

## **CINEMA SUMMER SCHOOL**

### **IP PROGRAMME**

### **EI NEOREALISMO**

"Todavía hoy en día, cuando se quiere hablar de la más grande de las escuelas, casi siempre se nombra al neorrealismo. Directores y maestros de países y cinematografías con notables diferencias, tanto en oriente como en occidente, apelan continuamente, y a lo mejor también por razones muy diferentes, al neorrealismo italiano.

En los Estados Unidos dos autores diferentes como Martín Scorsese y Steven Spielberg señalan como maestros a Rossellini y Zavattini (...). Sin embargo, existe cierta dificultad para definir el neorrealismo; todos concuerdan en su importancia, pero las interpretaciones a menudo son muy diferentes, hasta enfrentadas.

Hay quienes muestran en sus narraciones los problemas sociales, otros nos muestran la vida auténtica de la pobre gente; quien habla de filmaciones en escenarios reales, de actores no profesionales. Todas estas cosas son verdaderas, pero solamente en parte, porque aquellos válidos para un autor no lo son para otro" <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia 2007, p. 196

Con estas palabras Sandro Bernardi en su historia del cine nos introduce en la experiencia del neorrealismo. En cambio el juicio de Gian Piero Brunetta: " Tras cincuenta años, lo de ayer es tan vigente como lo de hoy, todos los grandes directores de las generaciones siguientes a aquéllos que comienzan en los años cuarenta, de Godard y Truffaut a Glauber Rocha y a Wim Wenders, de los hermanos Taviani a Bertolucci, de Nelson Pereira Dos Santos a Wajda a Coppola a Scorsese, han reconocido su deuda respecto a Rossellini y Zavattini-De Sica, Visconti, pero también hacia De Santis, Lattuada, Gérmenes, Pata" <sup>2</sup> .

El neorrealismo puede ser considerado una revolución estética real. Como ha demostrado Domènec Font el neorrealismo es la matriz de la modernidad cinematográfica<sup>3</sup>. La primera y la más precoz de las "nouvelles vague", según la opinión de Lino Micciché<sup>4</sup>. Un faro potente, capaz de alumbrar el camino de las más innovadoras experiencias estéticas europeas, en el arco del tiempo encerrado entre la conclusión de la segunda guerra mundial y el fin de los años Sesenta. La historiografía hace remontar el nacimiento del neorrealismo cinematográfico y lo sitúa a caballo del 1942 y el 1943, con la realización y la salida de las películas de Alessandro Blasetti *Quattro passi tra le nuvole* (Cuatro pasos entre las nubes) y de Luchino Visconti *Ossessione* (Obsesión). Afirmado eso, se pone un problema interpretativo esencial: ¿con estas dos películas nos encontramos delante de un corte estilístico y cultural con respecto al cine italiano realizado durante el periodo fascista?

En el pasado se ha impuesto un tipo de mitología neorrealista, bastante difuso, orientado a remachar la idea de la rotura y la discontinuidad. Con el paso de los años, y sobre todo con la aparición de algunos trabajos sobre la historia del cine italiano, de manera especial gracias a la

---

<sup>2</sup> Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 200, p. 146

<sup>3</sup> Cfr., Domènec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Paidós, Barcellona 2002, p. 31

<sup>4</sup> Cfr., Lino Micciché, *Sul neorealismo, oggi*, in Lino Micciché (a cura di) *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1975, p. XII

contribución de la búsqueda y (la continua puesta al día) de Gian Piero Brunetta<sup>5</sup>, el discurso se ha vuelto más complejo, ampliando el campo interpretativo, y programando una reflexión más centrada en recoger las continuidades con la experiencia anterior, que no en subrayar las diferencias respecto al pasado. En un escrito teórico Francesco Casetti marca el 1942 como el año de la confluencia, cuando en el cine italiano se afirma de manera precisa "la reconquista de lo real", auténtica fractura entre el antes y el después<sup>6</sup>. Naturalmente el recorrido es mucho más complejo que esta simple separación. Así ya en la primera posguerra uno de los mayores intérpretes del neorrealismo, André Bazin, indicó con extrema claridad la continuidad entre el cine fascista y la nueva tendencia del realismo, incluso dotando de ello la innegable innovativa en la originalidad, definida como un renacimiento real por el cine italiano. "Delante de la originalidad de la producción italiana - Bazin escribe - y en el entusiasmo de la sorpresa, se ha descuidado quizás profundizar en las causas de este renacimiento, prefiriendo ver en ella una generación espontánea, salida como de un enjambre de abejas, de los cadáveres (podridos) del fascismo y de la guerra (...) Muchos elementos de la joven escuela italiana preexistieron al momento de la Liberación: hombres, técnicos y tendencias estéticas. Pero la coyuntura histórica, social y económica ha hecho precipitarse bruscamente la síntesis en la que se introducen algunos elementos originales"<sup>7</sup>. El cine producido durante el periodo fascista no se puede circunscribir, durante un largo período de tiempo ha sido repetido, sólo dentro de los confines de las películas de propaganda directa (el filón histórico-biográfico) o indirecta (aquel tipo de comedia con demasiada suficiencia, y a veces una punta de desprecio, definida como la de los "teléfonos blancos"). Siguiendo esta perspectiva el neorrealismo representaría realmente una

---

<sup>5</sup> Cfr., Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. Da "La canzone dell'amore" a "Osessione" 1929-1945*, Laterza, Roma-Bari 2009

<sup>6</sup> <sup>6</sup> Cfr., Francesco Casetti, *Le néorealisme: le cinéma comme reconquête du réel*, in AA. VV. *Histoire des théories du cinéma*, in «CinémAction», n. 60, 1991

<sup>7</sup> André Bazin, *Un'estetica della realtà: il neorealismo*, in ID., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, pp. 275-276 e p. 278

fractura con el pasado con un destacado alcance. Estudios italianos<sup>8</sup> e internacionales<sup>9</sup>, en el curso de los últimos años, han contribuido a reorganizar los términos de tal interpretación. Reflejando la importante búsqueda de la americana Ruth Ben-Ghiat, esta se ocupa de analizar a tres reconocidos autores con diferentes expresiones y visiones de la modernidad fascista, Blasetti, Camerini y Matarazzo<sup>10</sup>, Vito Zagarrío ha notado como la producción cinematográfica puede ser considerada "un tipo de papel tornasol de un amplio - incluso contradictorio - proyecto del fascismo con respecto a la cultura y a la sociedad de masa naciente. Tutelando los roles sociales y económicos tradicionales, prefigura una "tentativa de modernización" sobre la base autoritaria, con la finalidad de "reengendrar" el país, reconstruir el cuerpo y la mente de los italianos contra la decadencia, reforzando la unidad nacional y el prestigio extranjero. Para actuar sobre tales objetivos, el régimen necesita una cultura fascista e intelectual capaz de engendrarla y difundirla en el país. El sistema fascista, en su fin, es un "autoritarismo antidogmático." En el marco de este "antidogmatismo", no se puede hablar específicamente de "cine del régimen", sobre todo porque las producciones cinematográficas del periodo fascista deben tener en cuenta, más allá de las exigencias propagandísticas, las comerciales"<sup>11</sup> .

