



Breve historia del cine italiano. Del esteticismo de clase al realismo popular

Descripción

En la época del cine mudo, y gracias a lo que entonces se denominaban «películas históricas», la industria cinematográfica italiana conoció en sus comienzos un éxito comercial importante, que no fue ajeno además a los elogios de la crítica.

PELÍCULAS HISTÓRICAS

La primera de estas obras se remonta al año 1904 y llevaba por título *La presa di Roma*. Su productor y director, Foteo Alberini (1865-1937), abordó también varias películas que dieron lugar con frecuencia a *remakes* posteriores, tales como *Messalina*, *Spartaco*, *Iulio Cesare*, *Gli ultimi giorni di Pompeii* o *Quo Vadis?*

Mario Caserini, Enrico Guazzoni, Carmine Gaione y muchos otros adaptaron por su parte temas sacados de la Biblia.

APORTACIÓN DE D'ANNUNZIO

En 1913, la productora de Turín Itala Film y el director Giovanni Pastroné (1883-1959), conocido en la pantalla con el nombre de Pietro Fosco, realizaron una película que todavía hoy se cita con respetuosa estima en todas las historias del cine: *Cabiria*. Los intertítulos de la película estaban firmados por un nombre célebre, como era el de Gabriele d'Annunzio, y la producción llegó a señalar una etapa importante en la industria cinematográfica del momento. La película contenía numerosas innovaciones (en cualquier caso, en la época se consideraban tales): platos de dimensiones reducidas, iluminaciones artificiales, *travellings* y panorámicas, así como grandes píanos, prácticamente desconocidos en Italia. El protagonista, un atlético actor llamado Bartolomeo Pagano y bautizado como «Maciste» por D'Annunzio, habría de convertirse en el héroe de toda una serie de películas iniciada por *Cabiria*. Por su parte, Ildebrando Pizzetti escribió para ésta una de las primeras músicas de película, llamada *Sinfonia del fuoco*. Estados Unidos, que se había distinguido ya por la producción de *westerns*, firmados por Porter, estudió e imitó inmediatamente *Cabiria*. Pero fue David Wark Griffith quien se inspiró en ella para dirigir en 1914 esa obra maestra del cine que es *Intolerancia*.

Durante ese período, el cine italiano aprendió a utilizar una constelación excepcional de *estrellas* del cine mudo, que contaba con Lyda Borelli, Pina Menicelli, Francesca Bertini, Maria Jacobini, Diana Kaenne o Leda Gys; y parejas como las que formaban Soava Gallone y Serventi, o Bertini y Collio, lo mismo que Kally Sambucini y Ghione. El cine italiano fue así uno de los primeros que proporcionó a la

historia del cine ejemplos del *reino de las estrellas*.

Estos intérpretes actuaban en películas manieristas, inspiradas en la vida de una elite social cultivada y en héroes marcados por el esteticismo característico de comienzos de siglo -esos *espíritus raros* de los que hablaba D'Annunzio, para quien las mujeres eran por su parte *admirables bellezas*-. Entre estas películas concebidas por el escritor y poeta cabe citar *Ma l'amor mió non muore*, *Tigre reale*, *Il romanzo di un giovane povero*, *Il fuoco*, *L'innocente*, *Il piacere*, *Il ferro*. Como con frecuencia han señalado los críticos, deben a D'Annunzio una inspiración hecha de sensualidad y de una tradición teatral que roza el frenesí, lo que debía necesariamente llevarlas a un pronto olvido, no obstante su gran originalidad. Todas ellas son una muestra de la manera con que la óptica del escritor italiano, con sus aspiraciones a una vida en la época de oro, apasionada, sobrehumana y soberanamente alejada de la mezquindad de la existencia cotidiana, había dominado hasta el momento en el cine.

REALISMO SUREÑO

El esteticismo era el mal de la época y sólo era combatido por el realismo de películas de un género muy distinto: *Sperduti nel buio*, *Assunto Spirta*, *Teresa Raquin*, *Don Pietro Caruso*, *Cenere*, centradas todas en la guerra de 1914-1918. Las cine-novelas de la Italia del sur supusieron una útilísima contribución a esta escuela, al introducir en el cine la tradición de escritores como Bracco, Verga, Di Giacomo o Deledda, al igual que la de ese maestro del naturalismo que fue Emile Zola.

