



El genio italiano descubre nuevos caminos

Descripción

Entre los nuevos directores que hicieron su aparición a comienzos de los Eaos sesenta, Pier Paolo Pasolini, en efecto, ocupaba un lugar destacado. Crítico, escritor y periodista, ya había trabajado como guionista en películas de Soldati y de Fellini antes de enfrentarse a la dirección cinematográfica, a la que llegaría luego aplicando con éxito algunos conceptos propios de la semiótica. Para Pasolini, la obra cinematográfica puede transmitir un significado a los espectadores porque las imágenes representan la escritura de las acciones y de los comportamientos humanos, de modo análogo a como el lenguaje escrito es una representación del lenguaje hablado. El cine sería así, según Pasolini, el medio más idóneo para representar la realidad, a concidición de que evite el naturalismo y trate más bien de comprender la poesía encerrada en las cosas y en las acciones humanas.

Sus primeras películas, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), buscaban la poesía en el proletariado urbano, enriqueciéndola al mismo tiempo con referentes cristológicos para sacralizar de esa manera la esencia de estos submundos. Al sentido de los sagrado y a la crítica de las ideologías se consagran sus siguientes trabajos: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) y *Uccellacci e Uccellini* (1966), en el que aparece un Totò -el actor cómico más popular de los años sesenta- interpretando por primera vez papeles dramáticos.

La obra de Pasolini sigue una deriva decididamente pesimista y crítica en las películas de los siguientes años: la crítica de la burguesía en *Teorema* y *Porcile*; la recuperación de mitos clásicos como en *Edipo re* y en *Medea*; la célebre «trilogía de la vida», compuesta por *Decameron*, *I racconti di Canterbury* y *Il fiore delle Mille e una notte*, trilogía que no hace sino revalidar, a través de una exasperada exaltación de la sexualidad, una visión esencialmente trágica y negativa del mundo contemporáneo, que culminará en su último filme, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

egidno1.jpg for type unknown

Además, Pasolini fue el guionista de la primera película de Bernardo Bertolucci, *La commare secca* (1962). En este nuevo realizador italiano, educado artísticamente en Francia, se hace presente la influencia de la *nouvelle vague* aunque los temas, al menos en sus primeros trabajos (*Prima della Rivoluzione*, *Il conformista*), tratan de las contradicciones socioculturales de la época de las revueltas estudiantiles. No tarda Beftplucci en alcanzar fama internacional gracias también a un película muy discutida, como lo fue *Ultimo tango a Parigi* (1972).

Merced a esta fama y reconocimiento pudo trabajar a continuación con actores de la talla de Robert de Niro, Gérard Depardieu, Burt Lancaster y Donald Sutherland en *Novecento* (1976), en la que

pintaba un fresco sociopolítico del siglo XX en clave marxista, rico en sugerencias pictóricas. Era el inicio de una carrera artística que pronto le alejaría del suelo italiano.

POR UN PUÑADO DE PASTA

Fue también en los años sesenta cuando el cine italiano logró una nueva notoriedad gracias a la original relectura que Sergio Leone hizo del **western**. En 1964 dirigió *Per un pugno di dollari*, una película de bajo presupuesto con un protagonista (Clint Eastwood) apenas conocido, con el que obtuvo un espectacular éxito de taquilla. Comenzaba el filón del *western a la italiana*, con títulos como *Per qualche dollaro in più* y *Il buono, il brutto e il cattivo*, que tendrían en los años siguientes numerosos continuadores.

Pero el cine de Leone no representaba solamente este éxito comercial; suponía al mismo tiempo una auténtica y original reinterpretación del género cinematográfico más importante al otro lado del Atlántico, que ahora se reorientaba en una dirección claramente pesimista y se reelaboraba incluso en términos de lenguaje cinematográfico. Me refiero a un uso tan particular de la fotografía como el suyo, de la música y sobre todo de ciertas *máscaras* actorales, que tendrían todas en Eastwood su original, hasta lograr películas como *C'era una volta il West*, en las que la poética leoniana queda inequívocamente formulada.

egidnc2.jpg

Image not found or type unknown

El discurso de Leone quedará completado años más tarde con un salto geográfico y temporal como el que realiza en *C'era una volta in America* (1984), una película de compleja y refinada estructura en la que Leone retoma algunos de los temas propios del *western* pero trasladándolos a un contexto metropolitano. Desgraciadamente los epígonos de Leone, muy numerosos en los años siguientes, acentuarían el aspecto de la violencia exasperante, a todas luces injustificada, para producir numerosos títulos de escasa o nula calidad, en los que se aprecia un profundo desprecio por la vida individual y colectiva.

