

Rosa Delor i Muns

Notes a propòsit de *Stromboli* de Roberto Rossellini i *Solitud* de Víctor Catalàⁱ

Solitud traduïda a l'italià

Víctor Català, o millor dit Caterina Albert i Paradís, era una enamorada d'Itàlia on havia viatjat en diverses ocasions, estimava la seva literatura i el seu teatre, i no es perdia les actuacions de les companyies líriques que visitaven amb freqüència el Liceu de Barcelona. Tant és així que, tot i tenir a l'Escala la seva esplèndida casa pairal, va comprar un pis al carrer València que va mantenir fins a la seva mort el 1966, per tal de no perdre's, diuen, els esdeveniments artístics de la ciutat. La traducció que Alfredo Gianniniⁱⁱ va fer de la seva novel·la a la llengua que tant estimava li va produir una enorme satisfacció:

Déu meu quina estranya impressió trobar lo que ha niuat a dintre nostre revestit de l'encís meravellós d'una llengua forastera, bella entre les belles, dolça entre les dolces! Jo no havia llegit may la meua obra; l'escrivia a fragments que, eixint de la ploma, anaven a la imprenta y l'horror al que podia resultar-me d'un treball fet així, m'impedia revenir-hi un cop exits aquells fragments de les meves mans. Anys després, al fer-ne la traducció francesa, l'autor volgué que cotejessim els dos textos y no vaig tenir més remey que anar seguint ab l'original la traducció però aquella tasca no era una lectura pròpiament dita, de manera que es ara solsament quan jo llegiré "Solitud" y en forma que m'en ferà oblidar totes les angunies del infantament. N'he llegit molts troços ja en mitg del'atragament del pròxim viatge d'estada aquí y l'he trobada d'una claretat i fidelitat extraordinàries; però me reservo la lectura completa y la degustació consegüent per quan estiga a l'Escala, allà, vora la meua mar blava y remorosa, que convida mes les coses d'art.ⁱⁱⁱ

Efectivament, l'escriptora no exagerava perquè la traducció d'Alfredo Giannini és molt bona, una bona mostra del *verismo* italià. La traducció de Giannini^{iv} es va publicar el setembre de 1918. El traductor també hi havia afegit una introducció^v. La col·lecció d'autors estrangers de Carabba in Lanziano Editore era molt prestigiosa, de fet són uns llibres que es troben a totes les biblioteques d'Itàlia, i en la qual s'editaren traduccions d'obres com *L'Atlantide* de Verdaguer^{vi} o el *Don Chisciotte*, en traducció del mateix Giannini, que durant molts anys ha estat la versió popular italiana del Quixot.

No hem de suposar, doncs, que era una col·lecció absolutament desconeguda dels Rossellini, em refereixo a la família, ja que el pare, Angelico Giuseppe, el prestigiós arquitecte que va dissenyar una part de la Roma moderna, tenia a casa seva una tertúlia dominical, literària i artística, per on desfilaven el bo i millor. Roberto va començar a assistir-hi a partir dels dotze o tretze anys, és a dir cap al 1918, data de la publicació de *Solitudine*. Amb agraïment recorda «l'embriaguesa intel·lectual» en què va créixer: «Mai mon père ne restait pas prisonnier de son métier. Il était tout entier tendu vers un autre rêve. Son dada était la littérature et il s'y adonnait beaucoup mieux qu'en amateur. [...] Les plus important était l'atmosphère de griserie intellectuelle dans laquelle j'ai grandi»^{vii}. Un traductor jove i ambiciós com era Giannini podia haver visitat perfectament la casa dels Rossellini per donar-hi a conèixer el seu nou llibre. No és

gens desenraonat pensar que *Solitudine* podia formar part de la ben nodrida biblioteca de don Angelico Giuseppe.

Alfredo Giannini (Pisa, 1865) és un curiós catalanòfil que va accedir a la literatura catalana a través d'un monjo de Montserrat, el pare Plàcid Vives i Canals, que havia residit una temporada a Nàpols, a l'església de la Mare de Déu de Montserrat que va ser destruïda durant la Segona Guerra Mundial. En una carta (5-IX-1917) a mossèn Alcover, el pare Plàcid, la intervenció del qual en la traducció de *Solitud* i en l'aprenentatge del català per part de Giannini havia estat decisiva, deia:

L'amic caríssim, Sr. Alfredo Giannini, amb el qual hem traduït «Solitud» i del qual, crec, que Catalunya i les lletres catalanes amb el temps n'aniran orgulloses; jatsia que és home de gran cultura, de molta força i d'una infatigable activitat i d'una voluntat per el bé de Catalunya a tota prova; penso, dic, que li haurà satisfet tots els seus ardents desigs de posseir un bon cabal de llibres catalans, per a poder fer, com té pensat, un llibre de literatura catalana per us dels italians. -Es persona molt formal i que sols desitja ser correspost en els seus bons desigs. Envia-li tot quan li demani. (Massot, 1999, ps. 169-170)

En la carta que Giannini envia a mossèn Alcover (24 de maig de 1917) li demana llibres en català per enriquir la Biblioteca Nacional de Nàpols :

aquest és el temps millor per adquirir llibres catalans com amb mon bon amic Eugenio Mele i Benedetto Croce hem fet adquirir temps enrera llibres de clàssics i escriptors castellans. Per això molt li agrairé si V. voldrà remetre'm uns quants catàlegs de obres tan antigues com modernes de clàssics i escriptors catalans entre els quals se paga amplement escullir. (Massot, 1999, p. 171)

Benedetto Croce va ser ministre de la Pubblica Istruzione (1920-22) i es va ocupar de l'ensenyament del castellà i també per primera vegada a Itàlia de la llengua catalana en la Reial Universitat de Nàpols (avui Istituto Universitario Orientale). Giannini també va traduir *Paulina Buxareu* de Josep M. De Sagarra i *La vida austera* de Pere Coromines. El 1923 visità Barcelona on va actuar de mantenidor dels Jocs Florals. Com molt bé explica Anna M. Saludes, en aquesta ocasió va voler conèixer personalment Víctor Català, tot i que una sèrie de mals averanys epistolars ja feien sospitar que no ho aconseguiria. En efecte, pocs dies abans de la sortida d'Itàlia, rep una carta en què l'escriptora li comunica que una malaltia l'obliga a quedar-se al llit. A partir d'aquí l'intercanvi epistolar s'interromp fins al 1926, la darrera carta és de 1930.

Solitud i *Stromboli* ?

No consta enlloc ni figura en els crèdits de la pel·lícula cap al·lusió a la novel·la, per tant resulta xocant relacionar *Solitud* de Víctor Català i *Stromboli* (1949) de Roberto Rossellini, i en conseqüència es desvetlla un inevitable escepticisme: ¿com podia aquest director genial haver accedit a un llibre de 1905, d'una novel·lística aleshores incipient, d'una literatura en una llengua minoritària d'una remota contrada situada en un estat feixista, conegut només per la seva literatura en castellà, cosa que en reduïa encara menys les possibilitats de coneixença? De vegades el que sembla més allunyat de sobte resulta d'allò més proper: els Rossellini tenien família a Barcelona, en concret la germana menor, Micaela, estava casada amb Jordi Rocha Navarro i vivia —o viu, encara— a Barcelona, més endavant parlarem de les tràgiques circumstàncies que relacionen Roberto amb aquesta ciutat.

Rossellini venia sovint a Barcelona, segurament la seva intimitat hi era més respectada que a Itàlia on, pel seu casament amb Ingrid Bergman, havia esdevingut un personatge de l'*star system* perseguit constantment pels periodistes. «Roberto Rossellini gira con un'auto da corsa fuoriserie. Sulle autostrade reggiunge i 280 chilometri all'ora, sulle strade è più prudente. Così, per andare da Roma a Barcellona, non esita a fare una piccola deviazione per Parigi. [...] nella notte Roberto Rossellini si mette al volante della sua pericolosa auto e dodici ore più tardi pranza a Barcellona»^{viii}, on feia llargues estades de mesos.

Com explica Ainaud de Lasarte: «Aquells anys el cinema era la cultura que venia de fora, i el que venia era d'Itàlia i Alemanya.»^{ix} En el cinema feixista de l'inici dels quaranta Rossellini havia rodat tres pel·lícules: *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942), *L'uomo della croce* (1943). Itàlia i Alemanya tenien gran interès a promoure la seva imatge a través del cinema i el règim franquista (que de seguida va entendre les possibilitats mediàtiques del cinema per a la seva autopropaganda) a l'inici dels quaranta en va prendre com a models les seves pel·lícules.

Pel fet que Rossellini mai no va fer constar, que se sàpiga, l'origen del guió d'*Stromboli*, s'ha generat el mite que cada dia improvisava l'escenes que se n'anirien a rodar, com l'actor Mario Vitale (el marit de la Bergman a la pel·lícula) ha comentat en més d'una ocasió. Res, però, més lluny de la realitat:

Un altro mito: la mia improvvisazione perpetua! La classica imagine convenzionale di un signore pasticcione che si crede un genio creativo! La verità è talmente più semplice... Talmente più logica che io abbia nella testa lo sviluppo delle mie scene e che dunque non abbia bisogno di scriverle. Ciò che conta di più, per me, è il ritmo. Siccome tengo conto dell'atmosfera delle riprese che porta sempre idee nuove, la mia sola improvvisazione sul lavoro va nel senso di un ritmo migliore.^x [...] Di norma, si gira secondo il piano prestabilito; io mi riservo una parte di libertà. Sento il ritmo del film a orecchio.^{xi} Ho presente, mentalmente, la continuità dei miei film; in più ho le tasche piene di appunti.; tuttavia devo ammettere che non ho mai ben capito la necessità di avere una sceneggiatura, se non per rassicurare i produttori.»^{xii}

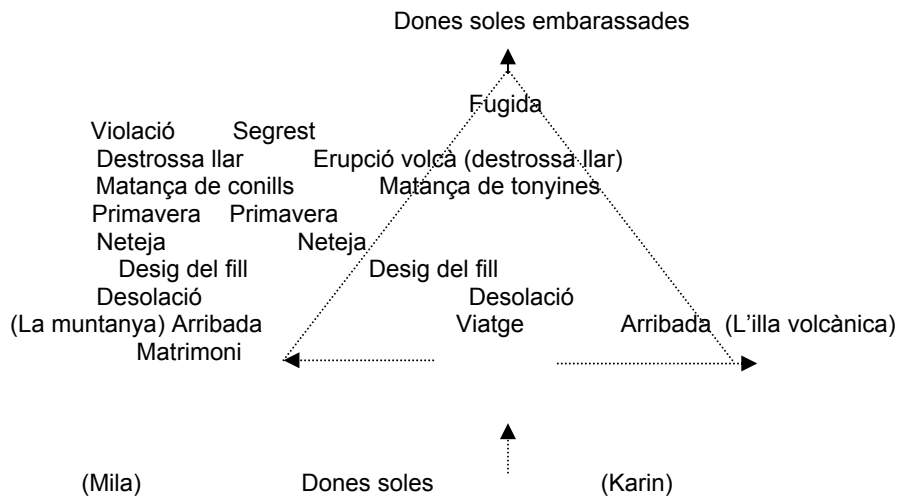
Pel que fa als diàlegs, diu Rossellini: «non li improvviso sistematicamente, sono scritti da tempo e, se li do all'ultimo momento, è solo perchè non desidero che l'attore o l'attrice, ci faccia l'abitudine.» Aquest mètode, ha fet que l'actor creu que d'un dia per l'altre el director pensa l'escena i els diàlegs en una mena d'improvisació diària, que és el que s'ha anat transmetent i que ha acabat per crear el mite de la improvisació.

