu Joseph Conrad, *El espejo del mar: recuerdos e impresiones*, trad. Javier Marías (Barcelona: Debolsillo, 2012).

tocan en una línia deombra que prefigura la única supervivència possible para el home modern.<sup>93</sup>

I posa com a exemple el cas de Primo Levi, jueu italià que el 1944 és capturat pels feixistes i deportat a Auschwitz. Les seves vicissituds estan recollides a *Se questo è un uomo (Si això és un home)*<sup>94</sup> que va veure la llum el 1947. El capítol onzè s'intitula "El cant d'Ulisses", i explica com li ve a la memòria el ja esmentat cant XXVI de l'Infern de la *Divina Comèdia* mentre conversa amb Jean Piccolo i li fa avinent la frase del tercet ja comentat:

Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza.

(Considereu si us plau vostra sement:  
no sou pas bèsties, i heu d'omplir la vida  
amb la virtut i amb el coneixement.)<sup>95</sup>

Segons Boitani:

Ulises se ha convertido en prisionero de un campo de concentración (...) en un abrir y cerrar de ojos, desde el *lager* de Auschwitz, Levi da al traste con la interpretación ortodoxa y tradicional del terceto. En medio de la catástrofe de la civilización europea, la realidad del presente y la cultura clásico-humanista de un judío italiano hacen coincidir el deseo pagano de conocimiento y la virtud con el destino primigenio del hombre, antes del pecado original, en el génesis: el hombre no fue hecho para vivir como un bruto, sino, según «la voz de Dios», a su imagen y semejanza.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Boitani, *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*, 176.

<sup>94</sup> L'edició en català va precedida per un pròleg de Vicenç Villatoro. Vegeu Primo Levi, *Si això és un home*, trad. Francesc Miravittles (Barcelona: Edicions 62, 1996).

<sup>95</sup> Alighieri, *Commedia Inferno*, 315. Per a la versió en català, Alighieri, *Divina Comèdia*, 139.

<sup>96</sup> Boitani, *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*, 178.

En aquest context, Levi va tornar el 1986 en el seu darrer llibre, *I sommersi e i salvati (Els enfonsats i els salvats)*,<sup>97</sup> al “Cant d’Ulisses” per afirmar que el record poètic li va ser molt útil per sobreviure en el camp de concentració. D’aquesta manera, Boitani cita significativament George Steiner: “La cultura humanista –el amor a la naturalesa, el arte y la música- no detuvo –afirma George Steiner- la mano asesina de los verdugos que ensangrentaron Europa. Pero, como testimonian las páginas de Levi, ayudó a las víctimas.”<sup>98</sup>

La poesia, davant la història, constitueix precisament aquesta línia d’ombra de què parla Conrad en la seva novel·la, *La línia d’ombra*.<sup>99</sup> “En ella (la historia), la poesía ocupa un lugar y desempeña un papel importante. El lugar es la línea de sombra de que habla Conrad. El papel –el cometido-, buscar al hombre y ayudarle a afrontar la alteridad suprema ante el abismo.”<sup>100</sup>

La intenció no és focalitzar aquesta investigació cap al que es podria anomenar sintèticament com “Ulisses a Auschwitz”,<sup>101</sup> però sí que la idea de rearmament moral, de coratge a partir del llegat de la cultura clàssica i l’humanisme que ha forjat el sistema de valors d’occident esdevé una clau molt important per comprendre l’epopeia i la lírica de la literatura, el cinema i les arts en general després de la Segona Guerra Mundial. Es tracta d’una vertadera poètica del coratge, la qual es pot il·lustrar amb dos casos més. D’una banda, el del poeta

---

<sup>97</sup> Primo Levi, *Els enfonsats i els salvats*, trad. Francesc Miravittles (Barcelona: Edicions 62, 2000).

<sup>98</sup> Boitani, *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*, 181.

<sup>99</sup> Conrad va publicar aquesta novel·la el 1917. Per a l’edició en català, vegeu Joseph Conrad, *La línia d’ombra : confessions "dignes de la meva consideració,"* trad. Marta Bes i Oliva (Barcelona: Proa, 1997).

<sup>100</sup> Boitani, *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*, 181.

<sup>101</sup> François Rastier, *Ulises en Auschwitz : Primo Levi, el sobreviviente* (Barcelona : Reverso, 2005).

Carles Riba, quan, en ple exili, en plena consciència de desposseïció, barbàrie i derrota, tot passejant pels boscos de Bierville, li ve a la memòria el cap de Súnion com a símbol de la cultura de l'Antiga Grècia. Aquest record li proporciona un llibre que exemplifica molt bé aquesta poètica del coratge: *Les elegies de Bierville*.<sup>102</sup> El poemari és el resultat, com diria el mateix Riba, d'un "vers donat":

Súnion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria,  
tu i el teu sol lleial, rei de la mar i del vent:  
pel teu record, que em dreça, feliç de sal exaltada,  
amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell

(...)

ric del que ha donat, i en sa ruïna tan pur.<sup>103</sup>

D'aquesta manera, Riba, l'home exiliat enmig de la barbàrie europea, reconeix Grècia com la seva pàtria interior de la qual ha de sorgir una nova actitud. Com afirma en el poema IX: "(...) i els batuts van retrobant-se soldats."<sup>104</sup>

El segon exemple, i com tancant el cercle, el proporciona André Malraux, el novel·lista que el 1933 havia aconseguit forjar amb el títol de la seva novel·la *La condition humaine*<sup>105</sup> una de les expressions clau en l'existencialisme del moment. Malraux realitza un altre reconeixement solemne uns anys més tard al

---

<sup>102</sup> Escrites entre 1941 i 1942, es van publicar per primer cop a Barcelona el 1943, amb un peu d'impremta fals per burlar la censura: Buenos Aires 1942. Vegeu el llibre dins Carles Riba, *Obres completes 1 Poesia*, ed. Enric Sullà i Jaume Medina, 2a ed. (Barcelona: Edicions 62, 1988).

<sup>103</sup> *Ibíd.*, 218.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, 230.

<sup>105</sup> L'obra de Malraux està considerada com a precursora de l'existencialisme literari de postguerra. Per a l'edició catalana, vegeu André Malraux, *La condició humana*, trad. Salvador Vives, 2a ed. (Barcelona: Proa, 1985).



significat simbòlic de Grècia com a font de la fe en la reconstrucció d'Europa. Es tracta d'un discurs que va pronunciar el 28 de maig de 1959, tot just quan és nomenat el que avui dia diríem Ministre de Cultura: *Hommage à la Grèce*.<sup>106</sup> Com Carles Riba en la dècada anterior, Malraux veu en Grècia la pàtria comuna: "(...) et une Grèce secrète repose au cœur de tous les hommes d'Occident."<sup>107</sup> Per acabar proposant per a l'Europa del futur una sinonímia entre els conceptes de cultura i coratge: "Aux délégués qui me demandaient ce que pourrait être la devise de la jeunesse français, j'ai répondu «Culture et courage»".<sup>108</sup>

Del fràgil, però necessari coratge dels anys quaranta, a l'enfortit coratge dels finals dels seixanta, hi ha un viatge metafòric des de la destrucció de les pròpies Troies i la consciència nihilista a l'anada a una Ítaca on sigui possible el sentit de la història i la vida de les persones. I, en aquest viatge, la cultura en general i la creació artística en concret esdevindran elements clau.

Un viatge que tindrà una nova forma d'expressió a través del cinema fins al punt d'esdevenir clau en la comunicació dels nous anhels de la humanitat. Un art que, en mans de Roberto Rossellini, expressarà amb una bellesa inaudita l'evolució d'aquesta Europa que, malgrat tot, vol seguir sent després de la Segona Guerra Mundial i en el nou ordre de coses que anirà imposant la modernitat.

---

<sup>106</sup> El discurs es troba dins el volum *La politique, la culture*. Vegeu André Malraux, *La politique, la culture : discours, articles, entretiens : 1925-1975* (Paris: Gallimard, 1996), 255-260.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 258.

<sup>108</sup> *Ibid.*

## 2.6 Les noves Troies. La trilogia de la guerra de Rossellini

En acabar la segona gran guerra, múltiples ciutats de tots els bàndols han patit els efectes devastadors dels bombardejos aeris. A això cal afegir que, en el desenllaç bèl·lic, les ciutats de l'eix són durament castigades. En tres graus diversos, Roma, Berlín i Hiroshima simbolitzen el dolor de la ciutat arranada en la derrota al segle XX, com Troia en el món antic. Són allò que podríem anomenar les Troies contemporànies.

A partir d'aquí, hi ha molts dibuixos conceptuals possibles. El que es proposa en aquesta tesi parteix de la mirada cinematogràfica de Roberto Rossellini sobre les ciutats europees de Roma i Berlín en la trilogia que va filmar sobre la Segona Guerra Mundial. Aquest fris, únic pel que fa a les relacions entre la història i la creació artística i, òbviament, determinant dins la història del cinema, el componen les pel·lícules *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) i *Germania, anno zero* (1948). Pel que fa a la tercera ciutat, Hiroshima, té unes característiques diferents que mereixen un tractament a banda. En primer lloc, el film emblemàtic que retrata el seu dolor, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, es produeix anys més tard, el 1959 i, per tant, es planteja no des de la immediatesa dels fets històrics, sinó des del record posterior dins ja d'un context sociocultural diferenciat. En segon lloc, convé destacar que esdevé un vertader pont entre la noció de destrucció realitzada –Segona Guerra Mundial- i destrucció possible, ja que el fet que la ciutat japonesa patís els fets devastadors de la bomba atòmica condueix al concepte de la Troia possible a escala planetària en el context de la Guerra Freda i en ple cor de la modernitat cinematogràfica. D'altra banda, la finalitat de l'estudi, demostrar com *Le Mépris* significa la introducció de la consciència homèrica en el cinema modern, fa que s'hagi de deixar de banda el film de Resnais, tot i les concomitàncies susceptibles de ser analitzades, com el pes de la intertextualitat i la poetització en la narrativa cinematogràfica. En aquest sentit, s'obre un camp de reflexió molt interessant al voltant de les relacions entre text i imatge. En el cas de Resnais, cal subratllar els magnífics estudis de M.C. Ropars-Wuilleumier i, en

especial, l'assaig *De la littérature au cinéma*.<sup>109</sup> El capítol cinquè, "Alain Resnais. De l'écriture a la lecture",<sup>110</sup> el dedica a analitzar el sistema expressiu d'*Hiroshima mon amour* a partir d'una consideració de les relacions entre escriptura i cinema. I és que, darrera la mirada artística de Rossellini i Resnais, l'espectador descobreix una veritat poètica: el drama de les ciutats vençudes perfectament expressat en termes cinematogràfics. Es tracta de films que, més enllà del seu valor dins el desenvolupament del cinema contemporani, semblen unir-se en la consciència de l'espectador que les contempla, per sobre del temps i de l'espai, des del segle XXI sota aquesta idea de la Troia pròpia de l'època contemporània.

Tornant a Rossellini, s'observa que als anys quaranta es produeix un extraordinari paral·lelisme intel·lectual i creatiu. Mentre Adorno i Horkheimer reflexionen des de la filosofia del perquè de la barbàrie en l'Europa del segle XX, al mateix temps el director italià filma les conseqüències d'aquesta barbàrie a través de la destrucció de les seves ciutats. D'alguna manera, posa rostre humà al terror que castiga els camps i els carrers de l'Europa dels anys quaranta.

*Roma, città aperta* s'estrena en una data tan emblemàtica com el 1945 i amb la participació entre els guionistes de Federico Fellini. La vigència del film –i de la trilogia per extensió– no és tan sols fruit de l'entrecruament entre un fet històric de primera magnitud i el seu relat cinematogràfic, sinó també la intuïció d'una veritat comuna que atorga camí d'expressió artística a les vivències individuals dels homes i de les dones d'aquell temps.

Aquesta transcendència del realisme cap alguna cosa nova glateix amb força en un film que, a més, no es conforma amb un relat fotogràfic d'uns fets horribles, sinó que, més enllà del testimoniatge i la denúncia, pretén també desvetllar una actitud d'esperança des del valor humà del coratge. D'aquesta

---

<sup>109</sup> Vegeu Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma* (Paris: Librairie Armand Colin, 1970).

<sup>110</sup> *Ibid.*, 145-163.

manera, aconseguix que aquella Roma en cendres del final de l'ocupació nazi esdevingui molt més que un relat-crònica de caràcter visual. La consciència present en el film que els fets històrics es veuran anys més tard en el cinema, talment com la funció de l'èpica en el món antic, dóna pas al símbol d'una mena de Troia des de la qual ha de néixer, però, també un viatge d'esperança, un ideal d'humanitat nou. Prenent de base la metàfora homèrica, aquest segon moviment propiciat pel coratge de la pròpia reconstrucció constituiria el camí cap a la llar, el retorn, gràcies a la voluntat i la lluita pel destí, a un estat d'equilibri i de pau, a un estat en certa mesura en què es recuperen els ideals. En llenguatge homèric: la refundació d'una nova Ítaca.

A la segona pel·lícula de la trilogia de la guerra, *Paisà*, Rossellini decideix abordar un altre moment històric: l'alliberament d'Itàlia des de la invasió aliada fins a la fi de la guerra. El film adopta una estructura de retaule, ja que planteja sis episodis en els guions dels quals van intervenir, entre altres, Klaus Mann i Federico Fellini. El resultat és un conjunt vibrant que expressa el dolor de la gent per tot el que s'ha destruït, però també l'esperança de la llibertat reconquerida i que ha de dur a una nova etapa.

Dos anys més tard, Rossellini enllesteix la seva trilogia amb *Germania, anno zero*. La gènesi de la idea cal situar-la el 1947 a París, quan, gràcies a l'èxit dels dos films anteriors a França, Rossellini obté del govern francès una autorització per anar a rodar a Berlín. Queda pregonament impactat per allò que veu i es demana què havia portat a aquell desastre. Des de la perspectiva del creador, s'estableixen dos pols artístics en tant que voluntat expressiva: la necessitat d'objectivar un moment històric a través dels fotogrames i una voluntat moralitzadora que permet rearmar l'esperança en una societat enfonsada. El dramatisme de les pel·lícules anteriors s'hi torna a reconèixer, encara que ara es porta a l'extrem.

Tot el dolor de les conseqüències de la Segona Guerra Mundial es concentra en un nen de dotze anys: Edmund Keller. Rossellini reprèn la fragilitat de la infantesa (esbossada en un dels episodis de *Paisà*) i el desenvolupa amb totes les seves conseqüències des de la mirada d'un dels esglaons més febles dels

vençuts: un infant berlinès. D'aquesta manera, narra amb eficàcia l'ambient que l'envolta elaborant amb detall les perspectives que van des del marc global de com han de subsistir tres milions i mig d'ànimes en un Berlín en runes a l'espai familiar contingut en un dels racons d'aquests enderrocs.

Edmund Keller és a la història del cinema el que les dones troianes a la història del teatre quan projecten en la memòria de la humanitat el dolor que els fets històrics han provocat en l'àmbit personal dels éssers humans. La lliçó de Rossellini és única: la seva pel·lícula expressa que la guerra té morts més enllà de l'estricta conflicte bèl·lic. Les seves conseqüències morals i psicològiques són terribles. Edmund és una víctima no armada de la guerra a Europa. El títol, any zero, esdevé un símbol perfecte de l'arribada de la condició humana al seu grau zero de dignitat. Europa es troba en el buit on s'ha precipitat el cos d'un nen.

Al cap i a la fi, Rossellini s'enfronta en la trilogia de la guerra, i mirant fit a fit la barbàrie humana i la seva capacitat de caos, a un grau zero del sentit existencial a l'altre costat del qual tan sols hi ha el no-res. D'una altra banda, juntament amb la seva filmació directa i en línia recta, es constata un fet que esdevé fonamental per donar sentit a la creació artística més enllà de la mera crònica: la mirada poètica.

Això comporta reflexionar sobre dos aspectes clau. En primer lloc, si bé Rossellini és un dels pares del neorealisme, alhora el transcendeix i el posiciona com a base del desenvolupament de la modernitat cinematogràfica. I això és el que sabran veure els membres del grup de la revista *Cahiers du cinéma* quan, des de les seves pàgines, fonamentin la teoria estètica de la modernitat cinematogràfica al tombant de la dècada dels cinquanta. I és que, juntament amb la voluntat de testimoniatge en la trilogia de la guerra, els seus fotogrames revelen una veritat sobre la que se sustenta una base dramàtica en el relat i una mirada lírica que troba els punts d'ancoratge en metàfores diverses. Per tant, hi ha un recorregut des del concret al simbolisme, ja que una lectura atenta reconeix sentits implicats més enllà dels merament comunicats. Rossellini pot partir d'una voluntat realista, pot utilitzar recursos estilístics del

neorealisme en la dinàmica històrica com han assenyalat nombrosos crítics, tal com la introducció de la crònica bèl·lica o la utilització de persones normals i corrents com a actors i actrius, però transcendeix els seus propòsits i mostra sempre, fins i tot en els moments de major relat sota forma de crònica, la complexitat i la bellesa d'un món creat amb mestria dramàtica i amb una mirada "poètica".

La segona reflexió se centra en l'observació de com, a partir de Rossellini, es pot establir el desenvolupament d'un concepte estètic en cinema. Es tracta de la idea de relacionar simbòlicament el concepte de la direccionalitat dels personatges amb el tema universal del destí manifestat en termes artístics. Quan hi ha una fita concreta, un sentit que amara l'acció d'un individu o un col·lectiu, el viatge que el personatge emprèn és direccional. Metafòricament, en termes clàssics es correspondria amb la imatge de les naus gregues que salpen a la conquesta de Troia. Ara bé, la incertesa del destí es manifesta perfectament en el viatge erràtic. És l'Ulisses que ha perdut el rumb a la tornada i deambula pel mar entre vius i morts.

Edmund Keller reproduceix aquest doble viatge direccional i erràtic perfectament. Quan la finalitat queda definida –canviar una bàscula en el mercat negre, per exemple- avança segur. Però quan s'enfonsa el seu món i se sent vençut per tot i per tots, comença un viatge cada cop més erràtic pels carrers i les runes de Berlín. En aquest sentit, *Germania, anno zero* basteix molt bé el que es podria anomenar la simbologia dels moviments, aspecte vàlid per altres films.

Ara per ara, Rossellini ha expressat a finals de la dècada dels anys quaranta l'experiència intel·lectual i vital del buit perfectament simbolitzat en la imatge del llançament al buit d'Edmund Kepler i, alhora, des d'aquest temps zero, la necessitat moral de reconquerir l'esperança. Un buit que esdevé paraula clau en l'imaginari artístic i en la concepció filosòfica de l'Europa de la postguerra. Una Europa que mostra un gran desert: el del seu propi bosc de runes que amenaça convertir la vida humana tota ella en una sola runa. Un desert perfectament retratat en la història del cinema per Rossellini.

### 3 Mai no he entès una illa. El *viaggio* cap a Ítaca

---

#### 3.1 El cinema com a revelació

Roberto Rossellini és el gran director de la Troia pròpia. I, tanmateix, cal tornar al mateix Rossellini per resseguir el viatge proposat en l'estudi per tal de conèixer la traça que crea i que desemboca en la creació de l'art cinematogràfic de la modernitat. Una ruta determinada pel tema de la parella que, lentament, es va configurant a l'entorn del paradigma homèric de l'*Odissea*. I, en aquest viatge cap a una Ítaca on espera Penèlope, es concentra un dels sentits més significatius del cinema modern.

En efecte, un cop acabada la trilogia de la guerra, el director obre una nova trilogia sobre l'amor que esdevindrà clau en el desenvolupament del cinema posterior. Aquesta trilogia la componen els films *Stromboli* (1950), *Europa 1951* (1952) i *Viaggio in Italia* (1954).<sup>111</sup> En la introducció al volum *El cine revelado*,<sup>112</sup> Alain Bergala destaca tant la singularitat del cineasta italià dins la història del cinema com la seva actualitat:

En los caminos bien marcados de las historias del cine, Roberto Rossellini descansa bajo un epitafio tranquilizador: padre del neorrealismo.

Me imagino la sorpresa de un espectador de hoy que solo conociera de Rossellini esta etiqueta intimidante y entrara respetuosamente, como quien entra en un museo, en

---

<sup>111</sup> En castellà va ser estrenada amb un títol molt diferent: *Te querré siempre*.

<sup>112</sup> El títol original és *Le cinéma révélé* i va aparèixer en francès el 1984 a càrrec de *Cahiers du cinéma* a París. Es tracta d'un conjunt de textos de Rossellini al voltant del cinema, la major part relacionats amb *Cahiers du cinéma*. La introducció i la recopilació són d'Alain Bergala. Per a la versió en castellà, vegeu Roberto Rossellini i Alain Bergala, *El cine revelado*, trad. Clara Valle T. Figueras (Barcelona: Paidós, 2000).

*Stromboli, Te querré siempre, Europa 1951 o La paura*. De pronto se encontraría embarcado en una obra ardiente, directa como una bala, devastadora, en resumen, una obra viva y moderna, todo lo contrario de una pieza de museo.<sup>113</sup>

Per a Bergala, Rossellini és més que un dels pares del neorealisme, és sobretot, un autor que, gràcies al seu talent i la seva intuïció artística, inventa deu anys més tard de *Roma, città aperta* el mateix cinema modern:

En resumidas cuentas, al mismo tiempo que se haría evidente a sus sentidos y a su inteligencia el talento rosselliniano, descubriría que el padre histórico del neorealismo estaba inventando, diez años después de *Roma, Ciudad abierta*, nada menos que el cine moderno.<sup>114</sup>

Per comprendre l'abast d'una afirmació com l'anterior, Bergala uneix el cinema modern a una pregunta:

¿Cómo puede manifestarse la verdad en una película? (...) Por primera vez, con la modernidad, el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior sino que puede ser el instrumento de revelación o de captura de una verdad que él debe sacar a la luz.

André Bazin (...) prefería teorizar la capacidad ontológica del cine de revelar la verdad de las cosas.<sup>115</sup>

Segons Bergala, entre els cineastes moderns que van creure en aquesta idea de Bazin, un grup es va inclinar per un mètode suau fonamentat en la "revelació" de la veritat, mentre que un altre va presentar un mètode més dur

---

<sup>113</sup> Ibíd., 11.

<sup>114</sup> Ibíd.

<sup>115</sup> Ibíd., 12-13. Per a André Bazin, s'ha tingut en compte el llibre ja clàssic *Qué es el cine?* Vegeu André Bazin, *Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz, 2a ed. (Madrid: Rialp, 1990).



de forçar aquesta veritat durant el rodatge. Seguint aquest esquema, el crític francès situa el cinema de Rossellini en els dos grups alhora:

(...) el cine de Rossellini inaugura este doble método de la verdad revelada (*Te querré siempre*) y de la verdad perseguida (*La paura*). Nos hallamos en todo caso en el corazón de la gran pregunta rosselliniana: ¿cómo, y a partir de qué imagen de la realidad, hacer surgir la punta de la verdad?<sup>116</sup>

Sigui com sigui, en el punt de partida de l'obra de Rossellini, la crua realitat de la guerra determina la revelació de les coses filmades en la seva nuesa, ja que tan sols queda el mínim:

Rossellini no tiene otra elección real que la de hacer tabla rasa y confrontar el cine con esta realidad de las ruinas, del caos y el deterioro moral de la inmediata posguerra.

A partir de este descubrimiento, Rossellini va a forjarse una convicción inquebrantable: el cine tiene la vocación ontológica de pegarse a la literalidad de las cosas y sólo a ella, y en este sentido es un camino real para la emergencia (o la activación) de una verdad que sólo está en deuda con las posibilidades del cine.<sup>117</sup>

Alain Bergala sintetitza en tres paraules els temes clau que apareixen recurrentment en els guions de Rossellini: la confessió, l'escàndol i el miracle. I els lliga amb la forma amb què la veritat pot emergir de la superfície de la realitat, de les ideologies i de les morals, i del que no ha estat dit: "La verdad puede ser arrebatada, forzada (la confesión), revelada (el milagro) o aparecer como consecuencia de una violenta sacudida (el escándalo)."<sup>118</sup>

Des d'un punt de vista cinematogràfic, la conseqüència és que es diversifica la manera de filmar i així se n'obtenen resultats diferents:

---

<sup>116</sup> Rossellini i Bergala, *El cine revelado*, 13.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, 14.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, 16.

Cinematogràficament no se filma del mateix mode la confessió (*La paura*), el milagre (*Te querré siempre* o *Stromboli*) o el escàndalo (*Europa 1951*, *Germania, anno zero*): cada una de aquestes figures de la emergència de la veritat va a engendrar, per tant, en l'obra rosselliniana, configuracions cinematogràfiques que li són pròpies.

El milagre (o la conversió) invoca un cine de la latència, la confessió un cine de la crueltat i el escàndalo un cine de la confrontació.<sup>119</sup>

Més que una voluntat manifesta de voler canviar la història del cinema, és aquest feix temàtic sota la batuta de la revelació ontològica el que apropa Rossellini a altres creadors de la modernitat. La qüestió clau és l'obertura al concepte d'heterogeneïtat. Afirmar Bergala:

(...) ignorava sin duda que su actuación se acercaba a la de los otros grandes inventores de modernidad en literatura, en las artes plásticas o en música, cuya función histórica también ha consistido en abrir su arte a la heterogeneidad. Por esta brecha debía precipitarse a continuación todo un sector del cine moderno, el que tiene como tarea explorar el hiato entre el hombre y el mundo, entre la figura y el fondo, entre el hombre y la mujer, entre la conciencia y el caos de las cosas.<sup>120</sup>

Aquesta heterogeneïtat a què al·ludeix Bergala es relaciona amb un bloc temàtic més ampli que recorre, si més no, el pensament i les arts de la segona meitat del segle XX: el buit.

---

<sup>119</sup> *Ibíd.*

<sup>120</sup> *Ibíd.*, 21.

### 3.2 El buit és un volcà?

Dins la història del cinema, és ben conegut l'episodi en què Ingrid Bergman abandona la seva carrera d'èxit a Hollywood per anar a treballar amb Rossellini, atreta per la proposta cinematogràfica d'aquest autor. Vida i obra es fonbran a través de la relació amorosa que mantindran. Alain Bergala escriu en la introducció d'*El cine revelado* un interessant apartat intítulat "El injerto imposible". El crític parla de l'empelt de la guerra i la seva conseqüència estètica en films com *Roma, città aperta* i *Paisà*; de l'empelt biogràfic que significa la mort del seu fill petit en la construcció del personatge d'Edmund Keller a *Germania, anno zero* (i que es pot projectar a *Europa 1951*), i de l'empelt que acabava condicionant el naixement del cinema modern: la relació artística i amorosa amb Ingrid Bergman. D'una banda, tenim un dels creadors del neorealisme italià; de l'altra, una de les estrelles de Hollywood. Bergala cita la cèlebre carta on Bergman li demana filmar amb ell:

He visto sus películas Roma, ciudad abierta y Paisà, y me han gustado mucho. Si necesita a una actriz sueca que habla muy bien el inglés, que no ha olvidado su alemán, que puede hacerse entender en francés y que en italiano sólo sabe decir *Ti amo*, estoy dispuesta a ir a hacer una película con usted.<sup>121</sup>

L'entrada d'Ingrid Bergman a la vida i obra de Rossellini descriu un dels capítols més importants de la història del cinema. Un capítol que té una dimensió doble: d'una banda, el fracàs crític de Rossellini, d'una altra, una oportunitat per a forjar el cinema modern. La mateixa actriu va estar convençuda fins al final que havia perjudicat Rossellini.<sup>122</sup> Un gran malentès

---

<sup>121</sup> *Ibíd.*, 26.

<sup>122</sup> Bergala cita i segueix en aquest argumentari les declaracions de la mateixa actriu a la seva autobiografia, *My story*, publicada el 1980. En castellà es va publicar per primer cop el 1982. Vegeu Ingrid Bergman i Alan Burgess, *Ingrid Bergman: mi vida*, trad. Juan Antonio Gutiérrez-Larraya, 3a ed. (Barcelona: Planeta, 1982).

que dóna peu en la vida real a un cert menyspreu. Bergala destaca la següent declaració de l'actriu: "Al público no le gustaba nada la imagen con la que Rossellini me presentaba, y nada funcionaba. Él había cargado conmigo cuando no tenía nada que hacer con una estrella internacional. Para mí, él solo sabía escribir."<sup>123</sup>

Bergala valora aquest malentès:

Se sabe que la historia del arte es muy aficionada a desprecios y malentendidos, pero éste es considerable: Ingrid Bergman murió sin que este malentendido se hubiera aclarado para ella. Porque para nosotros está claro que la aventura cinematográfica de este injerto imposible –una estrella americana en la realidad italiana de la posguerra– abría un camino real a lo que se iba a explorar durante más de veinte años bajo el nombre de cine moderno. La gran oportunidad de Rossellini, con respecto a la historia del cine (no con respecto a su carrera) fue precisamente tener que "cargar", para utilizar las palabras de Ingrid Bergman, con una actriz con la que su cine, aparentemente, no tenía nada que ver.<sup>124</sup>

Per al crític, la conseqüència d'aquest empelt impossible és la captació d'allò heterogeni. I pren com a base temàtica la disputa conjugal. La crisi de la parella actua com a epicentre de la realitat i la historia global, les concreta, de manera que es pot dir que s'ofereix com a focus de revelació d'una veritat unànime, més enllà de la peripècia personal. La clau, per a Bergala, és la introducció d'un *tercer terme* que ho canvia tot:

Porque el tercer término, en él, no será el típico rival del triángulo clásico sino un elemento que no tiene ninguna relación con este guión de la pareja en crisis, un elemento fundamentalmente heterogéneo, irreductible a toda psicología: la isla volcánica de *Stromboli* como estribo absoluto del sentido, la imagen solidificada del caos original, la cosa-en-sí menos asimilable para la conciencia; las estatuas y los monumentos napolitanos de *Te querré siempre*, es decir, el pasado y la cultura

---

<sup>123</sup> Rossellini i Bergala, *El cine revelado*, 27.

<sup>124</sup> *Ibíd.*

solidificados, convertidos en restos, residuos, clichés; las ideologías en *Europa 1951* también ellas en vías de solidificación.<sup>125</sup>

L'assagista interpreta aquest tercer terme com un element que potencia l'aïllament. D'aquesta manera sorgeixen dos aspectes clau: la soledat i l'estrangeritat, aspectes molt lligats a l'existencialisme literari de l'època mitjançant obres tan emblemàtiques com *L'étranger*<sup>126</sup> (1942) d'Albert Camus. Alain Bergala ho expressa amb claredat:

(...) el tercer término rosselliniano aísla al hombre y a la mujer en su soledad moral, y a veces metafísica, frente al mundo, frente a una realidad que se les convierte en extraña y que ya no es la misma para uno y para el otro, a la que están condenados a enfrentarse «cada uno por su pellejo».<sup>127</sup>

La innovació de Rossellini es pot resumir en la seva concepció del personatge. En aquest punt, Bergala cita les paraules del cineasta italià: “Es un ser pequeño sometido a algo que le domina y que, de repente, le golpeará espantosamente en el momento preciso en que se encuentre libremente en el mundo, sin esperar nada.”<sup>128</sup>

El crític es troba en condicions de sintetitzar finalment el nucli fonamental de la nova concepció en cinematografia:

Durante este período de latencia, el personaje rosselliniano se encuentra enfrentado a lo que he llamado lo heterogéneo, el tercer término. Rossellini decía: « ¿El cine?, ¿qué función puede tener? La de poner a los hombres frente a las cosas, las realidades, tal

---

<sup>125</sup> *Ibíd.*, 30.

<sup>126</sup> Aquesta obra paradigmàtica de la literatura existencialista va ser traduïda al català per Joan Fuster per primer cop el 1967 a “A tot vent”. Vegeu Albert Camus, *L'estrany*, trad. Joan Fuster ([Barcelona]: Club de butxaca, 1989).

<sup>127</sup> Rossellini i Bergala, *El cine revelado*, 30.

<sup>128</sup> *Ibíd.*, 31.

como son.» Pero de esta confrontación, cuyas consecuencias cinematográficas no ha dejado de experimentar, lo que fascina realmente a Rossellini es la espera de este instante milagroso en el que «de la materia inanimada, de repente, misteriosamente, nace la conciencia». Gracias a esta obstinación por filmar este enfrentamiento y esta espera, contra vientos y mareas, se le ha revelado el cine moderno.<sup>129</sup>

Si el Rossellini de la trilogia de la guerra havia captat cinematogràficament les conseqüències del conflicte bèl·lic, el de la trilogia de l'amor posa en marxa una revelació de la veritat en cinema que expressa molt bé la sensació de soledat davant la crisi de valors d'una societat europea en plena transformació i que troba en la parella la metàfora expressiva de les paraules clau que s'estan desenvolupant en la literatura i la filosofia de l'època: llibertat, atzar, destí, fenomenologia de la consciència... Rossellini fa emergir un lirisme captivador que se situa, si se segueix l'argumentari de Bergala, entre l'espera i el miracle: en un privilegiat espai de veritat revelada a través de la consciència que esdevé consciència de fotograma. Potser, al capdavant, Ingrid Bergman tenia raó i Rossellini només escrivia, però en la seva escriptura va trobar la forma de donar expressió al món modern mitjançant el cinema i, d'aquesta manera, va sintetitzar una època i en va il·luminar una altra de nova. La condició humana, des de l'afirmació absoluta de la llibertat d'existir, fins a la determinació de fer-ho en un temps i en un espai, reconeix en el Rossellini de la trilogia de l'amor un poeta de la pantalla.

Quan es visiona sis dècades més tard *Stromboli* (1950), el primer film Rossellini-Bergman, no es pot deixar d'observar una mirada molt especial del director sobre l'actriu, disposat a trobar-hi un aprofundiment en la interpretació artística d'una sèrie de temes destinats a expressar alguns dels nuclis temàtics de la cinematografia de la segona meitat del segle XX. L'espectador assisteix així a una trobada entre dos talents que proporcionen un gaudi estètic extraordinari. Cal subratllar alguns dels aspectes que ajuden a comprendre el que s'ha afirmat.

---

<sup>129</sup> *Ibíd.*, 32.

En primer lloc, resulta significatiu el subtítol de l'obra: *Terra de Dio*. En la trilogia de la guerra, el tema religiós batega constantment: el posicionament del capellà a *Roma, città aperta* i el paper de l'església en l'alliberament de Roma i la causa de la llibertat; l'emotiu episodi dels pares franciscans a *Paisà* o la necessitat de la pietat en una escena tan vibrant com el so de l'orgue des d'una església de Berlín a *Alemanya, any zero...* Ara, Rossellini aprofundeix el paper de la religió en una Europa enderrocada físicament i moralment a *Stromboli*. De fet, el film va precedir d'una cita d'Isaïes:

Jo, el Senyor,  
he respost  
als qui no em consultaven,  
m'he deixat trobar  
pels qui no em cercaven.  
A una nació  
que no invocava el meu nom,  
li he dit:  
"Aquí em teniu, aquí em teniu!"<sup>130</sup>

El pròleg actua com una senyal del final. Ara, l'acció, situada en la primavera de 1948, presenta una de les conseqüències de la guerra: la dispersió de destins. Això torna a fer pensar en Troia com a símbol cultural mitjançant els diferents destins dels seus herois i personatges: des del mateix Ulisses, que no podrà tornar a casa iniciant-se així la seva odissea, al relat posterior de Virgili a l'*Eneida*, on l'heroi Enees surt de Troia i acabarà fundant Roma.<sup>131</sup> En un camp de refugiats a Itàlia, diverses dones esperen el que es podria anomenar una

---

<sup>130</sup> Vegeu Isaïes, 65:1. La traducció és literal respecte a la que apareix al film. En la versió de la Bíblia de Montserrat es diu: "Era accessible als qui no em consultaven, m'he deixat trobar pels qui no em cercaven. He dit: «Aquí em teniu, aquí em teniu», a un gent que no invoca el meu nom." Vegeu Bíblia, *La Bíblia : versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat*, 6a ed. (Andorra: Casal i Vall, 1992), 1650-1651.

<sup>131</sup> Per a la versió en català de l'*Eneida*, vegeu el treball d'edició i la traducció de Joan Bellès i Sallent Publi Virgili Maró, *Eneida*, trad. Joan Bellès (Barcelona: Empúries, 1998).

direcció existencial. Destaca la intriga i la dimensió internacional que comporta el plurilingüisme: sentim parlar en francès, italià, alemany... Karin (el personatge que encarna Íngrid Bergman) és una dona lituana atrapada en aquest camp. Intenta, com moltes altres dones, un visat per anar a l'Argentina, però li ho deneguen. Això fa que decideixi acceptar casar-se amb un soldat, Antonio, que la festeja des de l'altre cantó de la tanca. El matrimoni esdevé una possibilitat de canvi.

Karin se sent esperançada quan se'n va d'aquell camp de refugiats cap a l'illa del seu marit, Stromboli, amb l'expectativa de deixar el passat i començar una vida nova. Un fet rellevant és que el viatge es produeix cap al sud d'Itàlia. La imatge de l'anada en barca cap a l'illa resulta una al·legoria molt suggeridora de la vida com a viatge. Durant la travessia, coincideixen amb el guardià del far, que complirà una funció important en el desenvolupament de la trama del film. La imatge que impacta Karin, però, és la del volcà. De fet, l'illa existeix gràcies al volcà que, de tant en tant, destrueix els nuclis habitats amb la seva activitat. La insularitat, símbol sovint de la soledat, es veu reforçada pel vulcanisme que la converteix directament en una metàfora del desert. Afirmar Karin: "Aquesta illa sembla un desert. Sembla que no hi hagi ningú". La soledat i la desolació esdevenen temes clau en el film.

L'entrada a l'illa no pot ser més decebedora: la casa d'Antonio està destrossada; la gent, molt antiquada, oscil·la entre l'arrelament a la seva terra natal i l'emigració a Amèrica. Aviat s'adona que ella, una dona culta i cosmopolita, ha anat a parar en un racó de món amb un home que, tot i que l'estima, és molt simple i tradicional. L'impossible empelt, el tercer terme en la vida de la parella i l'heterogeneïtat de què parla Bergala queden aquí perfectament palesos. Karin ha passat de sentir-se angoixada en un camp de refugiats a sentir-se asfixiada en una illa que esdevé per a ella una presó, a voltes, incompreensible. Els seus moviments sense sentit pel pati tornen a remetre'ns a la manca de direcció com a símbol de la desorientació existencial que ja havia estat observat en el personatge d'Edmund Keller a *Germania, anno zero*.



Tanmateix, un petit respir ve donat per l'intent de millorar les coses per part de la parella. Antonio s'esforça per guanyar diners i demana a persones que han estat emigrants als Estats Units que l'ajudin a fer reformes a la casa. Ella hi col·labora, tot posant la seva sensibilitat al servei d'un objectiu: crear un espai propi i amable (molt simbòlica és la paret que pinta amb flors).

Un detall important és el retrat d'una arquitectura arran de terra, fosa pràcticament amb el rocam volcànic, de manera que tot queda lligat amb el volcà, fins i tot els habitants de l'illa. En aquest context, la successió d'una sèrie de fets comporten malentesos en les accions de Karin que l'aniran aïllant respecte als seus veïns. Infeliç, i davant la premoció d'un final tràgic, s'encomana al capellà (la persona més culta de l'illa i l'única que pot entendre el patiment de Karin) per poder sortir de l'illa. La paraula clau, com en bona part de les pel·lícules de Rossellini, és "pietat". Però el capellà es resisteix a desviar donatius per al poble per ajudar-la a marxar. Indignada, Karin li retreu que sigui desprietat com el seu déu, al qual confessa odiar. En aquesta tessitura, una escena esdevé el símbol perfecte de la situació psicològica creada pel director. Antonio li ensenya una fura per caçar conills. Karin assisteix amb fàstic al moment en què la fura clava els seus ullals sobre un conill davant d'ella. Rossellini introdueix una simbologia que, en molts casos, remet a una part de la literatura de començaments de segle quan, des del nihilisme, s'interpreta la natura no ja com un lloc idíl·lic, sinó com escenari on es desenvolupa el bé i el mal, com a escenari cíclic de la destrucció i la construcció, i on l'ànima humana s'ha d'enfrontar al misteri còsmic de la immensitat. En certa mesura, hom no pot deixar de veure-hi un paral·lelisme amb la gran novel·la de Caterina Albert, *Solitud*.<sup>132</sup> La protagonista, la Mila, es casa com ella amb un home simple que també l'ha portada a un espai desert, en aquest cas a la muntanya; fins i tot, el llenguatge de caça remet a l'activitat del personatge negatiu de Caterina Albert: l'Ànima, que es dedica a caçar fures. Aquesta apreciació es veu confirmada

---

<sup>132</sup> Va ser publicada en forma de fulletó dins la revista *Juventut* entre el març de 1904 i l'abril de 1905. Com a llibre, va aparèixer el 1909. Vegeu Víctor Català, *Solitud*, 2a ed. (Barcelona: Edicions 62, 1983).

pels estudis de Rosa Delor, que el 2005 ja va plantejar a “Notes a propòsit de Stromboli de Roberto Rossellini i Solitud de Víctor Català”<sup>133</sup> la hipòtesi que Rossellini s’hagués inspirat en la novel·la catalana: “El cert és que un estudi comparatiu entre la pel·lícula de Rossellini i *Solitud* revela una sèrie de coincidències tan extraordinàries que fa impossible negar l’origen literari de *Stromboli, terra di Dio*.”<sup>134</sup> Val a dir que en el mateix escrit revela el lligam familiar de Rossellini amb Barcelona, clau per comprendre com un fet tràgic, la mort del seu fill Romano, influeix en el tema del nen mort, aspecte rellevant, com ja s’ha indicat, en *Germania, anno zero* i que encara desenvoluparà a *Europa 1951*.<sup>135</sup>

Tornant al film, s’observa que la relació amb una natura infinita i misteriosa és un tret que anirà creixent fins al final. José Luis Guarner destaca també aquesta dimensió còsmica del film, fins al punt que “*Stromboli, terra di Dio*, donde se hallan reunidos los cuatro elementos básicos –la tierra, el fuego, el agua y el aire–, es la más cósmica de las películas de Rossellini”.<sup>136</sup>

Els malentesos acaben amb una escena sensual entre Karin i el faroner davant la mirada inquisidora del poble, el qual es burlarà tot seguit d’Antonio, tractant-lo de “banyut”. Acorralat per les tradicions i la manca de comprensió de la seva

---

<sup>133</sup> Rosa Delor i Muns, "Notes a propòsit de Stromboli de Roberto Rossellini i Solitud de Víctor Català," *VIII Convegno Aisc (Napoli 2005)*, 2005, <http://www.filmod.unina.it/aisc/comunicazioni/Delor.pdf>.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, 4.

<sup>135</sup> Cinc anys més tard, Delor reprèn el tema i demostra en un interessant estudi comparat l’influx de l’obra de l’autora catalana sobre el director italià dins el volum coordinat per Laura Borràs Castanyer i Raffaele Pinto, *Las metamorfosis del deseo : seminario UB de psicoanálisis, literatura y cine (I)*, ed. Laura Borràs Castanyer i Raffaele Pinto (Barcelona: Sehen (Editorial UOC), 2010). Per a l’assaig, vegeu Rosa Delor i Muns, "Roberto Rossellini II: Stromboli y Solitudine de Víctor Català," a: *Las metamorfosis del deseo : seminario UB de psicoanálisis, literatura y cine (I)*, ed. Laura Borràs i Raffaele Pinto (Barcelona: Sehen (Editorial UOC), 2010), 119-174.

<sup>136</sup> José Luis Guarner, *Roberto Rossellini*, trad. Jos Oliver (Madrid: Fundamentos, 1985), 65.

dona, l'agredeix físicament davant la seva mirada aterrida. Malgrat tot, Karin fa un darrer intent per resoldre la situació i el va a visitar mentre feineja en el mar. L'escena de la pesca de la tonyina torna a ser molt important. D'una banda, com a exemple d'escena col·lectiva, marcada pel cant. El cant i la pregària en la pel·lícula compleixen la funció tradicional d'encomanar-se a Déu a través d'una religiositat catòlica directa i senzilla, popular. D'una altra, aquesta escena s'ha vist com un exemple de realisme en cinema. Certament, té una caire documental, ja que mostra la tècnica de la pesca amb xarxa dels pescadors de les illes mediterrànies. Ara bé, sempre en Rossellini hi ha significats profunds. En aquest cas, com en l'escena de la fura i el conill, el tràgic moviment dels peixos, accentuat per la utilització de ganxos que els causen gran dolor, acaben provocant la nàusea de Karin. Una nàusea anímica que continua amb la declaració al seu marit que està embarassada de tres mesos.

I, tanmateix, no hi ha temps per a un respir de felicitat. El volcà mostra la seva força a través d'una erupció violenta que amenaça amb arrasar l'illa (de fet, en el pla real es va produir una erupció mentre es rodava el film). Rossellini mostra novament l'art de l'escena col·lectiva. Els habitants fugen a corre-cuita cap a la costa, pugen a les barcasses i fan nit a mar, tot resant llargs rosaris. Aquest efecte coral del poble –per partida doble tant a través dels cants i pregàries com en la seva dimensió de personatge col·lectiu seguint els preceptes del teatre de la Grècia Clàssica-, acompanya l'acció amb una força dramàtica intensa. Finalment, el volcà es calma, cosa que els habitants atribueixen a l'acció divina. En tornar, la casa ha quedat dreta. Però ella comunica a l'Antonio la seva voluntat definitiva de marxar. No vol tenir el seu fill en aquell indret. Tot seguit, li torna l'acció violenta anterior amb una bufetada de menyspreu, la qual cosa fereix l'orgull del seu home, que decideix tancar-la a casa. Finalment pot fugir gràcies al faroner. En un viatge gairebé impossible, Karin s'encamina a l'altra banda de l'illa amb l'esperança de poder embarcar i partir de l'illa. Però per això ha de travessar el volcà.

Com un desafiament a vida o a mort, Karin emprèn un viatge que la duu al cor mateix del volcà. Defallida, se li fa de nit. La connotació de caminar de nit,

perduda, sense orientació ni esperança, és un dels tòpics ja codificats per la literatura medieval trobadoresca, com en el cas de Cerverí de Girona.<sup>137</sup> La desrealització és total. No tan sols pel desert que significa un paisatge de lava i una atmosfera plena de fums, sinó també per la manca de llum. Llavors, la música de Renzo Rossellini, que ha acompanyat tot el film, mostra una dolçor gairebé celestial que contrasta amb aquesta paradoxal pujada (en realitat, baixada) a l'infern que ha esdevingut intentar travessar el volcà. Cal fixar-se en la simbologia de la direccionalitat. Mentre Karin té un objectiu, arribar a port a l'altra banda de l'illa, el pas és ferm i decidit. En el moment en què defalleix i es perd, senzillament es produeix una sensació erràtica. Karin confessa: "prefereixo morir. Tinc molta por." Llavors, contempla la nit estelada i emprèn un diàleg amb Déu: "Déu, si existeixes, concedeix-me una mica de pau." La pau és el repòs, la resistència a l'embat de la nit. L'endemà se sent alleugerida i no pot evitar reflexionar sobre el misteri de Déu i la seva creació: "Déu, la naturalesa és misteriosa."

El sentiment humà d'estrangeritat en el cosmos, tan ben expressat com s'ha esmentat en la novel·la *L'étranger* d'Albert Camus, troba aquí, a través del llenguatge cinematogràfic, una de les seves expressions més excelses. Amb tot, Karin no vol tornar a casa. Se sent amb forces per lluitar i donar sentit a la vida que porta a dins. Així es dirigeix al seu futur fill: "Fill meu, jo et salvaré." I, després, s'encomana a Déu: "Déu, ajuda'm, si us plau. Dóna'm força, comprensió. Dóna'm valor." El final és com un sanglot. La paraula misericòrdia dóna sentit al concepte de pietat tan ben treballat per Rossellini: "Déu, Déu, misericordiós, Déu...". Els punts suspensiu és el mateix parèntesi del volcà on s'han fos múltiples sentits sota la voluntat humana d'existir en un món que Karin no comprèn, del qual se sent estrangera, i que voldria dominar i estimar a través de la pietat.

---

<sup>137</sup> Vegeu, per exemple, el poema de Cerverí de Girona, "Axi con cel c'anan erra la via", inclòs a Lola Badia, ed., *Poesia trobadoresca: antologia*, trad. Alfred Badia (Barcelona: Edicions 62, 1982), 296-299.

Des d'una perspectiva artística, a *Stromboli*, Rossellini aprofundeix la seva tècnica cinematogràfica, cosa que tindrà conseqüències en les recerques estètiques de la seva obra a la dècada dels cinquanta. El mateix director proporciona la pista del que està fent en unes declaracions recollides per José Luis Guarner:

Lo que queda claro, en definitiva, es que Rossellini no se preocupa por contar ya una historia, sino en explorar sentimientos, analizar caracteres. Por esa época, Rossellini hizo una declaración de principios que constituye todo un programa:

«Necesito una profundidad de niveles que quizá sólo el cine puede proporcionar y ver personas y cosas desde todos los ángulos y poder utilizar el montaje y las elipsis, los fundidos y el monólogo interior. No, para entendernos, el de Joyce sino más bien el de Dos Passos. Tomar y dejar, incluyendo lo que está en torno a los hechos y que quizá constituye su causa remota. Podré colocar la cámara a mi voluntad y el personaje estará perseguido y obsesionado por ella: la angustia contemporánea deriva precisamente de ese no poder escapar del ojo implacable del objetivo.»<sup>138</sup>

*Stromboli* és una obra important en l'evolució del cinema modern i, a més, molt especial, ja que simbolitza una illa metafòrica de l'agonia de la creença religiosa que recorre l'art i la literatura europea dels anys cinquanta, i que tindrà molts referents en altres obres de l'època. El desert representa paradoxalment el magma mateix de la terra. A *Stromboli*, el buit és un volcà. I el cinema, la seva poesia. Buit i poesia en els fonaments mateixos del cinema modern.

---

<sup>138</sup> Guarner, *Roberto Rossellini*, 70. Per a la cita que aporta Guarner, vegeu R.M. de Angelis, "Rossellini romanziere," *Cinema*, núm. 29-30 (1949).

### 3.3 Una dona nova

El pas d'una trilogia a una altra de Rossellini comporta la constatació d'una evolució, a voltes molt subtil, de les línies contingudes des de la seva voluntat inicial de retratar un moment històric d'Europa a una dimensió metafísica de l'ésser humà i la seva posició en el cosmos. Però també a la concreció de l'amor a través del tema de la relació de parella.

*Stromboli* entoma ja aquest conflicte. En primer lloc, es podria dir que el destí juga una mala passada a la protagonista, ja que pren una opció equivocada: es casa no tant per amor com per una ànsia de llibertat, de fugir de la presó que li suposa el camp de refugiats i davant de la impossibilitat, no oblidem, d'exiliar-se a l'Argentina. Ell, igualment, té una raó externa a l'amor: es casa per deixar l'exèrcit i tornar a l'illa natal. La dispersió que ha provocat la guerra s'encarna en una mena de dispersió sentimental que prioritza altres causes en l'establiment d'una relació. Es produeix un "malentès" des del qual s'irradia una font d'infelicitat que acabarà desembocant en un menyspreu insuportable.

D'altra banda, Karin és una representant de la dona moderna del nord que s'ha alliberat davant la dona tradicional del sud, ancorada en un paper submís. No és d'estranyar que a *Stromboli* la vegin com una "desvergonyida". Quan demana a la tieta Rosario què fa malament per no ser acceptada, aquesta respon: "Et falta modèstia, filla meva". L'Antonio intenta salvar la relació perquè la considera "una senyora" i d'aquesta manera s'explica la mala relació amb les dones de l'illa. L'escena en què acaba abraçada amb el guardià del far resulta definitiva per armar d'arguments al personatge coral del poble contra ella. La sospita d'infidelitat basta per crear un clima advers. La maternitat hauria pogut ser una solució, però acorralada, se sent com el conill que ha estat caçat per la fura, o la tonyina sense escapatòria de les escenes destacades en l'apartat anterior. La relació de Karin no es pot omplir amb res i condueix directament al no-res de la infelicitat.

Rossellini posseeix un fil conductor potent amb la seva musa, Ingrid Bergman. Un fil que, d'una banda, porta a una reflexió metafísica sobre la presència de l'ésser humà sobre la terra i la seva relació amb Déu i, d'una altra, a una reflexió sobre l'amor a partir de les relacions pròximes, especialment la de parella.

Què és l'amor? Aquesta pregunta tan simple ajuda a la introducció d'una pel·lícula tan complexa com *Europa 1951* (1952), la segona d'aquesta trilogia, que ha estat anomenada de diverses maneres des de la història del cinema: de l'amor, de Bergman, de la soledat i, es podria afegir, del transcendent. Ara Ingrid Bergman és Irene, una dama de classe acomodada que viu a Roma, i que veu com s'ensorra el món quan descobreix que l'aparent caiguda accidental del seu fill, Michel, en realitat ha estat un suïcidi a causa de sentir-se desatès per la família. El sentiment de culpa l'angoixa. En aquesta situació, el seu marit, George, tracta d'ajudar-la, encara que no arriba a comprendre mai la naturalesa del veritable dolor de la seva dona. En canvi, Andrea, un periodista comunista amic de la família, sí que sembla establir un pont amb la seva sensibilitat. Un detall important és que quan han de parlar no saben on anar. La manca de direccionalitat espacial com a expressió de la desorientació espiritual torna a aparèixer.

Que Rossellini és un director absolutament atent al valor de la paraula, queda perfectament descrit quan Irene, turmentada, confessa el dolor que li provoca que una paraula, ja inesborrable, hagi provocat la mort del seu fill. Orienta la causa cap a una idea clàssica: el destí. Tanmateix, el periodista es mostra en desacord. Irene llavors s'autoinculpa, però Andrea li aclareix que el culpable del suïcidi del seu nen és, en realitat, la mateixa societat. I li fa reflexionar sobre les primeres impressions d'un nen com el seu fill: els bombardeigs, la guerra... cal parar esment al vincle subtil que s'estableix entre Michel i Edmund. Els dos constitueixen ànimes innocents que es treuen la vida en un món la crueltat del qual els ha dut a una situació psicològica i emocional insostenible. La infantesa és per a Rossellini un símbol de puresa i, alhora, de vulnerabilitat de la crueltat de l'ésser humà. Per això, hi vol dipositar la capacitat d'esperança humana.

Quan Bergala parla de la confessió, l'escàndol i el miracle en l'obra de Rossellini, situa *Germania, anno zero* i *Europa 1951* com a exponents de l'escàndol, a partir del qual trenca amb les regles de la dramaturgia clàssica: "El escándalo (...) es una figura de lo heterogéneo, de la discontinuidad, del enfrentamiento, de la ruptura, de la inmovilidad, de la repetición."<sup>139</sup>

La guerra, tan bé retratada per Rossellini en la trilogia anterior, perdura subtilment a través de les vides dels personatges de postguerra: la història d'una refugiada que es casa amb un italià i acaba en la soledat d'*Stromboli*, i, ara, la història d'una dama que perd el seu nen i es veu abocada a una recerca dramàtica d'ella mateixa.

Aquest aspecte fa que Guarner interpreti la vàlua d'*Europa 1951* com la d'una pel·lícula que, despullada d'anècdota, sintetitza l'obra anterior, la qual, al seu torn, la il·lumina:

La película lleva, pues, su rechazo de la anécdota hasta las últimas consecuencias y prescinde del prestigio que confería el ambiente de otras películas que la precedieron; las ruinas de Alemania, la salvaje isla de Stromboli, la belleza simple de la belleza franciscana. Pero es, en cambio, la suma de todas ellas: los terribles efectos de la guerra en el espíritu de un niño (*Germania, anno zero*), el feroz aislamiento de una mujer frente a un universo que no responde a sus exigencias (*Stromboli, terra di Dio*), la asunción de una caridad perfecta (*Francesco, giullare di Dio*). De esta forma, *Europa '51* resulta a la vez iluminada y prolongada por ellas.<sup>140</sup>

Andrea li fa descobrir el món de la pobresa dels suburbis de Roma. Aquí el retrat neorealista actua amb eficàcia, ja que mostra les condicions de vida de les classes més baixes en la Itàlia dels anys cinquanta. Irene ajuda a pagar uns medicaments per a Bruno, un dels fills d'una família pobra. Considera que aquella gent necessita "esperança". Andrea, en canvi, creu que el que necessiten és "consciència". El context de la guerra freda ho envolta tot.

---

<sup>139</sup> Rossellini i Bergala, *El cine revelado*, 20.

<sup>140</sup> Guarner, *Roberto Rossellini*, 80-81.



Com en *Stromboli* entre Antonio i Karin, la situació entre Irene i George arriba al malentès. Ell creu que l'enganya amb l'Andrea i decideix no escoltar-la. La incomunicació esdevé aquí font de solitud i desolació. La mateixa manca de diàleg amb el seu fill és ara el càstig que el seu marit li infligeix. I, tanmateix, la complexitat del film rau en bona part en l'evolució d'Irene. Tampoc no acaba d'estar d'acord amb l'Andrea. Li confessa que "desitjaria tenir una fe, una fe cega", ja que el seu paradís és per a tots, els vius i els morts. És etern. Aquesta mirada espiritual l'allunya de les tesis comunistes de consciència de classe que li ha ensenyat l'Andrea. Irene aspira a més, però és incompresa per tots, fins i tot per ella mateixa.

Després d'ajudar a morir una prostituta, creix la seva llegenda entre la gent pobra, la incomprensió entre els estaments que l'analitzen i el distanciament amb la seva família. Finalment, en el psiquiàtric on la internen, segueix donant mostra d'amor al proïsme i capacitat de consolar als més dèbils. El director i el capellà del centre mantenen unes converses amb ella per tal d'intentar saber com sent i què pensa. Irene confessa que l'amor que sent per als altres és en realitat odi per a ella mateixa. Un odi que té la seva arrel en els sentiments de culpa d'una mare que no ha sabut protegir la vida dels seus fills com calia. El seu entorn no sap si s'enfronta a una exaltada o a una missionera. Les preguntes esdevenen punyals: "és vostè comunista?" o "vol entrar a la vida monàstica?". La resposta és sempre negativa.

Però llavors, què representa Irene? Si a Karin es dibuixa el retrat d'un nou sentit de la nova feminitat que topa amb un món tradicionalment masculista, aquí Rossellini aprofundeix una nova sensibilitat humanista que va lligada no a la ideologia ni a la religió, sinó a la bellesa de les actituds humanes. Per això Irene no se sent comunista ni religiosa, ja que entén que el posicionament humanista supera les dicotomies i pot abastar nous territoris de bondat. Afirmar en l'entrevista amb el jutge que vol compartir l'alegria de qui és feliç i el dolor de tots aquells que estan sofrint. Més encara, no se sent lligada a res, i això és el que la lliga amb tothom. Des de la finestra de la seva cel·la, observa la família i els estaments -jutge, advocat- que se'n van i que consideren simplement que

ha embogit. També veu els pobres als que ha ajudat i que, tot defensant-la davant els personatges que encarnen el "poder", asseguren que no està boja i, contràriament, canvien el qualificatiu pel de santa.

Segurament, la santedat que interpreta amb els seus propis recursos la gent humil és, en realitat, aquesta sensibilitat humana, plena de transcendència i de consciència social, però que no s'adscriu a cap corrent. És la dona nova que anuncia un nou camí per a tothom. Sigui com sigui, la paraula pietat, entesa com a sentiment de pertinença al proïsme, de voluntat del seu bé, esdevé clau en l'univers ètic de Rossellini. Ha quedat clar quan Karina demanava a Déu misericòrdia i, ara, quan Irene s'apiada dels més dèbils de la seva societat i troba en aquest gest una força inaudita que l'ajuda a vèncer el seu propi dolor.

Amb *Stromboli* i *Europa 1951*, Rossellini capta el sentiment d'estranyesa i estrangeritat que la literatura ha sabut plasmar a través d'autors com Camus. I, alhora, expressa la necessitat d'evolucionar espiritualment cap a una esfera superior de la sensibilitat i l'espiritualitat a l'Europa que es va allunyant lentament de la postguerra i va constituint una nova època on les paraules complexitat i caos esdevenen emblemàtiques. Com afirma Guarner: "Es un generoso e impaciente testimonio sobre una época dramática, sumergida en la confusión, sobre una realidad extraña que es preciso captar y comprender lo antes posible."<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> *Ibíd.*, 81.

## 3.4 Un viatge al cos buit del sud

### 3.4.1 Amb i sense Goethe

El tercer film de la trilogia de l'amor de Rossellini, *Viaggio in Italia* (1954), ha estat perfectament valorat en la història del cinema per nombrosos estudiosos i directors, no endebades se'l considera el punt de partença de la modernitat cinematogràfica. Jacques Rivette escrivia el 1955 la cèlebre *Lettre sur Rossellini a Cahiers du cinéma*, on entre altres coses afirmava:

Ce film ouvre une brèche et le cinéma tout entier devra y passer sous peine de mort. [...] Voilà notre cinéma, à nous qui nous apprêtons à notre tour à faire des films (vous l'ai-je dit, c'est pour bientôt peut-être).<sup>142</sup>

Alain Bergala argumenta molt bé en què consisteix aquesta “brèche” en el seu llibre sobre *Voyage en Italie*.<sup>143</sup> En el capítol “Les exemptions de l'auteur”, afirma:

Dès le départ, de fait, Rossellini est donc tout à fait clair : il a bien l'intention de s'exempter de l'obligation fatigante d'être le maître absolu et continu de l'énonciation. Le spectateur doit le savoir: Rossellini veut bien organiser la structure de ce film, mais pas le mettre en scène si mettre en scène c'est gérer à chaque instant le sens et la dramaturgie du film pour anticiper sur le futur spectateur captif. Il choisit le dispositif plutôt que la mise en scène, la captation de la réalité plutôt que son organisation, et la vérité révélée plutôt que la vérité construite.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Vegeu Jacques Rivette, "Lettre sur Rossellini," *Cahiers du cinéma*, núm. 46 (1955).