CINE IDEOLÓGICO Y DE COMPROMISO

En esa misma época empieza a trabajar también Marco Ferreri, cuyo rasgo estilístico característico será el de un humor negro destinado a mostrar las deformidades de los hábitos e instituciones de la sociedad italiana (religión, matrimonio, relaciones sociales, etc.), en el que permea, no obstante, el nihilismo del que están impregnadas películas como *Marcia nuziale* (1966), *La cagna* (1972), *La grande abbuffata* (1973). En el centro del núcleo narrativo de estas cintas, encontramos las dimensiones más animales del ser humano examinadas en una dimensión exasperada y obscena, a las cuales se pretende en ocasiones dar un valor simbólico.

En 1965 debuta Marco Bellocchio con *I pugni in tasca*, una película sobre la crisis de identidad de un protagonista que, intentando destruir la hipocresía del mundo que lo rodea, consigue destruirse a sí mismo. Temas similares vuelven a aparecer en las obras del realizador de los años siguientes hasta su más reciente *L'ora di religione* (2002), en la que quiere presentar una visión esencialmente negativa (y esencialmente ideológica) de la religión como una institución falseada por intereses económicos y de manipulación, en oposición al heroísmo trágico del protagonista, que vive en su

ateísmo libre de compromisos.

Después de algunos trabajos como documentalistas, los hermanos Paolo y Vittorio Taviani llegan a la pantalla grande con *Un uomo da bruciare* (1962), película con la que comienza el gran periodo del cine italiano de compromiso. La cinta de los Tavianni rechaza los dictados del neorrealismo para orientarse hacia un cine antinaturalístico que busca la poesía en el drama de la existencia, un poco en la línea del primer Pasolini. Su producción continúa en años sucesivos con películas que recuperan horizontes históricos y abundan en grandes referentes literarios sin despreciar, justamente en los años más recientes, la colaboración con la pequeña pantalla (así en *Resurrezione*, adaptación del relato de Tolstói, producida en 2003, o *Luisa Sanfelice* en el 2003).

ÓPERA Y CINE

Es preciso hablar también de otro autor, Franco Zeffirelli, que dirige por igual obras teatrales y operísticas y películas cinematográficas, en las que en todo caso suelen tener importancia decisiva adaptaciones de textos teatrales (así en *La bisbetica domata*, de 1967; o *Romeo e Giulietta*, del 1968) y la evocación histórica de figuras religiosas (como en el *Gesù di Nazaret*, de 1976, o *Fratello sole, sorella luna*, del 1972). Una marca característica de su cine, también en las producciones de los años siguientes, es el cuidado en el diseño de diversos trabajos, que tienden a imitar modelos americanos y que ha valido a su autor una inmotivada e injusta hostilidad (en ella se mezclan motivos que van de las relaciones humanas hasta la influencia política) de parte de la crítica italiana.

También existen autores que, como Antonio Pietrangeli (*Adua e le compagne*, de 1961; *Io la conoscevo bene*, del 1965), o Zurlini (*La ragazza con la valigia*, 1961; *La prima notte di quiete*, 1972; *Il deserto dei Tartari*, de 1976), lo mismo que Bolognini (*Il bell'Antonio*, 1960; *Metello*, según la novela de Pratolini, de 1970), prestan mayor atención a la caracterización psicológica de los personajes, y en especial de los femeninos, interpretados por las actrices en boga en aquellos años (Claudia Cardinale y Stefania Sandrelli).

egidnc3.jpg

Image not found or type unknown

Por primera vez en Italia, además, llegan a la dirección cinematográfica dos mujeres. Lina Wertmüller (*I basilischi* es de 1963) pondrá sobre el tapete algunos temas límite del feminismo o alternativas al conflicto norte-sur en filmes posteriores como *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974) o *Storia d'amore e d'anarchia* (1973), los dos interpretados por la pareja Giancarlo Giannini y Mariangela Melato. Liliana Cavani, por su parte, alcanzó notoriedad con *Il portiere di notte* (1974), en la que aborda la supervivencia del personaje a los horrores del nazismo, aunque no duda en servirse en su narración de un erotismo perverso y destructivo.

COMEDIA AL ITALIANO MODO

En las antípodas se halla la línea de las grandes comedias a la italiana, que ya había tenido su debut con *I soliti ignoti* (1958) y *La grande guerra* (1959) de Mario Monicelli y que se había convertido en aquellos años en el género más típico y conocido en el extranjero de la cinematografía italiana. Su nota distintiva es la tendencia a lo tragicómico: falta propiamente la base de la acción característica de la comedia, y la risa es amarga porque en definitiva aquello a lo que aboca realmente es a una sátira

de las costumbres.