Por ejemplo entre el 1939 y el 1944, en el cine italiano aflora una corriente fuertemente literaria e intelectual, definida con una etiqueta limitativa, de los así llamados "caligráficos", compuesta por directores creídos e interesados exclusivamente en la belleza formal<sup>12</sup>. Los "caligráficos" en sus películas enseñan un particular gusto por las atmósferas y las finas construcciones del

---

<sup>8</sup> Cfr., Vito Zagarrío, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004 e Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, vol. V, Marsilio, Venezia 2006

<sup>9</sup> Cfr., James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, University of Indiana Press, Bloomington 1987, particolarmente rilevante sull'influenza esercitata dal modello americano sul cinema fascista; Jean Gili, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Henry Veyrier, Parigi 1985; ID., *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-1945)*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1990; Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton 1986; Steven Ricci, *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, University of California Press, Berkeley 2008

<sup>10</sup> Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *Visioni della modernità*, in ID., *La cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2000, pp. 121-157

<sup>11</sup> Vito Zagarrío, *Cinema e fascismo*, op. cit., p. 36

<sup>12</sup> Cfr., Andrea Martini (a cura di), *La bella forma. Poggioli i calligrafici e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992

entorno, dando vida a un cine de estudio, rico en luces artificiales, con una cura extrema en la dirección de los actores y con un desarrollo del guión deudor de la literatura. Los directores pertenecientes a este grupo son Alberto Lattuada, Mario Soldati, Renato Castellani, Luigi Chiarini, Ferdinando Maria Poggioli. También Mario Camerini con su película *I promessi sposi* (1941) (Los novios prometidos), se suma a la patrulla de los "caligráficos", que encuentra inspiración en las obras narrativas de Luigi Capuana, Antonio Fogazzaro, Matilde Serao, Salvator Gotta, Emilio De Marchi, Aldo Palazzeschi e Italo Svevo. Los jóvenes intelectuales recogidos alrededor de la dinámica revista "*Cinema*", fundada en el 1936 y animada por el hijo de Mussolini, Vittorio, serán muy duros con los "caligráficos", prefiriendo a su modo de hacer cine el realismo cinematográfico, entendido sobre todo como recuperación de la lección literaria *verghiana*. De esta necesidad de renovación, pasando por el realismo, se hacen intérpretes Mario Alicata y Giuseppe De Santis, a la búsqueda no de un "pasivo respeto a una estática verdad objetiva, pero como fuerza creadora, en la fantasía de una "historia" de acontecimientos y personas, es la verdadera eterna medida de cada expresión narrativa"<sup>13</sup>. Como otro ferviente partidario de la renovación realista opinará, Antonio Pietrangeli, "en arte no se da innovación o renovación, si no partiendo de la extrema validez de lo real y de la verdad"<sup>14</sup>. Contraposición neta, pues, respecto al trabajo de directores aunados por el culto a "la bonita forma." Carlo Lizzani, entre los más decididos a denunciar los límites de los "caligráficos"<sup>15</sup>, con años de retraso, probará a transformar en historia la polémica, ablandando los tonos y, de hecho, achaflando la real dinámica de la contraposición entre "realismo" y "formalismo", sustentando: "a la polémica, cada vez más vigorosa y áspera, de aquellos jóvenes críticos contra el cine vacío de los obreros y los propagandistas, se acompaña, en cada uno de ellos, el apoyo

---

<sup>13</sup> Mario Alicata - Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», n. 127, 1941

<sup>14</sup> Antonio Pietrangeli, *Verso un cinema italiano*, in «Bianco e Nero», n. 8, 1942

<sup>15</sup> Cfr., Carlo Lizzani, *Pericoli del nuovo cinema italiano. Il "formalismo"*, in «Cinema», n. 159, 1942

constante a cada veta humana, a cada hundimiento también exteriormente *verista* de los variados formalistas"<sup>16</sup>.

La joven crítica de "*Cinema*" desea la vuelta a la tradición italiana del naturalismo regional y el verismo, como ya hemos señalado, presente sobre todo en las obras de Giovanni Verga<sup>17</sup>. De Santis, reseñando *Un colpo di pistola* (Un golpe de pistola) de Renato Castellani, habla de "juego triste y desolador (...) El juego de quien traiciona una experiencia sin efectivos consuelos, fríos, disminuida, abandonada a la propia desconcertante inutilidad (...) con el solista delgado dueño de una bonita caligrafía"<sup>18</sup>. La intolerancia manifestada por los críticos de "*Cinema*" respecto a la estética de los "caligráficos", tendencia del cine fascista bastante lejana de las líneas guía de la producción corriente, que no se puede colocar dentro de los esquemas propios de las obras de propaganda, tampoco entre los "teléfonos blancos", y sobre todo sin definidas connotaciones ideológicas, contribuye a evidenciar la complejidad de la cinematografía producida durante el régimen. Complejidad aún más amplia, si el análisis es extendido a algunas obras de los directores Mario Bonnard, Vittorio De Sica, Alessandro Blasetti, Mario Camerini y sobre todo Roberto Rossellini. La misma cosa puede decirse por la problemática del realismo. Ya en los primeros años Treinta el realismo suscitó variadas reflexiones intelectuales. "Hace falta tirarse por las calles" Leo Longanesi escribirá en el "*Italiano*" del 1933. Y el arquitecto del régimen, Marcello Piacentini, interviniendo sobre la revista "*Cinema*" del 1943, les dirá a los cineastas que ha llegado el momento de "abandonar los estudios y afrontar la ciudad." Umberto Barbaro, el teórico más maduro y original de la cultura cinematográfica fascista, sobre la revista "*Film*" del 1943 escribirá un artículo del título inequívoco: *Neo-realismo*<sup>19</sup>. La necesidad de un acercamiento al realismo cinematográfico es propugnada por las páginas de "*Cinema*", en los escritos de Giuseppe De Santis, Gianni Puccini,

---

<sup>16</sup> Carlo Lizzani, *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 87

<sup>17</sup> Cfr., Giuseppe De Santis, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116, 1941, il già ricordato Mario Alicata - Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, op. cit., e *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», n. 130, 1941

<sup>18</sup> Giuseppe De Santis, *Un colpo di pistola*, in «Cinema», n. 156, 1942

<sup>19</sup> Cfr., Gian Piero Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969

Antonio Pietrangeli, Carlo Lizzani, Mario Alicata, Michelangelo Antonioni y Luchino Visconti. En sus reflexiones aflora la idea de una Italia intensamente modernizada: ahora ha llegado el momento de encontrar un lenguaje capaz de representar éste ocurrida modernización. Como hemos recordado está en el nombre de Verga que toma cuerpo en la joven crítica fascista el intenso debate sobre la prioridad de transportar el sentido del realismo *verghiano* del plano literario al cinematográfico.

También a la luz de esto, el mito de la posguerra de la rotura creada por el neorrealismo es fruto de una visión parcial, dictada por necesidades contingentes. Si del cine nos desplazamos a la literatura, ampliando levemente el rincón visual, vemos cómo el concepto de neorrealismo ya fue utilizado para estilísticamente acoger bastante la aparición de algunas novelas uniformes, entre cuyo *Gli indifferenti* (1929) (Los indiferentes) de Alberto Moravia y *Gente in Aspromonte* (1930) (*Gente en Aspromonte*) de Corrado Álvaro<sup>20</sup>. Tales obras narrativas aparecen no sólo de notable relieve formal, sino también una respuesta italiana a la esterilidad del objetivismo extranjero. Es oportuno recordar como por ejemplo el juicio sobre *Gli indifferenti* (Los indiferentes) no fue unánime. Algunos intérpretes regañaron al debutante literario *moraviano* un exceso de decadentismo, de existencialismo y una falta de empeño político. Pero junto a estas reservas, la inmensa mayoría de las críticas fueron favorables.