<sup>143</sup> Tot i que es tracta d'un llibre amb aparença descriptiva, juntament amb informacions diverses, s'hi afegeix una reflexió pregona que situa Rossellini en la creació de la modernitat cinematogràfica i en la relació que s'estableix entre la cinematografia italiana i francesa dels anys 50 i 60. Vegeu Alain Bergala, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini* (Crisnée: Yellow Now, 1990).

<sup>144</sup> *Ibid.*, 22.

L'empremta tècnica personal de Rossellini fa que sigui valorat com un dels creadors de l'anomenat cinema d'autor :

Ce n'est pas un des moindres paradoxes de ce film qui a permis aux futurs cinéastes de la *nouvelle vague*, Rivette en tête, alors critiques aux *Cahiers du cinéma*, d'élaborer le concept même de «film d'auteur», que l'auteur commence précisément par s'en absenter le plus possible, à la fois comme sujet de je ne sais quel «vouloir-dire» et comme maître de l'énonciation.<sup>145</sup>

Inicialment, Rossellini ho havia preparat tot per treballar cinematogràficament la novel·la *Duo*<sup>146</sup> de Colette. Però llavors es va trobar que els drets havien estat venuts i va haver de començar a filmar sense guió amb la col·laboració de l'escriptor Vitaliano Brancati,<sup>147</sup> bon coneixedor del sud d'Itàlia a través de la seva literatura, i al qual caldrà tornar-se a referir més endavant quan es parli de Moravia. Sobre les peripècies de com es va treballar, es pot trobar un bon resum en el llibre d'Àngel Quintana<sup>148</sup> sobre el director. Una clau important va ser el contacte directe amb la realitat napolitana, cosa que va permetre un cop més a Rossellini transcendir els propòsits inicials per acabar plantejant aspectes cabdals en l'hermenèutica cinematogràfica.

---

<sup>145</sup> *Ibíd.*, 25.

<sup>146</sup> La novel·la va aparèixer en fulletó dins el diari *Marianne* entre el 12 i el 31 d'octubre de 1934. El mateix any apareixia publicat a Ferenczi & fils. En castellà, vegeu Colette, *Dúo*, trad. E. Piñas (Barcelona: Anagrama, 1983).

<sup>147</sup> Vitaliano Brancati va néixer a Sicília (Pachino) el 1907 i va morir a Torí el 1954. Va ser un dels autors més populars de la Itàlia d'abans de la de la Segona Guerra Mundial. En la seva tasca com a escriptor, cal incloure la dramaturgia teatral i el guió cinematogràfic. A Roma, va prendre contacte amb diversos escriptors, entre ells, Moravia, amb qui va mantenir una bona amistat. Creador d'un imaginari sicilià en la literatura italiana contemporània, la seva novel·la més cèlebre és *Don Giovanni in Sicilia* (1941), versionada al cinema pòstumament per Alberto Lattuada (1967).

<sup>148</sup> En aquest punt, vegeu Àngel Quintana, *Roberto Rossellini* (Madrid: Cátedra, 1995), 144-147.

Entre ells, cal fixar-se en un motiu que esdevindrà clau en el cinema modern: el viatge al sud d'Itàlia. Tanmateix, la contextualització d'aquesta important qüestió en la història del cinema és més àmplia i cal relacionar-la amb un tema que afecta l'imaginari artístic i literari de la modernitat: la visió d'Itàlia que diversos autors internacionals creen en el marc estètic del Romanticisme. Una creació, val a dir, amb un èxit total, ja que s'incorpora a l'imaginari cultural del segle XX.

En l'assaig *Romantic Europe and the Ghost of Italy*,<sup>149</sup> Joseph Luzzi aborda aquest tema des de la perspectiva del Romanticisme italià i la creació del mite modern d'Itàlia. De manera transversal, analitza obres, metàfores, etc. que perduren en l'univers literari i cultural occidental des de la seva creació dins del moviment romàntic. En el capítol IV de la primera part, intitulada "Genus Italicum", aborda la qüestió del viatge a Itàlia i la creació del mite d'Itàlia per part d'autors estrangers des del Romanticisme, tal com Goethe o Madame de Staël. Luzzi parla de la desmitificació d'aquesta visió romàntica esdevinguda tòpic a càrrec d'autors com Ugo Foscolo, i en aquest context considera *Viaggio in Italia* de Rossellini com una aportació de primer ordre en l'ensorrament dels tòpics romàntics sobre Itàlia per oferir una nova visió. En el naixement del cinema modern, es detecta una clau estètica proporcionada per Rossellini: una lectura pròpia del passat cultural, des dels grecs i els romans al Renaixement.

El pretext argumental del film és senzill: un matrimoni anglès, Alexander i Katherine Joyce -personatges interpretats respectivament per George Sanders i Ingrid Bergman-, es desplacen amb cotxe a Nàpols per vendre una vil·la a Capri que els ha arribat en herència d'un familiar, l'oncle Homer,<sup>150</sup> que va decidir després de la guerra quedar-s'hi a viure. La idea de Katherine de realitzar el viatge per Itàlia amb cotxe per gaudir del temps com a parella resulta un error, ja que, en realitat, esdevé una causa de conflicte matrimonial

---

<sup>149</sup> Joseph Luzzi, *Romantic Europe and the Ghost of Italy* (New Haven: Yale University Press, 2008), 48-60.

<sup>150</sup> Significativament, l'oncle té el mateix nom que el poeta clàssic.

d'un alt valor simbòlic i que posa de relleu el buit de les existències quan estan mancades d'obligacions concretes. La parella, enfrontada al temps com un mirall, s'adona que, en realitat, viu en un desconeixement mutu. De fet, es descobreixen entre ells com uns estranys.

Davant el binomi conceptual "temps aturat/temps buit", hi ha, d'una banda, la possibilitat de l'activitat professional (molt ben representada per un home de negocis com Alexander) o, d'una altra, el *dolce fare niente* de les classes aristocràtiques del sud d'Itàlia, conscients del seu paper de "nàufrags" històrics en una societat moderna que s'ha accelerat i se'ls ha escapat. Hi hauria una via intermèdia que és la que intenta Katherine davant la incomprensió del seu propi marit: donar un sentit artístic al temps, a través de l'art i de la cultura. Aquest punt enllaça perfectament amb "la dona nova" que Rossellini forja al llarg de la trilogia sota la interpretació magistral d'Ingrid Bergman. En l'assaig *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*,<sup>151</sup> Jordi Balló destaca aquesta nova condició del món des del punt de vista femení a través del tractament que Rossellini fa del motiu de la dona a la finestra a *Viaggio in Italia*.

La dona s'apropia de la finestra perquè és mirant des del vidre cap a l'exterior que fabrica la seva voluntat de depassar (...)

Un dels fets que fa més convulsivament modern *Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini, és haver trobat en el misteri d'aquest desplaçament de la intimitat femenina una manera d'expressar la seva distància amb la realitat. El film tracta de la crisi d'un matrimoni a través d'una fantàstica recreació de l'"efecte finestra".<sup>152</sup>

Això es fa palès en dues escenes significatives dins el film:

En un moment crucial d'aquesta recerca de retrobament amorós, Ingrid Bergman surt a la finestra de l'habitació, s'aboca sobre la costa napolitana, a la recerca d'una epifania del paisatge. Rossellini enquadra aquesta escena fent confondre els límits de la finestra

---

<sup>151</sup> Vegeu Jordi Balló, *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema* (Barcelona: Empúries, 2000).

<sup>152</sup> *Ibíd.*, 34.

amb l'enquadrament del pla: tota la pantalla és la finestra per on Ingrid Bergman mira, per les vores de la pantalla, en una mirada fora de marc, totalment allunyada del centrament típic del classicisme. En aquest enquadrament frontal, que apareix en altres moments del film, el vidre és invisible, tot és transparent. Aquesta mirada que reivindica l'esplendor de la veritat, deambula també a través de la finestra del cotxe que Ingrid Bergman condueix per camins i ciutats. Sola, al cotxe, interrogant-se en veu alta, passeja la seva mirada estrangera per la munió de gent que la travessa, sense resoldre la seva solitud. El cotxe és la seva finestra al món, la seva distància entre l'exaltació dels sentits que busca i la vida palpable.<sup>153</sup>

I, tanmateix, Alexander no la comprèn, com no comprèn tampoc el sentit vital d'un personatge absent, l'oncle Homer, que va decidir establir-s'hi, tot salvant la vil·la amb bon gust i participant de tasques culturals, com la recuperació arqueològica de Pompeia. A més, ell mateix declara que l'avorreixen "els museus", i vol enllestir aviat l'operació de venda patrimonial per tornar a la seva vida quotidiana, lluny d'aquella gent que veu com a sorollosa. De fet, Nàpols és un lloc on, com afirma ell mateix, l'avorriment i el soroll s'acoblen perfectament.

### 3.4.2 La mirada de Tirèsies

És en la figura del personatge absent on es reconeix un dels punts cimals de la pel·lícula i, alhora, un dels aspectes clau per comprendre com la "dona nova" de Rossellini aporta també un "nou estil" cinematogràfic la pedra angular del qual es troba en la poesia.

En efecte, Katherine evoca la mort dos anys enrere d'un amic poeta, en Charles Lewington, del qual recita un poema:

---

<sup>153</sup> *Ibíd.*, 34-35.

Temple de l'esperit: ja no hi ha cossos,  
sinó pures i ascètiques imatges  
davant les quals el pensament  
sembla greu, opac, pesat.<sup>154</sup>

Els versos d'aquest personatge absent, com l'oncle Homer, travessen el nucli mateix de la pel·lícula tot evidenciant la relació entre els binomis conceptuals cos/buit i imatge/record. La frase conté en certa mesura la poètica cinematogràfica de Rossellini i, per extensió, de la modernitat cinematogràfica: la representació de la vida en el film és en realitat el buit d'uns cossos dels quals només perduren les seves imatges, com una mena de resta arqueològica. D'aquí, la importància de la mirada. I de la poesia.

Katherine ho intueix i s'aferra al record del poeta, qualificat, però, com a "babau" per Alexander, ja que per a ell sarcàsticament no hi ha diferència entre les paraules babau i poeta.

Ara bé, les connotacions es fan més fortes quan es para esment en una relació colpidora. El matrimoni duu el cognom d'un dels escriptors més rellevants del segle XX: James Joyce. En principi, això podria ser una mera casualitat. Tanmateix, en l'escena Katherine evoca un episodi del passat. Explica com tot just la nit abans del casament (a través de la pel·lícula se sap que la parella ha complert vuit anys de matrimoni, per tant el record se situa vuit anys enrere) va sentir unes pedretes a la finestra. Plovia i tot estava fosc. Llavors va identificar a fora en Charles, amb febre, to passant fred a l'exterior. Des d'aquest moment, resulta impossible deixar d'establir paral·lelismes entre els personatges del relat *The Death* de James Joyce,<sup>155</sup> comprès al volum narratiu *Dubliners* (1914), i els

---

<sup>154</sup> Vet aquí en forma poemàtica i amb traducció pròpia al català aquests versos clau per comprendre el film i, per extensió, la poètica cinematogràfica de Rossellini.

<sup>155</sup> En català, vegeu la traducció de Joaquim Mallafrè del relat "Els morts" que tanca *Dublinesos*, i que va ser portat al cinema magistralment per John Huston en la pel·lícula amb el mateix nom el 1987. La segona edició del llibre en català està corregida pel mateix traductor: James Joyce, *Dublinesos*, trad. Joaquim Mallafrè, 2a ed. (Barcelona: EDHASA, 1989).



del film de Rossellini: Gretta/Katherine; Gabriel/Alex. En el relat de Joyce, Gabriel assisteix sorprès al relat de la seva dona, Gretta, que li confessa com anys enrere un noi malalt i enamorat d'ella, Michael Furey, va passar fred mentre li llençava pedretes al vidre de la finestra. Una setmana més tard moria amb només disset anys.

Alain Bergala també subratlla la rellevància del cognom Joyce en la cruïlla entre el relat rossellinià del poeta romàntic Lewington i el del jove Furey del relat "Els morts" de *Dubliners*:

Rossellini, décidant de donner le nom de Joyce à son couple d'Anglais, rendait symboliquement à l'écrivain, de façon très godardienne, ce qu'il venait de lui «emprunter», c'est-à-dire l'idée, à peine transposée, du jeune poète mort de tuberculose. Certaines phrases du dialogue d'Ingrid Bergman sur la terrasse, lors de l'évocation de cette figure de jeune homme romantique, sont presque littéralement découpées et détournées de la nouvelle *Les Morts* dans *Gens de Dublin*.<sup>156</sup>

El crític confronta aquestes frases per tal de demostrar-ho. El focus temàtic es projecta sobre l'evocació de l'amor impossible en el bell mig d'un matrimoni. Talment com Katherine quan explica al seu marit, també amb la mateixa ambigüitat en l'expressió dels sentiments que Gretta, una escena semblant, cosa que provocarà un terratrèmol sentimental que només un "miracle" final podrà salvar. Per a un espectador ingenu, l'escena és bella i li pot interessar l'evocació poètica a càrrec d'una gran actriu com Ingrid Bergman. Ara bé, per a un espectador-lector que conegui la narrativa de Joyce, l'impacte és absolut. Si ja el cognom "Joyce" resultava una pista que connotava un acostament a l'escriptor irlandès, ara hom s'adona que Rossellini està disposat no a adaptar el text joycià sinó a incorporar-lo com un element que facilita una nova creació. La intertextualitat no és ja una cita, sinó un vertader motor creatiu on ressonen els grans temes de la literatura de Joyce, especialment el de l'evocació dels absents a través de la memòria. Tot i que l'autor d'una de les obres més

---

<sup>156</sup> Bergala, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, 66.

importants de la literatura del segle XX, *Ulisses*,<sup>157</sup> no ha estat dels més adaptats al cinema en comparació amb altres escriptors influents del segle passat, el pols creatiu amb Rossellini proporciona una clau estètica de primer ordre sense la qual costaria comprendre tant les inquietuds humanistes de l'època com la mateixa evolució del cinema. Com si d'una pedra preciosa incorporada en un anell es tractés, els versos del poeta absent que evoca l'escena del relat joycià il·lumina una novetat que condiona, d'una banda, l'univers temàtic: la relació, al capdavant, dels morts i els vius a través de la memòria que ofereix la metàfora poètica; i, d'una altra, l'univers formal posterior, on la intertextualitat juga un paper primordial, tot marcant el decurs del cinema futur. Katherine proporciona, a més, una altra dada que adquireix importància a mesura que avança el film: Charles va servir a l'exèrcit durant la guerra precisament en el lloc on es troben, geografia on va escriure els versos esmentats.

Aquesta dimensió literària no ha passat desapercebuda davant de diferents estudiosos que han intentat aprofundir en què consisteix el concepte de text en Rossellini. El mateix Luzzi posa de manifest les relacions literàries del director durant aquella època i subratlla la relació que s'estableix en el film entre poesia i cinema a l'article publicat el 2010 "Rossellini's Cinema of Poetry: Voyage to Italy".<sup>158</sup> Juntament amb el relat "Els morts" de Joyce, Luzzi destaca també la importància de Brancati en el mèrit literari de la pel·lícula i cita en una nota una interessant informació que proporciona un dels biògrafs de Rossellini, Tag Gallagher, en el seu llibre *The Adventures of Roberto Rossellini*,<sup>159</sup> publicat el 1998. Es tracta d'un poema que van compondre Rossellini i Brancati i que, finalment, no es va incorporar al film. El poema havia de ser recitat per

---

<sup>157</sup> Vegeu Joyce, *Ulisses*.

<sup>158</sup> Vegeu Joseph Luzzi, "Rossellini's Cinema of Poetry: Voyage to Italy," *Adaptation* 3, núm. 2 (setembre 01, 2010): 61-81.

<sup>159</sup> Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini* (New York: Da Capo, 1998).

Katherine i havia d'impulsar en la trama la separació amb Alex. Tot i desestimar-se, el seu tema impregna la narrativa cinematogràfica. Afirmar Luzzi:

He (*Rossellini*) and his collaborator, Vitaliano Brancati (the Sicilian author to whom many of the film's literary qualities are due), actually composed an ersatz poem that was to have provided the initial impulse for the tensions that would drive Katherine and Alex apart before their unusual reconciliation (16). Though the poem never made it into the film, its themes of the living dead and the dead living suffuse the cinematic narrative.<sup>160</sup>

En efecte, Tag Gallagher dedica el capítol setzè del seu llibre sobre Rossellini a *Viaggio in Italia*, traduït a l'anglès com *Voyage in Italy*.<sup>161</sup> Després de recordar que la idea inicial d'adaptar la novel·la *Duo* de Colette és abandonada al darrer moment, quan està ja tot en marxa, a causa de la pèrdua dels drets, comenta com arriba el guió d'Antonio Pietrangeli, *New Wine*, que, tot i ser diferent al guió final, conté alguns elements significatius. Afirmar Gallagher:

Roberto also drew heavily on a script, *New Vine*, by Antonio Pietrangeli about a quarrelling English couple touring in a jaguar, an Uncle Homer, and the unearthing at Pompeii of a couple making love; but the Pompeii sequence is not a climax and the script's drama is quite different.<sup>162</sup>

Així les coses, Roberto Rossellini treballa amb el novel·lista Vitaliano Brancati, amb qui escriuen una sinopsi d'unes tretze pàgines on un poema ha d'instigar la crisi de la parella. Ara bé, aquest poema mai no es va incorporar al film, ja que el final va ser diferent en acabar amb una reconciliació impulsada per un miracle. En tot cas, Rossellini va mantenir-lo en secret:

---

<sup>160</sup> Luzzi, "Rossellini's Cinema of Poetry: *Voyage to Italy*," 4.

<sup>161</sup> Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, 396-416.

<sup>162</sup> *Ibid.*, 397. El títol *New Vine* és un error de transcripció de *New Wine*. Es tracta d'una errada ja comentada per Gallagher en la nota 9 d'aquest capítol, on informa que el títol és l'únic en anglès del guió original, del qual es poden trobar algunes còpies, entre altres, en l'arxiu de Pietrangeli.

Roberto has the novelist Vitaliano Brancati on the set during part of the shooting and the two has put together a thirteen-page synopsis (which we have not found), in which the romanticism of a poem instigates the couple's crisis; but neither this poem nor much else from this synopsis, whose ending was different, go into the finished movie, and in any case Roberto kept its existence a secret (10).<sup>163</sup>

La nota número 10 resulta molt significativa, ja que és on Gallagher dóna a conèixer els versos descartats, d'altra banda, d'una gran bellesa.

Katherine was to recite these verses on the terrace: "Vita è la nostra unica parola. /Ma l'eco di questi luoghi /risponde sommessamente: morte. /Gli uomini nascono /già contagiati di vecchiezza /e la vita /è priva di fanciullezza. /Il silenzio si adagia /su tutte le cose /come la polvere..." ("Life is our only word. /But the eco of these places responds meekly: dead. /People hide /already infected with old age /and life /is deprived of childhood. /Silence descends /on everything /like dust..."). The verses actually in the movie are: "Temple of the spirit. No longer bodies, but pure ascetic images, compared to witch mere thought seems flesh, heavy, dim."<sup>164</sup>

La qüestió és fascinant, ja que a la bellesa dels versos del poeta inventat, Lewington, cal afegir la ressonància creativa d'un poema "invisible" que, tot i no formar finalment part del film, acaba col·laborant des de la sinopsi inicial en el desenvolupament temàtic de la tensió entre vida i mort, amor i desig de perdurabilitat. Aquesta complexitat de la presència de la literatura en la pel·lícula fa que Luzzi defineixi *Viaggio in Italia* com un gran palimpsest en què es troben les traces de Joyce, el poema imaginari del poeta inventat Lewington i un poema "invisible":

The film itself is a palimpsest in that it is over- and underwritten by a wealth of texts, from the canonical Joyce to the imaginary Lewington and the aforementioned invisible

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, 397-398. Al final de la cita, Gallagher introdueix una nota, la 10, on transcriu el poema descartat.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 747.

poem by Brancati (see note 16), all of which are purposefully left as traces in a film that disavows the script.<sup>165</sup>

Rossellini crea una veu poètica que, segons Luzzi, actua d'una banda com a panteó de tots els artistes estrangers que s'han apropiat a Itàlia i, d'una altra, suscita un diàleg entre el director i el poeta amb els seus fantasmes. El resultat és un efecte original en les relacions entre cinema i poesia que, per a Luzzi, tot just comencem a comprendre:

In *Voyage to Italy*, Rossellini creates an idealized poetic voice (Lewington) whose verses channel centuries of foreign views on Italy and, by implication, the pantheon of foreign artists who formed them. In Rossellini's ensuing dialogue with this imaginary interlocutor and his ghosts, he provides a rare aural and visual commentary on a relationship between film and poetry that we have only begun to understand.<sup>166</sup>

Aquesta comprensió presenta diversos caires. En l'assaig que el professor Asbjorn Gronstad va publicar a la Universitat de Bergen el 2002, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of 'The Dead'",<sup>167</sup> es dibuixa una línia crítica que ajuda a aprofundir la naturalesa d'aquesta intertextualitat. La font d'inspiració es troba en les teories del professor Mikhail Iampolski i, en concret, en les idees contingudes en el seu assaig *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*,<sup>168</sup> publicat en anglès el 1998 per la Universitat de

---

<sup>165</sup> Luzzi, "Rossellini's Cinema of Poetry: *Voyage to Italy*," 13. Pel que fa a la nota 16, *Ibíd.*, 18., Luzzi aporta la cita de Tag Gallagher on apareix el poema de Lewington que Katherine hauria hagut de recitar: Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, 747.

<sup>166</sup> Luzzi, "Rossellini's Cinema of Poetry: *Voyage to Italy*," 16.

<sup>167</sup> Asbjorn Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of 'The Dead,'" *Nordic Journal of English Studies* 1, núm. 2 (2002): 233-48.

<sup>168</sup> M. B. Iampolskii, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, trad. Harsha Ram (Berkeley: University of California Press, 1998).

Berkeley. Del mateix autor, es pot llegir en castellà un interessant assaig: *La teoría de la intertextualidad y el cinema*.<sup>169</sup>

Per tal d'analitzar la intertextualitat proposada per Rossellini, Asbjorn Gronstad es fixa, en primer lloc, en l'escena del poeta Charles per tal de situar-la en un joc intertextual que parteix de Gérard Genette i la seva distinció a *Palimpsestes: la littérature au second degré*<sup>170</sup> (1982) entre hipotext –el text repetit- i hipertext –el text que es repeteix-. La hipotextualitat seria, tot interpretant Genette, doncs la relació que uneix un text previ anomenat *A* a un de posterior anomenat *B*, en el qual s'insereix, però sense ser-ne cita ni comentari. Des d'aquesta perspectiva, les obres d'Homer, la *Ilíada* i l'*Odissea*, actuen com a hipotext de l'*Eneida* de Virgili. En aquest esquema conceptual, Genette situa la hipertextualitat com a quart tipus de "transcendència textual". En aquest cas, la relació hipertextual seria aquella que s'estableix entre un text posterior *B* i un text anterior *A* (hipotext) del qual parteix. Seguint la terminologia de Genette, Gronstad situa l'escena del poeta Lewington en el film: "The "Charles Lewington" scene in *Voyage to Italy* thus functions as a transtextual juncture from which the process of discernment in what Gérard Genette calls the hypotext is carried on in the hypertext (Genette 1982: 356)."<sup>171</sup> A partir d'aquesta distinció, Gronstad està d'acord amb el professor Sandro Bernardi<sup>172</sup> quan distingeix la manera com Rossellini i Huston s'acosten al relat "The Dead". Afirmar Gronstad:

---

<sup>169</sup> M.B. Iampolski, *La teoría de la intertextualidad y el cine* (València: Episteme, 1996).

<sup>170</sup> Aquesta edició és la que cita Gronstad: Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982). L'edició en castellà va aparèixer uns anys més tard. Vegeu Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto (Madrid: Taurus, 1989).

<sup>171</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 237. Segueix l'argumentació de Genette: Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, 356.

<sup>172</sup> Es tracta de l'assaig de Sandro Bernardi, "Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History," A: *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, ed. David Forgacs, Sarah Lutton, i Geoffrey Nowell-Smith (London: British Film Institute, 2000), 50-63.

In Sandro Bernardi's view, the reference to "The Dead" in fact "explains the meaning of the whole film, which is a variant, or rather a continuation, of Joyce's story" (Bernardi 2000: 58). It is here that the disparity between Rossellini's film and Huston's adaptation with respect to their relation to Joyce becomes particularly palpable. While Huston's dedicated reading, though still an interpretation, is content merely to transpose Joyce's narrative into a different medium, Rossellini's film uses "The Dead" as a point of departure for a creative contemplation of the ideas encountered in the short story.<sup>173</sup>

Ha quedat clar que, efectivament, l'important en Rossellini és la lectura joyciana, no Joyce en el cinema, aspecte que pertanyeria al capítol de l'adaptació literària al cinema i on, d'acord també amb aquests estudiosos, tindria un paper primordial John Huston<sup>174</sup> i la seva versió del clàssic de la literatura anglesa contemporània. Però mentre en Huston la mort joyciana és un testament propi, en Rossellini és una resurrecció que enllaça perfectament amb l'escena de Pompeia, sens dubte un dels motius iconogràfics que ha esdevingut ja clàssic. Seguint Bernardi, afirma Gronstad: "Unlike Huston's 'The Dead', of course, Rossellini's film is not an adaptation at all, but rather –as Bernardi has suggested- a sequel to Joyce's story (Bernardi 2000: 58)."<sup>175</sup>

Estableix llavors una relació molt interessant amb el llibre esmentat de Mikhail lampolski: *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. En concret, vol subratllar la diferència conceptual que lampolski realitza en el primer capítol del seu assaig, intítulat "Cinema and the Theory of Intertextuality", entre la "forma iconogràfica" i la "forma iconològica". Per a lampolski, que fonamenta les seves idees en les consideracions de l'historiador de l'art Erwin Panofsky,<sup>176</sup> les

---

<sup>173</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 237-238. Gronstad cita Bernardi, "Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History," 58.

<sup>174</sup> Vegeu la pel·lícula de John Huston, *The Dead*, estrenada el 1987.

<sup>175</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 238. L'autor segueix Bernardi, "Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History," 58.

<sup>176</sup> Cal recordar la gran aportació per a la comprensió de les imatges que ha realitzat l'estudiós dins el camp de la història de l'art i la transcendència de reflexions estètiques com les

lectures iconogràfiques van ajudar a comprendre el primer moment de la història del cinema:

An iconographic approach to the early cinema was advanced by Erwin Panofsky, who believed that a persistently iconographic stage was a necessary moment in the way cinema evolved its semantic strategies. Traditional iconography helps us to understand early cinema.<sup>177</sup>

Panofsky relaciona alguns dels motius persistents en la comprensió de les imatges del primer cinema, però adverteix que no ajuden a comprendre la creació de nous significats, per la qual cosa els confina al domini de la iconografia. Així ho valora Lampolski:

Yet these motifs do not participate in the production of new meaning; rather, they passively transmit significations from the past into the present. Panofsky himself relegated these motifs to the realm of iconography, calling them "secondary" or "conventional".<sup>178</sup>

Per comprendre la dinàmica per la qual es creen nous significats, Panofsky parla de motius "iconològics". A partir de la lectura del quadre del Sant Sopar de Leonardo da Vinci, distingeix entre el que seria una descripció iconogràfica, que explica la composició del quadre, del seu significat més profund gràcies al concepte de "inner meaning" o contingut. Lampolski assumeix tal distinció i afirma:

The discovery and interpretation of these "symbolical" values (which are often unknown to the artist himself and may even emphatically differ from what the consciously

---

contingudes en l'assaig intitulat *Idea* en la versió castellana. Vegeu Erwin Panofsky, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. Maria teresa Pumarega, 7a ed. (Madrid: Cátedra, 1989).

<sup>177</sup> Lampolskii, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, 10.

<sup>178</sup> *Ibíd.*



intended to express) is the object of what we may call "iconology" as opposed to "iconography".<sup>179</sup>

No es tracta tan sols de representació, sinó sobretot d'interpretació. El cinema posa en marxa un mecanisme dinàmic de caràcter intertextual on es troben motius iconològics. D'aquesta manera, Gronstad arriba al darrer esglaió pel qual reinterpreta el concepte d'intertextualitat seguint la línia conceptual traçada per Panofsky, Genette i Lampolski. Acudeix a aquest darrer per comprendre la metàfora de Tirèsies, i afirma: "Because it is blind, the gaze of Tiresias implies a metaphorical mode of seeing, one whose address is the space of memory and whose mandate is the synthesis of the 'disjointed fragments' of the texts of our culture."<sup>180</sup>

Aquesta mirada des de l'espai de la memòria es relaciona, seguint l'al·legoria, amb la foscor, des de la qual es perden els contextos originals tot fent possible noves combinacions de significants. Gronstad ho argumenta amb una cita novament del professor Lampolski:

«It is the very darkness of memory», Lampolski points out, «that allows visual images to come loose from their contexts, forming new combinations, superimposing themselves on each other or finding hidden similarities» (Lampolski 1998:3).<sup>181</sup>

L'arrel d'aquest pensament rauria, seguint l'obra de Ferdinand de Saussure, en l'anagrama:

Drawing on the work of Ferdinand de Saussure, Lampolski takes the anagram as his model for understanding how this process of textual superimposition occurs: «The

---

<sup>179</sup> Ibid., 10-11.

<sup>180</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 239. En aquest punt cita Lampolski, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, 2.

<sup>181</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 239. En aquest punt cita Lampolski, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, 3.

anagram permits us to see how another outside text, a hidden quotation, can both organize and modify the order of elements in a given text» (Iampolski 1998: 17).<sup>182</sup>

Això té una conseqüència molt clara: la història a través de la intertextualitat s'acobla a l'estructura textual tot trencant-se la linealitat del temps. Gronstad, que parla d'«intertextualitat multidireccional», argumenta sota l'autoritat de Iampolski:

In order to illustrate the logic of Iampolski's thinking here, I quote him at some length:

A theory of intertextuality allows us to incorporate history into the structure of a text... 'History' began to seem less and less like a chronological sequence of events. By creating a specific intertextual field as its own environment, each text in its own way seeks to organize and regroup its textual precursors... in some way a later text can serve as the source of an earlier text. This reverse chronology is of course only possible from the perspective of reading, which is precisely the basis of an intertextual approach to culture (Iampolski 1998: 246).<sup>183</sup>

Gronstad fa notar la relació entre Iampolski i Genette per tal de destacar el concepte de «transcendència textual», exposat amb relació a les definicions d'hipotext i d'hipertext:

Like Genette, Iampolski is concerned with what the French theoretician terms textual transcendence, which denotes «everything that brings (the text) into relation (manifest or hidden) with other texts» (Genette 1992: 81). It is the reader's transaction with the

---

<sup>182</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 239. En aquest punt, cita Iampolskii, *The Memory of Tiresias : Intertextuality and Film*, 17.

<sup>183</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 239-240. En aquest punt, cita Iampolskii, *The Memory of Tiresias : Intertextuality and Film*, 246.

text that constitutes this virtual palimpsestic space; intertextuality and quotation are therefore not dependent upon artistic intentionality (Iampolski 1998: 35).<sup>184</sup>

Les relacions textuais esdevenen, doncs, d'una alta complexitat, ja que poden tenir múltiples direccions en l'espai de la lectura i, fins i tot, poden anar més enllà de les intencions artístiques. Rossellini és un mestre tant en la capacitat d'assumir aquestes "transcendències textuais" com a il·luminar-les.

Per a Gronstad, el significat de la intertextualitat en el film es defineix en aquest marc:

According to Iampolski's theory, intertextuality is a process "particularly active in moments of narrative rupture" (Iampolski 1998: 248), and in *Voyage to Italy* the Joycean allusion represents such a disruption in that the moment becomes a turning point, a metabasis, in the progression of the film. The effect of the quotation is to fracture the linearity of the narrative and redirect its trajectory.<sup>185</sup>

El professor noruec fa servir el terme grec *metabaio* per indicar en retòrica el canvi de tema en el curs d'un argument o discurs i, amb això, es posa en línia amb els teòrics que l'han anat adoptant, com David Bordwell en l'article "Narrative Theory and Film".<sup>186</sup> D'aquesta manera, per a Gronstad: "That is, the Joycean sequence participates in two chains of signification at once, in that it is

---

<sup>184</sup> Gronstad, pàg. 240. Per a la cita de Genette utilitza la versió en anglès del llibre de Genette Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, trad. Jane E. Lewin (Berkeley: U of California P., 1992), 81. Per a Iampolski: Iampolskii, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, 35.

<sup>185</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 240-241.

<sup>186</sup> Vegeu David Bordwell, "Narrative Theory and Film," *Graduate Seminar. Department of Communication Arts. University of Wisconsin-Madison*, núm. 960 (1999).

both an enactment of a conversation from 'The Dead' and a self-contained part of Rossellini's story."<sup>187</sup>

Aquesta doble cadena de significació en què participa l'escena joyciana ahora mostra que el concepte d'intertextualitat esdevé clau per comprendre un dels trets característics de bona part de l'art i de la literatura de la segona meitat del segle XX, quan no directament de les relacions entre les arts, com és el cas de literatura i cinema en Rossellini. El director italià intueix i executa una nova forma de narrar cinematogràficament que inspirarà a les "noves onades" que vindran, ahora que influirà decisivament sobre la proposta estilística de Godard a *Le Mépris*.

### 3.4.3 Un lector és algú com Ulisses

En la complexitat que planteja la intertextualitat resulta molt il·lustrativa la paraula "ressonància". En certa mesura, l'assumpció de la tradició és això: fer que en un text ressonin altres textos que han estat o, paradoxalment, que n'anunciïn de nous. Carlos García Gual<sup>188</sup> ho explica molt bé en el seu article "Leer a los clásicos".<sup>189</sup> Per això, parteix de dues cites molt suggeridores al voltant del llibre de Boitani ja esmentat.

«Un lector es alguien como Ulises, que descende al Hades y ofrece sangre o, para hablar sin metáforas, una parte de su esencia vital a los espíritus, los personajes que encuentra cara a cara en el acto mismo de su recepción», señala E. Raimondi (en *Ermeneutica e commento*, Florencia, 1990, pág. 48). Y Piero Boitani, que lo cita en *The Shadow of Ulisses* (traducción inglesa, Oxford, 1994, pág. 11), añade: «Cualquiera que

---

<sup>187</sup> Gronstad, "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead,"" 241.

<sup>188</sup> Carlos García Gual, catedràtic de Filologia Grega de la Universidad Complutense de Madrid, ha realitzat nombroses publicacions sobre l'univers homèric i la mitologia clàssica. En aquest context, cal destacar la seva traducció al castellà de l'*Odíssea*. Vegeu Homero, *Odisea*, trad. Carlos García Gual (Madrid: Alianza, 2004).

<sup>189</sup> Vegeu Carlos García Gual, "Leer a los clásicos," *Nueva Revista*, núm. 58, 1998, <http://www.nuevarevista.net/articulos/leer-los-clasicos>.

propone tal descenso (al Hades), y pretende actuar como guía –el crítico, el comentarista- está en la exacta posición del Virgilio de Dante: no un “orno certo”, sino una débil sombra... El crítico está guiado por una esperanza: que el lector va a entender –como Estado le dice a Virgilio en el Purgatorio de Dante- el amor (o deseo) que nos anima a todos “cuando olvidamos nuestro vacío y tratamos a las sombras como cosas sólidas.”»<sup>190</sup>

García Gual admet que el terme de la comparació pot resultar excessiu, però subratlla el concepte del viatge a altres veus:

La comparación exagera, desde luego, pero resalta algo importante: el hecho de que toda lectura auténtica supone un viaje misterico y significa el encuentro del lector con otras voces, “lejanas voces de alerta”, que emergen del libro como la sombra, alma fantasmal o *psyché* del tebano divino Tiresias emerge, entre otros muertos, a la llamada del intrépido Ulises en la *Nekuia* homérica. El lector penetra en un mundo imaginario al conjuro de las palabras escritas en las páginas del libro y allí se entrevista con otros: el autor y los personajes del texto.<sup>191</sup>

Després de tractar la qüestió dels clàssics i la tradició, on refusa el concepte del model mimètic, aborda la important qüestió de les ressonàncies. Així, juntament amb la trobada directa del lector amb els clàssics, també es produeixen trobades indirectes:

También les encontramos a través de otros textos en forma de citas, alusiones, parodias, reflejos varios. Porque escribir literatura es entrar en esa tradición resonante que viene de lejos (...) Los grandes clásicos resuenan también en los otros escritores. Unas veces de modo explícito, otras veces de forma más latente. Y en gran medida ese juego de ecos y reflejos es constitutivo de la modernidad literaria. La poesía helenística se ha definido alguna vez como un arte alusiva, por sus reiterados y rebuscados ecos del legado clásico.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Ibíd., 1.

<sup>191</sup> Ibíd.

<sup>192</sup> Ibíd., 6-7.

El joc d'ecos constitueix, doncs, un dels punts fonamentals de la modernitat literària, però també de la modernitat cinematogràfica, si més no des del moment en què el joc de tornaveus i al·lusions determinen bona part de l'atractiu estètic de *Viaggio in Italia*. García Gual es fixa en un dels autors citats en el capítol segon: Ezra Pound, i en el fet que parteixi en els seus *Cantos* de l'*Odissea* filtrada per la tradició, inclòs Dante i el comentat cant XXVI:

Arte alusiva es, en gran medida, la mejor poesía de nuestro tiempo. Por ejemplo, E. Pound, tal vez mejor que ningún otro, nos sirva para mostrar esa polifonía, ese juego intertextual, paródico e irónico, que es tan característico de la poesía moderna, arraigada en una tradición que no se imita de modo servil, sino que se evoca como un contexto fantasmal. Los cantos comienzan con una impresionante cita de la *Odisea*, aquel pasaje en el que Ulises va al encuentro de Tiresias y las almas sombrías del Hades.<sup>193</sup>

Rossellini assumeix ecos, estableix al·lusions de naturalesa diversa i aconsegueix una troballa extraordinària amb el poema de Charles Lewington. Rossellini, en plena cruïlla intertextual amb Joyce, introdueix amb el poema un element molt original, ja que s'erigeix ell mateix en un element intertextual propi dins la pel·lícula. Aquesta intertextualitat està conscientment treballada per Rossellini. La raó més clara rau en com es projecta dins l'essència mateixa del film. Així, esdevé molt important la revelació del significat dels versos de Lewington que Katherine experimenta en la seva visita al temple d'Apol·lo. En l'interior de la cambra de la Sibilla reconeix el "temple de l'esperit". Les ressonàncies homèriques i virgilianes d'aquesta escena són remarcables i, en tot cas, preparen el terreny per a l'escena final de Pompeia on Rossellini, partint per atzar de la realitat documental de la reconstrucció de Pompeia, construirà una metàfora de l'amor i de la memòria en relació al cos i al buit.

---

<sup>193</sup> *Ibíd.*, 7.

#### 3.4.4 Miracles

Si en *The Dead*, Gabriel veu la confessió com una revelació de la petitesa de la seva vida, a *Viaggio in Italia* Alexander despatxa l'afer amb menyspreu considerant el gest de Charles com a més poètic de fet que els seus propis versos. Katherine s'indigna i considera el seu marit un "presumptuós" mentre decideix realitzar una visita al museu d'art. La idea d'itinerància esdevé clau a partir d'aquí. A diferència de les pel·lícules anteriors, la direccionalitat es troba en un estadi intermedi entre el deambular sense rumb o amb un propòsit tancat. Aquí l'oscil·lació conceptual del deambular la determina el caràcter optatiu de la idea "d'excursió" o el que avui dia s'anomenaria "visita turística" o "cultural" en el cas de Katherine, i la recerca d'una aventura amorosa per part d'Alexander.

D'aquesta manera, Katherine decideix visitar el Museu d'art, on un guia li explica algunes de les obres mestres que alberga: des de les dansaires de la villa d'Herculano, a l'Hèrcules Farnese passant pel Toro Farnese restaurat per Michelangelo. Alain Bergala comenta que, davant l'estàtua del jove discòbol, es produeix una confrontació entre el punt de vista subjectiu del protagonista i la percepció objectiva de la realitat, i es fixa en el detall que apareix una música que evocarà més tard Godard a *Le Mépris*: "La musique (une musique dont Godard se souviendra dans *Le Mépris*) démarre juste sur le plan du visage du discobole et isole dans une envolée lyrique la femme et le jeune homme statufié."<sup>194</sup>

Crida l'atenció la descripció que el cicerone fa del "Faune". Dorm en un estat d'embriaguesa: "El somni és el més bonic que existeix, oi?" Aquesta frase, aparentment innocent, lliga a la perfecció amb la relació ja descrita entre buit/cos i record/imatge: tot queda unificat per una visió onírica de la realitat. Finalment, arriben al grotesc, amb els bustos de Neró i Tiberi, les crueltats dels quals són cèlebres.

---

<sup>194</sup> Bergala, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, 59.

Katherine, després de la visita, no pot evitar adonar-se d'un fet que anirà en crescendo a mesura que vagi coneixent el llegat cultural clàssic: que els homes de fa mil anys eren com els actuals. Això significa que l'art trasllada segles més tard un mateix rerefons humà de passions i de comportaments, d'anhels i d'assoliments. La desmitificació de la visió romàntica del passat cultural actua aquí de manera extraordinària conferint una gran modernitat a la visió d'Itàlia. Mentrestant, un altre tòpic està a punt d'ensorrar-se: el de l'amor apassionat del sud. Alexander rep també una lliçó important d'un personatge secundari, Maria, a qui tracta de seduir a Capri. Quan es pensa que la dona és feliç perquè l'ha conegut, en realitat se n'adona que ho és perquè ha resolt els seus problemes matrimonials. Simbòlicament, li assegura que amb la seva parella han aclarit "tots els malentesos", tot just el que ell és incapaç de fer.

Katherine segueix visitant llocs emblemàtics de Nàpols, com l'acròpolis on es diu que va desembarcar Enees després de Troia. Simbòlicament, es tracta del mateix indret on van desembarcar els soldats anglesos durant la Segona Guerra Mundial. És com si Rossellini fes una picada d'ullet a l'espectador en relació a la trilogia anterior, especialment al primer episodi de *Paisà*, i, en tot cas, sembla tancar la idea de Troia per endinsar-nos en un nou viatge de la vida i de l'art. En el temple d'Apol·lo, resulta molt interessant el detall pel qual l'espectador sap que allà es trobava la sibil·la que profetitzava el destí dels amants. Katherine s'adona llavors que aquell temple es tracta del "temple" dels versos de Charles i torna a recitar-los. Com en Joyce, els morts cobren vida i acompanyen els vius, tal és el cas de l'oncle Homer, un absent que il·lumina, però, tot el sentit del viatge pel sud d'Itàlia, com si d'un autor *in absentia* es tractés. Alain Bergala en un dels capítols del seu llibre *Voyage en Italie*, intitulat significativament "Passé composé et très-passé", reflexiona sobre el treball del temps en el film. D'aquesta manera, ratifica la idea que desenvolupada en aquest estudi tant de l'allunyament del film respecte a la Segona Guerra Mundial, com de la seva latència a través de referències que actuen com a fils conductors d'allò que ell anomena "passé composé".

Reste que si le passé proche de la guerre s'éloigne pour la première fois dans l'arrière-plan de la fiction et n'en est plus la cause directe, il n'est pas absent du film, loin s'en



faut, et Rossellini lui ménage cinq apparitions, à intervalles réguliers (aux jours 2, 5 et 7), discrètes mais manifestes, comme pour que le spectateur n'oublie jamais que cette crise conjugale s'inscrit malgré tout encore, même si c'est beaucoup plus lointainement que dans tous ses films précédents, dans le désarroi moral et le malaise existentiel de l'après-guerre.<sup>195</sup>

Ara bé, hi ha un segon passat, el que anomena "très-passé", propiciat a més per l'elecció de Nàpols i el sud:

(...) un temps qui ne révèle plus de la filiation imaginable, de la causalité à échelle de vie humaine, un temps où le poids des morts est si lourd qu'il est devenu impossible de le recycler dans une chaîne imaginaire dont les vivants seraient provisoirement le dernier maillon. Il y a un hiatus irréductible entre ce temps inimaginable (qui se mesure en dizaine de siècles), figé en signes erratiques, énigmatiques, disjoints, définitivement clos sur eux-mêmes, et le temps vivant, tremblant, où se jouent les hésitations, le sentiment d'incomplétude, la vacuité, l'ennui, l'inachevé, le contingent, avec sa cohorte de doutes et d'angoisses, bref le présent vécu des protagonistes et du spectateur.<sup>196</sup>

Aquests dos temps se superposen en palimpsest. I aquí, per argumentar-ho, Bergala destaca també tant l'escena de la Sibila com el nom de l'oncle Homer :

Il est deux points dans le film où ces deux passés, faute de pouvoir jamais se rejoindre, se superposent en palimpseste. Un lieu : la plage proche de l'ancre de la Sybille, à Cuma, où Enée a débarqué après avoir abandonné Troie, explique le vieux guide, et où les troupes anglaises (c'est-à-dire, pour Katherine, les «siens»), ont aussi débarqué pendant la dernière guerre. Un pur signifiant: le nom de l'oncle Homer. Rossellini, comme plus tard Godard, n'a jamais eu peur de se laisser aller à la bêtise et à la vérité mêlées du signifiant erratique, et je n'ai jamais douté qu'il y ait de l'Homère et un zeste d'Ulysse dans cette figure légendaire -on le sent bien dans la soirée chez le duc de

---

<sup>195</sup> Ibid., 33.

<sup>196</sup> Ibid., 35.

Lipoli- du bon oncle Homer qui est resté en Italie où l'avaient conduit les hasards de la guerre.<sup>197</sup>

L'Enees que torna després de Troia. L'Homer evocat en un personatge absent que, això no obstant, els ha convocat amb l'herència a gestionar de la Villa. Ressonàncies, s'ha dit abans, intertextualitat que va en múltiples direccions i que, fins i tot, pot transcendir la mateixa voluntat expressiva.

A partir d'aquí, el film condueix a una tensió creixent entre els mites d'Eros i Thànatos. Es pot resumir en dos grans moments. El primer és la visita de Katherine a les deus, un lloc molt especial on conviuen fonts d'aigua amb ossos humans provinents dels anteriors cementiris. S'hi poden contemplar esquelets de fa 200 o 300 anys cuidats pels napolitans, com assegura l'amiga que l'acompanya, Natàlia, "per pietat". Natàlia, que ha volgut ensenyar-li un lloc cabdal per comprendre la mentalitat napolitana, aprofita per pregar pel seu germà mort durant la guerra a Grècia i per demanar a Déu un fill. Val a dir que, al llarg de la pel·lícula, Katherine queda sorpresa per la gran quantitat de dones embarassades o amb nens petits que veu en diversos moments per tot arreu. En qualsevol cas, la seva relació amb Alexander arriba al moment més baix, tant que decideixen divorciar-se.

El segon moment duu a Pompeia. Rossellini acut, com havien fet Winckelmann i Goethe entre altres, a la cita amb un dels jaciments arqueològics mítics en el forjament de la literatura il·lustrada alemanya i el tòpic romàntic posterior de les ruïnes clàssiques. En plena crisi i sensació de buidor personal, la parella és convidada a visitar Pompeia. L'ocasió és única: els arqueòlegs van a reproduir la figura en el buit que un cos humà deixa en la lava. Val a dir que l'escena va aprofitar un fet verídic, la qual cosa atorga al film un valor documental extraordinari. Els protagonistes tenen l'oportunitat d'assistir a l'aplicació d'una tècnica per la qual els arqueòlegs omplen el buit dels cossos colgats en la lava amb guix, la qual cosa permet reproduir com eren en el moment de la seva

---

<sup>197</sup> Ibíd.

mort. La sorpresa s'esdevé quan allò que contempen en realitat no és la reconstrucció d'un cos, sinó de dos: la d'un home i una dona que van morir junts. Un detall important, assenyalat ja per José Luis Guarner, rau en com aquesta escena posa de manifest un aspecte de la parella dels Joyce que fecundarà posteriorment en el film *Le Mépris* de Godard:

Por otra, esta pareja (es refiere a los amantes pompeianos) representa también a una civilización cuya armonía, en contraste con los Joyce, parece perdida para siempre (tema en torno al cual Godard, diez años más tarde, construyó *Le Mépris*, película en la que se hace, por lo demás, una cita directa a *Viaggio in Italia*).<sup>198</sup>

En aquesta línia d'observar l'influx de *Viaggio in Italia* sobre Godard, Bergala detalla com el cineasta francès se'n recorda de la importància del guix a *Le Mépris* a través de les diferents estàtues de déus que van apareixent: "Dans *Le Mépris*, Godard se souviendra du rôle décisif du plâtre dans le film qui lui sert de modèle et en fera carrément la matière (très coctaliennne) dont sont pétris les dieux."<sup>199</sup>

Buit/cos, record/imatge es fonen perfectament en aquesta escena on, a més, la relació entre Eros i Thànatos no pot descriure un punt més pròxim: morir estimant. Ella sospira una frase que remet al tòpic llatí de la *Vita Brevis*: "com n'és de curta la vida!". I, ell, evoca el *Carpe Diem*: "Per això cal gaudir-la". En aquesta tessitura, Katherine creu que l'error ha estat no tenir un fill que donés sentit a la seva relació. Però Rossellini reserva una sorpresa final. Quan sembla que la descomposició matrimonial és un fet, es veuen immersos en una processó. Alexander compara els napolitans als nens, però Katherine té clar que només els nens són feliços gràcies a la seva creença ingènua en les coses. Llavors el poble proclama un miracle. El seu, però, serà el de dir-se la veritat, vèncer els orgulls i els prejudicis<sup>200</sup> i declarar el seu amor. Eros haurà

---

<sup>198</sup> Guarner, *Roberto Rossellini*, 94-95.

<sup>199</sup> Bergala, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, 42.

<sup>200</sup> Per dir-ho apel·lant al títol de la gran novel·la sentimental de Jane Austin.

derrotat Thànatos en un viatge al buit de l'existència per trobar un sentit en l'amor.

El viatge al sud sembla simbolitzar, doncs, el contingut on món antic i món modern es troben per expressar un únic missatge: la continuïtat de la condició humana a través de les baules de la vida. Seria difícil trobar una imatge millor per expressar poèticament una idea tan joyciana com la d'epifania a través de la resurrecció que significa que els arqueòlegs de Pompeia omplien de guix el buit d'uns cadàvers sepultats sota la lava i que resulten ser uns amants. Vertaders "fòssils" del rastre de l'amor humà més enllà de la desaparició física, queden perfectament immortalitzats gràcies a la poesia, gràcies als versos de Charles que Katherine aprèn com una Bíblia i que l'ull de Rossellini, atent, immortalitza en l'objectiu:

(...) ja no hi ha cossos  
sinó pures i ascètiques imatges...

### 3.4.5 *Genius loci* i epifanies en l'art cinematogràfic

Quan hom acaba de veure *Viaggio in Italia*, no pot evitar preguntar-se per què la pel·lícula opta pel miracle que salva la relació de parella. Segurament, hi ha en la clau biogràfica que remet a la relació de Rossellini amb Bergman l'explicació d'aquesta qüestió. Les dificultats que estava passant la parella en la vida real sembla contenir tant el guió del vagareig existencial de la parella Katherine/Alex, com el desig final d'un *happy end* quan, en realitat, tot semblava perdut. I què és el que provoca el miracle? Sens dubte, una ingenuïtat de caràcter infantil que condueix a un sentiment pur de l'amor, tot just allò que porta al poble napolità a creure en miracles, com posa de manifest el mateix director en el film. Però també, i sobretot, una revelació: la perdurabilitat de l'amor per sobre de la mort que simbolitzen els amants sorpresos per la lava a Pompeia.

Aquesta "resurrecció" simbòlica condueix a un concepte clau per entendre la cosmovisió de Rossellini: l'epifania en art. Des d'aquesta perspectiva, Rossellini

té el mèrit de plantejar el motiu de l'epifania des d'una iconologia àmplia que tindria en l'esperit cristià el seu origen a *Europa 1951*, però que adopta tota la seva riquesa i complexitat a *Viaggio in Italia*. En efecte, dins la pel·lícula posa en joc moments epifànics, si més no de tres maneres. En primer lloc, ja s'ha analitzat com els amants pompeians constitueixen la clau de volta per comprendre la revelació eterna de l'amor més enllà del propi cos i del propi temps a través d'una mena de fòssil visual: les estàtues de guix dels amants sorpresos per l'anihilament de la ciutat romana. L'espai de Pompeia esdevé un lloc especial que adquireix un alt sentit simbòlic. Juntament amb l'epifania, s'hi detecta una atmosfera i un esperit de l'espai que es pot definir com el propi *Genius loci*<sup>201</sup> de Rossellini. L'impacte d'aquesta descoberta davant la parella serà fonamental per comprendre una relació que s'atorga a ella mateixa una segona oportunitat.

En segon lloc, s'ha subratllat el paper cruïlla de la visita a l'acròpolis. S'hi adverteix el poder epifànic de les profecies de la sibil·la. Katherine entra al racó de la sibil·la on el guia mostra la ressonància dels sons, talment com si es tractés d'una metàfora de la perdurabilitat de les veus i dels segles en aquell espai dotat d'una energia especial i on és molt tangible el treball sobre el tòpic del *Genius loci* que s'ha indicat suara. L'espectador rep la informació que encara se sentien més fort els ecos quan les parets es trobaven recobertes de bronze. De fet, diversos aspectes relacionats amb el reciclatge històric van apareixent a mesura que el guia fa les diverses explicacions com, per exemple, que els banys de la sibil·la van ser convertits en catacumbes pels cristians. Llavors, el guia li explica un fet que esdevindrà nuclear en les "ressonàncies" significatives de l'obra: "Aquí és on venien els amants a preguntar-li a la sibil·la quan volien conèixer el destí del seu amor."

---

<sup>201</sup> Originàriament, el *Genius loci* era en la mitologia romana l'esperit protector d'una llar. En el segle XX, a través de diferents teories entre d'altres de la fenomenologia en arquitectura, considera les l'atmosfera d'un lloc, el seu propi esperit sense que es tracti de cap deïtat. Un assaig interessant sobre el tema el proporciona Christian Norberg-Schulz. Vegeu Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1980).

Després d'això, la revelació és clara. El *Genius loci* assumeix una ressonància que ho unifica tot: la veu absent del poeta Charles Lewington. I és que Katherine descobreix que aquell és l'espai que va inspirar Charles per escriure els seus versos que ara evoca mentalment: "Temple de l'esperit...". Se subratllava en l'apartat anterior com els versos del poeta inventat per Rossellini és el component intertextual més potent i original de la pel·lícula. En unir ara el *Genius loci*, el racó de la sibil·la adquireix una energia extraordinària que condueix a una epifania: la revelació del significat secret dels versos de Charles.

I l'epifania final: l'assumpció del món joycià a través del moment en què Katherine explica al seu marit l'escena de les pedretes al vidre que Charles li va llençar. En el text de Joyce, la revelació de Gretta a Gabriel de l'episodi en què el jove Michael Furey li declara el seu amor apassionat és el detonant que el porta a reflexionar sobre si realment passem per aquesta vida havent conegut l'amor.

S'ha exposat en ordre invers al decurs dels fets el concepte d'epifania, ja que hàbilment Rossellini obliga a l'espectador a fer un doble itinerari: progressiu des de l'inici a Nàpols fins al desenllaç a Pompeia i, a partir d'aquí, regressiu, ja que cal comprendre bé l'origen de la revelació amorosa. La intertextualitat actua com a recurs per bastir una al·legoria a propòsit del concepte de l'amor com a miracle.

El mateix Rossellini, com els grans artistes que han intentat assumir la plenitud de l'experiència amorosa, es va definir a ell mateix com un director de l'amor. Hom no pot deixar de pensar en Ramon Llull i la seva definició com a "foll per amor".<sup>202</sup> L'escriptor mallorquí va ser franciscà i va influir en els moviments més místics i espirituals del cristianisme medieval que reivindicaven un retorn a la

---

<sup>202</sup> Ramon Llull, "lo foll per amor", va bastir un magnífic llibre amorós a *Llibre de l'Amic e l'Amat* dins del *Llibre d'Evast e Blanquerna*. Vegeu Ramon Llull, *Llibre d'Evast e Blanquerna*, ed. Maria Josepa Gallofré (Barcelona: Edicions 62, 1982).

puresa del sentiment religiós dels primers cristians. Rossellini mostra en les seves pel·lícules una clara admiració pel franciscanisme com succeeix a *Paisà* o bé a *Francesco, Giullare di Dio* (1950). Igualment, aprofundeix un amor ecumènic a partir d'una nova sensibilitat femenina a *Europa 1951*.

L'amor, a través del recorregut descrit, especialment en la darrera trilogia, constitueix el tema clau. La modernitat cinematogràfica està a punt de rebre'n la lliçó, només que sense miracle final.

### 3.5 De Rossellini a Antonioni: viatges i suds

Roberto Rossellini ha estat un director que, des de la perspectiva del viatge d'aquesta tesi, ha estat en primera instància el poeta en la pantalla de la tragèdia de la Troia pròpia de l'època contemporània. Va impressionar al món en el seu moment i impressiona encara, dècades més tard, amb la mirada lúcida i pietosa amb què intenta donar testimoni d'una tragèdia humana per adoptar un posicionament moral de caràcter humanista. Des d'un punt de vista qualitatiu, *Roma, città aperta*, *Paisà* i *Germania, anno zero* aporten en la història de l'art el mateix gruix de memòria i de reflexió que, en el terreny de la literatura i el teatre, han llegat els relats homèrics o les tragèdies de l'època clàssica. Però, a més, ha estat un creador extraordinari de formes expressives, només comparable als escriptors o als artistes que obren camins en les seves disciplines creatives per conquerir nous territoris estètics.

La trilogia de l'amor marca una transició, com s'ha comprovat, des del moment de la guerra per endinsar-se en les característiques que definiran l'horitzó ètic i estètic de la nova Europa de la segona meitat del segle XX. Juntament, doncs, al cineasta de les conseqüències de la barbàrie, Rossellini serà també el poeta en la pantalla de la lírica del cinema modern. *Stromboli*, *Europa 1951* i *Viaggio in Italia* expressen tres moments de la nostra història col·lectiva i individual,

ahora que determinen alguns aspectes cabdals del cinema contemporani. Entre ells, el tema de la felicitat lligada a la recerca de l'amor i que cobra vida en les dificultats de convivència de la parella. En aquest punt, Rossellini orienta ja el paper de la dona nova com a paradigma d'una societat en crisi en què la sensibilitat i la veu femenines projecten una mirada pròpia sobre la realitat. D'aquí la importància d'una musa que aporta amb el seu talent interpretatiu l'encarnació d'aquesta figura: Ingrid Bergman. També s'observa la preeminència del sud d'Itàlia, amb el contrapunt de Roma, com a motiu de desmitificació dels tòpics de l'imaginari romàntic internacional per tal de reconvertir-lo en espai simbòlic de les relacions entre Déu i l'ésser humà -a l'illa d'Stromboli-, o bé en la geografia on té lloc la lluita entre Eros i Thànatos, l'absència i la presència, a Nàpols, Pompeia i Capri.

Des de la perspectiva estètica, la seva renovació rau a transcendir el neorealisme en un territori metafòric de realitats connotades, de manera que els seus films accedeixen i fan accedir l'espectador a la complexitat de la humanitat i la seva relació amb l'univers on habita. La intertextualitat opera, per un cantó, en l'ordre de la poesia amb l'original creació del poeta *in absentia* Charles Lewington i l'ombra que plana d'un altre absent: l'oncle Homer, com una mena d'autor-guionista de la vida dels protagonistes. I, per un altre, en el de l'arqueologia, reconvertint el tresor del patrimoni itàlic en un símbol on abastar nous sentits, tal i com succeeix amb Pompeia i el descobriment dels amants calcinats per la lava del Vesuvi.

Estructuralment, la idea de viatge ho amara tot. De manera que una de les condicions de la literatura homèrica, construir una èpica i una lírica a partir de la comprensió de la vida com un viatge en ell mateix, cobra plena importància. La "direccionalitat" dels personatges indica estats d'ànim, sentiments, expectatives, recerques, desenganys, guanys... Tota una sintaxi de la que s'amara la càmera per bastir imatges belles que perduren en els ulls de l'espectador.

Els rastres, a partir d'aquí, són diversos, però l'eix franco-italià que es crea en la cinematografia del tombant de la dècada dels cinquanta als seixanta



representa un moment cimal de la creativitat europea. El cinema es reivindica com a expressió artística de la societat moderna. La gent de *Cahiers du cinéma* ho veu clar quan, des de la revista, es xifra el gran canvi en el viatge dels Joyce. Tanmateix, una nova trilogia sembla donar sentit de continuïtat a aquestes troballes filmiques. Així el 1960 impacta en el panorama cinematogràfic internacional Michelangelo Antonioni amb una nova pel·lícula que es valorarà a Cannes: *L'avventura*. Com en el cas d'Ingrid Bergman amb Rossellini, una altra musa esdevé també clau en l'encarnació del nou cinema: l'actriu Monica Vitti. I, també com en Rossellini, Antonioni desenvolupa després de *L'avventura* una trilogia cabdal, anomenada sovint trilogia de la solitud, per comprendre l'evolució del cinema modern amb els films *La notte* (1961) i *L'eclisse* (1962).