Protagonista insuperado en el trabajo de numerosos realizadores en este ámbito es Alberto Sordi, un especie de máscara nacional que durante años acertó a encarnar los vicios y las virtudes de toda una nación. A su muerte en febrero de 2003 hemos visto cómo se le han tributado honores propios de un «padre moral» de la nación.

Junto a él encontramos también a los ya citados Giancarlo Giannini y Vittorio Gassman, al igual que a Niño Manfredi y Ugo Tognazzi. Con ellos queda retratado el italiano oportunista y vil, exagerado y deshonesto, cuya mezquindad destaca sobre el fondo de una sociedad en la que no puede o no quiere integrarse y en cuya aparente riqueza se esconde un profundo vacío. Entre los títulos más significativos de este filón podríamos recordar *Un giorno in pretura* (1953) de Steno; *Ladro lui, ladra lei* (1958), de Luigi Zampa; *Il sorpasso* (1962), de Dino Risi, y *Divorzio all'italiana* (1961), de Pietro Germi.

Detrás de estas películas, más allá del trabajo de realizadores y de actores, encontramos también la labor de grandes guionistas que no son ya escritores que trabajan de prestado en el cine, sino profesionales de la gran pantalla como Age y Scarpelli, Benvenuti y De Bernardi y, sobre todo, Cesare Zavattini y Ettore Scola.

El género de la comedia a la italiana, que había sido un éxito también desde el punto de vista de la producción, se disgregó durante los años siguientes en múltiples filones, en los cuales la reiteración de fórmulas narrativas y del tono empleado produjo no pocas veces un notable desgaste del nivel cualitativo del género, que vino a dar en los años setenta en una producción de serie B hasta caer en realizaciones groseras y vulgares, que a pesar de todo cosecharon cierto éxito hasta finales de los años ochenta.

egidnc4.jpg

Image not found or type unknown

CINE DE GÉNEROS

Por otra parte, algunos de los realizadores ya citados se orientaron durante los años setenta en una dirección de profundo pesimismo, como en el caso de *Profumo di donna* (1974) de Risi, que concluía con el suicidio; o el de *Lo scopone scientifico* (1972), de Comencini, y también el de *C'eravamo tanto amanti* (1974), de Ettore Scola, cuyo *Amici miei* (1975) es todo un emblema de ese desencanto ahora ya irreversible.

A despecho de la desesperanza de sus temas, el cine italiano de estos años gozó de una de sus épocas más fecundas. Por una parte, las producciones nacionales eran numerosas y variadas; por otra, los grandes estudios de Cinecittà atraían a los productores americanos, hasta alumbrar así un momento de gran riqueza y pujanza. Y en este contexto encontró también su lugar un género menor como el del cine de horror que, después de haber dado sus primeros pasos con los trabajos de Mario Bava en los años sesenta (con títulos como *La maschera del demonio* o *I tre volti della paura*), floreció plenamente durante el decenio siguiente con Lucio Fulci, Pupi Avati y Dario Argento (*Profondo rosso*, de 1975, es tal vez su película más importante).

Llega al mismo tiempo a tener cierto éxito el género policiaco y el de cine amarillo, con películas otra

vez de Germi pero también de Comencini, Elio Petri, Damiano Damiani y de Francesco Rosi.

Algunos de estos realizadores se dedicaron en paralelo a un cine de compromiso cívico y político, que llegó a constituir uno de los filones dominantes de esos años setenta. Petri firmó *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) y *La classe operaia va in Paradiso* (1971); Rosi eligió un estilo casi de noticiero desde *Salvatore Giuliano* (1962), y continuó en la misma línea con *Le mani sulla città* (1963) y *Il caso Mattei* (1972). Damiani llevó a la pantalla la impunidad del poder de la mafia con títulos como *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* (1971) y *Perché si uccide un magistrato?* (1975); Giuliano Montaldo recorrió el camino de la denuncia sociopolítica con *Sacco e Vanzetti* (1971), *Giordano Bruno* (1973) y *L'Agnese va a morire* (1976). En esta corriente del cine político suele predominar todavía un tono asertivo con intenciones pedagógicas que, a menudo, acaba por incidir en lo ideológico.

egidnc5.jpg

Image not found or type unknown

Otra de las experiencias típicas de estos años es la de las películas de episodios que, a partir de los muy variados tipos de producción que se sirven de ellos, acaban por implicar un poco a todos los realizadores de la época. Entre los casos más interesantes cabría citar numerosas películas-encuesta, muchas de las mejores debidas a Ugo Gregoretti (*I nuovi angeli*).