Personaje central para entender el neorrealismo, en su complejidad, es el director Roberto Rossellini, juega un papel real en la transición, del fascismo al antifascismo, ocurrido de manera desenvuelta e inesperada. Rossellini entre el 1941 y el 1947 realiza dos "trilogías": la primera para celebrar la guerra fascista; la segunda para celebrar la resistencia antifascista. Mirella Serri inserta Rossellini entre los muchos casos de "rescatados", artistas e intelectuales dados por el fascismo al antifascismo sin demasiados dramas, y sobre todo muy velozmente<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> La nascita della letteratura neorealista, coincidente con la pubblicazione dei romanzi di Moravia e Alvaro, è stata studiata da Walter Mauro, *Realtà e ideologia. Antologia del realismo italiano*, Alighieri, Firenze 1993

<sup>21</sup> Cfr., Mirella Serri, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte 1938-1948*, Corbaccio, Milano 2005. A Mirella Serri si deve l'idea del «viaggio breve», in contrapposizione ad un luogo comune della storiografia e della pubblicistica italiana, del «lungo viaggio», formula

Mirella Serri recuerda como Rossellini empezó a escribir el guión de aquella que es definida como la obra fundacional del neorrealismo, *Roma città aperta* (Roma ciudad abierta), en el verano del 1944. Pero pocos meses antes, en el junio del 1943, hubo en Milán el preestreno de su otra película, obra de propaganda fascista, la tercera de la serie, *L'uomo della croce* (El hombre de la cruz). Antes de esta película Rossellini dirigió *La nave bianca* (el barco blanco) (1941, película de propaganda dedicada a la marina militar), y *Un pilota ritorna* (Un piloto vuelve) (1943, otra película de propaganda dedicada a la aviación, escenificada por Michelangelo Antonioni, de un personaje creado por Vittorio Mussolini). La historia de *L'Uomo della croce* (El hombre de la cruz) es muy simple: un capellán militar muere en el frente ruso por la Italia de Mussolini (un año después Rossellini escribirá la historia de otro sacerdote, el protagonista de *Roma città aperta* (Roma ciudad abierta) interpretada por Aldo Fabrizi, religioso muerto por la Italia de la resistencia). Mirella Serri observa: "La película destinada a los camisas negras, apuntó sobre el impacto emotivo ofrecido por la figura del capellán para conocer todo el heroísmo de los militares destacados en el frente ruso, fue llevada por el personaje del ex "squadrista" Asvero Gravelli, redactor jefe de Gioventù fascista (Juventud fascista) y director del extremista y racista *Antieuropa*. Rossellini quiso devolver así el homenaje al fraile dominicano padre Reginaldo Giuliani, capellán militar caído en guerra. Reconstruyó por lo tanto el campo de Rusia, con un kolchoz acerca de Ladispoli, y reflejó la inspiración místico-religiosa del fascismo en la fase de su decadencia. Tuvo como otro objetivo describir la crueldad y el cinismo de los comunistas, al cual opuso la figura del cura que, mientras la batalla arrecia, pierde la vida en un gesto de extremo altruismo"<sup>22</sup>. Viendo *Roma città aperta* (Roma ciudad abierta) él no logra hacer creer que se trate del mismo director de *L'uomo della croce* (El hombre de la cruz). Pero también está en este evidente contraste el tamaño de Rossellini, su ser al mismo tiempo espejo de dos estaciones diferentes, de dos

---

utilizzata, a partire dalla pubblicazione di Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Feltrinelli, Milano 1947, per descrivere il passaggio dal fascismo all'antifascismo della stragrande maggioranza degli intellettuali italiani, di ogni ordine e grado: Mirella Serri, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Marsilio, Venezia 200

<sup>22</sup> Mirella Serri, *I redenti*, op. cit., pp. 225-226

universos contrapuestos, unidos de la misma búsqueda, inscrita en la cifra estilística del realismo. "En el final de *Roma città aperta* (Roma ciudad abierta) - Brunetta escribe - Rossellini nos enseña al grupo de chicos que acaban de asistir al fusilamiento de Don Pietro como regresan cabizbajos, cogidos de sus manos, a lo largo de la calle Nomentana camino a la ciudad. Todas las calles visuales siguientes del cine italiano salen materialmente e idealmente de este campo largo, atravesado por un pequeño coro de figuras silenciosas, que caminan hacia Roma en una luminosa mañana del verano del 1944. Es un camino lleno de incertidumbres, pero el sacrificio de Don Pietro se convierte en una estación necesaria del vía Crucis de una nación derrotada para poder acceder a un tiempo de paz y esperanza. En un país cuya unidad moral es destruida los chicos son las únicas figuras inocentes a quienes se pueda confiar la tarea de abrir nuevas calles"<sup>23</sup>.

Pero hay otro aspecto de la mitología neorrealista sobre el que merece la pena detenerse. Razonando fuera de los esquemas consolidados de la crítica, el historiador de cine Fernaldo Di Giammatteo (especializado en la producción cinematográfica de Italia en guerra) analiza de manera particular *Pastor Angelicus* (1942), documental sobre la figura de Pio XII de Romolo Marcellini. Di Giammatteo observa como se tiene que "subrayar la ascendencia católica de autores como De Sica (en estos años sensibles a las temáticas directamente religiosas, con *La porta del cielo* (la puerta del cielo) o a los dramas familiares tratados según una óptica rigurosamente moral, con *I bambini ci guardano* (los niños nos miran) o como Roberto Rossellini (es del 1943 *L'uomo della croce* (El hombre de la cruz), mientras dos años antes *La nave bianca* (el barco blanco) reveló cuales fueron los fundamentos de su moralidad). La ideología laica y marxista que prevalecerá en el primer neorrealismo producirá un tipo de "obscurecimiento" de la influencia católica. La crítica padecerá medidas, dificultando a veces la

---

<sup>23</sup> Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 29

comprensión de los fenómenos" <sup>24</sup> . Entre las matrices culturales del neorrealismo debe ser contada, como nos sugiere Di Giammatteo, la influencia, muy marcada en algunas obras, de la ética y de la religión católica. La escuela realista italiana, nacida de los lutos y de los derribos materiales y morales causados por el conflicto bélico, impone una nueva mirada sobre el cine. Mirada no sólo cinematográfica, sino también crítica, teórica y productiva. Partimos de la producción. A Luigi Gedda se debe la intuición de poner las estructuras portantes necesarias a la realización de un "cine católico." La fecha de principio de esta aventura es el 1942, cuando Gedda, que ha ganado fortaleza entre los jóvenes de la Acción Católica, se convierte en presidente del Centro Católico Cinematográfico (CCC). En el mismo año el CCC produce el documental de montaje *Pastor Angelicus*, por la dirección de Romolo Marcellini, dedicado a la figura de Pio XII. Ya el cine ha entrado de manera firme en la vida de los italianos. El fascismo considera el espectáculo cinematográfico un instrumento esencialmente educativo y propagandístico además de la mejor diversión de masa.