### 3.5.1 Mai no he entès una illa

Antonioni recull el testimoni de l'anàlisi de les relacions de parella des de la perspectiva del canvi que la feminitat està operant en la societat occidental de l'època. I ho fa amb un estil propi, introduint com Rossellini la concepció de la imatge poètica i el sentiment líric en la imatge i la representació cinematogràfiques.

En l'assaig *Michelangelo Antonioni*,<sup>203</sup> Domènec Font analitza les irregularitats històriques en relació a la recepció del cineasta:

Y es que los vaivenes receptivos que pesan sobre este autor son realmente descorazonadores (...) basta pensar en el «sí pero no» de la revista *Cinema Nuovo* y específicamente de su creador-director Guido Aristarco armado con las leyes categoriales del realismo crítico o, de forma más obtusa, las reticencias teñidas de envidia y desdén del grupo *Cahiers du cinéma* (en contraste con la sistemática idolatría de su enemiga *Positif*), en especial de Eric Rohmer y Jean Luc Godard.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Domènec Font, *Michelangelo Antonioni* (Madrid: Cátedra, 2003).

<sup>204</sup> *Ibíd.*, 12.

Pel que fa a aquest darrer aspecte, el mateix Font matisa que hi va haver un canvi a partir de 1964, tot coincidint amb la nova línia dels *Cahiers du cinéma* i, sobretot, l'entrevista que li va fer el mateix Godard a Antonioni. Tanmateix, per a Domènec Font, Antonioni cau en el forat negre de l'oblit crític a partir dels vuitanta malgrat els esforços de diversos estudiosos:

(...) el cine de Antonioni pasaría a ser un agujero negro del mapa analítico a partir de los ochenta, a pesar del encomiable esfuerzo editorial de Carlo di Carlo con el proyecto de Cinecittà International y de los rigurosos estudios de Giorgio Tinazzi, Aldo Tassone, además de la rezagada pero más intermitente recuperación anglosajona con los trabajos de Seymour Chatman, Geoffrey Nowell Smith, Sam Rohdie y William Arrowsmith. En pleno reinado de la posmodernidad, Antonioni parece estar de sobra, haciendo actual aquella fórmula de Pasolini de los sesenta «un autore non può che essere un straneo in una terra ostile».<sup>205</sup>

L'estudiós situa perfectament en el cor de les estètiques contemporànies la valoració crítica del cinema d'Antonioni i estableix un mapa d'atenció crítica, clau en l'anàlisi del seu cinema. En aquesta cartografia es pot incloure el mateix Domènec Font i l'entorn investigador del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra d'on han sortit assaigs com els de Núria Bou, autora d'un assaig sobre la representació de la passió en el cinema: *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*.<sup>206</sup>

Antonioni és abordat en aquest estudi en tant que creador que, des de la Troia a l'Ítaca cinematogràfica que es va definint capítol rere capítol, esdevé, en paraules de Font, "el intérprete privilegiado de la angustia contemporánea",<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Ibíd., 13.

<sup>206</sup> Núria Bou, *Plano-contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002).

<sup>207</sup> Font, *Michelangelo Antonioni*, 13.

ja que “sus propuestas exploran los síntomas del hombre moderno”<sup>208</sup> i, espodria afegir, un intèrpret de la imatge poètica en cinematografia.

I, en aquesta recerca d'un llenguatge poètic en cinema, esdevé molt important tant un cert minimalisme expressiu com l'aprofundiment en els signes i els seus significats sovint enigmàtics, context en què sobresurt el concepte d'epifania que, com s'ha analitzat, traspassa els límits de la literatura al cinema a través del binomi Joyce/Rossellini. Precisament, un autor citat per Domènec Font, Seymour Chatman, en parla a l'assaig publicat per la Universitat de Califòrnia, *Antonioni or The Surface of the World*.<sup>209</sup> L'investigador nord-americà veu en l'etapa madura del cineasta italià un domini total del minimalisme visual, curiosament, un aspecte negatiu de cara a la transparència del missatge per a les grans audiències:

The central and distinguishing characteristic of Antonioni's mature films (so goes the argument of this book) is narration by a kind of visual minimalism, by an intense concentration on the sheer appearance of things –the surface of the world as he sees it– and a minimization of explanatory dialogue. The rendered surface is eloquent once one has learned to read it, and, even more, to accept its aesthetic and narrative self-sufficiency. To the viewer familiar with minimalism in the other arts, especially in literature (as in the work of Hemingway and Robbe-Grillet), the demand is not outlandish. But to traditional audiences, for whom story us Paramount, the films have seemed troublingly opaque.<sup>210</sup>

Chatman posa l'accent en el fet que la visió minimalista sobre la superficial del real no significa ser indiferent a la profunditat del món emocional. Al contrari: com en la novel·la moderna, es proposa a l'espectador el signe perquè l'infereixi, però amb una dificultat afegida, ja que mentre el ritme lector permet

---

<sup>208</sup> Ibíd.

<sup>209</sup> Seymour Benjamin Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the World* (Berkeley: University of California Press, 1985).

<sup>210</sup> Ibíd., 2.

l'aturada, la pausa, en el cinema el ritme el marca la successió d'imatges, per la qual cosa la memòria actua a posteriori:

To say that Antonioni is obsessed with the surface of the world is not to say that his film are unconcerned with the depths of personality –motives, perceptions, the vicissitudes of the emotional life. On the contrary, he emphasizes these precisely by leaving to the viewer the task of inferring them from (often enigmatic) signs. The very effort demanded of the audience ensures a heavy psychological accent. As in the modern novel, the omission of explicit text paradoxically adds implicit meanings. We fill in what is missing, to the limits of our imagination and experience. The demand placed on viewers is even more challenging than that placed on readers of a novel precisely because of the constraints of the medium. Films do not allow us to stop and reflect on what we have read: the projector, not our eyes, controls the pace. So reflection is deferred, and visual attention and memory are exercised by the deferral.<sup>211</sup>

La inferència d'aquests signes, sovint enigmàtics, duu al crític a constatar el que Rossellini ja havia descobert: l'expressió visual de l'epifania assumida com a llenguatge cinematogràfic. Afirmar Chatman: "By Antonioni's account, his ideas for films are born of visual epiphanies, fleeting but revealing glimpses of the world around him."<sup>212</sup>

Una bella col·lecció d'epifanies visuals es troben a la "trilogia della solitudine" d'Antonioni i doten d'un sentit líric inaudit el fotograma. Un lirisme que parteix, novament, d'un viatge al sud i a la insularitat en *L'avventura*. I de l'efecte d'una musa, tal com havia succeït en el cas de Bergman amb Rossellini en *Stromboli*. Domènec Font explica en el seu llibre com en la postproducció *d'Il grido*, Antonioni coneix una jove actriu de teatre que en la pel·lícula dobla Dorian Gray. Es tracta, com s'ha avançat anteriorment, de Monica Vitti, la qual esdevé la seva companya sentimental durant vuit anys i protagonitza els tres films que s'examinen tot seguit (a més de *Deserto rosso*). Domènec Font destaca el fet que les vicissituds al voltant del rodatge del film són incorporades pel director,

---

<sup>211</sup> Ibíd.

<sup>212</sup> Ibíd., 99.

de manera que l'aventura de què se'ns parla esdevé també l'aventura de la recerca d'un nou llenguatge cinematogràfic.

Iniciado el primero de septiembre de 1959 en el arrecife de Lisca Bianca, el rodaje de *La aventura* estará repleto de altercados, con el productor desaparecido a mitad de rodaje, la huelga y posterior deserción de la mayor parte del equipo bloqueado en Panarea, en las islas Eolias, la interrupción sistemática del trabajo, etc. La película será terminada gracias a la ayuda de una Sociedad parisina, Cino del Duca, que asume los riesgos tras el éxito del estreno de *Il grido* en Francia. Para contar la "verdad" del film, Antonioni introduce todos estos escollos en la propia médula de la película y reconvierte la aventura en la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico.<sup>213</sup>

No deixa de sorprendre el paral·lelisme amb Rossellini a l'hora d'incorporar la dificultat del rodatge en la "veritat" del cinema. En efecte, Rossellini ha de fer front a una erupció real a *Stromboli*, que en formarà part del guió. Igualment, la impossibilitat d'adaptar la novel·la de Colette per qüestions de drets comporta un canvi en la composició del guió de *Viaggio in Italia*, caracteritzat per les anades i les vingudes dels protagonistes en paral·lel fins arribar al punt de trobada en l'escena dels amants calcinats a Pompeia.

A *L'avventura* Antonioni planteja la dificultat de relació entre Anna (Lea Massari) i Sandro (Gabriele Ferzetti). Però l'interessant és el fals triangle que es crea amb l'amiga d'Anna: Claudia (Monica Vitti). Pel que fa a l'argument, els protagonistes emprenen un viatge en un iot per les Illes Eòlies. El motiu del viatge al sud d'Itàlia es referma i s'amplia, doncs, amb subtils referències a *Stromboli* de Rossellini. Així, quan arriben a la petita illa de Lisca Bianca, hom té la sensació de perllongar la mirada de Rossellini cap a nous territoris. De fet, Patrizia, una de les amistats que comparteix el viatge, pronuncia una de les frases que, tot i l'aparent simplicitat del context en què la diu, esdevé una de les afirmacions més carregades de sentit del film i, per extensió, de la modernitat cinematogràfica: "Jo mai no he entès les illes. Envoltades de tant de mar, pobretes."

---

<sup>213</sup> Font, *Michelangelo Antonioni*, 30.

Després de Rossellini, definitivament el viatge al sud d'Itàlia ha desarticulat el tòpic romàntic forjat al llarg del segle XIX i ha creat nous significats per al segle XX. I, en la cinematografia analitzada, es concreta en una subtil relació entre península i illa. La pregunta que s'imposa és: què significa entendre una illa? L'interrogant ens trasllada a un territori fascinant: la insularitat en les relacions simbòliques de l'art i la literatura occidentals.

Aquesta qüestió s'aborda en el darrer assaig del llibre *L'Entusiasme reflexiu*<sup>214</sup> intitulat "D'Homer a Eco. Un viatge a l'illa virtual."<sup>215</sup> Així, el clàssic grec determina la metàfora de la vida com a viatge a partir de l'aventura vital que representa el retorn d'Ulisses a Ítaca, que es podria qualificar simbòlicament com l'illa de la identitat, ja que s'hi acompleix el triple destí de l'heroi com a marit, pare i rei. Tanmateix, segles més tard, el món modern s'aboca en un procés progressiu i sense aturador al concepte d'univers infinit, tal i com expressa Alexandre Koyré en l'assaig *Del mundo cerrado al universo infinito*.<sup>216</sup> En aquest context, el concepte d'infini i de conquesta de terres incògnites en l'era moderna dibuixa a través del naufragi en l'illa deserta la doble cara d'una pèrdua tràgica que, des de la soledat, obre no obstant el camí a la possibilitat de la refundació d'un nou sentit. És l'illa Desesperació de *Robinson Crusoe*,<sup>217</sup> una mena de purgatori del materialisme on Daniel Defoe allibera materialment i espiritualment el seu protagonista per redescobrir els valors fundacionals de la Bíblia.

---

<sup>214</sup> Vegeu Vicenç Llorca, *L'entusiasme reflexiu: sentit i metàfora a la fi de segle* (Barcelona: Edicions de la Magrana, 1997).

<sup>215</sup> *Ibid.*, 87-105.

<sup>216</sup> Koyré hi descriu la conquesta per part de l'era moderna de la concepció d'un univers obert. L'obra, ja clàssica en el pensament filosòfic sobre astrofísica i humanisme, va aparèixer per primer cop en anglès el 1957 i es va traduir al castellà el 1982. Vegeu Alexandre Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito*, 3a ed. (Mèxico, D.F. [etc.]: Siglo XXI, 1982).

<sup>217</sup> L'obra va aparèixer el 1719 i ha esdevingut un clàssic. La traducció al català és obra del poeta Josep Carner. Vegeu Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, trad. Josep Carner, 4a ed. (Barcelona: La Magrana, 1992).

L'art i la literatura del segle XX juga a fons el símbol de l'illa. Tanmateix la insularitat no significa ara la soledat com a motiu de l'esforç per assolir el destí final de la felicitat en aquest món -Homer- ni la soledat com una pèrdua que obre les portes a la refundació personal -Defoe-, sinó la soledat que condueix al mateix concepte de buit. Una mena de mirall, fins i tot a voltes miratge, que proporciona la imatge del no-res en el no-res de qui la contempla. La fascinació per aquest buit resulta evident, fins al punt d'establir-hi tota una estètica. Karin -Ingrid Bergman- viatja fins al cor d'aquest buit a *Stromboli* travessant inacabables camps de lava, i Anna s'endinsa entre les roques i els penyals de Lisca Bianca per desaparèixer i confondre's amb aquest buit. La naturalesa és portentosa, estranya i pot anihilar l'ésser humà en un instant, bé per l'erupció, bé per la força dels elements -el vent, l'aigua- entre les roques.

A finals de segle XX, i ja en el marc postmodern, dos grans autors miren de donar sortida a aquest buit a través de dues novel·les significatives: *Illa Flaubert*<sup>218</sup> de Miquel Àngel Riera i *L'illa del dia abans*<sup>219</sup> d'Umberto Eco. En l'obra de Riera, l'estètica juga un paper clau. El protagonista de la novel·la, horroritzat per la mort, intenta lluitar contra el pas del temps a través de la construcció d'un espai propi, d'una illa pròpia, que rebateja amb el nom del seu escriptor favorit: Flaubert. En la d'Eco, la paradoxa situa el lector en la doble coordenada espai-temps: el protagonista naufraga davant d'una illa que marca el canvi horari en el planeta. Tot i l'intent de comprendre la natura a través de la ciència, Eco acaba afirmant el valor de la paraula i, en això, troba un denominador comú amb l'obra de Riera. En l'assaig sobre la novel·lística de Miquel Àngel Riera *Salvar-se en la paraula*,<sup>220</sup> s'exposa la idea que l'autor confia en la literatura el que no troba en la vida: els valors absoluts de la

---

<sup>218</sup> L'obra va ser publicada per Destino el 1990, després de rebre el premi Josep Pla. Vegeu Miquel Àngel Riera, *Illa Flaubert* (Barcelona: Destino, 1990).

<sup>219</sup> La novel·la d'Eco va ser publicada el 1994. La seva versió catalana va aparèixer el mateix anys. Vegeu Umberto Eco, *L'illa del dia abans*, trad. Antoni Vicens (Barcelona: Destino, 1994).

<sup>220</sup> Vegeu Vicenç Llorca, *Salvar-se en la paraula: la novel·lística de Miquel Àngel Riera* (Barcelona: Edicions 62, 1995).

bellesa (vegeu la novel·la *Els déus inaccessibles*)<sup>221</sup> i de l'eternitat (reflectit en la ja citada *Illa Flaubert*). Convé comentar aquest detall, ja que una part del conflicte de parella que planteja Antonioni té la seva arrel en la desconfiança en la paraula. A Lisca Bianca, en la discussió que manté Sandro amb Anna, prèvia a la seva desaparició, afirma el personatge: “les paraules no serveixen per a res. Confonen.” Aquest pensament esdevé significatiu d'un parell de trets que es van repetint en la cinematografia del director: el paper de la paraula que lluita, gairebé agònicament contra el buit, i el de la confusió com un vector de força en la composició del film.

A l'hora d'intentar donar resposta a la frase que ha plantejat Patrizia a Lisca Bianca, hom s'adona que l'imaginari occidental no pot deslligar-se dels nuclis de sentit que Homer crea a l'entorn d'una mar, la Mediterrània, compresa com una navegació entre diferents espais on pren protagonisme l'illa. Per exemplificar-ho, es pot plantejar el resseguiment de tres illes del periple d'Ulisses on s'estableixen sengles relacions d'amor de diferent naturalesa.

La primera és l'illa d'Ogígia de Calipso, on Ulisses podria renunciar a l'enyorança de les arrels i viure com els eterns gaudint dels favors de la nimfa. I, tanmateix, decideix mantenir-se en la seva condició de mortal i sentir l'emoció que comporta l'ideal del retorn. La segona: l'illa dels feacis on apareix Nausica. Es converteix en la possibilitat de què disposa Ulisses per reiventat-se com a príncep i retrobar el cant de la joventut. L'heroi grec venç, però, la temptació d'aturar el seu viatge i reprèn el retorn a la tercera illa, aquella que dóna sentit a la resta: Ítaca. És la terra natal on Ulisses ha estat rei, marit i pare, i lògicament vol reguanyar aquesta triple condició que el defineix com a ésser humà: recuperar el tron, retrobar-se amb Penèlope i conèixer el fill que no ha pogut veure créixer, Telèmac. Com a conseqüència, entendre una illa esdevé

---

<sup>221</sup> La novel·la va ser publicada per Edicions Proa el 1987. Vegeu Miquel Àngel Riera, *Els déus inaccessibles* (Barcelona: Proa, 1987).



un fet cabdal per arribar a comprendre la mateixa concepció de la humanitat des d'un punt de vista ètic i estètic.

En el món contemporani es consolida un nou fenomen associat al viatge que anirà prenent forma com a motiu en cinema i literatura: el turisme. D'aquesta manera, la possibilitat de tractar el tema del viatge des del que significa el turisme obrirà nous territoris per a l'èpica i la lírica a mesura que vagi evolucionant al llarg del segle XX. Directors com Rossellini o Antonioni introdueixen ja el turisme en termes moderns no tan sols com a estructura argumental, sinó també com l'ocasió que el viatge per plaer representa com a metàfora de la condició humana tant des de la seva dimensió èpica com lírica.

En aquest context, el periple ociós dels personatges benestants i sofisticats que recorren les Illes Eòlies es fa, com en el cas dels Joyce de Rossellini, des d'una nova condició: la de turistes. Aquest és un tema treballat a consciència per Antonioni: què significa viatjar per "plaer"? I el missatge resultant és clar: no escapem dels nostres fantasmes i anhels, desitjos i limitacions. De manera que el viatge "de plaer" esdevé una metàfora del buit de les existències d'uns personatges principalment infeliços i insatisfets amb ells mateixos. La solitud de Lisca Bianca, pertanyent a un conjunt d'illes que prenen el nom d'Eòlies, és a dir, del vent –el vent esdevé un element clau en el dispositiu simbòlic i mític de l'*Odissea*, dit sigui de pas- col·loca a aquells personatges aparentment privilegiats en la seva societat en una clara desubicació on queden a mercè de les forces tel·lúriques. La incomprensió és clara: què fan en aquell espai que, en qüestió d'hores, esdevindrà un indret advers? En la discussió entre Anna i Sandro citada suara, es torna a observar el menyspreu en la relació com a base d'una desavinença: Anna no se l'estima però li fa por perdre'l; ell s'hi vol casar, però es veu incapaç de recuperar el cor d'Anna. Aquesta "complexitat" de les relacions modernes acaba amb la desaparició de la dona. La seva recerca, davant la vista magnífica d'Stromboli al fons, esdevé el motiu per observar dos fets: l'estrangeritat dels personatges en aquell medi i l'acostament passional entre Sandro i Claudia.

Aquesta relació entre espai, emoció i cinematografia ha estat abordada també des del terreny de l'arquitectura de la mà d'estudiosos com l'arquitecte i investigador de la Universitat Tècnica d'Estambul Gül Kale,<sup>222</sup> que a l'article "D'Antonioni a Godard: sobre las emociones evocadas por el espacio como imagen fílmica"<sup>223</sup> destaca, després de subratllar la importància de les epifanies visuals descrites per Chatman, com s'estableix un nexa entre espai i emoció en la recerca de la desapareguda Anna en l'illa:

En *L'avventura*, mientras Claudia busca a su amiga Anna, que se ha perdido en la isla, pareciera que su voz se ha fundido con el sonido de las olas golpeando las rocas, y el eco creado por los agujeros mientras grita en la ladera de un cerro se proyecta al espectador a través de la imagen. De esta manera, las rocas y las olas hacen sentir a uno la tensión de su voz inquieta, junto con el frío y el aullido del viento. El espacio representado en la película –sea un bosque, una colina, una calle o casa- se transforma en otra atmósfera que estimula la imaginación. La imagen del espacio creada en la mente es el reflejo de lo que es sentido en la película.<sup>224</sup>

Un altre aspecte clau és l'establiment per part d'Antonioni d'un triangle amorós original, ja que un dels protagonistes, Anna, actua en absència, és a dir, es farà present a partir de llavors només a través de la relació entre Claudia i Sandro.

---

<sup>222</sup> Gül Kale ha investigat des del camp de l'arquitectura la relació d'aquesta disciplina amb el cinema. Així, el febrer de 2004 presentava la Tesi de Mestria "Arquitectura i experiència visual en el cinema". Un resum va aparèixer en el número 3 d'hivern de 2005 a la revista en línia *Bifurcaciones* sota el títol d'"Interacción del cine y la arquitectura: mirando a través de la primera mitad del siglo XX", traduït al castellà per Alejandra Nogales i revisat per Diego Campos. Vegeu Gül Kale, "Interacción entre cine y arquitectura: una mirada a través de la primera mitad del siglo XX," *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 2005, <http://www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm>.

<sup>223</sup> Aquest article va aparèixer en el número 12 de tardor de 2013 a la mateixa revista en línia *Bifurcaciones*: Gül Kale, "De Antonioni a Godard: sobre las emociones evocadas por el espacio como imagen fílmica," *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 2013, <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/de-antonioni-a-godard/>.

<sup>224</sup> *Ibíd.*, 2.

Es produeix, doncs, una línia de treball que posa de manifest el potent caràcter fantasmagòric d'alguns personatges en el cinema modern des de l'oncle Homer de *Viaggio in Italia*. L'ambivalència que significa la lluita per trobar-la i la passió creixent entre ambdós constitueix un dels punts clau per entendre la pel·lícula. La relació entre l'amor i l'oblit esdevé un altre tema que enriqueix encara més el film. Així, tres dies més tard, dalt d'un tren, Claudia planteja una reflexió molt interessant que es vincula amb el nucli central d'aquesta tesi. Mentre dialoga amb Sandro, es demana el següent: "No, les coses no poden ser així. Tan poc es necessita per canviar? Per oblidar?" La resposta de Sandro és categòrica: "Menys encara." Canvi i memòria, pèrdua i oblit, sintagmes que amaren amb força la sensibilitat d'un món creatiu que constata la fluïdesa de la realitat i la seva volatilitat en un procés de conscienciació artística i intel·lectual que no ha parat de créixer fins als nostres dies i que han reflectit pensadors com Zygmunt Bauman en un assaig tan emblemàtic com *Temps líquids*.<sup>225</sup>

La recerca d'Anna esdevé un segon viatge dins el viatge per terres sicilianes amb tren i amb cotxe. En aquest periple té molta importància l'aturada a la població de Noto. De fet, arriben a una arquitectura moderna al bell mig del paisatge sicilià absolutament desert.<sup>226</sup> L'escenografia recorda els espais buits de la pintura metafísica de De Chirico, com succeeix en la Florència de *Paisà* de Rossellini. Ara bé, Antonioni encara va més enllà i, a través de la idea de les veus que tornen, de l'eco, evoca l'escena de l'acròpolis de *Viaggio in Italia* on el tornaveu vincula el present amb els absents. Buit i presència preludien la trobada entre Eros -la seva passió creixent- i Thànatos: en realitat aquell espai no és el poble, sinó un vertader cementiri. Com en el cas de les geografies

---

<sup>225</sup> Bauman va publicar *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty* el 2006. Per a la versió en català, vegeu Zygmunt Bauman, *Temps líquids: viure en una època d'incertesa*, trad. Raül Garrigasait (Barcelona: Viena, 2007).

<sup>226</sup> La moderna ciutat estranyament deserta a què arriben és en realitat una població de nova construcció compresa dins els programes d'actuació de l'anomenat Cassa del Mezzogiorno, un ens creat a la dècada dels cinquanta pel govern de Gasperi VI per al desenvolupament de la Itàlia meridional. Antonioni reinterpreta la soledat de l'arquitectura en termes de cementiri. En aquest cas, la localització és al cor mateix de l'illa, a prop de Caltanissetta.

d'Stromboli o de Pompeia en Rossellini, aquest espai ha esdevingut ara un moment de revelació entre la vida i la mort, el desig de felicitat humana i la fi de tot.

Finalment, ja instal·lats a Noto, s'observen dos aspectes més de gran valor. D'una banda, la constatació del tema de la dona nova. Tot i ser italiana, Claudia, pel seu aspecte modern, la pell blanca, etc., és presa per francesa per part dels homes del poble, tot posant-se de relleu la dicotomia nord/sud de la pròpia Itàlia. La reflexió sobre el xoc que està representant la revolució femenina en la societat europea en general troba en Antonioni una línia de continuïtat. Però el segon aspecte porta a un punt molt innovador: la consciència del caràcter efímer de l'art. Dalt d'un campanar, bo i contemplant l'escenografia barroca de Noto,<sup>227</sup> Sandro afirma des de la seva condició d'arquitecte: "Per a què serveixen les coses belles? Quan dura una cosa bella? Abans, hom tenia segles per endavant, i ara com a molt 10 o 20 anys. I després?"

L'art contemporani ha caminat en les darreres dècades cap a la seva pròpia consciència d'efímer en un món comprès com a líquid, seguint la terminologia de Bauman a *Temps líquids*, i en què el desig etern de l'art ha evolucionat, precisament en la seva deriva audiovisual, en instal·lació provisional. Resulta significatiu, doncs, que Antonioni intueixi aquest camí confrontant les paradoxes barroques amb les modernes. L'art i, per tant, el cinema, no escapen a aquell "oblit" que turmentava Claudia en la recerca d'Anna i que ara sembla haver superat.

Al final del film, els protagonistes es retroben amb els altres personatges en un hotel (es tracta del cèlebre hotel de Sant Domenico, a Taormina, construït en un monestir del segle XV) on celebren una festa. Claudia, esgotada, decideix no participar-hi i restar a l'habitació per descansar. Davant la tardança de Sandro, que sí que hi ha anat, sospita que la raó pugui ser l'ara temut retorn

---

<sup>227</sup> Avui dia la ciutat de Noto està catalogada com a patrimoni de la humanitat, ja que compta amb alguns dels millors exponents del barroc sicilià.

d'Anna. Sent neguit només de pensar que Sandro l'hagi abandonada per Anna. Sota la contradicció sentimental que li suposa el fet que abans tingués por que Anna hagués mort i ara que estigués viva, cerca Sandro. I el troba, no amb Anna, però sí amb una altra dona. La tristesa de l'escena és infinita. El film es va quedant sense paraules i només parlen els actors a través de les seves llàgrimes. A fora, en una de les terrasses de l'hotel, al costat de l'església i amb l'Etna al fons, Claudia agafa Sandro del clatell com acceptant la seva petició de perdó.

Si en Rossellini, el miracle fa possible el fet de tornar a començar, ara el perdó és l'únic que els queda en un final obert en què tots els vèrtexs del triangle amorós semblen esvanir-se davant l'espectador a través d'una fotografia de clara gestualitat poètica.

### 3.5.2 ...i que la nit es perllongarà per sempre

Antonioni proposa un discurs cinematogràfic capaç de captar la realitat social de l'Europa del tomb dels cinquanta als seixanta des d'una mirada eminentment poètica. A això col·labora l'*status quo* dels protagonistes i, de manera especial, les dedicacions professionals dels personatges masculins. Així, a *L'avventura* tenim un arquitecte, mentre que al film següent, *La notte* (1961), un escriptor, per acabar aquesta trilogia amb un agent de borsa a *L'eclisse* (1962). Consecutivament, el director italià col·labora extraordinàriament en l'establiment d'una modernitat cinematogràfica amb aquests tres films en combinar el retrat social i el psicològic des d'una perspectiva poètica.

Aquesta hegemonia lírica reconeix diversos motius, o centres temàtics, que van retrobant-se, dialogant, influint-se, enriquint-se..., al capdavant, fent possible la creació d'un cinema d'autor, tal com anotava Bergala a propòsit de Rossellini, i una aportació de primer grau a la història de les arts.

*La notte* reprèn el tema de la crisi de les relacions de parella en la història d'un escriptor, Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) i la seva dona, Lídia (Jeanne Moreau), una senyora provinent de classe acomodada que viu en el dubte del seu amor envers Giovanni. Si en el film anterior, Antonioni s'enfronta al concepte de complexitat a l'hora d'analitzar la relació amorosa en el món modern, ara fa un pas més per examinar l'ambigüitat que aquesta complexitat comporta. Giovanni i Lidia, s'estimen realment? Cosa que comporta la pregunta següent: es van estimar mai de debò? La pel·lícula fa oscil·lar l'espectador entre el sí i el no, i a voltes veiem imminent el trencament, a voltes la salvació del matrimoni. Una tensió que s'arrossega fins a l'essència del mateix final del film. Resulta interessant observar la gradació en la resolució de la trilogia: si a *L'avventura* es produeix un final amb perdó, ara es transita per la incertesa a *La notte*, per acabar amb la ruptura a *L'eclisse*. Domènec Font tracta aquest tema en el seu assaig invocant el títol d'una obra de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux -Fragmentos de un discurso amoroso-*,<sup>228</sup> ja que els personatges d'Antonioni són:

Figuras sometidas a azares interiores y exteriores, seres humanos agitados por distintos regímenes del discurso amoroso –incidencias, esperas, angustias, abandonos...- a través de un movimiento errático que acaba reformulando un tema dominante: el final de la pasión y sus rémoras. El título y las etapas del libro de Roland Barthes publicado en Francia en 1977 no son invocados por casualidad.<sup>229</sup>

D'aquesta manera, el resseguiment de l'angoixa existencial s'encarna en les etapes passionals de la vida de parella:

El sentimiento de desrealidad, los celos, el abandono como angustia, la desaparición, figuras sobre las que Barthes construye sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, puede aplicarse a los personajes antonianos: de Paola y Guido en *Crónica de un amor*,

---

<sup>228</sup> L'edició original francesa va aparèixer el 1977 i va conèixer una gran projecció entre els lectors. Per a la versió en castellà, vegeu Roland Barthes, *Fragmentos de un discursos amoroso*, trad. Eduardo Molina, 11a ed. (Madrid: Siglo XXI, 1993).

<sup>229</sup> Font, *Michelangelo Antonioni*, 42.

Claudia y Sandro en *L'avventura*, Giovanni y Lidia en *La notte*, Vittoria y Piero en *E/clipse* o Niccolò y Mavi/Ilda en *Identificación de una mujer*.<sup>230</sup>

En l'itinerari d'aquesta investigació es va comprovant a cada passa que un dels paradigmes fonamentals del cinema modern rau en la parella contemporània, una parella en què la figura de la nova sensibilitat femenina, tal i com s'ha esbossat des de Rossellini, ho determina tot. Afirmar Domènec Font:

El cine moderno no ha cesado de contar historias y variaciones sobre la pareja interrogándose sobre sus contornos y turbulencias, conformando patologías diversas en un choque con lo real plagado de enigmas. Sólo que esta idea de la pareja conyugal tiene una dimensión diferente a la expresada en el cine clásico, en la medida en que se aposenta sobre el punto de vista femenino en correspondencia con una idea de alteridad en los modos de existencia. Y, efectivamente, no parece descabellado tomar este cambio como una de las señas de identidad de la modernidad cinematográfica, aunque no siempre se le haya prestado la atención debida.<sup>231</sup>

Anys més tard, les anàlisis d'aquests films corroboren aquesta afirmació. Una consideració sobre la parella i el món en un moment històric concret que s'estén també a la relació amorosa que s'estableix sovint entre cineastes i actrius:

Fue la base del encuentro personal y fílmico entre Rossellini e Ingrid Bergman y será el eje de los grandes tandems del cine moderno: Godard/Anna Karina, Antonioni/Monica Vitti, Bergman/Liv Ullman, Rivette/Bulle Ogier (o la pareja John Cassavetes/Gena Eowlands, al otro lado del Atlántico).<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> *Ibíd.*, 43.

<sup>231</sup> *Ibíd.*, 43-44.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, 44.

La mateixa definició de la incomunicació com a base del cinema d'Antonioni parteix d'una mirada en allò que succeeix entre l'home i la dona:

La famosa incomunicación, epítome con el que se ha querido designar todo el cine de Antonioni aun tratándose de un concepto intransigente que raramente explicita sus razones, empieza por el hombre y la mujer. Pareja sumida en el desconcierto que, si bien comparte el mismo plano general (frente a la ausencia de decorado común en los films domésticos de Rossellini), carece de unificación imaginaria posible (...) En la peculiar versión antoniniana del conflicto personal, el cruce de miras, al igual que el gesto compartido, parecen proscritos. Se diría que el hombre y la mujer son trayectos paralelos (...) Basta pensar en los finales de *La aventura* y *La noche* o en el principio de *El eclipse*, tres secuencias sobre la «maladie» sentimental a través del silencio, la mirada abismática y el gesto suspendido como únicas acciones, para advertir que en Antonioni no es la disputa conyugal en el sentido rosselliniano lo que interesa, sino la línea de fuga que antecede a su fractura y la desborda.<sup>233</sup>

A *La notte*, tot i que, a diferència del film anterior, no es produeix un viatge real, el concepte de “deambular” és present fins a constituir la metàfora d'una mena de viatge personal, en aquest cas pels espais de la ciutat de Milà. La parella visita a l'hospital el seu amic Tommaso<sup>234</sup> que es troba en una situació terminal. Un detall important és que, a través de la tasca crítica de Tommaso, Antonioni fa aparèixer un filòsof amb què va mantenir una estreta relació: Adorno, la importància del qual en la immediata postguerra ja ha estat destacada en el capítol segon, i que ara influeix també poderosament en la renovació de les arts de la dècada dels seixanta. Llavors, la parella assisteix a la festa de presentació de la darrera novel·la de Giovanni: *La stagione*. Val a dir que el retrat d'Antonioni de la societat milanesa, industrial i culta, amb molts punts que recorden Barcelona i, en concret, la Barcelona de l'època, és

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*, 46-47.

<sup>234</sup> Tommaso és un intel·lectual. Es dedica a la crítica en premsa, ja que es fa referència a un article seu sobre Adorno, i el mateix Giovanni li demana l'opinió sobre la novel·la que ha escrit. És interessant observar també el sentiment tan especial que sent per Lidia, cosa que apareixerà en la part final del film.



punyent. La visió irònica del món intel·lectual es desenvolupa al llarg de la pel·lícula i es concentra en dos actes públics. D'una banda, en la festa que ha organitzat l'editor, Bompiani, i més tard en la que té lloc a casa dels Gherardini. Malgrat tot, Lidia decideix marxar de la presentació i fa un viatge que trasllada l'acció des del centre a la perifèria de Milà fins arribar a l'espai abandonat on havien viscut (Sant Giovanni). Mentrestant, ell torna a casa, un edifici modern, on s'inquieta en no saber en quin lloc deu ser la seva dona.

En aquest punt, convé destacar tres aspectes. En primer lloc, el deambular de Lidia i els desplaçaments de Giovanni recorden el moment en què paral·lelament es traslladen els Joyce a *Viaggio in Italia*. El moviment paral·lel com a símbol de la crisi de la parella sembla un element recurrent entre Rossellini i Antonioni que va unit a la incertesa del destí. En segon terme, hi ha un detall que pot passar desapercebut però té importància en el film. Es tracta de la pregunta que Tommaso fa a Giovanni i a Lidia, durant la seva visita a l'hospital, si havien fet el viatge a Grècia que tenien previst. Ells responen que era tan sols una idea i que encara no sabien quan el farien. Resulta significatiu tant el detall que la destinació final sigui Grècia com que mai no l'hagin arribat a programar. Viatjar junts significaria una metàfora del viure junts, de compartir un mateix projecte vital. Per últim, quan Lidia arriba a la casa gairebé enderrocada on havien viscut, amb unes vies que han estat també abandonades, truca Giovanni perquè la vingui a cercar. Quan s'hi retroben, l'espectador s'adona que aquell petit itinerari ha estat en realitat una expressió magnífica de la lluita contra l'oblit i la idea que tot viatge planteja simbòlicament un camí cap a la memòria.

S'obre així una nova part de l'obra en què es passa del perill de la desaparició com a símbol del trencament de la parella, a una treva protagonitzada per la sortida que fan a una cava de Jazz. Allà irromp el sentiment de crisi creativa, ja detectat en la visita a Tommaso quan Giovanni necessita saber l'opinió del seu amic i crític al voltant de la seva novel·la. Mentre prenen unes copes i veuen un petit espectacle on es barreja equilibriste i erotisme, confessa a Lidia: "Ja no tinc inspiració, tan sols memòria."

Comença un nou viatge que travessarà la nit i que tindrà en la festa a la casa dels Gherardini el seu lloc central. Com succeeix amb el personatge de Patrizia a *L'avventura*, l'amfitriona apareix amb una ironia sarcàstica, plena de saviesa i *savoir faire* en l'art de la relació social. L'amfitrió manté uns diàlegs amb Giovanni a través dels quals confessa que, en realitat, amb la seva empresa ell volia crear alguna cosa que perdurés. Giovanni admet que els empresaris "creen coses de veritat" i, per tant, creu que "el futur és d'ells". Però el seu amfitrió es mostra pragmàtic: prefereix el present, ja que té moltes coses a fer. De fet, rebla el seu pensament amb una frase lapidària: "El futur no començarà mai."

L'intent de col·laboració entre empresaris i intel·lectuals es produirà més tard amb la proposta que li farà d'elaborar un programa cultural per als treballadors i escriure un llibre sobre la història de l'empresa.

I, tanmateix, en el moviment coral dels convidats, destaca la figura geomètrica del quadrat que resumeix les relacions sentimentals que Antonioni dibuixa tot seguit. L'aparició de la jove Valentina (Monica Vitti), filla de l'empresari, condiciona el comportament de Giovanni. Antonioni utilitza la matèria com a símbol d'expressió dels sentiments humans, un tret clau en *L'avventura*. Un dels més destacats, i alhora poètics, és el vidre. El "festeig" entre Giovanni i Valentina es narra a partir de la visualització del reflex de les seves imatges sobre unes estructures de cristall. A *L'avventura* els protagonistes arribaran a besar-se a través del vidre, símbol, si més no, de la comunicació, de la fragilitat, de la il·lusió òptica des de la qual l'ésser humà comprèn les realitats. És com si Antonioni reinterpretés en termes moderns el coneixement a través de les imatges de la caiguda del mite platònic del carro alat.<sup>235</sup> Coneixem ombres, reflexos a través de la memòria, segons Plató. I tot, en la modernitat cinematogràfica, sembla remetre a un exercici de lluita contra el buit i l'oblit a través de les imatges que la ment reté, com un tresor fugisser, escàpol. Jordi Balló ha parlat, a partir del motiu de la dona a la finestra, sobre la importància

---

<sup>235</sup> Plató parla del mite del carro alat en el *Fedre*. Vegeu Plató, *El banquet; Fedre*, ed. Josep Montserrat i Torrents, trad. Joan Leita (Barcelona: Edicions 62, 1997).

del vidre i la feminitat a l'obra d'Antonioni en el llibre ja citat *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*:

Potser per això el vidre és metàfora de l'estranyament i la desaparició, a la vegada mur i transparència. Un univers femení que pobla els films de Michelangelo Antonioni, probablement qui millor ha sabut expressar la dissolució de tota esperança comunicativa: darrere el vidre només hi ha el desert de la urbanitat.<sup>236</sup>

Paral·lelament, Lidia torna a deambular per la nit de la festa i acaba amb la possibilitat d'establir una relació amb un dels convidats: Roberto. Igualment, s'assabenta de la mort de Tommasso, cosa que accentua la seva crisi personal. Però el quadrat es transforma, finalment, en un triangle, ja que Lidia no se sent capaç de trencar el seu matrimoni i rebutja Roberto. Antonioni descriu molt bé l'oscil·lació sentimental dels personatges, sens dubte, un dels punts clau per apreciar aquesta pel·lícula. El focus es concentra en la possibilitat que l'escriptor acabi conquistant l'amor de la filla de l'empresari. Valentina se sent sola i Giovanni la necessitaria per tornar a començar la seva vida. Per uns moments, sembla que aquest serà el final, però de manera subtil van apareixent els impediments sentimentals que trenquen aquesta opció, de la mateixa manera que acaba essent impossible l'amor entre Ulisses i Nausica a l'*Odissea*. Tan sols que si en el text homèric és Ulisses qui opta, en el film d'Antonioni és Valentina qui acaba posant distància, sobretot en el moment en què es relaciona amb Lidia. En qualsevol cas, Valentina sorprèn Giovanni, i alhora l'espectador, amb una sensibilitat poètica molt acusada. Sabem que és lectora, ja que combat l'insomni que pateix amb la lectura, i que manté un posicionament concret davant el món intel·lectual, ja que en fa ironies. La més aguda té a veure amb la valoració d'una de les opinions que fa en públic Giovanni. Valentina afirma amb contundència: "Típic dels intel·lectuals: egoistes, però plens de pietat."

---

<sup>236</sup> Balló, *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*, 35.

Malgrat tot, el fet més rellevant és produir quan li ensenya un magnetòfon on enregistra pensaments i sentiments propis. Una mena de literatura “oralitzada” d’ús personal. Un dels aspectes clau del seu “text enregistrat” el determina la dialèctica entre silenci i soroll. És una reflexió realitzada amb profunditat per Antonioni i que creix en el film següent. Per ara, es constata la riquesa de registres sonors, treballats amb una connotació poètica que provoquen una rica gamma de sensacions en la persona que el contempla. Així, a l’hospital, quan visiten Tommaso, se sent el pas d’un helicòpter. Els sorolls relacionats amb l’aeronàutica constitueixen una constant en Antonioni, i suggereixen els nous camins de l’espai obert de l’aire. També, destaca el soroll del trànsit a la ciutat mentre es dirigeixen a la festa de la presentació del llibre. Un soroll que contrasta amb el silenci de la parella que no es diu res durant un lapse temporal. El passeig de Lidia estableix un contrast entre la perspectiva contemplativa i silenciosa des de la qual observa la realitat i els sorolls que, a manera d’irrupció, la van acompanyant, tot descrivint aspectes diversos que caracteritzen el món modern. A banda del trànsit de les noves ciutats ja comentat, es percep el brogit dels reactors dels avions, les sirenes de les fàbriques o l’explosió dels coets. Imatge aquesta darrera unida subtilment al nou món aeronàutic que es va forjant al llarg de la dècada dels seixanta i que té en la cursa espacial el seu màxim exponent històric. En l’altra plat de la balança, se senten els nous sons musicals, especialment el jazz, representat en l’escena a la cava i, més tard, en la festa dels Gherardini.

De sobte, i inesperadament per a Giovanni, Valentina esborra la cinta i s’imposa l’enregistrament del silenci. L’espectador assisteix a un gest ple de simbolisme que mostra la fragilitat de l’expressió humana i el curt recorregut que va des de la realitat a l’oblit, al no-res, al buit. La relació entre la poesia i el buit en la modernitat cinematogràfica reconeix en aquesta escena una expressió portentosa, audaç. Giovanni resta doblement colpit tant per la sensibilitat de Valentina com per la seva capacitat de desposseir-se de la paraula, tot el contrari de com viu ell la seva relació amb la literatura.

Antonioni transforma novament la figura geomètrica de les relacions humanes i, del possible triangle amorós, retorna a la línia bidireccional de la parella. Aquí s'imposa una reflexió sobre el concepte de nit. De manera global, la nit representa el temps de la revelació: una mena de viatge cap al fons de l'ànima on els protagonistes troben les seves angoixes i desitjos, expectatives i desil·lusions. El somni de la nit es fon amb el somni de la vida i, per tant, tot secret sembla per uns moments obert. L'esperança de la felicitat apareix adesiara, expressada subtilment en la metàfora de les roses adormides que cuiden els Gherardini en el seu jardí. L'escena del cavall, amb el simbolisme de la força eròtica que comporta; l'escena de la pluja, com a símbol genesíac que desferma el vitalisme i el desig sexual; l'escena de l'estàtua del faune, de clares connotacions dionisíiques, i, al capdavall, l'evolució sentimental descrit en les línies anteriors dels nostres personatges, transformen la nit en un teixit meravellós d'imatges que, al capdavall, expressen la voluntat que Eros venci a Thànatos, l'amor a la mort.

Hom no pot deixar de pensar en obres com el *Somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare,<sup>237</sup> on el pas de la nit durant el solstici de Sant Joan ha representat un espai de confessió, de transfiguració, de cerca i de restabliment final dels ordres còsmics. Enrere queda l'estàtua del Faune al jardí, la tempesta, els convidats que es banyen a la piscina, tot un moment coral de caràcter dionisíac.

Lentament va sortint el sol. Lidia anuncia a Giovanni la mort durant aquella nit de Tommasso i li declara el seu desamor. Per a Domènec Font, aquest moment conté, com en Rossellini, una font implícita que remet a *Els morts* de James Joyce:

---

<sup>237</sup> Resultaria molt interessant establir un terme comparatiu en el tractament de la nit màgica en Shakespeare i en Antonioni, observant els trets estètics que condicionen la tensió renaixement/barroc en el primer, i buit i existència en el marc modern en el segon. En aquest sentit, vegeu William Shakespeare, *El somni d'una nit d'estiu*, trad. Salvador Oliva (Barcelona: Vicens-Vives, 1989). Aquesta edició va ser revisada pel traductor el 2005.

(...) en este «tempo», la muerte les ha rondado llevándose al amigo enfermo pero también su matrimonio, en un movimiento de desamor cuya fuente inconfesada podría ser «Los muertos» de Joyce, el último relato de Dublineses, que ya constituyera el referencial perdido de *Viaggio in Italia* (1954) de Rossellini, el film-faro de la modernidad.<sup>238</sup>

Més encara, confessa que havia desitjat Tommasso, amb el qual van mantenir sempre una bona relació d'amistat, com l'espectador ha pogut constatar ja en el començament del film en un detall: quan Tommasso li estreny la mà amb força a Lidia. Ara bé, Giovanni lluita per ella. Com Ulisses contra el pretendents de Penèlope, no està disposat a perdre-la. Si Valentina havia introduït un element inter i intratextual amb les seves paraules enregistrades, ara Lidia introdueix un altre element clau, també intra i intertextual, en el final. Inesperadament, li dóna a conèixer una carta de declaració amorosa en què, entre altres, es pot llegir la frase que sembla donar sentit a tota la construcció temàtica i estètica del film. Lidia llegeix el desideràtum que li adreça el seu amant: "...i que la nit es perllongava per sempre." Al qual l'acompanya el pensament: "sentir-te no meva, però sí una part de mi".

I s'arriba a l'expressió de la paradoxa de l'oblit quan ell li demana de qui és aquella carta d'amor tan bella. Lidia li recorda que l'amant que se li declara és ell mateix. En efecte, la carta és de Giovanni, escrita anys enrere. Antonioni aprofita la sorpresa del protagonista per elevar, a través del joc del llenguatge, el contrast amb què està treballant el tema de la relació entre amor i memòria. Així, Lidia li demana que confessi que no se l'estima, com ella li està dient. Tanmateix, Giovanni decideix negar el desamor amb una expressió curta i contundent: "no ho dic, no ho dic."

Pot la paraula forjar els sentiments de la realitat? Sembla no haver-hi resposta. En tot cas, els personatges s'abracen i es besen, com forçats. L'ambigüitat és total. Més que d'amor i que de la memòria de l'amor, la parella sembla

---

<sup>238</sup> Font, *Michelangelo Antonioni*, 54.

sobreviure en la negació del desamor. En el desig que la nit es perllongui per sempre.

### 3.5.3 Fotografia matèrica per al buit del silenci

Si pel que fa a les relacions de parella en *L'avventura* hi ha el perdó i en *La notte* l'ambigüitat, en *L'eclisse* (1962) Antonioni parteix d'una ruptura sentimental per acabar en una altra impossibilitat de relació. La crisi de la parella, molt lligada als nous papers de gènere i, en especial, a la llibertat de la dona, arriba a la seva expressió final de fracàs. És com si Rossellini i Antonioni diguessin alhora a l'espectador: alguna cosa s'ha trencat, però encara no sabem quina és la nova situació. Aquesta "avantguarda" en la dimensió sentimental de parella estableix el paradigma central dels altres temes i subtemes que giraran al voltant, de vegades com a planetes, de vegades com a satèl·lits.

*L'eclisse* parteix, doncs, d'un trencament. L'escena inicial esdevé programàtica de tres aspectes que mereixen un comentari detallat. Riccardo (Francisco Arrabal) apareix desolat, intentant recompondre la seva relació amb Vittoria (Mònica Vitti), però aquesta, infeliç, no en vol saber res. Antonioni ho explica mitjançant l'el·lipse, la qual cosa obliga a l'espectador a entendre moltes coses en poc temps i molts silencis. I aquí és on rau la singularitat de la sintaxi narrativa del film. Antonioni es lliura al silenci com a moment on irromp el buit, de manera que el sosteniment de les mirades, els gestos, el requadre dels objectes i les situacions s'omplen de sentits figurats on oblit i memòria estableixen una dialèctica fascinant i poètica. Si Rossellini havia confiat a *Viaggio in Italia* en la referència intertextual per jugar amb el binomi "absència/presència", Antonioni proposa la suspensió com a moment de revelació de quelcom essencial, d'una particular epifania on buit i ple es troben.

Domènec Font aborda aquesta qüestió des de la perspectiva del treball artístic sobre el decurs temporal. Com succeeix en la narrativa moderna d'autors com

Joyce, hi veu una “desnarrativització” del film a favor de recursos com el monòleg interior o la deriva del sentit:

Ese juego con el tiempo se plantea sobre la base de un proceso de «desnarrativización». Entendámonos, no significa que sus películas no planteen conflictos, sino que las tensiones están desdramatizadas según las convenciones teatrales y psicológicas tradicionales. Al igual que ocurre con la literatura moderna (Joyce, Proust, Kafka, Virginia Woolf, Pavese, el Nouveau-Roman...), los films de Antonioni son des-narrativos, en la medida que evitan fáciles implicaciones casuales, circulan en un espacio dilatado, digresivo, recurren a ejercicios del pensamiento a través del monólogo interior o se aposentán sobre la deriva del sentido como una manera de expresar el drama del tiempo y su ausencia.<sup>239</sup>

Font cita Seymour Chatman per observar el predomini d'una lògica contingent sobre una lògica causal en la construcció cinematogràfica de la introspecció psicològica d'Antonioni. Afirmar Chatman: “Naturalmente, una narrativa basada sobre una lògica contingente antes que causal corre el riesgo de aparecer poco clara, pero el desafío ofrecido del enigma insta al espectador a participar más activamente en el proceso de interpretación.”<sup>240</sup>

Per culminar la proposta d'aquesta estètica, Antonioni suma als plànols originals tan característics de les seves pel·lícules (resulta fascinant el tractament visual que fa, per exemple, de les portes), una fotografia de tall pictòric on clarament es distingeixen, si més no, dues grans claus. D'una banda, l'escenografia dels espais interiors de la pintura flamenca, especialment

---

<sup>239</sup> Ibíd., 64.

<sup>240</sup> Ibíd. Fa referència a l'article de Seymour Chatman, “Le innovazioni narrative di Michelangelo Antonioni”, comprès al volum a cura de Giorgio Tinazzi, *Identificazioni di un autore*. El volum, aparegut el 1985, recull el material generat en el segon congrés sobre l'autor desenvolupat a Ferrara l'octubre de 1983 i que va estudiar l'itinerari d'Antonioni entre *Gente del Po* i *Identificazione di una donna*. Vegeu Seymour Benjamin Chatman, “Le innovazioni narrative di Michelangelo Antonioni,” a: *Michelangelo Antonioni: identificazione di un autore; Forma e racconto di Antonioni: volume secondo*, ed. Giorgio Tinazzi (Parma: Pratiche, 1985), 22-24.



la de Pieter de Hooch i Johannes Vermeer.<sup>241</sup> En efecte, el detallisme en la descripció de l'interior de les cases de Riccardo, de la veïna Marta o del seu nou possible amor, Piero (Alain Delon), indiquen un apunt que aviat transcendeix cap a un espai psicològic on es fon el present amb la memòria dels qui han estat en un passat recent o llunyà. Així, Vittoria contraposa (amb motiu dels objectes de Kènia que decoren la casa de Marta, ja que, de fet, ella és nascuda en aquell país africà) una certa felicitat salvatge a la complexitat del món modern: "Aquí tot és complicat. Fins i tot, l'amor." I és que la consciència de complexitat en les relacions humanes esdevé, com s'ha vist també a propòsit de *L'avventura*, un dels eixos temàtics fonamentals de la consciència del cinema modern.

L'altra clau la proporciona el creixent interès del director per les possibilitats estètiques dels materials i els tramats que generen. Tot sembla un camí de fascinació cap a l'informalisme i, més concretament, cap a la pintura matèrica. En algunes ocasions, davant de certes imatges, hom té la sensació de trobar-se a prop del llenguatge pictòric d'Antoni Tàpies.<sup>242</sup>

Una de les pistes sobre la reflexió entre matèria i buit a Antonioni la proporciona Gilles Deleuze, en la reflexió que proposa entre cos i comunicació en el capítol vuitè –intitulat "Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento"– de l'assaig *La imagen-tiempo : estudios sobre cine 2*.<sup>243</sup> Per a Deleuze, el cos condueix a l'expressió de l'impensat, la vida, de manera que acaba proposant una actitud. En l'anàlisi d'aquesta actitud des del cos, ningú ha anat tan lluny com Antonioni:

---

<sup>241</sup> En els seus pinzells, la representació pictòrica dels interiors de l'arquitectura esdevé la metàfora d'un estat psicològic o sentimental.

<sup>242</sup> L'obra de Tàpies resumeix molt bé la mirada visual de la modernitat cinematogràfica envers la matèria i les seves relacions simbòliques amb l'ànima humana.

<sup>243</sup> Es tracta d'un assaig fonamental en la reflexió sobre les imatges i els signes del cinema. Per a la versió original, vegeu Gilles Deleuze, *L'image-temps : cinéma 2* (París: Les éditions de Minuit, 1985). Se segueix la versió en castellà publicada un any més tard: Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo : estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1986).

«Dadme, pues, un cuerpo»: ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento en sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. (...) El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera. La fatiga, la espera, incluso la desesperación son las actitudes del cuerpo. En este sentido nadie llegó tan lejos como Antonioni.<sup>244</sup>

La clau de volta rau en el seu mètode fonamentat en la interioritat “pel” comportament. En tant que això duu al cademat temporal, l’actitud del cos es relaciona amb la sèrie del temps. Deleuze destaca que la principal actitud del cos és la fatiga, cosa que proposa al pensament no tant la incomunicació com, matisa amb precisió, “quelcom que incomunicar”, o el que és el mateix, la vida:

Su método: el interior “por” el comportamiento, no ya la experiencia sino «lo que resta de las experiencias pasadas», «lo que viene después, cuando se dijo todo», un método como éste pasa necesariamente por las actitudes o posturas del cuerpo. Es una imagen-tiempo, la serie del tiempo. La actitud cotidiana es lo que pone el antes y el después en el cuerpo, el tiempo en el cuerpo, el cuerpo como revelador del término. La actitud del cuerpo pone al pensamiento en relación con el tiempo, que es como un afuera infinitamente más lejano que el mundo exterior. Quizá la fatiga sea la primera y la última actitud, porque contiene a la vez el antes y el después: lo que Blanchot dice es también lo que Antonioni muestra, de ningún modo el drama de la comunicación sino la inmensa fatiga del cuerpo, la fatiga que hay bajo *El grito* y que propone al pensamiento «algo que incomunicar», lo «impensado», la vida.<sup>245</sup>

Juntament amb el temps, el cineasta proposa tota una poètica de l’espai. En aquest sentit, Antonioni, com també Rossellini, però ara potser amb més consciència, es fixa en l’arquitectura moderna, en l’urbanisme del “desarrollismo” italià dels seixanta i, per tant, en nous tramats: allò que es podria anomenar les fibres de noves imatges. Aquest original tret estètic se

---

<sup>244</sup> Ibíd., 251.

<sup>245</sup> Ibíd., 251-252.

sintetitzar en dos blocs. L'un es refereix a les imatges de terra. Antonioni centra la mirada diverses vegades en l'estructura en encanyissada que envolta un dels edificis que s'està construint al barri on viu Vittoria. Un detall significatiu és el bidó ple d'aigua que, finalment, s'acabarà escolant, en una acció que comportarà l'obertura del camí d'un fil d'aigua sobre la terra. La realitat és la fragilitat d'un fil líquid. Una altra imatge significativa és la focalització dels carrers des de la constitució de les seves calçades i, singularment, dels seus asfalts. Es tracta de la metàfora dels nous camins on deambulen els destins dels personatges en l'escenari ja no de la ciutat històrica, sinó de les noves ciutats.

El segon bloc implica les imatges que tenen el cel com a protagonista. Serien els correlats aeris dels camins d'asfalt: els nous camins d'aire que està creant l'aeronàutica. En l'escena on Vittoria va amb una amiga i el seu marit en avioneta, Antonioni aprofita per parlar del viatge des de les textures que ofereixen els núvols a tocar de l'aparell, així com de les perspectives àrees de les ciutats modernes... En aquest marc conceptual, l'aeroport apareix també en la pel·lícula com un espai emblemàtic de la modernitat. Precisament, aquesta mirada al cel és la que ens uneix amb el cosmos i els seus fenòmens, tan aparentment allunyats de les vides dels ésser humans i, això no obstant, tan a prop, tal i com demostra el retrat cinematogràfic de l'eclipsi final, on es fon la llum d'un fanal de carrer amb la llum eclipsada del cel.

Des dels tramats de la matèria a la vastitud dels horitzons, l'espai i la dimensió arquitectònica que hi aplica l'home esdevenen factors clau en la poètica d'Antonioni. Domènec Font, seguint Jacques Aumont,<sup>246</sup> argumenta l'aportació del cineasta en la concepció de l'espai modern dins del cinema:

El espacio moderno desborda la simple función de contenedor o recipiente de historias. Como bien señala Jacques Aumont, está virtualmente atravesado por marcas narrativas en el uso de la profundidad de campo fotográfico, en los encuadres, ángulos y distancias del marco y por supuesto en el cuerpo mismo, en los gestos y las miradas

---

<sup>246</sup> Font segueix l'argumentació de Jacques Aumont desenvolupada en l'assaig *El ojo interminable*. Vegeu J. Aumont, *El ojo interminable* (Barcelona: Paidós, 1997), 105.

de los figurantes. Sin duda, Antonioni es el cineasta que mejor ha sabido expresar la errancia del sujeto relacionada con un indeterminado universo urbano, la contigüidad entre ambientes y personajes conforme a una triple ecuación entre el espacio psíquico interior, el espacio arquitectónico y el espacio del encuadre.<sup>247</sup>

Antonioni aconsegueix que tant els moments d'acció com de suspensió, de verbalització de personatges com del seu silenci, tot remeti a una xarxa poètica de conceptes d'àmplies significacions. Potser una de les escenes més il·lustratives és la de la borsa de Roma, on Vittoria es retroba amb la seva mare i coneix Piero. Antonioni retrata el ritme frenètic de la compra-venda, de manera que per moments no sabem si estem a la borsa o, més aviat, en un quadrilàter. De cop, es fa un minut de silenci per la mort d'un personatge representatiu en la història de la institució. El contrast és tan abismal que l'espectador no pot deixar de sentir-se arrossegat tant pel buit del soroll sense sentit com pel del silenci. Però la suspensió no és total. El món continua amb el seu ritme sense pausa a través de la metàfora dels telèfons que, a desgrat del minut de silenci, no paren de sonar.

Les pèrdues en els índex borsaris d'Itàlia d'aquells dies (el director fa que l'espectador es fixi que el *crack* es produeix divendres 23 de juliol a les 13,09h) marcaran la descripció d'una societat en crisi i on el joc financer aboca a l'absurd de tenir o no tenir sense cap consistència. En aquest aspecte, també la cinematografia d'Antonioni resulta precursora de la consciència líquida d'una realitat que sembla de bell antuvi la més material: la pertanyent a l'esfera dels diners, de l'economia. Aquest tret es complementa amb el que s'ha exposat a *L'avventura*: la consciència de l'efímer en art. Definitivament, la realitat és escàpola i les obres dels homes fugisseres.

---

<sup>247</sup> Font, *Michelangelo Antonioni*, 74.

Finalment, són diversos els autors que han vist una relació entre aquestes pel·lícules i la novel·la d'Alberto Moravia *La noia*<sup>248</sup> –*El tedio*<sup>249</sup> apareguda el 1960. Domènec Font ho anota i ho destaca.

Un conjunto de relatos sobre la contingencia de la geografía sentimental, la ceremonia muda de la incomunicación y el aburrimiento (Guido Aristarco, Italo Calvino, Umberto Eco y Pasolini, entre otros analistas, han buceado en el parentesco entre la obra de Antonioni y la novela de Moravia *La noia* [traducida al español como *El tedio*], aparecida en 1960 como un verdadero acontecimiento editorial)...<sup>250</sup>

Segurament, l'obra de Moravia representa en literatura allò que la cinematografia italiana de la modernitat està realitzant, de manera que es genera, des d'una perspectiva de recerca i expressió humanística, un dels episodis de relació entre cinema i literatura més importants del segle XX.

