

## El cinema amb ànima perd de cop dos gegants, Bergman i Antonioni

El dia 30 de juliol desapareixien, l'un a Suècia i l'altre a Itàlia, dos genis cinematogràfics, Ingmar Bergman i Michelangelo Antonioni. El primer deixa una filmografia plena d'obres mestres. I el segon, una de les obres més originals i influents, però també discutides, del cinema europeu. Dues estratègies diferents, amb el mateix objectiu: penetrar en l'ànima de la condició humana.

**W**oody Allen considerava que Bergman era el millor director de la història i la seva etapa dramàtica (*Interiors*, 1978) la va engegar bo i plagiant-lo a cor què vols. Dos anys més tard el tornà a utilitzar en un film, *Stardust Memories* (1980), que aconseguia agermanar dues intimitats i dos mons aparentment diferents, el món introspectiu i reflexiu del director suec i el món coral i festiu d'un altre geni, Fellini. Però molts directors europeus pensen que el director que va modernitzar el cinema, que el va fer avançar com ningú més, no era pas Bergman, sinó Antonioni, i amb un títol, només, *L'avventura* (1959), el creador del neo-realisme interior.

Per admirar ara Bergman i Antonioni, en el moment que tots dos han desaparegut, cal ser cinèfil; no n'hi ha prou de ser espectador. Avui, els interessats a veure les pel·lícules de Bergman i d'Antonioni són els mateixos interessats a llegir els clàssics de la literatura universal. Ni tan sols els programen per televisió: ni per les televisions públiques ni per les privades, ni tampoc pels canals de pagament dedicats a projectar films tot el dia.

Per sort, tenim el DVD, que ha permès, fa molt poc, de recuperar no tan sols els títols més coneguts de Bergman, és a dir, aquells que van ser exhibits a tot el món, sinó, per primera vegada,

les primeres pel·lícules, les que va fer abans de saltar a la fama i fer-se conegut més enllà del seu país.

Ara bé, d'Antonioni, com del cinema italià en general, encara és hora que puguem disposar de totes les obres capitals. Tot això ha fet que hi hagi joves de vint anys i trenta, fins i tot entre els universitaris, que desconeguin l'existència d'aquests dos realitzadors. Els anys cinquanta, seixanta i setanta, però, era impossible de ser universitari i ignorar-los. Més encara, era una obligació veure *El setè segell* i *Maduixes silvestres*, els dos títols més populars del director suec, i *La nit* i *L'eclipsi*, els més coneguts, a casa nostra, del director italià.

I, en el cas de Bergman, va ser imprescindible seguir totes les pel·lícules que ens n'arribaven. Es va parlar de *bergmanmania*. Especialment, a França. Tantes obres mestres, i de gèneres i objectius tan diferents; tants articles i llibres; tants cinefòrums i tanta discussió metafísica, va resultar embafador. La utilització per part del catolicisme espanyol de la reflexió religiosa de Bergman és una de les operacions més ridícules que s'hagin vist mai en l'època franquista: la jugada també va contribuir a fer-nos cansar de Bergman. Cal recordar-ho: molta gent es va afartar de Bergman.

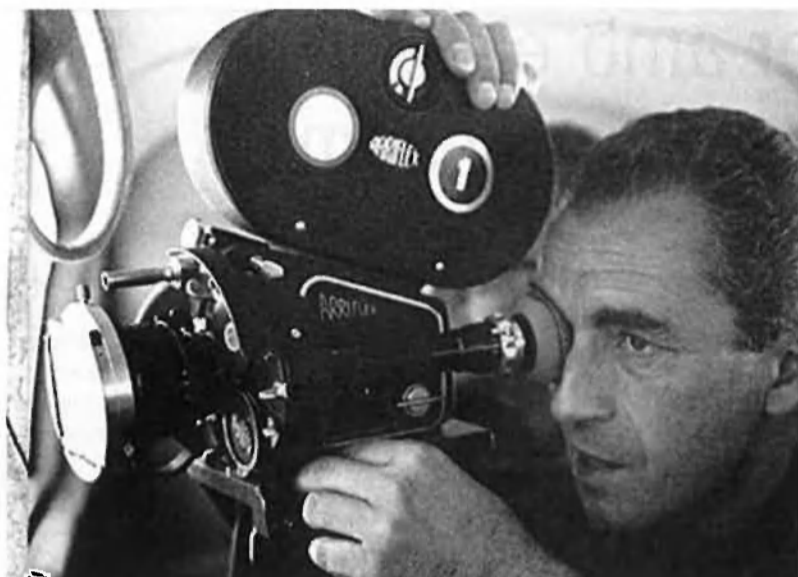
Amb menys de deu anys, podies haver vist, entre les del moment i les anteriors,

més d'una dotzena d'obres mestres, o de petites grans joies, realitzades pel director suec. Obres mestres i joies, petites o grans, són, a més d'*El setè segell* i *Maduixes silvestres*, *Un estiu amb Monika*, *Somriures d'una nit d'estiu*, *La font de la donzella*, *Com en un mirall*, *El silenci*, *Persona*, *Nit de circ*, *Tres dones*, *Al llindar de la vida*, *Els combregants* o *Una lliçó d'amor*. Tanta perfecció, tanta riquesa, et deixava sense alè.