Desde luego si los católicos quieren entrar en las dinámicas de la sociedad moderna, deben por causa de fuerza mayor acercarse al cine, de producción propia, también para contestar a la crisis de civilización que está invadiendo Europa, y sobre todo en vista de una nueva fase, siguiente a la conclusión del conflicto mundial, cualquier dirección que se tome. *Pastor Angelicus*, como Gian Piero Brunetta escribe, "además de señalar el primer grandioso éxito productivo y organizativo en el campo cinematográfico de Luigi Gedda, también es un cartel político real: una señal pública de modificación de las alianzas y una tentativa para reemplazar, a la imagen de Mussolini ya vacilante, la del pontífice, por encima de las partes, capaz de acoger, en un abrazo ecuménico, todos los mismos hijos, ofreciéndoles una palabra de paz y un gesto de consuelo"<sup>25</sup>. Gedda es el responsable de la política de los católicos por el cine (en el

---

<sup>24</sup> Fernaldo Di Giammatteo, *Lo schermo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 12-13

<sup>25</sup> Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 103

1946 llega a ser director de “*La Rivista del cinematografo*”, publicada del CCC). A Gedda, se acerca enseguida Giuseppe De la Torre. De la Torre, director del “*Osservatore Romano*” no agradable al fascismo, asume el timón del “cine católico”, por dos sociedades de producción cinematográfica, el Orbis Film antes, y sucesivamente el Universalia<sup>26</sup>. Nace así el proyecto de realizar, con Italia ya al borde del colapso a causa de la guerra, *La porta del cielo* (la puerta del cielo) de Vittorio De Sica, girado en la Roma del 1944, todavía ocupada por los nazis, y a cuya realización colaboran Cesare Zavattini y Diego Fabbri. Salvo D’Angelo, siempre por el Orbis, producirá, después de la *Liberazione di Roma*, la película de exordio de Pietro Germi, *Il testimone* (El testigo), una prematura pero ya bien robusta mezcla de amarillo y naciente neorrealismo, bajo la supervisión de Alessandro Blasetti, y con la activa colaboración de Fabbri y Zavattini. Sucesivamente el Universalia, (nacida por una costilla de Orbis, siempre bajo la presidencia de Giuseppe Dalla Torre y las atentas benevolencias de Luigi Gedda) por algunos años todavía trabajará con De Sica y Zavattini, con Mario Soldati, Roberto Rossellini y otros. Y sobre todo producirá dos importantes películas de la renaciente cinematografía, mientras Italia está empeñada en la reconstrucción y el neorrealismo está alcanzando el ápice de la suerte estética e internacional: *La terra trema* (La tierra tiembla) de Luchino Visconti y *Fabiola* de Alessandro Blasetti.

Brunetta, en la última versión de su imponente y equilibrada historia del cine italiano, al neorrealismo dedica justamente dos volúmenes<sup>27</sup>, considerándolo una articulación esencial. Si hay un punto que no convence de esta inteligente y fundamental búsqueda, es la insistencia sobre un aspecto: la hostilidad de los católicos hacia el neorrealismo “En los años de la reconstrucción – Brunetta escribe - al menos hasta la fecha de las elecciones del 1948, que funciona también como rompeolas en este sector específico, la acción de los católicos se

---

<sup>26</sup> Cfr., Aldo Anziano - Emilio Lonero, *La storia della Orbis-Universalia. Cattolici e neorealismo*, Effatà, Torino 2004

<sup>27</sup> <sup>27</sup> Cfr., Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Da “Roma città aperta” a “I soliti ignoti”*, Laterza, Roma-Bari 2009

desarrolla predominante a lo largo de estas direcciones: *oposición al neorrealismo*, disparada a todos los niveles y mantenida con coherencia hasta el final de la década; *reorganización y ensanche* del ejercicio; *apoyo y progresiva promoción* de iniciativas culturales.

La movilización antineorrealista, efectuada con extrema tempestividad y decisión, se manifiesta a través de un ataque concéntrico que, bajo la égida de la batalla contra los espectáculos inmorales, quiere golpear cada forma de representación crítica de los problemas que la sociedad italiana tiene de frente" <sup>28</sup> .

La cerrada crítica reservada al neorrealismo por parte de los católicos tiene que entenderse como una severa “reprimenda” y rechazo, "en una escalada que será perfectamente sintonizada a los ataques de Mario Scelba contra el “*culturame di sinistra*”<sup>29</sup>. Los manantiales llevados por Brunetta al sostén de la tesis, conciernen sobre todo a el periódico de la *Santa Sede* “*L’Osservatore Romano*” y “*La Rivista del cinematografo*”. Y la historiografía de referencia sobre los hechos políticos italianos, está en esencia producida en el curso de los años Setenta (cuando el primero reconocimiento de Brunetta fue encaminado, publicado por los Editores Asociados)<sup>30</sup>. “Mezclar la porra y las invectivas” dirigidas al “*culturame*” del ministro democristiano Mario Scelba, el autoritarismo de Gedda, ciertos deslices de la *pubblicistica vaticana* y más en general católica, relativas al cine neorrealista, no ayudan a arrojar luz sobre una articulación significativa para la historia republicana y sobre el rol de los católicos en el difícil tránsito hacia la modernidad. No queremos negar absolutamente ciertos esfuerzos y ciertas hostilidades. Pero si no pueden omitirse esfuerzos y hostilidad, incluso hace falta recordar el intenso debate suscitado por el neorrealismo en el ámbito de la cultura cinematográfica católica.

---

<sup>28</sup> Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, op. cit., p. 108.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 110

<sup>30</sup> Cfr., Gian Piero Brunetta, bibliografía al capítulo *La politica cinematografica dei cattolici*, in ID., *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, op. cit., pp. 371-381. La prima edizione della storia del cinema italiano di Brunetta è del 1979.

Si el análisis no está viciado por los prejuicios, la interpretación católica del neorrealismo enseña otro aspecto: la marcada calidad, todavía hoy de extrema actualidad, en el acercamiento a la estética cinematográfica, para comprender el colosal alcance de la metafísica.

Recordado el empeño productivo de los católicos, vamos a ver la recepción que hacen de la crítica y la teórica. El principal protagonista de esta situación ha sido el católico francés André Bazin, que cambia la visión y el modo de interpretar el séptimo arte con sus reflexiones. Francesco Casetti define "paradigma ontológico" la renovación moderna de la teoría del cine. Bazin, junto a Siegfried Kracauer, es colocado entre los más atentos e incisivos exponentes de la nueva dirección asumidos por los estudios teóricos cinematográficos<sup>31</sup>. Bazin dedica artículos e investigaciones de notable precisión a las nuevas películas italianas, entre las cuales se encuentra la magnífica interpretación de "*Ladri di biciclette*"<sup>32</sup> (Ladrones de bicicletas), esforzándose en hacer emerger la dimensión ética presente en la estética neorrealista. Profundizando en las ideas de Bazin, deduce que el neorrealismo no puede ser reducido a una cuestión interpretativa que pretenda solucionar dentro del espacio las profundas innovaciones lingüístico-formales. De la importancia estética del neorrealismo Bazin está convencido plenamente. Concluye la reseña en el 1949 a "*Ladri di biciclette*" (Ladrón de bicicletas), remachando como la película de De Sica "es uno de los primeros ejemplos de cine puro. Nada de actores, nada de historia, nada de puesta en escena, es decir por fin la ilusión estética perfecta de la realidad: nada de cines"<sup>33</sup>. Pero su análisis va más que allá. A los ojos del espiritualista Bazin el neorrealismo parece una real revolución moral. En aquellos años el neorrealismo se convierte en fértil terreno para ejercer la crítica de inspiración católica. Además de suscitar el vivo interés de Bazin, el neorrealismo produce un intenso debate, del que hoy se han perdido las huellas, pero que por ejemplo lo encuentra en Félix A. Morlion, ecléctico dominico belga

---

<sup>31</sup> Cfr., Francesco Casetti, *Il cinema come partecipazione al mondo: André Bazin*, in *Id., Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp. 32-38

<sup>32</sup> Cfr., André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, op. cit., pp. 303-318

<sup>33</sup> *Ibid*, pp. 317-318

domiciliado en Roma. Morlion en un artículo de 1948 analiza el neorrealismo a la luz de la renovada escolástica<sup>34</sup>.