Per acabar, una altra imatge que es repeteix en diverses ocasions és la del passeig en cotxet de bebès. Crida l'atenció aquest detall, ja que la recurrència indica que no es tracta d'un gest gratuït i es relaciona, al capdavall, amb la mateixa imatge contemplada pels ulls d'Ingrid Bergman a *Viaggio in Italia*. Com en el film de Rossellini, els protagonistes no s'enfrontaran a la condició de la maternitat.

---

<sup>248</sup> La novel·la va ser publicada el 1960 per Bompiani a Milà. Vegeu Alberto Moravia, *La noia* (Milano: Bompiani, 1960).

<sup>249</sup> BlackList ha reeditat la novel·la en castellà. Vegeu Alberto Moravia, *El tedio*, trad. Pilar Giralt Gorina (Barcelona: BlackList, 2008).

<sup>250</sup> Font, *Michelangelo Antonioni*, 54.

### 3.6 Federico Fellini: entre la raó i la follia

A la subtileza intel·lectual de Rossellini i a la poesia matèrica d'Antonioni, Fellini aporta una reflexió de caràcter vitalista que situa bona part dels temes clau que han estat analitzats, com el de la crisi de la parella, en la tensió entre l'ordre racional i l'esdevenir irracional. A la manera dels poetes clàssics de l'època medieval, la dualitat entre la raó i la follia constitueix un eix essencial en Fellini. Amb una precisió de caire "realista", el director s'endinsa en el fons obscur de l'ànima humana, amb les seves contradiccions i afanys, aconseguint un efecte agredolç i punyent en les imatges que crea. La contradicció del real i la seva vivència, es diria insòlita, estranyada a voltes, desesperada sovint, per part dels humans queda perfectament expressada en la cinematografia felliniana. La solitud, l'angoixa del buit troben en els seus fotogrames un tractament original, sovint genial, que desborda els límits de les convencions socials i estètiques. En certa mesura, res no escapa a la visió de la condició humana com una mena d'espectacle que troba en la figura del circ una de les seves metàfores més significatives.

El 2012 es publicava a Nàpols un volum amb diversos assaigs interessants sobre Fellini a cura de Gino Frezza i Ivan Pintor intitulat *La strada di Fellini : sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*.<sup>251</sup> En relació amb altres directors importants com Rossellini, Germi o Lattuada, Gino Frezza destaca en els seu estudi "Fellini, disegnatore e cineasta"<sup>252</sup> tres grans elements en l'aportació global de Fellini al cinema:

---

<sup>251</sup> Gino Frezza i Ivan Pintor són els curadors del volum *la strada di Fellini*, on es recullen textos sobre Fellini, a banda d'ells mateixos, de Raffaele Pinto, Núria Bou, Pilar Pedraza, Xavier Pérez, Sergio Brancato, Alfonso Amendola i Paolo Fabbri. Vegeu Gino Frezza i Ivan Pintor, *La strada di Fellini : sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*, ed. Gino Frezza i Ivan Pintor (Napoli: Liguori Editore, 2012).

<sup>252</sup> Gino Frezza, "Fellini, disegnatore e cineasta," a: *La strada di Fellini : sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*, ed. Gino Frezza i Ivan Pintor (Napoli: Liguori Editore, 2012), 1-20.

Tre cose soprattutto: la malinconia sottesa provocata dalla riflessione sulla perdita d'innocenza in una società dove vince la sopraffazione: la realtà nitidamente fotografata dal cinema che d'improvviso assume la struttura di una giostra di apparenze, che pare sorvolare sul dramma intimo dei suoi personaggi eppure lo rende ancora più stridente e amaro; una attenzione specifica a quei piccoli mondi dello spettacolo (ancora resistenti negli spazi periferici della civiltà moderna) che pian piano si dissolvono nell'emergere della società tecnologica dello spettacolo di massa.<sup>253</sup>

Gino Frezza apunta la idea d'un abús per part de la societat que provoca la malenconia d'una innocència perduda, alhora que el cinema reflecteix una realitat sota la metàfora del carrusel de les aparences. Des d'aquesta perspectiva, s'entén molt bé la dialèctica amb les diverses formes de la innocència i la configuració del món del petit espectacle artesanal com un símbol de la resistència a aquesta pèrdua.

Fellini no podria visitar el tòpic medieval de la lluita entre raó i follia sense afegir-hi el caràcter "tou" de la imatge moderna del real –perfectament expressada per Dalí al quadre "La persistència de la memòria"- i que esborra les fronteres entre la realitat i la seva percepció en la ment humana a través del record i del somni. Ivan Pintor examina aquesta qüestió a "Ricordi, sogni, pensieri: il sogno nelle immagini di Fellini"<sup>254</sup> on afirma: "Per il cinema di Fellini, il sogno e la memoria non sono una fonte di racconti ma una materia duttile davanti alla quale non esiste altro fuoricampo che non sia l'immaginazione."<sup>255</sup>

I acudeix a la literatura medieval per trobar paradigmes interpretatius de la cinematografia felliniana. Així veu en el Dante de la *Divina Comèdia* un referent literari i cultural fonamental per analitzar el paper del somni en la vida humana:

---

<sup>253</sup> *Ibíd.*, 3.

<sup>254</sup> Ivan Pintor, "Ricordi, sogni, pensieri: il sogno nelle immagini di Fellini," a: *La strada di Fellini: sogni, segnaçci, grafi, immagini e modernità del cinema*, ed. Gino Frezza i Ivan Pintor (Napoli: Liguori Editore, 2012), 21-42.

<sup>255</sup> *Ibíd.*, 21.

Come il viaggio che Dante intraprende ne *La Divina Commedia*, la maggior parte dei film de Fellini si apre a una tensione verticale fra l'archeologia e il volo spronata dalla promessa di un risveglio senza immagini. Quanto più in basso discendono i personaggi, addentrandosi in cantine, terme, botteghe o catacombe, tanto maggiore è il loro sforzo di liberarsi del proprio peso in cerca di un'immagine capace di illuminarli.<sup>256</sup>

En aquest petit mapa, resta encara un aspecte important: la qüestió del desig. Tant Raffaele Pinto com Núria Bou s'hi han referit: el primer a "Lo *Sceicco bianco* e la mediazione immaginaria del desiderio",<sup>257</sup> la segona a "Nuovi spazi per sognare. La rappresentazione del desiderio nel cinema di Fellini".<sup>258</sup> El professor Pinto, que ha estudiat les relacions entre Dante i Fellini,<sup>259</sup> hi apunta una idea molt suggeridora: cal lligar el radicalisme expressiu de Fellini amb el canvi d'època que el cinema representa en la història estètica d'Occident. Seguint aquesta argumentació:

Tale mutamento può essere descritto, nei termini di Girard, come un avvicinamento sostanziale del mediatore del desiderio. Se nella storia del romanzo è possibile distinguere una mediazione esterna da una mediazione interna (...) la rivoluzione estetica che il cinema rappresenta significa un ulteriore e radicale avvicinamento di tale

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, 26-27.

<sup>257</sup> Raffaele Pinto, "Lo *Sceicco bianco* e la mediazione immaginaria del desiderio," a: *La strada di Fellini: sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*, ed. Gino Frezza i Ivan Pintor (Napoli: Liguori Editore, 2012), 43-55.

<sup>258</sup> Núria Bou, "Nuovi spazi per sognare. La rappresentazione del desiderio nel cinema di Fellini," a: *La strada di Fellini: sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*, ed. Gino Frezza i Ivan Pintor (Napoli: Liguori Editore, 2012), 57-67.

<sup>259</sup> Raffaele Pinto és especialista en l'obra de Dante i una de les seves línies d'investigació és la irradiació de la seva obra en la literatura i el cinema. Des d'aquesta perspectiva ha reflexionat sobre la relació entre Dante i Fellini. Destaquem la conferència "Nel mezzo del cammin: entre Dante i Fellini", pronunciada a CaixaFòrum de Barcelona 17/03/2010 amb motiu de la projecció de la pel·lícula *La dolce vita*, i l'article "Beatrice, Fellini e gli ucelli". Vegeu Raffaele Pinto, "Beatrice, Fellini e gli ucelli," *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, núm. 2 (2005): 89-97.



mediazione, che mette a disposizione del pubblico un immaginario finalmente transitabile nella propria realtà quotidiana. L'illusionismo cinematografico presenta, rispetto a quello letterario, un surplus di credibilità esistenziale che ne fa un potente strumento di mobilitazione immaginaria, offrendo allo spettatore persuasivi ed accessibili modelli identitari.<sup>260</sup>

Núria Bou afegeix l'originalitat que representa la reinvençió del desig en Fellini, fins al punt que sense ell no es pot fer una pel·lícula :

Il percorso creativo di Fellini è appassionante: quando arriva al limite della negazione dell'espressione classica, inserisce, come abbiamo visto, un inaspettato elemento di messa in scena per far-la rivivere. È straordinario che sebbene lo sguardo in camera fosse, in linea di principio, bandito del classicismo, Fellini gli sappia dare un senso narrativo: con l'obiettivo di continuare a raccontare storie, il regista utilizza strategie della modernità per ristabilire la tradizione. Perché, in definitiva, si accorge che senza desiderio non si può fare un film.<sup>261</sup>

Pilar Pedraza, autora juntament amb Juan López Gandía del llibre *Federico Fellini*,<sup>262</sup> revisita en el volum *Federico Fellini*<sup>263</sup> coordinat per Jesús Angulo i Joxean Fernández el contingut de la seva visió felliniana en l'interessant article "Ruinas en construcción. Notas sobre la puesta en escena de Federico Fellini".<sup>264</sup> Hi adverteix que la cinematografia de Fellini, com la de Pasolini o Visconti, es fonamenta en l'evolució estètica que Rossellini procura de les

---

<sup>260</sup> Pinto, "Lo *Sceicco bianco* e la mediazione immaginaria del desiderio," 51.

<sup>261</sup> Bou, "Nuovi spazi per sognare. La rappresentazione del desiderio nel cinema di Fellini," 65.

<sup>262</sup> Pilar Pedraza i Juan López Gandía, *Federico Fellini* (Madrid: Cátedra, 1993).

<sup>263</sup> Jesús Angulo i Joxean Fernández, *Federico Fellini*, ed. Jesús Angulo i Joxean Fernández (Donostia: E.P.E. Donostia Kultura i l'Euskadiko Filmategia, 2011).

<sup>264</sup> Pilar Pedraza, "Ruinas en construcción. Notas sobre la puesta en escena de Federico Fellini," a: *Federico Fellini*, ed. Jesús Angulo i Joxean Fernández (Donostia: E.P.E. Donostia Kultura i l'Euskadiko Filmategia, 2011), 19-32.

ruïnes de la postguerra tot afegint-hi el valor de la imaginació. La idea sustenta en bona part el relat bastit en aquesta tesi des de *Roma, città aperta*:

Los cineastas italianos herederos del neorrealismo como Fellini, Pasolini o Visconti entre otros, fabricaron un nuevo universo estético sobre las ruinas de la guerra ideadas y trabajadas en su momento por Rossellini, y lo hicieron en clave no de realidad como el maestro sino de imaginación, la potente imaginación de sus antecesores, los artistas plásticos de los que con tanta abundancia y diversidad han gozado los italianos, desde Piero Della Francesca a Caravaggio y de Donatello a Canova.<sup>265</sup>

Encara que es pot afegir al valor “imaginació” que subratlla Pedraza, cal subratllar el valor “poesia” que caracteritza el fil cinematogràfic compost per Rossellini, Antonioni i Fellini. Aquest darrer representa per a Pedraza un dels cimals de la cinematografia italiana: “Fellini es uno de los autores con mayor capacidad artística del cine italiano, si no del cine en general. Formado en el neorrealismo, brota en él rápidamente una personalidad propia, un estilo y un trabajo de enorme originalidad.”<sup>266</sup>

Una originalitat lligada tant a una capacitat exuberant d’imaginació artística com de capacitat de redefinir el concepte de realisme com molt bé anota Pedraza:

En el viejo realismo, los objetos y el medio tienen una realidad propia, funcional e incluso poética. En el nuevo cine toman un valor autónomo, investidos por la mirada de los personajes. El nuevo realismo del cine moderno de los años 60 concibe la realidad de una manera mucho más dilatada, como creada por la imaginación o lo mental mediante la visión o la palabra, la imagen y el discurso. Las determinaciones más objetivas no impiden cumplir una subjetividad total.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Ibíd., 20.

<sup>266</sup> Ibíd.

<sup>267</sup> Ibíd., 24.

D'aquesta manera, les nocions de modernitat i mite troben un punt comú: la ruïna futura que conté la pròpia creació artística. Pedraza ho argumenta d'una manera clara:

Modernidad y mito van de la mano en los emblemas de la modernidad: de un lado tendrían el aspecto de lo nuevo, y de otro de lo mítico, serían ya la ruina. La obra es lo que será, incorpora en sí misma su devenir, su destino: ruina, fragmento, huellas, monumento, como lo son ya las de los mundos desaparecidos o lejanos, personales e históricos.<sup>268</sup>

Això es deu a una operació sobre l'eix temporal, pel qual el temps es recupera i s'aboleix alhora:

Pero también, por otro lado, hay un movimiento de recuperación y abolición del tiempo: el pasado no existe, es una dimensión de la memoria. Uno es a la vez el hombre de hoy, pero también el viejo y el niño. El pasado no es inmodificable sino que se construye y se transforma, se inventa. El futuro está presente ya como ruina. Esta concepción del tiempo lleva a que todo se sitúe en el lugar de la invención, en la representación, en el despliegue del texto, y no sea nunca un relato que ocurrió.<sup>269</sup>

Aquesta dialèctica entre la modernitat i la dimensió mítica s'observa en dos films clau de Fellini: *La dolce vita* i *8 ½*. En aquest context, es pot afirmar que, mitjançant les cinematografies de Rossellini, Antonioni o el mateix Fellini, es consolida un cinema d'autor en què la lectura humanista del món i les relacions interpersonals a través dels fotogrames fan que es pugui parlar d'un vertader "Renaixement" dins l'art cinematogràfic de la segona meitat del segle XX. Atès que no és l'objectiu central de la tesi, tan sols es deixa anotat, però, certament, fóra apassionant establir un paradigma comparatiu entre l'humanisme que duu a l'esclat artístic del segle XVI i la voluntat creativa que condueix al cinema a

---

<sup>268</sup> Ibíd.

<sup>269</sup> Ibíd., 24-25.

arribar al seu màxim nivell expressiu com a art. I Fellini és un dels causants, i amb més consciència, d'aquest fenomen.

### 3.6.1 *La dolce vita* o la dolça amargor de Fellini

La tensió entre la dimensió racional i la irracional de l'ésser humà modula la visió del món i, per extensió, la definició de l'amor en una altra pel·lícula fonamental en la modernitat cinematogràfica: *La dolce vita*.<sup>270</sup>

Marcello, el protagonista, viu una contradicció indissoluble: es guanya la vida com a reporter del cor, mentre la seva vocació en realitat seria la d'esdevenir escriptor. La feina l'aboca al flux de l'actualitat a través d'una mena d'afirmació del present que li proporciona un coneixement de la realitat en certa mesura privilegiat. I, tanmateix, enyora un estatus intel·lectual que li permeti endreçar el seu pensament i el seu cor. Al capdavall, posar ordre, i es podria afegir, un ordre intel·ligent, a la seva vida. D'aquí, la importància d'un personatge com Enrico Steiner: home culte que apareix amb un hàlit de saviesa i harmonia. L'escena en què es troben en una església resulta important, tant en la línia argumental, ja que la trobada comportarà la invitació a una de les sessions artístiques que organitza a casa seva, com en l'ordre temàtic, ja que Steiner representa a ulls de Marcello aquest domini intel·lectual que voldria assolir. La sofisticació intel·lectual d'Enrico queda palesa en un detall significatiu: hi ha anat a cercar una gramàtica de sànscrit. L'orientalisme com a font de la recerca de noves vies de coneixement i creativitat queda reafirmat en l'escena de la reunió que es comenta més endavant i lliga amb un tret de la modernitat cinematogràfica: el contrapunt a la cultura d'occident. Només cal recordar en *L'eclisse* d'Antonioni l'escena en què la protagonista es disfressa de dona africana.

---

<sup>270</sup> De producció franco-italiana, la pel·lícula va ser estrenada el 1960 i va obtenir la Palma d'Or al Festival de Canes.

Fellini aprofita aquest moment per modificar el retrat que fins aleshores ha fet de Marcello. Enrico li demana pel seu llibre i destaca un article que ha llegit: "...lúcid, apassionat: allà estava el millor de tu." Així sabem que Marcello és escriptor i posseeix un estil potent, prometedor. Fellini no s'atura aquí, i no es conforma amb una visió estàtica d'Enrico Steiner. D'aquesta manera, sorprèn l'espectador amb un altre detall. Quan són dins del temple, demana permís al capellà per pujar al cor i tocar l'orgue. Irònicament, comença a interpretar una peça de jazz, davant la divertida aprovació del religiós que assegura agradar-li el gènere. Steiner, en coherència amb el seu caràcter, es reprimeix, diu que es tracta d'una broma i adopta una actitud transcendent, mentre canvia radicalment el registre musical i interpreta la cèlebre peça de Bach per a orgue, *Tocata i fuga en re menor BWV 565*. Un ordre absolut, solemne, s'imposa en l'espai i Marcello assisteix a una mena de classe pràctica d'aquest domini personal. Això no obstant, hi ha alguna cosa d'inquietant en l'afirmació d'aquest ordre musical impecable, davant tanta perfecció. Una frase ajuda a expressar aquesta inquietud, ja que Steiner qualifica la música de Bach com a "sons misteriosos que provenen de les entranyes de la terra."

Una primera ombra es projecta sobre el personatge. I aquesta ombra, gairebé imperceptible, creix en una altra escena en què Marcello apareix amb la seva promesa, Emma, a casa d'Enrico. Tot i que no és una escena tan famosa com la del Crist transportat en helicòpter o el bany a la Fontana de Trevi, es tracta d'un moment important, ja que la presència dels artistes i els escriptors permet a Fellini construir unes magnífiques reflexions estètiques des de l'art cinematogràfic. Una d'elles es basa en una dicotomia fonamental que esdevé finalment tot un dilema, i es refereix a la concepció de la vida com la projecció d'una harmonia de caràcter racional, o bé d'una anàrquica percepció del real. Les dicotomies s'estableixen també en altres ordres vitals, com el de la vocació professional. Una poeta present a la tertúlia, Iris, opina sobre la dualitat de Marcello com a periodista i escriptor, i afirma: "Segueix obert, sigues lliure. No et comprometis i no triïs. També en l'amor és així."

Aquesta extensió de la dicotomia raó/follia al tema amorós resulta significativa, atès que la dualitat intel·lectual de Marcello abraça també la seva situació sentimental: tot i tenir una companya, Emma (paper representat per Yvonne Furneaux), manté relacions amb una dona de bona família, Magdalena (Anouk Aimée), i ha restat atret per l'arribada a Roma de l'exuberant actriu nord-americana Sylvia (Anita Ekberg). Si Iris li aconsella la indefinició, Enrico paradoxalment fa l'elogi d'una vida anàrquica davant una societat del tot organitzada. I una altra frase fa augmentar gradualment el grau d'ombra al voltant del personatge: "De vegades, la pau em fa molta por."

L'espectador arriba a una escena molt més important del que podria semblar a primera vista. Es tracta del diàleg que Marcello i Enrico mantenen al voltant d'un quadre –una natura morta- de Giorgio Morandi. El 2008, en una publicació de l'Institut Italiano de New York, *La natura morta de La dolce vita : un misterioso Morandi nella rete dello sguardo di Fellini*,<sup>271</sup> Mauro Aprile Zanetti reivindica la importància d'aquesta escena en la pel·lícula que lliga amb la reflexió sobre la vanitat i l'autenticitat en l'art a partir del tema de la natura morta.

Sigui com sigui, la reflexió al voltant de l'obra de Giorgio Morandi<sup>272</sup> serveix a Fellini per "teoritzar" sobre l'art, per la qual cosa el quadre aconsegueix una funció intertextual dins de la pel·lícula. Es tracta d'actuar com a correlat objectiu de l'estètica mateixa de Fellini, on s'intenta assajar un camí expressiu de síntesi que capti la complexitat entre la realitat i la irrealitat. Afirmar Steiner: "És un dels meus pintors favorits. Embolcalla els objectes amb una llum irreal. Malgrat això, els mostra amb rigor, amb precisió i objectivitat. Pot dir-se amb rotunditat que en el seu art no hi ha res casual."

---

<sup>271</sup> Vegeu Mauro Aprile Zanetti, *La natura morta de La dolce vita: un misterioso Morandi nella rete dello sguardo di Fellini* (New York: Bloc-notes Edition, Istituto Italiano di Cultura, 2008).

<sup>272</sup> El pintor italià Giorgio Morandi és objecte d'homenatge en aquest film de Fellini. Però no tan sols es tracta d'una admiració estètica. La natura morta exhibida en el saló d'Steiner actua com a exemple de l'estètica que Fellini vol aplicar en cinema.

Com tampoc res no és casual en el film. Fellini embolcalla els personatges i les situacions clau amb una llum que aporta una màgia irreal. Malgrat tot, mai no perd la referència de l'objectivitat en la representació, tot aconseguint una gran sensació de versemblança, fins i tot, en moments marcats per trets surrealistes, com quan Marcello i Emma viuen l'escena del desplegament mediàtic al voltant d'una possible aparició de la verge Maria als afores de Roma. Una escena, val a dir, on allò important ve resumit per un verb del qual participarà també Emma i que no quedaria lluny del concepte de la pietat en Rossellini: "Salva'ns!"

Marcello aprofita la situació per desemascarar l'aparent frivolitat amb la qual viu i mostra aquella lucidesa intel·lectual que li havia reclamat i lloat alhora Steiner a l'església. Afirmar que li agradaria crear: "Un art clar, pur, sense retòrica, que no menteixi, que no sigui adulator." Llavors, Steiner proposa presentar-li un editor amb qui poder treballar de debò i deixar les seves col·laboracions en "aquells periòdics semifeixistes". La crítica cap a la premsa del cor per part de Fellini no pot trobar un terme més contundent. L'ombra sobre el personatge d'Enrico s'estén amb un comentari inquietant que fa el mateix personatge. Quan Marcello li confessa que veu en ell, en la seva calma i ordre, el model a imitar, la metàfora de l'objectiu que hauria de seguir en la seva vida, Steiner el sorprèn amb una afirmació contundent: "millor una vida anàrquica que una existència basada en una societat on tot està previst, tot és perfecte."

Com en l'admirat pintor Morandi, on res no és casual, una altra escena actua seguint la màxima d'Anton Txèkhov.<sup>273</sup> Es tracta del petó de bona nit que Enrico fa als seus fills. La tendresa de l'escena, com el mateix títol del film, actuarà com una amarga ironia del desassossec vital i, en el fons, de l'amargor del viure. Un cop més, les frases d'Enrico representen un element intratextual de gran valor, ja que Fellini estableix a través d'ell un registre gairebé assagístic, filosòfic:

---

<sup>273</sup> El dramaturg i narrador rus va teoritzar sobre la importància dels detalls en l'art literari. No hi ha res casual, tot ha de complir una funció. Ho va il·lustrar amb la cèlebre frase: "Si al principi de la novel·la apareix un clau a la paret, és perquè l'heroi s'hi pengi."

De vegades a la nit aquesta foscor i aquest silenci m'opremeixen. La pau em fa molta por. La temo més que cap altra cosa. Imagino que és sols aparença, i que oculta l'infern. Penso que és no veure als meus fills demà. El món serà meravellós, diuen. I no sé en què es basen si fins i tot una trucada de telèfon basta perquè tot acabi. Hem de viure fora de les passions, dels sentiments, en l'harmonia de l'obra d'art aconseguida, en aquell ordre encantat. Hauríem d'estimar-nos tant com per viure fora del temps, distants, distants.

Abans d'arribar a l'escena on aquestes paraules esdevindran un vertader fil d'espasa que tallarà en dos el film, Fellini introdueix un parell d'elements més que pivoten sempre al voltant de l'espai emblemàtic del protagonista: la Via Veneto. D'una banda, apareix el seu pare, amb el qual comparteixen una part de la nit. Fellini aprofita aquest personatge per reflexionar, a partir de l'edat madura, sobre la vida i el pas del temps i, alhora, constatar el desconeixement entre les generacions, la dificultat de la comunicació fins i tot entre els membres d'una mateixa família. La relació entre capital/província, tan important en la sociologia de l'Europa dels anys seixanta amb moviments migratoris constants de les zones més rurals a les ciutats, queda subtilment retratada en un segon pla.

L'altra aspecte que ens trasllada mitjançant la paradoxa de la dolçor al regust amarg és l'aprofundiment en la decadència de l'aristocràcia romana. En Rossellini ja s'havia advertit,<sup>274</sup> i ara el retrat porta del *dolce fare niente* a la depravació moral. Marcello participa amb la seva amiga Magdalena en una festa en un castell als afores de Roma, Bassano di Sutri. Juntament amb la declaració d'amor a Magdalena, a través dels conductes secrets de les habitacions d'una arquitectura abandonada, l'espectador té la sensació de trobar-se en un vertader laberint de situacions surrealistes: des de sentir parlar en esquimal a acabar fent l'amor amb una dona americana, passant per la

---

<sup>274</sup> A *Viaggio in Italia* la decadència de l'aristocràcia del sud apareix associada al tòpic del "*dolce fare niente*".



cerca de fantasmes... Ja al matí, el surrealisme acaba impregnant-ho tot amb la presència de la princesa mare resant.

Marcello no acaba d'aconseguir l'objectiu de centrar-se en la vida, cosa que li retreu la seva companya, Emma, en un joc de menyspreus i volicions que mereixerien capítol a part i que, en tot cas, està en la línia central de la crisi de la relació de parella descrita al llarg d'aquestes línies. Fellini presenta llavors el plat fort de la pel·lícula: la notícia del suïcidi d'Enrico Steiner després de matar els seus fills. La mort dels infants, com a víctimes innocents, enllaça amb la sensibilitat per la infantesa de Rossellini desenvolupada a *Germania, anno zero* i a *Europa 1951*. Marcello assisteix amb la policia a l'escena de la mort, al mateix escenari on havia gaudit de la sofisticació intel·lectual del cercle d'amistat dels Steiner. Per acabar de reblar el clau, l'arribada de l'esposa d'Enrico, que ignora els fets, envoltada de *paparazzi*, fa més cruel l'episodi. El mateix inspector de policia qualifica l'escena de "circ". En efecte, al final de les "frases" imatgístiques de Fellini hi ha aquesta visió del món com un circ: és el circ mediàtic, el circ de la religió, el circ de les classes dirigents, el circ de la vida i de la mort.

L'escena final trasllada l'espectador a la desorientació existencial de Marcello, disposat a formar part de la depravació convertint una altra d'aquelles festes nocturnes en una orgia. El moment més dramàtic s'esdevé en l'animalització d'una dona que juga a ser cavall i a ser gallina. Hom no pot deixar de pensar en el Boccaccio del *Decameró*,<sup>275</sup> pel que fa a l'estructura coral i la relació entre fantasia i realitat en l'expressió artística. De fet, les dues festes principals de la pel·lícula –aquesta i la del Castell de Bassano– recorden el motiu estructural del clàssic italià, ja que es produeixen també als afores de la ciutat, i constitueixen igualment una excusa per crear petites faules. En el cas de Boccaccio, set dones i tres homes joves fugen de Florència amb motiu de la pesta per tancar-se en una vil·la. Lliurats a l'oci i deixant de banda prejudicis, canten, dansen..., i sobretot s'expliquen històries.

---

<sup>275</sup> Vegeu Giovanni Boccaccio, *Decameró*, trad. Francesc Vallverdú (Barcelona: Edicions 62, 1984).

El tram final del film adopta un caràcter molt simbòlic. A l'alba, els personatges troben a la platja un cetaci que ha quedat atrapat en les xarxes d'uns pescadors. La lletjor de l'animal marí contrasta amb la bellesa d'una noia que crida Marcello més enllà de la platja. El somriure de la noia lliga amb la candidesa d'una altra que li havia servit beguda en un bar. Ell no la sent. Tampoc no havia sentit el que li deien a dalt de l'helicòpter al començament de la pel·lícula. La incomunicació és total. La noia persisteix en el seu somriure i l'acomia, com si es correspongués talment amb el que diu el poeta Joan Maragall a la fi del poema *El comte Arnau*:

Lo que la mort tanca i captiva,  
sols per la vida és deslliurat:  
basta una noia amb la veu viva  
per redimir la humanitat.<sup>276</sup>

Marcello veu el seu somriure, els seus gestos, però no sent la seva veu. No hi ha redempció. I se'n va amb la seva "troupe", buit el cor, distret pel cetaci. Al capdavant, la "dolce vita" és la cara amable d'una realitat inapel·lable: l'amargor d'una vida buida, abocada al seu propi dimoni. En aquest punt, adquireix una dimensió hermenèutica, sens dubte molt potent, l'escena del cetaci. Hom no pot deixar de pensar en la història de Jonàs i la balena,<sup>277</sup> en la necessitat d'una resurrecció personal que, en qualsevol cas, no es resol en la vida de Marcello.

---

<sup>276</sup> En aquesta metàfora de la veu femenina, ressona la Nausica homèrica. Joan Maragall, *El comte Arnau*, ed. Joan Lluís Marfany, 4a ed. (Barcelona: Edicions 62, 1981), 63.

<sup>277</sup> La balena forma part d'un ric imaginari literari i cinematogràfic que, des del seu origen bíblic en el relat de Jonàs, troba punts d'excel·lència en obres com *Moby Dick* de Melville o *Nabí* de Josep Carner. Vegeu Herman Melville, *Moby Dick*, trad. Maria Antònia Oliver, 2a ed. (Barcelona: Edicions 62, 1996). Pel que fa a Carner, vegeu l'edició prologada per Gabriel Ferrater: Josep Carner, *Nabí*, ed. Gabriel Ferrater, 4a ed. (Barcelona: Edicions 62, 1983).

Recordem que el Llibre de Jonàs<sup>278</sup> és la història, en certa mesura plena d'ironia, d'un profeta desobedient a qui Déu envia a Nínive a predicar. Les peripècies del profeta el faran restar tres dies en el ventre d'una balena. La relació d'aquest episodi amb la resurrecció de Jesús, queda molt ben expressada en la següent introducció al *Llibre de Jonàs*.<sup>279</sup>

Jesús fa referència al llibre de Jonàs per explicitar la seva pròpia missió. Quan li demanen un senyal, ell respon que no n'hi ha cap altre que el de Jonàs, és a dir, la predicació amb la qual el profeta obtingué la conversió dels ninivites (*Mt 12,40-41 = Lc 11,29-30.42; Mt 16,4*). Després de la resurrecció de Jesús, el signe de Jonàs va ser interpretat en un nou sentit (*Mt 12,40*): els tres dies que el Fill de l'home havia passat en el cor de la terra havien estat prefigurats pels tres dies passats per Jonàs dins el ventre del gran peix (2,1). I és possible que l'expressió més antiga que s'ha conservat del símbol de la fe («ressuscità el tercer dia, *com deien ja les Escriptures* »: *1Co 15,4*) es refereixi també als tres dies d'estada de Jonàs dins el peix.

D'aquesta hermenèutica bíblica, allò que més interessa és la fotografia en negatiu de Fellini. Tot i l'intent d'una resurrecció personal, en la contemplació del cetaci mort, hi ha la metàfora de la impossibilitat d'acomplir-la. Marcello no tan sols no guanya una fe, sinó que es deixa dur pel corrent del present, per aquesta aparent *dolce vita* que és en realitat una amarga infelicitat de la qual no sap com sortir-se'n. Ni tan sols en el contrapunt d'una altra imatge també amb rerefons mític: la noia que li parla i de la qual no sent cap paraula.

---

<sup>278</sup> Vegeu Bíblia, *La Bíblia : versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat*, 1972-1975.

<sup>279</sup> Vegeu la introducció al llibre de Jonàs a Bíblia, "La Bíblia a Internet," *Societat Bíblica de Catalunya*, 2009, <http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=Jon+0&id24=1&pos=0&set=15&l=ca>.

### 3.6.2 Noves imatges, velles metàfores

Fellini no tan sols participa en la creació d'un cinema on la metàfora atorga categoria poètica a l'expressió del buit, sinó que col·labora amb la creació de noves imatges la potència simbòlica de les quals determina, si més no, un parell d'aspectes clau. D'un cantó, la creació d'un llenguatge capaç de "llegir" el present en la pantalla i poder interpretar en termes artístics la nova societat que s'està configurant al voltant de la dècada dels seixanta. D'un altre, la fixació d'aquestes imatges-metàfores com a icones de la modernitat i, fins i tot, com a elements estètics de què es nodrirà la mateixa cultura europea i occidental en la segona meitat del segle XX.

Si en Antonioni es desenvolupa una lírica de l'aire a través dels nous camins que l'aeronàutica està obrint –amb aeroports inclosos-, en Fellini la seqüència d'un helicòpter transportant una escultura de Crist cap al Vaticà resulta impactant per la multiplicitat de sentits que ofereix. D'entrada, la paradoxa que amb la tecnologia moderna es pugui dessacralitzar la imatgeria divina transportant-la amb humor pels cels de Roma. Aquest joc porta a un camp semàntic encara més potent: com els símbols de les grans ideologies i de les grans creences religioses queden empetitits quan són sotmesos a un procés de "desubicació". La relació amb el retrat de les ideologies caigudes que procura Theo Angelopoulos a *To Vlemma tou Odyssea (La mirada d'Ulisses)* no pot ser més evident. El director grec afegeix al concepte del riu com a camí –on ressona l'episodi del Po a *Paisà* de Rossellini- el transport d'una estàtua de Lenin. Un altre camp de significats és la perspectiva aèria que proporciona dels canvis urbanístics, aspecte molt ben retratat també per Antonioni. Finalment, el fet d'intentar saludar unes noies que prenen el sol en el terrat d'un edifici actua com a culminació de la dessacralització del moment i, en tant que no s'entenen a causa del soroll del motor de l'helicòpter, esdevé una metàfora ja de la incomunicació humana, tema central en tot el film.

La següent escena situa perfectament el joc del que avui dia es coneix com famoseig” i que té en la mirada de Woody Allen<sup>280</sup> una reelaboració en termes contemporanis a *Celebrity*. Aquí la fotografia de l’actualitat esdevé un tema fonamental. És la histèria de la captació del moment allò que fa del reportatge de la vida rosa una metàfora perfecta del buit i, al capdavant, de la incomunicació fins a l’actualitat. La proposta de Fellini no ha pogut ser més exitosa: el seu reporter fotogràfic, Papparazzo, ha donat nom als que practiquen aquesta activitat: *paparazzi*. En aquest punt, el retrat de l’estètica de la vida social dels anys seixanta pren cos, també amb èxit, ja que algunes de les seves propostes han esdevingut nutrients d’un ampli llenguatge que abasta des de la moda a l’art tot passant per la publicitat. El cendrer de Martini –per cert, el tabac sempre omnipresent com un hàbit definitori d’aquest moment- o el costum de dur ulleres fosques de pasta dins mateix dels locals nocturns serien dos elements destacats.

L’arribada de l’actriu Sylvia representa la culminació d’aquesta modernitat mitjançant tres moments perfectament desenvolupats pel director. En el primer, Sylvia atén als periodistes en un hotel de luxe. La paradoxa rau en el fet que no contesta cap de les preguntes serioses que li formulen i, en canvi, es deixa duu per les més frívoles, fins al punt que resumeix les tres coses que més li agraden en una paraula repetida: “amor, amor, amor”. Entre les preguntes serioses, hi ha una valoració de l’art cinematogràfic de l’època a propòsit de la “nouvelle vague” i la vigència o no del neorealisme italià. El cinema, doncs, apareix com a metallenguatge i la mateixa consciència estètica dels moviments cinematogràfics en la ficció del film provoca un irònic joc barroc.

El segon moment és l’escena als banys de l’emperador. La barreja un altre cop, amb un manierisme de tall abarrocat, entre patrimoni arqueològic romà, orientalisme i modernitat constitueix una divisa de primer ordre. Aquí els balls de moda, tal com el *Chachacha* o el *Rock & Roll*, converteixen Sylvia en una

---

<sup>280</sup> Un camí interessant d’anàlisi seria analitzar la influència de Fellini sobre l’univers de Woody Allen, ja que alguns aspectes fonamentals de l’art del director italià es troben reelaborats en la cinematografia del director de Manhattan.

Dea de la bellesa en moviment. Val a dir que s'escolta, com ja havia passat a *Viaggio in Italia*, un altre cop Adriano Celentano, una vertadera icona de la modernitat musical italiana a nivell internacional.

La nit continua amb Marcello i Sylvia passejant pels carrers d'una Roma que, de cop, reconeix en l'actriu un aspecte inaudit. Davant els lladrics d'un gos, Sylvia respon amb un udol inesperat. Aquesta metamorfosi en dona-lloba fa pensar en la metàfora de la lloba que, en l'explicació llegendària de l'origen de Roma, va alletar Ròmul i Rem. No cal dir que la metamorfosi en animals és una característica que determina alguns moments clau del film, especialment al final.

El tercer moment dóna peu a una de les escenes més cèlebres de la història del cinema: el bany nocturn de Sylvia i Marcello a la Fontana de Trevi. El simbolisme de l'aigua com a font de vida es fa patent d'una manera intensa. Marcello intenta tocar-la però no pot. És com un ideal inabastable: la feminitat de Sylvia representa la totalitat. És mare, amiga, amant... Llavors ella el bateja amb aigua. En la seva condició de dea, li procura a Marcello un segon naixement simbòlic.

I si les representatives motos "vespes" i els cotxes descapotables o de luxe ajuden al moviment per la ciutat, un altre element tècnic destaca pel seu significat. Es tracta del magnetòfon d'Enrico on té gravats sons de la natura. La fascinació per la reproducció d'àudio és destacable en aquest moment, ja que recordem que en Antonioni representa el lloc de les provatures literàries de Valentina. Tots els detalls estan sumament cuidats. Els trets amb què la tragèdia sacseja els Steiner queden enregistrats en la cinta magnetofònica. Un cop més, les noves tecnologies són adaptades en dispositius metafòrics que ajuden a l'expressió artística de la soledat, de l'abaltiment, del terror, de la incomunicació. Txèkhov és reinventat. I és així com el cinema guanya imatges noves per expressar velles metàfores.

### 3.6.3 Nel mezzo del cammin della nostra vita

Federico Fellini té molt interès que l'espectador sàpiga de seguida l'edat del protagonista, Guido: 43 anys. És director de cinema i el coneixem en el moment en què l'estrès del rodatge de la seva pròxima pel·lícula l'ha dut a reposar en un balneari. Està en plena crisi creativa, vital, sentimental... seguint els versos de la *Divina Comèdia* de Dante, es troba “nel mezzo del cammin della nostra vita”,<sup>281</sup> des de la qual ha d'intentar reinventar-se personalment per reinventar el seu art. Aquest és l'assumpte principal de *8 ½*, el film amb què Fellini tracta el 1963 la crisi creativa des de la perspectiva de l'entrada vital a l'edat madura. Rodada en blanc i negre, amb música, com ja succeïa a la pel·lícula anterior, de Nino Rota i un repartiment de luxe amb Marcello Mastroianni (Guido), Claudia Cardinale (Claudia) i Anouk Aimée (Luisa), entre altres, Fellini aconsegueix centrar dos dels temes clau que apareixien a *La dolce vita*: d'una banda, la necessitat d'estimar i, de l'altra, de trobar alhora una expressió autèntica en el propi art. Irònicament el metge que l'atén li demana: “què ens prepara? Una altra pel·lícula sense esperança?”

Plana en el comentari òbviament l'amargor analitzada a *La dolce vita* i, en certa mesura, hi resideix una de les tensions de l'obra: cap a on caminarà el reguitzell d'imatges caòtiques, surrealistes, que anuncien la juxtaposició com un dels elements clau en la sintaxi narrativa del film? I, tanmateix, en l'escena en què els personatges de l'estació termal beuen assedegats a causa d'una calor insuportable, Guido veu una noia (Claudia Cardinale) que apareix amb l'energia gràcil de la seva joventut i li ofereix un got d'aigua. Quan s'atansa per agafar-lo, la noia no hi és. En el seu lloc, li està oferint el got una infermera de mala gana. La noia representa la joventut, la vida en la seva força primigènia – acompanyada de l'oferiment de l'aigua- i, des d'aquesta perspectiva, marca una

---

<sup>281</sup> Vegeu en el començament de l'Inferno de la *Divina Comèdia* els cèlebres versos: *Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura/ché la diritta via era smarrita*. Alighieri, *Commedia Inferno*, 1.

continuació amb una altra noia: aquella que, al final de *La dolce vita*, convida el protagonista al retorn del cant de la joventut. En certa mesura, Fellini traça en un context contemporani el símbol de la Nausica homèrica que apareix subtilment dibuixat en l'ideal d'una dona que assumeix en el seu somriure una possibilitat de salvació i que apareix fugisserament, escàpola com un somni. Circularment, Fellini tornarà a introduir la figura de la noia com un dels seus personatges al final de *8 ½* on sabrem que es diu Claudia.

Ara, però, cal parar atenció a l'altre pol temàtic esmentat. En el balneari, apareix un escriptor-crític-intel·lectual que, en teoria, ha de col·laborar amb els seus comentaris a la creació del film i que acaba esdevenint una mena de d'alter ego de la consciència artística del protagonista. Les seves apreciacions, sarcàstiques a voltes, tenen un paper de reflexió de l'art dins de l'art molt interessant. Així no pot resultar més contundent la seva primera valoració. Es refereix a la pobresa d'inspiració poètica del film de Guido, i afegeix una reflexió sobre l'aportació del cinema en el conjunt de les arts: "...aquesta pot ser la demostració més patètica que el cinema porta certament un retard de 50 anys respecte a les altres arts." S'hi fa palès el que s'afirmava unes pàgines abans: Fellini anhela, i de fet la seva obra, com també la dels directors que estem analitzant, situar el cinema al mateix nivell d'expressió de bellesa i humanitat que les altres arts. Aquest tret constitueix una constant en els directors de la modernitat cinematogràfica, un afany que es fonamenta en una concepció "poètica" de l'obra, com s'observa en aquesta escena de Fellini i en tots els directors analitzats fins ara. La ironia no perdona ni el concepte d'avantguarda. El crític afegeix que l'obra no té "...ni tan sols el valor d'un film d'avantguarda malgrat tenir-ne aquí i allà totes les deficiències."

On comença la realitat? On el món de la consciència? Present i passat, record i desig es fonen en un sol moment: el de la ment de Guido a la qual Fellini ens convida a entrar. Es fa efectiva l'afirmació de Pilar Pedraza: el passat s'inventa i el futur es fa ja present com a ruïna. Narratològicament, assistim a un joc dialèctic de repliegament i desplegament de la matèria narrada.



Lentament, l'espectador va coneixent les dones que l'envolten: Gloria, companya jove del seu amic Mario, i que està realitzant una tesi sobre "la solitud de l'home en el teatre contemporani". Carla, la seva amant, la qual li ofereix el gaudi de la fantasia eròtica. I, molt significativament, retroba els pares. Com succeïa a *La dolce vita*, el diàleg intergeneracional esdevé clau, especialment per la constatació del desconeixement, de la incomunicació entre pares i fills. En un espai desolat, la mare, que sembla talment l'aparició d'Anticlea, la mare d'Ulisses a l'*Odíssea*, es transforma, mitjançant una genial metamorfosi cinematogràfica, en la Luisa, la seva esposa, personatge que anirà prenent relleu a mesura que avanci el film.

Fellini posa en marxa un singular mecanisme en què s'hi barregen tres grans plans estètics. En primer lloc, el realisme, del qual ha après a construir la imatge del que percebem i en el qual confia una mena d'esperança en una autenticitat artística ja desenvolupada com a tema a *La dolce vita* i que pren rellevància al final de 8 ½. En segon lloc, aquest aprenentatge serveix per transcendir-lo i aconseguir una desrealització de caràcter expressionista, com succeeix en l'embús de la primera escena, amb el personatge que surt volant cap al cel. I, encara, un tercer grau: l'onirisme, a través del qual el somni assumeix l'espai de la transformació de les imatges. D'aquesta manera, Fellini aconsegueix crear un expressionisme oníric en què es confonen tots els nivells de la consciència sense saber si estem en un somni, en un desig o en una realitat. L'escena del balneari és prou eloqüent al respecte, i l'homenatge a l'expressionisme alemany queda palès en l'escena amb el productor a l'hotel on la màgia juga un paper important. Així el mag-mentalista aconsegueix llegir el pensament de Guido. I el que apareix és poesia pura: una frase sense sentit, Asa Nisi Masa. Un flash back trasllada l'espectador a la seva infantesa i a l'origen de l'expressió, la qual sembla un homenatge a una altra expressió de la mateixa naturalesa: el "Rosebud" de Ciutadà Kane. La contraposició de la puresa poètica de la infantesa contrasta amb com se sent en el present: en plena caiguda d'un mentider sense talent ni inspiració. I d'aquí que la felicitat constitueixi, com en el film d'Orson Wells, un dels temes principals. La reflexió

de Guido sobre l'autenticitat que volia recuperar en la pel·lícula esdevé tan significativa com la de Marcello al voltant del quadre de Morandi:

Em pensava que tenia les idees tan clares! Volia fer un film honest, sense mentides de cap mena. Em pensava que tenia alguna cosa tan simple a dir. Un film que pogués ser útil una mica a tothom, que ajudés a sepultar per sempre tot allò que de mort portem a dins nostre. I en canvi jo sóc el primer a no tenir el coratge de no sepultar per sempre res. Ara tinc el cap ple de confusió...

Una confusió a la qual no ajuda ni la política ni la religió. El crític es mostra prou contundent respecte a les utopies tant de dretes com d'esquerres: "En el fons què vol dir de dretes, què vol dir d'esquerres. És tan optimista que creu que en aquest món confús i caòtic hi ha gent amb idees prou clares com per ser totalment de dretes o totalment d'esquerres?"

Pel que fa a la religió, apareix la conversa amb S'Eminència el senyor cardenal, el qual li deixa ben clar, tot seguint Diògenes, que fora de l'església no hi ha salvació: "Fora de l'església no hi ha salvació. Qui no és de la *civitas Dei* pertany a la *civitas Diaboli*."

També plana un subtil rerefons de temes d'actualitat de l'època al voltant de la cursa espacial i el perill del desastre nuclear a través del decorat que s'ha muntat per al film.

El cinema dins el cinema es desenvolupa en la seqüència en què repassen les preses el director, el productor i el seu equip. Amb tot, el més rellevant és l'aparició un altre cop de Claudia. Guido, en un intent de sinceritat tan clar com l'anterior, situa ara el tema de l'autenticitat en l'esfera vital, i es demana ell mateix tot demanant-li retòricament:

Tu series capaç de plantar-ho tot i de començar la vida de cap i de nou? Escollir una cosa, una sola cosa i de ser fidel a aquesta cosa. Aconseguir de convertir-la en la raó de tota la teva vida. Una cosa que ho sigui tot, justament perquè és la teva fidelitat el que la converteix en infinita. Series capaç?

La referència a la jove sota la clau de Nausica torna a aparèixer: “És una noia bellíssima, jove i antiga, una nena i ja dona, autèntica, solar.” I, tanmateix, Guido la refusa, argumenta, perquè ell mateix no sap estimar prou. Es troba, doncs, cara a cara amb la veritat sentimental de la seva vida i amb el fet que ni tan sols té un film. En una roda de premsa que força el productor per intentar salvar el projecte, Guido s’amaga sota la taula en una d’aquelles imatges tan expressives en l’art de Fellini. S’arriba així al grau zero del film. Guido s’enfronta al no-res: al no-res de la seva vida i al no-res del seu talent creatiu. I, tanmateix, en la consciència del buit troba l’alliberament. La cobertura intel·lectual la hi proporciona el crític, quan el felicita per haver deixat de fer la pel·lícula i afirma:

Les paraules ens ofeguen i les imatges i els sons que no tenen cap motiu de vida, que vénen del buit i se’n van cap al buit (...) educar-se en el silenci. Recorda l’elogi de Mallarmé a la pàgina en blanc i de Rimbaud? (...) Si no es pot tenir tot, el no-res és la veritable perfecció.

Atenent aquestes paraules, no és d’estranyar que Pilar Pedraza hagi considerat el film com una talaia:

Punto central, clave y bisagra en este sentido de su evolución y donde laten en germen casi todas sus películas de los años 70 es sin duda *Fellini 8 ½* (8 ½, 1963), la mejor atalaya desde donde contemplar el despliegue de su filmografía y disfrutar de adelantos asombrosos, de adivinaciones y proyectos de largo alcance, como el crecimiento del harén de Guido hasta convertirse en *La Ciudad de la mujeres* (*La città delle donne*, 1980).<sup>282</sup>

Hi ha dos aspectes que Pedraza destaca al voltant del film. El primer és la importància de l’aparició:

La temàtica del engany i la constatació i evidència de les maquinaries de la il·lusió llven a Fellini a mostrar la aparició com a presència produïda per una mirada, lo que

---

<sup>282</sup> Pedraza, "Ruinas en construcción. Notas sobre la puesta en escena de Federico Fellini," 21.

Milo Manara (2) llama “transfiguración”, o el “tercer ojo”, y Deleuze “imagen-percepción” (3).<sup>283</sup>

Això duu a Pedraza a considerar el concepte d'epifania, tant important com hem vist en Rossellini i Antonioni. Per a l'estudiosa:

De la epifanía que no se produce -el milagro, que es un off inexistente- se pasa a la obra de arte como milagro. Fellini dota de este carácter de falso milagro y a la vez de entidad propia a las maquinarias de la ilusión. No es algo que haya que revelar con trucos al modo de los ilusionistas; la revelación de la esencia por obra de la mirada. Como dice Bonnefoy (4), lo propio del barroco no es caer en la ilusión o salir de ella en un éxtasis, sino realizar algo en la ilusión misma. Lo llama el movimiento de la interioridad: convertir la nada, vista, en presencia; realizar la presencia en la ilusión y convertir la ilusión en presencia.<sup>284</sup>

Això condueix a Fellini a una investigació sobre l'origen de l'obra que apareix en abisme. I a la paradoxa que suposa crear el buit. Afirmar Pedraza:

El gesto artístico más repetido por Fellini –un gesto barroco y melancólico, pero también carnavalesco y humorístico-, es el movimiento que va de la obra como imposibilidad actual hacia la investigación de su origen: es decir, la obra convertida en preparativo, en proceso de hacerse, en movimiento que conduce hacia su propio despliegue.

Se trata de una figura retórica barroca muy amada por el cine nuevo. En Fellini tiene algo de fuga (...) La paradoja es que la obra, en su hacerse, crea un vacío, de manera que la frustración final produce un vacío de película a la forma clásica de engañar, situándose en un punto intermedio entre el tema de la historia y su forma. En *Fellini 8 ½*

---

<sup>283</sup> Ibíd., 22. Pel que fa a la cita a Milo Manara, l'autora es refereix a la introducció a *Viaje a Tulum. De un argumento de Fellini para una futura película*. Vegeu Milo Manara i Federico Fellini, *Viaje a Tulum* (Madrid: New Comic, 1990). Pel que fa a Deleuze, es refereix a l'edició original ja citada: Deleuze, *L'image-temps : cinéma 2*, 16.

<sup>284</sup> Pedraza, "Ruinas en construcción. Notas sobre la puesta en escena de Federico Fellini," 22. L'autora es refereix a: Yves Bonnefoy, *Rome 1630: l'horizon du premier baroque* (Paris: Flammarion, 1970).

se convierte en forma, en estructura artística: la atención se desvía hacia el film que vendrá, para así ocultar aparentemente el film que se va haciendo y dar la engañosa impresión de la impotencia del creador (Fellini), confundido con su criatura ficcional (Guido) y a quien en ocasiones se ha atribuido erróneamente la crisis creativa y personal por la que atraviesa el personaje, siendo así que la película posee una fuerza titánica.<sup>285</sup>

Resulta important advertir que, de les diferents possibilitats d'ús que ofereix el text en abisme, Fellini n'ofereix una versió complexa, fins al punt que aquesta tècnica esdevé un gènere. Ho argumenta Pedraza a partir de Christian Metz:

*Fellini 8 ½*, como dice Metz (12), tiene una doble estructura en abismo: el autor está, como Velázquez, en el texto, pero no vemos nunca la obra que dice que va a hacer sino solo sus posibles desarrollos y desenlaces, que van constituyéndola hasta que es absorbida en un final común (...) La obra no es una verdad dada, algo ya existente, una sustancia llena, real con su espacio y tiempo, sino un espacio textual que se disemina y se despliega como danza o representación teatral o la ejecución de un concierto: se produce ejecutándose.<sup>286</sup>

El mateix Christian Metz afirma en el capítol "La construcción «en abismo» en *Ocho y medio*, de Fellini" d'*Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*:<sup>287</sup>

Con idéntico derecho que en los cuadros donde aparece un cuadro, que las novelas cuyo tema es una novela, *Ocho y medio* pertenece, con su «filme dentro del filme», a la categoría de las obras de arte desdobladas, que se reflejan en sí mismas. Para definir

---

<sup>285</sup> Pedraza, "Ruinas en construcción. Notas sobre la puesta en escena de Federico Fellini," 27.

<sup>286</sup> *Ibíd.*, 28. Per a Christian Metz, Pedraza segueix l'edició de Buenos Aires de 1972. Vegeu Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine* (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972), 377 i ss.

<sup>287</sup> Es troba dins el primer dels dos volums de l'edició de l'obra publicada a Barcelona el 2002. Vegeu: Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) v.1*, trad. Carles Roche (Barcelona: Paidós, 2002), 245-250.

la estructura particular de este género de obras, se ha propuesto en ocasiones la expresión «construcción en abismo», procedente del lenguaje de la ciencia heráldica y que, efectivamente, se presta muy bien para designar esa construcción que autoriza todos los efectos del espejo.<sup>288</sup>

Tots aquests efectes del mirall fan que la pel·lícula sencera esdevingui una *mise en abîme*. En aquest sentit, segueix el pensament d'Alain Virmaux:<sup>289</sup>

En un estudio muy interesante consagrado al filme de Fellini, Alain Virmaux demostró que si bien la construcción en abismo en el terreno cinematográfico no es una invención de Fellini (...) el autor de *Ocho y medio* no por ello deja de ser el primero en haber construido *todo* su filme y en haber ordenado *todos* los elementos en función de la *puesta en abismo (mise en abîme)*, y que los «precedentes» de 8 ½ solo merecen a medias ese nombre...<sup>290</sup>

Poesia i buit se centren, doncs, des de la tècnica barroca de l'obra en abisme, en el desplegament mateix d'allò que s'està creant. L'epifania, buidada des del seu mateix instant, consisteix en el miracle final de l'obra. En aquest moment, cal fixar-se en les paraules del crític, el qual rebla el clau quan parla de la relació entre el passat i el record: "I a vostè què li importa això de cosir els fragments de la seva vida, els seus vagues records i els rostres de les persones que no ha sabut estimar mai?"

L'alliberament de la pressió artística li proporciona també un alliberament personal. El director troba la bondat en les coses i ja no li fa por la veritat. Sent, doncs, la força necessària per bastir un nou discurs davant la Luisa, a la qual ha intentat reguanyar al llarg del film, però l'engany no ho havia permès. Ara,

---

<sup>288</sup> Ibíd., 245.

<sup>289</sup> Alain Virmaux és autor, entre altres obres, d'un diccionari de cinema mundial. Metz es mostra d'acord amb el que afirma a l'article "Les limites d'une conquête". Vegeu Alain Virmaux, "Les limites d'une conquête," *Études cinématographiques*, núm. 28-29 (1963): 31-39.

<sup>290</sup> Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* v. 1, 245-246.

però, tot ha canviat, i la Luisa accepta el repte d'intentar tornar a estar junts. La resolució de la crisi amorosa és significativa i s'acosta a *Viaggio in Italia* de Rossellini i *L'avventura* d'Antonioni, en tant que la consciència del propi error comporta el desig de refer la relació amb la seva parella. En certa mesura, és com si la dispersió sentimental dels protagonistes de *La dolce vita* i *8 i ½* trobés un intent d'unitat a través del concepte de la reinvençió en la relació amorosa. En certa mesura, l'amalgama de dones que poblen la vida de Guido i el diàleg amb Claudia, una mena de Nausica contemporània, queden superades davant la fidelitat renovada a Luisa, convertida en una mena de Penèlope i, per tant, esdevinguda símbol d'una unitat que no és tan sols amorosa, sinó també existencial. Sigui com sigui, per a Guido, la vida és una festa i la vol compartir amb ella. Com en un circ, els personatges s'hi acosten i fan una rotllana amb les mans agafades. És l'espectacle de la vida, el qual fa que Fellini aposti per la força, per l'instint de la felicitat, per la lluita per l'autenticitat. Potser per l'assumpció d'una sola frase, *Asa Nisi Musa*, *Nel mezzo del cammin* de la vida i de la seva obra creativa. Tot un vuit i mig.





## 4 Tenir Homer. El dubte de Penèlope

---

### 4.1 L'Odíssea en l'epicentre del cinema modern

#### 4.1.1 Una data clau: 1954

En les relacions entre cinema i literatura en el segle XX, Jean-Luc Godard escriu en pantalla una de les pàgines més brillants mitjançant el film *Le Mépris* (1963). I ho fa per partida doble. En primer lloc, per com és capaç de partir de la novel·la que Alberto Moravia havia publicat el 1954, intitulada en la seva versió original *Il disprezzo*, i donar-li una nova vida en la pantalla. I, en segon, perquè, amb Moravia, aprofundeix el que significa l'Odíssea en la segona meitat del segle passat. Un significat que no es limita a una simple relectura, sinó que va més enllà, ja que converteix el clàssic homèric en matèria primera creativa d'on extreu tant claus interpretatives per comprendre el propi temps històric, com línies expressives de creació estètica. En mans de Godard, no estem davant la simple adaptació d'un argument universal, sinó davant una vertadera recreació que permet obrir noves vies de comprensió intel·lectual i d'expressió artística.

En aquest context, cal subratllar un fet atzarós que crida l'atenció per les seves característiques i que convé analitzar per la seva importància estètica, artística i cultural a l'Europa de la segona meitat del segle XX. Es tracta de la coincidència el 1954 entre la publicació de la novel·la de Moravia esmentada i les estrenes dels films *Ulisse* de Mario Camerini, i *Viaggio in Italia* de Rossellini, obra clau per entendre el viatge "homèric" del cinema modern fins a *Le Mépris* i amb punts de contacte amb l'obra de Moravia, especialment pel que fa al tema de la parella i la presència directa o indirecta, citada o en "ressonància", del món del creador de l'*Ulisses* del segle XX, James Joyce. Per reblar-ho, el 1954

es tanca el cercle entorn de l'*Odissea* amb la primera edició d'un dels llibres més influents de la crítica contemporània: *The Ulysses Theme : A study in the Adaptability of a Traditional Hero* del professor Stanford.

En certa mesura, l'adaptació contemporània del clàssic homèric que duu a terme Camerini sembla correspondre's amb l'encàrrec que, en *Il disprezzo*, els fa el productor, Battista, al guionista que protagonitza l'obra, Riccardo Molteni, i al director alemany Rheingold: realitzar una adaptació cinematogràfica de l'*Odissea*. La crítica Laura Mulvey<sup>291</sup> ha suggerit en l'assaig "*Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963) and its story of cinema: a 'fabric of quotations'"<sup>292</sup> que, gràcies a la tasca periodística de Moravia a l'entorn de l'activitat cinematogràfica, va tenir ocasió de conèixer la localització del rodatge del film de Camerini: "The novel was based on Moravia's own real-life encounter with the Italian film industry when, as a journalist, he visited the location of Mario Camerini's 1954 spectacular *Ulisse*."<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> Laura Mulvey, juntament amb Colin MacCabe, són els curadors d'un volum significatiu. Vegeu Colin MacCabe i Laura Mulvey, *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*, ed. Colin MacCabe i Laura Mulvey (Malden: Wiley-Blackwell, 2012). Es tracta d'un conjunt de dinou articles acadèmics escrits pels estudiants del curs "Godard's *Contempt*: Text and Pretext", impartit pels mateixos Colin MacCabe i Laura Mulvey durant els cursos 2007/08, 2008/09 i 2009/10 dins el màster de recerca impulsat per The London Consortium. Aquest consorci planteja, d'una banda, la col·laboració investigadora de diferents institucions culturals i, d'una altra, aplicar l'estudi interdisciplinari per tal de comprendre temes complexos que requereixen mirades des de diferents àmbits de coneixement. L'elecció de *Le Mépris* de Godard resulta ben il·lustrativa.

<sup>292</sup> Si Colin MacCabe introdueix el volum esmentat, Laura Mulvey el clou amb aquest assaig. Vegeu Laura Mulvey, "Le Mépris (Jean-Luc Godard 1963) and its story of cinema: a 'fabric of quotations'," a: *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*, ed. Colin MacCabe i Laura Mulvey (Malden: Wiley-Blackwell, 2012), 225-237.

<sup>293</sup> *Ibíd.*, 227.