Cada una de estas películas merece ser analizada. *Sperduti nel buio* (1914), de Nino Martoglio, con su seca y cruda atmósfera y su oposición a los medios aristocráticos, de cuyos vicios y corrupción se trata, puede ser considerada casi como un lejano precursor de lo que se conocería posteriormente como neorrealismo.

Assunta Spina (1915), de Gustavo Serena, se distingue por su descripción de los bajos fondos de Nápoles y por la conmovedora actuación de Bertini.

La *Teresa Raquin* (1915), de Martoglio, por su parte, es un buen ejemplo del realismo italiano, que se hace eco del movimiento realista francés, infinitamente más importante, y que influyó a través de Zola y de Antoine en toda la cultura de la época -inclusive en la de Estados Unidos, por mediación de Belasco y de Griffith-.

Don Pietro Caruso (1917) muestra la aportación a la industria cinematográfica italiana (y también europea) del cineasta y actor Emilio Ghione, mucho más conocido después por el nombre de Za-la-Mort. Ghione fue también el protagonista de *Topi grígi*, de *Triangolo guillo* y de *Za-la-Mort contra Za-la-Vie*.

Finalmente, *Cenere* (1916) fue protagonizada por la extraordinaria Eleonora Duse, y es el único recuerdo tangible que nos queda de sus extraordinarias dotes de actriz. Este ejemplo aislado basta para mostrar cómo la inteligencia de la Duse le permitió entender los problemas artísticos del cine, y cuál fue su contribución al mismo. La actriz tenía fe en el poder de expresión del cine y supo utilizar con perspicacia sus maravillosas manos, a la vez que evitaba lo que sólo habría sido gesticulación y mímica exagerada del rostro. Los defectos, pues, que ella supo evitar los descubrimos en estrellas que entonces gozaban del favor del público y cuya interpretación nos parece hoy perfectamente ridícula.

UNA MALA POSGUERRA

La guerra puso fin a la producción cinematográfica italiana que durante algún tiempo había triunfado en el mercado mundial y cuyos directores, al igual que los actores, habían recibido los mayores elogios. El periodo de la posguerra encontró en Italia una industria cinematográfica en plena confusión, al tiempo que la competencia americana no hacía más que crecer. Las dificultades económicas eran tales, que la mayoría de las grandes productoras no pudieron sino desaparecer.

CON EL CINE SONORO

La llegada del cine sonoro obligó a la industria cinematográfica italiana a empezar de nuevo. Debe su renacimiento a un productor -Stefano Pittaluga-, a un escritor -Emilio Cecchi-, y a dos realizadores -Alessandro Blasetti, autor de películas realistas como *Sole, Terra madre, Palio, 1860*; y Mario Camerini, director de *Rotaie, Cappello a tre punte*-. Luigi Pirandello escribió el guión de *Acciaio* (1933), una *Cavalleria rusticana* moderna que discurre en las siderurgias de Terni.

EL FASCISMO ITALIANO Y EL CINE

Estamos en la época del triunfo del fascismo. El Gobierno italiano empleó medios financieros muy importantes para «proteger la industria cinematográfica nacional» y construir Cinecittà y el Centro Sperimentale di Cinematografia, dos centros destinados a la formación de actores, directores y técnicos, al tiempo que, sin embargo, obligaba a los productores a invertir en epopeyas, obras históricas y comedias musicales muy alejadas de la verdadera realidad humana y social del país.

El cine italiano sólo pudo abordar estas realidades después del formidable trastorno que supuso la II Guerra Mundial y sus inmediatas consecuencias. Apareció entonces un fenómeno, conocido hoy con el nombre de neorrealismo que, ciertamente, constituye hasta hoy la mayor contribución de Italia a la historia y a la evolución del cine.

NEORREALISMO

El neorrealismo es un movimiento cinematográfico surgido en la Italia de la II Guerra Mundial. Su base es la observación sencilla de la realidad, con ojo crítico, para poderla mostrar por medio de la imagen. Describir la vida tal cual es y a los hombres tal cual ellos son, eso es lo que se propone.