Altrament, quan es contraposa la trama de la novel·la a les seqüències cinematogràfiques es constata que no hi ha cap mena d'improvisació. Fins i tot alguns petits moments dialogats són iguals. Per exemple, quan arriben a Stromboli i baixen del vaixell, l'Home del Far s'acomiada dient: «Vi vedrò quando scenda dal faro»; a la mateixa escena, el seu homòleg funcional a la novel·la, el pagès del carro, diu: «Salirò poi a trovarvi per San Ponzio!» (S. G. p.7): «Ja pujaré a veure-us per Sant Ponç?» (S: 21)^{xiii}.

Si el rodatge es va fent segons el ritme que cerca el director, també la novel·la havia estat escrita sobre la marxa partir d'una trama prèvia perfectament clara en el cap de l'escriptora: «I com ens plaguessen més les xifres rodones que els trencats vam planejar la novel·la en vint capítols, de l'extensió i envergadura que els temes a tractar en els mateixos ens demanessin.»^{xiv} Però el procés d'escriptura es va anar descabdellant per capítols: «anàvem escrivint i lliurant a l'estampa seguidament l'original per a sa immediata inserció» (S: 14), finalment va optar per sacrificar dos capítols sencers i la novel·la va quedar en divuit. És evident que l'autora, com Rossellini, es va re-

servar la llibertat de controlar el ritme narratiu a mesura que anava lliurant els capítols. La seva manera de procedir, doncs, té molt a veure amb el que després serà una de les tècniques habituals del neo-realisme cinematogràfic. *Solitud* ja està muntada en escenes, o el que en termes cinematogràfics s'anomena pla seqüència, no resulta gens difícil de reconstruir-ne la trama seqüencial un cop Rossellini ha eliminat les fatigoses llegendes del Pastor, que sovint acompleixen tan sols la funció d'omplir un capítol que estava pensat per ser publicat en solitari.

Com és ben sabut, *Solitud* relata un procés d'anagnòrisi a través del viatge iniciàtic d'una dona que la durà fins a l'autoreconeixement de la seva identitat. La trama narrativa de la novel·la concorda exactament amb la seqüenciació del film, com ho podem veure en l'esquema següent que prefigura l'ascensió al cim de la «muntanya» simbòlica:



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*. Si ens arrisquéssim a fer-hi un joc anagramàtic, fins i tot podríem aventurar que entre ambdós títols, *Solitudine* i *Stromboli*, hi ha coincidències fonètiques (SOLIT... / ST...OLI). Així com entre les vocals de Mila i Karin

Dintre del procés d'estudi, s'imposa, doncs, l'acarament dels textos d'ambdues obres, el guió cinematogràfic tal com ens ha arribat en la versió italiana, i la traducció de Giannini. Rossellini no va utilitzar un *script* en el sentit exacte del terme, no existeix materialment cap *sceneggiatura* de *Stromboli*, tanmateix tampoc improvisava cada dia com s'ha dit, és possible que algun dia entre els papers que Ingrid Bergman va deixar a la seva filla Isabella apareguin més notes de les que ja es coneixen.

Solitud i el cinema

El 1944, el director català Miquel Iglesias, va dur al cinema *Solitud* amb el títol d'*Adversidad*^{xv}. La pel·lícula no va agradar a l'autora que va considerar que el director no havia estat fidel a la novel·la, si bé el conflicte dels personatges i l'ambient havien estat recollits.^{xvi} El crític Josep Torroella, que entre 1944 i 1950 va treballar de corresponsal a la revista «Primer Plano», destaca la importància del fet de tractar per primera vegada la Catalunya rural en el cinema^{xvii}, si bé el producte no reeixia suficientment: «Però el tremp descriptiu i poemàtic alhora, i amb relleus de dramatisme punyent i de feminisme angoixós, de l'obra de Caterina Albert —aquella escriptora que a principis de segle havia amagat la seva condició femenina amb el pseudònim de Víctor Català—, aparegué considerablement deixat en la seva transplantació a la pantalla, sobretot amb el canvi final. Iglesias ho justificà en una entrevista de Lluís Bonada publicada al diari Avui (6-7-1990): «Posar-hi una violació i fer que la dona abandonés el marit, com passa a la novel·la, era impensable en el cine d'aquells anys».^{xviii}

A *Stromboli* tampoc no hi ha violació física, hauria resultat d'un patetisme innecessari en l'evolució del personatge femení, però sí que hi ha una «violació» de la seva vida privada. Primer en tant que incompresa i rebutjada com una barjaula pels habitants del poble, en segon lloc, quan Karin decideix abandonar el marit perquè entén que el seu fill no pot néixer sota l'amenaça del volcà, ell la tanca a casa i clava llistons a la porta perquè no escapi.

Adversidad, doncs, és una altra via per on el director italià hauria pogut tenir un primer coneixement de la novel·la. El tercer element a tenir en compte en refer l'hipotètic guió de *Stromboli* és l'*script* que va utilitzar Miquel Iglesias, el qual ha tingut l'amabilitat de facilitar-nos-el. *Solitud* va ser reeditada el 1946^{xix}, en edició revisada, amb un fragment inèdit, un pròleg de Lluís Via i una nota de l'autora. Víctor Català reapareixia de nou a la vida pública amb la cinquena edició d'una obra que havia gaudit d'un gran èxit en el seu moment. Una autora ben curiosa, per cert, que també havia publicat una altra novel·la de títol sorprenent: *Un film (3 000 metres)*, en què, amb una certa ironia, en el pròleg ja intuïa la potencialitat de la influència narrativa que fluïa del cinema cap a la novel·la i que anys més tard s'hauria de confirmar plenament.

En la pantalla muda del blanc i negre, Víctor Català hi trobava «el benestar del propi repòs», les truculències que s'hi exhibien sense mesura desvirtuaven el concepte de veritat, «tot va de falla» i l'escassetat de «trabes psicològiques que es gasten en el teatre mut» desborden impudicament la versemblança deslliurant, tot plegat, l'espectador de cremar-se els ulls «a través del comptafils» que reclama una novel·la dins el cànon tradicional. Per això adverteix al lector que només ha fet una pel·lícula per fer passar l'estona sense més raons.^{xx} Potser la seva decepció enfront d'*Adversidad*, li feia veure que la seva *Solitud* havia esdevingut una falla sense «traves psicològiques».

Certament que Rossellini no tenia perquè conèixer aquest posicionament de Víctor Català davant el cinema mut, fet exclusivament d'imatges impactants, però sí que ho sabia prou bé el director d'*Adversidad* que, com explica el mateix Iglesias, havent detectat les possibilitats cinematogràfiques de la narrativa de Víctor Català, havia llegit *Un film* i l'havia rebutjat per fulletonesc. No podem pas assegurar que Rossellini hagués vist la pel·lícula d'Iglesias, però qui sap què anava a veure quan venia a visitar la seva mare a Barcelona, on vivia i on havia passat tota la guerra. El rotlle d'*Adversidad* s'ha perdut i només en resten alguns fotogrames. Un d'ells, extret de la portada de *Primer plano*, és per cert força sorprenent ja que revela que ambdós directors van adoptar el mateix punt de vista a l'hora d'enfocar la celebració del sant dins l'ermita. Les imatges no són nítides, però permeten visualitzar l'altar amb els sants corresponents (San Bartolo i Sant Ponç), els ciris, les columnes, la gent

d'esquena i els mocadors de les dones, inclosa la Karin, i el coll blanc d'en Maties /Antonio:

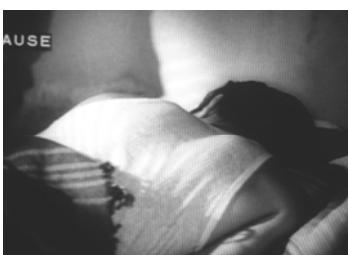


No acaba aquí l'aventura cinematogràfica de Víctor Català, el 1983 Romà Guardiet va fer un curtmetratge sobre un relat, *Idil·li eixorc*, i el 1990, entre maig i juny, va rodar *Solitud* a la Seu d'Urgell, que no es va poder estrenar fins a 1996, amb els actors Núria Cano (Mila), Pep Tosar (Maties), Omero Antoniutti (el Pastor Gaietà) i Albert Vidal (l'Ànima).

La crítica també ha ressaltat la influència del teatre en l'escriptora empordanesa, així com el cromatisme literari provinent de la pintura que ella practicava: els claroscurs, l'acoloriment, els tons i la pinzellada lumínica fonamentals en la composició i els escenaris^{xxi} que expliquen que els cineastes hi hagin vist tantes possibilitats, com el mateix Rossellini que, en moltes ocasions, en recull imatges que retrobem en els seus fotogrames sorgits d'una atenta lectura visual del text. Podríem dir, doncs, que l'escriptora empordanesa pensava en imatges escèniques, plenes de color i dinamisme, que després trasplantava en forma narrativa.

Una mostra de com Rossellini elabora la lectura per tal de crear la seva pròpia seqüència fílmica, la trobem en dos moments clau en el procés de creixement de la desconfiança de la Mila envers el seu marit. Són els primers recels que experimenta al començament de la novel·la. A «La pujada», primer capítol, la dona contempla el «bescoll carnós» del seu home i pensa: «Com s'ha engreixat aquest home» (S: 20), unes línies més endavant «La Mila aleshores, li clavà les ninetes, aquelles ninetes plenes d'angúnia i de desconfiança» (S: 23) i una mica més tard: «tot sentint davant seu l'esbufec intermitent d'En Matias, pensava en la greixesa del seu home, que tanmateix començava ja a fer-li nosa» (S: 26). En el segon capítol, «Fosca», la Mila pateix insomni: «l'estranyor del llit, bonyegut i desllivellat, la mateixa força del seu cansament [...] la privaren de cloure els ulls durant moltes hores» (S: 37).