En qualsevol cas, Moravia no participa en el guió del film. En el llibre *Dino De Laurentiis, la vita e i film*,<sup>294</sup> Tullio Kezich i Alessandra Levantesi comenten en el capítol 11, “Pensare in grande”,<sup>295</sup> el moment de la producció d’*Ulisse* en què participa Dino de Laurentiis. Els sobta la coincidència que l’adaptació cinematogràfica de l’*Odissea* duta a terme el 1954 sigui el motiu literari d’una novel·la apareguda el mateix any: *Il disprezzo* de Moravia. A més, troben que el personatge del productor, Battista, sembla inspirar-se en el mateix De Laurentiis: “In rapporto a Dino si resta colpiti dalla figura del produttore Battista: non per come si comporta, non per la vicenda che attraversa, ma per certe notazioni di carattere il tipo assomiglia parecchio al vero produttore di *Ulisse*. Sarà un caso?”<sup>296</sup>

Amb tot, constaten que, pel que fa “a Dino il titolo *Il disprezzo* non dice granché, il libro non l’ha letto, il film (es refereix a *Le Mépris*) no l’ha visto”.<sup>297</sup> Els resta considerar si Moravia va participar en la creació del film de Camerini: “Viene spontaneo chiedersi se l’autore di *Il disprezzo* sia stato vicino a *Ulisse*, magari partecipando, senza firmare, alla sceneggiatura.”<sup>298</sup> Ara bé, el mateix De Laurentiis els assegura que no és el cas: “No, Moravia ha lavorato con me in diverse occasioni, ho fatto *La romana*, *Io e lui* e forse qualche altro film tratto dalle sue opere. Lo conoscevo bene, eravamo in ottimi rapporti, ma con *Ulisse* non c’entra.”<sup>299</sup>

---

<sup>294</sup> Tullio Kezich i Alessandra Levantesi, *Dino De Laurentiis, la vita e i film* (Milano: Feltrinelli, 2001).

<sup>295</sup> *Ibid.*, 99-104.

<sup>296</sup> *Ibid.*, 100.

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> *Ibid.*, 101.

<sup>299</sup> *Ibid.*

En aquesta línia de relació entre Moravia i el film de Camerini, Marc Cerisuelo exposa en el seu assaig *Le Mépris*<sup>300</sup> una revelació essencial: Alberto Moravia va confessar a Enzo Siciliano<sup>301</sup> que el motiu argumental de la figura de l'escriptor com a guionista dividit entre la seva vocació literària i les necessitats professionals s'inspirava en un episodi real. Es tractaria del cas de Vitaliano Brancati,<sup>302</sup> un escriptor prou conegut a l'època a Itàlia i que va participar com a guionista en diverses pel·lícules, entre elles, com s'ha anotat en el capítol tercer, *Viaggio in Italia*. Brancati va acceptar participar en el guionatge d'*Ulisse* per tal de poder fer front a l'adquisició d'una casa per a la seva dona, l'actriu Anna Proclemer. En el moment de la signatura de la compra, però, es van separar. En les actes del Congrés "Alberto Moravia e gli Amici", celebrat el 2010 amb motiu del vintè aniversari de la seva mort i publicades per la revista *Sinestesia* el 2011, Clea Rivalta tracta el tema de l'amistat entre els dos autors. Després d'analitzar com Brancati s'hauria inspirat en Moravia per a la creació

---

<sup>300</sup> Marc Cerisuelo, *Le Mépris* (Chatou (Yvelines): Ed. de la transparence, 2006), 26.

<sup>301</sup> Enzo Siciliano és un dels especialistes en l'obra de Moravia i amic de l'escriptor. És autor, entre altres, de la monografia *Moravia* apareguda el 1971: Enzo Siciliano, *Moravia* (Milano: Longanesi, 1971). Posteriorment hi va tornar a *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere* en què comenta l'episodi de Brancati citat sovint posteriorment. Vegeu Enzo Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere* (Milano: Bompiani, 1982), 78. Així, en la seva extensa biografia sobre Moravia publicada en francès i traduïda alhora a l'italià el 2010, René de Ceccatty el cita. Vegeu per a l'edició francesa René De Ceccatty, *Alberto Moravia* (Paris: Flammarion, 2010). Per a la italiana, René De Ceccatty, *Alberto Moravia*, trad. Sergio Arecco (Milano: Bompiani, 2010). Aquesta darrera té una edició en e-book del 2013 a la qual s'ha tingut accés, tot localitzant l'esmentada cita en la nota 124 del capítol "Successo" (Loc 9054).

<sup>302</sup> Al llarg de la investigació, Vitaliano Brancati ha anat cobrant importància, diguem-ne, en un segon pla. La seva participació a *Viaggio in Italia* revela que, en efecte, tal i com demostren Tag Gallagher i Joseph Luzzi, hi va tenir una participació destacada des del punt de vista del guionatge i la dimensió literària de l'obra. Per la seva banda, Cerisuelo seguint Siciliano lliga un fet real de la biografia de l'autor amb el motiu argumental de la novel·la de Moravia. A més, Moravia sempre va respectar i sentir afecte per Brancati.

del personatge de Bonivaglia a la comèdia *La governante* davant la sorpresa del mateix Moravia, constata com es giren les tornes més tard:

Un analogo episodio si verificherà un paio di anni dopo, con la differenza che questa volta è Brancati a riconoscersi nel personaggio di un'opera di Moravia: il romanzo *// disprezzo*, pubblicato nel 1954, dove si narra la storia di un drammaturgo fallito, trasformatosi in sceneggiatore per amore di una donna, che alla fine lo lascia. Brancati credette di vedere adombrata nel testo la sua storia con la moglie Anna Proclemer, da cui era appena stato lasciato.<sup>303</sup>

Rivalta comenta que Moravia nega haver volgut explicar la vida del seu amic en la novel·la, i aporta la versió del mateix Moravia en el llibre en què l'entrevista Nello Ajello:<sup>304</sup>

Moravia nega però di aver voluto raccontare le vicende dell'amico del libro. A Nello Ajello Moravia racconta l'episodio in questi termini: «Poco prima di morire venne a trovarmi a casa mia in via della Scrofa. Si sdraiò sul divano e mi disse: "Tu hai scritto *// disprezzo*. Il protagonista è uno scrittore che acquista la casa, sua moglie lo lascia. È la mia storia. Chi te l'ha raccontata?"».<sup>305</sup>

El cas de Brancati és interessant, ja que no tan sols va tenir relació amb Moravia, sinó que també va compartir amb ell una nova dimensió del novel·lista en el segle XX: el treball en l'art cinematogràfic com a guionistes. A més, encarna en pròpia persona el conflicte de la parella contemporània, un fet que determina també les mateixes biografies de Moravia i Godard. En

---

<sup>303</sup> Vegeu Clea Rivalta, "Alberto Moravia e Vitaliano Brancati: fra amicizia e letteratura," *Sinestesia*, 2011, 147.

<sup>304</sup> Publicat per primer cop el 1978, l'edició citada és la del 2008. Vegeu Alberto Moravia i Nello Ajello, *Alberto Moravia: intervista sullo scrittore scomodo* (Roma-Bari: Laterza, 2008), 140.

<sup>305</sup> Rivalta, "Alberto Moravia e Vitaliano Brancati: fra amicizia e letteratura," 147. Rivalta comenta que l'episodi també es troba explicat en el llibre de Siciliano ja esmentat: Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, 78.

l'autobiografia en conversa amb Alain Elkann, *Vita di Moravia* (traduïda al castellà com *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*)<sup>306</sup> l'autor no fa cap confessió directa sobre aquest assumpte, però sí que mostra el seu interès intel·lectual i afecte personal envers Brancati. Quan Elkann li demana a propòsit de quins escriptors i poetes es podien considerar amics seus, respon:

Acabo de hablar de Pasolini y de Siciliano. Quiero añadir por lo menos a Parise y a Brancati, que fue amigo mío antes que Parise y se murió todavía joven (...) Es un escritor importante, autor de ese pequeño clásico que es *Don Juan en Sicilia*. Quise mucho a Brancati, que era al mismo tiempo un hombre dulce e irónico, agudo y sensible, y todo esto con un fuerte acento siciliano que a mí me parecía, y de hecho lo era, una prueba de autenticidad.<sup>307</sup>

A favor del testimoni de Siciliano reportat per Cerisuelo, hi ha també un argument que afecta el *modus operandi* de l'autor. Es tracta de posar en marxa el procés d'escriptura a partir de casos particulars. La reflexió ve després i ajuda a comprendre la dimensió cultural del que s'ha creat. Afirmar Moravia:

Cuando escribo, ya lo sabes, me baso siempre en casos particulares. Por ejemplo, fabulo sobre un hombre que ama a una mujer o no la ama. Lo que siente. Es un arranque existencialista. Parto de la existencia y luego, sin proponérmelo, profundizando en la idea, llego al significado. Hablando más sencillamente digamos que cuento un caso de la vida y al narrarlo llego a la cultura.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> L'autobiografia de Moravia escrita en conversa amb Alain Elkann va aparèixer l'any de la seva mort, el 1990, a Bompiani. L'edició en castellà es va publicar un any més tard. Es tracta d'un document fonamental per comprendre la figura de Moravia, ja que el mateix autor proporciona una informació molt valuosa sobre la seva pròpia visió del món i de la literatura. Vegeu Alberto Moravia i Alain Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, trad. Alicia Gadea (Madrid: Espasa-Calpe, 1991).

<sup>307</sup> *Ibíd.*, 232.

<sup>308</sup> *Ibíd.*, 227.

Aquesta mirada cap a un cas particular pot inspirar-se argumentalment en l'episodi de Brancati, però va més enllà i implica també la pròpia experiència directa entre el mateix Moravia i la seva dona Elsa Morante, com s'analitzarà unes pàgines enllà.

Sigui com sigui, la clau mítica del viatge d'Ulisses que s'ha anat construint en aquest estudi des d'una part significativa de la cinematografia de la segona meitat del segle XX, a partir dels conceptes de la Troia pròpia en el món contemporani i el sentit del viatge cap a una Ítaca moderna, troba ara la relació directa amb l'obra homèrica i la situa, doncs, com un dels nuclis creatius més suggeridors de la història del cinema i de la seva aportació a la història de l'estètica contemporània.

Tanmateix, si en acudir al clàssic homèric l'atzar ha portat a una coincidència inicial entre Camerini i Moravia, el punt de sortida és divergent, ja que mentre el film del primer adapta la línia argumental de l'*Odíssea*, la novel·la del segon representa una lectura en termes moderns del clàssic, motiu que Godard veurà més tard com una oportunitat per plantejar ja l'univers homèric en la societat europea dels anys seixanta. Dit en termes narratològics, mentre el film de Camerini parteix d'un nucli textual, el de Godard habita en una recreació intertextual.

Cal destacar, però, l'aportació de Camerini a la història del cinema. Edith Hall, en el seu assaig *The Return of Ulysses : A Cultural History of Homer's Odyssey*,<sup>309</sup> valora positivament l'adaptació de Camerini, especialment pel tractament complex de la dimensió ètica i el tractament psicològic de l'heroi en l'època en què va ser rodada: "The movie, with its unexpected ethical

---

<sup>309</sup> Edith Hall va tornar a analitzar l'impacte de l'*Odíssea* sobre l'art i la literatura del segle XX l'any 2008 i, encara que no dedica molt espai, subratlla l'influx homèric sobre Moravia i Godard. Igualment, valora positivament l'adaptació de Mario Camerini. Vegeu Edith Hall, *The Return of Ulysses : A Cultural History of Homer's Odyssey* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008).

complexity, has stood the test of time. The psychological struggle of Ulisse was avant-garde in its time and still works.<sup>310</sup>

Amb anterioritat a Camerini, i dins l'etapa del cinema mut, Georges Méliès va realitzar el 1905 un film amb el títol de *L'île de Calypso: Ulysse et Polyphème*. Posteriorment, hi va haver altres aproximacions al món homèric, tot alternant amb la figura d'Hèrcules. Es pot citar, per exemple, tres anys més tard, el film de Charles Le Bargy i André Calmettes, *Le retour d' Ulysse*. Sense aparèixer el nom d'Ulisses en el títol, en el 1911 Giuseppe De Liguoro filmava *L'Odíssea*. Aquell mateix any, es troba ja un film que tracta el tema homèric de la *Ilíada* a *La caduta di Troia* de Giovanni Pastrone i Luigi Romano Borgnetto. Aquests títols apareixen enmig d'altres que tracten la figura d'Hèrcules i mostren un interès pel món antic. L'any següent es repeteix el motiu odísseic de la mà de Francesco Bertolini i Adolfo Padovan a *L'Odíssea*. El 1920 Giuseppe De Liguoro dirigeix *Il canto di Circe*. El tema d'Helena, es reprèn el 1924 amb *Helena, der Untergang Troias* de Manfred Noa, i Circe torna a ser protagonista un any més tard a *Circe the Enchantress* de Robert Z. Leonard. En aquest context, resulta evident que l'*Ulisse* de Camerini determina el primer intent important de fixar el relat històric d'Ulisses en l'era del cinema sonor i, d'alguna manera, es pot afirmar que el 1954 l'*Odíssea* entra a formar part de la història del cinema.

I no tan sols això, A partir d'aquesta data, l'*Odíssea* actua dins el cor de la modernitat més enllà de motiu argumental cinematogràfic. En efecte, constitueix un nucli generador de nova creació. En aquest punt, resulta fonamental analitzar la dialèctica creativa que s'estableix entre la novel·la *Il disprezzo* d'Alberto Moravia i *Le Mépris* de Jean-Luc Godard qui aconseguirà aportar una visió de la condició humana des del cinema entès com un epicentre de textos d'origen diversos, tot fent efectiva la crida que realitza Fellini a *8 ½* per tal que el cinema s'equipari a les altres arts en l'expressió estètica de l'ésser humà en tota la seva complexitat.

---

<sup>310</sup> *Ibíd.*, 29.



#### 4.1.2 Moravia: el literat i la pantalla

Una de les conseqüències directes de la constitució durant el segle XX del cinema com a art ha estat l'impacte sobre la tradició literària i l'establiment de nombroses categories de relacions. Unes relacions que es produeixen també des de la literatura a l'essència mateixa de l'art cinematogràfic en tant que la paraula es pot transformar en imatge projectada mitjançant la pantalla.

Alberto Moravia constitueix un dels escriptors que viuen de prop aquest diàleg entre literatura i cinema, fins al punt que en constitueix un paradigma. En el volum impulsat per la Associazione Fondo Alberto Moravia el 1993, *Moravia al nel cinema*,<sup>311</sup> es pot comprovar l'abast d'aquesta afirmació. Enzo Siciliano destaca en el text introductori, "Moravia e il cinema": "Per il cinema, la narrativa di Moravia è stata un campo aperto da sfruttare. Ma, a sua volta, il cinema ha molto sfruttato anche la sapienza moraviana in fatto di organismi narrativi."<sup>312</sup>

Aquesta retroalimentació s'estén a la relació amb agents actius de la producció de la cinematografia italiana, com el cas del productor Carlo Ponti. Assegura Siciliano:

Non è un mistero per nessuno, ma Moravia ha dato consigli a chissà quanti sceneggiatori del cinema italiano. Carlo Ponti –Ponti e Moravia sono stati legati da una forte amicizia, specie fino a metà degli anni Sessanta- Ponti, dicevo, è ricorso al parere, al fiuto e alla competenza di Moravia in più di un'occasione, pure se Moravia aveva poi a cuore criteri che probabilmente non incontravano intera l'adesione di Ponti.<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup> Es tracta d'un volum que analitza i inventaria la relació que Moravia va mantenir amb el cinema en el doble vessant de crític i autor adaptat al cinema. D'aquí el títol del llibre, que compta amb unes introduccions d'Enzo Siciliano, i els curadors: Adriano Aprà i Stefania Parigi. Vegeu Adriano Aprà, Stefania Parigi, i Alberto Moravia, *Moravia al/nel cinema*, ed. A. Aprà i S. Parigi (Roma: Associazione Fondo Alberto Moravia, 1993).

<sup>312</sup> *Ibíd.*, 9.

<sup>313</sup> *Ibíd.*

Aquesta centralitat es veu del tot reconeguda per la cultura italiana. No és d'estranyar que, atès que Moravia va ser un assidu assistent de cineclub, les següents paraules en l'esmentat volum, després de les d'Enzo Siciliano, estiguin signades per *L'Officina Film Club* en un text intitulat "Moravia audiovisivo". S'hi afirma:

Ci siamo subito resi conto che non esisteva una filmografia completa di Moravia. Col procedere della ricerca è risultato chiaro –e sempre più interessante- che Moravia è stato utilizzato dal cinema come pochissimi altri scrittori al mondo; tra sceneggiature o soggetti a cui ha partecipato e tra romanzi e racconti utilizzati da altri, siamo ad oltre 70 film. Per non contare poi i tantissimi articoli scritti come critico.<sup>314</sup>

Aquest univers de setanta films entre adaptacions o col·laboracions com a guionista el converteix en un dels escriptors europeus més actius pel que fa als fluxos creatius entre cinema i literatura. Els curadors del catàleg, Adriano Aprà i Stefania Parigi, en la "Introduzione" que segueix, expliquen els criteris d'inclusió de materials. Entre les seves consideracions, destaquen la gran quantitat d'articles sobre cinema, que xifren al voltant de mil vuit-centes peces de natura diversa. I subratllen la importància del volum *Al cinema*,<sup>315</sup> on el 1975 l'autor va reunir a Bompiani les seves crítiques realitzades al llarg del temps a *L'Espresso*. Fa uns pocs anys, el 2010, Alberto Pezzotta i Anna Gilardelli han recuperat la importància d'aquesta aportació a la crítica cinematogràfica

---

<sup>314</sup> *Ibíd.*, 11.

<sup>315</sup> Vegeu Alberto Moravia, *Al cinema: centoquarantotto film d'autore* (Milano: Bompiani, 1975). Existeix una versió al castellà de 1979. Vegeu Alberto Moravia, *En el cine: ciento cuarenta y ocho películas de autor*, trad. Juan Moreno (Esplugues de Llobregat: Plaza, 1979). En aquesta obra, Moravia presenta en certa mesura una selecció filmica determinada per la signatura del director com a artista. Encapçala el volum una conversa amb Giuseppe Catalano intitulada "Cómo se contempla una película".

completant publicacions anteriors en el volum *Alberto Moravia: cinema italiano : Recensioni e intervinti 1933-1990*.<sup>316</sup>

La selecció de *Moravia al nel cinema* confirma diversos aspectes. En primer lloc, el seguiment que Moravia va realitzar de les gran línies de pensament entorn de les característiques del cinema europeu de postguerra.<sup>317</sup> Per exemple, el tractament de la relació entre la paraula i la imatge; la tasca del crític, les relacions entre cinema i societat, i entre art i indústria, l'amor i el sexe en la pantalla, la reflexió entorn de la crisi del cinema, el paper de la censura, la qüestió estètica del realisme, etc. Indubtablement, aquesta reflexió va influir en la seva concepció de l'estil literari. Un dels trets més sobresortints en el pensament estètic de Moravia és l'observació de com el cinema resol la qüestió del realisme en la representació, cosa que comporta una certa economia de recursos, especialment descriptius, i, amb això, influeix a la literatura que, en certa mesura, reconeix un retorn al classicisme. En la biografia dialogada amb Elkann, fa una declaració molt interessant que resumeix com veu el gran canvi estilístic que s'ha produït en la literatura del segle XX, en relació amb la del dinou, a la llum de la influència del cinema:

El cine ha resuelto muchos de problemas del realismo (...) Toma, por ejemplo, *Père Goriot*, de Balzac; empieza con la descripción de una pensión de familia en la que vive Goriot. Balzac necesita setenta páginas para describir la pensión; el cine muestra en un plano la pensión (...) Es una lección de realismo (...) Con esto hemos vuelto un poco a la literatura clásica, que no describía ni paisajes ni interiores."<sup>318</sup>

I rebla les seves paraules al voltant de Tolstoi. El seu realisme detallista es veu substituït per una visió més sintètica de la representació: "El realismo a lo Tolstoi, que escribe páginas y páginas sobre los maravillosos bosques rusos

---

<sup>316</sup> A. Pezzotta, A. Gilardelli, i Alberto Moravia, *Aberto Moravia: cinema italiano : recensioni e intervinti, 1933-1990* (Milano: Bompiani, 2010).

<sup>317</sup> Aprà, Parigi, i Moravia, *Moravia al/nel cinema*, 18-65.

<sup>318</sup> Moravia i Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, 145.

(...) ya no es posible. Ha habido como una vuelta al clasicismo, una vuelta a la representación abstracta y sintética de las cosas.”<sup>319</sup>

En segon lloc, s’observa un resseguiment de la cinematografia italiana i, de manera especial, hi ha documents que relacionen l’autor amb els films i els directors que han estat destacats anteriorment. Molt interessant resulta examinar la recepció crítica que fa d’Antonioni,<sup>320</sup> amb un capítol especial a la recensions publicades a *L’Espresso* dels tres films tractats en l’estudi. Així crítica *L’avventura* el 6 de novembre de 1960; *La notte*, el 19 de febrer de 1961 i *L’eclisse* el 22 d’abril del 1962, film que torna a considerar en un exercici de cinema comparat, fent servir la cita tal com la fa Moravia, amb *L’anno scorso a Marienbad* d’Alain Resnais i Alain Robbe-Grillet el 13 de maig de 1962. Per cert, considera aquest film com el de la plena maduresa artística d’Antonioni: “Michelangelo Antonioni con *L’eclisse* ha raggiunto la piena maturità artistica.”<sup>321</sup>

També les pel·lícules *La dolce vita* i *8 ½* de Fellini<sup>322</sup> les ressenya a *L’Espresso*: la primera el 14 de febrer de 1960, i la segona el 17 de febrer de 1963. Respecte a *La dolce vita*, l’escriptor destaca el seu treball estilístic, que va des de la caricatura de tall expressionista al neorealisme:

Dal lato stilistico, *La dolce vita* è molto interessante. Pur tenendosi costantemente ad un alto livello espressivo, Fellini pare cambiar maniera secondo gli argomenti degli episodi, in una gamma di rappresentazioni che va dalla caricatura expressionista fino al più asciutto neorealismo.<sup>323</sup>

---

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Aprà, Parigi, i Moravia, *Moravia al/nel cinema*, 75-89.

<sup>321</sup> Ibid., 88.

<sup>322</sup> Ibid., 110-113.

<sup>323</sup> Ibid., 110.

Respecte a *8 ½*, Moravia subratlla la influència de Joyce en Fellini, especialment pel que fa a la figura del protagonista: “Per qualche aspetto rassomiglia un poco a Leopold Bloom, l’eroe dell’Ulysses di Joyce che Fellini mostra in più punti d’aver letto e meditato.”<sup>324</sup> I no dubta a considerar-lo un film clau: “*Otto e mezzo* è un film importante così per la carriera di Fellini come per il nostro cinema.”<sup>325</sup>

Roberto Rossellini ocupa també una part de la seva tasca crítica al llarg del temps. El 30 de setembre de 1945 escriu una ressenya de *Roma città aperta* a *La Nuova Europa* on atribueix l’èxit del film “alla limpidezza del casso. Troppo spesso i film italiani non sono riferibili ad una formula estetica ben definita. In *Roma città aperta*, invece, il principio dell’arte veristica è chiaramente e vigorosamente applicato.”<sup>326</sup>

La ressenya de *Germania anno zero* es va produir més tard, ja que no va tenir ocasió de veure la pel·lícula en el moment de l’estrena. Apareix a *L’Espresso* el 5 d’agost de 1973. D’*Stromboli* destaca a *L’Europeo* el 26 de març de 1950 l’origen de la seva bellesa poètica i veritat psicològica:

(...) è un film autobiografico; ed è da questa autobiografia, consapevole e inconsapevole, sofferta ed espressa con una delicatezza e un rispetto della materia rari in Rossellini, che vengono al film le sue più belle qualità di poesia e di verità psicologica.<sup>327</sup>

I, d’*Europa 1951*, resulta molt interessant l’argumentació expressada a *L’Europeo* el 22 de gener de 1953 de com l’escriptora Simone Weil està en el cap de Rossellini a l’hora de caracteritzar la seva protagonista: “Roberto Rossellini, come ebbe a dirci egli stesso, al tempo in cui incominciò a scrivere il

---

<sup>324</sup> Ibid., 112.

<sup>325</sup> Ibid., 113.

<sup>326</sup> Ibid., 135.

<sup>327</sup> Ibid., 136.

soggetto di *Europa'51* aveva in mente, come modello ideale per la sua protagonista, la scrittrice francese Simone Weil.<sup>328</sup>

Capítol a banda mereixeria la seva relació amb Pasolini,<sup>329</sup> on es barreja una interessant fórmula d'amistat i intercanvi artístic, però això s'aparta dels objectius plantejats en aquest treball. També es podria estudiar l'interès que els cineastes mostren per Moravia a través de la part del volum dedicada a "Moravia nel cinema",<sup>330</sup> tant per tenir-lo com a guionista com per adaptar les seves obres. Els exemples exposats il·lustren prou clarament les idees sostingudes en aquest apartat, però també aporten un parell d'aspectes més. D'una banda, la defensa del cinema d'autor, exercida a consciència per Moravia des de la seva concepció de la crítica cinematogràfica. No endebades *Al cinema* té un subtítol significatiu: "Centoquarantotto film d'autore". L'altre aspecte és constatar com es tanca el cercle de la línia d'argumentació traçada en els capítols anteriors. Moravia participa en el debat estètic i ideològic sobre cinema i literatura en la segona part del segle XX i protagonitza a voltes bona part d'aquest esperit intel·lectual d'època en què Europa es prepara per encetar una nova etapa.

Tot aquest bagatge fa que el 1954 Moravia introdueixi una reflexió sobre el cinema i la tasca intel·lectual de l'escriptor de pantalles en la seva novel·la *Il disprezzo* i que ho faci des d'una qüestió cabdal: l'adaptació al cinema de l'obra far de la literatura d'Occident, l'*Odíssea*. D'aquesta manera, planteja una reflexió sobre l'heroïcitat en el món contemporani a partir de la figura d'Ulisses i des del significat del sentiment del menyspreu conjugal. També incorpora ja una temàtica que esdevindrà central en l'època moderna: els camps de professionalització de l'escriptor davant els nous mitjans audiovisuals i les tensions en les relacions del cinema artístic amb el món de la producció de la indústria cinematogràfica.

---

<sup>328</sup> *Ibíd.*, 137.

<sup>329</sup> *Ibíd.*, 204-230.

<sup>330</sup> *Ibíd.*, 236-276.

Quan Godard creï *Le Mépris*, dibuixarà el tancament d'un cercle en tornar al cinema allò que el cinema havia donat a la novel·la de Moravia.

## 4.2 Tenir Homer

Si el 1954 constitueix una cruïlla en la cultura europea, podem afegir el 1963 com una altra data de coincidències significatives. En certa mesura, tant Fellini com Godard plantegen per atzar aquest mateix any dues pel·lícules -8 ½ i *Le Mépris*- que comparteixen un denominador comú: partir d'una reflexió personal sobre el camí vital i creatiu recorregut fins aleshores per plantejar la necessitat d'obrir una nova etapa ètica i estètica. Si en Fellini això representa acceptar la metàfora del buit d'allò que, tot parafrasejant Mallarmé, es podria anomenar el film en blanc a la recerca de l'autenticitat en l'obra pròpia, Godard pren el contingut de la novel·la de Moravia per bastir una reflexió que, a més, el condueix a situar l'*Odissea* en l'epicentre mateix de la concepció existencial i artística de l'Europa dels anys seixanta. Segurament, aquest fet converteix la pel·lícula en una de les obres clau de la història del cinema. No tan sols perquè determina una inflexió respecte al tractament del tema homèric en el setè art, sinó perquè irradia una influència posterior durant l'evolució de la modernitat cinematogràfica, si més no, fins al límit amb la consciència postmoderna.

Resulta cabdal, doncs, "llegir" amb atenció i de manera conjunta el film de Godard i la novel·la que li serveix de base inicial de Moravia.<sup>331</sup> Així, i en primer lloc, es parteix del text base de la novel·la per tal d'analitzar el seu

---

<sup>331</sup> El 1990 Michel Mairie va escriure un estudi crític sobre *Le Mépris* on abordava les modificacions realitzades per Godard en relació amb la novel·la. L'objectiu de la tesi present no és tan observar com adapta Godard la novel·la, sinó quin diàleg creatiu s'hi estableix en un doble moviment de la novel·la al film i del film a la novel·la. Vegeu Michel Marie, "Le Mépris, Jean-Luc Godard: étude critique" (Paris: Nathan, 1995).

desenvolupament i el seu impacte sobre la pel·lícula. En segon lloc, es plantejarà aquest exercici de lectura comparada entre literatura i cinema en sentit invers: des del focus de l'objectiu fílmic per tal de ressaltar la nova escriptura cinematogràfica que Godard proposa. Aquest acostament de caire comparatista permetrà observar com en el tàndem *Il disprezzo/Le Mépris*, trobem la culminació dels aspectes estètics i temàtics que s'han traçat fins ara des del camp filosòfic, literari i cinematogràfic, així com l'obertura d'un nou àmbit conceptual per a la conformació de la modernitat. A l'entorn del títol d'*El menyspreu*, s'estableix doncs un diàleg artístic entre literatura i cinema que constitueix un dels punts més importants de la creativitat europea de la segona meitat del segle XX.

#### 4.2.1 La crisi de la parella

La importància de la novel·la de Moravia queda clara des del començament de la pel·lícula. Els primers fotogrames mostren el rodatge d'un *tràveling* en què la càmera va seguint una dona que camina cap al punt de vista de l'espectador. Mentrestant, la veu en off del director va presentant els títols de crèdit. Significativament, el primer que diu és que el film es basa en la novel·la d'Alberto Moravia. Convé no perdre de vista aquest detall. De fet, Godard aprofita molt bé el plantejament de l'escriptor italià: situar en el pla de l'Europa de la segona meitat del segle XX un personatge amb un doble conflicte que es presenta com les dues cares d'una mateixa moneda.

En efecte, en la novel·la s'adverteix de bell antuvi una crisi de parella a partir de la sospita del protagonista, Riccardo Molteni (Paul Javal, guionista parisenc interpretat per Michel Piccoli en el film de Godard), que la seva dona, Emilia (Camille, interpretada per Brigitte Bardot en la pel·lícula), ja no l'estima. En segon lloc, la necessitat que té, a causa dels diners, d'acceptar tasques de guionista, quan en realitat voldria dedicar-se al teatre i realitzar la seva vocació d'escriptor. Moravia descriu la situació a partir d'un detall que Godard presenta amb tota la seva força: la qüestió de l'espai propi. Riccardo s'embarca en la



compra gairebé impossible d'un petit pis de nova construcció per tal de superar l'estadi de viure en una habitació de lloguer. La contradicció rau en el fet que, mentre el matrimoni hi ha viscut humilment durant els dos primers anys, ha estat una parella feliç. En la nova situació, però, tot comença a trontollar. Aquest conflicte entorn del grau d'estimació i la no correspondència de la parella constitueix, gradualment, un dels temes centrals en l'evolució de la cinematografia moderna gràcies a les aportacions, entre altres, de Rossellini, Antonioni i Fellini. Quan Godard agafa la història i la filma, està culminant i obrint nous camins a tot un procés de reflexió artística al voltant de les relacions amoroses de parella en la societat contemporània.

Tornant a la novel·la, el procés de la sospita comporta una interessant reflexió sobre la felicitat: "Durant els primers dos anys de matrimoni les relacions amb la meva muller foren, avui ho puc dir, perfectes."<sup>332</sup> La clau de volta de la qüestió és que no es jutjaven, senzillament s'estimaven. Ara bé, Riccardo, que narra la història en primera persona, centra des de la seva perspectiva el nucli del problema: "Aquesta història vol explicar com, mentre que jo continuava estimant-la i no jutjant-la, Emilia, en canvi, va descobrir alguns defectes meus i em jutjà i deixà consegüentment d'estimar-me."<sup>333</sup>

En aquestes frases, es resumeixen amb gran claredat els tres moments clau del menyspreu. En primer lloc, Emilia "descobreix" alguns defectes del protagonista. No diu quins, perquè una part de la lectura de la novel·la rau a identificar-los. En segon lloc, Emilia el "jutja", és a dir, entra a considerar aquests defectes com afecten la seva vida. La conseqüència de tot això és que, finalment, el "deixa d'estimar". Al voltant d'aquest procés, cobra rellevància el punt de vista narratiu en primera persona com a tret distintiu de l'obra. Moravia juga perfectament el que es podria anomenar la intriga psicològica: arriba a sembrar el dubte en el lector sobre si és veritat l'anàlisi dels fets que realitza Riccardo, o més aviat la "desafecció" que capta per part d'Emilia resulta tan

---

<sup>332</sup> Moravia, *El menyspreu*, 7.

<sup>333</sup> *Ibíd.*

sols una sospita. Sigui com sigui, el cert és que la manca de confiança constant que mostra el protagonista envers la seva dona engega un procés amb què l'únic que aconseguix és deteriorar la relació amb ella i la seva pròpia situació personal. Per això, arriba a dir que la “felicitat és molt més gran com menys l'advertim”.<sup>334</sup>

Precisament, el punt de vista narratiu constitueix una diferència respecte a Godard que, atesa la seva importància, s'anirà subratllant més endavant des de diverses perspectives: en el film no és Paul qui determina la focalització del punt de vista i, per tant, cobra molta importància el diàleg com a estabilitzador de la història que adquireix així un caràcter menys subjectiu que en la novel·la. Edith Hall, en l'assaig ja citat *The Return of Ulysses : A Cultural History of Homer's Odyssey*,<sup>335</sup> destaca aquesta diferència i apunta ja la rellevància de la perspectiva femenina en el film: “In the 1950s Moravia, after repudiating the use of third-person narrative, was experimenting with the first person, and his Odysseus-figure narrates the novel. The film, however, consistently adopts the wife's perspective.”<sup>336</sup>

L'aparició del productor, Battista, resulta cabdal, tant per introduir el tema de les relacions entre art i indústria, i el paper del guionista en la creació cinematogràfica, com per acabar-hi centrant els motius d'una sospita que el mateix guionista propicia tot intentant sempre acostar la seva dona al productor per tal d'agradar. Un personatge com aquest resulta altament atractiu per a Godard qui, conscient de les dificultats de tirar endavant un cinema d'autor, atesa la complexitat de la relació industrial del cinema amb la seva societat, hi veu la possibilitat d'una reflexió que encarna en el film un productor nord-americà, Jeremy Prokosch (interpretat per Jack Palance). En qualsevol cas, el cineasta francès posa en joc també en la pel·lícula el tema de l'ambició literària i les dificultats que la vida presenta davant l'intent de realitzar una obra pròpia.

---

<sup>334</sup> Ibíd.

<sup>335</sup> Vegeu Hall, *The Return of Ulysses : A Cultural History of Homer's Odyssey*.

<sup>336</sup> Ibíd., 28.

En la novel·la, Riccardo Molteni està convençut que és un intel·lectual destinat a esdevenir un gran dramaturg. Amb ironia, ell mateix es descriu amb els tòpics que caracteritzen la visió de l'escriptor de l'època i, fins i tot, es posa a militar en el partit comunista (detall que recull també Godard). Ara bé, la vida l'empeny a acceptar feines paral·leles per poder subsistir, especialment des del moment que va a viure amb la seva companya a l'apartament que han comprat. I s'aboca al guió, cosa que li permet reflexionar sobre la natura mateixa de la tasca del guionista en la creació cinematogràfica.

El guió és, doncs, al mateix temps, drama, mímica, tècnica cinematogràfica, posta en escena i direcció. Ara, bé que la part del guionista en el film sigui de molta importància i vingui immediatament després de la del director, per raons inherents a l'evolució fins ara seguida per l'art del cinema, sempre resta irremeiablement subordinada i obscura.<sup>337</sup>

Anys més tard, Moravia confirma la clau autobiogràfica d'aquesta apreciació en el llibre d'Elkann. Quan aquest li demana com es trobava escrivint guions, Moravia respon:

Y además tenía siempre la sensación de estar entregando algo, para mí valioso, por dinero, a alguien que lo empleaba para sus fines. Siempre me ha parecido que el guionista es alguien comparable a la institutriz. Educa a los niños, luego la echan y el niño se queda con la madre. Pero luego ¿quién firma la película?: el director.<sup>338</sup>

El coneixement de Moravia pel que fa a les relacions entre literatura i cinema li permet a *Il disprezzo* abordar directament aquesta temàtica. Mentrestant, va avançant l'altra gran línia: la de la sospita del desamor. Un moment clau es produeix quan Emilia decideix no seguir dormint amb ell a l'habitació perquè no suporta descansar amb la finestra oberta. A desgrat que la seva dona s'esforça per tal de convèncer-lo que l'estima, Riccardo veu en aquesta decisió un signe

---

<sup>337</sup> Moravia, *El menyspreu*, 42-43.

<sup>338</sup> Moravia i Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, 145.

inequívoc que l'ha deixat d'estimar. A més, comença a interpretar per part d'ella signes del que constitueix la paraula nuclear de la novel·la i el film alhora, el menyspreu: "I vaig notar que els seus ulls, fixos en mi, eren plens no pas de sorpresa, sinó de tranquil·la aversió i fred menyspreu."<sup>339</sup>

Convé no perdre de vista el fet que es produeix en la novel·la per la visió del protagonista a través de la narració. Aquesta frase serveix per comprovar com la focalització narrativa en primera persona condiciona el sintagma "I vaig notar que". L'apreciació personal del protagonista contrasta amb el fet que, quan s'incorpora l'estil directe en la novel·la i, per tant, el lector accedeix al punt de vista d'Emilia, la perspectiva canvia absolutament. La resposta és taxativa: "Però Riccardo, per què em dius això?... T'estimo... Ni més ni menys que abans."<sup>340</sup>

Més encara, quan el guionista, seguint la tesi que l'acceptació dels encàrrecs i la millora del seu hàbitat està perjudicant la seva relació sentimental, es planteja rebutjar la important proposta que li està a punt de fer el productor Battista, Emilia li marca el camí a seguir: "Jo t'estimo, però no m'ho facis repetir més... i em fa goig estar en aquest pis... Si no et convé fer aquesta feina, no t'ho discutiré... Però, si no la vols fer perquè et penses que ja no t'estimo ni em fa goig la casa, aleshores sàpigues que t'equivoques."<sup>341</sup>

---

<sup>339</sup> Moravia, *El menyspreu*, 67.

<sup>340</sup> *Ibíd.*, 73.

<sup>341</sup> *Ibíd.*, 74.

#### 4.2.2 L'Odíssea i la recerca de noves fórmules estètiques

El capítol VIII representa una fita, no tan sols dins l'obra literària de Moravia, sinó també paradoxalment per a la història del cinema contemporani. Es tracta del moment en què Molteni assisteix a una reunió a la seu de "Trionfo Film", situada en un palau antic, per parlar amb Battista de l'encàrrec que li vol encomanar. En primer lloc, Riccardo sent una certa calma sentimental, ja que considera que, en relació a Emilia, ha conclòs una primera fase de sospita, però alhora sap que s'obrirà una nova etapa de dolor, revolta i remordiment. Intenta cercar el motiu del desamor i creu localitzar-lo en la possibilitat que la seva dona s'estimi un altre home. Mentre hi dóna voltes, es troba amb el productor –se sap llavors que Battista, tot i ser criat a Itàlia, havia nascut a l'Argentina-, al qual l'acompanya un director de cinema alemany: Rheingold. Moravia situa el cineasta en una segona fila entre el grup talentós de directors alemanys que fugen de l'alemanya nazi:

Rheingold, certament, no era de la classe d'un Pabst o d'un Lang, però sempre havia estat un director digne, en absolut comercial, amb unes ambicions potser discutibles però sempre serioses. Amb l'arribada de Hitler, no se n'havia sabut mai més res d'ell. Deien que treballava a Hollywood, però a Itàlia no havíem vist cap pel·lícula seva.<sup>342</sup>

Resulta interessant aquest fragment, ja que se sap que Pabst va treballar des de 1950 en un guió cinematogràfic de l'Odíssea que ocupava 372 pàgines i que havia de dirigir el film produït per l'empresa de Ponti-De Laurentiis. Ara bé, i després d'uns tres anys de treball, les diferències de criteri en el guió amb la Paramount va fer que abandonés el projecte, cosa que va suposar l'entrada en escena de Mario Camerini. En un volum coordinat per Alberto Farassino dedicat a *Mario Camerini*,<sup>343</sup> es desenvolupa una excel·lent anàlisi del tema per part de Bernard Eisenschitz a l'article intítulat "Ulysse: Homère, pas Joyce".<sup>344</sup>

---

<sup>342</sup> Ibid., 83.

<sup>343</sup> El volum recull els treballs presentats dins la retrospectiva dedicada a Mario Camerini en el 45è Festival de Cinema de Locarno el 1992. Alberto Farassino n'és el curador. S'ha tingut

D'altra banda, el tema devia impactar en la intel·lectualitat de l'època, ja que un escriptor com Alejo Carpentier aplaudeix el rodatge del film en un article publicat el 1953 al diari *El Nacional* de Caracas, intitulat significativament "La *Odisea* en la pantalla":

Y ahora que Camerini está filmando la prodigiosa novela de Homero en su vasta decoración del Mediterráneo; ahora que las cámaras están trabajando en la caverna de los Cíclopes, en el país de los Lestrigones, en el reino de Alcinoó, se pregunta uno, sorprendido: "¿Y cómo no se les había ocurrido antes?" Porque ninguna materia puede resultar más cinematográfica que la ofrecida por las veinticuatro rapsodias del viejo aeda.<sup>345</sup>

Carpentier recorda que la idea va ser de Pabst:

Parece que la idea fue de Pabst. Pero el gran hombre de *L'opéra de quatre sous* no pudo conseguir nunca un comanditario que se atreviera a adelantar los fondos necesarios para que el nombre de Homero apareciera en una pantalla cinematográfica. Al cabo de diez años de espera, el "argumento" pasó a manos de Camerini.<sup>346</sup>

Sigui com sigui, Carpentier veu Homer com el millor "argumentista":

Y en cuanto al viejo Homero, su vitalidad es tal que nos está resultando, por encima de los siglos, el mejor "argumentista" para producciones de gran espectáculo...<sup>347</sup>

---

accés a la coedició en francès entre el mateix festival i Éditions Yellow Now: Alberto Farassino, *Mario Camerini* (Crisnée: Yellow Now, 1992).

<sup>344</sup> Bernard Eisenschitz, "Ulysse: Homère, pas Joyce," a: *Mario Camerini*, ed. Alberto Farassino (Crisnée: Yellow Now, 1992), 72-82.

<sup>345</sup> Els articles de Carpentier sobre cinema han estat seleccionats i publicats en un atractiu volum que posa de manifest la intensa relació entre literatura i cinema al segle XX. Vegeu Alejo Carpentier, *El cine, décima musa*, ed. Salvador Arias (Mexico: Lectorum, 2013), 234.

<sup>346</sup> *Ibíd.*, 235.

<sup>347</sup> *Ibíd.*

D'altra banda, la menció de Lang en el fragment citat de la novel·la de Moravia sembla proporcionar la pista perquè Godard no tan sols el prengui com el personatge del director de l'*Odíssea*, sinó que convidi al mateix Fritz Lang a encarnar el seu propi paper dinamitant els límits entre la realitat i la ficció.

La reflexió que la novel·la conté sobre el cinema de l'època s'integra molt bé dins la gran reflexió sobre el cinema que significa també l'obra de Godard. Així, en les pàgines de Moravia, es llegeix una interessant consideració estètica sobre el cinema de postguerra europeu, i en concret sobre el neorealisme. Godard la fa seva, seguint també molt de prop la reflexió que introdueix Fellini a *8 ½*, el mateix any. Battista és l'encarregat de plasmar aquest pensament:

Tots estem d'acord que cal trobar alguna cosa de nou en el cinema... Ara ja ha acabat la postguerra i tenim necessitat de noves fórmules... El neorealisme, per citar un exemple, ha cansat una mica tothom... Ara, si analitzem els motius pels quals les pel·lícules neorealistes ens han cansat, podrem descobrir quina podria ser la fórmula nova.<sup>348</sup>

El camí recorregut a través de la mirada poètica pel cinema de Rossellini, Antonioni i Fellini significa ja la configuració d'una cinematografia que va més enllà del neorealisme i conforma un dels nuclis paradigmàtics del que s'ha convingut a anomenar la "modernitat cinematogràfica".

L'argumentació del productor se centra en el fet de considerar el cinema neorealista com "un cinema pessimista, malsà, un cinema que recorda a la gent les seves dificultats en lloc d'ajudar-la a superar-les".<sup>349</sup> Battista, a qui Moravia li carrega tot el pes de la reflexió i li encarrega d'anunciar el gran missatge que determina el destí dels protagonistes, explica que Rheingold li ha fet observar el bon funcionament de les pel·lícules amb temes extrets de la Bíblia, i el cita:

---

<sup>348</sup> Moravia, *El menyspreu*, 87.

<sup>349</sup> *Ibíd.*, 88.

“Rheingold m’ha dit: ‘Els anglo-saxons tenen la Bíblia; vosaltres, els mediterranis, teniu en canvi Homer.’”<sup>350</sup>

I, encara, Battista segueix reportant el discurs del cineasta alemany: “Homer és el que la Bíblia és per als anglo-saxons... ¿Per què no fem, doncs, una pel·lícula, per exemple, sobre l’Odissea?”<sup>351</sup>

S’ha arribat al punt central de la tesi. En primer lloc, resulta significatiu que la consciència cinèfila que simbolitza Rheingold dugui a considerar al mateix nivell la Bíblia i Homer. Es tracta, és clar, d’una operació canònica de gran calibre, ja que en el context de la intel·lectualitat dels anys cinquanta implica situar en un pla central aquestes dues bases culturals de primer ordre. Aquest pensament s’adiu perfectament amb el de Georges Steiner quan afirma que Europa és el fruit “*de la doble herència d’Atenes i de Jerusalem*”.<sup>352</sup> Però, a més, la lectura d’Homer com una mena de Bíblia dels pobles mediterranis adquireix una significació profunda. Tot lector de l’*Odissea* sap que l’obra sorprèn, especialment en una lectura a l’edat adulta, perquè conté el genoma cultural dels que formem part d’aquesta gran comunitat humana i cultural al voltant del Mare Nostrum. No és d’estranyar, doncs, que tota la literatura posterior li degui una mena de paternitat, de vertader origen. Per això, es podria afirmar que “L’*Odissea* és el Partenó de la literatura d’Occident.”<sup>353</sup>

En la història del cinema i la literatura del segle XX, ja s’ha remarcat que el mateix any, 1954, Moravia està ficcionant dins la trama argumental de la novel·la el que Camerini fa en cinema: dur a terme en pantalla una versió de l’*Odissea*. Ara bé, aquest motiu serveix de base per construir una proposta literària que va més enllà de la simple adaptació. Cal considerar amb detall com Moravia resol la introducció d’Homer en el cinema contemporani. Battista

---

<sup>350</sup> Ibíd., 89.

<sup>351</sup> Ibíd.

<sup>352</sup> Steiner, *La Idea d’Europa*, 28.

<sup>353</sup> Vegeu Vicenç Llorca, “El luxe de la llibertat,” *La Vanguardia*, novembre 20, 1988.



confessa que amb la relectura de l'*Odissea* ha trobat una cosa que feia temps no trobava en els films neorealistes ni en els mateixos guions de Molteni: “Una cosa, en fi, ho sentia sense poder explicar-m’ho, hem de trobar en el cinema com en la vida: la poesia.”<sup>354</sup> Aquesta apreciació, en el context on s’afirma, resulta tot un programa estètic. Moravia és conscient de la necessitat de tornar a la metàfora per tal de trobar les fonts d’un art nou. Resulta significatiu que, anys més tard, en la biografia conversada amb Alain Elkann, el mateix escriptor fa notar l’equilibri en la seva obra entre realisme i simbolisme com a fruit de la influència del surrealisme. De fet, s’identifica amb la cinematografia de Buñuel:

Además de Dostoievski, me influyeron mucho los surrealistas. Me impresionaron mucho los descubrimientos de los surrealistas sobre los sueños y el inconsciente como fuente de inspiración. En realidad, mi vanguardia fueron los surrealistas. Y esto explica también una cosa: que mis novelas, todavía hoy, tienen una ambigüedad que las diferencia; son realistas y al mismo tiempo simbólicas. Un poco de eso les pasaba a los surrealistas. Es una cosa que comparto con una generación entera, pongamos la de Buñuel, que tenía mi edad. Digo Buñuel porque es el cineasta con el que me siento más identificado.<sup>355</sup>

Els termes realisme i simbolisme s’assimilen en una ambigüitat estètica en què l’autor concep la seva pròpia originalitat. La causa rau en l’assumpció de les solucions expressives del surrealisme. En la investigació del subconscient, com succeeix en un pintor com Dalí –qui precisament va tenir una relació molt estreta en una etapa de la seva vida amb Buñuel-, la “superrealitat” pot comportar un traç de la imatge perfectament clàssic.<sup>356</sup> En qualsevol cas, la psicoanàlisi és present a *Il disprezzo* a través del pensament de Rheingold i de la mirada per la qual emergeix una veritat poètica de tall “surrealista” de clar

---

<sup>354</sup> Moravia, *El menyspreu*, 89.

<sup>355</sup> Moravia i Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, 43.

<sup>356</sup> Les relacions entre Dalí, García-Lorca i Buñuel han estat estudiades per Agustín Sánchez. Vegeu Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin* (Barcelona: Planeta, 1996).

caràcter “simbòlic” que es projecta en l’escena final de la Grotta Verde. Alhora, el distanciament amb el neorealisme –que hem anat veient des del Rossellini de la trilogia de la guerra fins a Antonioni i Fellini-, és un tret que el mateix Moravia ratifica:

Ellos (Pavese i Vittorini) eran neorrealistas, yo era un realista de tipo existencial, lo cual es algo muy diferente (...) Todo nuestro neorrealismo procede de una única novela, *Adiós a las armas, de Hemingway*. Es una crónica autobiográfica y casi periodística elevada a niveles líricos. Ésa es mi definición. El neorrealismo cinematográfico hacía un poco lo mismo: nada de estudio, nada de trama, ningún personaje, gente cogida de la calle, nada de actores. Yo no era así en absoluto. Era y soy todavía un escritor estructurado, intelectual, de escuela franco-rusa y, sin saberlo, uno de los primeros escritores existencialistas.<sup>357</sup>

Al final d’aquesta declaració, Moravia ha afegit un detall important: la consciència d’haver estat un precursor de la literatura existencialista. En aquest punt, té clar que es deu al mestratge de Dostoievski, al qual li assigna l’origen de la novel·la existencialista: “Mira, lo han dicho los franceses, no lo digo por vanidad: fui uno de los precursores del existencialismo europeo. Ahora bien, la novela existencialista procede de Dostoievski, que, de hecho, fue mi primer maestro.”<sup>358</sup>

La qüestió és summament interessant, ja que, en el fons, remet a una reflexió en profunditat del que ha estat la literatura en el segle passat i, més en concret, la formulació d’una novel·la per al segle XX després de la crisi del model realista decimonònic i la recerca de noves formes expressives del gènere. Aquest tema, tan apassionant i transversal en la cultura europea de la primera meitat del segle XX, ha estat tractat des de diversos autors i tradicions. Destaca el traç que dibuixa Michel Raimond en el suggeridor assaig *Le roman*

---

<sup>357</sup> Moravia i Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, 148.

<sup>358</sup> *Ibíd.*

*depuis la Révolution*.<sup>359</sup> En el capítol tercer parla de les novel·les de la condició humana com a pas previ a la novel·la existencialista (desenvolupada en el capítol quart) per acabar tractant en el cinquè *Le nouveau roman*. Moravia es refereix al fet que en plena època, si seguim l'esquema de Raimond, de la novel·la de la condició humana, apareix el 1929 la seva primera obra, *Gli indifferenti (Els indiferents)*.<sup>360</sup> I això uns deu anys abans de les dues obres emblemàtiques de la literatura existencialista francesa: *La nausée* (1938) i *L'étranger* (1942). La clau de volta rau en el trasllat de l'eix individu/societat al de l'individu amb ell mateix. El mateix Moravia ho explica:

Por otro lado, podría decirse que Dostoievski fue el creador del existencialismo; substituyó la relación entre individuo y sociedad, como en Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoi, etcétera, por la relación del individuo consigo mismo. Crimen y castigo no es la historia de un ambicioso que fracasa, como en *Le rouge et le noir* de Stendhal; es la historia de un hombre que ha matado y siente remordimientos. Y los remordimientos son una relación interior del hombre consigo mismo. Yo nací a la literatura en ese momento.<sup>361</sup>

Des d'aquesta perspectiva, es pot parlar d'una relació amb la novel·la existencial que, després de Dostoievski, indaga sobre la psicologia de l'individu des de la consciència de la pròpia condició humana. *Il disprezzo* en constitueix un paradigma: l'examen d'un sentiment a partir de la consciència d'un personatge. Un detall interessant a observar és la tendència en l'època a significar un títol a partir d'un sintagma nominal que actua com a categorització de l'experiència que es va a relatar. Així, Moravia estaria en consonància en

---

<sup>359</sup> Vegeu Michel Raimond, *Le Roman depuis la Revolution* (Paris: Armand Colin, 1981).

<sup>360</sup> Va aparèixer a Alpes di Milano, sufragada pel mateix autor. Al català no va trigar a publicar-se, de la mà de Miquel Llor com a traductor el 1932. S'hi ha tingut accés a través de la tercera edició a Proa del 1981. Vegeu Alberto Moravia, *Els indiferents*, trad. Miquel Llor, 3a ed. (Barcelona: Proa, 1964).

<sup>361</sup> Moravia i Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, 43.

molts dels seus títols amb aquest tret de la novel·la existencialista: *Els indiferents*, *L'inconformista*, *El menyspreu*, *La nàusea*, *L'estranger*, *La pesta*...

#### 4.2.3 Interpretar l'art i la vida des de l'*Odissea*

Allò que resulta inèdit és que la reflexió estètica sobre l'evolució del cinema en l'Europa dels anys cinquanta es planteja per part de Moravia des del pol literatura/cinema: és l'*Odissea*, la veritable Bíblia mediterrània, la que ha de donar la pauta del canvi i transfigurar el realisme en poesia. El repte és aquest: passar la poesia de l'*Odissea* al cinema. Ho diu el mateix Molteni, sorprès per la proposta: "A l'*Odissea*, ja se sap, de poesia, n'hi ha molta... El que cal és fer-la passar a la pel·lícula."<sup>362</sup> Battista ho corrobora: "Exacte! (...) I per això esteu vosaltres dos, vós i Rheingold... Jo sé que n'hi ha, de poesia: el que cal és que la sapiguen fer sortir."<sup>363</sup> Molteni es mostra escèptic, amb poc entusiasme, cosa que provoca que Battista intenti concretar el seu concepte de poesia: "El que més m'ha colpit de l'*Odissea* és que la poesia d'Homer sempre és espectacular... Quan dic espectacle, vull dir el que infal·liblement agrada al públic..."<sup>364</sup>

La introducció del concepte "espectacular" resulta molt interessant, ja que, certament, al llarg dels segles, l'*Odissea*, gràcies a un sentit molt ampli del seu concepte poètic i de poètica, ha atret l'atenció de lectors diversos. Per què no el seu pas al cinema podria significar una cosa semblant? L'argumentació de Battista resulta més suggeridora del que es podria esperar de bell antuvi, ja que es tracta d'una lliçó de literatura i cinema per la qual observem les correlacions entre arguments i mites universals: "O bé, agafeu Polifem: un monstre amb un

---

<sup>362</sup> Moravia, *El menyspreu*, 90.

<sup>363</sup> *Ibíd.*

<sup>364</sup> *Ibíd.*

sol ull, un gegant, un ogre... és King Kong, un dels èxits més grans de la guerra (...) I aquest espectacle, com he dit, no és solament espectacle sinó poesia.<sup>365</sup>

Ara bé, la decepció de Riccardo és total. Entén que Battista, al capdavant, no comparteix amb ell el mateix concepte de poesia i que, en realitat, allò que vol és fer una producció imitant els films bíblics que s'estan produint en aquells moments a Hollywood. Escèpticament i irònica, pensa "que aquesta Odissea era precisament un film d'aquells de què es parla molt i que al capdavant no es fan".<sup>366</sup> Per això, no mostra cap entusiasme davant el productor, que resta irritat per la seva actitud. En realitat, el seu pensament en l'únic que es concentra és a demanar un contracte amb bestreta i, en tot cas, té clar que ha de posar entrebancs. Amb sinceritat, li diu que ell on es desempallega bé és en les pel·lícules psicològiques. Però abans que Battista contesti, intervé per primera vegada directament Rheingold. Les seves paraules provoquen un tomb inesperat en la conversa que, metafòricament, constituirà també un tomb en el decurs del cinema modern:

Però si vós on us desempallegueu és en els arguments psicològics, us convé sense cap dubte aquesta pel·lícula... Perquè aquesta pel·lícula no és altra cosa que una pel·lícula sobre les relacions psicològiques entre Ulisses i Penèlope... Tinc la intenció de fer un film sobre un home que estima la seva dona i que ella ha deixat d'estimar.<sup>367</sup>

El desconcert de Molteni és total. El seu pensament corre de pressa:

Aleshores, justament a l'instant en què anava a replicar: «No és pas veritat que Penèlope no estimi Ulisses», la frase del director («un home que estima la seva dona i que ella ha deixat d'estimar») em portà d'improvís a la ment el problema de les meves

---

<sup>365</sup> Ibíd.

<sup>366</sup> Ibíd., 91.

<sup>367</sup> Ibíd., 93.

relacions amb Emilia, relacions, precisament, d'un home que estimava la seva dona i que ella havia deixat d'estimar.<sup>368</sup>

Hi ha tres idees de gran abast en aquestes pàgines. La primera: l'*Odissea*, en tant que "Bíblia mediterrània", constitueix un text fundacional també per a la contemporaneïtat. La segona rau en la recerca d'un nou estil estètic a través de la poesia. La tercera es refereix a la capacitat de l'*Odissea* de traspasar la seva condició literària per esdevenir ella mateixa cinema. Ara bé, i aquí està el matís important, no en tant que adaptació, sinó com a text que il·lumina els conflictes vitals, sentimentals, al capdavant, humans, de l'època moderna. Per això, Molteni accepta el repte: no es tracta de fer un film estàndard comercial, sinó una introspecció psicològica a partir de les relacions entre Ulisses i Penèlope. Una introspecció que constitueix en realitat la que ell necessita per intentar comprendre la seva pròpia relació amb Emilia.

Godard, atent a la proposta, és qui uns anys més tard trasllada en film aquesta particular *Odissea* contemporània en *Le Mépris*. I ho fa amb matisos importants i algunes diferències, tot i que el nucli central de la idea queda recollit. Godard, com Moravia, estaria d'acord en el fet de considerar l'*Odissea* com a text fundacional també de la contemporaneïtat des del cinema. Cal no oblidar que el director de la pel·lícula *Odyseus* és el mateix Fritz Lang. La poesia juga un paper fonamental, ja que la importància del muntatge remet molt més a les figures del pensament que a la línia narrativa mateixa. I, a més, possibilita el traspàs de l'*Odissea* al cinema contemporani com a vehicle expressiu dels temes que afecten i preocupen la societat europea de la segona meitat del segle XX. En aquest sentit, *Le Mépris* se situa en dues interseccions conceptuals. Pel que fa a la primera, es tracta de fer un film dins un film - seguint la tècnica de les nines russes - i adoptant una tècnica de *mise en abîme*. La segona consisteix a barrejar la interpretació de l'*Odissea* -i de

---

<sup>368</sup> Ibíd.

manera especial les relacions entre Ulisses i Penèlope- amb els conflictes sentimentals d'una parella contemporània.

D'aquesta manera, i tornant a la novel·la, Riccardo no pot evitar en una altra escena situar la possible causa del desamor d'Emilia. Recorda un dia en què es va fer un petó amb una secretària de la productora, fet que va ser contemplat per casualitat per la seva dona. Tot i el perdó per part de l'esposa, sospita que podria haver estat un detonant d'aquella situació. Però Rheingold el torna al present per continuar la discussió de l'amor entre Ulisses i Penèlope. Llavors Moravia proporciona una idea interessant. Molteni segueix discutint la interpretació del director: "(...) Ulisses al poema torna a ser estimat per Penèlope... és més, en cert sentit, tota l'Odissea gravita sobre aquest amor de Penèlope per Ulisses."<sup>369</sup> Rheingold respon amb un somriure:

Fidelitat, senyor Molteni, no pas amor... Penèlope és fidel a Ulisses, però no sabem fins on arriba el seu amor... I com sabeu prou bé, a vegades hi ha qui és molt fidel i no estima... En alguns casos, la fidelitat és més aviat una forma de venjança, d'engany, de revenja de l'amor propi... Fidelitat, no pas amor.<sup>370</sup>

Aquesta confusió entre la interpretació de Rheingold i la mateixa vida de Molteni, provoca que acabi acceptant l'encàrrec. Battista, a més, li té eficientment preparat el contracte i la bestreta. Atès que el director alemany ha d'anar a París, li proposen començar a realitzar una sinopsi de l'*Odissea*. Després tots aniran a Capri, on el director s'hostatjarà en un hotel i el guionista en la vil·la del productor, la qual queda a la seva disposició perquè pugui treballar tranquil·lament acompanyat d'Emilia.