Per a respirar i agafar aire, tenies Antonioni. Potser només havia portat un pas endavant el Rossellini del *Viatge a Itàlia* (1953), però li havia donat un toc d'elegància burgesa i pseudo-existencialista que resultava irresistiblement seductor, gràcies no tan sols a l'elegància de l'estil visual, sinó també a l'elegància estilística dels actors, en una època, ja passada, en què l'*star system* europeu competia amb l'americà de tu a tu, per mitjà dels Alain Delon i Marcello Mastroianni, les Monica Vitti i Jeanne Moreau.

Aquest mateix toc el va traslladar, amb *Blow up* (1966), a un país, una societat i uns personatges aparentment diferents, però que també iniciaven un canvi social, moral i cultural, com a Itàlia: el Londres del *glamour* que tanca la pàgina a la grisa postguerra. Més enllà de la primíssima anècdota —però de fort simbolisme— del fotògraf que descobreix un crim en una foto innocent i innòcua, li interessava, com en totes les seves pel·lícules, el retrat antropològic, el llenguatge gestual i el llenguatge de les mirades.

Però Antonioni també va cansar, per raons ben oposades a les de Bergman. L'abstracció i l'ambigüitat van ser considerats buidor. I la descripció del nou esnobisme, afectació. Hi va haver, cal recordar-ho, un segon element que li va fer molt de mal: la vulgarització de la seva estètica. De cop i volta, el cinema —els productors— va descobrir que la manca d'anècdota o de trama potent i original no era cap inconveni-



**Ingmar Bergman i Michelangelo Antonioni: dos directors de cinema a la feina, al costat de la camera. Tots dos realitzadors van morir el mateix dia, el 30 de juliol, però la notícia de la desaparició del director italià no es va fer pública fins l'endemà. La captivadora *Un estiu amb Monika* (1955) és una de les moltes obres mestres de Bergman. *Blow up*, rodada a Londres el 1966, i produïda per Carlo Ponti, va ser l'èxit més internacional d'Antonioni.**



ent si les imatges d'unes figures en un paisatge tenien força per si mateixes i estaven il·lustrades convenientment per una música envoltant. *Un home i una dona* (1966), de Lelouch, és el màxim exponent —i, cal dir-ho, el més brillant— del que podia esdevenir l'estètica d'Antonioni a les mans d'un lector de *Paris-Match*.

N'hi ha molts més. Per exemple, Claude Sautet, el primer Sautet de l'*star system* francès dels i les Romy Schneider, Michel Piccoli i Yves Montand. No el de l'última etapa, per desgràcia massa curta. A 68 anys va deixar Antonioni per Bergman i va fer *Un coeur en hiver* (1992). Només va tenir temps de fer-ne una altra, *Nelly i el senyor Arnaud*

(1995), amb Michel Serrault, actor mort també fa poc, concretament el dia 29 de juliol.

Antonioni va revolucionar el cinema i molts directors han seguit el seu camí. Però, com il·lustra el cas Sautet, també han estat molts els qui, a més d'Allen, han acabat volent ser Bergman. I alguns dels qui van fer el trajecte invers van cometre l'error de la seva vida. El cas més lamentable és Visconti, que havia començat essent Bergman i els darrers anys va allunyar-se'n per la via de l'esteticisme musical i del zoom de pa sucats amb oli.

Potser l'exemple més formidable del director que, ja gran, va voler ser Bergman és John Huston. El director

nord-americà va comprendre, després d'una carrera personal, sí, però sempre subjecte a les exigències de les productores nord-americanes, que si al final de la seva vida havia de deixar una obra mestra indiscutible, volia deixar-hi l'ànima, havia de fer un Bergman. I va fer *The Dead*, curiosament el mateix any, el 1987, que un altre gran realitzador, Louis Malle, també feia la seva gran obra mestra gràcies a seguir fins al final la via del classicisme i la contenció bergmaniana, *Au revoir les enfants*. Finalment, quina influència ha estat més positiva, la d'Antonioni o la de Bergman?

**Lluís Bonada**