Rossellini condensa tot el procés en el magnífic pla seqüència de la primera nit que passa el matrimoni en la casa de Stromboli. El primer pla del bescoll del marit, els esbufecs de l'home que dorm profundament, la incomoditat del llit, l'insomni de Karin:



«la novita del letto, bozzoloso e spareggiato, la forza stessa della sua stanchezza, [...] le impedirono di chiuder gli occhi per ore e ore.» (SG, 1: 32)

«La Mila frattanto gl'inchiò addosso le pupille, quelle pupille piene di sconforto e di sfiducia.» (SG, 1: 9)

«Ma la Mila, nel sentire avanti a sé gli sbuffi di tratto de Mattia, pensava alla grassezza del suo uomo, che davvero cominciava già ad essergli molesta.» (SG, 1: 15)

Són moltes les imatges visuals que *Solitud* forneix a Rossellini, com ara la de la dona entre els dos homes dalt del carro, en el primer capítol, durant la pujada. Rossellini ho situa en el vaixell que els du a l'illa. Karin situada entre l'Home del Far i el marit, recolzats en un dels pals de la nau (la fusta remet al carro). Una ombra premonitòria de tot el que s'esdevindrà cobreix el rostre de Karin. Un pla que el *regista* tradueix de manera magistral en el seu equivalent viatge en vaixell:



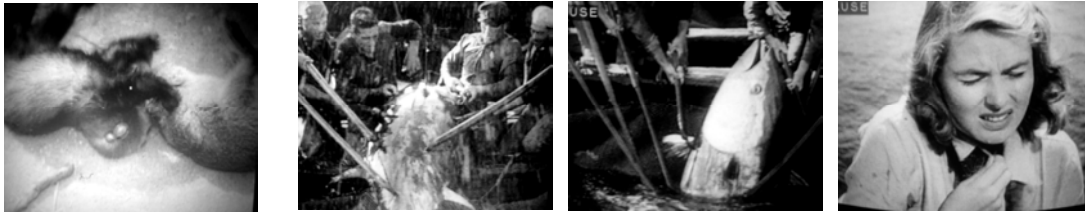
«L'ombra che facevano i due uomini avvolgeva come un fresco manto la Mila, che nella sua cuccetta della stoa sentiva di star bene, tutta raggomilata nella persona e riposata nello spirito». (SG: 6)

«L'ombra que feien els dos homes abrigava la Mila com un mantell fresc, i ella se sentia bé en son joc del bossat. Tota arrupida de cos i reposada d'esperit». (S: 20)

Un dels plans seqüència més interessants de la pel·lícula –perquè a primera vista no sembla tenir cap relació amb la trama– és l'episodi de la «fura». Antonio s'ha quedat sense feina i ha decidit que caçarà conills de frau amb una fura. L'animalet entendreix Karin que ignora per a quin fi està destinat. Antonio per allisonar-la agafa un conillet i deixa anar la fura que l'ataca, Karin agafa el conill per protegir-lo però Antònio l'hi arrabassa i la fura el mata. La dona reacciona amb horror i escometa a cops el marit que riu i dona una «puntada de peu» a la fura:



Si busquem a la novel·la, trobarem aquesta seqüència en els capítols cinc i set. A «Sumant dies» assistim a una caragolada on l'Ànima es presenta amb una fura per caçar conills: «La fura trepitjava inquietament la xarxa i ensumava traient el morret blanc per entre les malles» (S:76). Quan arriba «La festa de les roses», llegim que «Dels conills se n'havia encarregat l'Ànima. [...] tots amb els caps esclafats a pedrades o a cops de peu, o bé amb les anques esparracades per les dents de la fura» (S: 100). la Mila assisteix a l'escorxament dels conills «tan nuets, estiregassats de cos, prims de malucs, [...] amb els colzes encongits i les cametes llargament estirades» (S:101) com si de nadons es tractessin: «La Mila havia de cloure els ulls, sentint que un llampec d'horror li travessava el cor, com si el caçador de frau fos un botxí desanimat i repugnant que es lliurava amb goig a estripar germans innocents». (S: 101)



A *Stromboli*, la mort del conillet, que veiem que pren tot el seu significat referencial de la novel·la, és premonició de la matança de tonyines –equivalent a l'escorxament de conills– que tot seguit tindrà lloc, i de la revelació al marit de la futura maternitat de Karin al final del mateix encadenat de seqüències. L'instint maternal de la Mila es revela contra l'escorxament de conills; la reacció de Karin davant la mort de les tonyines és exactament el mateix en tant que sap que està embarassada i s'identifica amb les mares-tonyines agonitzants.

La mort del fill

Ja hem avançat que circumstàncies molt tràgiques lliguen Rossellini a Barcelona: «mon fils Romano était mort subitement, dans des circonstances que j'essaierai de raconter plus loin. [...] J'étais un homme totalement détruit, un terrier vide».^{xxii} Rossellini s'havia casat amb Marcella de Marchis, es van conèixer un estiu, ella era molt jove, i es van casar al cap d'uns mesos contra el parer de les famílies. Van tenir dos fills: Romano (3 de juliol de 1937) i Renzo (1941). En el 1943 ja s'havien separat, però mantenien unes civilitzades relacions familiars. Els nens vivien amb la mare, la qual treballava en el vestuari de les pel·lícules de Rossellini.

L'estiu de 1946, s'editava *Paisà* per a la Mostra de Venècia; per la seva banda, Marcella havia decidit de fer obres a la casa al camp que la guerra havia malmès i Roberto va suggerir que els nens anessin a passar una temporada amb la seva àvia, Elettra, que vivia a Barcelona on havia passat tota la guerra a casa de la filla petita, Micaela Rossellini, que s'havia casat amb un català, Jorge Rocha Navarro. Els nens anirien a passar el que restava d'estiu a la casa d'estiu que els Rocha tenien a Vilanova. El viatge va ser una aventura emocionant per a Romano que partia de Roma amb el seu germà Renzino i el cosí Franco l'1 d'agost de 1946. Marcellina anava amb ells. Roberto els va acompanyar a l'estació de Roma i els va fer adéu amb un mocador fins que el tren va desaparèixer. Durant el via-



tge per mar des de Gènova, en un vaixell molt vell i amb maregassa, Romano es va posar malalt però es va recuperar.

A Barcelona, el noi no parava d'entusiasmar-se amb tot el que veia. Vint-i-quatre hores més tard arribaven a la casa de Vilanova, a trenta quilòmetres de Barcelona. Els nens l'anomenaven «el Paradís Terrenal», per primera vegada podien córrer i jugar sense por de les mines. Roberto, mentrestant, exhaust per l'edició de *Paisà*, se n'havia anat a Capri amb la seva companya Roswitha; s'estaven a la casa de Curzio Malaparte i els dos homes no paraven de parlar dels seus projectes sense parar atenció a res del que passava al seu voltant.

El dia tretze d'agost, Romano va tenir una febre molt alta i el metge de guàrdia no va saber determinar d'on procedia, es tractava d'una apendicitis que, si bé finalment es va operar en una de les millors clíniques de Barcelona amb tots els mitjans que aleshores es disposava i tot va anar bé, l'endemà el nen moria. Les connexions telefòniques europees encara no estaven reparades i a base de telegrams van començar a comunicar la notícia. Quan es va intentar avisar Roberto, aquest estava navegant per Capri. Van mirar de localitzar-lo el més ràpid possible, però els qui estaven vora seu van decidir de no dir-li la veritat. Van pensar que seria millor que ho fes el seu germà Renzo.

El nen va ser enterrat a Barcelona. Segons els costums de l'època, la mare no participava directament en el funeral i per tant no es va poder ocupar de Romano, tan aviat com va poder va anar al cementiri: el nen estava en un nínxol molt alt sense nom i Marcellina es va enfilat a una escala i sobre el ciment encara fresc va escriure el nom del seu fill. Dos dies després, va retornar a Itàlia amb el petit Renzino. Roberto els esperava a Gènova.

La mateixa Marcellina ha dit que si per a ella la mort del nen va ser una tragèdia, per a Roberto va ser encara pitjor. Era allí, amb Marcellina i Renzino, però no parlava del que havia passat. Durant els dies que Marcellina encara era fora, la seva reacció va ser terrible, estava enfonsat pel dolor, es comportava com un animal perseguit. No volia tenir pau, se sentia culpable per no haver pogut estar a la vora del seu fill per ajudar-lo. Aleshores va decidir que el cos del nen havia de ser traslladat a Roma, va fer els passos necessaris, però calia un mínim de dos anys per traslladar un cadàver ja enterrat, passaven els dies i la burocràcia es feia interminable. Veient que no aconseguia res, va decidir d'anar a Barcelona per tramitar els papers amb més facilitat. Va moure cel i terra, va anar a Madrid, va parlar amb les ambaixades, amb els consolats, va buscar contactes. Era impossible.

Mentrestant havia aconseguit que durant un mes, el cadàver de Romano restés dipositat en una sala mortuòria del cementiri de Barcelona. Li havia fet injectar substàncies per mantenir el cos i l'havia traslladat a un taüt amb una finestrella damunt el rostre per poder mirar-lo sempre que volia. Aleshores, desesperat perquè no hi veia solució en el trasllat a Roma, va decidir d'enterrar-lo en un poblet de la Costa Brava. En realitat la seva idea era ben bé una altra, aconseguit el permís de trasllat i sepeli, comunica al seu germà Renzo que llogui una llanxa motora a França. Les seves intencions eren clares: el camió que duria el taüt no s'aturaria i arribaria fins a un lloc de la costa on traslladaria el cos per mar fins a Itàlia. Afortunadament, aquest disbarat que li hauria costat molt car, no es va dur a terme perquè just en aquell moment va arribar el permís de trasllat a Itàlia. Fins aquí la història documentada.^{xxiii}

Un llibre com *Solitud* podria haver-li desvetllat la idea de fer un film sobre la soledat. Més endavant veurem per què. Tan sols avançarem que quan explica per què ha dirigit *Stromboli* diu: «Da tempo maturavo l'idea di rendere, dopo i drammi della guerra, questa tragedia dopoguerra: la tragedia di questa aggressiva e disumana *solitudine*».^{xxiv}

Després vindria *Stromboli*, mar i muntanya: d'un costat la Mediterrània que havia separat del seu pare el cos del fill mort, de l'altre la muntanya, símbol de «la malia della solitudine» che «si era amaramente infiltrata nel suo destino.» (SG, 2: 162), per dir-ho amb paraules italianes de Víctor Català perfectament aplicables a com se sentia Rossellini en aquells moments. Les circumstàncies que acompanyen la mort del fill, la tràgica soledat en què ell havia quedat i la poderosa imatgeria visual de *Solitud* són els tres elements que li rondaran pel cap fins a convertir-se en una realització fílmica tres anys més tard.

La impotència del pare

Després de la mort de Romano, Rossellini deixa la seva companya Roswitha, la qual patirà un avortament. Són dos ja els fills morts, i en plena crisi depressiva se'n va a París on concep *Germania, anno zero* (1947) que està dedicada a Romano. Enmig de les runes d'aquesta tremenda visió de destrucció apocalíptica que va significar el final de la segona guerra mundial, a Berlín, en la immediata postguerra, viu un nen de dotze anys, Edmund, amb un pare malalt i immobilitzat al llit que no pot ajudar en res els seus fills. És palès que la mort de Romano va influir decisivament en la gestió del film. Els terribles sentiments de culpa per no haver acudit en ajuda del nen que envaeixen Rossellini determinen que al final el nen acabi suicidant-se després d'haver mort el pare. El tema del nen suïcida reapareixerà a *Europa '51*. Rossellini, malgrat la recurrència del tema, els veia com a dues morts ben diferents:

Sono due suicidi molto diversi. In *Germania anno zero* si suicida in un momento di sconforto. In *Europa '51* è un suicidio tipico dei bambini, che vogliono soprattutto richiamare l'attenzione, ma lo fanno male e muoiono davvero. Pero è chiaro che in tutti e due è presente il problema dei bambini, che è fondamentale e gravissimo nel nostro tempo. Io o figli e per questo i bambini mi hanno sempre preoccupato molto.

A l'endemig d'aquestes dues pel·lícules, *Stromboli, terra di dio* significa un moment de possible redempció de la culpa a través de la salvació del fill: «lo ti salverò, creatura mia», diu amb determinació Karin al final de la pel·lícula.