Llegaría asimismo a tener una gran fuerza en la cinematografía italiana de los años sesenta y setenta el género del *western* a la italiana, ya citado al hablar de Leone; un género que, después de los años de violencia exasperada, se transforma poco a poco en el *spaghetti-western* que hará famosos y ricos a Terence Hill y Bud Spencer (ambos italianos, aunque con seudónimos extranjeros, como casi todos los implicados en estas películas) en filmes como *Lo chiamavano Trinità* (1970) o *Il mio nome è Nessuno* (1973), protagonizado éste por Henry Fonda y que logra un registro expresivo a mitad de camino entre lo grotesco y lo nostálgico.

DECADENCIA Y RECUPERACIÓN

Es importante recordar cómo a partir de mediados de los sesenta nace un connubio muy fecundo entre la televisión nacional y el cine. La RAI, fiel a su misión de promoción cultural y artística, entra en el mundo de la producción y crea nuevas oportunidades para Rossellini (*La presa del potere di Luigi XIV*, de 1966), Fellini (*I clowns*, de 1971), Visconti (*Ludwig*, de 1973), Bertolucci (*La strategia del ragno*, 1970), Olmi, Franco Rossi (*L'Odissea*, 1968), Gianni Amelio, Peter del Monte y muchos más.

En la segunda mitad de los años setenta, sin embargo, comienza para el cine italiano un periodo de decadencia, por razones en primer lugar económicas y de producción, pero también por un innegable empobrecimiento de la cualidad artística y la falta de recambio generacional entre los realizadores.

Las películas más significativas de esos años se deben a directores que tienen una fama ya consolidada y que continúan su investigación en diversas direcciones. Antonioni retoma el tema de la incomunicabilidad y de la crisis de identidad en *Identificazione di una donna* (1983); Leone reelabora el género de la película de gánsters en *C'era una volta in America* (1984); Fellini observa las relaciones entre los medios de comunicación y la moda en *E la nave va...* (1983), pero también en *Ginger e Fred* (1985) y en *Intervista* (1987), donde pide la palabra para evocar en primera persona la

magia de un cine que ya no existe.

La cinematografía italiana ha de enfrentarse entre otras cosas a la competencia de la pequeña pantalla, cuya oferta se hace tanto más variada cuanto más se multiplican las compañías emisoras, por no hablar de la difusión del vídeo doméstico.

El cine italiano vive, pues, una crisis estructural que conduce al imparable avance de las películas extranjeras y, sobre todo de las americanas, en las salas de proyección italianas, así como a la inversión de las proporciones en la distribución y en los resultados de taquilla, que a pesar de todo siguen siendo abultados.

Sin embargo, y paradójicamente, es la misma televisión la que logra salvar al cine, en la medida en que las cadenas públicas y privadas son, de hecho, quienes invierten en las producciones que ellas mismas van a emitir. Si, por una parte, comienza la época de las producciones comerciales de escasa o nula calidad (comedias de estreno navideño o estival), por otra se halla modo de producir películas como *L'albero degli zoccoli* (1977) y *La leggenda del santo bevitore* (1988), de Ermanno Olmi, o *Padre Padrone* (1977), de los Taviani, y *Prova d'orchestra* (1979), de Fellini.

Los trabajos de Olmi en concreto se caracterizan por una concepción estilística y estética que quiere ser expresión de una comprensión moral de la vida, bien sea la recordada a través de la celebración de la cultura campesina, como en *L'albero degli zoccoli*, o la de una búsqueda humilde y dolorosa del sentido de las cosas, como en su adaptación cinematográfica de la novela de Joseph Roth; o, finalmente, como en su último trabajo *Il mestiere delle armi* (2001), a través de la reflexión sobre la coherencia existencial y la expectativa de la muerte, en una película difícil pero que ha tenido una cálida acogida entre el público italiano.

egidnc6.jpg

Image not found or type unknown

Bernardo Bertolucci, a quien ya hemos visto ocupando un puesto muy respetable en el panorama internacional, realiza en los años ochenta y noventa algunas de sus películas más conocidas que, tanto por su guión como por su modo de producción, acaban por integrarse en una suerte de «cine internacional» más que propiamente italiano. En 1987, por ejemplo, *L'ultimo imperatore* cuenta, con abundancia de medios y no sin una cierta poesía, el final del imperio en China y la llegada del régimen comunista.

En Italia, Scola sigue activo y dirige varias obras vinculadas sobre todo a la introspección psicológica (*Una giornata particolare*, de 1977; *La famiglia*, de 1987), lo mismo que, entre los directores de comedias, lo hace Monicelli (*Il marchese del Grillo*, de 1981, o *Speriamo che sia femmina*, de 1985).

NUEVA COMEDIA

En los años ochenta hacen su aparición una nueva generación de cómicos: Adriano Celentano, por una parte, y Carlo Verdone -que también es director de sí mismo en trabajos menos ligeros *Compagni di scuola* (1988)- y Maurizio Nichetti, por otra, que escoge una clave surrealista para abordar lo ridículo en producciones de dibujos animados (*Volere Volare*, de 1990).