El impacto con la cinematografía neorrealista sacude a fondo a otro importante exponente de la reflexión cinematográfica católica de la inmediata posguerra: Amédée Ayfre. La visión de *Germania anno zero* (Alemania año cero) (1949) de Roberto Rossellini a los ojos del joven teólogo francés determina una emoción tan intensa que decide dirigirlo hacia estudios de estética cinematográfica. En un profundo estudio Ayfre se incitará a hablar de neorrealismo en los términos de "evocación religiosa", desarrollando las mismas argumentaciones en una prospectiva "fenomenológica"<sup>35</sup>. Para concluir el discurso, la última llamada nos conduce a la obra de otro estudioso del área francesa, Henri Agel. Agel, sobre la línea maestra trazada por Bazin, incluso no siguiéndolo a fondo, pone sobre todo su atención en las obras neorrealistas de Vittorio De Sica. El cine de De Sica por Agel representa una vuelta determinante por la estética del cine; y él también moviéndose en el horizonte de una reflexión filosófica fenomenológica, compara el neorrealismo a una nueva forma de "humanismo"<sup>36</sup>.

Reconstruir los más mínimos detalles, y en su amplitud, la historia del encuentro entre reflexión católica y neorrealismo ( más allá de esquematismos y simplificaciones, todavía hoy presentes) llevaría demasiado espacio<sup>37</sup>. Merece la pena subrayar un aspecto de relevante

---

<sup>34</sup> Cfr., Félix A. Morlion, *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano*, in «Bianco e Nero» n. 4, 1948: un prolungamento delle analisi di Morlion si trova in *Crisi e prospettive del realismo cinematografico*, in «Bianco e Nero», n. 6, 1949

<sup>35</sup> Amédée Ayfre, *Problemi estetici del film religioso*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965 e *Du premier au second Néoréalisme*, in «Études cinématographiques», nn. 32-35, 1964, successivamente confluito nella raccolta di scritti dedicati al neorealismo Amédée Ayfre, *Un cinéma spiritualiste*, Éditions du Cerf-Corlet, Parigi-Condé-sur-Noireau 2004, pp. 127-175

<sup>36</sup> Cfr., Henri Agel, *Vittorio De Sica*, Éditions Universitaires, Parigi 1956

<sup>37</sup> Cfr., Sergio Trasatti (a cura di), *I cattolici e il neorealismo*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma 1989; Ernesto G. Laura, *I cattolici di fronte al neorealismo*, in «Nostro Cinema», n. 5, 1999; Claudio Siniscalchi, *Verità e interpretazione. Cattolici e cinema dal dopoguerra ad oggi*, in AA. VV., *La Rivista del Cinematografo. Settanta anni al servizio del cinema di qualità 1928-1998*, Ente dello Spettacolo Editore,

importancia: la atención al cine como un fenómeno global, pasando por una llave de lectura estético-filosófica. Las búsquedas de Bazin, Morlion, Ayfre y Agel, son sustentados por una sólida filosofía del arte, apoyada en una visión metafísica, declinada en diferentes perspectivas: ontológicas, neotomistas, personalistas y fenomenológicas<sup>38</sup>.

El discurso no puede ser sólo circunscrito al aspecto teórico de la crítica católica francesa, ya que el periodismo cinematográfico católico italiano siguió con atención el neorrealismo, como el trabajo de Gian Luigi y Brunello Rondi, Mario Verdone, Diego Fabbri demuestran, ejercitado sobre importantes periódicos como “La Rivista del cinematografo”, “Bianco e Nero”, “LA Fiera letteraria”, “Filmcritica”. Sucesivamente, también en campo católico, asistiremos a un desplazamiento de intereses. El objeto de los estudios de la generación siguiente de teóricos se extenderá hacia la dirección del análisis del lenguaje y el análisis formal, alas a evidenciar las estructuras del texto cinematográfico. Las problemáticas estética y filosóficas dejarán espacio a las nuevas metodologías estructuralista, semióticas y psicoanalíticas.

Los padres de la moderna reflexión teórica sobre el cine ya en los primeros años Cincuenta, de especial modo Bazin y los espiritualistas franceses, programaron la búsqueda teórica sobre bases filosóficas. El recorrido siguiente, señalado por la elección de perseguir con ciega confianza las tendencias impuestas por las nuevas modalidades interpretativas, aplicándolas a lo mejor al concepto teórico de modernidad del cine y, sobre todo, a la exasperante práctica del cine de autor (dando no tan raramente amplio resalto a las obras señaladas por una marcada ambigüedad religiosa y espiritual), ha llevado a un alejamiento de la perspectiva, de hecho debilitando y vaciando estudios incluso apreciables.

El neorrealismo cinematográfico también está caracterizado por la toma de conciencia de la difícil situación que está viviendo la sociedad italiana en la primera fase de la reconstrucción,

---

Roma 1998; Ruggero Eugeni - Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, voll. I-III, Ente dello Spettacolo Editore, Roma 2006

<sup>38</sup> Cfr., Dudley Andrew, *The Challenge of Phenomenology: Amédée Ayfre and Henri Agel*, in ID., *The Major Film Theories*, Oxford University Press, New York, 1976, pp. 242-253

que llevará a algunos exponentes democristianos como Giulio Andreotti, en la época de Subsecretario de la Presidencia del Consejo de ministros, con delegación del espectáculo, a expresar reservas sobre la película *Umberto D.* (1952) de Vittorio De Sica<sup>39</sup>. Esta polémica en el curso del tiempo ha sido instrumentalizada ampliamente. Con apreciable equilibrio, Gian Piero Brunetta ha marcado todo ello con los justos contornos: Brunetta escribe: “Andreotti busca defender su idea de cine italiano y aplicar leyes para protegerlo y volver a ponerlo en marcha animando también las coproducciones, moviéndose entre estas fuerzas adversas: los americanos que quieren un control completo del mercado, el gobierno que no considera importantes y prioritarios, en tiempos de reconstrucción, las intervenciones a favor del cine y los distribuidores que están bien contentos con las rentas que consiguen con el cine americano. Andreotti es sobre todo objeto de muchas polémicas por sus declaraciones a la Cámara y por un artículo ( sobre Libertas, 1952 ) en cuya pregunta a los directores italianos y sobre todo a De Sica de acordarse de las más nobles figuras nacionales, pero la imagen del ogro que se come el neorrealismo con el tiempo deja paso a una figura más salvadora y benéfica que también contribuye de manera significativa y decisiva a la defensa y a la reconstrucción del reparto productivo”<sup>40</sup> . Una difusión científica a la que siguió otra de igual difusión de historiografía cinematográfica, ha mezclado la polémica en el más amplio argumento de la censura y las antipatías democristianas hacia el neorrealismo, culpable de flirtear demasiado con los partidos de la izquierda, de especial modo con el Partido Comunista italiano.