Capri torna a emergir en l'imaginari cultural d'aquella època. Godard, molt conscient de la importància del sud d'Itàlia en el naixement del cinema modern

---

<sup>369</sup> *Ibíd.*, 97.

<sup>370</sup> *Ibíd.*

de la mà de Rossellini, aprofitarà aquest fet per establir un altre pol intertextual, en aquest cas amb *Viaggio in Italia*.

#### 4.2.4 Penèlope teixeix dubtes

Riccardo es posa a treballar una “Sinopsi de l’*Odissea*” a partir de la versió del clàssic d’Ippolito Pindemonte.<sup>371</sup> Escriu: “La guerra de Troia ha acabat fa poc temps. Tots els herois grecs que hi han participat ja han tornat a casa. Tots llevat d’Ulisses, que encara és lluny de la seva illa i dels éssers estimats.”<sup>372</sup> Llavors un detall condueix a Moravia a una irònica reflexió sobre el paper dels déus, o la divinitat, en el món modern. Molteni es troba davant del dubte de si ha d’eliminar o no l’escena del Consell dels déus. Treure-la significa eliminar el “supramón” del poema:

Aquest Consell era important, vaig pensar, perquè introduïa en el poema la noció del fat i de la vanitat i, alhora, noblesa i heroisme dels esforços humans. Treure el Consell volia dir treure el supramón del poema, eliminar tota intervenció divina, suprimir les presències tan amables i poètiques de les diferents divinitats.<sup>373</sup>

Irònicament, pensa que, per raons diferents, tan Battista com Rheingold hi estaran d’acord:

Però no hi havia dubte que en Battista no en voldria saber res, dels déus, els quals li semblarien una colla de xafarders esgarriaries, atrafegats a decidir coses que podien ser molt ben resoltes pels protagonistes. Quant a Rheingold, la seva ambigua al·lusió al film psicològic no presagiava res de bo per a les divinitats: la psicologia exclou òbviament el fat i les intervencions divines; en el cas més favorable retroba el fat en el

---

<sup>371</sup> Ippolito Pindemonte va néixer a Verona el 1753, on morí el 1828, un any després del seu bon amic el poeta Ugo Foscolo. El 1830 va aparèixer la seva traducció a l’italià de l’*Odissea*, la qual va tenir una àmplia difusió a Itàlia.

<sup>372</sup> *Ibíd.*, 102.

<sup>373</sup> *Ibíd.*



fons de l'esperit humà, en les fosques cavernes de l'anomenat subconscient. Eren, doncs, superflus, els déus, no essent ni espectaculars ni psicològics...<sup>374</sup>

Alberto Moravia ironitza sobre l'absència de la dimensió divina en el món contemporani. Bé per una societat que camina cap altres valors –s'intueix en el text la societat de consum i el materialisme-, bé per una intel·lectualitat que, en ple auge de la psicologia freudiana, no creu en éssers més enllà del propi subconscient.<sup>375</sup> En aquest sentit, Riccardo no se sent amb forces per continuar i fixa els ulls en el buit mentre pensa en la destrossa que significa una sinopsi cinematogràfica i es mostra convençut que aquell film mai no existirà. Godard es distancia d'aquesta lectura, ja que l'espectador sap del propi Lang que està rodant en un moment donat aquesta escena del Consell dels déus. La idea de "tragèdia" traslladada a cinema resulta cabdal en el film, i això implica una reflexió sobre l'atzar i el destí. Lang al final seguirà rodant *Odysseus* sense guionista ni productor.

Pel que fa a Moravia, continua la seva novel·la de suspens "psicològic" amb una pujada en el to dramàtic en la relació de parella que Godard capta

---

<sup>374</sup> Ibíd.

<sup>375</sup> La relació entre Moravia i el freudianisme ha estat treballat per diversos crítics. Giancarlo Pandini, en el capítol IV del seu assaig *Invito alla lettura di Moravia*, aborda la recepció crítica de l'autor fins al 1973. Vegeu Giancarlo Pandini, *Invito alla lettura di Alberto Moravia*, 2a ed. (Milano: Mursia, 1976), 131-140. Entre els estudis realitzats fins aleshores, es fixa en la lectura freudiana d'alguns crítics, els treballs dels quals s'estenen al llarg de la dècada dels seixanta. Així, Edoardo Sanguineti hi veu una clara influència de Freud des de la seva primera novel·la, *Els indiferents* i *El tedi* a *Alberto Moravia*. Vegeu E. Sanguineti, *Alberto Moravia* (Milano: Mursia, 1962). Dominique Fernandez també tracta la qüestió. Vegeu Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna* (Milano: Lerici, 1960). El crític hi considera que la psicoanàlisi ha salvat Moravia del naturalisme. Michel David aplica la teoria psicoanalítica en l'obra de Moravia. Vegeu Michel David, *La psicanalisi nella cultura italiana* (Torino: Boringhieri, 1966).

perfectament però amb una distribució diferent, ja que el cineasta no se centra tant en aquest suspens psicològic de la novel·la com en el vincle entre la realització del film i la relació de parella. D'aquesta manera, Emilia canvia finalment l'argumentació de les seves respostes davant la insistència de Riccardo i acaba afirmant que, en efecte, ja no l'estima. Això, lluny d'aturar la inquietud d'ell i dissipar els dubtes que, metafòricament, suscita la seva Penèlope, provoca la necessitat de saber-ne la causa, ja que s'adona que està més enllà d'aquell petó sense més conseqüències. Moravia aconsegueix així fer dubtar el mateix lector del comportament de l'esposa. La pregunta clau és fins a quin punt resulta certa la resposta, o es tracta tan sols d'un canvi d'estratègia atès que mai no ha cregut en les seves paraules. En qualsevol cas, el fet de no afegir-hi una raó concreta provoca la ira del protagonista que està a punt d'escanyar-la. La resposta d'Emilia a la reacció violenta del seu company és definitiva: "Jo et menyspreo... aquí tens el que sento per tu, i aquest és el motiu per què ja no t'estimo... et menyspreo i em fas fàstic cada vegada que em toques... Aquesta és la veritat... Et menyspreo i em fas fàstic."<sup>376</sup>

Sigui cert o no el desamor d'Emilia al llarg de nou capítols, el cas és que finalment Riccardo aconsegueix d'ella arrencar la paraula "menyspreu", amb què es nodrirà el títol de la novel·la i, per extensió, el del film de Godard. Penèlope, en aquesta història contemporània, és fidel però teixeix dubtes insuperables per al nostre particular Ulisses. Tot i que el protagonista tracta de solucionar la situació, el cert és que l'empitjora constantment, sobretot quan es descontrola i pateix episodis de fúria en què maltracta psicològicament la seva dona i, a voltes, físicament. Això acaba provocant que Emilia decideixi deixar-lo. Ara bé, la impossibilitat d'anar amb la seva mare proporciona un temps a Riccardo per convèncer-la d'acompanyar-lo a Capri amb l'esperança que, des de la calma, puguin refer la seva relació. Elaborar el guió constituirà, doncs, un dels aspectes clau en el desenvolupament de la trama.

---

<sup>376</sup> Moravia, *El menyspreu*, 114.

### 4.3 Capri: una Ítaca moderna?

El tema del viatge a Itàlia i, en concret, al sud reelaborat en termes moderns per directors com Rossellini o Antonioni, cobra aquí suma importància. L'anada a Capri en cotxe des de Roma recorda el viatge dels Joyce al film *Viaggio in Italia* de Rossellini, de manera que Moravia ofereix un altre motiu argumental a Godard, qui no perdrà aquest paral·lelisme estètic i en traurà un fruit artístic de primer ordre. Val a dir que, en la vida real, Moravia va sovintejar estades a Capri i, a més, s'hi va instal·lar durant un temps amb la seva companya, l'escriptora Elsa Morante, el 1938, de manera que el coneixement de l'illa per part de l'escriptor parteix de l'experiència autobiogràfica.

#### 4.3.1 Viure en els clàssics

Emilia viatja en el luxós esportiu de Battista, mentre que Riccardo va amb Rheingold en el seu cotxe. L'ocasió permet a Moravia establir el primer diàleg pregon entre el director i el guionista sobre el film de l'*Odissea* que s'ha de fer. Per a Rheingold, la qüestió clau es troba en el concepte de mite i en la capacitat intel·lectual dels moderns per a reinterpretar-los en l'època contemporània. En el segon capítol, s'ha constatat com Adorno i Horkheimer reflexionen sobre el concepte de mite al voltant de la Il·lustració i la modernitat i examinen el cas de l'*Odissea* i Ulisses. I també la importància de l'*Odissea* com a portadora del concepte de mite a la literatura contemporània, de la mà de l'assaig de Piero Boitani. Ara, el personatge afirma: "Tots els mites grecs, en altres paraules, són al·legories de la vida humana... Ara, ¿què hem de fer, els moderns, per a ressuscitar aquests mites tan antics i vagues?"<sup>377</sup> Cal fixar l'atenció en el detall que el director alemany abraça amb el seu pensament com a "modern" el conjunt de la intel·lectualitat de l'època. Aquesta consciència de "modernitat" representa des de la literatura un clara assumptió del paper de

---

<sup>377</sup> *Ibíd.*, 144.

l'humanisme contemporani i lliga també amb un altre dels blocs temàtics analitzats del film clau en la presa de consciència d'aquesta modernitat del cinema: *Viaggio in Italia*. La tasca intel·lectual a realitzar queda perfectament sintetitzada en les següents paraules de Rheingold:

Primer de tot trobar el significat que puguin tenir per a nosaltres, homes d'avui; i després aprofundir aquest significat, interpretar-lo, il·lustrar-lo, però d'una manera viva, autònoma, sense deixar-nos esclafar per les obres mestres que la literatura grega ha tret d'aquests mites...<sup>378</sup>

Subtilment, Moravia posa en boca del director alemany el pla artístic que està realitzant en la novel·la: interpretar en sentit modern els clàssics, però, encara més enllà, fer-ho d'una manera "viva" i "autònoma", és a dir, amb llibertat de creació. El novel·lista italià crea una història moderna que queda entrelaçada amb la mateixa *Odíssea* i els seus protagonistes: Ulisses i Penèlope. Tot un repte creatiu que recull cinematogràficament Godard des de les seves mateixes preocupacions i recerques estètiques. El problema, tècnicament parlant, rau en el límit d'aquesta interpretació i en com explicar històries vives que es relacionin amb els mites.

En efecte, sorgeix un dilema que porta al plantejament d'una qüestió d'hermenèutica dins la novel·la: l'ésser humà interpreta segons la pròpia concepció de l'existència i, per tant, resulta complex establir una lectura canònica en una sola direcció. L'obra proposa tres posicionaments: el del director, el del productor i el del guionista. El primer és psicològic; el segon "colossal", en el sentit de la poesia èpica amb què tracta de llegir una part del cinema els clàssics greco-latins; el tercer, el del protagonista, tracta de centrar-se en el text per, a partir d'aquí, establir relacions amb el real. La novel·la psicològica de Moravia sobre el sentiment del menyspreu esdevé també la de la polèmica intel·lectual sobre la base de la interpretació textual dels clàssics. Invitacions intel·lectuals que Godard no dubtarà a fer seves i redimensionar-les.

---

<sup>378</sup> *Ibíd.*, 133.

En l'exercici d'"hermenèutica" dins un automòbil camí de Capri, i un cop establertes les bases de la discussió, Rheingold explica la seva lectura psicològica del text homèric: "(...) la història d'Ulisses és la història de les relacions d'Ulisses amb la seva muller."<sup>379</sup> La lentitud del retorn -deu anys- i les infidelitats d'Ulisses fan que el director cregui que "en realitat, potser sense adonar-se'n ni tan sols, Ulisses no volia tornar a casa, no es volia reunir amb Penèlope..."<sup>380</sup> Més encara, Ulisses, segons la lectura de Rheingold, té por de tornar amb la seva dona i, per això, des del seu subconscient, crea entrebancs per al retorn: "l'*Odissea* no és sinó la història interna d'una repugnància, diguem-ne, conjugal."<sup>381</sup>

La clau de volta rau en la causa d'aquesta por que, hàbilment, el director lliga amb la causa de la marxa d'Ítaca i que, per a sorpresa de Riccardo, no és la guerra de Troia. Més endavant farà saber al lector aquesta raó. Ara, però, el que li interessa és portar la història d'Ulisses cap a una lectura interior de caràcter freudià:

(...) l'*Odissea* no és pas una aventura en extensió a través de l'espai geogràfic, com ens voldria fer creure Homer... al contrari, és un drama ben interior d'Ulisses... I tot el que hi succeeix són símbols del subconscient d'Ulisses... Coneixeu Freud, oi? (...) Freud ens servirà de guia en aquest paisatge interior d'Ulisses, i no Bérard amb els seus mapes i la seva filologia, que no explica res... I en lloc del Mediterrani explorarem l'esperit d'Ulisses... o, més ben dit, el seu subconscient.<sup>382</sup>

Rheingold contraposa la guia que suposa Freud pel "paisatge interior d'Ulisses", davant els mapes de Bérard. Aquí Moravia introdueix el nom de

---

<sup>379</sup> *Ibíd.*, 146.

<sup>380</sup> *Ibíd.*, 147.

<sup>381</sup> *Ibíd.*

<sup>382</sup> *Ibíd.*, 148.

Víctor Bérard,<sup>383</sup> hel·lenista francès autor d'una cèlebre traducció de *l'Odissea* el 1924 en prosa rítmica. Rheingold en parlar dels mapes de Bérard es refereix al fet que l'erudit francès va intentar reconstruir en la vida real els viatges d'Ulisses tot localitzant els llocs on s'esdevenen les seves aventures arreu de la Mediterrània. El guionista dóna voltes a les paraules del director i viu com un xoc la lectura que li proposa. Més encara, la veu com una desgràcia afegida –i aquí Moravia es mostra molt crític- amb les adaptacions cinematogràfiques de la literatura:

(...) no em podia haver caigut un guió pitjor: a la tendència habitual del cinema de canviar en pitjor tot el que no calia ser canviat, s'afegia en aquest cas la peculiar obscuritat, tota mecànica i abstracta, de la psicoanàlisi, aplicada, ni més ni menys, a una obra d'art tan lliure i concreta com l'Odissea.<sup>384</sup>

Riccardo insistirà en la seva lectura, diguem-ne, “filològica”, davant la “psicològica” de Rheingold i la “comercial” de Battista. La idea de l'exaltació de la geografia mediterrània i el mecanisme de retorn de l'exiliat a la seva pàtria natal constitueixen el mecanisme fonamental en la clau interpretativa de l'obra a ulls del guionista. La raó fonamental rau en el fet que Homer creia en la realitat sensible i, per tant, tot i que *l'Odissea*, en tant que obra profunda, pot albergar diversos significats, presenta un món real:

Però allò que distingeix els poemes homèrics, i en general l'art clàssic, és d'encloure aquests significats, i mil altres que ens puguin venir a la ment als moderns, en una forma definitiva que anomenaria profunda (...) el món d'Homer és un món real... Homer pertanyia a una civilització que s'havia desenvolupat d'acord i no pas en contrast amb

---

<sup>383</sup> Bérard va començar a publicar la seva traducció de *l'Odissea* a la Société d'Édition Les Belles Lettres de París el 1924. Vegeu Homerus, *Odyssée*, trad. Victor Bérard (Paris: Les Belles Lettres, 1924). Aquesta edició està disponible en línia. Vegeu Homère i Victor Bérard, "Odyssée par Bérard," *Société d'Édition Les Belles Lettres*, 1924, <http://iliadeodyssee.texte.free.fr/aaatexte/berard/accueilberard/odysberard.htm>.

<sup>384</sup> Moravia, *El menyspreu*, 150.

la natura... Per això Homer creia en la realitat del món sensible i el veia realment com el va representar.<sup>385</sup>

Tot això s'esdevé mentre Moravia descriu expressivament les característiques del caràcter mediterrani del paisatge que travessen fins arribar a la vil·la de Battista: una construcció moderna integrada en plena costa. Allà Battista s'alia amb Riccardo, ja que no comparteixen el punt de vista del director. En el fons, Moravia està confrontant una visió més mediterrània de la vida i de la cultura davant el món psicologista de tall germànic. La diferència, el concepte de "colossal", queda alleugerit pel de poesia. Battista té clar "que l'Odissea agrada i és estimada sempre perquè és una obra de poesia... i que jo vull que aquesta poesia passi tota a la pel·lícula... tal qual".<sup>386</sup>

La poesia acompanya, doncs, aquest intent de crear cinematogràficament l'*Odissea*. Riccardo es compromet a donar-li "tota la poesia d'Homer". Aquella nit dóna voltes, però, a la seva situació, ja que intenta "conciliar les meves exigències de literat honest amb les exigències ben diferents del productor".<sup>387</sup> Les dificultats de relació entre guionistes i productors s'expressa de manera simbòlica entre ells dos, ja que sent "que Battista era l'amo i jo el servidor".<sup>388</sup> A la terrassa de la casa, contempla la nit, cosa que no li evita tornar a les seves preocupacions i a pensar en Emilia. Mentre constata la semblança entre el lloc on es troba i els indrets del poema homèric, el seu pensament resta confús i lligat al guió de l'*Odissea*:

I, en efecte, després de romandre una bona estona quiet i sense pensaments enfront de la nit, el meu cervell va tornar gairebé a contraccor meu al seu pensament dominant, el d'Emilia; però aquesta vegada, potser per suggestions de les paraules de Battista i

---

<sup>385</sup> *Ibíd.*, 151-152.

<sup>386</sup> *Ibíd.*, 164.

<sup>387</sup> *Ibíd.*, 165.

<sup>388</sup> *Ibíd.*

Rheingold i del lloc tan similar als llocs descrits al poema homèric, estranyament confús i lligat al del guió de l'*Odissea*.<sup>389</sup>

Tot ha estat una preparació per arribar a un moment essencial. En aquest context, li ve a la memòria, com una mena de revelació pregon, un fragment de l'últim cant de l'*Odissea* en què "Penèlope reconeix finalment el marit, empal·lideix, gairebé es desmaia, i llavors li llança els braços al coll, plorant, i diu unes paraules que jo recordava molt bé, perquè les havia llegides vegades i més vegades i me les havia repetides a mi mateix".<sup>390</sup>

El protagonista recita els versos en qüestió seguint la traducció d'Ippolito Pindemonte. Atesa la importància de la cita, i la intencionalitat de Moravia a l'hora de reproduir-la, s'ha acudit directament a la versió original de Pindemonte.<sup>391</sup> El protagonista evoca els versos 260-266 del "Libro Ventitreesimo". Resulta interessant comparar-los no ja amb la traducció de Francesc Vallverdú (que segueix literalment la del text de Moravia), sinó amb la traducció realitzada directament del grec per l'humanista i poeta Carles Riba:

Ah! tu con me non t'adirare, Ulisse,  
Che in ogni evento ti mostrasti sempre  
Degli uomini il più saggio. Alla sventura  
Condannavanci i numi, a cui non piacque,  
Che de' verdi godesse anni fioriti  
L'uno appo l'altro, e quindi a poco a poco  
L'un vedesse imbiancar dell' altro il crine.<sup>392</sup>

---

<sup>389</sup> *Ibíd.*, 168.

<sup>390</sup> *Ibíd.*

<sup>391</sup> Pindemonte va publicar la seva traducció de l'*Odissea* en dos volums el 1829 a Milà. Vegeu Homer, *Odissea*, trad. Ippolito Pindemonte (Milano: Soc. Tipogr. de' Classici Italiani, 1829). L'edició, a cura de Silvia Masaracchio, es troba accessible en línia. Vegeu Omero i Ippolito Pindemonte, "Odissea," *A Cura de Silvia Masaracchio* <http://bachecaebookgratis.blogspot.com.es>, s.d., <http://www.aiutamici.com/ftp/eBook/ebook/Omero - Odissea.pdf>.

<sup>392</sup> *Ibíd.*, 298.



En la versió catalana de Carles Riba es llegeix:

- No t'enquimeris amb mi, Ulisses, tu que eres, dels homes,  
el de més seny! Per company, els déus ens han dat l'infortuni,  
ells que han trobat excessiu que l'un prop de l'altre gaudíssim  
del jovent i el lllindar de la vellura atenyéssim.<sup>393</sup>

Moravia introdueix una reflexió literària al voltant de la traducció. El seu protagonista, tot i que no sap grec, s'adona que Pindemonte no havia estat fidel a l'original homèric. Tanmateix, li agrada la versió proposada "pel sentiment que hi traspuava".<sup>394</sup> Cal no oblidar que Pindemonte és un autor classicista considerat com un dels precursors del romanticisme a Itàlia, tant pel tractament de la malenconia com per la importància dels sentiments. Les dues traduccions comparades permeten observar que, tot i la semblança, Pindemonte està focalitzant l'ideal amorós de l'envellir junts. Així aconsegueix una imatge molt expressiva a través de la visió mútua de l'emblanquiment dels cabells, "il crine", com a metàfora de l'edat. Precisament és això el que li interessa a Moravia donar al seu personatge: l'emoció que provoca el fet que ni el pas dels anys pot esborrar un amor com el d'Ulisses i Penèlope. Per reblar-ho, Moravia continua amb aquesta reflexió literària i viatja per la tradició per traslladar el lector des del romanticisme que inspira Pindemonte a l'humanisme medieval. I això és el que provoca l'altre cita important: Petrarca. Es tracta del sonet 317 de les Rimes.<sup>395</sup> En la novel·la, Riccardo evoca literalment el primer vers i el darrer tercet:

---

<sup>393</sup> Homer, *Odissea*, 386.

<sup>394</sup> Moravia, *El menyspreu*, 168.

<sup>395</sup> S'ha fet servir la versió de Rizzoli de la col·lecció "I Classici della Bur", amb introducció i notes de Guido Bezzola i amb un assaig d'Andrea Zanzotto intitulat "Petrarca fra il palazzo e la cameretta". La primera edició va aparèixer el 1976. S'ha tingut accés a la quarta edició del

Tranquillo porto aveva mostrato Amore  
(...)  
et ella avrebbe a me forse risposto  
qualche santa parola sospirando,  
cangiati i volti, e l'una e l'altra coma.

El sentit queda perfectament expressat pel protagonista de la novel·la: “El que m’havia colpit, aleshores, tant en Homer com en Petrarca, era el sentit d’un amor constant i inderrocable, que res no podia somoure ni refredar, ni tan sols l’edat.”<sup>396</sup>

Moravia ha fet ressonar en llavis del seu protagonista l’influx de l’*Odíssea* i l’ha situat en ple humanisme italià. Per què? Perquè troba en els clàssics l’expressió d’un amor constant i invencible que, en realitat, és allò que voldria aconseguir en la vida real i superar així les seves tenses relacions amb Emilia. La ressonància dels clàssics exposada en el tercer capítol es fa evident, com també la cristal·lització d’aquesta presència tan important d’Homer en la literatura del segle XX, com s’ha analitzat en el segon. D’altra banda, Moravia no refusa el cos a cos: introdueix directament les paraules dels clàssics dins la novel·la tot aconseguint un efecte d’absorció molt interessant. El procés de treball al voltant de la intertextualitat condueix a un resultat que es comentarà més endavant.

Tanmateix, lluny dels ideals poètics, la situació es complica quan, en una escena de *voyeur* accidental, observa com Battista mostra desig carnal per la seva dona amb poca resistència per part d’ella. Resta convençut, a més, que Emilia l’ha vist. Lluny d’aclarir la situació, les complicacions argumentals de Riccardo sobre si ha de fer o no el guió acaben un cop més d’empitjorar extraordinàriament la situació.

---

1993. Vegeu Francesco Petrarca, *Rime*, ed. Guido Bezzola i Andrea Zazotto, 4a ed. (Milano: Rizzoli, 1993), 506.

<sup>396</sup> Moravia, *El menyspreu*, 169.

Alberto Moravia segueix entrecreuant el pla personal amb el professional. En el capítol XVII, Rheingold vol acabar d'explicar a Riccardo Molteni el motiu pel qual Ulisses no desitja tornar a casa "perquè en realitat les seves relacions amb Penèlope són dolentes (...) És més: en realitat, Ulisses se'n va a la guerra perquè no s'hi troba bé, a casa seva... I no s'hi troba bé perquè, precisament, no està en bones relacions amb la seva muller".<sup>397</sup> Per al director, la clau de volta rau en la psicologia:

Penèlope és la dona tradicional de la Grècia arcaica, feudal, aristocràtica: virtuosa, noble, altiva, religiosa, bona mestressa de casa seva, bona mare, bona muller. En canvi, Ulisses anticipa els caràcters de la Grècia més tardana, la dels sofistes i els filòsofs: Ulisses és un home sense prejudicis i, si cal, sense escrúpols, agut, assenyat, intel·ligent, irreligiós, escèptic, sovint cínic i tot.<sup>398</sup>

Des d'aquesta perspectiva, Ulisses no fa mai cas al galanteig dels pretendents. Això provoca el disgust de Penèlope i, tot seguit, el seu menyspreu. Ulisses se'n va desesperat a la guerra de Troia i retarda el retorn a una llar on l'espera una dona que ja no l'estima i el menysprea. Quan, finalment, torna només podrà estimar-lo novament si mata els pretendents. Per si no li ha quedat prou clar, Rheingold li fa fins i tot un esquema sinòptic:

Punt primer: Penèlope menysprea Ulisses per no haver reaccionat com a home, com a marit i com a rei contra la intromissió dels Pretendents... Punt segon: aquest menyspreu provoca la marxa d'Ulisses cap a la guerra de Troia... Punt tercer: Ulisses, sabent que a casa l'espera una dona que el menysprea, inconscientment retarda tot al més possible el seu retorn... Punt quart: per reconquistar l'estimació i l'amor de Penèlope, Ulisses mata els Pretendents...<sup>399</sup>

---

<sup>397</sup> *Ibíd.*, 193.

<sup>398</sup> *Ibíd.*, 193-194.

<sup>399</sup> *Ibíd.*, 196.

Molteni sent senzillament “repugnància” per aquesta lectura de tall psicoanalític i la veu com una falsificació de l’obra original, la qual cosa aviva el desig d’abandonar la pel·lícula. El director li demana que s’ho rumii abans de prendre una decisió definitiva. Les hores que segueixen resulten molt significatives, ja que el guionista no pot deixar de projectar la interpretació psicoanalista de les relacions entre Ulisses i Penèlope sobre la seva mateixa situació personal amb Emilia. La conclusió és que creu interpretar que, en el seu cas, la venjança dels pretendents per reguanyar la dignitat a ulls d’Emilia seria refusar el guió i tornar a Roma.

#### 4.3.2 Epifanies o il·luminacions? James Joyce

Si abans Petrarca havia vingut a assistir els arguments de Molteni a favor d’una lectura canònica de l’*Odíssea*, ara el refús intel·lectual definitiu ve de la mà d’un autor ja citat a propòsit de Rossellini i de la seva utilització del relat “Els morts”: James Joyce. Moravia se centra en l’*Ulysses* de Joyce com a exemple d’una versió moderna d’Homer. Afirmar Molteni:

Joyce també va interpretar l’*Odíssea* a la manera moderna... i en l’obra de modernització, és a dir, d’enviliment, d’empetitiment, de profanació, encara va anar més lluny que vós, estimat Rheingold (...) Però Joyce almenys va tenir l’encert de deixar estar el Mediterrani, el mar, el sol, el cel, les terres inexplorades de l’antiguitat...Tot plegat ho transportà als camins fangosos d’una ciutat del nord (...) de vós i Battista, m’estimo més Battista amb tot el seu cartó-pedra.<sup>400</sup>

La cita resulta definitiva. El guionista reconeix en Joyce l’intent de “modernitzar” Ulisses en l’imaginari del segle XX, però no s’hi sent atret. Ara bé, li respecta que hagi deixat de banda el propi text homèric i l’espai de la Mediterrània. Aquest posicionament respon a un coneixement directe de l’obra de l’escriptor irlandès. Moravia confessa en la seva autobiografia que Joyce li va causar un

---

<sup>400</sup> *Ibíd.*, 215.

gran impacte quan el va llegir el 1926 i, fins i tot, se sap que tenia la intenció d'escriure'n un article que s'ignora si va arribar a fer i que, en qualsevol cas, s'ha perdut. La preocupació al voltant del gènere novel·lístic i els seus intents de renovació ocupen una bona part dels esforços intel·lectuals d'aquella dècada. El mateix Carles Riba, per exemple, pronuncia el 5 de juny de 1925 en relació amb la literatura catalana una conferència titulada "Una generació sense novel·la". En aquest context, Moravia publica el 1926 l'únic escrit signat amb el seu nom autèntic, Alberto Pincherle, un article intitulat "C'è una crisi del romanzo?" a *La Fiera Letteraria*. L'interès per Joyce el porta a conèixer amb deteniment allò que ha fet. En la seva autobiografia, reconeix que li agrada, encara que no va utilitzar l'*Ulisses* de Joyce com a instrument de treball. La raó estriba en el rebuig a l'estil analític: "Pero no me gustaba el estilo analítico, ni el de Joyce ni el de Proust, que era entonces la otra columna de Hércules de la literatura. Eran dos grandes analistas, que habían ensanchado los límites del realismo como no lo había hecho nadie antes de ellos."<sup>401</sup>

Distanciament i respecte. I una paraula que els relaciona: epifania, precisament el mot que s'ha detectat en aquest estudi com a clau entre la poètica de Rossellini i el mateix Joyce ressonant a través del poeta Charles Lewington:

Además, la novela, más que sobre la escritura, está basada en fantasmas o estructuras que más que «escritos» están «presentados» de ese modo y con esas formas que Joyce llama «epifanías», es decir, apariciones. ¿Qué es en el fondo una «tesitura» fantástica? Son las situaciones y los personajes. Ya antes de estar «escrito», el personaje «existe» precisamente como fantasma. En cuanto a la situación, es, sencillamente, la relación entre varios fantasmas.<sup>402</sup>

La idea del personatge com a fantasma presentat constitueix tota una poètica que a *Il disprezzo* esdevé un dels eixos clau, ja que, al capdavant, Emilia és un fantasma, mentre que Riccardo camina cap a la fantasmagoria. No és

---

<sup>401</sup> Moravia i Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, 148-150.

<sup>402</sup> *Ibíd.*, 120.

d'estranyar que, inicialment, el títol de l'obra fou *Il fantasma di mezzogiorno* (*El fantasma de migdia*). L'oncle Homer a Rossellini pertany a aquesta categoria, així com l'epifania es desenvolupa també en moments clau de *Viaggio in Italia*, essent la més forta, com s'ha analitzat, la de l'amor a través dels cossos momificats per la cendra de Pompeia. Antonioni i Fellini també fan ús d'aquest doble eix d'absència fantasmal i d'aparició epifànica, com s'ha vist. Tanmateix, Moravia matisa el seu propi concepte d'epifania, ja que prefereix el terme il·luminació:

No se desarrolla (es refiere al seu procés d'artista) en la cabeza, va surgiendo por iluminaciones sucesivas. El artista está siempre asistido por un demonio que es, precisamente, quien lo ilumina. Todo lo bueno que he escrito lo he hecho por iluminación. A mí esto me ocurre de un modo bastante fácil. Yo me ilumino, «me ilumino de inmensidad», como decía Ungaretti; es decir, me ilumino con aquello que estoy escribiendo. Sin iluminación no hay escritura, no habría libros. Ahora bien: ¿Qué es la iluminación? Lo que Joyce llamaba «epifanía». Joyce había acuñado esta palabra, epifanía; yo prefiero iluminación, que es el término preferido por Rimbaud. ¿Qué es la iluminación? Llego aquí a un punto tal vez más interesante todavía, que es del todo mío, porque nadie lo diría así. La iluminación es esto: una operación racional de una velocidad vertiginosa.<sup>403</sup>

El camí que apunta Moravia, i que després reprendrà Godard, és el de fornir un rastre cultural, estètic, literari... on neixen noves històries. És aquesta una concepció ja descoberta i aplicada per Rossellini a *Viaggio in Italia* on “les cites” no són il·lustracions ni l'arqueologia i les obres d'art “motius” més o menys pintorescos, sinó signes que comporten ressonàncies estètiques i reflexions metafísiques. L'*Odissea* és allà i, en tot cas, no és l'obra, sinó el que inspira l'obra el que pot ser motiu de nova ficció. Si més no, és el que pot representar *Il disprezzo*: una història moderna que cerca el rastre homèric. Cal, doncs, crear sota el signe de l'*Odissea*, d'Homer, d'Ulisses, però no “profanar” o “empetitir” l'obra originària.

---

<sup>403</sup> *Ibíd.*, 124.

Per enllestir l'explicació de com s'imagina Ulisses, el protagonista de la novel·la acudeix a un altre clàssic humanista, Dante, i recita a Rheingold el cant XXVI de l'Inferno:

«Oh, germans, que en nombre de cent mil...» vaig sentir que, contra la meua voluntat, una emoció sobtada em feia tremolar la veu. Pensava que en aquell pocs versos es contenia no solament la idea que em feia del personatge d'Ulisses, sinó de mi mateix i de la meua vida com hauria hagut de ser i, tanmateix, no era (...) i vaig prosseguir, sense entrebancs, fins al darrer vers: «I fins que el mar es clogué damunt nostre».<sup>404</sup>

En aquesta tessitura, que Moravia faci respondre el seu personatge, Riccardo, amb la recitació dels versos de Dante sobre Ulisses esdevé tota una declaració de principis que condueix a dos aspectes molt importants. El primer rau en la demostració de la importància d'Ulisses com a heroi clau en la literatura europea del segle XX, com s'ha anat afirmant en pàgines anteriors. El segon posa de relleu com el joc de la tradició determina l'atracció des del Romanticisme per l'Ulisses recreat per Dante a la *Divina Comèdia*, el significat del qual s'ha exposat tot advertint l'interès de la crítica pel tema, especialment entre els especialistes en literatura comparada. Com a conseqüència, i després del que s'ha analitzat en aquest estudi, s'observa com el cant XXVI de la Divina Comèdia constitueix no tan sols un dels textos més referenciats en la literatura del segle XX, sinó un vertader motiu intertextual que té conseqüències en noves creacions, com ja s'ha constatat en Ezra Pound a propòsit de la poesia, i ara dins el camp novel·lístic en Moravia. No és una cita culturalista el que fa significatiu el passatge, sinó el fet que, quan el guionista vol demostrar la potència del cant homèric, argumenta des de l'emoció de la interpretació que Dante fa d'Homer.

Més endavant es considerarà la importància d'aquest cant en el film de Godard. Ara cal anotar que per a Rheingold la cosa és clara: Riccardo aspira a un món semblant al de l'*Odissea*, però el món modern, segons el director, ja no és així.

---

<sup>404</sup> Moravia, *El menyspreu*, 219.

Moravia dibuixa en la consciència de Riccardo la descripció de l'escena en què Emilia organitza amb la serventa el sopar:

I aleshores vaig pensar: «Tanmateix, heus aquí una situació que hauria pogut tenir lloc igualment molts milers d'anys enrere, al temps d'Homer... La mestressa parlant amb la serventa, donant-li les instruccions per a l'àpat del vespre». Vaig recordar, pensant això, la bella llum radiosa i mitigada de la tarda que omplia el saló i, com d'encís, em semblà que la vil·la de Battista era la casa d'Ítaca; i Emilia, Penèlope, al moment de parlar amb la minyona.<sup>405</sup>

Aquesta recerca sobre el que significa la consciència moderna en el contrast amb el món del clàssics resulta d'una riquesa extraordinària.

La realitat s'imposa i Emilia, lluny de valorar la decisió de Riccardo, la refusa. De nou, ell intenta saber la raó del menyspreu, però ella no li dóna una causa racional: “-Perquè sí –crijà ella tot d’una-, perquè ets d’aquesta manera i encara que t’esforcis no pots canviar.”<sup>406</sup> Quan li afegeix que no és un home i que no es comporta com a tal, Riccardo conjectura que, potser, la clau està en el fet que ella hagi interpretat la permissivitat amb Battista com una manera de treure’n profit. Ella, però, confirma el que ja apuntàvem unes línies enrere. És el mateix caràcter de Riccardo el que ha complicat la situació. Emilia li confessa: “No t’ho perdonaré mai –crijà-, mai no et perdonaré haver arruïnat el nostre amor... jo t’estimava molt i no havia estimat mai ningú sinó a tu... i mai més no n’estimaré cap altre... i tu ho has espatllat tot amb el teu caràcter...”<sup>407</sup>

Trencades totes les relacions, Riccardo entén que el menyspreu havia nascut “del contacte continu dels nostres dos caràcters”<sup>408</sup> i es tanca sobre si mateix sota la idea que la seva lectura de l’*Odíssea* i la seva concepció d’Ulisses són les correctes, ja que responen a una visió més ideal del món.

---

<sup>405</sup> *Ibíd.*, 224.

<sup>406</sup> *Ibíd.*, 227.

<sup>407</sup> *Ibíd.*, 231.

<sup>408</sup> *Ibíd.*, 236.



La notícia, però, de la marxa a Roma d'Emilia amb Battista li representa un cop molt dur. Moravia ja no es limita a comparar escenes amb el món homèric, sinó que excel·leix en la construcció d'una escena directament i prodigiosament homèrica. Riccardo pren una barca a la Piccola Marina on, a popa, veu com seu Emilia. El diàleg que intenta establir-hi resulta suggeridor, ja que representa tota la capacitat de sinceritat de sentiments que ha estat impossible d'expressar aquells anys. Es dirigeixen cap a la Grotta Verde en la platja interior de la qual faran l'amor. Però en el seu interior, Emilia, com l'Anna d'Antonioni, desapareix en les entranyes mateixes de les roques. Abatut, el protagonista hi roman adormit durant més d'una hora. Tot havia estat una al·lucinació i apareix la complexitat de la realitat en la barreja de somni i record d'aquella escena:

Què havia succeït en realitat en el moment just en què m'havia ajagut a la platgeta, a dintre de tot de la cova? ¿M'havia adormit i havia somniat que havia estat amb Emilia, la veritable Emilia de carn i ossos? ¿O bé m'havia adormit i havia somniat que em visitava el fantasma d'Emilia? ¿O bé encara m'havia adormit i havia somniat que dormia i somniava l'un o l'altre dels dos somnis ja dits?<sup>409</sup>

Moravia explica la situació com un joc de nines russes on una realitat conté un somni que, al seu torn, conté una realitat amb un altre somni. S'hi adverteix el paral·lelisme amb l'escena ja comentada de l'anada d'Ulisses al regne d'Hades, on retroba la seva mare morta. El mite de la cova, com a símbol de la interioritat de la vida, i el de la barca lliscant per les aigües, com la de Caront al Leteu, hi són presents. Com Ulisses, Riccardo ha viatjat a l'inframón de l'Hades. I, com ell, s'ha enfrontat al món dels espectres, d'aquells "fantasmes dels que han basquejat a la terra"<sup>410</sup> com diu Homer. Ara es comprèn totalment per què Moravia va intitular inicialment la novel·la *Il fantasma di mezzogiorno*, títol que s'ha utilitzat en alguna traducció anglesa com *The Ghost at Noon*.

---

<sup>409</sup> *Ibíd.*, 255.

<sup>410</sup> Homer, *Odissea*, 201.

Aquesta idea del “fantasma” contemporani resulta altament significativa de la introspecció que procura el personatge *in absentia* tal com s’ha argumentat en l’estudi a propòsit de Charles Lewington i l’oncle Homer en *Viaggio in Italia* de Rossellini, i d’Anna en *L’avventura* d’Antonioni, i als quals hauriem d’afegir encara la galeria d’aparicions de dones en *8 ½* de Fellini. En realitat, Riccardo ha estat parlant durant tota l’obra amb un fantasma, cosa que cristal·litza al final de l’obra.

Sense esbrinar encara de què es tracta, rep un telegrama on s’anuncia que, a causa d’un accident, Emilia es troba en estat greu. En realitat, és morta. Per una incidència en la carretera, Battista es va veure obligat a frenar bruscamment, la qual cosa va provocar en Emilia, que dormia en el cotxe, un trencament del coll. A partir d’aquesta notificació, s’obté una revelació molt important per entendre el flux de la novel·la: el lector descobreix que Riccardo viu en una “demència raonada”<sup>411</sup> la continuació de l’equivoc que havia emmetzinat les seves relacions en vida i ara es perllongava després de la seva mort. Pensant en Ulisses i Penèlope, pren consciència que retrobar-la depèn ara completament d’ell, i no d’una al·lucinació o d’un somni, per la qual cosa decideix escriure “aquestes memòries”.<sup>412</sup>

La història que anunciava al començament del relat el protagonista-narrador constitueix, en realitat, unes memòries. El mateix gènere novel·lístic s’ha transformat en memorialístic, ja que tot el relat ha estat l’intent de fixar en l’eternitat la memòria d’Emilia. Emilia ha estat, doncs, un personatge *in absentia*, només vivent en la consciència de Riccardo. En aquest punt, Godard, en prescindir del punt de vista del guionista i en no assumir l’escena de la Grotta Verde, renuncia a aquest significat de la novel·la per dirigir-se cap a altres camins.

Amb aquesta proposta literària, Moravia aconsegueix conciliar el tractament des d’una perspectiva moderna de l’*Odissea* sense violentar el text clàssic. Una

---

<sup>411</sup> Moravia, *El menyspreu*, 258.

<sup>412</sup> *Ibíd.*

conciliació en molts sentits única entre el mite clàssic i el món del subconscient modern.

## 4.4 Assajar el cinema

### 4.4.1 Una obra singular

Quan Jean-Luc Godard estrena *Le Mépris* el 1963, té 33 anys. Venia de participar activament durant la dècada anterior en el pensament cinematogràfic mitjançant la seva tasca com a crític a *Cahiers du cinéma*. Això fa que aquell període biogràfic es conegui precisament en els seus estudis bibliogràfics com “Els anys Cahiers” (“Les années Cahiers”, 1951-1959).

En el tombant entre els anys cinquanta i seixanta, es produeixen dos fets importants per a la cinematografia i l'itinerari biogràfic de Godard. D'una banda, el 1959 es posava en la primera línia dels directors del moviment cinematogràfic de la *Nouvelle Vague* amb *À bout de souffle*. Basada en un argument original de François Truffaut, la produeix Gerard de Beauregard, el qual l'acompanyarà en la producció de les pel·lícules següents i serà determinant en el tramet econòmic per dur a terme *Le Mépris*. D'altra banda, Richard Brody en la seva biografia sobre Jean-Luc Godard, *Everything Is Cinema*,<sup>413</sup> explica que havia intentat infructuosament que una jove actriu

---

<sup>413</sup> Richard Brody tracta amb detall *À bout de souffle* (*Breathless* en anglès) i *Le petit soldat* en els capítols tercer i quart respectivament del seu llibre. Vegeu Richard Brody, *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard* (New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co, 2008), 53-106. En un article a la revista *PopMatters*, el crític Jon Lisi ho subratlla i tracta el paper de Karina com a musa de Godard. Vegeu Jon Lisi, "The Magical Presence of Anna Karina: More Than Godard's Muse," *PopMatters*, 2014, <http://www.popmatters.com/column/186395-the-magical-presence-of-anna-karina-more-than-godards-muse/>.

danesa, Hanne Karin Bayer, més coneguda com Anna Karina, actués a *À bout de souffle* a causa de la seva negativa a protagonitzar un nu. En canvi, aconsegueix la seva participació en el film següent, *Le Petit Soldat*. Anna Karina esdevé la musa del cinema de Godard d'aquells anys, cosa que suposarà la filmació conjunta de set films: *Le Petit Soldat*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*, *Bande à part*, *Alphaville*, *Pierrot le fou* i *Made in USA*. En la biografia de Godard aquest període es coneix com "Els anys Karina" ("Les années Karina", 1959-1967). La col·laboració artística s'estén al pla sentimental, i així es casen el 3 de març de 1961. Tanmateix, si la col·laboració cinematogràfica encara s'estendrà durant uns anys, l'amorosa no tindrà gaire recorregut, ja que, després de diverses desavinences, la parella acaba divorciant-se el 21 de desembre de 1964. Des d'aquesta perspectiva, *Le Mépris* (1963) se situa significativament just en el moment de crisi de la seva relació personal.

La cinematografia de Godard ha fet un salt molt important en la dècada dels seixanta i ha comptat amb el suport de producció de Georges Beauregard en associació amb el productor italià Carlo Ponti en films com *Une femme est une femme* i *Les Carabiniers* (estrenada a París el març de 1963). Aquest darrer constitueix el film anterior a *Le Mépris* i crida l'atenció per dos aspectes. En primer lloc, pel fet, casual o no, que un dels personatges es digui Ulysse. Cal tenir present que el mateix Rossellini hi participa com a guionista, juntament amb Jean Gruault. L'obra és l'adaptació d'una peça del dramaturg italià Beniamino Joppolo. Dos pagesos, Ulysse et Michel-Ange, serveixen com a fil conductor per endinsar-nos en l'experiència de la guerra i de les seves vicissituds. En segon lloc, la pel·lícula fracassa tant des del punt de vista comercial com crític. En aquest context, un dels productors, Carlo Ponti, vol un canvi de rumb per seguir produint Godard. En un interessant documental, *// était unes fois... Le Mépris* d'Antoine de Gaudemar<sup>414</sup> (2009), Godard, que es

---

<sup>414</sup> El 2009, Antoine de Gaudemar filma aquest document audiovisual sobre *Le Mépris*. Resulta molt interessant ja que conté declaracions, entre d'altres, del mateix Godard, del crític i estudiós Alain Bergala, del cineasta Jacques Rozier, que en va fer dos reportatges sobre el rodatge de la pel·lícula, i del protagonista masculí, Michel Piccoli. L'edició en Blu-ray de *Le*

mostra molt clar i sincer en les respostes a les qüestions que se li plantegen sobre el film, confirma el descontentament de Ponti i la seva voluntat de realitzar un film “clàssic” si el productor italià disposa d’una novel·la per adaptar. És aquí on entra *Il disprezzo* de Moravia:

Godard: - Carlo Ponti no volia seguir fent films estrambòtics com creia que jo feia. Li vaig dir a Beauregard: “Digui-li que si Carlo Ponti té una novel·la per adaptar, ho faré. Estic preparat per al cinema clàssic, m’agraden tots els tipus de cinema i, per què no?” I entre les novel·les de les que Ponti podia obtenir els drets estava *El Menyspreu*. Llavors, la vaig llegir i li vaig dir...

Veu in off: - No l’havia llegit abans?

Godard: - No, però coneixia Moravia per la seva novel·la, que em sembla la millor, que m’havia influït molt: *Le ambizioni sbagliate*. Va anar així. Vaig veure Moravia, estava d’acord i ja està. No va treballar el guió, va confiar en nosaltres. Era un home encantador.<sup>415</sup>

Carlo Ponti, coproductor el 1954 del primer film sonor de l’*Odissea*, l’*Ulisse* de Mario Camerini, i amic com hem vist d’Alberto Moravia, amb qui manté una estreta relació com a col·laborador intel·lectual influent en la cinematografia italiana de l’època, resulta una peça cabdal perquè Godard arribi a la novel·la clau d’aquesta tesi. Les paraules del director proporcionen, doncs, tres informacions rellevants per a l’objecte central d’aquest estudi. La primera: l’arribada de Godard a *Il disprezzo* a través de Carlo Ponti. Aquesta declaració resulta reveladora, ja que fins aleshores disposàvem de la informació d’Alberto Farassino manifestada en el seu llibre sobre Godard el 1974 sobre un hipotètic suggeriment de Rossellini:

---

*Mépris* realitzada per StudioCanal el 2012 l’inclou en els extres. Vegeu Antoine de Gaudemar, *Il était une fois...Le Mépris* (França, 2009).

<sup>415</sup>Ibíd.

È però anche *Il disprezzo* resta molto italiano e rosselliniano, e non solo perché a quanto pare era stato proprio Rossellini a suggerire a Godard di fare un film dall'omonimo romanzo di Moravia.<sup>416</sup>

La segona: el fet que, tot i haver llegit Moravia i, en concret, tenir present *Le ambizioni sbagliate*,<sup>417</sup> no coneixia prèviament la novel·la. Després de llegir-la, accepta de dur-la al cinema. I, finalment: la informació directa que l'escriptor italià no va participar en absolut en el guió.

Colin MacCabe<sup>418</sup> ha prestat atenció a la figura de Godard i, en concret, a *Le Mépris*. Entre les fonts consultades, destaca la biografia *Godard : retrato del artista a los setenta*,<sup>419</sup> la coordinació amb Laura Mulvey del volum ja citat de *Le Mépris: Godard's Contempt : essays from the London Consortium*<sup>420</sup> i la introducció a l'edició fílmica de *Le Mépris* que duu a terme en Blu-ray StudioCanal Image.<sup>421</sup> Precisament, en aquesta darrera, MacCabe ratifica i

---

<sup>416</sup> Vegeu Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard* (Milano: Il Castoro, 2007), 52.

<sup>417</sup> Apareguda el 1935, aquesta és la segona novel·la de Moravia després de *Gli indifferenti*. La va editar Mondadori: Alberto Moravia, *Le ambizioni sbagliate* (Milano: Mondadori, 1935).

<sup>418</sup> Colin MacCabe, professor de llengua i literatura angleses, és autor de diversos assaigs literaris, entre ells sobre Joyce, i també de cinematografia i literatura. En aquest apartat, ha estudiat Godard i, en concret, ha escrit sobre *Le Mépris, Contempt* en anglès.

<sup>419</sup> Publicada en anglès el 2003, va aparèixer en castellà dos anys més tard. Vegeu Colin MacCabe, *Godard : retrato del artista a los setenta*, trad. Vicente Villacampa (Barcelona: Seix Barral, 2005).

<sup>420</sup> Ja s'ha subratllat la importància que té que s'hagi realitzat una mirada acadèmica multidisciplinària en un volum on s'apleguen dinou articles redactats per estudiants sobre i/o al voltant al voltant del film, tant pel que representa la manera d'abordar temes que afecten les humanitats en l'època contemporània com per la complexitat que implica *Le Mépris*. Vegeu MacCabe i Mulvey, *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*.

<sup>421</sup> La introducció de Colin MacCabe és el primer dels extres que inclou StudioCanal en l'edició en Blu-ray Disc de *Le Mépris* el 2012. Té una durada de cinc minuts. Vegeu StudioCanal Image, *Introducción de Colin MacCabe a Le Mépris* (France: StudioCanal Image, 2012).

sintetitza allò que, a propòsit de Brigitte Bardot, ja havia afirmat amb unes altres paraules en la biografia sobre Godard: “La raó perquè fos la pel·lícula més cara i convencional de Godard va ser Brigitte Bardot, l’estrella més famosa del cinema francès i europeu de l’època. Encarnava des de *I Déu va crear la dona* la dona francesa, moderna i sensual.”<sup>422</sup> Per a MacCabe, B.B. –com era coneguda popularment l’actriu– resulta clau perquè *Le Mépris* es pogués dur a terme: “Con *El desprecio*, Godard canvià de proceder, y entre otras cosas se encontró por primera y única vez en su vida con un productor americano. La clave del cambio de relaciones de producción fue Brigitte Bardot.”<sup>423</sup>

Aquest ideal de joventut del moment que representa Bardot (“és l’ànima de la nostra època”, com va dir Jean Cocteau) va casar bé amb els objectius de Godard. Bardot tenia present que, des de *Cahiers du cinéma*, havia estat defensada en el començament de la seva carrera, de manera que, en ser convidada a fer el paper per Godard, va llegir la novel·la i va acceptar. Al productor Georges de Beauregard li va semblar una bona oportunitat comercial i va comptar amb un productor americà, Joseph E. Levine. Aquest fet és important, ja que, com recorda MacCabe,<sup>424</sup> la primera escena li devem al productor americà que, en veure la primera visió, va trobar a faltar l’aprofitament de la sensualitat de Bardot. Després d’una llarga discussió de si hi havia d’haver un nu de l’actriu, es decideix que sí i Godard va aprofitar l’ocasió per fer una escena memorable, rica en anotacions i connotacions. Per a MacCabe, aquesta escena “brinda el retrato acaso más bello de la mujer más fotografiada de Europa, y un indicio de la felicidad conyugal que había de convertirse en una catástrofe en el transcurso de la película.”<sup>425</sup>

---

<sup>422</sup> *Ibíd.*

<sup>423</sup> MacCabe, *Godard : retrato del artista a los setenta*, 168-169.

<sup>424</sup> StudioCanal Image, *Introducción de Colin MacCabe a Le Mépris*.

<sup>425</sup> MacCabe, *Godard : retrato del artista a los setenta*, 176.

Tot és a punt: una pel·lícula clàssica seguint els models admirats de Hollywood i amb una cobertura de producció important; un gran guió a partir de la novel·la de Moravia i una estrella com Brigitte Bardot. Però no es podria explicar l'aire de misteri i profunditat en la mirada que amara tot el film sense tornar a la clau biogràfica de la crisi d'una parella anomenada Karina/Godard. L'actor protagonista masculí de la història, Michel Piccoli, és molt clar en la seva visió sobre el que representaven Bardot i ell en el rodatge del film. Les declaracions següents són del tot reveladores:

Vam arribar Brigitte i jo: jo a "godarditzar-me, i ella "karinitzar-se" (...) Crec que li emocionava molt rodar aquesta història. En primer lloc, perquè estava totalment inclosa en aquesta història, jo crec, la seva més pregonera intimitat. Tenia una actriu magnífica que en aquella època era una estrella mundial. Però tenia al seu costat, durant el rodatge, una altra actriu admirable. Tenia a les seves dues dones al seu costat, per dir-ho així. Estava aquella dona imaginària, i una dona real.<sup>426</sup>

Certament, Piccoli expressa amb claredat aquest joc de miralls sensacional entre la vida i l'art durant la filmació de *Le Mépris* i que, després d'haver analitzat la novel·la de Moravia, es pot comprendre encara amb més profunditat. Apareixen així Bardot i Karina com les dues cares de la dona ideal i de la dona real en conflicte de convivència, talment com la dicotomia amb què Riccardo viu des dels ulls de Moravia entre la nostàlgia d'un amor en harmonia i el sentiment del menyspreu en relació a Emilia. No endebades, i com s'ha comentat anteriorment, hi ha una clau autobiogràfica també en la història de la novel·la de Moravia: la relació amb la seva dona, l'escriptora Elsa Morante, de qui es divorcia el 1962. Es dibuixa, doncs, un encreuament interessant entre vida i art de la mà de dues històries paral·leles que acaben afectant la literatura i el cinema.

---

<sup>426</sup> de Gaudemar, *Il était une fois...Le Mépris*.



Alain Bergala<sup>427</sup> explica de manera diàfana la relació de Godard amb la novel·la de Moravia:

L'existència de la novel·la de Moravia és important per a la pel·lícula de Godard. Dubto que hagués fet la mateixa pel·lícula sense aquesta novel·la, per raons de contingut, no per raons de guió (...) Aquí no és l'argument sinó els sentiments allò que li interessa. Encara que després digui: "és igual, és una novel·leta". Menteix. Bo, reescriu la història.<sup>428</sup>

En efecte, l'estudi comparat de les dues obres demostra que fóra impossible aquest diàleg artístic sense una implicació clara de la mirada cinematogràfica sobre l'univers de paraules de la novel·la. A més, Bergala es fixa en un detall important: l'opacitat que encarna Bardot, com una de les claus interpretatives per comprendre el dolor que provoca el menyspreu. I conclou: "Godard fa servir el rostre de Bardot com una superfície opaca."<sup>429</sup>

Un dolor la causa del qual no podem esbrinar. El mateix Godard admet anys més tard que no sap què és el menyspreu.<sup>430</sup> Hi ha un punt de misteri sobre el que se sustenta el film i que constitueix el nucli dur del significat de la recerca de Godard: què passa en una fracció de segon en què una relació es trenca? Com es produeix això? La pel·lícula sembla desplaçar-se cap a aquesta mena de vertigen que significa l'instant de ruptura pel qual es passa de l'amor al menyspreu. Cal matisar que, si Moravia posa l'accent en la "demència raonada" del guionista, Godard ho fa sobre l'opacitat de la seva dona.

Godard culmina en *Le Mépris* un dels eixos clau en el cinema modern des de la postguerra: l'escenificació de la crisi sentimental que comporta la relació de

---

<sup>427</sup> Juntament amb els estudis sobre Rossellini, Bergala ha aprofundit també de manera pregona el cinema de Godard. Vegeu Alain Bergala, *Godard au travail. Les années 60* (París: Cahiers du cinéma, 2006).

<sup>428</sup> Julien Gaurichou, *Le Mépris totalement tendrement tragiquement* (France, 2007).

<sup>429</sup> *Ibíd.*

<sup>430</sup> de Gaudemar, *Il était une fois...Le Mépris.*

parella contemporània des de Rossellini a Fellini passant per Antonioni. Un fil eminentment italià, cosa que fa que *Le Mépris* esdevingui la pel·lícula més italiana del director francès. En aquest sentit, cal recordar que, juntament amb la novel·la, l'altra gran clau és Rossellini i, en concret, *Viaggio in Italia*. Alain Bergala, al qual ja hem vist citar Godard a propòsit de Rossellini, ho afirma de manera categòrica a l'hora de valorar les fonts creatives de *Le Mépris*:

La meitat de les coses de *Le Mépris* vénen de *Viaggio in Italia*: per exemple les estàtues de déus, o el moment de la parella a la meitat de la pel·lícula que és *Viaggio in Italia* en vint minuts (...) Godard té dos models. Un model literari que és el guió de Moravia, i un model de cine que és *Viaggio in Italia*. I barreja molt bé els dos, tant que no es veu que hi ha dos orígens.”<sup>431</sup>

Literatura i cinema, cinema i literatura en un cercle artístic que parteix d'Itàlia perquè, un cop arribat a França, retorni a Itàlia. Tot un viatge amb Homer i el destí mateix de l'art cinematogràfic com a teló de fons.

#### 4.4.2 Filmar un pensament

A l'hora de considerar la cinematografia de Jean-Luc Godard, s'adverteix un tret definitori: la condició del crític que, des d'un posicionament intel·lectual, ha decidit “filmar idees”. Aquesta condició fa que allò que Fellini reclama, una capacitat per part del cinema d'equiparar-se a les altres arts pel que fa a un discurs humanista, en Godard sigui efectiu: el cinema és un gran contenidor de temes que parlen del drama de l'existència i de la recerca de la bellesa. D'aquí que el seu esclat a través de la imatge sigui la pel·lícula, una nova concepció d'obra estètica que inaugura una expressió humanista en el segle XX. Directors com Godard no tan sols ho entenen en el seu moment, sinó que exploren el significat d'aquesta creació i els seus límits. El cinema com a subjecte forma part de la mateixa temàtica que exposa.

---

<sup>431</sup> Ibíd.

Godard realitza un cinema d'idees i el millor argument per demostrar-ho són les mateixes paraules del cineasta. Afirmar en una conversa a *Cahiers du cinéma*:

En tanto que crítico, ya me consideraba cineasta. Ahora sigo considerando que soy un crítico y, en cierto sentido, más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago una película, en la que introduzco una dimensión crítica. Me considero un ensayista, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos: simplemente, los filmo en vez de escribirlos. Si el cine tuviera que desaparecer, me resignaría: me pasaría a la televisión y, si la televisión desapareciera, volvería al bolígrafo y al papel. Para mí existe una gran continuidad entre los distintos medios de expresión. Todo forma un bloque. La cuestión está en saber abordar ese bloque por el lado que más nos convenga.<sup>432</sup>

Aquestes paraules revesteixen una importància cabdal. En primer lloc, perquè denoten la concepció del cinema com un ampli fenomen del qual la crítica en forma part. En segon lloc, perquè en introduir la dimensió crítica en cinema, es pot parlar "d'assaig". En quin sentit? Per a Godard, els seus films són el resultat de crear novel·les en formes d'assaig, tan sols que aquesta creació no es deu a l'escriptura, sinó a la filmació. La idea és potent, ja que si l'assaig està considerat per sí mateix com un gènere obert capaç d'integrar altres gèneres, aplicar una concepció assagística en un art també tan obert a la integració d'altres arts com el cinema comporta una llibertat de creació i d'esperit enormes. I aquesta fórmula és la que millor defineix el que tracta de fer Godard a *Le Mépris*: assajar una novel·la en cinema.

---

<sup>432</sup> La conversa es pot llegir a *Cahiers du Cinéma*, n.º 138, desembre de 1962. Es tracta d'un número especial dedicat a la Nouvelle Vague, realitzat per Jean Collet, Michel Delahay, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe i Bertrand Tavernier. Subratllada i comentada per Javier Diment, està inclosa en el llibre *Jean-Luc Godard por Jean Luc-Godard*, així com, més recentment, en el volum editat el 2010 per Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas. Vegeu Jean Luc Godard, Núria Aidelman, i Gonzalo de Lucas, *Jean-Luc Godard: pensar en imàgenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, ed. Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas, trad. Natalia Ruiz Martínez i Javier Bassas Vila (Barcelona: Intermedio, 2010), 16.

Val a dir que el mateix autor de la novel·la, Alberto Moravia, aplica també una concepció assagística en la seva obra, ja que *El menyspreu* és una novel·la d'idees, i d'idees estètiques, que conté així mateix una reflexió sobre el cinema modern. I poesia. El caràcter sintètic de l'assaig comporta saber pensar amb i en metàfores i, per tant, dotar de símbols connotats el discurs narratiu. Es pot dir que els dos creadors coincideixen en aquest punt: Moravia és un novel·lista atent a la gran tradició d'assajar en la línia narrativa des d'una perspectiva poètica i, a voltes, lírica. Godard és un director que parteix del magma estètic de les arts i la literatura, un magma que constitueix el seu medi natural d'expressió. D'aquí que les cites, explícites o subliminals, i els fluxos de la intertextualitat actuïn com elements definidors de l'expressió estètica plantejada en el film.