Dues imatges de *Germania anno zero*



Stromboli, durant l'erupció

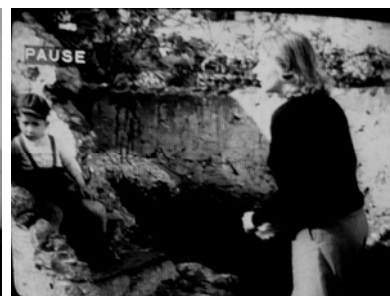


La determinació de salvar el seu fill, la pren Karin en el pla que segueix a la solitud desemparada del nen, d'una arquitectura perfecta en la triangulització de les mirades i en els volums de fosca/claror:

El desig del fill

Al començament de la pel·lícula, quan Karin encara és al campament de refugiades, una de les imatges premonitòries del tema central de la novel·la es troba en aquest pla en què un nen mira a la càmera mentre la seva mare embarassada li crida l'atenció. Karin, simètricament acoblada a la figura de la mare, surt a trobar-se amb el seu festejador que l'espera.

Aquest desig obsessiu del fill, que s'acomplirà al final de la novel·la quan la Mila és violada per l'Ànima, a la pel·lícula és magistralment representat pel plor d'un nen, el primer que sent Karin només posar els peus en el poble, un plor que s'anirà repetint com un *leitmotiv* al llarg d'una sèrie d'escenes fins que li comunicarà al marit que espera un fill:



L'endemà de l'arribada, només en despertar, Karin sent el plor d'un nadó, surt de casa i es perd en el laberint dels carrers (imatge simbòlica de la sensació d'enclaustrament que pateix des de l'arribada); guiant-se pel plor, troba un nen a qui pregunta si era ell qui plorava. Davant la negativa, segueix buscant fins que arriba a una mena d'hort amb una esponerosa figuera de moro (que més tard trasplantarà a l'interior de casa seva). Comença el procés de reflexió de Karin: desesperació, descobriment de la vida en la més ínfima de les plantes (el branquilló que té a les

mans) i reconeixement i acceptació de l'embaràs. La confirmació del fet es troba en una escena posterior en què Karin s'arregla la cintura d'una faldilla ampla perquè aviat no podrà dur roba estreta.

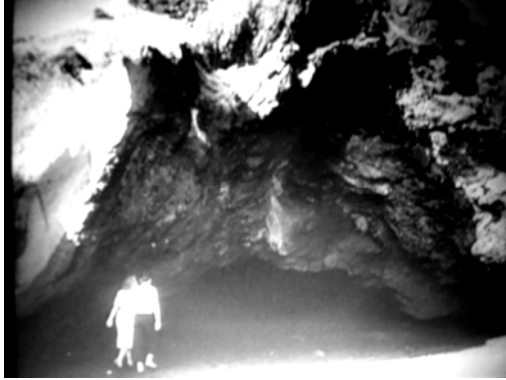


Si als primers plans de *Stromboli*, el plor d'un nadó es deixa sentir intermitentment per entre les cases en aparença desertes del poble, fins a esdevenir una obsessió premonitòria de l'embaràs de Karin, a *Solitud*, la presència fantasmagòrica del fill també planeja des dels primers capítols, ja sigui com a referència al fill del Pastor, mort abans de néixer: «l a dalt m'ensenyaren un angelic que cabia ací, en la conca de les mans...» (S: 44), ja sigui el desig d'un fill que obsessiona la Mila, la qual només en la maternitat trobarà la seva realització com a dona: «El nen parà sobtadament de riure, envermellint-se, i la Mila, també de sobte, sentí que una alenada de febre li abrusava les entranyes» (S:46), «sa imaginació enyoradissa li feia omplir la buidor de la roba amb les carnetes rosades i toves, els punyets neguitosament closos, els ullots embadocats i la boqueta de peix d'una criatura de pocs mesos; d'una fotesa divinal per la que sempre, de fadrina i tot, s'havia fos.» (S: 58); quan la jove del Mas de Sant Ponç li deixa el nen, ho comunica de seguida al marit (amb un vocatiu que revela la seva impotència sexual): «Que no saps, gandul, més que gandul? Te duc una bona nova... Tindrem un nen!...» (S: 69). El desig del fill provoca incontrolades respostes sexuals en el seu cos: «sos pits prenién turgències de mare novella» (S:90), «l'alenada de febre que li havia abrusat les entranyes en la proximitat del Bram es revifà convertint-se tot d'una en flamarada; d'un rampell prengué el cap del nen, hi refregà sa cara i després l'omplí de petons famolencs, a boca plena...» (S: 96). El descobriment i acceptació de l'embaràs a *Solitud* té lloc al penúltim capítol, «La nit aquella»:

Si riscosse convulsamente e sentí di nuovo il marchio di fuoco bruciarle le viscere con piú rabbia che non lavesse ora bruciato l'alcool nella carne viva della guancia. E, subito, con un agghiaccio di tutta l'anima, le venne un nuovo ricordo: il ricordo di quella preghiera fevida alzata sul Muglio, mentre sorseggiava l'acqua miracolosa e quindi le risa schernitrici del Santo, tretticante nell'ombra del sogno, il suo ventre repugnante di donna gavida...» [...] Cri, cri, cri! Là vicino, appunto a piè delle vasche, il grillo tornò a cantare, ripetendo forte la sua unica nota, secca, stridula, sgradevole, di clarino.

La Mila voltò il capo, cercandolo invano nella penombra turchinicia. Non l'aveva schiacciato... meglio! Era una vita, e non avrebbe più avuto che quella... (SG, 2: 157)

Rossellini comença a enviar missatges augurals sobre el tema del «fill» des de l'inici del film; Víctor Català feia el mateix. Ambdós acaben el seu relat amb la defensa de la vida d'aquest fill. Rossellini, evita la violació, cal que aquest nen sigui fruit d'un matrimoni, i en conseqüència desapareix l'escena de la Cova del Bram on la Mila fa un prec mut a la natura. Tanmateix, Rossellini no va restar immune a l'efecte estètic que desvetlla aquesta escena i en recull la imatge antropomòrfica de la cova, on entra Karin acompanyada de l'Home del Far (l'Ànima a la novel·la):



«D'un tratto le parve che dovesse ighiottirla la montagna o di entrare in un'altra capella: un'aria fosca, guazza, umidore riempivano una caverna, una tana scavata nel monte. » (SG, 2: 45)

El temps de la història que és enunciat com a «primavera de 1948», transcorre quasi paral·lel a l'embaràs real d'Ingrid Bergman i al rodatge de la pel·lícula, que va començar el 4 d'abril de 1949 i va acabar el 2 d'agost; pel juny l'actriu ja sabia que estava de dos mesos. El vestit jaqueta d'estiu que Karin du en marxar del camp de refugiades és el mateix que porta quan fuig de casa, per tant el lapsus de temps transcorregut no va més enllà de quatre mesos, entre primers d'abril –en el vaixell es queixa que fa fred i en arribar al poble du gabardina– i finals de juliol, en què es banya al mar amb els nens que juguen a la platja.

S'han omplert moltes pàgines sobre l'embaràs d'Ingrid Bergman durant el rodatge de *Stromboli*. La primera reacció d'ella en saber-ho va ser avortar. Rossellini li ho va impedir, no hauria suportat la mort d'un tercer fill^{xxv}. Havien començat el rodatge el 10 d'abril, el tretze ja hi ha rumors d'un romanç entre ells i pel juny van a una clínica de Roma on els confirmen un embaràs de dos mesos^{xxvi}, el rodatge acabarà l'agost. Costa de creure que dues persones adultes i respectivament amb fills no sabien el que es feien. Tota fa pensar que en l'inconscient de Rossellini, enfrontat a la pel·lícula que està dirigint i colpit per motivacions internes que semblen perfectament explicables si bé no acceptables, aquesta «realitat del fill» havia de ser part absolutament necessària del concepte de realisme amb què situa l'actriu davant el seu paper, més enllà del que ella en realitat mai no arribà a comprendre, pel que es dedueix de les seves entrevistes.



Stromboli, una tragèdia clàssica sobre la «solitud»
de l'individu de la postguerra

En un article publicat a la revista «Film» (n. 31-31, 16-VIII-1950), *Perché ho diretto "Stromboli"* (ara dins *Il mio metodo*: 74-75), Rossellini explica que un dels resultats de la segona guerra mundial ha estat el d'un egoisme agressiu. Adoptat inicialment com a defensa, acaba esdevenint una segona naturalesa que, certament dóna a l'individu una seguretat despietada, tanmateix el deixa en una solitud nova, sense esperança:

Da tempo maturavo l'idea di rendere, dopo i drammi della guerra, questa tragedia dopoguerra: la tragedia di questa aggressiva e disumana solitudine senza piú miti, che trasferendo il mondo intero dentro la creatura le dà l'orgogliosa certezza di poter vivere ignorando l'amore, l'umiltà, la comprensione e che ridotta ai suoi termini estremi, tornava ad essere con accento nuovo, ma con significato antichissimo, la lotta fra Creatore e creatura. (*ibid*: 74)

Un cop trobada en la Bergman la intèrpret que pogués donar realitat al personatge, l'illa li aportava els termes naturals del llenguatge dramàtic. Si la protagonista era un cas límit, l'illa n'era un altre:

Ridotta alla piú schematica nudità la vicenda che il mio personaggio si apprestava a vivere, accentrata la tragedia su di lui e sul suo tormento, la natura e la sua ostile avversa terribilità da una parte e gli uomini con la loro incomprendione dall'altra diventavano i soli necessari elementi di contrappunto, e Stromboli me li forniva alla perfezione. (*ibid*: 74)

I així era, el paisatge sense vegetació de l'illa i les cases enrunades al sol bantent, un sol despietat transsumpte d'un déu advers, transmeten la impressió de la Magna Grècia siciliana i són l'escenari natural per a una tragèdia moderna i clàssica a la vegada: «Così, gli schemi dell'antica tragedia mi pervero i soli possibili a dar vita a questa lotta fra Creatore e creatura» (*ibid*: 74). D'aquesta manera, la dona, personatge-protagonista, té en contra seu un doble cor silenciós: d'una banda, els homes i les dones de l'illa, amb la seva incomprendió mesquina, i de l'altra, la natura hostil i adversa. Ignorat, invisible, però omnipotent, el seu veritable antagonista: Déu. Un antagonista que no es revelarà fins al final, quan haurà triomfat sobre el cor del poble i sobre la protagonista, aconduint-la al cim de la seva desesperació, per obligar-la a invocar la llum «della Grazia che la liberi dalla sua disumana solitudine» (*ibid*: 75). Aquesta darrera afirmació ha provocat lectures d'un catolicisme quasi militant de què Rossellini s'ha defensat: «Molti hanno voluto scoprire in *Stromboli* un'allegoria del problema della Grazia. Hanno esagerato e non anno capito. Non si trattava che di un'altra tappa sul cammino della ricerca.» (*ibid*:192). El mateix Gallagher en una entrevista insisteix a demanar-li-ho:

«Crede in Dio, ora? No.
Ci credeva nel 1950? No.
In nessun tipo di Dio, in nessun tipo di misticismo? No, affato.
Davvero non ci credeva quando ha girato "Stromboli"? Osservo della gente che crede in Dio. Dovrei forse imporre el mio pensiero?
Ma un anno fa lei mi disse che nei primi anni cinquanta il suo atteggiamento era essenzialmente religioso. Ho detto così? No. Forse ho detto che la gente credeva che i miei film fossero religiosi. Credo che tutto ciò sia assolutamente privo di senso. La religione è sempre presente nella nostra vita, perciò se parli di esseri umani devi farli vedere come sono, non in astratto.
Antropologicamente? Certo.» (*ibid*. p. 446)

Rossellini va fer una tragèdia en el sentit clàssic del terme perquè va entendre perfectament que a *Solitud* hi havia un excel·lent esquema tràgic. I és així des del primer capítol, on trobem el paràgraf que anuncia el destí implacable:

Animata da siffati pensieri si volò, desiderosa di ragionarne col suo uomo, ma, alla vista delle due schiene che che le si drizzavano davati, le parole le si sciocero in bocca, e l'idea ch'era per uscir fuori dal suo cantuccio se ne tornò subito dentro come una bestiolia paurosa.