«Ladrón de bicicletas», de Vittorio de Sica

Esta definición subraya el factor de «la historia y la época», por un lado, y por otro el de «el realismo y la documentación», puesto que el movimiento trataba de apoyarse en la realidad. A ellos cabe añadir un factor técnico, pues se habla de la sencillez de los realizadores neorrealistas que se vieron, ciertamente, condicionados por los medios limitados de los que podían disponer y por la necesidad de contar con decorados naturales, habida cuenta de la imposibilidad de construir otros artificiales - inmediatamente después de 1944 era impensable contar con estudios-.

Esta sencillez dictó también la necesidad de dirigirse a *tipos humanos*, más que a actores, bien fuese para crear la atmósfera buscada, bien porque los actores, acostumbrados a interpretar papeles épicos y protagonistas bajo el antiguo régimen, no podían transformarse de la noche a la mañana en héroes de aquel nuevo mundo que surgía de entre las ruinas del antiguo. Al contrario, los personajes del nuevo cine italiano lograron alcanzar una sencillez perfectamente desnuda que, unida a la sinceridad de la expresión, sería una de las grandes aportaciones del neorealismo.

En su definición aparece también el factor de la representación por medio de la imagen, puesto que el neorealismo no se interesa por los individuos, sino por los hombres en general: los partisanos, las mujeres y su sufrimiento después de la guerra, los antiguos combatientes, la pobre gente que sólo sueña con *vivir en paz*.

Por último, vemos aparecer la mayor innovación de la industria cinematográfica italiana, como fue un factor de «crítica social» que hasta entonces había permanecido singularmente alejado del cine. Se trataba sin duda de una actitud positiva, pues contribuía a limpiar las llagas, a no silenciar el sufrimiento e incluso a proponer remedios.

El movimiento neorrealista recibe el calificativo de *nuevo* por su contraste con los realismos registrados anteriormente en la historia del cine, pues se oponía al realismo de películas italianas mudas como *Assunta Spina*, de Serena, y *Sperduti nel buio*, de Nino Martoglio; al realismo popular francés, del que se nutrieron las películas de Feyder y de Renoir, de Carné o de Duvivier; y finalmente, también al realismo socialista soviético.

El factor realista y documental que hemos mencionado no implica forzosamente que las películas neorrealistas tuvieron que ser documentales. Una película documental tiene como base un acontecimiento real, que el cine no modifica ni remodela, y que tampoco es presentado de forma novelada, contrariamente a todas las películas que expresan una opinión (y el cine neorrealista no es una excepción a esta regla).

Sin embargo, conviene señalar que las películas neorrealistas emparentan con el documental en el sentido de que también intentan presentar un documento de interés histórico. Los directores (sobre todo Rossellini) ven desde un punto de vista documental la sociedad, los sentimientos de los individuos que la constituyen, la humanidad y con frecuencia prefieren, como ya hemos señalado, los *tipos humanos*, elegidos en la vida cotidiana, a los «actores».

En resumen, este movimiento es un realismo de estilo italiano que tiene sus orígenes en el documental y que da testimonio de una conciencia social. Es un realismo humano o, más bien, un realismo más humano, vinculado a los valores humanos. ¿No sería mejor definirlo como «un cine de la humanidad»? Por algo llegó a arrastrar en su camino a todos los mejores directores de documentales: a Rossellini, Antonioni, Emmer, Maselli, Zurlini, Risi, Pontecorvo y Lizzani, que se unieron a Zavattini, el teórico del movimiento. Fue él quien promovió la teoría de la «*filatura*»¹, de acuerdo con la cual la cámara debe seguir a un personaje, acompañarlo en todos sus movimientos y estar presente en sus encuentros casuales, hasta el momento en el que caiga su personalidad y dé origen a una historia. A Zavattini se deben películas como *Amore in Citta* y *I misteri di Roma*.

ALGUNOS PRECEDENTES

Y aunque él fuera el teórico del movimiento, tuvo un precedente en Leo Longanesi, quien en 1935 había declarado a un número de la revista *L'italiano*: «Es absolutamente preciso bajar a las calles, a los tugurios y a las estaciones; sólo a ese precio podremos crear un estilo cinematográfico propio de Italia».

De algunas películas de Alessandro Blasetti se puede decir también que anunciaron el realismo. En 1860, por ejemplo, numerosos episodios de la epopeya de Garibaldi fueron rodados en Sicilia, en los mismos lugares en los que se desarrollaron los hechos que describe. Ocurre lo mismo con *Quattro passifrale nuvole*, donde Blasetti mostraba mucha más humanidad contando la vida de un hombre como los demás de su generación.