Es también en los ochenta cuando debuta como realizador Roberto Benigne. De 1984 es *Non ci resta che piangere*, que dirige junto a Massimo Troisi, y de 1988 *Il piccolo diavolo*, con la que consigue llamar la atención del público y de la crítica.

NANNI MORETTI

Nanni Moretti comienza en esos mismos años su carrera como guionista, director e intérprete de sus películas: *Io sono un autarchico*, de 1976; *Ecce Bombo*, de 1978, y *La messa è finita*, de 1985, con la que gana el máximo galardón del festival de Berlín. En todas ellas cube reconocer un mismo estilo, en el que confluyen una amarga ironía y la voluntad, por lo demás sincera, de reflexionar sobre la realidad social, cultural y política.

egidnc7.jpg

Image not found or type unknown

Con el tiempo sus trabajos serán cada vez más personales (*Caro Diario*, de 1993; *Aprile*, de 1997), aunque el realizador nunca ha renunciado a afrontar la realidad en la que vive. Su último trabajo, *La stanza del figlio* (2002), aborda una amarga pero honesta toma de conciencia frente a la muerte como un factor disgregante, ante el cual no parece que haya respuestas satisfactorias. En esta película, que obtuvo la Palma de Oro en Cannes, Moretti trata con franqueza y profundidad temas y experiencias fundamentales del ser humano, logrando convencer al mismo tiempo al público con un estilo de representación sobrio y siempre impactante.

ÉXITOS INTERNACIONALES

Debe asimismo ser recordado Gabriele Salvatores, conocido del público por *Marrakech Express* (1988) y que conquistaría el Oscar con *Mediterraneo* (1991), su siguiente película.

Este premio engrosa una serie de reconocimientos que varias películas italianas empiezan a recibir al inicio de los años noventa, que nos permite pensar incluso que ha llegado finalmente para el cine italiano más reciente una recuperación artística e industrial. Esta impresión viene confirmada por películas como *Nuovo Cinema Paradiso* (1989), de Giuseppe Tornatore, también premiada con un Oscar a la mejor película extranjera. Buenas críticas y premios recibió asimismo *Porte aperte* (1990) y *Il ladro di bambini* (1991), ambas de Gianni Amelio, que vuelve a temas y a tonos propios del neorrealismo en sus siguientes títulos: *L'america*, de 1994, y *Così ridevano*, de 1998.

La recuperación está codeterminada por una renovada vitalidad en la producción. En estos años nacen numerosas nuevas pequeñas empresas, la más conocida de las cuales es la Sacher Film que dirige el mismo Moretti y que posteriormente se introduce también en la distribución y en la exhibición. Es esta compañía la que produce las primeras películas de Cario Mazzacurati (*Un'altra vita*, de 1992; *Il Toro*, de 1994; *Vesna va veloce*, de 1996); las de Deniele Luchetti (*Domani accadrà*, de 1998; *Il portaborse*, de 1991, y también *La scuola*, de 1995), así como las de Mimmo Calopresti (*La seconda volta*, de 1995; *La parola amore esiste*, del 1998, y *La felicità non costa niente*, de 2003).

Obras que, en su variedad, prueban una nueva energía artística, ligada al trabajo de algunos guionistas (cabe mencionar a Enzo Monteleone y Franco Bernini) y actores (Diego Abatantuono, por

ejemplo, protagonista durante un tiempo de películas de serie B pero capaz de revelarse luego como intérprete de cierta sensibilidad; y Silvio Orlando, Fabrizio Bentivoglio o Francesca Neri, entre otros).

En estos años Zeffirelli y Bertolucci siguen el camino de las grandes producciones internacionales, con las que obtienen habitualmente una buena acogida. Del primero es memorable el *Hamlet* de 1991, interpretado por Mel Gibson; y del segundo títulos como *Il tè nel deserto*, de 1991; *Piccolo Buddha*, de 1994, y *Io bailo da sola*, de 1996, que parece señalar el comienzo de una dirección más personal del realizador.

Los viejos maestros trabajan ya mucho menos, aunque es cierto que el único título de Antonioni, rodado en colaboración con Wim Wenders, aborda en cuatro capítulos otra vez el tema de la incomunicabilidad, tan próximo al veterano realizador. Los hermanos Taviani recuperan su nivel más alto con *Tu ridi* (1998); Bellocchio vuelve al psicoanálisis en películas desiguales como *La condanna* (1991) y *Il principe di Homburg* (1997, según una novela de Kleist), para reconquistar luego la atención de la crítica dentro y fuera de Italia con la ya citada *L'ora di religione* (2002).