Es pot fer un pas endavant en aquesta reflexió gràcies al pensament que el filòsof Gilles Deleuze desenvolupa en el capítol setè, intitulat significativament en la versió en castellà "El pensamiento y el cine", del seu llibre *L'image-temps : cinéma 2 (La imagen-tiempo : estudios sobre cine 2)*.<sup>433</sup> Per al filòsof, la qüestió clau és que el cinema de Godard es fonamenta en categories que converteixen els films en vertaders sil·logismes:

En este sentido los géneros reflexivos de Godard son auténticas «categorías» por las cuales pasa el film. Y la mesa de montaje se concibe como una mesa de categorías. Hay en Godard algo de aristotélico. Los films de Godard son silogismos, que integran a la vez los grados de verosimilitud y las paradojas de la lógica. No se trata de un procedimiento de catálogo, ni siquiera de *collage*, como sugería Aragón, sino de un método de constitución de series, cada una marcada por una categoría (los tipos de series pueden ser muy diversos). Es como si Godard rehiciera el camino inverso al que seguíamos hace poco, y reencontrara los «teoremas» en el límite de los «problemas».<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> S'ha citat aquest important assaig des de la perspectiva d'Antonioni i s'ha vist referenciat per Pilar Pedraza al voltant de Fellini. Ara s'analitza com Deleuze proposa a *La imagen-tiempo : estudios sobre cine 2* una suggeridora reflexió estètica i filosòfica sobre el cinema de Godard.

<sup>434</sup> Vegeu Deleuze, *La imagen-tiempo : estudios sobre cine 2*, 246-247.

A més, aquestes categories no són fixes, sinó que es poden combinar de manera diversa. Això dota d'una gran flexibilitat el discurs cinematogràfic, que pot passar d'un gènere a un altre amb facilitat. Així ho argumenta Deleuze:

Godard no cesa de crear categories: de ahí el singular papel del discurso en muchos de sus films donde, como señalaba Daney, un género de discurso remite siempre a un discurso de otro género. (...)

Es que las categorías, según Godard, no están fijadas de una vez para siempre. Con cada film se redistribuyen, se reorganizan, se reinventan. Al guión técnico de las series les corresponde un montaje de categorías, nuevo cada vez. Cada vez las categorías nos tienen que sorprender, y sin embargo no deben ser arbitrarias, deben estar bien fundadas y mantener entre sí fuertes relaciones indirectas: en efecto, no deben derivar unas de otras, a tal extremo que su relación es del tipo «Y...», pero este «y» debe acceder a la necesidad.<sup>435</sup>

Deleuze observa que sovint es produeix una combinatòria entre la paraula escrita, que indica la categoria, i la imatge visual, que indica la sèrie:

Ocurre con frecuencia que la palabra escrita indica la categoría, mientras que las imágenes visuales constituyen las series: de ahí la singular primacía de la palabra sobre la imagen, y la presentación de la pantalla como pizarra. Además, en la frase escrita, la conjunción «y» [et] puede adquirir un valor aislado y magnificado ( *Ici et ailleurs*). Esta recreación del intersticio no indica por fuerza una discontinuidad entre las series de imágenes: se puede pasar continuamente de una serie a otra al mismo tiempo que la relación de una categoría a la otra se hace ilocalizable, como se pasa del vagabundeo a la balada en *Pierrot le fou*, o de la escena de pareja a la epopeya en *El desprecio*.<sup>436</sup>

Deleuze no s'atura en aquest punt. Veu en la relació entre el cos i el cervell en el cinema una ocasió única per parlar de pensament, un tret que veu definitiu

---

<sup>435</sup> Ibíd., 247.

<sup>436</sup> Ibíd., 247-248.

en l'art cinematogràfic de la *Nouvelle Vague* i que, en Godard, s'aplica perfectament. En el capítol següent de la mateixa obra parla de "Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento". Per fer-ho, es refereix a la cinematografia d'Antonioni, on identifica l'aplicació més genuïna d'aquest tret estètic, tal i com ha estat analitzat al voltant d'aquest director.<sup>437</sup> I rebla la reflexió amb el concepte de "cinema d'actituds i postures" que duu a terme la *Nouvelle Vague* i que, en el cas de Godard, cobra un significat especial amb la noció de restituir les imatges als cossos que les van proporcionar:

La *nouvelle vague*, en Francia, llevó muy lejos este cine de actitudes y de posturas (cuyo actor ejemplar sería Jean-Pierre Léaud). A menudo los decorados están hechos en función de las actitudes del cuerpo que ellos regulan y de los grados de libertad que les dejan, como el apartamento de *El desprecio* o la habitación de *Vivre sa vie*, en Godard. (...) La fórmula con que Daney define *Ici et ailleurs*, restituir las imágenes a los cuerpos sobre los que fueron tomadas, es válida para todo el cine de Godard y para la *nouvelle vague*.<sup>438</sup>

Aquesta noció assagística en l'art de la novel·la i del cinema intensifica la dialèctica entre art i pensament, cosa que converteix la lectura conjunta d'*Il disprezzo* i *Le Mépris* en un dels exercicis hermenèutics de caràcter comparatista entre literatura i cinema més fecunds i atractius de la creativitat artística del segle XX. En aquest sentit, tant la novel·la com el film plantegen un diàleg que esdevé una aportació de primer ordre en la cultura contemporània, i de grans conseqüències. Per completar el que ja s'ha avançat durant l'anàlisi de la novel·la, se sintetitzen tot seguit alguns dels aspectes principals d'aquest diàleg.

En primer lloc, l'obra de Moravia proposa una reflexió sobre el significat de l'*Odissea* i de l'univers homèric en la modernitat. Aquesta qüestió resulta fonamental, ja que, al capdavant, representa tornar al gran temple literari i

---

<sup>437</sup> *Ibíd.*, 251-252.

<sup>438</sup> *Ibíd.*, 256-257.

cultural que és l'*Odissea* per convertir-la en l'epicentre d'una reflexió humanista del món contemporani. Cada protagonista té una representació diferent d'Ulisses perquè cadascú té una concepció diferent de l'existència.

En segon lloc, i en tant que el motiu argumental és l'adaptació al cinema de l'*Odissea*, el cinema esdevé subjecte temàtic. La qüestió principal és com fer que l'*Odissea* entri en la història del cinema. En aquest punt, ja s'ha destacat la coincidència de l'aparició de la novel·la amb l'estrena del film de Mario Camerini. Així, la dialèctica d'idees estètiques entre els personatges esdevé el mecanisme clau tant de la "novel·la-assaig" de Moravia com del "film-assaig" de Godard, el qual emfasitza aquest aspecte en posar el mateix Fritz Lang com a actor que representa el paper de director de la pel·lícula de ficció dins de la ficció de la pel·lícula.

En tercer lloc, la saviesa cinematogràfica de Moravia li permet en la novel·la posar en joc una reflexió sobre els mecanismes de funcionament de la producció cinematogràfica que Godard intensifica en el film. En aquest context, el protagonista mostra la dicotomia entre un ideal personal, esdevenir un autor teatral, i la seva realitat de guionista, amb les servituds que la seva tasca creativa comporta i que queden molt ben retratades tant en la novel·la com en la pel·lícula.

En quart lloc, Moravia marca la traça de les possibilitats de lectura del text homèric en cinema fins a un total de tres: una per cada protagonista masculí. El primer consistiria a captar en cinema la poesia èpica "colossal" dels versos homèrics –productor-, cosa que sembla tenir el seu correlat objectiu en la pel·lícula de Camerini. El segon plantejaria una lectura "moderna", cosa que equival a psicoanalitzar Ulisses –director- i a reiventat la lectura homèrica des de la consciència moderna. El tercer, el que vol defensar el guionista, s'ha d'entendre des d'una lectura canònica capaç de respectar filològicament el mateix text tot expressant la seva lírica i el sistema de valors i ideals que conté entorn de dues idees clau, si més no: la vida com l'aventura del viatge i el cant a la Mediterrània que comporta, i el retorn a la pàtria. Godard, atent a aquesta

idea, la modifica en donar un ordre diferent en l'assignació de lectures i personatges.

I, finalment, la qüestió més subtil. L'obra pren com a títol un sentiment: el menyspreu que sent el protagonista per part de la seva dona sense arribar mai a saber-ne el perquè. Aquest drama en la tessitura d'una parella moderna amb els problemes econòmics a què ha de fer front s'interrelaciona amb el pla més intel·lectual, de manera que, al capdavall, el que s'està fent és utilitzar el text homèric com a mirall on es projecten inquietuds contemporànies. D'aquesta manera, no es parlaria de l'*Odissea* com una simple citació en la novel·la ni de pura adaptació en el film, sinó d'un element intertextual que actua com a origen de nova creació. Aquí rau el *quid* de la qüestió: gràcies a la tasca de Moravia i Godard es defineix en un eix de deu anys aproximadament el que resulta substancial per a la història de l'estètica: que l'*Odissea* és un text clàssic fonamental per comprendre l'arquitectura del cinema modern.

#### 4.5 Godard i Homer: de Penèlope a Brigitte Bardot

Un cop establertes les bases d'una lectura conjunta d'*Il disprezzo* i *Le Mépris*, i examinada la novel·la des d'aquesta perspectiva, cal ara completar aquest exercici hermenèutic des del que és i significa la pel·lícula. Fidel al cinema d'assaig, Godard aprofita l'original presentació dels crèdits de *Le Mépris* per reconèixer dos aspectes: que la pel·lícula es basa en la novel·la de Moravia i una accentuació des de bon començament de la reflexió del paper del cinema al voltant d'una frase que Godard atribueix a André Bazin: "El cine –diu André Bazin– substitueix la nostra mirada per un món més en harmonia amb els nostres desigs. *El menyspreu* és una història d'aquest món."<sup>439</sup>

---

<sup>439</sup> La crítica ja ha advertit, entre ells Alain Bergala, que aquesta frase en realitat va ser escrita per Michel Mourlet en l'article "Sur un art ignoré", aparegut en el número 58 de *Cahiers du*



I, en aquest instant, la càmera, que ha anat resseguint en tràveling un personatge femení que llegeix –i que després se sabrà que és la secretària del productor en les ruïnes dels estudis de Cinecittà-, es dirigeix a l'espectador per retornar la mirada i oferir-li entrar a la història que es proposa. I la mirada condueix a una escena sensual en què Camille apareix nua i ajaguda d'esquena en el llit conjugal amb Paul Javal. S'ha comentat suara l'origen d'aquesta escena nascuda de la imposició d'un nu amb Brigitte Bardot per part dels productors. I, tanmateix, la imposició significa una oportunitat perquè Godard creï una escena memorable treballada des d'una perspectiva pictòrica. El motiu de la dona que jeu nua al·ludeix a quadres com *La maja desnuda* de Francisco de Goya, però sobretot a *La Venus del mirall* d'un pintor pel qual Godard sent una gran atracció: Diego Velázquez. En efecte, tant en el quadre com en el film, l'espectador veu aquesta dona nua des de darrera i confrontada al mirall. La bellesa eròtica fa que Goya parli de Venus i Godard sembla evocar també a través de Bardot/Camille una bellesa de caire mitològic que preludeix el misteri d'una realitat interior. Es tracta, doncs, d'un retrat cinematogràfic dinàmic, en procés, que el converteix en un gènere de reflexió psicològica. El treball tonal de colors de l'espai, primer en vermell, després amb il·luminació clara i finalment en blau, acaben de dotar de força pictòrica un film dirigit fotogràficament per Raoul Cautard, i que reconeix un extraordinari reforç amb la música de Georges de Leroue.

La qüestió principal és la declaració amorosa a partir del gust pel cos que és contemplat en part a través d'un mirall que, de fet, l'espectador no adverteix, cosa que provoca un discurs el·líptic, com el de la càmera resseguint la noia de

---

*cinéma*. La que Godard atribueix a Bazin diu: " Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ". La frase exacta de Mourlet és: "Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs". Vegeu Michel Mourlet, "Sur un art ignoré," *Cahiers du cinéma*, 1959. Aquest pensament ha servit per establir pensament crític al voltant de la pel·lícula, com succeeix en el cas de Bergala. Vegeu Alain Bergala, *Nadie como Godard* (Barcelona: Paidós, 2003), 28.

la primera escena. Es produeix un vertader joc de perspectives, cosa que duu a un altra obra mestra de Velázquez: *Las meninas*. Godard sembla fusionar aquest quadre amb el de *La Venus del mirall* per transcendir el gènere del retrat i arribar així a expressar alguna cosa més profunda que respon a l'interior humà:

Los cuadros más importantes son retratos. Está Velázquez. El pintor que quiere plasmar un rostro plasma únicamente el exterior de la gente; y, sin embargo, hay algo más. Es muy misterioso. Es una aventura. La película (*Vivre sa vie*) era una aventura intelectual, he intentado filmar un pensamiento en proceso, pero ¿cómo se puede hacer eso? Todavía lo ignoramos.<sup>440</sup>

La cita confirma, a banda de Velázquez, un altre element interessant degudament subratllat: la recerca en cinema de filmar el procés d'un pensament, cosa que esdevé fonamental en *Le Mépris*. En tot cas, el color en el cinema esdevé per a Godard tan important com en la pintura. L'escena queda determinada pel reflex exterior d'unes llums que doten l'espai amb la intensitat d'un color. Assegura Godard:

Me gustan los cuatro colores fundamentales: azul, amarillo, verde y rojo. Es como la pintura moderna, como Matisse, que tomaba los colores y los colocaba uno al lado de otro. No me gustan los colores mezclados.<sup>441</sup>

La importància del motiu de la dona davant el mirall en el cinema modern ha estat reflexionat per Jordi Balló en l'assaig ja comentat *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. A propòsit de Godard, afirma que això s'esdevé en l'etapa dels anys Karina:

---

<sup>440</sup> Se segueix l'acurada selecció de pensaments de Godard que Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas han fet al llibre que ja hem citat amb anterioritat. Vegeu Godard, Aidelman, i Lucas, *Jean-Luc Godard: pensar en imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, 29-30.

<sup>441</sup> *Ibíd.*, 43.

En aquesta mateixa línia de ruptura, el mirall ha acompanyat la majoria de dones autònomes que ha fornit el cinema modern. Personatges que poblen els films de Jean-Luc Godard, especialment al seu cicle dedicat a la ruptura de l'amor burgès: a *Une femme est une femme* (1961) és davant del mirall on la protagonista (Anna Karina) simula estar prenyada, com una manera entranyable d'interrogar-se sobre el seu desig. Un mirall davant el qual es fa les preguntes essencials «¿I jo? ¿Què sóc?».<sup>442</sup>

La introducció en la declaració llavors de l'adverbi “tràgicament” al verb estimar resulta tota una premonició del final. El punt de partença ha modificat, doncs, pregonament el plantejament de Moravia, si més no en dos aspectes fonamentals. El primer es refereix a l'enfocament narratiu ja comentat de la novel·la des de la consciència de Riccardo, de manera que al final el lector descobreix que la història narrada no ha sortit mai de la memòria del personatge. Es tracta d'un món en què l'exterior no és res més que la projecció d'un interior. En canvi, Godard no focalitza el punt de vista des de Paul, ni molt menys planteja l'obra com la construcció d'una memòria final. Com ell mateix afirma, manté una distància “normal” en la seva relació com a creador i els personatges: “Incluso en *Le Mépris* me mantengo a una distancia normal de mis personajes, cerca de ellos y al mismo tiempo muy alejada. Es una película desde lo alto. De ahí el título. Y el personaje de Lang marca bastante bien esta distancia, esta altura.”<sup>443</sup>

El segon consisteix en la redimensió en relació amb la novel·la del personatge de Camille, de manera que la bellesa d'Emília es veu notablement augmentada. Convé recordar que, en el procés que duu al forjament del cinema modern, s'estableix a través dels directors estudiats un *star system* compost per les seves “muses”, les quals esdevenen un element clau en la seva proposta estètica. A Ingrid Bergman, Monica Vitti o Claudia Cardinale, s'afegeix ara una nova musa, l'actriu Brigitte Bardot. La seva bellesa condiciona una clara

---

<sup>442</sup> Balló, *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*, 71.

<sup>443</sup> Godard, Aidelman, i Lucas, *Jean-Luc Godard: pensar en imàgenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, 42.

potenciació de la sensualitat del personatge. Finalment, la síntesi d'aquesta escena proporciona també una informació rellevant: que Paul s'ha de veure a Cinecittà amb un productor.

Paul Javal passeja a la recerca del productor, Jerry Prokosh, pels espais fantasmagòricament buits de Cinecittà, esdevinguts ells mateixos una mena d'arqueologia cultural contemporània a la manera com Rossellini tracta l'herència clàssica. La secretària, Francesca, li assegura a Paul que el cinema italià està en crisi. Aquesta idea és una constant en Godard. Així en un monòleg de Jerry (a diferència de Battista, argentí integrat a Itàlia, el productor és nord-americà) es parla ja de la fi del cinema. Després li demana si coneix l'*Odissea*. Paul està al corrent que la pel·lícula sobre el clàssic l'està realitzant Fritz Lang sota el títol d'*Odysseus* i, detall interessant, amb la direcció fotogràfica de Kutard, nom que sembla jugar ortogràficament amb el del director real, Coutard. Per tant, a diferència de la novel·la, la pel·lícula està ja en marxa. El mateix Godard ho comenta en l'"Scénario du Mépris":

Il ne s'agit plus dans le film, d'un futur scénario auquel Paul doit participer, ou écrire seul, mais d'un film déjà presque terminé, dont le producteur n'est pas content, et dont il voudrait faire retourner quelques séquences.<sup>444</sup>

Godard aprofita la idea de Moravia: fer que un director germànic d'abans de la guerra sigui l'encarregat de portar el clàssic homèric a la pantalla. Ara bé, mentre que, en la novel·la, Rheingold no deixa de ser un director de segona fila, Godard gosa fer que el personatge sigui el mateix Fritz Lang. Amb això amplifica la idea i li dóna noves possibilitats, ja que, de fet, la presència de Lang representa un homenatge i un reconeixement alhora als directors que van forjar el cinema abans dels quaranta i reforça tota la lectura de reflexió sobre la història del cinema que conté el film. L'encàrrec de Jerry Prokosch és clar: Paul ha d'escriure les escenes per a Lang. Amb això, Godard està manifestant un

---

<sup>444</sup> Jean Luc Godard i Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Paris: Cahiers du cinéma, 1998), 248.

dels trets del cinema dels anys seixanta: el sotmetiment a la indústria. Paul recorda al productor que el 1933 Gobbels va oferir a Lang dirigir la cinematografia alemanya i, com a resposta, Lang va abandonar Alemanya. Jerry replica, però, que trenta anys més tard Lang dirigirà allò que li escriguin, mostrant el poder de la producció sobre les tasques del guionatge i la direcció. Ara bé, el desenvolupament de la pel·lícula no confirmarà les paraules del productor. Lang continuarà el seu projecte al marge de Prokosch –que morirà a diferència de la novel·la- i de Paul que abandonarà el projecte. Les diferents intervencions de Lang mostren l'orgull intel·lectual del cinema d'autor davant la prepotència dels representants del mercat.

El moment de la trobada amb el director es produeix dins una sala de projecció. Godard converteix l'escena en tota una lliçó de cinema i, alhora, en un moment fonamental dins el film, ja que equival al capítol de la novel·la en què es troben Battista, Rheingold i Riccardo per parlar per primer cop de l'*Odissea*. En aquest cas, Godard es distancia, però, de Moravia, ja que aborda directament a través de Lang el conflicte de l'heroi homèric amb els déus. Afirmarà Fritz Lang: "Aquí tenim la lluita de l'individu contra les seves circumstàncies. L'etern problema dels antics grecs. És el combat entre Prometeu i Ulisses. No sé si seràs capaç d'entendre-ho, Jerry. Espero que sí. Aquesta és una lluita de l'home contra els déus."

Godard molt hàbilment introdueix les escenes filmades per Lang, de manera que va mostrant fragments d'*Odysseus* dins *Le Mépris*. El mateix Lang assenyalava amb el dit la pantalla on es van projectant diversos elements d'escultura clàssica. La capacitat de simbolisme de la pel·lícula no coneix treva, doncs, des del primer fotograma. Godard intensifica de sentits el llenguatge cinematogràfic i el connota com només ho fan els grans poemes revestits d'una gran potència metafòrica. Així apareix un bust d'Atena, protectora d'Ulisses, al qual segueix un altre de Posidó, el seu gran enemic. A Jerry li agrada la presència dels déus ja que, segons assegura, els entén molt bé. Llavors Lang afirma una paradoxa fonamental: "Jerry no oblidis que els déus no han creat l'home. Els homes han creat els déus." També apareixen un bust d'Homer i

altres motius escultòrics, una dona nua banyant-se com a al·legoria d'una sirena i que desperta un somriure en el productor, i, finalment, el rostre d'una actriu que representa Penèlope. La secretària els assegura que Prokosch té una teoria sobre l'*Odissea*: que Penèlope li era infidel a Ulisses.

El plantejament d'aquesta lectura difereix substancialment de la de Moravia. L'autor italià, conscient que, per confrontar el text clàssic amb la modernitat, ha de llevar la dimensió transcendent dels déus per motius diferents (comercials en el productor i psicològics en el director) situa el pla del conflicte en una intersecció amb la circumstància vital del protagonista: el menyspreu és el problema de Riccardo, però també el d'Ulisses que pateix aquest sentiment de la mà de Penèlope, segons Rheingold i per a paradoxa del mateix Riccardo. Godard ho lligarà més endavant, ja que ara no en sabem res encara de cap menyspreu. Lang ha introduït el conflicte prometeic del text homèric i el productor, que en la novel·la només demana una poesia "colossal", és ara qui manté la tesi de la infidelitat de Penèlope. De fet, cal observar que ja ha destacat la bellesa de Camille, de manera que s'observa a través d'aquests detalls indirectes que Godard vol potenciar en l'eix argumental el triangle entre el guionista, la seva esposa i el productor.

Llavors, Prokosch protagonitza una reacció irada quan considera que les imatges rodades per Lang d'*Odysseus* no corresponen al guió escrit i llença, amb una gestualitat que evoca l'escultura del *Discòbol* de Miró, les capses que contenen el film. La seva dramatització es fa davant una pantalla en la part baixa de la qual es pot llegir, en italià, una frase de Lumière: "Il cinema è un'invenzione senza avvenire", recordatori del mateix pensament que Jerry havia fet a l'entrada de l'espai en ruïnes de Cinecittà. Sigui com sigui, la diferència entre imatge i text permet a Godard plantejar una reflexió sobre la transformació de l'expressió escrita en imatge en moviment mitjançant el guió.

Godard aprofita, doncs, els nutrients argumentals i intel·lectuals de la novel·la de Moravia però, en filmar-los, els reescriu i els assaja, de manera que no assistim a una adaptació, sinó a una nova creació. Des del moment en què el director francès decideix acceptar el repte del tema de la introducció de

l'*Odissea* en l'art cinematogràfic, se situa davant un episodi creatiu d'alta repercussió en la història de la cultura europea. I Moravia, en tant que font textual primera de Godard, hi té molta importància, potser molta més de la que tradicionalment li ha estat reconeguda tant des de l'àmbit de la història del cinema com de la literatura. En qualsevol cas, Godard ha sabut trobar a partir de Moravia una fórmula extraordinària de relació entre literatura i cinema consistent a establir un pont d'intertextualitat de natura assagística, reflexiva, de manera que, a partir d'idees, se'n creen de noves i, sobretot, idees cinematogràfiques, entenent com a tal la filmació de pensaments en procés.

#### 4.6 Homer amb Dante, Dante contra Homer

En el capítol segon s'ha advertit com en el segle XX cobra plena importància la lectura de l'*Odissea*, d'una banda, i la seva lectura des de la perspectiva de Dante, d'una altra. I, de manera concreta, com el cant XXVI de la *Divina Comèdia* esdevé una font d'intertextualitat definitiva per a la literatura contemporània. Aquest fet, estudiat i establert com a temàtica sobretot per W.D. Stanford, reconeix una continuïtat de pensament a través de diversos estudiosos. S'hi ha subratllat la tasca d'anàlisi de l'influx homèric en la literatura contemporània per part de Piero Boitani, així com l'aportació d'aquest influx a la construcció del cànon occidental mitjançant Harold Bloom. També s'ha analitzat com Moravia l'introdueix en la seva novel·la quan Riccardo vol expressar a Rheingold com s'imagina Ulisses, i per això cita el començament i el final d'aquest cant XXVI de la *Divina Comèdia*. Godard recull la cita i alimenta encara més la intertextualitat de l'escena amb Fritz Lang tot incorporant en el

visionat de la pel·lícula els versos d'aquest cant: "Sapigueu que des del vostre origen no heu estat fets per ser, sinó per conèixer la ciència i la virtut."<sup>445</sup>

Godard "regala" la cita que Moravia posa en boca del seu guionista al cinema de Fritz Lang. Amb això, dóna coherència a la lectura prometeica d'Ulisses per sobre de la psicologista de Rheingold. D'acord amb Bloom, constatem que Dante mostra en la *Divina Comèdia* una admiració pregonada per Homer i la figura d'Ulisses, ja que, juntament amb la bellesa dels versos, se sent atret per aquesta set de coneixement que duu a Ulisses al límit del món conegut. Els humans han estat fets no per ser, sinó per conèixer. Homer troba en Dante un lector extraordinari, que admira la bellesa dels seus versos, però que se'n desdiiu de la desmesura que representa la supèrbia del coneixement. De fet, Dante situa Ulisses en l'Infern, de manera que hi ha un exercici d'exorcitzar la pròpia temptació de coneixement i mantenir la seva obra dins un altre objectiu: la salvació cristiana de l'ànima. Però ni Moravia ni Godard tiren d'aquest fil, ja que una hipotètica reinterpretació en clau cristiana contemporània de l'*Odissea* resta lluny i, en canvi, es queden amb la fascinació dantesca per la sàvia gosadia d'Ulisses, aspecte, d'altra banda, revolucionari en l'època de Dante, ja que no deixava de ser un rastre més que obria el camí cap a l'humanisme renaixentista.

La densitat intertextual de Godard en aquesta escena presenta encara dos aspectes més.<sup>446</sup> D'una banda, obvia el rebuig amb matisos que protagonitza Riccardo de l'*Ulisses* de Joyce. I resulta lògic, perquè el film que vol fer Lang no

---

<sup>445</sup> Es reproduïxen aquí els versos com apareixen en la pel·lícula. Ja s'ha citat en el capítol segon la versió original i la traduïda al català per Josep Maria de Sagarra. Vegeu respectivament Alighieri, *Commedia Inferno*, 314-315. i Alighieri, *Divina Comèdia*, 139.

<sup>446</sup> S'ha constatat el treball sobre la importància de la cita en la cinematografia godardiana de Laura Mulvey. Vegeu Mulvey, "Le Mépris (Jean-Luc Godard 1963) and its story of cinema: a 'fabric of quotations'," 225-237. El professor Jean-Christophe Blum ha parlat també sobre la citació en Godard a partir d'una reflexió sobre *Le Mépris* com a "metafilm de cinéfilms". Vegeu Jean-Christophe Blum, "Le mépris, "métafilm de cinéfilms": Jean-Luc Godard et la contrainte de la citation," *Comparatismes*, núm. 1 (2010): 237-53.



va per aquesta línia. En canvi, introdueix un poeta que no és present en Moravia: Hölderlin. Així Lang comenta una de les odes del poeta alemany, "Dichterberuf" ("La vocació del poeta"). Lang s'esplaiava a comentar les correccions de Hölderlin fins arribar al punt on vol arribar: "L'absència de déu és el que tranquil·litza l'home. És estrany, però cert." Al capdavant, Godard, com Moravia, són conscients de la dificultat de mantenir un pla superior de dimensió divina en la modernitat a l'hora d'abordar l'*Odissea*, però mentre que Godard conserva el caràcter d'heroi d'Ulisses davant els déus, Moravia hi renuncia per centrar-se més en la dimensió de l'*Odissea* com a cant de la Mediterrània equiparable a una Bíblia, la Bíblia dels pobles mediterranis com la defineix en boca de Reheingold.

Després de l'aparició de Fritz Lang, Godard teixeix un seguit de malentesos que creen desconfiança i que es basen en l'interès que Jerry mostra per Camille i Paul per Francesca. Aparentment no ha passat res, però tot sembla haver canviat des que Paul li demana a Camille que pugui al cotxe de Jerry per anar a fer una copa. L'origen del tema del menyspreu és un dels elements més valuosos tant en el film com en la novel·la, precisament perquè no té una única causa ni una única conseqüència: constitueix un misteri focalitzat amb matisos entre novel·lista i cineasta. La indagació de la causa per part de Riccardo en la novel·la accentua el seu propi drama interior. L'opacitat de Camille (perfectament representada per Brigitte Bardot) fascina l'objectiu de Godard. La fidelitat conjugal és, doncs, un element més en joc enmig de l'anàlisi del sentiment del menyspreu en la parella, una fidelitat conjugal que sembla esfumar-se a la velocitat amb què s'allunya el cotxe de Jerry. D'aquesta manera, al final de l'escena de la copa es plantegen dues situacions: la invitació del productor perquè vagin al rodatge a Capri i la pregunta a Paul del perquè li interessa l'*Odissea*. La resposta del guionista es relaciona de ple amb una reflexió ètica i estètica al voltant del cinema: "Per fer l'oposat a les pel·lícules d'avui, que odio. Per tornar al cinema de Griffith i Chaplin, a l'època d'United Artist." Aquestes paraules esdevenen una mena de credo artístic, ja que, al capdavant, estan definint el que vol fer cinematogràficament Godard, el qual confessa:

Me propuse hacer como Griffith, es decir, ponerme frente a la realidad como él, encontrar las cosas como si se inventasen. Él inventó el travelling; pues bien, cuando se hace un travelling hay que tener la sensación de que es la primera vez que se emplea ese movimiento y que no se hace porque se ha hecho en otras películas.<sup>447</sup>

En aquest context, s'entén la reinvençió del tràveling en el començament del film. Més encara, si l'*Odissea* va significar la possibilitat d'establir un relat fundacional des de la poesia, el cinema modern ha de fer el mateix i, en aquest sentit, assumir el mestratge de la seva tradició des de Griffith i Chaplin. El que resulta fonamental per a la història del cinema és que sigui precisament l'*Odissea* l'argument universal al voltant del qual s'estructura tot el pensament cinematogràfic de la modernitat. Amb això, Godard assumeix i va molt més enllà de Moravia, ja que l'escriptor italià es posiciona en la novel·la a favor d'un cinema que superi el neorealisme i sigui capaç de ser l'art d'un moment històric. Godard, a més, creu veure aquesta superació en un fet tan simple i tan complex com tornar la capacitat fundacional de la poesia al cinema. Potser per això cita Hölderlin, autor de la cèlebre frase que allò que perdura ho funden els poetes. L'*Odissea* constitueix un paradigma d'aquesta perdurabilitat fundacional de la poesia. Des d'aquesta perspectiva, *Le Mépris* és una obra programàtica, millor encara, de recerca de programa propi, i representa una aposta intel·lectual valenta.

Constantment, el director va mostrant el seu propi cànon cinematogràfic a partir de detalls de vegades minúsculs. Així, la partença de Cinecittà es fa amb diferents rètols de pel·lícules a les parets, com *Hatari!*, *Questa è la mia vita*, *Psycho*... Després, mentre la parella es dirigeix cap a l'apartament, Paul convida Camille a anar al cinema, on fan *Río Bravo* i *Bigger than life*. Malgrat això, Camille no s'hi interessa en un clar exemple de distanciament en relació al món intel·lectual que ell representa.

---

<sup>447</sup> Godard, Aidelman, i Lucas, *Jean-Luc Godard: pensar en imàgenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, 48.

Després, a la banyera del seu apartament, Paul es banya amb barret i fuma un cigar, segons diu “per semblar-me a Dean Martin a *Some Came Running*”.<sup>448</sup> Camille es banyarà després amb un llibre sobre Fritz Lang del qual extreu opinions del director germànic, la qual cosa li permet llegir algunes frases sobre el destí, la tragèdia i la necessitat de rebel·lar-se contra les coses. En lllavis de Camille, afirma Lang que, al capdavant, tot depèn de la concepció del món, que pot ser negativa o positiva, i atribueix a la tragèdia grega una visió negativa, ja que l'home és víctima d'un destí personificat pels déus que l'abandonen. Per això, cal rebel·lar-se quan les circumstàncies són injustes. En tot cas, Lang no creu en la mort com una solució i, per tant, no contempla el crim passional, ja que “l'ofès” sempre perd. Tot un senyal, en boca de Camille, d'un camí que no s'ha de seguir i que cobra rellevància en el desenllaç de la pel·lícula.

Val a dir que el llibre en qüestió sobre Fritz Lang pertany a un dels cineastes de la *Nouvelle Vague* i crític des de 1956 de *Cahiers du cinéma*, Luc Moullet, a qui Godard incorpora dins del film. Aquesta obertura de la pel·lícula a membres de la *Nouvelle Vague* s'estén també al director i realitzador Jacques Rozier,<sup>449</sup> autor del *making of* de *Le Mépris*, intitulat *Le parti des choses*.

---

<sup>448</sup> Godard es refereix a través del seu personatge al film de Vicente Minelli, estrenat el 1958, i que en castellà es va intitular *Como un torrente*. Es basa en la novel·la amb el mateix nom de James Jones, autor, d'altra banda, d'una altra novel·la que es va adaptar amb èxit al cinema: *From Here to Eternity*.

<sup>449</sup> A Jacques Rozier se'l considera un dels precursors d'aquest moviment amb curtsmetratges com *Rentrée des classes* (1955). El primer llargmetratge de Rozier, *Adieu Philippine* (1962), va ser, d'altra banda, un títol emblemàtic del moviment, i no és casual que Christian Metz li consagrés, en col·laboració amb Michèle Lacoste, dos textos d'anàlisi a la tercera part del llibre *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vegeu Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) v.1*, 171-203.

## 4.7 Maltractament i menyspreu. Psicologia i gènere

La decisió d'anar o no a Capri esdevé una qüestió clau en el nucli del conflicte que s'ha generat entre Paul i Camille. Precisament, la primera valoració que fan és que els diners que guanyarà Paul pel guió els permetrà pagar el deute del pis. Cal estar atent als elements de natura material, ja que apunten un altre tema que, encara que no sigui el principal, dibuixa molt bé la relació del cinema i la producció intel·lectual en general amb la dimensió econòmica. No endebades, Jerry signa el xec de Paul despòticament sobre l'esquena de la secretària Francesca tot ironitzant sobre el preu de la cultura davant el mateix Fritz Lang. En la novel·la queda molt clar que Riccardo accepta l'encàrrec no perquè hi cregui (de fet pensa que es tracta del típic projecte que mai no veurà la llum i, a més, discrepa tant del productor com del director), sinó per millorar el seu *status quo*, amb la idea final que seran més feliços amb Emilia. Aquesta "venda" al diable comportarà una sèrie de fets que aboca a la parella a la infelicitat permanent i a un final tràgic. També en el film la reflexió sobre els diners resulta fonamental. La diferència és que Paul, a més dels diners, sí que veu l'oportunitat de realitzar un treball que l'acosti als fonaments de la creació del cinema com a art.

Godard narra amb gran eficàcia en l'escena a l'apartament alguns dels aspectes que estan dinamitant la relació de parella i, en aquest sentit, és plenament conscient del mecanisme del malentès que s'ha observat en el cinema de Rossellini i Antonioni com una de les causes de conflicte que pot derivar en menyspreu:

Le Mépris es la historia de un malentendido entre un hombre y una mujer. Creo que los malentendidos representan un fenómeno moderno. Tienes que intentar controlarlos o huir de ellos para que no terminen –como en la película- en tragedia. En la vida hay momentos en los que no se puede dar marcha atrás, en los que algo se rompe definitivamente, sin que la culpa sea de uno o del otro; en cualquier caso, ambos sufren y sienten amargura y remordimiento. He intentado hacer esa ruptura más tangible

reduciendo el tiempo, ya que la película tiene lugar en dos días, mientras que la novela se extiende sobre un período de seis meses.<sup>450</sup>

La bufetada de Paul a Camille simbolitza molt bé el maltractament físic correlatiu al psicològic que desenvolupa Moravia i que avui dia interpretariem com a violència de gènere. Godard sap veure-ho i ho deixa clar. L'agressió física provoca que Camille confessi al seu marit que li fa sentir por, ja que, a més, no ha estat la primera vegada. En la novel·la resulta còmplice el xoc de l'amor real i tendre de Riccardo amb els moments en què infringeix a Emilia dolor físic i moral, com quan li recorda que és una mecanògrafa o bé quan li estreny amb força els dits. Aquest sentiment de superioritat, juntament amb els interrogatoris constants a propòsit del seu amor, resulten clau perquè Emilia que, en principi, està disposada a ser una bona esposa i a no interferir en la carrera del seu company, acabi defensant-se amb l'única arma amb què el pot destrossar: el menyspreu.

De fet, una de les coses que sorprenen en llegir la novel·la és el domini que té Moravia d'aquest sentiment en tota la seva gradació i matisos. Convé recordar què en pensa l'autor sobre la relació entre autobiografia i creació: "La experiencia de base del novelista es siempre autobiográfica; el escritor no habla de cosas que no conoce."<sup>451</sup>

Des d'aquesta perspectiva, si observem la biografia de Moravia, detectem la separació amb la seva esposa, l'escriptora Elsa Morante el 1962 com ja s'ha indicat. En el llibre amb Elkann, no defuig la qüestió i explica com les relacions amb la seva dona es van complicar perquè se sentia cruelment tractat per ella en l'àmbit privat. Especialment, pels retrets que li feia a propòsit del seu caràcter. Moravia apunta un aspecte molt important que ajuda a comprendre també el caràcter del seu protagonista: confessa una tendència gairebé

---

<sup>450</sup> Godard, Aidelman, i Lucas, *Jean-Luc Godard: pensar en imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, 42-43.

<sup>451</sup> Moravia i Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, 125.

patològica a no sentir-se mai ofès. Aquesta “indiferència”, característica en la narrativa moraviana, resulta clau per comprendre la passivitat amb què actua Riccardo -i després Paul- davant l’assetjament del productor a la seva dona, i que constitueix una altra de les causes del menyspreu. Aquest tret esdevé també un aspecte cabdal en el bastiment de la teoria de Rheingold sobre la causa del menyspreu de Penèlope al voltant de la indolència d’Ulisses davant l’ultratge dels pretendents. La indiferència de Moravia davant les possibles ofenses provoca una degradació de la seva vida de parella amb Elsa Morante, certament complexa. El mateix autor realitza al respecte unes declaracions molt significatives:

Sí; hubo días en los que hubiera querido matarla. No separarme de ella, que hubiera sido una solución razonable, sino matarla (...) Lo que pasó es que la idea de matarla se convirtió en seguida en una novela, *Il disprezzo*. En el primer proyecto de la novela el protagonista, al reaccionar ante la injusta actitud de su mujer hacia él, iba a programar y realizar el asesinato. Pero esta idea se esfumó durante la escritura de la novela. La mujer se muere en un accidente y el protagonista de la novela que escribí no tiene nada que ver con el personaje en el que en un principio había pensado.<sup>452</sup>

Anys després, Moravia passa comptes amb una experiència recordada amb molt de dolor, fins al punt de confessar que l’origen de la creació d’*Il disprezzo* és una catarsi: alliberar la tensió de menyspreu en la seva relació de parella.

Godard aprofita aquesta força del sentiment del menyspreu abocat en la novel·la, capta molt bé les relacions de desigualtat de gènere i les mostra amb cruïsa. S’observa en els detalls despòtics amb què Jerry tracta Francesca i en la convicció que, com a símbol del seu poder, també podrà posseir Camille. O també en l’absurda infidelitat de Paul amb Francesca, juntament amb els elements de menyspreu que ja han estat descrits i que, al capdavall, se li tornen en contra. Paul, com Riccardo, acaben essent menystinguts perquè tant en la novel·la com en la pel·lícula han menystingut la seva companya i han vist en ella la mateixa actitud amb què han alimentat la seva relació.

---

<sup>452</sup> *Ibíd.*, 210.

Godard sintetitza en l'escena de l'apartament, mitjançant un sofisticat dispositiu de narratologia visual, un procés que es prepara en la novel·la al llarg d'alguns capítols. Així, el pensament d'ambdós sobre el que ha passat i està passant, i que es relaciona amb aquesta recerca de filmar un pensament en procés, es produeix en un moment donat a través d'un joc de recordatoris de les escenes en forma d'analepsis i de prolepsis, ja que s'anticipen algunes de les imatges que es veuran a Capri. També resulta molt ric iconogràficament el diàleg en què la càmera es desplaça des del rostre de Paul al de Camille i viceversa amb un llum al mig que es va apagant i encenent. Com en la novel·la, la situació acaba amb una reacció violenta que provoca que Camille li confessi el seu menyspreu.

En el pla biogràfic, ja s'ha posat de relleu el paral·lelisme en la crisi de relació de parella entre Moravia i Morante amb la de Godard i Karina. És com, si de cop, Godard hagués trobat en l'argument de la novel·la una projecció de la seva pròpia vivència amorosa. L'intent de filmar l'instant fugaç en què es passa del sentiment de l'amor al del menyspreu determina el punt de vista artístic des del qual el director francès construeix la mirada del film. El misteri en la resposta n'és el resultat. Anys més tard, el cineasta declara al documental *// était une fois... Le Mépris* d'Antoine Gaudemar que l'única cosa de què se'n recorda és que es deia a ell mateix: "No sé què és el menyspreu"<sup>453</sup> i, en bona part, aquest enigma constitueix un dels atractius de *Le Mépris*. L'opacitat en el paper de Camille representat per Brigitte Bardot a què fa referència Bergala és una conseqüència directa d'aquest viure el trencament d'una relació amorosa sense saber-ne ben bé la raó exacta que el desencadena. L'actor Michel Piccoli destaca en el mateix curtmetratge<sup>454</sup> la impenetrabilitat del personatge de Camille i com en l'escena de l'apartament es posa una perruca negra que recorda el *look* d'Anna Karina. Torna a sobresortir la tesi de Piccoli segons la qual ell estava allà per "godarditzar-se", i la Bardot per "karinitzar-se". Aquest

---

<sup>453</sup> Són reveladores en aquest sentit les declaracions que realitza a de Gaudemar, *// était une fois...Le Mépris*.

<sup>454</sup> *Ibíd.*

detall resulta revelador de la clau biogràfica continguda en el film: la crisi de relació de Godard amb Anna Karina en la vida real.

També en la novel·la, Moravia fa patir el seu personatge Riccardo, ja que des de la focalització del seu punt de vista el lector comparteix amb ell el turment que li suposa desconèixer el motiu del menyspreu. De fet, l'obra pot ser vista com una gran paràfrasi al voltant de les causes per les quals Riccardo se sent menyspreat per la seva esposa. Això no obstant, Godard aguditza l'hermetisme de la protagonista femenina precisament per fixar la mirada encara més en el moment enigmàtic en què s'inicia el procés del menyspreu.

Tornant a l'argument del film, un detall important és que Paul pren i es guarda una pistola. Godard intensifica així tota la reflexió sobre la tragèdia explicada amb anterioritat i predisposa a l'espectador a l'expectativa d'algun crim, absent en la novel·la. Finalment, se'n van al càsting que s'està realitzant en un cinema on hi ha tot l'equip de producció i Lang.

Allà dins sona Adriano Celentano (un cop més, com a *La dolce vita* de Fellini), mentre els joves ballen. L'originalitat del ritme, però, ja no és el Rock and Roll de tot un símbol de la música pop com és la cançó "24000 baci", sinó les suspensions graduals de so cada cop que algú fa una fotografia de l'escena i quan dialoguen els personatges. Un silenci momentani que lligarà molt bé amb el final de la pel·lícula i que evidencia la riquesa de ritmes narratius en el film. L'arrencada de la conversa és la relectura que ha fet Prokosch de l'*Odissea*. Com en la novel·la, el productor afirma haver trobat una cosa que estava buscant des de feina molt de temps: "Una cosa indispensable en el cinema i en la vida real. La poesia."

Després del retrat que Godard ha fet de Jerry, sobta de cop aquesta declaració, com també el que dirà Paul en una situació confusa de soroll i en què Lang dubta si la idea és del propi Paul. El guionista planteja la hipòtesi que Ulisses s'hagués cansat de Penèlope: "I, per això, va partir cap a la guerra de Troia i, atès que no li venia de gust tornar a casa, va continuar viatjant tant com va poder."



Godard trasllada al tàndem guionista-productor la línia argumental de base que Moravia atorga al seu director. Lang, doncs, queda, a diferència de Rheingold, al marge de la idea, com queda també al marge del “mercadeig” amb el cinema quan irònicament cita una balada del “pobre” Bertold Brecht: “Cada matí per guanyar-me el pa me’n vaig al mercat on es venen les mentides i, ple d’esperança, em situo al costat dels venedors.” I afegeix quan li demana Camille on és això: “Hollywood.”<sup>455</sup>

Ara bé, la vertadera sorpresa per al lector de Moravia que mira la pel·lícula és quan s’intercanvien els papers i Lang afirma a Paul el que Riccardo li diu en la novel·la precisament a Rheingold: “El món d’Homer és un món real. El poeta pertany a la civilització que ha crescut en harmonia amb la natura. La bellesa de l’*Odissea* resideix precisament en aquest creença en la realitat, tal com és.”

Godard en prendre aquesta decisió d’invertir les línies d’argumentació respecte a la novel·la trenca la lectura de Riccardo segons la qual hi hauria un món de sensualitat i de realitat mediterrànies davant la irracionalitat freudiana de la cultura germànica. En canvi, Lang, en tant que mestre que il·lumina la reinvençió del cinema que pretén Godard, segueix tot el que representa una lectura canònica de l’*Odissea* i, en tot cas, deixa per a Paul, preocupat com està per les relacions amb la seva esposa, la interpretació del viatge en clau conjugal d’Ulisses. Amb això accentua el caràcter de Paul i la necessitat que té d’afirmar-se. Afirma Godard a l’“Scénario du Mépris”:

Ceci est important également quant au caractère de Paul. Puisque contrairement au roman, il va défendre une conception romantique et nordique de *L’Odyssée*, il ne sera pas forcé d’y croire vraiment, mais il semblera logique qu’il le fasse, par désir de briller devant les autres, de s’affirmer.<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> Bertold Brecht es va poder instal·lar a Santa Mònica, prop de Hollywood. Aquesta opció forçada per les circumstàncies sempre el va fer patir, ja que veia Hollywood com un aparador de la vida fàcil. Aquests sentiments queden perfectament sintetitzats en un breu poema intitulat “Hollywood”. Aquest és el poema que cita Lang.

<sup>456</sup> Godard i Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 248.

Quan se separen a la porta del cinema, l'espectador observa en segon pla el cartell de la pel·lícula *Viaggio in Italia* de Rossellini, tot just quan es parla de l'anada a Capri. Tot un homenatge i una presa de posició.

#### 4.8 Capri: la nova Ítaca

L'anada a Capri és coherent amb l'acció narrativa de la novel·la de Moravia i torna a representar una magnífica ocasió per a Godard per realitzar un altre homenatge cinèfil, en aquest cas, a *Viaggio in Italia*. Un cop allà, s'hostatgen en la vil·la del productor. Godard localitza perfectament l'espai descrit per Moravia. Es tracta de la casa de l'escriptor Curzio Malaparte, una edificació d'estètica racionalista integrada en la natura que va ser inicialment projectada a finals de la dècada dels trenta per l'arquitecte Adalberto Libera i construïda finalment pel mateix autor, que la inaugurava el 1943. Val a dir que Moravia va tenir relació literària i d'amistat amb Malaparte, a més de viure a l'illa.

Capri és una illa que acaba metamorfosant-se en Ítaca en la novel·la de Moravia, i aquesta idea la pren ja d'entrada Godard. A més, des de Rossellini, el viatge al sud representa l'escenari del conflicte de parella, de manera que es retorna una dècada més tard a la geografia de Capri per veure què ha succeït en la concepció de la parella moderna. Com molt bé afirma Camille, no és Paul qui la força a anar-hi, sinó la vida. Capri esdevé el símbol de totes les reinencions. El mateix Godard ho veu així:

*Le Mépris* es una película sencilla sobre cosas complicadas, y es más un reflejo que un documento. Esta vez –y esto es nuevo para mí– no hay un personaje principal, sino más bien un grupo de personas, náufragos de un mundo moderno que llegan a una

misteriosa isla, Capri, donde el agua es azul, donde luce el sol y donde todo tiene que ser reinventado, incluido el cine.<sup>457</sup>

En la primera escena a Capri, Paul li explica a Camille la conversa que ha mantingut l'equip al voltant de l'Odissea, i li assegura que està d'acord amb la teoria de Prokosch: "que l'*Odissea* és una història d'un home la dona del qual ja no l'estima." I, tanmateix, la seva dona no es creu que ell pensi això. El silenci de Paul sembla confirmar l'opinió de Camille. Lang està a punt de rodar una escena després de la del consell dels déus sobre el destí de l'heroi. Aquest detall també resulta significatiu. Cal recordar que en la novel·la Riccardo obvia aquesta escena, ja que considera que ni el productor ni el director la voldran. Godard sí. I és coherent amb l'assumpció de la lectura de l'*Odissea* com el conflicte d'un home que ha gosat desafiar els déus. Lang vol parlar del destí perquè considera que constitueix el nucli mateix de l'*Odissea* i, al capdavant, de tota obra artística que parli de la vida humana. En el diàleg que mantenen Paul i Lang mentre passegen pel bosc, el guionista segueix assumint la lectura que fa Rheingold en la novel·la, segons la qual el menyspreu de Penèlope per Ulisses comença quan ell li demana mostrar condescendència amb els pretendents. Llavors perd el seu amor. Només podrà recuperar-lo quan els mati. Lang fa mostres de no estar convençut d'aquesta interpretació i segueix assumint l'argumentació que realitza Riccardo a la novel·la: "Penso que és estúpid canviar el caràcter d'Ulisses. No és un neuròtic modern d'avui dia, sinó un home simple, astut i audaç." I insisteix en l'argument exposat en el seu propi llibre per boca de Camille: la mort mai no és una solució.

La vil·la de Jerry s'integra en la forma d'un penyal, incorporant, doncs, l'arquitectura racionalista moderna al paisatge natural. Gül Kale parla d'aquest espai en l'article ja citat "De Antonioni a Godard: sobre las emociones evocadas por el espacio como imagen filmica":

---

<sup>457</sup> Godard, Aidelman, i Lucas, *Jean-Luc Godard: pensar en imágenes: conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, 43.

La Casa Malaparte, en la isla de Capri, tiene un papel central en *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963), de Jean-Luc Godard, como el escenario de varios episodios. Curzio Malaparte construyó el edificio entre 1941 y 1943, intentando reflejarse en él, grabando en las rocas una imagen de su soledad. En *El desprecio*, Godard usa la casa como la residencia de verano de un productor de cine estadounidense. La escalera –que se asemeja a la de una iglesia en la isla de Lipari, de donde fue expulsado por sus ideas anti fascistas-, parece surgir de las rocas hasta la terraza, uniendo la tierra y el cielo. En este punto, se puede sentir como si se estuviera allí, en el mar, en el cielo, en las rocas sobre las que se emplaza el edificio.

Debido a su oposición a los edificios eclécticos en el estilo pseudo-Capri, que destruían el entorno arquitectónico tradicional, Malaparte concibió una casa moderna (Talamona, 1997), y más tarde la donó a la República Popular China movido por su simpatía hacia las opiniones de Mao.<sup>458</sup>

En el film veiem que l'interior es caracteritza per eliminar les parets i substituir-les per grans finestrals que deixen veure el mar, el cel, les pinedes..., un vertader quadre de la natura. I, tanmateix, allò més espectacular és aquesta escala a l'aire obert que, des d'un lateral, porta a un terrat convertit en un inaudit mirador. Godard hi confronta contra la immensitat del paisatge costaner les figures de Paul i Camille que, això no obstant, no es troben. Camille, empipada per les actituds de Paul, acaba fent-se un petó amb Jerry i s'assegura que Paul la vegi d'esquiltlentes. En la novel·la, l'acció és més dura, ja que Battista força el petó i li esguerra el vestit. Emilia s'adona que Paul ha vist l'escena, però no ho ha buscat. Definitivament, Godard ha repartit papers i sentiments de manera diferent a Moravia, encara que, en el fons, els motius siguin fonamentalment els mateixos: la infidelitat, el menyspreu, la incapacitat de Paul de reaccionar davant un fet com aquest... Per a Gül Kale: "El éxito del cine en mostrar a la arquitectura de modo exhaustivo se relaciona con la relevancia de ésta en relación a puntos de vista y experiencias diversos."<sup>459</sup>

---

<sup>458</sup> Kale, "De Antonioni a Godard: sobre las emociones evocadas por el espacio como imagen fílmica," 9.

<sup>459</sup> *Ibíd.*, 1.

Des d'aquesta perspectiva, troba un sentit en la relació entre l'espai de la Casa i el contingut del film:

Las razones de Godard para escoger la Casa Malaparte como el escenario de *El desprecio* tienen que ver con revelar la poderosa imagen del espacio, y exponer la estructura de la producción cinematográfica dependiente de estándares materialistas, que mancillan los valores humanos.<sup>460</sup>

Ja en el saló, Paul confessa als seus companys que se sent un dramaturg, no un guionista, i que el seu ideal és aquest. El guionatge és una tasca que realitza per motius materials en un món on els diners ho són tot. Prokosch li recorda que està equivocat: "Vostè aspira a un món com el d'Homer. Vol que existeixi, però malauradament no existeix." Paul, que afirma que sí que existeix, s'identifica plenament en aquet punt amb Riccardo, tot i que en la novel·la l'afirmació de la inexistència del món homèric que anhela el guionista la pronuncia Rheingold. Lang, en canvi, es limita a contemplar l'escena i a dir estoicament que cal sofrir mentre Jerry el crida per parlar. Fílmicament s'assisteix llavors a una de les imatges més belles de la pel·lícula: des d'una perspectiva superior, l'espectador veu la forma de l'escala que condueix al terrat amb la figura de Paul a un costat. Cinema, fotografia i arquitectura es fonen per expressar la relació de l'ésser humà amb la immensitat a través de la petitesa del cos de Paul confrontat alhora a l'obra humana i a l'obra de la natura.

El protagonista està cercant Camille i la troba ajaguda al terrat mentre pren el sol amb un llibre que li tapa les natges. Camille està decebuda perquè Paul no ha dit en l'escena al saló el que realment pensava, ja que argumenta que està fent el guió per diners quan en realitat li agrada. Paul assegura que l'escriu per ells, per poder pagar el pis, etc. I li diu que farà el que ella decideixi. Fatigada per la seva manera de plantejar les coses, li respon que el tiri endavant, i passen a parlar del petó amb Jerry. Paul li demana per què ja no l'estima. Més

---

<sup>460</sup> *Ibíd.*, 9.

encara, per què el menysprea? Camille respon lacònicament i taxativament: “No t’ho diré mai, ni que t’estiguessis morint.”

Paul l’amenaça físicament, mentre davallen l’escalinata. S’hi adverteix plenament la importància del maltractament en el nucli temàtic de l’obra. Aquest moment de gran tensió finalitza amb una altra afirmació de Camille quan Paul li demana la causa per la qual el menysprea: “El problema ets tu (...) Tu no ets un home.” El diàleg, que segueix de prop la novel·la, incideix en la manera de ser de Paul, que creu endevinar en el fet que la impulsés a estar amb Jerry la causa de tot. Tanmateix, ella, que no està disposada a perdonar-lo, i després d’assegurar que l’havia estimat molt, confessa que el detesta. Definitivament, Paul es mostra incapaç de resoldre una situació que se li ha escapat de les mans.

El desenllaç és molt més ràpid que en la novel·la. Paul s’adorm i Camille li deixa una nota de comiat on li diu que marxa a Roma aprofitant que Jerry hi ha d’anar. Ja despert, i mentre la va llegint, es veu al productor amb l’Alfa Romeo vermell i Camille. Tot just quan Paul llegeix la paraula “adieu”, el cotxe, que ha arrencat a tota velocitat d’una benzinera, xoca en una cruïlla contra un camió. Camille i Jerry moren a l’acte. Tot s’ha acabat. Paul puja les escales de la vil·la i contempla el meravellós paisatge homèric que l’envolta mentre es dirigeix cap a on està rodant el director per acomiadar-se’n. Se sent de fons en italià la paraula “silenzio” pronunciada pel mateix Godard que esdevé així un col·laborador anònim de Lang. Paul ha decidit tornar a Roma per acabar d’escriure una obra de teatre, mentre el director germànic continua el projecte d’*Odysseus*, ja que sempre, li aconsella, “acabi allò que comenci”. Tot just, ha de rodar l’escena en què Ulisses mira per primera vegada al seu retorn la terra natal, Ítaca. El *tràveling* va seguint la figura d’Ulisses amb el mar de fons, fins que la càmera trasllada la figura de l’heroi grec a la immensitat del blau i es torna a sentir la paraula en veu de Godard que tanca la pel·lícula: “Silenzio!”

El contrast amb el final de la novel·la, descrit en pàgines anteriors, resulta evident. El fascinant viatge que emprèn Riccardo cap a la Grotta Verde amb el “fantasma” d’Emilia, mite modernitzat del viatge pel Leteu i l’Hades a l’*Odíssea*,

no té correlat en Godard. La decisió de Riccardo d'escriure la història és un intent d'eternitzar a través de la literatura la memòria d'Emilia i dignificar el seu amor per ella, tal com Dante, Petrarca o Homer van immortalitzar l'amor que van sentir per les seves dames. L'obra resultant serà, doncs, una novel·la moderna amb l'*Odissea* com a mirall i base alhora. Godard, en canvi, opta per acabar tràgicament amb el productor i Camille. El guionista obre una nova etapa en intentar aconseguir el seu ideal de convertir-se en dramaturg, mentre Lang tira endavant amb la pel·lícula. Aquest detall esdevé significatiu, ja que, al capdavant, el film dins el film que és *Le Mépris* troba sentit: Lang acaba en mans de Godard introduint l'*Odissea* en el cinema modern. Encara més, la solidesa del personatge del director converteix Lang en el vertader protagonista del film: savi en l'art cinematogràfic; ponderat en les opinions, irònicament distant en les disputes internes de la producció, elegant amb les senyores i les relacions humanes, constant en la seva tasca...Godard homenatja així Fritz Lang i el fa responsable de portar Homer a la història del cinema, unint el cinema clàssic d'abans de la guerra amb la modernitat.

#### 4.9 El pla del vers, el vers en el pla

La dimensió poètica és un dels trets més característics en la fórmula definida en l'estudi com "novel·la-assaig" i "film-assaig" de Moravia i Godard respectivament. Aquesta dimensió actua des del primer moment, tant en la concepció com en la consecució de l'obra literària i de l'obra fílmica, on la idea d'estil esdevé fonamental.

Moravia, coneixedor pregon de la tradició literària, s'enfronta a alguns dels literats clàssics que han forjat la tradició d'occident sabedor que ha de procurar unes tècniques que li permetin assolir un estil eficaç al seu propòsit i bell en la seva forma. Ja s'ha demostrat com la marca de la focalització del narrador en primera persona ho determina tot, cosa que queda perfectament tancada al

final quan sabem que estem davant el gènere memorialístic: el text ha estat un homenatge a la memòria de la seva dona, Emilia. Els vint-i tres capítols de la novel·la adopten ritmes diversos, accentuats per dítctics, tal i com explica la professora Patricia Russo des de la Universidad de Buenos Aires<sup>461</sup> tot seguint el crític i estudiós José Luis Noriega:

Los acontecimientos se suceden lentamente en la evocación de Riccardo. Con la utilización reiterada de deícticos (marcas de enunciación) que denotan su presencia, se expresa el sentimiento que acompaña el recuerdo. Los deícticos mencionados no sólo aluden al yo narrador sino también imprimen ritmo al relato, a la vez que incluyen al lector como interlocutor implícito. En cuanto a la enunciación y las huellas que deja en un texto consideramos, siguiendo a Sánchez Noriega, que el autor implícito es un principio estructural, "la imagen que el autor real proyecta en el texto", mientras que el narrador es la instancia enunciativa, "la voz que emplea el autor implícito para dirigirse al lector". Es de destacar que al acompañar el relato, el lector avizora, aún antes que el propio protagonista, las causas y consecuencias posibles de su accionar. Aparte, claro está, de la identificación que genera el relato en primera persona.<sup>462</sup>

---

<sup>461</sup> La Universidad de Buenos Aires (UBA) acull dins la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. En aquests estudis s'imparteix l'assignatura "La literatura en las artes combinadas" dins la Cátedra Babino, dirigida per María Elena Babino. Un dels temes que s'hi treballen és l'estudi comparat d'*Il disprezzo* de Moravia i *Le Mépris* de Godard. Patricia Russo n'és una de les professores. Els estudiants poden accedir a una selecció de materials literaris, crítics i audiovisuals en el Blog *La literatura en las Artes Combinadas-Cátedra Babino*. Es va consultar aquest blog l'agost de 2013 i segueix operatiu en el tancament de la tesi amb data de 23/03/2015. Vegeu María elena Babino, "La literatura en las artes combinadas," *Cátedra Babino*, 2013, <http://catedra-babino.blogspot.com.es>.