Lo mismo puede observarse en *Ossessione*, de Luchino Visconti, película en la cual se une la exacta pintura del paisaje y del carácter italiano con un realismo a la francesa (Visconti se formó como asistente de Renoir).

Cabe también citar algunas películas de guerra de Francesco De Robertis, como *Uomini sul fondo* y *Alfa Tau*, en las que está ausente toda retórica, o películas sacadas de la vida cotidiana como *Ultima carroccella*

, *Avanti c'è posto* o *Campo dei fiori*, que dieron su oportunidad a actores como Aldo Fahrizzi y Anna Magnani -protagonistas posteriormente de *Roma, città aperta*-. Los guiones de estas películas se deben también a Zabattini, a Fellini, a Tellini y a Amidei, es decir, a guionistas de las películas del neorrealismo posterior a la guerra.

PRIMERA GENERACIÓN

Entre los grandes directores del primer período del neorrealismo hay que citar ante todo a Roberto Rossellini, el primero en mostrar los sufrimientos del hombre de la calle en la Italia posterior a 1943, el despertar de su conciencia a los problemas sociales y el cometido que desempeñó en la Resistencia.

Roma, città aperta (Roma en 1944-1945) señaló el comienzo del neorrealismo propiamente dicho. En su origen, Rossellini quería hacer un documental sobre el sacrificio de un sacerdote romano, llamado Luigi Morosini pero, a partir de este inicio, el relato adquirió proporciones mucho más considerables. Rossellini rodó los interiores en una casa de la Via degli Avignonesi y, como faltara la electricidad, unió las bodegas de la casa con la imprenta vecina del *Il Messagero*.

Después de *Roma, città aperta* (1945), vinieron *Paisà* (1946), una película sobre la resistencia contra el enemigo, que regeneró la península italiana; y *Germania anno zero* (1947), *Francesco, giulliaro di Dio* (1950), *Viaggio in Italia* (1954). Tras haber rodado un documental sobre la India, Rossellini volvió a los temas de la Resistencia con *Era notte a Roma* (1958) y *Il generale della Rovere* (1959).

Junto al de Rossellini, debemos citar los nombres de Vittorio De Sica y de Cesare Zavattini, uno en calidad de director y el otro como el origen de algunas de las más importantes películas del neorrealismo, que dan cuenta con incomparable elocuencia de los sentimientos humanos de los italianos en películas como *Sciució* (El limpiabotas, 1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Humberto D* (1952), *Miracolo a Milano* (1951) o *Il tetto* (El techo, 1956).

Aldo Vergano dirigió una sola película, pero muy importante sobre la Resistencia, titulada *Il sole sorge ancora* (1946). Por su parte, en películas como *Vivere in pace* (1946), *Anni difficili* (1948) y *Onorevole Angelina* (1947), la aportación de otro de los primeros neorrealistas, Luigi Zampa, es más desigual, mientras que *Il bandito* (1946) e *Il mulino del Po* (1949), de Lattuada, se sitúan en un contexto más decididamente literario.

SEGUNDA GENERACIÓN

En *La terra trema* (1950) película que conserva todo su valor documental, Visconti trata más concretamente de la toma de conciencia y del aspecto dramático de los problemas sociales. En *Rocco e i suoi fratelli* (1960) et drama alcanza las dimensiones de tragedia.

Pietro Germi fue el primero en dirigir obras populares como *In nome della legge* (1949) y *Il cammino della speranza* (1950), antes de llegar a *Il ferroviere* (1956) y a *L'uomo di paglia* (1958).

Renato Castellani transplanta temas neorrealistas al terreno de la comedia en *Sotto il sole di Roma* (1948), *E' primavera* (1950) y *Due soldi di speranza* (1952), y mientras que *Pane, amore e gelosia* (1953) tiene una vena aún más ligera, da muestras de profundidad en películas como *Il brigante* (1961).

Federico Fellini, guionista y director de sus propios guiones, empezó inspirándose en Rossellini (recuérdese su Francesco, *giulliare di Dio* y *Il miracolo*). Después, su estudio del hombre alcanza una profundidad mucho mayor, y se expresa en películas como *I vitelloni* (Los inútiles, 1953), *La strada* (1954), *Il bidone* (Almas sin conciencia, 1955), *Il notti di Cabiria* (1957) y *La dolce vita* (1960).