Avati, experimentado realizador de género, centra su atención en las relaciones humanas y en el proceso de formación de los individuos sin despreciar la vuelta a ambientes mágicos o las adaptaciones históricas: *Regalo di Natale*, de 1987, y *Festival*, de 1995, así como el más reciente *Il cuore altrove*, de 2003, forman parte del primer grupo, mientras que *Magnificat*, de 1993, *L'arcano incantatore*, de 1996, y *I cavalieri che fecero l'impresa*, de 2001, pertenecen al segundo.

Después del éxito internacional de *Nuovo Cinema Paradiso*, Tornatore retoma la reflexión sobre el cine también con *L'uomo delle stelle* (1995), mientras que en *La leggenda del pianista sull'oceano* (1999) se confía a la adaptación cinematográfica de un relato de Baricco. En este y en otros trabajos, el realizador muestra un indiscutible talento con la cámara y una notable capacidad para reconstruir atmósferas históricas, en las que confía el papel de la sugestión a la memoria personal, así como para dibujar dilemas morales (en el caso, por ejemplo, de la kafkiana *Una pura formalità*, de 1994), siempre y cuando no caiga en un cierto manierismo y en la falta de la hondura debida, como en el caso de la reciente *Malèna*, del 2000, película de alto presupuesto de la que se esperaba una amplia distribución internacional.

Después del Oscar por *Mediterraneo*, Salvatores continúa marchando por el camino de las comedias «de viaje», con protagonistas siempre a la búsqueda de la propia identidad en medio de un mundo confuso (*Puerto Escondido*, de 1992), aunque se arroja también a atrevidos experimentos de ciencia ficción (Nirruaria, 1997) o surrealistas (Denti, 2000), con resultados no siempre dignos de comentario.

egidnc8.jpg

Image not found or type unknown

BENIGNI

Después del éxito sus comedias *Johnny Stecchino* (1991) y *Il mostro* (1994), Benigni conquista crítica y taquilla con *La vita è bella* (1998), que había escrito a cuatro manos con Vincenzo Cerami; el audaz acercamiento de su veta cómica al difícil tema del Holocausto le conduce a una gran victoria, como es la de obtener tres Oscar, uno de ellos en la importante categoría de mejor actor, de paso que confirma

la vuelta del cine italiano al circuito internacional –*La vita è bella*, en efecto, es distribuida en los Estados Unidos con un notable éxito de público-.

Su siguiente trabajo, *Pinocchio*, una producción de alto presupuesto, reinterpreta el famoso cuento popular valiéndose de espectaculares exteriores y de la participación de algunos de los mejores nombres de la cinematografía italiana, y ha conquistado al público europeo, si bien el mercado americano por desgracia no ha respondido de modo análogo a como lo hizo en la ocasión anterior, tal vez desorientado por una relectura notoriamente filológica del texto de Collodi, como es la que ha hecho Benigni.

CINE DE LA POSMODERNIDAD

Silvio Soldini (*L'aria serena dell'ovest*, 1990; *Un'anima divisa in due*, 1993) conquista la atención del público al lograr conjugar de un modo atractivo sus amargas reflexiones sobre la vida y las relaciones familiares con un tono próximo al de la comedia en filmes como *Pane e tulipani* (2000), una película ácida que juega con unos personajes insólitos para contar la crisis del modelo de familia tradicional y exaltar una libertad y un romanticismo no sujetos a responsabilidad ninguna.

Es un camino similar al abordado por el turco Ferzan Ozpetek en su primera película italiana, *Le fate ignoranti* (2001). En la exaltación que lleva a cabo de las opciones afectivas, donde una homosexualidad y heterosexualidad equiparadas sustituyen los lazos familiares tradicionales, se hace manifiesta la aceptación de una tendencia típica en muchas películas norteamericanas, así como una mirada de soslayo al cine de Almodóvar, de los cuales Ozpetek ha tomado la atmósfera de su película.

EL CINE HOY

La respuesta a esta dirección llegará de una fuente tal vez inesperada como es la de Alessandro D'Alatri. Proveniente de la publicidad y acostumbrado a su inherente capacidad de construir tiempos narrativos y de crear imágenes eficaces y convincentes, D'Alatri aborda temas difíciles como el de la inquietud psicológica en *Senza pelle*, de 1994, para pasarse luego a una evocación *apócrifa* de la vida de Jesús en el peor resuelto *I giardini dell'Eden* (1998), y sorprender luego a su público con una atrevida defensa del matrimonio y de la familia en el reciente *Casomai* (2002), una película que está teniendo una amplia circulación internacional y que sabe conjugar el tono de comedia con una reflexión no banal sobre la dinámica de la pareja, el valor del matrimonio y las contradicciones de la sociedad actual.