I due uomini conversavano pacatamente: senza farci caso, tradí le parole *fredezza... tristezza... vitelli... troppo alto...*, ma non seppe di che parlavano [...] Con un resto di amarezza drizzò lo sguardo su in aria: il cielo era una gran volta piena di luce abbacinante che feriva penosamente gli occhi sazzi... (SG, 1:5)

En aquestes línies ja hi és enunciat tot: una dona que no comprèn la gent que té al voltant, una natura que li serà negativa i una llum encegadora símbol d'un poder infinit i cruel. Vet aquí una dona irremissiblement sola que no tindrà altre objectiu a la vida que sobreviure's en un fill. Obligada a habitar enmig d'una natura hostil que contempla amb «les dents estretes i un estrany tremolor intern» (p. 49): «sense més assumpte que l'etern, l'únic: cel i muntanya, muntanya i cel.» (S: 49): enfrontada a la incomprensió dels altres i que porta el destí que li ha marcat un antagonista implacable, transsumpte de Déu: Sant Ponç.

Així que arriba, la impressió que rep Karin en enfrontar-se a l'horitzó de l'illa és exactament la mateixa que experimenta la Mila davant «aquell desert blau», on «no es veien més que onades de muntanyes» (S:28). A notar la imatgeria marítima:

«La Mila cercò in quel deserto turchino la macchia allegra d'un fumaiolo. D'una casetta, d'una figura umana... ma non ci scopri nulla, neppure il piú piccolo segno che annunziasse la presenza e la compagnia degli uomini. "Che solitudine!" mormorò atterrita, sentendo che el cuore, d'improvviso, le si faceva tanto piú oscuro di quegli abissi». (SG: 18)



Premonicions tampoc no en manquen: la primera vegada que s'esmenta l'Ànima, el personatge encarregat d'acomplir el destí, la Mila contempla «un bany d'or rebaixat» que s'estén per la carena (S: 50), el mateix or amb què l'Ànima voldrà comprar-la en el tràgic desenllaç: «Aquell or dugué a la memòria de la Mila l'altre or que havia vist caure a sos peus.» (S:210). Un altre element, el ric-ric d'un grill com el branquilló d'herba que cull Karin, és la minsa

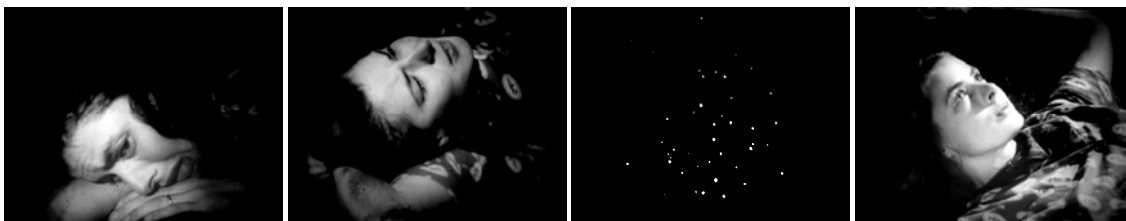
llavor de vida que cal preservar malgrat tots els tràgics contratemps.

Ambdues dones, la Mila i la Karin s'alliberaran de la natura hostil, de la gent mesquina i del déu advers gràcies al fill, perquè decidiran salvar aquesta mica de vida que batega dins elles, i d'aquesta manera, en acceptar la responsabilitat d'aquesta vida incipient sense buscar l'ajuda de ningú, aconseguiran la seva llibertat com a individus morals.

No se'ns diu què faran, no hi ha epíleg, però endevinem que ambdues se'n sortiran, enrera quedava el passat, i el futur ja no és una incògnita sinó una

determinació. El tremolor d'un cel estrellat ho anuncia, i aquí Rossellini va reconèixer-hi de seguida la lectura que de la sortida de l'Infern dantesco havia fet Víctor Català:

El firmament semblava deixar-se anar ràpidament de tot son volt a l'entorn d'ella... Estava meravellosament estrellat i els estels tenien una lluïssor tan extraordinària, que tot l'espai s'hauria dit que tremolava d'un inefable tremolor lumínic. (S:211)



«E quindi uscimmo a riveder le stelle.» (Inf. XXXIV: 139) // a li occhi miei ricominciò diletto// tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta, // che m'avea contristati li occhi e 'l petto. [...] // I mi volsi a man destra, e puosi mente a l'altro polo, e vidi quattro stelle [...] // Goder pareva'l ciel di lor fiammelle: [...] // Com' io da loro sguardo fui partito, / un poco me volgendo a l'altro polo, / là onde'l Carro già era sparito,» (Purg. I: 25-30)

Rossellini va fotografiar un cel resplendent d'estels on es pot distingir clarament el Carro, l'Ossa Major.

Stromboli acaba amb un vol d'ocells blancs a l'alba, una crida al record de les estrelles: «L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sí che di lontano / conobbi il tremolar de la marina» (Purg. I: 115-117): «tot l'espai s'hauria dit que tremolava d'un inefable tremolor lumínic.» Un bon presagi, i una dona que finalment ha trobat un significat al seu plor després d'haver endurit la seva sensibilitat al llarg de les malvestats de la guerra. Ara plora pel seu fill, no per propi egoisme. És un plor tan alliberador i gratificant com el vol de les blanques gavines. El crit de la dona, «Dio, Dio, Dio», és l'acompanyament d'aquest plor i a la vegada imitació de la piuladissa dels ocells. Com en la tragèdia grega, diu Rossellini, les invocacions a Déu no són altres que els crits primaris que surten de la boca en un cas de desesperació, de dolor, sense cap més transcendència.



La Mila, a la seva última nit a la muntanya, sent com passa «un gros aucellàs de nit, d'un vol fressós d'ales fortes» i tot seguit «una estrella volant, fent d'una ratlla lluminosa un quart de cercle en el firmament» (S: 213): de la malastruga de l'ocellot nocturn a l'esperança d'una sortida a la llum alliberadora. La Mila haurà après a ser forta, s'endurirà davant la vida i ja no confiarà el seu destí a les mans de cap home; per això abandona el marit i accepta la seva soledat amb una immensa dignitat. Imatge que retrobem meravellosament representada en aquest fotograma.:



«Poi scese lentamente de la cunetta e, senz'aggiunger parola, senza volgersi indietro, senz'altro seco che la veste di dosso, interita e grave, con la testa dritta e gli occhi foschi, prese da sola la discesa. // La malia della solitudine si era amaramente infiltrata nel suo destino» (SG,2: 162)

Karin i Mila a «la terra di Dio»

El caràcter que Rossellini atribueix a la seva protagonista és molt semblant al de la Mila, malgrat consideri que Karin és una dona «cínica» –per la seva indiferència davant els valors establerts– i «egoista» –utilitza els sentiments dels altres, particularment els del marit per aconseguir els seus propòsits. Karin, una refugiada lituana, en enfrontar-se a la gent de Stromboli, una gent que viu sota unes lleis ancestrals que ella desconeix, es rebel·la contra el déu inapel·lable que presideix la comunitat: «Dio non mi a aiutatto mai!», dirà plena de rancúnia al capellà que li recomana que confii en la providència. Es tracta d'un desencontre cultural, no és un problema de teologia sinó d'antropologia, com ha afirmat Rossellini. I sobretot es tracta d'una tragèdia. Aquesta comunitat de gent ignorant té una fe i d'acord amb ella estableix les lleis de la convivència. Karin és una estrangera que no hi encaixa. Contradictòria, tanmateix, combat a cada instant entre els seus sentiments d'orgullosa revolta i de negació i aquells altres de submissió obedient (com quan arregla la casa per fer més agradós el matrimoni), una obediència que li dicta una desconeguda veu interior amagada en la seva ànima endurida per la guerra, així l'ha vista Rossellini. Com una persona que ha perdut la fe en la vida i que s'haurà d'esforçar a retrobar-se a si mateixa.

Per la seva banda, la Mila és una dona que sota una aparença dòcil amaga un fort caràcter que espanta el marit gandul. Pel que fa al tema de la fe, la primera impressió que rep del sant patró de la contrada és de fàstic i rebuig i no se n'amaga pas davant el Pastor que la titlla d'«heretjota»; el sant tampoc no li mostra mai la seva simpatia, com es fa patent en el turmentós somni de la primera nit a l'ermita. La Mila desafia Sant Ponç, tancat i oblidat en la capella empolsegada, quan se sent «en una altra capella», quan se sent «engolida per la muntanya» a la cova del Bram on fa el prec silenciós mentre beu a glops l'aigua fecundant. Al final, el sant miraculós satisfarà el prec de la dona de tenir un fill, però al preu d'una violació: en el premi, Sant Ponç hi ha afegit el càstig per la manca de fe de «l'heretjota». La burla del sant, premonitòria en el somni, «l'aleshores el sant es posà riure amb unes grans rialles, sacsejant el ventre de dona grossa» (S. 38), s'acompleix en el tràgic final quan és violada dins la capella.

Com en el cas de Karin que no té fe en un déu transcendent, el pecat de la Mila ha estat de tenir fe en la força de la natura, representada per l'aigua del Bram, i desconfiar del poder del Sant venerat de segles per la gent de la muntanya. Al final, tot allò en què està representat el poder diví —la gent del mas que acaba rebutjant-la, els habitants de Ridorta i Murons que acudeixen a l'aplec i li ho destrossen tot— es gira en contra d'ella en la figura de l'Ànima que per satisfer el seu objectiu haurà de matar primer el Pastor Gaietà, l'única protecció que té la Mila. Paral·lelament, Karin pateix el rebuig de les dones i la maliciosa admiració dels homes i fins i tot la violència del marit, fins que l'erupció del volcà determina que ja no suporti més d'estar en aquell poble i decideixi marxar. Serà en la soledat imposant del cim muntanyós on la dona invocarà Déu, tot acceptant la seva responsabilitat davant la vida del fill que espera.

El que venim dient explica a bastança el subtítol «Terra di Dio» de la versió italiana i la cita d'Isaïes (65: 1) que encapçala el film: «Hanno chiesto di me quelli che prima non mi cercavano, mi hanno trovato coloro che non domandavano di me.» Isaïes, el profeta, com el mateix Rossellini, pertanyia a una família molt important, va estar casat i també va tenir dos fills; va considerar Déu com a l'inaccessible, però accessible per a un poble sant. Si Israel confia en Iahvè, no ha de témer res, ni ara ni en el futur, per molt que pugui perdre's, sempre quedarà alguna cosa que li permetrà de sortir incòlume fins i tot de la mateixa captivitat (DB: 915)^{xxvii}. La cita bíblica atorga prou confiança perquè puguem pensar que la dona se'n sortirà malgrat la incògnita final.