Michelangelo Antonioni representa la mirada del neorrealismo que escruta el mundo de la burguesía en *Cronaca di un amore* (1950), *I vinti* (1952) y *Le amiche* (1955), hasta el momento en que se decide a poner su alma al desnudo en *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclissi* (1962) y *Deserto rosso* (1964).

Entre los directores importantes de esta segunda hornada hay que citar también a Giuseppe De Santis, a quien debemos *Riso amaro* (1949) y *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) y cuyo formalismo ha terminado por encontrar una expresión más sincera en *Giorni d'amore* (1955). No menos que a Mario Monicelli, con *Guardia e ladri* (1951), *La grande guerra* (1959) e *I compagne* (1963).

A partir de 1945, el neorrealismo recorrió un largo trecho. Alcanzó la tragedia con *La ciociara* y *Rocco e i suoi fratelli* y los *superfilmes* que condensan todas las experiencias precedentes para superarlas en los frescos trágicos y ricos en color de *La dolce vita* y de *Il giudizio universale* (1961) de De Sica y de Zavattini, respectivamente.

No todos, sin embargo, permanecieron fieles a los temas del neorrealismo, puesto que algunos directores se alejaron del material bruto que habían elegido tratar en otra época, o porque, en ciertos casos, mostraban inequívocos signos de fatiga. En *Vanina Vanini* y *Viva l'Italia*, las dos de 1961, Rossellini llega al melodrama más primitivo. En *Rifa* (episodio de *Boccaccio 70*, 1962) y en *Ieri, oggi e domani* (1963), De Sica y Zavattini se entregan a divertimentos a lo Boccaccio que nada tienen que ver con el neorrealismo. La misma búsqueda interior de Antonioni a veces parece llegar al extremo y estar muy alejada de los factores que señalamos como elementos constructivos del neorrealismo.

bhci7.jpg

Image not found

Resulta, pues, normal preguntarse si ha mediado de los sesenta el neorrealismo podía darse por concluido, y cabría muy bien afirmar que sí, a la vista sobre todo de los cambios producidos en la realidad que lo originó. Esto explica que Visconti, por ejemplo, se apartara de él en *Il Gattopardo* (1963), que Rossellini y De Sica le imitaran y que Germi se dedicara a la crítica de los valores admitidos en *Divorzio all-italiana* (1961) y *Sedotta e abbandonata* (1964).

EPÍGONOS

Sin embargo, el neorrealismo aún no había agotado todo su dinamismo creador, pues siguió expresándose en la obra de algunos directores jóvenes. El más maduro entre ellos, Francesco Rosi, dio continuidad a la vigorosa línea de sus filmes *La sfida* (1959) y *Salvatore Giuliano* (1963) con *Le mani sulla città* (1965), abriendo con ellos el cauce a un nuevo tipo de cine polémico, muy cercano a la realidad.

Otros directores, más jóvenes aún, también merecen ser citados aquí: Ermanno Olmi y sus *Il posto* (1961) e *I fidonziati* (1963), donde describe calurosamente el mundo de los trabajadores; Vittorio De Seta, que pasó del documental a un cine más ambicioso en su cinta *Banditi a Orgosolo* (1961), dirigida en Cerdeña; Ugo Gregoretti y su *I nuovi angeli* (1962), influida por la técnica de la televisión;

Elio Petri, director de *I giorni contati* (1962), que es casi un cuento, transformado en documental, de una vida que se detiene, de un desastre; Valentino Orsini y Paolo e Vittorio Taviani, que ese mismo año 1962 codirigieron *Un uomo da bruciare*; Giuseppe Patroni Griffi dirigió *Il mare* (1962), llena de reminiscencias de Antonioni. Y finalmente, al más vivo y también el más polémico de todos, Pier Paolo Pasolini, que ha escrutado los bajos fondos del proletariado de Roma y los ha tratado con coraje, respeto y gran riqueza expresiva.

NOTAS

1 · El sentido del término francés, además de designar una hilandería o fábrica de hilos, es el de seguir a alguien para vigilarlo. (N. delT.)

Fecha de creación

30/07/2003

Autor

Mario Verdone

Nuevarevista.net