Naturalmente la realidad histórica es mucho más compleja. Imputar a la Democracia Cristiana o a algunos sus notables miembros, al Vaticano, a Gedda, a los conservatorios, a la justicia o a un genérico cartel de la "derecha" (singularmente o en concurso entre ellos) el objetivo es obstaculizar, o hacer abortar, el neorrealismo, representa un grave error de perspectiva. Eso no borra incomprendiones y polémicas, situaciones ásperas, y clamorosos errores. Pero ver en los

---

<sup>39</sup> Giulio Andreotti pubblicò una lettera sulla rivista «Libertas», n.7, 1952, nella quale muoveva alcune contestazioni al film di De Sica

<sup>40</sup> Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, pp. 136-137.

años del gobierno de Alcide De Gasperi, y de algunos ministros como Scelba, un período de oscurantismo moral y dominante clericalismo, por más que suene lejano es la realidad de los hechos<sup>41</sup>.

Tal juicio histórico puede atribuirse a la rotura gubernativa ocurrida en el mayo de 1947, del que toma inicio el cuarto gabinete de De Gasperi. Los comunistas se han convertido en fuerza de oposición y el nacimiento del "centrismo" degasperiano señala un fractura de notable importancia en la historia de la política republicana. A nivel internacional el clima es inestable. El nacimiento del Cominform es un paso clave de la "guerra fría", que lleva en Italia al PCI a radicalizar profundamente la oposición al DC y a los partidos moderados. Para los comunistas el DC de De Gasperi tiene completamente traicionada a la causa de la democracia. Es Palmiro Togliatti, secretario del PCI, quien al decirlo abiertamente durante el VI congreso del partido en enero de 1948, a pocos meses de las elecciones políticas. Como Paolo Spriano ha recordado en un libro de memorias, el PCI entre el 1946 y el 1948 practicamos una "contraposición total", típica de un partido fuertemente revolucionario, respecto al DC, considerada un elemento más que conservador, reaccionario<sup>42</sup>.

Pietro Scoppola ha sustentado que en realidad la historia del "centrismo" ha sido escrita por los vencidos, es decir por las fuerzas hostiles de De Gasperi en 1948: los adversarios comunistas y socialistas, obviamente. No pocos ganadores han contribuido a echar sombras sobre el "centrismo" de los católicos ocupados en valorizar la experiencia del centroizquierda<sup>43</sup>, o de

---

<sup>41</sup> Lo spettro della "restaurazione" ancora aleggia, tanto per fare un esempio, nella corposa e ampiamente documentata ricostruzione storica del neorealismo ad opera di Giulia Fanara, *Pensare il neorealismo. Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*, Lithos, Roma 2000, ricerca di apprezzabile erudizione, ma con un linguaggio e un uso di schemi politico-ideologici propri della guerra fredda, ormai abbondantemente superati

<sup>42</sup> Cfr., Paolo Spriano, *Le passioni di un decennio. 1946-1956*, Garzanti, Milano 1986, pp. 83-86

<sup>43</sup> Cfr., Vera Capperucci, *Il partito dei cattolici. Dall'Italia degasperiana alle correnti democristiane*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010

personajes hostiles al político degasperiano como a Giuseppe Dossetti<sup>44</sup> y Giovanni Gronchi<sup>45</sup>, o incluso hasta llegar a los aliados laicos del DC, que se apropiaron de los resultados reformistas debidos a la incisiva actividad del gobierno, sobre todo del sector económico<sup>46</sup>.

Brunetta escribe: "Gracias a Gedda, y a los variados instrumentos coordinados por su persona, el ataque contra el neorrealismo asume los tonos de una cruzada sin posibles mediaciones"<sup>47</sup>.

Sobre Gedda, el responsable de los Comités Cívicos que contribuyeron de manera determinante a la victoria del DC en las elecciones del 1948, acaba de añadirse un juicio negativo tanto político como cinematográfico. El neorrealismo agotó el mismo este empujón y no desapareció a causa de presiones externas ejercidas por el poder político democristiano.

Una reflexión de Federico Fellini, recogida por Tulio Kezich en el 1959, pone sobre la mesa las verdaderas causas del agotamiento de la poética neorrealista. Fellini dice : "Enseguida, al término de la guerra cada uno de nosotros vio el mundo con los ojos de un niño. Todo fue tan nuevo, tan venturoso. Un mundo se derrumbó y otro estaba naciendo. Hemos vivido años magníficos, a pesar de todos los apuros que en Italia hemos pasado. Dónde te encuentres siempre acontecía algo que contar pero, como todas las cosas también la posguerra se acaba. Las calles destruidas de nuestras ciudades son reconvertidas otra vez en nuestras calles, dónde la gente pasea, va y viene de los despachos, se mueve en una luz anónima. Los motivos por los que el cine italiano ha perdido parte de su salto son muchos, pero el determinante a mi juicio sería éste; ya no ha podido ser el espejo de una realidad excepcional. Frente a esta realidad aplastada, normalizada, hace falta ser poeta. Hace falta inventar y tener que algo decir, el documento en sí no basta ya. Así surgió en cierto modo la crisis de cómo concebir el cine, el

---

<sup>44</sup> Cfr., Gianni Baget Bozzo, *Il partito cristiano al potere. La DC di De Gasperi e di Dossetti 1945-1954*, Vallecchi, Firenze 1975

<sup>45</sup> Cfr., Maurizio Serio, *Il mito della democrazia sociale. Giovanni Gronchi e la cultura politica dei cattolici italiani (1902-1955)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010

<sup>46</sup> Cfr., Pietro Scoppola, *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945-1990)*, il Mulino, Bologna 1991, p. 233

<sup>47</sup> Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, op. cit., p. 109

interior cultural del neorrealismo se ha revelado demasiado exiguo, la improvisación ha triunfado" <sup>48</sup> .

Ahora, ya están claras algunas orientaciones antes difusas del vulgata neorrealista, incluso hace falta reconocer, sin margen de duda, que con la llegada de las obras de Roberto Rossellini *Roma città aperta* (Roma ciudad abierta) (1945) y *Paisà* (1946), nos encontramos de veras delante de una rotura respecto al pasado. ¿Pero qué tipo de rotura se afirma con el neorrealismo? Ante todo en el neorrealismo asistimos a la exhibición de la cultura de la resistencia, fuerte en los primeros años de la posguerra. Giuseppe De Santis localiza, con gran énfasis, como la paternidad del neorrealismo tenga que localizarse "sólo y solamente en la Resistencia. Personalmente no me gusta ir demasiado por lo sutil y no tengo ganas de considerar si *Quattro passi tra le nuvole* (Cuatro pasos entre las nubes), *I bambini ci guardano* (Los niños nos miran) y *Ossessione* (Obsesión) representan o no los primeros síntomas de una búsqueda neorrealista un embrión sin la Resistencia y sin la caída del fascismo, no habría ocurrido nunca que jornaleros, pescadores y pequeños empleados se convirtiesen en los protagonistas del cine italiano"<sup>49</sup>. Los temáticos de la resistencia también tocan a un director insospechable: Alessandro Blasetti. A Blasetti, como ya hemos recordado, se debe la realización de una película de fuerte discontinuidad, con razón considerada predecesora del neorrealismo: *Quattro passi tra le nuvole* (Cuatro pasos entre las nubes). En 1945 Blasetti dirige *Un giorno nella vita* (Un día en la vida); historia de la resistencia dónde los nazis destrozan monjas de clausura, responsables de haber hospedado partisanos en el convento. Junto a Augusto Genina y Goffredo Alessandrini, Alessandro Blasetti estuvo entre los directores más acreditados y convencidos de la política cinematográfica fascista, realizando películas de notable espesor estético como *1860* (1934), o de "patriotismo comercial" como *La corona di ferro* (La corona de hierro) (1941), o de pura profesión como *La cena delle beffe* (La cena de las bromas) (1941). El director romano es hostil a las tendencias