El marit

Pel que fa a les protagonistes, tant Karin Bjorsen com la Mila participen d'un passat fins a cert punt comú: han perdut tot el que tenien, l'amor d'una família i la casa. Estan soles al món. Karin, refugiada política hauria volgut emigrar a l'Argentina però no ha aconseguit el visat; Mila es veu obligada a marxar perquè, un cop morta la tia i venuda la casa de l'oncle, tampoc no té on anar. Les dues dones, sense pensar-hi gaire, troben la solució més senzilla en el matrimoni, no era, en principi, la idea que tenien al cap, s'hi han trobat, senzillament, i acaben casant-se. És l'única alternativa a la misèria i a la soledat. El matrimoni comporta un desplaçament geogràfic que implica un canvi de costums, tan sols en aparença més radical en el cas de Karin, la qual té un caràcter fort, creu que sap el que vol, però en realitat és una dona atrapada per la vida que no veu altra escapatòria del camp de refugiades que la de casar-se amb un bon noi, un pescador sense més experiència de la vida que el seu pas per la guerra, intel·lectualment i moralment inferior a ella, un home dèbil que la durà a viure en una illa mediterrània amb una cultura arcaica. El mateix podem dir de la Mila si bé el canvi cultural no és tan abismàtic: Mila coneix bé la vida de pagès i es migra per una casa, un hort amb bestiar i un fill, somni que veu com a possible en aquella terra fèrtil, tan diferent de la terra de secà d'on ella ve. Paradoxalment, però, «la filla de la gran planúria» es veurà desplaçada a la solitud estèril de la terra alta.

Les relacions amb el marit són difícils des d'un bell inici: Karin li retreu que no guanya prou per a la mena de vida a què està acostumada. L'endemà de l'arribada, Antonio assegut al llit compta les lires, minuts més tard, després d'una tensa discussió sobre el que en pensa fer, Karin les arreplega d'una revolada i les guarda en el portamonedes que amaga sota el coixí. Hores després, quan descobreix els «americani» que treballen a casa seva, desconfiada, el primer que fa és treure el portamonedes de l'amagatall i abraçar-lo.



Els diners són un motiu important que apareix al llarg de la pel·lícula i no serà fins al final, en l'ascensió al volcà, que el portamonedes serà finalment abandonat davant el risc de perdre la vida. També per a la Mila els diners són essencials: els diners són alguna cosa més que allò que subvé a les necessitats materials, els diners tenen un aspecte moral perquè justifiquen el treball d'un home com cal, per això no es poden mendicar. Però ambdues dones en pateixen l'escassetat: els diners es fonen en l'aplec de les roses, el marit es torna jugador, el Pastor és assassinat pels seus diners, l'Ànima vol comprar la Mila amb l'or tacat de sang...

Karin veu en el seu marit un «ragazzo carinuccio», un bon noi a qui si no li diuen les coses a poc a poc no les entén i s'espanta perquè, davant el temor de perdre-la, Antonio s'acocina. A la vegada, la dona, més madura, sent una mena de compassió per aquell xicot bona persona i treballador que malda per dur-li els pocs diners que li paguen. Per la seva banda, la Mila sent una desconfiança creixent envers la feina del seu marit, considera que captar amb la imatge de Sant Ponç és feina de «xacrats o de vells». Maties és



mandrós, no li agrada la vida dura de pagès. La dona li retreu la seva manca

«Hai inteso?» disse lentamente la donna. «T'ha chiamato romito.»
«Perché gli ho raccontato che andavamo a stare all'eremo.»
«Mi secca, questo...» [...] Mi pare che non si addica a un uomo giovane quest'impiego da... da vecchio o da malazzato.» (SG: 7)

d'esperit, el veu cada dia més gras, i quan la Mila treu el seu caràcter, l'home s'espanta i fuig. Tanmateix, la Mila també sent de vegades compassió per aquell pobre d'esperit que és el Maties.

En el fotograma es pot observar l'expressió de debilitat espantada d'Antonio quan ella li retreu la desolació del lloc on l'ha duta a viure. La mateixa desconfiança que sent la Mila:

El capellà

Víctor Català havia fet un rigorós treball d'anàlisi naturalista en el dibuix de la protagonista, influïda pel simbolisme, va convertir la vida a muntanya en una metàfora de la condició humana, i això que tan bon resultat li dóna pel que fa a la Mila, es redueix a esquemàtiques al·legories en les dues figures fonamentals en el descabdellament de la trama: el Pastor Gaietà i l'Ànima. El marit, Maties, restava així com una figura menor al costat de l'omnipresència del Pastor i com un element poc significatiu comparat amb el rol de destinador que té l'Ànima en l'esquema actancial. Tanmateix Rossellini recull tots els trets més significatius dels tres personatges masculins de la novel·la i els humanitza tot repartint-ne els diversos matisos equitativament: el marit, Antonio Mastrostefano, i el Guardià del Far (representats respectivament per Mario Vitale i Mario Sponza, dos autèntics pescadors salernitans) i el Capellà (Renzo Cesano). El qui potser rep la transformació més radical és l'Ànima, també és el menys versemblant, però veurem com Rossellini el recupera perfectament en el personatge de l'Home del Far. Karin prové de Lituània, un país on el protestantisme es va assentar amb fermesa. El seu status de burgesa culta i la duresa de la supervivència durant la guerra l'han duta a un possible ateisme. Pel que fa al catolicisme del sud, en descobreix els costums i les convencions. La Mila, com és lògic, és antropològicament catòlica, però des del primer instant es mostra escèptica davant els miracles de Sant Ponç, la figura del qual li desvetlla una repulsió que no pot evitar. El corresponent sinonímic de Sant Ponç a la pel·lícula és el miraculós Sant Bartolo, que ha salvat la gent de Stromboli de la gran erupció del 1941 que va arrasar fins i tot la terra dels sembrats.

És el Pastor qui, amb repic de campanes, dóna la benvinguda a l'ermita a la parella. A Stromboli, la rebuda és feta pel Capellà, el «pastor» d'homes. Es pot observar en un pla de profunditat on s'emmarca l'església amb so de campanes a la banda musical.

Aquest personatge recull els trets d'una tradicional visió catòlica de la convivència en societat, en què Karin no escapa a la sospita de ser una mica «heretjota», com el Pastor Gaietà li diu a la Mila. El capellà es presenta a si mateix com el dipositari dels béns de la gent que ha deixat Stromboli, morts i vivents, així com el Pastor és el dipositari de les llegendes i secrets de la muntanya. Ambdós són els encarregats de presentar els respectius sants protectors: Sant Bartolo, a qui el poble s'encomana davant les erupcions volcàniques; Sant Ponç, que fa miracles curatius de tota mena.





Karin, com li passa a la Mila amb el Pastor, trobarà en el Capellà l'única persona culta amb qui pot parlar i sentir-se compresa, fins al punt de creure que ell té a les seves mans la possibilitat de poder ajudar-la a marxar de l'illa. Utilitzarà el seu instint de seducció per aconseguir-ho, però s'estavellarà davant el celibat incorruptible del capellà. És un procés paral·lel al que segueix la Mila, que durant la major part del temps que passa a la muntanya se sent tant compresa pel Pastor i admira tant les seves qualitats que arriba a elaborar una fantasia d'enamorament basada en una mala interpretació absoluta de la realitat, incapaç de comprendre l'autèntica dimensió física i moral del Pastor, en realitat un home ancià (ella li feia només 40 anys) i celibatari fins a les arrels.

El nen de les sabates

També el Baldiret ha trobat el seu lloc en la pel·lícula. Entre els nois que apareixen quan el matrimoni arriba a l'illa, destaca un nen a qui Antonio confia les sabates i li encarrega que els porti fins a la zia Rosaria, personatge que ve a representar el paper de l'àvia de Sant Ponç i la jove, la Marieta.



El mateix nen apareix anunciant l'aparició del Capellà a la platja on Karin escriu una carta. Els dos plans impressionen per la seva sinonímia paral·lela que revela de manera inconfusible l'origen literari de la figura del nen de les sabates / Baldiret amb el Capellà / Pastor:



L'Ànima

Pel que respecta a l'Ànima és el personatge més inversemblant de tota la novel·la, la funció del qual és encarnar la natura que es farà llavor dins l'úter de la dona. Víctor Català el va veure com un animal del bosc, una mena de sàtir grotesc, però amb un poder sexual indiscutible del qual no escapa la Mila. Quan la dona descobreix que l'Ànima l'ha estada espia mentre dormia, sent que l'envaeix «Un'ondata ardente fatta di vergogna, di felicità, di paura e di desiderio tutt'insieme, la invade, le salí dai piedi al capo e, avvolgendole l'anima sopra se stessa in vertiginosa turbinó, le fece quasi perdere la conoscenza.» (SG, : 108-109).



Un home que quasi no parla i que com a tret caracterial dominant és definit pels seus ulls, per la seva mirada escrutadora i quasi omnipresent. Un personatge espia que està atent i silenciós a tots els moviments de la dona a l'espera del moment oportú en què podrà resoldre el seu desig llargament contingut i, també, el secret desig d'ella.

Si l'Ànima és un foraster que ningú no sap ben bé d'on ha vingut, el seu personatge a la pel·lícula també està representat per un home que tampoc no se sap d'on ve, només que ell també ha estat presoner com la Karin, en el seu cas a Austràlia. És l'altre home culte de l'illa, un foraster desarrelat, sense les estretes convencions dels prejudicis morals. En acabar la guerra i un cop reintegrat a la vida en llibertat li ha estat assignat aquest lloc de responsabilitat: vigilar el far d'una illa que viu de la pesca.



La característica principal de Mario Sponza, és la seva mirada estranyament clara i aigualida, fixa com un horitzó, uns ulls en què hom hi endevina fondàries marítimes, és la mateixa mirada-natura que es descriu en el fàunic personatge de l'Ànima: «due occhiacci piccoli piccoli di non sapeva che colore [...] Ma l'uomo, perplesso, fissandola dal profondo di sotto alle ciglia» (SG, 1: 56), uns ulls de «ninetes encauades» (S: 212).

Aquesta descripció defineix exactament la qualitat de la mirada que al llarg del film trobem en els ulls de l'Home del Far, són diverses, puntuals i significatives les ocasions en què això s'esdevé. Fins i tot el seu ofici de farer esdevé simbòlic, i aquí Rossellini es va deixar dominar per la novel·lista: si hem dit que l'Ànima és el gran espia, el far il·lumina la tenebra, és l'ull que ressegueix la nit de l'ànima de la dona, és la mirada atenta i silenciosa de l'home que la desitja pel que ella és, l'únic home que sap com és ella en veritat i el que vol. L'home que no té nom, «l'Home del Far», el veritable coneixedor de l'«ànima» de la dona.

Un altre pla en què Rossellini posa de manifest aquest tret és quan el farer fa veure a la dona un pop en el fons marí a través d'un vidre acoblat a un bidó, una metàfora més d'aquest poder dels ulls de l'Home del Far.



A *Adversidad*, Miquel Iglesias també es va deixar fascinar pels ulls de l'Ànima i va buscar un actor que projectés aquesta mirada que Víctor Català tan destacava en el seu personatge.

Si en el Pastor / Capellà s'hi reflecteix la cultura, amb les seves faules mítiques i les seves convencions socials i ètiques, això és, la cara pública de la dona, en l'Ànima / Home del Far, s'hi lluca l'aspecte obscur i a la vegada innocentment natural de la dona que no dissimula els seus afectes, les seves emocions, el seu desig sexual.