<sup>462</sup> Es tracta de l'article de Patricia Russo "El desprecio, de Moravia a Godard: la linealidad intervenida", contingut en el blog esmentat en la nota anterior. Vegeu Patricia Russo, "EL DESPRECIO, de Moravia a Godard: la linealidad intervenida," *La literatura en las artes combinadas*, 2013, 4, <http://www.koss.com.ar/LAC1/Godard.pdf>. Russo valora aquest aspecte des de la perspectiva teòrica desenvolupada al llibre *De la literatura al cine* de José Luis Sánchez Noriega, al qual cita. Vegeu José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine : teoría y análisis de la adaptación* (Barcelona: Paidós, 2000), 81-85.



L'escriptor elabora un pla metadiegètic amb la introducció de cites directes de versos de poetes. Homer, Dante i Petrarca estan en la consciència del protagonista-narrador i emergeixen en el flux textual. Ara bé, el vertaderament significatiu és que l'estructura global depèn de la tècnica de l'anomenada *mise en abyme*.<sup>463</sup> Aquest terme, pertanyent a la semiologia, va ser encunyat per l'escriptor André Gide i fa referència a la introducció de la literatura dins la literatura tot generant un joc de miralls. D'aquesta manera, l'*Odíssea* i el seu heroi Ulisses s'introdueixen en el text, juntament amb les cites directes, sota la tècnica de *mise en abyme*, la qual cosa provoca una mena de fractal textual que determina tot l'eix creatiu de la novel·la.

Godard, que manté el nombre de 23 en les seqüències desenvolupades en 149 plans,<sup>464</sup> prescindeix com hem vist de la marca del punt de vista del guionista per treballar una història en què els personatges tenen la seva pròpia veu. A més, resulta lògic, si es té en compte qui encarna un personatge tan important com el de Rheingold –el mateix director Fritz Lang- i que el paper d'Emilia (Camille) està representat per Brigitte Bardot, la bellesa i sensualitat de la qual provoca en el film una accentuació de la relació en triangle entre el productor, el guionista i la seva dona.

I, tanmateix, cal advertir que uns dels aspectes fonamentals rau en com Godard aprofita el recurs de la *mise en abyme* que Moravia duu a terme a la novel·la per a dotar-la de sentit cinematogràfic. Amb aquesta operació, Godard dóna continuïtat a una tècnica apreciada pels directors de la *Nouvelle Vague* (i elevada a la màxima potència en *8 ½* de Fellini), però li dóna una nova dimensió en convertir el motiu argumental -fer una pel·lícula sobre l'*Odíssea* dins la pel·lícula- en un fractal potent que aprofita també les cites dels versos analitzats en l'estudi i aprofundeix el que significa treballar cinematogràficament

---

<sup>463</sup> La grafia "y" provinent de l'heràldica per a la paraula *abyme* ha estat qüestionada per diversos gramàtics que, tot i que es troba acceptada per l'Académie Française, s'inclinen a utilitzar la forma ortogràfica moderna *mise en abîme*, que és la que s'adopta en aquest estudi.

<sup>464</sup> Godard i Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 249.

un text poètic. I per això compta amb un altra operació de caràcter metadiegètic: introduir el cinema dins el cinema. D'aquesta manera, Godard presenta a ulls de l'espectador un director real com a personatge que fa alhora de director d'una pel·lícula dins la pel·lícula. Això comporta un fet essencial ja apuntat suara: traslladar el protagonisme de Riccardo Molteni/Paul Javal al director Lang, que anul·la en bona part la figura del Rheingold de la novel·la. Amb aquesta operació, Godard pot actuar sobre la tradició cinematogràfica, com Moravia ho ha fet amb la literària, ja que amb això està reivindicant el cinema clàssic i, alhora, està plantejant un estil nou. El cinema amb Godard s'erigeix en un relat poètic de la humanitat. Així cobra plena coherència que l'*Odissea* capitanejada pel cavaller Lang sigui l'element central, la *mise en abîme* de l'escut del cinema modern. I Godard s'erigeix en escuder, un ajudant d'*Odysseus* del qual sentim en *voice over* els títols de crèdits al començament i la paraula clau del final: "silenzio!", signant de pas, a la manera hitchcockniana, *Le Mépris*.

Per reblar aquest procés creatiu que va del motiu argumental del rodatge d'un film de l'*Odissea* dins d'un altre film al recurs estructural de la *mise en abîme*, cal subratllar que el treball de muntatge permet a Godard elaborar escenes que, sovint, són com versos, ja que desplaça l'acció que determina la linealitat narrativa a una evolució poètica dels fets en què els elements metafòrics, els sentits al·ludits i els eludits prenen una significació cabdal. La qüestió és important, ja que defineix en bona mesura l'estil godardià, alhora que representa el punt original del film no tan sols dins la seva cinematografia, sinó també dins la història del cinema. En certa mesura, aquest vers en el pla cinematogràfic l'aconsegueix gràcies a la capacitat de filmar un procés. Per explicar-ho, es pot relacionar la reflexió que en la dècada dels vuitanta duen a terme dos autors: Gilles Deleuze i Alain Bergala.

En efecte, s'ha argumentat com, a propòsit de la filmació de pensament en cinema, Deleuze parla dels "gèneres reflexius" de Godard com d'autèntiques "categories" per les quals passa el film. Fins al punt que "la mesa de montaje se

concibe como una mesa de categorías”.<sup>465</sup> La idea clau es troba en la concepció del muntatge, ja que no es tracta de seguir els procediments clàssics ni les tècniques estrictes de collage, sinó “de un método de constitución de series, cada una marcada por una categoría”.<sup>466</sup> En aquest context, i interpretant Deleuze, s’entén l’originalitat creativa de Godard com la seva capacitat constant de crear categories. Categories no prefixades ni immòbils, sinó sempre capaces de reorganitzar-se, de reiventat-se.

Aquesta base de pensament es relaciona directament amb el discurs d’Alain Bergala quan, amb motiu de la reestrena de *Le Mépris*, escriu el 1981 a *Cahiers du cinema* l’article “Flash-back sur *Le Mépris*”, amb què encapçalaria després el seu llibre *Nul mieux que Godard* (1999).<sup>467</sup> Com Deleuze, Bergala ja veu clar a començaments dels vuitanta la qüestió de la concepció del muntatge: “Nadie mejor que Godard en *El desprecio* ha practicado jamás el cine como un arte del montaje y el montaje como un arte de hacer circular intensidades, cambiar de líneas.”<sup>468</sup>

Aquesta circulació provoca canvis de velocitat, paraula clau a l’hora d’analitzar tant l’art narratiu com el compositiu de Godard en *Le Mépris*: “El arte de pasar de un color a una entonación de voz, de un movimiento de cámara a una frase musical, del nacimiento de una emoción al descubrimiento de un espacio, de una velocidad a otra.”<sup>469</sup>

---

<sup>465</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo : estudios sobre cine 2*, 246.

<sup>466</sup> *Ibíd.*, 247.

<sup>467</sup> Ja s’ha citat anteriorment aquest llibre, que en francès va ser editat per Éditions Cahiers du cinéma el 1999. La versió en castellà va aparèixer el 2003. Vegeu Bergala, *Nadie como Godard*.

<sup>468</sup> *Ibíd.*, 25.

<sup>469</sup> *Ibíd.*

És molt significatiu per a la història de la recepció crítica de Godard el fet que Alain Bergala, quan torna divuit anys més tard al film, afirma trobar-lo intacte, com si en realitat vingués després de *Sauve qui peut (la vie)*:

A pesar de que es dieciocho años anterior a ésta, cumple ya a la perfección su programa de un cine que es *en todas sus operaciones* un arte de montaje. Pero tuvimos que esperar a esta película de 1980 para ser capaces de ver realmente lo que era ya en 1963 *El desprecio*: una película corpuscular en la que todo son ritmos diferenciales, cambios de líneas, aceleraciones y ralentizaciones.<sup>470</sup>

La idea expressiva de “canviar de línia” és eficaç i es relaciona bé amb el desenvolupament del pensament de les categories en Godard proposada per Deleuze. Amb el permís de Bergala, es podria afirmar que aquest canvi de línia es relaciona amb la capacitat del vers per tallar la frase i provocar canvis en els fluxos metafòrics de la composició poemàtica. No és que *Le Mépris* constitueixi un film-poema, però sí que el seu estil adopta el sentit de flux que caracteritza el llenguatge poètic. D'aquesta manera, Godard fa créixer el cinema com un mitjà d'expressió portentós, ja que serà capaç de parlar a l'espectador a través d'imatges tant del pensament com del sentiment humans. Aquesta ductilitat permet una noció intertextual que avui dia es qualificaria d'“hipertextual”. Per això –Deleuze subratlla la capacitat de passar d'un discurs a un altre- el seu cinema pot circular de la línia de l'*Odíssea* homèrica a la interrogació fugissera del món modern sota la clau de la paraula “menyspreu” en la relació amorosa. Bergala ho veu com un gest estilístic de gran elegància:

Lo que determina la suprema elegancia de *El desprecio* es esa exigencia (estética y moral, es lo mismo) que empuja a Godard, no a cortar (ese montaje no es un *collage*) sino a *cambiar de línea* en cuanto una intensidad amenaza con establecerse y agarrar al espectador. Godard siente horror por lo que se fija, por todo lo que adquiere consistencia, y si practica el cine como un arte del montaje generalizado es precisamente para que nada deje de circular de una línea a otra, de la línea de los

---

<sup>470</sup> Ibíd., 25-26.

colores a la de la música, de la línia de Bardot a la línia Piccoli, de la *Odisea* al mundo moderno.<sup>471</sup>

Aquí es pot tancar l'argumentació continguda en l'apartat "4.5 Godard i Homer: de Penèlope a Brigitte Bardot". La concepció cinematogràfica de Godard se centra en el desenvolupament de la frase amb què s'inicia el film: "El cinema substitueix les nostres mirades per un món d'acord amb els nostres desitjos". Més enllà de la confusió de l'atribució de la frase entre Bazin i Mourlet,<sup>472</sup> allò vertaderament definitiu és demanar-se en què consisteix la voluntat fílmica de Godard. Bergala proposa una resposta:

¿Qué sería un mundo acorde al deseo cinematográfico de Godard? Un mundo en el que todo lo que nos afecta pudiera hacerse visible en la superficie de las cosas, en la música de los movimientos y la velocidad de los cuerpos. Un mundo en el que fuese inútil recurrir a la explicación mediante la interioridad y la profundidad para comprender lo que ocurre entre los seres, que es para Godard el único tema de cine posible.<sup>473</sup>

El mateix Godard confessava no saber anys més tard en què consisteix el menyspreu. I potser la gràcia del film godardià rau en la capacitat de posar sobre la taula aquest enigma, fonamental per comprendre l'evolució del tema amorós en el món contemporani. De fet, Moravia dóna la clau temàtica, ja que Molteni mai no comprendrà què ha passat, per què Emilia l'ha deixat d'estimar i l'ha passat a menysprear. Mai no aconsegueix fixar el moment exacte de la pèrdua. Godard reprèn el repte i intenta posar el focus sobre aquest moment. Com en Moravia, mai no sabrem identificar el moment exacte, potser perquè es troba en una fracció infinitesimal del temps, en un desajustament entre el desig

---

<sup>471</sup> *Ibíd.*, 26.

<sup>472</sup> En l'apartat 4.5 s'ha tractat aquesta qüestió.

<sup>473</sup> *Ibíd.*, 28-29.

i la realitat de ritme vertiginós. Malgrat tot, aquest intent ens ha donat un tema i un estil en cinematografia. Com afirma Bergala:

El tema de *El desprecio* no es más que eso: mirar lo que ha ocurrido en una pareja, no durante años (como en el cine de los guionistas), sino durante una décima de segundo, precisamente esa en la que se ha producido el desfase, en la que por primera vez se ha instalado la confusión. Esa décima de segundo, invisible al ojo desnudo, en la que las velocidades han dejado de estar sincronizadas.<sup>474</sup>

S'arriba així al punt final: Godard es mesura amb Homer. I ho fa perquè si, en el marc del món clàssic, l'*Odíssea* aborda una història de persistència en l'amor a Penèlope i en les arrels de la pròpia identitat al llarg de deu anys d'un desig de retorn a la llar, *Le Mépris* fixa el moment de la pèrdua d'aquest vincle en un espai de temps infinitament petit sobre el qual el director proposa una focalització. Una pèrdua que es resol amb un menyspreu incomprendible com a metàfora d'allò inassolible en el món contemporani. Bergala veu aquesta operació com una experimentació innovadora:

Godard utiliza los medios el cine –como otros los del microscopioelectrónico o del bisturí con láser- para ver algo que de otro modo escaparía a nuestra escala de percepción ordinaria: cómo se puede pasar en una fracción de segundo, entre dos planos, de la confusión al desprecio, de una desincronización imperceptible a un vuelco de los sentimientos. Y si se vale del cine para mostrar su experiencia, no es para explicarnos (como el cine de los guionistas), sino para comprender al hacernos ver. Experimentador, agranda esa décima de segundo y ese pequeño espacio entre un hombre y una mujer a la escala del Cinemascope y de una película de hora y media, como antes que él lo había hecho Homero a la escala de una década y del Mediterráneo.<sup>475</sup>

---

<sup>474</sup> *Ibíd.*, 29.

<sup>475</sup> *Ibíd.*, 30-31.

## 4.10 A la recerca d'Homer

Hi ha en el personatge de Riccardo Molteni un tret que acaba de perfilar la seva psicologia: la sublimació d'un món ideal, o superior, on resideix la utopia d'una vida plena. Aquest estadi superior a la de la realitat té el seu epicentre, sota la forma de *mise en abîme*, en l'*Odissea* d'Homer. El text clàssic apareix com un símbol de l'harmonia, de manera que la lectura de Rheingold representa un xoc intel·lectual molt fort a què ha de fer front, tot i considerar que la lectura psicoanalítica del director alemany s'acosta al que li succeeix en la vida real. Davant la "modernització" del text per al film de Rheingold, Riccardo subratlla l'harmonia amb la natura de la concepció clàssica grega, de la qual l'*Odissea* n'és un exponent, ja que, com afirma, "Homer pertanyia a una civilització que s'havia desenvolupat d'acord i no pas en contrast amb la natura".<sup>476</sup>

Aquesta harmonia sustenta un ideal davant el qual el guionista sent felicitat i malenconia alhora. Alegria, perquè la seva cosmovisió el porta a comprendre i assumir el missatge d'equilibri mediterrani contingut en el text homèric. I malenconia perquè, en el món modern, aquest és un ideal frustrat, trencat, inassolible. Resulta impossible discernir l'actitud del protagonista de la del mateix autor, Alberto Moravia. Un dels seus estudiosos, Giancarlo Pandini, afirma a propòsit del guionista:

Il fatto è che Moravia è sempre stato attratto da quei punti per così dire strutturali che costituiscono il nodo e insieme la nota tragica e ossessiva della sua esperienza esistenziale. Il conflitto dei personaggi moraviani è soprattutto di natura affettiva: Michele, Agostino, Luca giacomo e poi, ne *Il disprezzo*, Riccardo, lottano con la realtà e tentano di conquistarla, perché si sentono esclusi, impossibilitati a penetrare in essa. Contrasto essenziale per capire questi personaggi della «nostalgia»: nostalgia della vita pura e quasi mitica di un «paese innocente», di un paese –come dice Agostino- in cui tutte le cose si apprendono con naturalezza.<sup>477</sup>

---

<sup>476</sup> Vegeu Moravia, *El menyspreu*, 152.

<sup>477</sup> Ja s'ha esmentat com Pandini a *Invito alla lettura di Moravia* tracta la recepció crítica de l'obra de Moravia fins als anys setanta, en especial, la crítica psicoanalítica. A més, fonamenta

I seguint aquest línia d'argumentació, Mariana González Toledo assegura:

Moravia es un intelectual que siente nostalgia por un estado ideal del hombre y escribe una novela que tiene por protagonista a un intelectual, Ricardo, quien también siente nostalgia por un determinado ideal. Ricardo, a su vez reflexiona sobre un personaje, Ulises, el héroe de la nostalgia.<sup>478</sup>

En la mateixa novel·la, Riccardo exposa en què consisteix el mecanisme de l'obra clàssica: el contrast entre la nostàlgia de les arrels i les dificultats per al retorn a la pàtria. Ho expressa així en la novel·la:

El mecanisme de l'*Odissea* és ben sabut: el contrast entre l'enyorament de la casa, de la família, de la pàtria, d'una banda, i els nombrosos obstacles que impedeixen un retorn pròxim a la pàtria, a la casa, a la família, de l'altra... Probablement, tot presoner de guerra, tot captiu retingut, pel motiu que sigui, lluny del seu país després d'acabar la guerra, és a la seva manera un petit Ulisses.<sup>479</sup>

I insisteix Mariana González Toledo:

---

la seva invitació a la lectura de Moravia establint alguns dels motius bàsics de la seva obra, com el tema de la nostàlgia. Vegeu Pandini, *Invito alla lettura di Alberto Moravia*, 82.

<sup>478</sup> La cita pertany a l'article "*El desprecio Moravia y Godard, reflexiones acerca del cine*" publicat per l'autora el 1998 a la revista *Gamma* de l'Institut de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina. Vegeu Mariana González Toledo, "El desprecio Moravia y Godard, reflexiones acerca del cine," *Gamma*, 1998, 28, <http://p3.usal.edu.ar/index.php/grammar/article/view/1101/1321>.

<sup>479</sup> Moravia, *El menyspreu*, 146.



Ricardo al igual que Ulises siente nostalgia por el amor perdido de su esposa, por ese estado de felicidad en el que se encontraba. El mundo ideal de Ricardo se opone al mundo real de Emilia.<sup>480</sup>

Moravia desenvolupa, doncs, una poètica de la nostàlgia que troba moments i escenes de gran bellesa en el conjunt de la novel·la i que es poden agrupar en dos blocs. El primer planteja la projecció del mateix estil homèric en la concepció de la vida. En aquest punt, convé recordar les dues imatges literàries degudament destacades en pàgines anteriors: la transfiguració de la preparació del sopar a la vil·la de Battista, descrita en un continu que enllaça la naturalitat mediterrània de l'escena amb l'Ítaca d'Ulisses. I el viatge imaginari amb Emilia a la *Grotta Verde*, vertadera incursió al regne d'Hades.

En el segon bloc, hi ha el que es podria anomenar una enyorança de l'humanisme que porta a incorporar juntament amb la *mise en abîme* de l'*Odissea* dos elements metaliteraris més: la *Divina Comèdia* de Dante i el *Cançoner* de Petrarca. En el cas de Dante, es produeix al seu torn un doble efecte nostàlgic, ja que el mateix humanista italià evoca el coratge de ser per conèixer d'Ulisses, just el punt que li interessa incorporar a Moravia. I, en el de Petrarca, s'expressa l'amor de la parella que resisteix el pas del temps. Aquesta perdurabilitat en l'harmonia amorosa proporciona precisament un contrast meravellós amb l'amargor del menyspreu que ha provocat la ruptura. En aquest sentit, l'evocació que fa Riccardo dels versos de Dante a propòsit d'Ulisses constitueix un recurs per emfasitzar la nostàlgia del seu ideal davant el dolor de la realitat: "Pensava que en aquell pocs versos es contenia no solament la idea que em feia del personatge d'Ulisses, sinó de mi mateix i de la meva vida com hauria hagut de ser i, tanmateix, no era."<sup>481</sup>

Godard és conscient que podia haver titulat el seu film *A la recerca d'Homer*, atesa la importància dels elements odisseics i la recerca vital i artística que es

---

<sup>480</sup> González Toledo, "El desprecio Moravia y Godard, reflexiones acerca del cine," 29-30.

<sup>481</sup> Moravia, *El menyspreu*, 219.

planteja en l'obra. Però no ho fa, ja que un títol com aquest remet a Proust i veu inútil l'esforç que hauria suposat desenterrar la prosa proustiana sota la de Moravia, i sobretot perquè aquest no és el propòsit del film: "Bref, *Le Mépris* aurait pu s'intituler *À la recherche d'Homère*, mais que de temps perdu pour dénicher la prose de Proust sous celle de Moravia et d'ailleurs là n'est pas le sujet."<sup>482</sup>

Ara bé, la recerca elegíaca de l'ideal homèric hi és. En especial, perquè Godard trasllada aquesta nostàlgia de l'interior de Paul a una consideració cultural i estètica alhora: la nostàlgia per un ideal cinematogràfic capaç d'alçar-se com a discurs humanista del segle XX. Paul ho diu explícitament i la reescriptura cinematogràfica del personatge de Rheingold per Fritz Lang en constitueix l'exponent màxim. Afirmar Godard: "Le sujet du *Mépris*, ce sont de gens qui se regardent et se jugent, puis sont à leur tour regardés et jugés par le cinéma, lequel est représenté par Fritz Lang jouant son propre rôle ; en somme la conscience du film, son honnêteté."<sup>483</sup>

Lang assumeix la lectura odisseica del Riccardo de Moravia, mentre que Paul, que comparteix amb Lang la voluntat de posar proa cap al retorn metafòric a una nova Ítaca cinematogràfica, acaba assumint la interpretació psicoanalítica de Rheingold. La raó estriba en un detall important que es relaciona amb el concepte d'heroi. Riccardo rebutja la lectura de l'*Odissea* de Rheingold però en queda fascinat, ja que, en realitat, conté la seva pròpia història. L'argumentari del cineasta alemany al voltant de les raons del menyspreu de Penèlope se centren en la "inacció" de l'heroi davant els pretendents, un problema que, en situar-lo abans de Troia, determina tota la lectura homèrica, des de la *Ilíada* a l'*Odissea*. Riccardo s'identifica amb l'heroi que dibuixa Rheingold: Penèlope es mou en el paradigma de valors antics, mentre que Ulisses es mou per un paradigma modern basat en la raó. D'aquí el motiu de la "inacció".

---

<sup>482</sup> Godard i Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 249.

<sup>483</sup> *Ibíd.*

En el film, aquesta lectura s'aprofundeix, ja que, d'un banda, Godard fixa com a fita una actitud allunyada de la tragèdia clàssica en boca de Fritz Lang (tot i que la tragèdia no es projecta sobre un possible assassinat, sí que s'instal·larà sobre l'atzar a través de l'accident final); d'una altra, Paul s'identifica, com Riccardo, amb la lectura psicoanalítica que, en aquest cas, ell mateix comparteix amb el productor, Jeremy. Paul no cau, però, en la temptació de l'acció, ja que la pistola que porta –totalment absent en la novel·la- mai no serà disparada. Camille se n'ha ocupat de treure-li les bales abans de partir de la vil·la. No hi haurà desenllaç fatal, perquè la resolució del conflicte es troba en un ordre més complex.

La conclusió és que tant Moravia com Godard, però sobretot Godard, fan del personatge del guionista un heroi modern que, en realitat, resulta paradoxalment un "antiheroi", ja que no controla en absolut el fil dels esdeveniments o, millor encara, els embolica fins fer possibles els seus propis fantasmes. Al capdavant, acaba perdent la seva esposa amb el turment de no arribar a comprendre la natura del seu menyspreu i el consegüent desamor. Ara bé, mentre que Riccardo s'enfonsa en un estat de "demència controlada", Paul, sota el consell de Lang, tornarà a Roma a intentar fer l'obra de teatre anhelada. La tragèdia, en aquest cas, no ha operat en el cervell del guionista, sinó en l'atzar que ha acabat amb la vida de Camille i Jerry.

I, tanmateix, encara podem fer un pas enllà i relacionar la natura de l'antiheroi modern en la relació a la qüestió de la llibertat. En efecte, el món homèric no és un món de llibertat, ja que el cosmos manté, com la mateixa etimologia del mot comporta, un ordre, un ordre preservat pels déus. A l'home li queda "imitar" l'ordre dels déus. Per això, s'imposa la condició d'heroi. Ulisses és, doncs, un heroi. La seva voluntat d'ordre no pot superar els signes divins, però sí atreure la voluntat benefactora dels déus. Per aquesta raó, Ulisses sobreviurà. I llegirà com a exemple a la humanitat la seva voluntat de ser i l'enginy amb què pot fer front a les adversitats del destí.

El món modern, però, és, com resava la filosofia de Sartre, un món de llibertat en què el cosmos és infinit, complex: un misteri per als humans. A això

contribueix el desenvolupament de les teories de la física després de la relativitat, el qual comporta en la segona meitat del segle XX la consciència de “caos”. Entre les magnituds del microcosmos i del macrocosmos, els fractals – talment com les estructures intertextuals en la novel·la i en el film- connecten una realitat complexa. D’aquesta manera, la darrera astrofísica ha parlat de conceptes paradoxals com el de “matèria fosca”, etc. Riccardo i Paul, en el fons, són personatges que es troben en l’inici d’aquesta consciència caòtica del real. I, en aquest caos, no dominen les causes i, per tant, decideixen, contràriament a Ulisses, passar a la “inacció”. En el cas de Riccardo, amb una nostàlgia de l’ordre perdut del clàssic homèric. En el de Paul, amb un dramatisme que hauria d’haver desembocat en una tragèdia que s’inhibeix de la pròpia trama. No hi ha “àrbitres” o “assistents” en la partida. No hi ha déus. Cal recordar l’afirmació de Lang: “Jerry no oblidis que els déus no han creat l’home. Els homes han creat els déus.” I l’estranya paradoxa que ha formulat seguint Hölderlin: “L’absència de déu és el que tranquil·litza l’home. És estrany, però cert.” El que sí que hi ha és el cinema que s’instal·la en l’espai dels déus per projectar la mirada de la càmera sobre els personatges a la recerca d’Homer:

*Le Mépris* m’apparaît comme l’histoire de naufragés du monde occidental, des rescapés du naufrage de la modernité, qui abordent un jour, à l’image des héros de Verne et de Stevenson, sur une île déserte et mystérieuse, dont le mystère est inexorablement l’absence de mystère, c’est-à-dire la vérité. Alors que l’odyssée d’Ulysse était un phénomène physique, j’ai tourné une odyssée morale : le regard de la caméra sur des personnages à la recherche d’Homère remplaçant celui des dieux sur Ulysse et ses compagnons.<sup>484</sup>

El resultat és la creació d’un nou heroi que es contraposa al de l’èpica clàssica i, des d’aquesta perspectiva, es pot parlar pròpiament en contrast amb la tradició d’un “antiheroi”.

---

<sup>484</sup> Ibid.

## 4.11 Sense Telèmac

Arribats a aquest punt, s'ha argumentat com un text clàssic, aparentment allunyat del món contemporani, com l'*Odissea* il·lumina la creació conceptual de la modernitat cinematogràfica i fa avançar la història del cinema en el conjunt de la història de l'estètica. Ara bé, la pregunta clau és per què no hi és Telèmac, el fill que Ulisses no ha pogut veure créixer a causa de la partida a Troia. La pregunta es fa encara més pertinent quan s'observa que Telèmac té un paper molt més gran que el que se li reconeix tradicionalment en l'obra clàssica. En efecte, argumentalment, l'*Odissea* s'enceta amb el "Viatge de Telèmac" i és ell el primer que pren consciència de la possibilitat que Ulisses encara estigui viu. Des d'aquesta perspectiva, és també el primer que prepara la pàtria d'Ulisses per a Ulisses. Estructuralment, la telemàquia té un objectiu clau: fer de nexa de les històries que enllacen la *Ilíada* i l'*Odissea*. És el fill que reconstrueix les arrels, que vetlla per la mare, que desitja conèixer el seu pare, que s'indigna davant els abusos dels pretendents, que tracta de recuperar la dignitat de príncep. Al capdavant, que intenta restituir un ordre familiar, polític, històric, sentimental.

Moravia sembla respondre aquesta pregunta quan Riccardo observa la filla gran de la família Passetti:

Recordo que mentre l'observava que es deixava acaronar i abraçar per la seva mare, em travessà la ment aquesta idea: «I jo no seré mai feliç com ells... Emilia i jo no tindrem mai cap fill».<sup>485</sup>

La conclusió resulta clara: no hi ha maternitat ni paternitat, per tant no sembla adquirir sentit desenvolupar dins la *mise en abîme* la figura de Telèmac. Tampoc en Godard no apareix aquest tema. El conflicte de parella té lloc al marge de la paternitat. Sembla aquest un tret general de la conformació de la

---

<sup>485</sup> Moravia, *El menyspreu*, 61-62.

modernitat cinematogràfica. Si es considera Rossellini, en el *Viaggio in Italia* la concepció de la parella “moderna” es fa al marge també d’aquest tema. Més encara, les imatges de mares passejant cotxes de bebès semblen indicar un abisme no exempta de mirada, ja que Katherine observa la maternitat com una cosa en el fons anhelada i incomplerta. Al llarg de la pel·lícula, queda sorpresa per la gran quantitat de dones embarassades o amb nens petits que veu en diversos moments per tot arreu. En qualsevol cas, és el moment en què la seva relació amb Alexander arriba al moment més baix, tant que decideixen divorciar-se. Val a dir que un altre personatge, Natàlia, que ha volgut ensenyar a Katherine un lloc cabdal per comprendre la mentalitat napolitana, aprofita per pregar pel seu germà mort durant la guerra a Grècia i per demanar a Déu un fill.

També a Antonioni les imatges dels nous barris en construcció van units als passeigs dels bebès. Crida l’atenció aquest detall, ja que la recurrència indica que no es tracta d’un gest gratuït i perquè, al capdavall, es relaciona amb la mateixa imatge a ulls d’Ingrid Bergman a *Viaggio in Italia*. Com en el film de Rossellini, els protagonistes no s’enfrontaran a la condició de la maternitat. Només Fellini introdueix el tema, però no des de la paternitat, sinó des de la condició filial, ja que en tot cas, en la *Dolce vita*, el protagonista es demana sobre el seu pare. Un altre qüestió és l’infanticidi que duu a terme Steiner i que porta a una altra esfera de reflexió.

L’absència de Telèmac revela un tret de la modernitat: el desterrament de la maternitat i de la paternitat com a element estructurador de la vida de parella. Un tema que esdevé potent paradoxalment per la seva absència.

## 4.12 Una novel·la d'estació?

Un dels aspectes més sorprenents en aquesta recerca és la constatació que, a desgrat de la importància que per a la història de la literatura i el cinema té el diàleg creatiu entre la novel·la *Il disprezzo* i el film *Le Mépris*, no es produeix un correlat similar en la relació entre els creadors i les seves pròpies opinions al respecte. Es pot afirmar, doncs, que el relleu d'aquesta col·laboració va més enllà del pla del real. És una mena de suma sense sumands. Jean Luc-Godard afirma: “Le roman de Moravia est un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets, en dépit de la modernité des situations. Mais c'est avec ce genre de roman que l'on tourne souvent de beaux films.”<sup>486</sup>

La idea que per a rodar bons films és millor partir de novel·les menors, constitueix una opinió discutible. Ara bé, qualificar *Il disprezzo* com novel·la “vulgar” sorprèn una cinquantena d'anys més tard. Contràriament es tracta d'una obra plena de subtileses psicològiques, de reflexions estètiques i d'idees literàries i cinematogràfiques. “Joli” tampoc no sembla el terme més exacte. Hi ha senzillament bellesa en un pla de gran violència latent física i psicològica. “D'estació”, vol dir el 1963 de simple entreteniment, res més lluny d'una novel·la que, això sí, té la virtut de la transparència, d'un realisme que aconsegueix que restin en el lector per sempre uns personatges i les seves situacions. Per cert, unes situacions que Godard troba poc modernes, arcaiques i clàssiques.

En una lectura superficial, podria haver-hi una impressió equivocada motivada pel fet que Moravia creu en un continu en el comportament humà que permet unir des de l'*Odissea* Penèlope i Emilia, Ulisses i Riccardo. Però això, contràriament, i tal com ha quedat demostrat, constitueix una operació de gran modernitat, ja que Moravia aconsegueix actualitzar temes clàssics en l'Europa de la segona meitat del segle XX. De fet, és cert que Godard duplica l'aposta,

---

<sup>486</sup> Això ho escriu a *Cahiers du cinema* núm. 146, l'agost de 1963. I es pot llegir a Godard i Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 248.

però ho fa basant-se en l'assumpció de dos eixos clau en la novel·la de Moravia: situar l'*Odissea* i Ulisses com a epicentre cultural i estètic d'una novel·la que parla de l'adaptació d'aquesta obra al cinema, i fer-ho des de l'aprofundiment psicològic del sentiment del menyspreu i les seves conseqüències. I aquests dos punts estan plenament assumits per Godard, juntament amb el que significa la problematització de la parella en la cultura europea dels anys cinquanta i seixanta des de Rossellini, l'altre gran bastió estètic i temàtic del cineasta francès.

No és d'estranyar, doncs, que Moravia al final de la seva vida, en referir-se a *Le Mépris* tampoc no se senti molt engrescat, tot i que realitza uns matisos molt interessants de comentar. Afirmar en la conversa amb Alain Elkann:

*De Il disprezzo ha sacado Godard una de sus mejores películas. ¿Crees que la película es superior a la novela?*

Como ya he dicho, considero que escritor y director son dos artistas, sin relación alguna entre ellos. En el caso de *Il disprezzo* el acoplamiento es imposible, precisamente por la indiscutible originalidad de Godard; si hubiera sido menos original tal vez hubiese sido más fiel a la novela, pero era muy original y por eso fue completamente infiel. Godard llegó a decir que *Il disprezzo* era una novela para leer en el tren. En esta definición, más bien desagradable, se puede ver la típica actitud de los directores que se apoyan en una novela como un *fait divers*.<sup>487</sup>

Moravia reconeix l'originalitat de Godard, encara que li sembla injust la definició de novel·la d'entreteniment, per la qual cosa, respon amb contundència davant la següent pregunta d'Elkann:

*¿Tú crees también que Il disprezzo sea una novela para leer en el tren?*

En absoluto; la considero una de mis mejores novelas, porque es al mismo tiempo profundamente sentida y completamente inventada, que es, en mi opinión, la mejor combinación para escribir una buena novela.<sup>488</sup>

---

<sup>487</sup> Moravia i Elkann, *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*, 211.

<sup>488</sup> *Ibíd.*



Moravia es defensa i afegix la definició de la seva pròpia poètica: una novel·la ha de contenir emoció i invenció. S'ha analitzat abastament com aquesta emoció troba punts epifànics que cristal·litzen en un final senzillament bell. Quant a la invenció, l'originalitat de situar la història d'una relació de parella en la cruïlla d'una adaptació cinematogràfica de l'*Odissea* constitueix una idea potent que Godard sap jugar, i donar-li encara més profunditat amb la transformació del personatge del director alemany, de Rheingold a Lang.

Atès això, quan des d'aquesta investigació s'ha volgut aprofundir les relacions que semblarien lògiques entre Godard i Moravia, ho ha impedit un mur que el mateix Moravia explica directament:

*¿Cómo eran tus relaciones con Godard?*

Eran unas "no relaciones". Godard era un hombre genial que ha revolucionado la cinematografía, pero es una persona con la cual es difícil, por no decir imposible, comunicarse.<sup>489</sup>

La raó és paradoxal: el mateix caràcter literari dels films de Godard ha estat una causa de no relació. Ho matisa molt bé Moravia:

He escrito artículos de crítica de cine sobre casi todas las películas de Godard, pero renuncié en seguida (es decir, el día mismo que le vi por primera vez en un hotel romano) a tener relación alguna con él. Creo que es más fácil establecer relación con directores menos literatos.<sup>490</sup>

I li torna anys més tard el deute pendent amb l'expressió de "roman de gare":

*¿Te fascinaba Godard?*

---

<sup>489</sup> Ibíd.

<sup>490</sup> Ibíd.

Por su pura expresión cinematográfica, sí. Por su literatura, mucho menos.<sup>491</sup>

Mentre que Moravia pensa que Godard ha estat poc fidel a la novel·la, Godard afirma que “J’ai gardé la matière principale et simplement transformé quelques détails en partant du principe que ce qui est filmé est automatiquement différent de ce qui est écrit, donc original.”<sup>492</sup>

Qui té, doncs raó? Segurament, els dos. Moravia opina des del concepte d’adaptació i, des d’aquesta perspectiva, el film és una altra cosa. Godard considera que el fet de filmar és ja un fet diferenciador i, per tant, des de la perspectiva de la recreació ha guardat la matèria principal de la novel·la.

En tot cas, s’ha pogut constatar en la tesi com els dos creadors superen la seva desavinença “vital” a través de la interacció artística que s’estableix entres // *disprezzo* i *Le Mépris*. I, en aquesta operació, han escrit/filmat per sempre un diàleg entre literatura i cinema que figura entre les millors propostes creatives del segle XX.

---

<sup>491</sup> *Ibíd.*, 212-213.

<sup>492</sup> Godard i Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 249.

## 5 Epíleg: Silenzio!

---

Al final de *Le Mépris*, Paul Laval s'acomiada de Fritz Lang mentre li demana què està fent. El director respon que es troba a punt de rodar l'escena de la primera mirada d'Ulisses quan veu de nou la terra natal, Ítaca. Llavors l'espectador assisteix a una triple mirada. D'una banda, Godard mostra com Lang està rodant al seu torn el moment en què Ulisses albira Ítaca. Es tracta d'un punt de vista múltiple que, alhora, esdevé dinàmic, ja que Godard narra l'escena a través d'un tràveling, mentre hom veu com Lang està seguint la càmera que, també a través d'un tràveling, està captant Ulisses contemplant el mar. El moviment culmina amb la visió d'esquena de la figura Ulisses, el qual reproduceix també una mena de "tràveling corporal", ja que no està quiet, sinó que realitza un lent desplaçament lateral. Godard fa convergir les perspectives fins que es fonen en un sol punt: la mirada de l'heroi cap a l'horitzó, on el blau de la Mediterrània s'imposa. De sobte, se sent una veu que és contrarestada immediatament per una paraula: "Silenzio!", pronunciada en italià pel mateix Godard.

En certa mesura, aquesta darrera escena pot actuar també com a epíleg de l'estudi. L'important és que la darrera mirada del film coincideix amb la primera mirada d'Ulisses quan albira l'arribada a Ítaca. Principi i final s'identifiquen. La fi del film significa el començament d'alguna altra cosa i, per això, la veu en *off* de Godard, signant la seva obra, demana silenci per poder seguir el rodatge i concentrar la mirada de l'espectador en la mirada primigènia de l'heroi que està a punt d'aconseguir l'objectiu de la seva vida. No endebades no tan sols la pel·lícula, sinó el mateix cinema de la mà de Lang, estan a punt de fer possible l'*Odissea* en la modernitat. Es tracta d'una bella el·lipsi, ja que l'espectador entén que el director germànic aconsegueix filmar *Odyseus* malgrat que el film s'atura en la projecció de la mirada cap a Ítaca. I, de retruc, esdevé també una

metàfora de la victòria de l'art sobre les servituds de la indústria representada pel productor, Jeremy Prokosch, que Godard acaba eliminant de la història.

I, tanmateix, la pregunta que cal fer-se és: hi ha alguna illa en el pla panoràmic final? Hem de suposar que en el pla del film que està filmant Lang sí, ja que es mostra inequívoc en les seves paraules. Ara bé, des de la perspectiva de Godard, en absolut, ja que tan sols veiem la infinitud del mar. Es tracta, doncs, d'una il·lusió que actua com a metàfora sobreposada? Segurament sí. Cal recordar les paraules de Pessoa: *El mite és el no-res que és el tot*. Godard ha jugat amb una clau mítica, l'homèrica, i ha fet possible adaptar-la com un paradigma de l'enfrontament de l'home contemporani a la consciència del buit i del no-res. Malgrat tot, persisteix la voluntat de filmar. Tant Lang com Godard han confiat en la imatge fílmica el seu ideal. Per a Lang, Ulisses arriba a albirar en la llunyania el retorn a la pàtria, com en el clàssic grec. Per a Godard, aquest retorn és ja un ideal el sentit del qual rau en la pròpia bellesa de la seva consecució. El cinema es torna sobre ell mateix i esdevé la pròpia Ítaca de què es parla. La modernitat cinematogràfica guanya així un sentit heroic de la mà d'Homer: l'afany de rodar, d'expressar-se, de projectar una mirada a la immensitat constituirà el vertader retorn a l'Ítaca de la bellesa que proposa el cinema com a metàfora del món contemporani. L'illa com a símbol acompanya, doncs, aquest *viaggio* del cinema modern que situa a Capri el protagonisme de la insularitat de la mà de Godard i amb l'aval de Rossellini i Moravia. Des d'aquesta perspectiva, després de Godard, l'*Odissea* actua com una mena de signe que ofereix noves línies de sentit creatives per dotar de sentit humanístic el discurs fílmic.

Homer s'havia enfrontat, a través de la mitologia i els versos hexàmetres, a la complexitat del món clàssic confiant en el caràcter "d'home polytropos" del seu heroi, Ulisses, l'arribada a una Ítaca on restituir una harmonia trencada. Godard s'enfronta a la complexitat del món modern a través d'una estructura fractal i una concepció cinematogràfica de caràcter poètic l'Ítaca del qual és la bellesa que representa la voluntat mateixa del viatge. Per això, la paraula final,

“silenzio”, simbolitza perfectament la paradoxa del no-res necessari per rodar l'arribada d'Ulisses, i amb ell, la del cinema modern a Ítaca.



## 6 Bibliografia

---

- Alighieri, Dante. *Commedia Inferno*. Editat per Emilio Pasquini i Antonio Quaglio. 7a ed. Milano: Garzanti, 1994.
- . *Divina Comèdia*. Traduït per Josep Maria de Sagarra. 2a ed. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- Angelis, R.M. de. "Rossellini romanziere." *Cinema*, núm. 29-30 (1949).
- Angulo, Jesús, i Joxean Fernández. *Federico Fellini*. Editat per Jesús Angulo i Joxean Fernández. Donostia: E.P.E. Donostia Kultura i l'Euskadiko Filmategia, 2011.
- Aprà, Adriano, Stefania Parigi, i Alberto Moravia. *Moravia al/nel cinema*. Editat per A. Aprà i S. Parigi. Roma: Associazione Fondo Alberto Moravia, 1993.
- Aprile Zanetti, Mauro. *La natura morta de La dolce vita: un misterioso Morandi nella rete dello sguardo di Fellini*. New York: Bloc-notes Edition, Istituto Italiano di Cultura, 2008.
- Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único : el espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Destino, 1990.
- Aumont, J. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Babino, María elena. "La literatura en las artes combinadas." *Cátedra Babino*, 2013. <http://catedra-babino.blogspot.com.es>.
- Badia, Lola, ed. *Poesia trobadoresca : antologia*. Traduït per Alfred Badia. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- Balló, Jordi. *Imatges del silenci : els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 2000.

- Balló, Jordi, i Xavier Pérez. *La llavor immortal : els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discursos amoroso*. Traduït per Eduardo Molina. 11a ed. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Bauman, Zygmunt. *Temps líquids : viure en una època d'incertesa*. Traduït per Raül Garrigasait. Barcelona: Viena, 2007.
- Bazin, André. *Qué es el cine?*. Traduït per José Luis López Muñoz. 2a ed. Madrid: Rialp, 1990.
- Bergala, Alain. *Godard au travail. Les années 60*. París: Cahiers du cinéma, 2006.
- . *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2003.
- . *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Crisnée: Yellow Now, 1990.
- Bergman, Ingrid, i Alan Burgess. *Ingrid Bergman : mi vida*. Traduït per Juan Antonio Gutiérrez-Larraya. 3a ed. Barcelona: Planeta, 1982.
- Bernardi, Sandro. "Rossellini's Landscapes: Nature, Myth, History." A: *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, editat per David Forgacs, Sarah Lutton, i Geoffrey Nowell-Smith, 50-63. London: British Film Institute, 2000.
- Bíblia. *La Bíblia : versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat*. 6a ed. Andorra: Casal i Vall, 1992.
- . "La Bíblia a Internet." *Societat Bíblica de Catalunya*, 2009. <http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=Jon+0&id24=1&pos=0&set=15&l=ca>.
- Bloom, Harold. *El cànon occidental : els llibres i l'escola de les edats*. Traduït per Lluís Comes i Arderiu. Barcelona: Columna, 1995.
- . *The Western Canon : The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- Blum, Jean-Christophe. "Le mépris, "métafilm de cinéfilms": Jean-Luc Godard et la contrainte de la citation." *Comparatismes*, núm. 1 (2010): 237-53.



- Boccaccio, Giovanni. *Decameró*. Traduït per Francesc Vallverdú. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- Boitani, Piero. *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- . *La sombra de Ulises : imágenes de un mito en la literatura occidental*. Traduït per Bernardo Moreno Carrillo. Barcelona: Península, 2001.
- Bonnefoy, Yves. *Rome 1630: l'horizon du premier baroque*. Paris: Flammarion, 1970.
- Bordwell, David. "Narrative Theory and Film." *Graduate Seminar. Department of Communication Arts. University of Wisconsin-Madison*, núm. 960 (1999).
- Borràs Castanyer, Laura, i Raffaele Pinto. *Las metamorfosis del deseo : seminario UB de psicoanálisis, literatura y cine (I)*. Editat per Laura Borràs Castanyer i Raffaele Pinto. Barcelona: Sehen (Editorial UOC), 2010.
- Bou, Núria. "Nuovi spazi per sognare. La rappresentazione del desiderio nel cinema di Fellini." A: *La strada di Fellini : sogni, segnaçci, grafi, immagini e modernità del cinema*, editat per Gino Frezza i Ivan Pintor, 57-67. Napoli: Liguori Editore, 2012.
- . *Plano-contraplano : de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Brody, Richard. *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Co, 2008.
- Camus, Albert. *L'estrany*. Traduït per Joan Fuster. [Barcelona]: Club de butxaca, 1989.
- Carner, Josep. *Nabí*. Editat per Gabriel Ferrater. 4a ed. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- Carpentier, Alejo. *El cine, décima musa*. Editat per Salvador Arias. Mexico: Lectorum, 2013.
- Català, Víctor. *Solitud*. 2a ed. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- Cerisuelo, Marc. *Le Mépris*. Chatou (Yvelines): Ed. de la transparence, 2006.
- Chatman, Seymour Benjamin. *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.

- . "Le innovazioni narrative di Michelangelo Antonioni." A: *Michelangelo Antonioni : identificazione di un autore ; Forma e racconto di Antonioni : volume secondo*, editat per Giorgio Tinazzi, 19-30. Parma: Pratiche, 1985.
- Colette. *Dúo*. Traduït per E. Piñas. Barcelona: Anagrama, 1983.
- Conrad, Joseph. *El espejo del mar : recuerdos e impresiones*. Traduït per Javier Marías. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- . *La línia d'ombra : confessions "dignes de la meva consideració"*. Traduït per Marta Bes i Oliva. Barcelona: Proa, 1997.
- Constantine, David. *Los primeros viajeros a Grecia y el ideal helénico*. Traduït per Mercedes Pizarro. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Damon, P.H. "Dante's Ulysses and the Mythic Tradition." A: *Medieval Secular Literature: Four Essays*, editat per William Matthews, 25-45. Los Ángeles: University of California Press, 1965.
- David, Michel. *La psicanalisi nella cultura italiana*. Torino: Boringhieri, 1966.
- De Ceccatty, René. *Alberto Moravia*. Paris: Flammarion, 2010.
- . *Alberto Moravia*. Traduït per Sergio Arecco. Milano: Bompiani, 2010.
- De Gaudemar, Antoine. *Il était une fois...Le Mépris*. França, 2009.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Traduït per Josep Carner. 4a ed. Barcelona: La Magrana, 1992.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps : cinéma 2*. París: Les éditions de Minuit, 1985.
- . *La "imagen-tiempo"*. Barcelona: Paidós, 1986.
- . *La imagen-tiempo : estudios sobre cine 2*. Traduït per Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1986.
- Delor i Muns, Rosa. "Notes a propòsit de Stromboli de Roberto Rossellini i Solitud de Víctor Català." *VIII Convegno Aisc (Napoli 2005)*, 2005. <http://www.filmmod.unina.it/aisc/comunicazioni/Delor.pdf>.

- . "Roberto Rossellini II: Stromboli y Solitudine de Víctor Català." A: *Las metamorfosis del deseo : seminario UB de psicoanálisis, literatura y cine (I)*, editat per Laura Borràs i Raffaele Pinto, 119-74. Barcelona: Sehen (Editorial UOC), 2010.
- Eco, Umberto. *L'illa del dia abans*. Traduït per Antoni Vicens. Barcelona: Destino, 1994.
- Eisenschitz, Bernard. "Ulysse: Homère, pas Joyce." A: *Mario Camerini*, editat per Alberto Farassino, 77-82. Crisnée: Yellow Now, 1992.
- Farassino, Alberto. *Jean-Luc Godard*. Milano: Il Castoro, 2007.
- . *Mario Camerini*. Crisnée: Yellow Now, 1992.
- Fernandez, Dominique. *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*. Milano: Lerici, 1960.
- Ferraté, Joan. *Lectura de "La terra gastada" de T.S. Eliot*. Editat i traduït per Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- Font, Domènec. *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra, 2003.
- . *Paisajes de la modernidad : cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Frege. *Logica e Aritmetica*. Editat per Corrado Mangione. Torino: Boringhieri, 1965.
- Frezza, Gino. "Fellini, disegnatore e cineasta." A: *La strada di Fellini : sogni, segnaçci, grafi, immagini e modernità del cinema*, editat per Gino Frezza i Ivan Pintor, 1-20. Napoli: Liguori Editore, 2012.
- Frezza, Gino, i Ivan Pintor. *La strada di Fellini : sogni, segnaçci, grafi, immagini e modernità del cinema*. Editat per Gino Frezza i Ivan Pintor. Napoli: Liguori Editore, 2012.
- Gallagher, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini*. New York: Da Capo, 1998.

- García Gual, Carlos. "Leer a los clásicos." *Nueva Revista*, núm. 58, 1998.  
<http://www.nuevarevista.net/articulos/leer-los-clasicos>.
- Gaurichou, Julien. *Le Mépris totalement tendrement tragiquement*. France, 2007.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- . *Palimpsestos : la literatura en segundo grado*. Traduït per Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- . *The Architext: An Introduction*. Traduït per Jane E. Lewin. Berkeley: U of California P., 1992.
- Godard, Jean Luc, Núria Aidelman, i Gonzalo de Lucas. *Jean-Luc Godard : pensar en imágenes : conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Editat per Núria Aidelman i Gonzalo de Lucas. Traduït per Natalia Ruiz Martínez i Javier Bassas Vila. Barcelona: Intermedio, 2010.
- Godard, Jean Luc, i Alain Bergala. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Viatge a Itàlia*. Traduït per Rafael M. Bofill. Barcelona: Columna, 1996.
- González Toledo, Mariana. "El desprecio Moravia y Godard, reflexiones acerca del cine." *Gramma*, 1998.  
<http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1101/1321>.
- Gronstad, Asbjorn. "The Gaze of Tiresias: Joyce, Rossellini and the Iconology of "The Dead."" *Nordic Journal of English Studies* I, núm. 2 (2002): 233-48.
- Guarner, José Luis. *Roberto Rossellini*. Traduït per Jos Oliver. Madrid: Fundamentos, 1985.
- Hall, Edith. *The Return of Ulysses : A Cultural History of Homer's Odyssey*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

- Homer. *Iliada*. Editat i traduït per Manuel Balasch. Barcelona: Proa, 1997.
- . *Odissea*. Traduït per Carles Riba. Barcelona: La Magrana, 1993.
- Homère, i Victor Bérard. "Odyssee par Bérard." *Société d'Édition Les Belles Lettres*, 1924.  
<http://iliadeodyssee.texte.free.fr/aatexte/berard/accueilberard/odysberard.htm>.
- Homero. *Odisea*. Traduït per Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2004.
- Homerus. *Odissea*. Traduït per Ippolito Pindemonte. Milano: Soc. Tipogr. de' Classici Italiani, 1829.
- . *Odyssee*. Traduït per Victor Bérard. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- Horkheimer, Max, i Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Traduït per Juan José Sánchez. 9a ed. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- . *Philosophische Fragmente*. New York: Institute of Social Research, 1944.
- Iampolski, M.B. *La teoría de la intertextualidad y el cine*. València: Episteme, 1996.
- Iampolskii, M. B. *The Memory of Tiresias : Intertextuality and Film*. Traduït per Harsha Ram. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Joyce, James. *Dublínesos*. Traduït per Joaquim Mallafrè. 2a ed. Barcelona: EDHASA, 1989.
- . *Ulisses*. Traduït per Joaquim Mallafrè. Barcelona: Edhasa, 1990.
- Kale, Gül. "De Antonioni a Godard: sobre las emociones evocadas por el espacio como imagen filmica." *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 2013.  
<http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/de-antonioni-a-godard/>.
- . "Interacción entre cine y arquitectura: una mirada a través de la primera mitad del siglo XX." *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 2005.  
<http://www.bifurcaciones.cl/003/Kale.htm>.
- Kavafis, Konstandinos P. *Poemes\*\**. Traduït per Carles Riba. 7a ed. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1993.

- Kazantzakis, Nikos. *Odissea*. Traduït per Miguel Castillo Didier. Barcelona: Planeta, 1975.
- Kezich, Tullio, i Alessandra Levantesi. *Dino De Laurentiis, la vita e i film*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- Koyré, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*. 3a ed. México, D.F. [etc.]: Siglo XXI, 1982.
- Levi, Primo. *Els enfonsats i els salvats*. Traduït per Francesc Miravittles. Barcelona: Edicions 62, 2000.
- . *Si això és un home*. Traduït per Francesc Miravittles. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- Lisi, Jon. "The Magical Presence of Anna Karina: More Than Godard's Muse." *PopMatters*, 2014. <http://www.popmatters.com/column/186395-the-magical-presence-of-anna-karina-more-than-godards-muse/>.
- Llorca, Vicenç. "El luxe de la llibertat." *La Vanguardia*. novembre 20, 1988.
- . *L'entusiasme reflexiu : sentit i metàfora a la fi de segle*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1997.
- . *Les places d'Ulisses : poesia reunida (1984-2009)*. Badalona: Òmicron, 2010.
- . *Salvar-se en la paraula : la novel·lística de Miquel Àngel Riera*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- Llull, Ramon. *Llibre d'Evast e Blanquerna*. Editat per Maria Josepa Gallofré. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- Luzzi, Joseph. *Romantic Europe and the Ghost of Italy*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- . "Rossellini's Cinema of Poetry: Voyage to Italy." *Adaptation* 3, núm. 2 (setembre 01, 2010): 61-81.

- MacCabe, Colin. *Godard: retrato del artista a los setenta*. Traduït per Vicente Villacampa. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- MacCabe, Colin, i Laura Mulvey. *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*. Editat per Colin MacCabe i Laura Mulvey. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- Malraux, André. *La condició humana*. Traduït per Salvador Vives. 2a ed. Barcelona: Proa, 1985.
- . *La politique, la culture: discours, articles, entretiens: 1925-1975*. Paris: Gallimard, 1996.
- Manara, Milo, i Federico Fellini. *Viaje a Tulum*. Madrid: New Comic, 1990.
- Maragall, Joan. *El comte Arnau*. Editat per Joan Lluís Marfany. 4a ed. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- Marie, Michel. "Le Mépris, Jean-Luc Godard: étude critique." Paris: Nathan, 1995.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Traduït per Maria Antònia Oliver. 2a ed. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- . *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) v.1*. Traduït per Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2002.
- Moravia, Alberto. *Al cinema: centoquarantotto film d'autore*. Milano: Bompiani, 1975.
- . *El menyspreu*. Traduït per Francesc Vallverdú. Barcelona: Proa, 1966.
- . *El tedio*. Traduït per Pilar Giralt Gorina. Barcelona: BlackList, 2008.
- . *Els indiferents*. Traduït per Miquel Llor. 3a ed. Barcelona: Proa, 1964.
- . *En el cine: ciento cuarenta y ocho películas de autor*. Traduït per Juan Moreno. Esplugues de Llobregat: Plaza, 1979.

- . *Il disprezzo*. 9a ed. Milano: Bompiani, 2013.
- . *La noia*. Milano: Bompiani, 1960.
- . *Le ambizioni sbagliate*. Milano: Mondadori, 1935.
- Moravia, Alberto, i Nello Ajello. *Alberto Moravia: intervista sullo scrittore scomodo*. Roma-Bari: Laterza, 2008.
- Moravia, Alberto, i Alain Elkann. *Mi vida : en conversación con Alain Elkann*. Traduit per Alicia Gadea. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Mourlet, Michel. "Sur un art ignoré." *Cahiers du cinéma*, 1959.
- Mulvey, Laura. "Le Mépris (Jean-Luc Godard 1963) and its story of cinema: a 'fabric of quotations'." A: *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*, editat per Colin MacCabe i Laura Mulvey, 225-37. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- Omero, i Ippolito Pindemonte. "Odissea." *A Cura de Silvia Masaracchio*  
<http://bachecaebookgratis.blogspot.com.es>, s.d.  
<http://www.aiutamici.com/ftp/eBook/ebook/Omero - Odissea.pdf>.
- Pandini, Giancarlo. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. 2a ed. Milano: Mursia, 1976.
- Panofsky, Erwin. *Idea : contribución a la historia de la teoría del arte*. Traduit per Maria teresa Pumarega. 7a ed. Madrid: Cátedra, 1989.
- Pedraza, Pilar. "Ruinas en construcción. Notas sobre la puesta en escena de Federico Fellini." A: *Federico Fellini*, editat per Jesús Angulo i Joxean Fernández, 19-32. Donostia: E.P.E. Donostia Kultura i l'Euskadiko Filmategia, 2011.
- Pedraza, Pilar, i Juan López Gandía. *Federico Fellini*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Petrarca, Francesco. *Rime*. Editat per Guido Bezzola i Andrea Zazotto. 4a ed. Milano: Rizzoli, 1993.



- Pezzotta, A., A. Gilardelli, i Alberto Moravia. *Aberto Moravia: cinema italiano : recensioni e interventi, 1933-1990*. Milano: Bompiani, 2010.
- Pinto, Raffaele. "Beatrice, Fellini e gli ucelli." *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, núm. 2 (2005): 89-97.
- . "Lo Sceicco bianco e la mediazione immaginaria del desiderio." A: *La strada di Fellini : sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*, editat per Gino Frezza i Ivan Pintor, 43-55. Napoli: Liguori Editore, 2012.
- Pintor, Ivan. "Ricordi, sogni, pensieri: il sogno nelle immagini di Fellini." A: *La strada di Fellini : sogni, segnacci, grafi, immagini e modernità del cinema*, editat per Gino Frezza i Ivan Pintor, 21-42. Napoli: Liguori Editore, 2012.
- Plató. *El banquet ; Fedre*. Editat per Josep Montserrat i Torrents. Traduït per Joan Leita. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- Pound, Ezra. *Un esborrany de XXX cantos*. Traduït per Francesc Parcerisas. Barcelona: Empúries, 2000.
- Quintana, Àngel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Raimond, Michel. *Le Roman depuis la Revolution*. Paris: Armand Colin, 1981.
- Rastier, François. *Ulises en Auschwitz : Primo Levi, el sobreviviente*. Barcelona : Reverso, 2005.
- Riba, Carles. *Obres completes I Poesia*. Editat per Enric Sullà i Jaume Medina. 2a ed. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Riera, Miquel Àngel. *Els déus inaccesibles*. Barcelona: Proa, 1987.
- . *Illa Flaubert*. Barcelona: Destino, 1990.
- Rivalta, Clea. "Alberto Moravia e Vitaliano Brancati: fra amicizia e letteratura." *Sinestesia*, 2011, 139-50.
- Rivette, Jacques. "Lettre sur Rossellini." *Cahiers du cinéma*, núm. 46 (1955).

- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *De la littérature au cinéma*. Paris: Librairie Armand Colin, 1970.
- Rossellini, Roberto, i Alain Bergala. *El cine revelado*. Traduït per Clara Valle T. Figueras. Barcelona: Paidós, 2000.
- Russo, Patricia. "EL DESPRECIO, de Moravia a Godard: la linealidad intervenida." *La literatura en las artes combinadas*, 2013.  
<http://www.koss.com.ar/LAC1/Godard.pdf>.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine : teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Sanguineti, E. *Alberto Moravia*. Milano: Mursia, 1962.
- Sartre, Jean-Paul. [*Teatre de Sartre*]. Traduït per Manuel de Pedrolo. Barcelona: Aymà, 1969.
- Shakespeare, William. *El somni d'una nit d'estiu*. Traduït per Salvador Oliva. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.
- Siciliano, Enzo. *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*. Milano: Bompiani, 1982.
- . *Moravia*. Milano: Longanesi, 1971.
- Stanford, William Bedell. *El tema de Ulises*. Editat per Alfonso Silván. Traduït per B. Afton Beattie i Alfonso Silván. Madrid: Dykinson, 2013.
- . *The Ulysses Theme : A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Dallas (Tex.): Spring Publications, 1992.
- Steiner, George. *Gramàtiques de la creació*. Traduït per Albert Mestres. Barcelona: Proa, 2002.
- . *La Idea d'Europa*. Traduït per Víctor Compta. Barcelona: Arcàdia, 2005.

StudioCanal Image. *Introducción de Colin MacCabe a Le Mépris*. France: StudioCanal Image, 2012.

Virgili Maró, Publi. *Eneida*. Traduït per Joan Bellès. Barcelona: Empúries, 1998.

Virmaux, Alain. "Les limites d'une conquête." *Études cinématographiques*, núm. 28-29 (1963): 31-39.

\* Nota: Amb data de 23/03/2015, totes les adreces web han estat verificades per documentar-ne la disponibilitat.