---

<sup>48</sup> Tullio Kezich, *Noi che abbiamo fatto La dolce vita*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 41-42

<sup>49</sup> Giuseppe De Santis, *Confessioni di un regista*, in «Rivista del cinema italiano», nn. 1-2, 1953

modernistas y en sintonía con el movimiento literario y artístico "*Strapaese*", de que la revista "*Il Selvaggio*" de Mino Maccari que representa a la tribuna periodística. A esta tendencia cultural fascista, muy polémica, agresiva y provincial, pertenecen, además de Maccari, Ottone Rosai, Ardengo Soffici, Leo Longanesi, Giovanni Papini, Curzio Malaparte, Berto Ricci. "*Strapaese*" vuelve a llamar al espíritu originario de la revolución mussoliniana, oponiéndose a la dirección burguesa, urbana y modernista asumida por el movimiento fascista. No al azar Blasetti dirigió una película sobre el "squadristo fascista", del título demasiado claro: *Vecchia guardia* (Vieja guardia) (1935).

El neorrealismo, en su complejidad, encarna al embrión de un nuevo cine, lejos de las ingenuas idealizaciones que siguen al anónimo protagonista en su vida diaria, tal como Cesare Zavattini querría, pero siempre incide de un desfonde en la dirección del realismo, capaz de revolucionar intensamente el estatuto de la ficción cinematográfica, logrando acercarse al estilo de la mejor literatura realista, especialmente a aquella americana de los primeros Novecientos. Como Bazin observará en el 1948, hablando de *Paisà*: "No es menor mérito que el cine italiano reciente haya sido capaz de encontrar en la pantalla los equivalentes específicos cinematográficos a la más importante revolución literaria moderna"<sup>50</sup>. La pobreza de los medios de producción se convertirá en un arma revolucionaria. Se reafirmará la necesidad de dar una vuelta por las calles, de valerse de actores no profesionales, de evitar las falsedades de la puesta en escena, de tratar de capturar la realidad viva tal y como se presenta bajo los ojos del director. La cotidianidad de la posguerra, con todas sus durezas, es la fuerza detonante del neorrealismo. En fin la poesía de la calle, el principal manantial de innovación de la posguerra, hará convertirse al neorrealismo italiano en el faro de la búsqueda estética para la cinematografía europea post-bélica. Con el neorrealismo encontramos la necesidad de medir con la realidad de las imágenes, la sobrecogedora, fascinadora y misteriosa naturaleza. En un arco de tiempo breve, del 1945 al 1954, se producen en Italia obras maestras incomparables. La patrulla de los directores

---

<sup>50</sup> André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, op. cit., pp. 302-303

neorrealistas, como Brunetta sugiere, es encerrada en un "cuadrilátero", compuesto por Roberto Rossellini, Vittorio De Sica (con la insustituible colaboración de Cesare Zavattini), Luchino Visconti y Giuseppe De Santis.

Brunetta escribe: "Teoría y poética del neorrealismo nacen de un proyecto común ideado en teoría: el neorrealismo aparece cada vez más como una "corriente involuntaria" y un "campo de tensiones", más dilatado que en el pasado, en cuyo proyecto cohabitan figuras que se mueven en más direcciones o una fase de "crisis vital" como lo ha definido Pasolini (...) La improvisación, la construcción cotidiana del guión, el ancho margen al imprevisto, los elementos sobre los que a posterior se ha construido la poética neorrealista y su mitología, son, en realidad, factores unidos a las condiciones materiales de salida, evidencias que le imponen al director para programar el trabajo según un cierto arco de posibilidad" <sup>51</sup> .

Pero todavía hay un aspecto que señalar respecto al neorrealismo: sus relaciones con los hechos italianos de la posguerra. El historiador de las relaciones internacionales Ennio De Nolfo ha dedicado un interesante estudio a la Italia de la posguerra, titulándolo *Le speranze e le paure degli italiani* (Las esperanzas y los miedos de los italianos)<sup>52</sup>. Para dar valor a sus ideas De Nolfo ha recurrido a los manantiales literarios y cinematográficos. La investigación gira alrededor de dos entidades culturales y sociológicas contrapuestas: las "esperanzas" y los "miedos." Aprovechando la ocasión de este trabajo - y subrayando el alcance historiográfico - Pietro Scoppola ha observado que "Durante mucho tiempo solos escritores o directores han hecho caso a la vivencia cotidiana, a las privaciones, a los sufrimientos, a los miedos del pueblo italiano en los años terribles que van desde la entrada de Italia en guerra a la definitiva caída del fascismo y luego a la vivencia, también esto duro pero ya iluminado por la esperanza, de los años de la reconstrucción"<sup>53</sup>. Los "miedos" de los italianos cristalizaron en las imágenes de las

---

<sup>51</sup> Gian Piero Brunetta, Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003, op. cit., pp. 160-162

<sup>52</sup> Cfr. Ennio Di Nolfo, *Le speranze e le paure degli italiani 1943-1953*, Mondadori, Milano 1986

<sup>53</sup> Pietro Scoppola, *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945-1990)*, op. cit., p. 73

películas neorrealistas, son los de una nación salida de una guerra destructiva, sobre todo desde el punto de vista moral, deseosa de dejarse atrás y rápido, los fantasmas del pasado. “De los restos de un mundo trastornado – Brunetta escribe - se intenta hacer nacer y especular con hipótesis sobre el crecimiento de un individuo capaz de crear nuevas relaciones entre las personas y el espacio en que actúan. De los derribos gran parte de los hombres del cine italiano salen renacidos, purificados y con un fuerte deseo de remar en una misma dirección”<sup>54</sup> .

El neorrealismo toma forma, como hemos recordado, sacando una instantánea del fascismo, el acto de consumir la misma tragedia, los acontecimientos bélicos y con la envenenada cola de guerra civil. Justo mientras la cinematografía y la industria de la diversión fascista alcanzan una solidez consistente, de un modo especial por el género de la comedia, Ennio De Nolfo escribe, al espectáculo de pura evasión "empezó a sustituirse la vena crepuscular y (...) el antimilitarismo de *Avanti c'è posto* (Adelante nos es puesto), de Mario Bonnard o el naturalismo dulce-amargo, desde siempre presente en la cinematografía italiana, (basta pensar en *Treno popolare* (Tren popular), una película realista dirigida por Raffaello Matarazzo), pero de repente se convierten en la espía del malestar que atravesó, junto a la oposición popular, el mundo burgués. Película como *Quattro passi tra le nuvole* (Cuatro pasos entre las nubes) de Blasetti o *I bambini ci guardano* (Los niños nos miran) de De Sica fueron un tipo de partida de nacimiento de un nuevo modo de representar Italia sobre las pantallas (...). Así algunos entre los mayores artistas italianos señalaron lo que estuvo a punto de ocurrir a pesar del silencio o, mejor, el confuso y escondido protestar de las fuerzas políticas antifascistas: No solo un oscuro despiste, si no también una desesperación abierta, casi siempre resignado y todavía no traicionado por el miedo. La separación: del político real existente a la espera de que se ejecutara el drama" <sup>55</sup> .