L'entorn femení

Karin se sap bella i coneix bé el seu poder de seducció sobre els homes i no dubta a servir-se'n per aconseguir els seus fins, ja sigui amb el capellà primer i després amb l'Home del Far. La seva bellesa i la seva manera de ser desvetlla l'enveja i les suspicàcies de les dones del poble que la rebutgen i menyspreen públicament, la consideren una «sfacciata» i una «civetta» que enganya el marit. També la Mila un bon dia descobreix que els homes es queden corpresos de la seva bellesa i que l'àvia del Mas de Sant Ponç li té més enveja per la seva joventut i bellesa, que no pas per haver rebutjat el seu nét Arnau. La jove del mas, la Marieta, al final de la novel·la, també mostra la seva enveja i desconfiança quan insinua que la Mila ha estat la barjaula del Pastor per haver-ne els diners.



«guardava le portatrici di fascine, di Ridorta, scendere come una fila di formiche, tutte quante [...] senza stimoli, senz'ardori, senza una chiara visione, senz'altro concetto della vita che quella soma che pesava sopra la loro schiena gravemente ...» (SG:111)



Sense ser-ne conscient, la Mila es va preparant per a la maternitat, fins a l'esclat de bellesa fecunda presta a rebre la sementa a la primavera, un cos perfectament adaptat al cicle regenerador de la natura que l'envolta. Tanmateix, la Mila és una dona amb un marit abúlic i impotent. Només els altres homes la desitgen: l'Arnau, el fiscorn de Murons i els pagesos borratxos de l'aplec (representats al film pels qui fan la serenata a la finestra de la modista). Però, per damunt de tots, senyoreja l'Ànima, al·legoria del destí implacable de la natura que segueix el seu curs al marge de les voluntats humanes.

Víctor Català triava aquest nom com a símbol de la part moral i emocional de l'home, inferior a l'esperit i per tant en contraposició a la part intel·lectual. A la pel·lícula aquesta «ànima» està representada per la cultura ancestral de l'illa on les dones no tenen altra finalitat que du fills al món per assegurar la supervivència del grup.

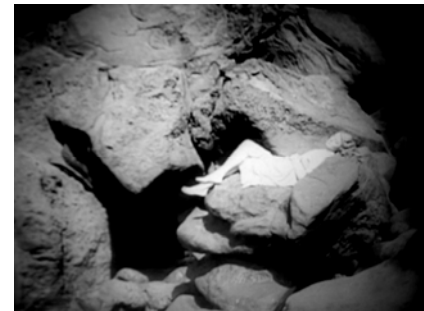
La natura antropomòrfica

A *Stromboli*, el poble viu una existència dura entre dos límits que l'aïllen socialment: el volcà que el separa per terra de l'altre poble de l'illa, Ginostra, i el mar que el separa de Messina, la connexió amb Sicília. Tenim un primer element primordial, la terra assetjada pels dos elements oposats: el foc que destrueix cases i conreus i l'aigua que salva en tant que els forneix el peix, el seu únic mitjà de vida. El quart element, l'aire, el vent que sovint esbullia els cabells de la Karin, és també símbol de les enraonies que corren pel poble. Veurem a diferents plans com el vent xiula entre les parets dels carrers deserts mentre Karin o Antonio caminen solitaris sota les mirades ocultes rera les finestres i les portes. S'ha dit que és la més còsmica de les pel·lícules de Rossellini^{xxviii} en què la càmera ens mostra la relació profunda entre una dona i el món d'on ha d'extreure el seu aprenentatge de vida a partir d'un passat zero, un passat que no existeix perquè la guerra l'ha abolit.

A *Solitud*, la més còsmica de les novel·les modernistes, hi és fonamental la relació entre la muntanya i la dona. Com ha estat molt ben explicat per Jordi Castellanos, es tracta d'una muntanya antropomòrfica^{xxix}, una estructura geològica de formes femenines que esdevé símbol còsmic de la recerca i assumpció del procés d'autoconsciència de la Mila. La muntanya té l'aspecte d'una dona adormida que guarda dins seu les llegendes / somnis del Pastor. En el fotograma, Rossellini recull aquest extraordinari pla del capítol «Primavera»:

«la Mila que estava emperesida pel temps i per haver-se llevat de matí, [...] tirà el cos enrere, deixant-se anar en decliu [...] En aquesta posició s'adormí.» (S:91)

Mentre la Mila dorm, amb el cosset mig descordat per la calor, l'Ànima l'espia i de sobte la noia es desperta sentint sobre seu la mirada escrutadora:



«Dues espurnes llueïen enmig de la malesa: dues ninetes de llop cerver, plenes de covejances, estaven clavades en ses carns mateix que agulles roentes.» (p.92)

Karin s'adorm al sol de les roques, l'Home del Far mentre s'acosta remant a la platja no aparta els ulls d'ella.

Rossellini ha sabut traduir perfectament amb imatges el paper determinant que la natura juga a la novel·la tot readaptant els diferents paisatges: de l'alta muntanya pirenaica passem a una illa volcànica.

La idea de llibertat constitueix el centre de la pel·lícula, que és, de fet, el centre de tota l'obra de Rossellini. Només una illa li podia donar la percepció d'una presó, però no una illa qualsevol, era del tot necessari que també hi hagués muntanyes i enmig d'elles, senyorejant el paisatge, un volcà actiu, símbol del poder de la natura, però també un *axis mundi* que relaciona la terra amb un element espiritual transcendent.

També a *Solitud*, enmig de la imponent carena destaca el Roquís Gros descrit amb imatges que suggereixen un volcà: «D'aquell Roquís, encara llunyer, se'n desprenia una alenada freda, una estranya alenada d'hivern que sorprenia ingratement les carns plenes de sol



de primavera, ferint-les amb un sobtat impuls de tornar enrera. En la Mila fou tan viu aquell impuls, que s'aturà en sec. Aleshores percebé una remor sorda, que venia de no sabia on, com un romflet de bèstia gegantina que s'hagués adormit fatigada.» (S:28). «Sempre li put l'alè, en aqueix fumut Roquís!», dirà el Pastor (S:32).

És significatiu que Rossellini, que hauria pogut fer una presa del volcà des del mar, tanmateix el presenta com una serralada, tal i com es pot veure en el fotograma. Aquesta és la primera imatge que en té Karin des del vaixell, molt més propera a la del Roquís Gros que a la convencional del volcà Stromboli.

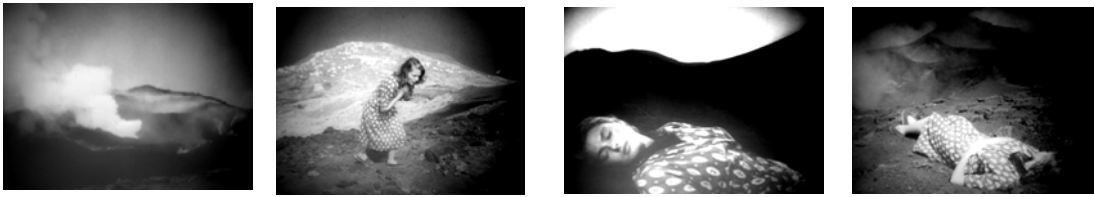
Tant l'illa com la muntanya esdevenen una natura angoixant que empresona i obliga, per tant, a seguir un itinerari existencial marcat per una sèrie de fites que culmina amb l'ascensió al punt més alt d'aquest paisatge omnipresent. Per a ambdues dones arribar al cim d'aquest *axis mundi* significa obrir els ulls a la realitat i acceptar el fracàs de les seves vides. A *Stromboli*, superar la barrera del volcà significa per a Karin la llibertat tot acceptant la nova responsabilitat de la seva vida; per a la Mila assolir la Creu del Cimalt significa una doble decepció, res no és com ella s'havia imaginat, ni la visió del mar compleix amb les expectatives generades ni el Pastor és l'home de qui creu estar enamorada. Tanmateix, en ambdues es tracta d'una ascensió que durà indefectiblement al descens cap a una altra terra / vida que significa la fugida amb el consegüent alliberament de l'esclavatge del matrimoni, això sí, amb un final obert que deixa sol l'espectador / lector davant la reflexió sobre l'incert camí de retorn a la societat d'aquestes dones, soles i embarassades, òrfenes de tot bé material i afectiu, sense família que les empari de la seva solitud absoluta, tan sols amb el seu silenciós crit davant la suposada divinitat que no les escolta.

La nit aquella

Vet aquí unes dones enfrontades a la nit, una nit còsmica carregada d'estrelles. Ja hem vist com Rossellini, finíssim lector de Dante, capta aquests moments amb una mestria poètica que només algú d'una cultura exquisida i que ha viscut una baixada als inferns, com va ser per a ell la mort del fill Romano, podia expressar amb tanta eficàcia i delicadesa, segurament uns dels moments més grandiosos de la història del cinema conjugat amb la literatura.

A la novel·la són els moments en què la Mila contempla el cel després de ser violada. La descripció serà resseguida curiosament per Rossellini, traslladant l'escena a la vora del cim del volcà, amb la carena muntanyosa a l'horitzó:

Estava meravellosament estrellat i els estels tenien una lluïssor tan extraordinària, que tot l'espai s'hauria dit que tremolava d'un inefable tremolor lumínic. Al davant seu, el Roquís Gros semblava un tros de cel més fosc i sense estrelles, i més a-vall grans masses de formes vagues nedaven en una penombra bruna, plena de misteri. D'aquella penombra semblava brollar suaument, com les aromes del pebeter, aquell profund silenci, ple d'harmonies inoïbles, que ho invadia tot arreu. [...] Lo que fos i lo que no fos pecat l'havia preocupada sempre a la Mila, i ara, tot rumiant-hi de nou, li semblava que son pensament creixia poc a poquet, apartant-se d'ella, allunyant-se cap a l'infinit i prenent la forma semiesfèrica de la volta constel·lada; i ella punt central d'aquell pensament dilatat, que semblava abraçar-ho tot, comprenia sense esforç lo que no havia comprès mai encara, veia clar el costat fosc de totes les coses estades, i amb una claredat tan neta, tan diàfana, que ella es feia creus de la passada ceguera. (S: 211).



Karin, en la fugida del poble, és situada per Rossellini en plena ascensió de la muntanya, les fumaroles del volcà aniran enterbolint-li la vista i tot i ser de dia la dona cada cop hi veurà menys, finalment, en fer-se de nit, caurà retuda pel cansament i la impotència, les boires de muntanya, que diria la Mila, símbol de la «ceguera» femenina, segueixen tapant el cel. Karin plora, esgotada pel cansament i la convicció que mai no podrà superar l'escull del volcà; retuda jeu a terra, de sobte alça la mirada i s'adona d'un cel meravellosament estrellat, la càmera enfocarà alternativament per tres vegades les estrelles i el rostre, la segona vegada que apareix el cel estrellat sentirem la primera frase que Karin adreça a la divinitat: «Dio, si existi, dammi... dammi un pò di pace...» D'immediat es produeix el tercer enquadrament de les estrelles, carregat de simbologia mística, com una resposta afirmativa a la dona suplicant. Karin s'adorm i quan el sol del matí la desvetlla, el cos ajagut de la dona en un pla curt de cintura s'adapta antropomòrficament a la silueta de la carena del fons. Quan desperta té una mirada lluminosa enfocada al cel i dirà en veu baixa: «o Dio, o Dio ... che mistero... come è bello...» Seguirà l'ascensió amb renovada força i en mirar cap avall, dirà: «-No, non posso tornare, non voglio... sono orribili. Tutto è orribile... loro non sanno quello che fanno. Ma io sono peggio.»