En el panorama italiano todavía no ha desaparecido el cine de conciencia social (ni tampoco, de cuando en cuando, la reaparición de algunos lugares comunes de la *intelligentsia* de izquierdas), como ponen de manifiesto los filmes de Marco Tullio Giordana. Este realizador reconstruye el homicidio de Pasolini en *Pasolini. Un delitto italiano* (1995), y el caso de Giuseppe Impastato, asesinado por la mafia, en el apasionante *I cento passi* (2000).

Por su parte, Calopresti ha presentado una interesante reflexión, hecha a distancia suficiente, sobre los años setenta y el terrorismo en Italia en el bello *La seconda volta*, la historia del encuentro de una víctima de la violencia de las Brigadas Rojas, interpretado por Nanni Moretti, con quien fuera su verdugo tiempo atrás. Este encuentro propicia un cuestionamiento en profundidad de un momento trágico y complejo de la historia italiana más reciente, aunque las respuestas que se ofrecen son, en ocasiones, más difíciles de aceptar. Al mismo tema ha dedicado Wilma Labate su *La mia generazione* (1996).

De un tono completamente distinto, las numerosas comedias que sin destacar por su calidad, pero sin caer tampoco en la vulgaridad de algunas producciones orientadas a la explotación del público en el periodo navideño que siguen invadiendo las pantallas italianas, se arriesgan a conquistar la taquilla desafiando el predominio de las películas bomba extranjeras: lo han hecho Verdone (en ocasiones sorprende también con trabajos más intimistas, como *Maledetto il giorno che ti ho incontrato*, de 1992), o Leonardo Pieraccioni, cuyo *Il Ciclone*, de 1997, recaudó casi treinta y cinco millones de euros y que ha sabido repetir el resultado con su siguiente filme, *Fuochi d'artificio*, de 1999. Ambas películas deben su éxito a lo común de las situaciones planteadas y a la simpatía que despiertan los protagonistas, Alessandro Benvenuti y Antonio Albanese, y sobre todo más recientemente al trío cómico de Aldo, Giovanni y Giacomo en trabajos como *Tre uomini e una gamba*, de 1998, y los siguientes *Così è la vita*, *Chiedimi se sono felice* y *La leggenda di Al, John e Jack*, en alguno de los cuales se muestran capaces de presentar, con su característico humor agrisado, algunos apuntes interesantes que profundizan en la realidad de la amistad.

egidnc9.jpg

Image not found or type unknown

El secreto de su éxito (algunos de estas películas han recaudado alrededor de cuarenta millones de euros, alcanzando el primer puesto en la clasificación de películas más taquilleras) consiste probablemente en la capacidad para contar sucesos aptos para la gran pantalla, pero adaptados al mismo tiempo al ritmo del cabaret clásico y sorprendiendo al público con chistosas referencias al cine internacional.

Más próximo a la comedia tradicional se mueve en cambio Paolo Virzi, en cuyas películas *La bella vita* (1994), *Ferie d'agosto* (1996) y *Ovosodo* (1997) alternan los acentos trágicos del drama con los de la comicidad.

Del área de la publicidad ha llegado en cambio el último *prodigio* del cine italiano, llamado Gabriele Muccino, autor de algunas películas muy logradas desde el punto de vista de la realización, pero que dejan ver una cierta pobreza de contenidos y falta de hondura al analizar los temas que propone en *L'ultimo bacio*, de 2001, o en su última *Ricordati di me*, de 2003.

Sensibilidad y profundidad que no le faltan en cambio a Giuseppe Piccioni, que ha logrado cautivar al público y a la crítica con su bellísima película *Fuori dal mondo* (1999) y la siguiente *Luce dei miei occhi* (2001), dos películas que han sabido aunar mérito artístico y profundidad de contenidos.

LO QUE VENDRÁ

Los pronósticos para el futuro próximo del cine italiano son bastante halagüeños. A pesar de que constantemente se oye hablar de dificultades de financiación (como las que han dado al traste con el coloso de la producción y la distribución, Cecchi Gori), se han consolidado de hecho las estructuras productivas gracias a las instituciones de sociedades cinematográficas gestionadas por los grupos mediáticos italianos (la Medusa, perteneciente a Mediaset de Berlusconi; y Raicinema como compañía de producción inserta en 01Distribution, por parte de la RAI), pero orientadas específicamente a la producción para las salas. Son ellas las que han hecho posible que muchos nuevos autores lleguen a la gran pantalla y participen en los grandes festivales internacionales, al tiempo que los cineastas famosos, como Benigni, Tornatore o Salvatores, han podido afrontar producciones de mucho tirón gracias también a la coproducción internacional.