Amb sobtada determinació exclama: «Io ti salverò, creatura mia.» I continua amb un plor carregat de sentit i de responsabilitat: «Dio, Dio mio, aiutami. Dammi la forza, la comprensione, il coraggio.» Tot seguit, la càmera enfoca un cel resplendent traspasat pel vol d'uns ocells blancs, auguri que la Karin salvarà el seu fill. La dona crida novament «Dio, dio misericordioso, Dio... Dio...» fins que la imatge es fon.



La Mila ha seguit el mateix procés: ceguesa, develació de la realitat i assumptió de la seva responsabilitat; la conclusió a què arriba, com Karin, és que no es pot quedar a la muntanya, al costat del marit, perquè tota aquella gent és horrible. Si Karin troba en la nit de la muntanya l'alliberament de la seva consciència, la Mila també ho farà però transformant-la en mar, símbol de llibertat^{xxx}, aquí les direccions s'encreuen: Karin va del mar a la muntanya, la Mila de la muntanya al mar. A través d'aquella nit «d'una gran bellesa mítica», en què «a poc a poc tot es desfumava, acolorint-se melancòlicament d'un blau-verd d'aigües marines», on tot «es dissolia en la gran mar aturada i silenciosa que semblava no tenir ribes...» (S: 213). Enmig d'aquesta mar simbòlica, la Mila pren consciència d'estar embarassada: «La dona s'estremí convulsivament i sentí de nou el botó de foc cremar-li les entranyes [...] i de prompte li vingué una nova recordança: la recordança d'aquell prec fervorós aixecat en el Bram, tot xarrupant l'aigua miraculosa.»

El primer impuls, serà de ràbia per la mala jugada de l'odiós Sant Ponç, després, en sentir el ric-ric del grill, recordarà com el Pastor li ha parlat de la vida, fins i tot la vida d'un grill és important, i decidirà afrontar sola, sense cap ajut, la seva futura maternitat. Ella, com Karin, també salvarà la seva criatura. I al final, el seu «esperit escèptic» acabarà trontollant davant el misteri meravellós de la vida.

ⁱ Aquestes notes volen ser un homenatge a Roberto Rossellini en el centenari del seu naixement, així com del centenari de la publicació de *Solitud*; tanmateix és un avanç del que serà un estudi comparatiu entre ambdues obres.

ⁱⁱ Víctor CATALÀ: *Solitudine* (1918). Alfredo Giannini, traductor. Napoli, Carabba in Lanziano, 2 vol. A partir d'ara SG.

ⁱⁱⁱ Anna M. SALUDES (2002): *L'epistolari Alfredo Giannini-Víctor Català (1917-1930). La traducció Italiana de Solitud*, dins *Jornades d'Estudi*, Barcelona, v. II. PAM, p. 518-519

^{iv} Giannini també havia publicat *Elementi di gramatica catalana con brani di lettura e glosario*. P. Federico i G. Ardia, Napoli, 1921. Sobre aquest curiós personatge i les seves relacions amb els escriptors catalans i amb la mateixa Víctor Català, vg. Gabriella GAVAGNIN CAPOGGIANI i Manuel FORASTÉ i GIRAVENT (1988): *Alfredo Giannini, un catalanòfil italià oblidat*, dins *Miscel·lània Joan Gili*. Barcelona, PAM, ps. 285-298. J. MASSOT i MUNTANER (1999): *Alfredo Giannini, traductor de Solitud, dins Semblances i comentaris*. Barcelona, PAM, ps. 165-172. A part de Giannini, altres traductors van prendre contacte amb la nostra escriptora per parlar de noves traduccions, com ara F. M. Gelormini, que el 1908 havia traduït de Blasco Ibáñez, *Ah, il pane! (La barraca)* o Giuseppe Ravegnani, traductor d'*Els sots feréstecs* de Raimon Casellas com ho explica amb detall SALUDES a *Notícia ...* ps.513-531.

^v Editada per SALUDES a *Notícia ...*, ps. 524-531.

^{vi} En traducció d'E. PORTAL i G. CARABBA (1916).

^{vii} Vg. Roberto ROSSELLINI (1987): *Fragments d'une autobiographie*. París, Éditions Ramsay, ps. 100-101. Quan el 1922 es va formar el primer govern de Mussolini, Roberto tenia setze anys. El seu pare va morir el 1932 i la mare, que havia hagut de suportar les infidelitats del marit, es va tornar a casar de seguida amb un advocat, Taurino Parvis.

^{viii} *Rossellini '55*, in «Arts», n. 499 (gener 1955), p. 5. citat dins Roberto ROSSELLINI (1987): *Il mio metodo. Scritti e interviste*. A cura d'Adriano Aprà. Saggi Marsilio Venezia, p. 123-124.

^{ix} Patrícia GAVANCHO (2005): *La cultura catalana de postguerra*. Barcelona, Editorial Meteora, p. 26

^x «Non sono il padre del Neorealismo», dins Rossellini: *Il mio metodo*, p. 109.

^{xi} *Ibid.* p. 119.

^{xii} *Ibid.* ps. 119-120.

^{xiii} Víctor CATALÀ (1979): *Solitud*. Barcelona, Edicions 62 i «La Caixa», «Les millors obres de la literatura catalana», 27; a partir d'ara S.

^{xiv} Víctor CATALÀ (1946): «Uns mots» dins *Solitud* (5a ed.), Barcelona, Llibreria Verdager. També editada a Mèxic D.F, dins *Catalònia*, 1946. Reproduït a S: 13

^{xv} Vg. la fitxa d'*Adversidad* a J. ROMAGUERA i RAMIÓ (2005). *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona, Filmoteca de Catalunya. Enciclopèdia Catalana, p. 50.

^{xvi} Cf. Josep TORROELLA (1991): *Rodatges de postguerra a Barcelona*. Barcelona, Institut del Cinema Català, p. 63. Torroella va assistir a la projecció acompanyant a l'escriptora i és testimoni directe de les seves valoracions del film: «No és la meua *Solitud* —va dir, després d'un titubeig—, si bé reconec que no l'havia de ser forçosament. És una altra cosa, encara que hagi pres peu del conflicte, dels personatges i de l'ambient de la novel·la. Però resulta grat de veure-la.»

^{xvii} El tema d'una Catalunya rural també resultava una novetat en una ciutat com Barcelona que havia apostat pel mite de la Catalunya—Ciutat noucentista i que ara, si més no en el cinema, reclamava les arrels del modernisme ruralista. En efecte, la literatura en aquells anys, seguint el model de Carles Riba en poesia, es decantava pel postsimbolisme, la poesia hermètica dels anys vint i trenta. No serà fins més tard, amb Cirici PELLICER, que es farà la recuperació del modernisme artístic amb *El arte modernista catalán*, Aymà (1951). Tanmateix, el cinema s'hi anticipava, justament per allò que rebutjaven els postnoucentistes, és a dir: la seva impactant imatgeria plàstica.

^{xviii} TORROELLA, *ob. cit.* ps. 59-60.

^{xix} Amb el desenllaç de la guerra, el règim va voler presentar una imatge més tolerant i va donar uns primers permisos per editar en català. Víctor Català, que ja havia publicat en castellà *Retablo* (1944) no els deuria fer por, sobretot si tenien en ment la versió cinematogràfica moralista que havia fet Iglesias de *Solitud*.

^{xx} Víctor CATALÀ (1926): *Un film (3 000 metres)*. Barcelona, Llibreria Catalònia, «Biblioteca Literària», 91-92 i 93. v. 1, p. VIII-IX: «[...] no et queixis, després, pel que hi trobis, no m'exigeixis que et doni més del que t'he promès, car jo no t'he promès, avui per avui, més que una pel·lícula, amb tota la simplicitat, amb tot el garbuix, amb totes les arbitriietats, amb totes les desmesures ... és a dir, amb totes les llibertats que el gènere comporta. [...] El novel·lista cedeix accidentalment sos estres al filmaire, per al qual no resen certa mena d'obligacions ni puritanismes. [...] Conseqüent amb aquesta innocència de propòsits i de realitzacions, l'autor ha posat a servei de l'argument llegendes despullades de verbes retòriques i vanitoses, de perfils i matisos delicats, de gallardeses de forma, de casticismes acurats, de jocs vistosos i enlluernadors de prestimans de la ploma, que hi haurien escaigut com al Crist el parell de pistoles de què parla l'adagi... No, no; a cada un lo seu, com hem dit de bon començament. Per avui, guaita la pel·lícula, si et ve de grat, bon llegidor, i no t'encaparris ni m'encaparris ultra mesura amb el que en ella trobis a

mancar o a sobrar. Per a tu i per a mi, no sigui més que una estona de repòs espiritual aquesta llarga successió d'escenes més o menys pobres de substància i de vestidura; per a tu i per a mi, no sigui més que un petit i fresquívol oasi d'intenció restauradora entre els assedegaments anguniadors de tasques més empenyades».

^{xxi} Vg. Helena ALVARADO (1997): "Solitud" de Víctor Català. Barcelona, Empúries, p. 45.

^{xxii} *Fragments d'une autobiographie*, p. 136.

^{xxiii} Sobre el relat de tots aquests fets, cf. Tag GALLAGHER (1998): *The Adventures of Roberto Rossellini*. New York, Da Capo Press, ps. 2007-212.

^{xxiv} ROSSELLINI, *Il mio metodo*, p. 74.

^{xxv} Vg. GALLAGHER, p. 324-325.

^{xxvi} Cf. GALLAGHER, ps. 319, 321 i 324.

^{xxvii} Cf. H. HAAG, A. VAN DEN BORN i S. de AUSEJO (1972): *Diccionario de la Biblia*. Barcelona, Herder, 1987, p. 915.

^{xxviii} Vg. J. L. GUARNER (1972): *Roberto Rossellini*. Madrid, Editorial Fundamentos, p. 65.

^{xxix} Cf. *Víctor Català*, a cura de J. Castellanos dins RIQUER / COMAS / MOLAS (1986): *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. 8, ps. 617-618: «La muntanya, doncs, és un espai simbòlic, un autèntic laberint de muntanyes i valls on la protagonista segueix el seu aprenentatge d'humanitat. [...] Però, abans que paisatge subjectivat, l'espai natural és terra i la terra ens és descrita en termes antropomòrfics. L'home, al capdavall, manté una relació analògica amb l'univers: macrocosmos i microcosmos es comprenen l'un a l'altre i l'un a l'altre s'expliquen. Així, la muntanya és presentada com una dona gegantina, ajaguda [...] en una clara equiparació entre terra i dona [...] l'analogia entre terra-mare amb dona-mare apareix plena de sentit i modifica de ple els condicionants de la Mila en la seva recerca de la identitat personal [...]».

^{xxx} La primera vegada que La Mila veu el mar se sent decepcionada, n'havia esperat molt més: «Que allò era la mar, el quelcom imponderable de què havia sentit parlar tantes vegades? [...] una al·lenada de desil·lusió l'enfredorí de cap a peus.» (S: 173)