Al mismo tiempo, está madurando una generación de productores independientes (Albachiara, Cattleya, Fandango, Mikado...), que aceptan y desarrollan proyectos y recurren luego a Medusa o a Raicinema para consolidar financieramente esas películas: una fórmula que ha servido para hacer realidad casi todos los filmes de éxito de los últimos años.

Algunos otros productores siguen por desgracia cayendo en la tentación de ganarse al público con el fácil reclamo de la vulgaridad, una operación que algunas veces tiene éxito de taquilla, pero que suman muy poco en términos de credibilidad; o de conquistarlo con una elección de temas o de acentos que no hacen sino copiar a los productores americanos, sin esforzarse en buscar una cultura propia o apropiándose, como sucede con excesiva frecuencia, del lenguaje y del contenido de las producciones televisivas.

Sin embargo, y afortunadamente, las que son excepciones a esta regla logran encontrar su hueco en el mercado y llamar la atención del público, como han puesto de manifiesto las películas más recientes, aquí citadas, de Benigni, D'Alatri, Piccioni o Moretti pero también de Olmi y de otros, al tiempo que reconocimiento internacional.

A estos nombres queda confiada la posibilidad de un verdadero relanzamiento del cine italiano, capaz de conjugar la profundidad de la reflexión y de los temas que se abordan con la experimentación de las formas de expresión y la capacidad de cautivar y satisfacer al público con finura y profundidad, cualidades ambas que los espectadores italianos premian cada vez más.

© Del texto original correspondiente a la primera parte: Alan Lovell (ed.), *L'art du cinema dans dix pays européens*, Conseil de la Cooperation Culturelle du Conseil de l'Europe, Strasbourg 1969.

© De la traducción al castellano de la primera parte: Pilar García Martín, 2003

© Del texto original de la segunda parte: Luisa Cotta Ramosino y Armando Fumagalli, 2003

© De la traducción al castellano de la segunda parte: Nueva Revista, 2003

ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS EN EL TEXTO

Alberini, Filoteo	Fellini, Federico	Pastrone, Giovanni («Pietro Fosco»)
Amelio, Gianni	Ferreri, Marco	Patroni Griffi, Giuseppe
Amidei, Sergio	Fulci, Lucio	Petri, Elio

Antonioni, Michelangelo	Gaione, Carmine	Piccioni, Giuseppe
Argento, Dario	Gassman, Giannini y Vittorio	Pieraccinoni, Leonardo
Avati, Pupi	Germi, Pietro	Pietrangeli, Antonio
Bava, Mario	Ghione, Emilio («Za-la-Mort»)	Pontecorvo, Gilio
Bellocchio, Marco	Giordana, Marco Tullio	Risi, Dino
Benigne, Roberto	Gregoretti, Ugo	Rosi, Francesco
Benigni, Roberto	Guazzoni, Enrico	Rossellini, Roberto
Bernini, Franco	Hill, Terence	Rossi, Franco
Bertolucci, Bernardo	Labate, Wilma	Salvatores, Gabriele
Blasetti, Alessandro	Lattuada, Alberto	Scola, Ettore
Bolognini, Mauro	Leone, Sergio	Serena, Gustavo
Calopresti, Mimmo	Lizzani, Carlo	Soldati, Mario
Camerini, Mario	Longanesi, Leo	Soldini, Silvio
Caserini, Mario	Luchetti, Daniele	Sordi, Alberto
Castellani, Renato	Manfredi, Nino	Spencer, Bud
Cavani, Liliana	Martoglio, Nino	Taviani, Paolo y Vitorio
Celentano, Adriano	Maselli, Francesco	Tellini, Piero
Cerami, Vincenzo	Mazzacurati, Carlo	Tognazzi, Ugo
Comencini, Luigi	Monicelli, Mário	Tornatore, Giuseppe
Damiani, Damiano	Montaldo, Giuliano	Troisi, Massimo
D'Alatri, Alesandro	Monteleone, Enzo	Verdone, Carlo
D'Annunzio, Gabriele	Moretti, Nanni	Vergano, Aldo
De Robertis, Francesco	Muccino, Gabriele	Virzi, Paolo
De Santis, Giuseppe	Nichetti, Maurizio	Visconti, Luchino
De Seta, Vittorio	Olmi, Ermanno	Wertmuller, Lina
De Sica, Vittorio	Orsini, Valentino	Zampa, Luigi
Del Monte, Peter	Ozpetek, Ferzan	Zavattini, Cesare
Duse, Eleonora	Pagano, Bartolomeo («Maciste»)	Zeffirelli, Franco

Emmer, Luciano

Pasolini, Pier Paolo

Zurlini, Valério

Fecha de creación

29/07/2003

Autor

Varios autores

Nuevarevista.net