---

<sup>54</sup> Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op. cit., p. 26

<sup>55</sup> <sup>55</sup> Ennio Di Nolfo, *La repubblica delle speranze e degli inganni. L'Italia dalla caduta del fascismo al crollo della Democrazia Cristiana*, Ponte alle Grazie, Firenze 1996, pag. 40

Los "miedos" fugazmente rozados por la cinematografía fascista, aquel tímido pero vívido malestar presente en algunas películas crepusculares, cuales *Campo de' Fiori* (Campo de Flores) (1943), de Mario Bonnard, o *I bambini ci guardano* (Los niños nos miran) (1943) de Vittorio De Sica, quedan en cambio impresas, con detonante fuerza, en los rostros de muchos protagonistas de historias neorrealistas, también aquellas aparentemente más ligeras, como por ejemplo *Bellísima* (Guapísima) (1951) de Luchino Visconti. De *Bellísima* (Guapísima), Gian Piero Brunetta escribe: "Neorrealista es el tema y la ambientación, no la estructura narrativa ni las elecciones estilísticas y formales, que apuntan a recomponer la historia dentro de módulos tradicionales. El sueño de Maddalena Cecconi (Anna Magnani) cuyo punto de fuga más alto semeja dirigirse al deseo del italiano popular en los principios de los años cincuenta. Maddalena lanza un desafío para ver realizados en su hija los mismos deseos frustrados. Pero en vista de la meta, cuando la rueda de la suerte gira a su favor, renuncia a la oferta"<sup>56</sup>. Los "miedos" que se manifiestan en muchas películas neorrealistas, encuentran en la Roma de la posguerra (la "ciudad sagrada" y "imperial" querida por Mussolini, transformada por él en los años de ocupación en la "ciudad abierta") el entorno ideal para exaltar la naturaleza realista de la puesta en escena. Los rostros de los protagonistas del cine neorrealista podríamos hallarlos tranquilamente en algunos noticias de la época, que capturan las miserias y los sufrimientos de una amplia franja de la población. El neorrealismo, en sus imágenes pobres pero demasiado eficaces, expresa la mejor representación de los "miedos", de las heridas todavía intensamente impresas sobre el rostro de los italianos, al menos hasta la conclusión de los años Cuarenta, cuando llega un nuevo modelo cinematográfico para adueñarse de la historia italiana, la comedia.

En aquellos años, Italia está experimentando la salida de la pobreza, saltando del gris de la vida cotidiana durante los años de la reconstrucción, y está proyectada hacia el horizonte de la satisfacción de las necesidades inmediatas, con el cine ocupado en revestir el papel de la fábrica

---

<sup>56</sup> Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, op. cit., p. 168

de los sueños. Una película como *Una domenica di agosto* (Un domingo de agosto) (1950) de Luciano Emmer, representa el punto de cruce estilístico, y al mismo tiempo la boya de paso, del estético neorrealista ya en estado de agotamiento, con la apertura a una forma de cuento popular, tan ligero como agrio.

Para describir la complejidad del neorrealismo, analizaremos las diferencias en cuatro películas, producidas entre 1946 y 1954; tras la prepotente afirmación del agotamiento de la experiencia estética. Empezamos con *Paisà* de Rossellini. La película es una especie de viaje a Italia, de fuerte huella documental, que acompaña el avance de las tropas americanas, desde el desembarco en Sicilia hasta alcanzar el Norte, dónde se consumen los últimos coletazos de guerra, ya próxima a su conclusión. *Paisà* es una película subdividida en seis episodios (Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, el Appennino tosco-emiliano, la desembocadura del Po). El episodio escogido para analizar es Nápoles.

Cada historia individual de la película es precedida por un montaje de "cineperiodismo", que informan al espectador sobre el curso de los acontecimientos bélicos. Acabada la presentación de hechos, se pasa al guión de cada historia individual, siempre de corte bélico, ya que los verdaderos protagonistas son los soldados aliados. En el episodio partenopeo el protagonista es un soldado de color perteneciente a la policía americana. Uno "*scugnizzo*" (típica expresión de Nápoles para llamar los niños), aprovechando del estado de embriaguez del militar, lo roba un par de zapatos. Casualmente pocos días después de los dos se encuentran; esta vez el "*scugnizzo*" esta intentando robar sobre un camión americano. El militar quiere acompañar a toda costa al muchacho a junto de sus padres y sobre todo para recuperar sus zapatos robados. Hemos llegado al desenlace. Una vez en el lugar donde el joven vive el militar americano descubre que es huérfano de padre y madre, fallecidos bajo un bombardeo y que no tiene una casa, pero encuentra amparo en un refugio dentro de una gruta. Allí vive junto a un ejército de almas perdidas, compuesto por mujeres, viejos y niños pobres y miserables, evacuados y acampados sin nada dentro de la gruta. El militar, a la vista de este desolador espectáculo visiblemente afectado, monta sobre su jeep y parte, sin decir una palabra, olvidándose de sus zapatos robados.

Analizamos ahora a *Ladri di biciclette* (Ladrón de bicicletas). La película de Vittorio De Sica, sobre Cesare Zavattini creador del personaje de la película, llevado por la novela homónima de Luigi Bartolini. Estamos en la Roma de la inmediata posguerra. A Antonio Ricci, después de dos años de paro, le ofrecen un trabajo. Pero para tenerlo (es un trabajo de fijador de carteles municipal) tiene que procurarse una bicicleta. Adquiere el medio de transporte empeñando al Monte de Piedad el último bien que tiene: las sábanas. Tan por fin ha encontrado el trabajo. Pero después pocos días le roban la bicicleta. Empieza así una odisea en las calles de Roma, junto a su pequeño hijo Bruno, a la búsqueda de la bicicleta robada. Pero también cuando parece haber encontrado a los responsables del robo, no logra recobrarla. Agotado, decide robar una bicicleta. El desenlace es una obra maestra; una de las conclusiones más dramáticas y emocionantes de la historia del cine. La escena esta ambientada en las inmediaciones de un estadio en el que se están disputando los últimos minutos de un partido del Calcio. Antonio ve una bicicleta abandonada junto a un portón. Es titubeante, pero la desesperación lo ataca. Manda a su hijo a casa, intimándole bruscamente para tomar el tranvía y prueba a robar la bicicleta. Pero se detiene rápidamente. Los hinchas salidos del estadio llenan completamente el plano de esta escena. El hijo ve al padre acorralado, mientras lo llevan a comisería. El propietario de la bicicleta se percata del muchachito y de las lágrimas sobre su rostro; decide así dejar al padre y al hijo marcharse bastándole . haber recobrado la bicicleta. Padre e hijo vuelven a casa, cogidos de la mano. Como Bazin observa, el protagonista igualmente pobre se encuentra además con la vergüenza de ser rebajado al nivel de su ladrón<sup>57</sup> .

Bazin subraya la verdadera naturaleza de la función del hijo de Antonio: "El niño se limita en efecto a seguir al padre caminado cerca de él. Pero es el testigo íntimo, el coro particular unido a su tragedia"<sup>58</sup>. Quizás el aspecto todavía hoy más sorprendente de la película de De Sica es la no profesionalidad de los actores; un milagro real de la actuación de un adulto y un muchachito

---

<sup>57</sup> André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, op. cit., p. 306

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 310

(Alberto Maggiorani y el pequeño Enzo Staiola), nunca aventurados con la cámara. Bazin todavía hoy observa con extrema lucidez: "sabemos ya que la ausencia de actores profesionales puede no aportar ningún límite a la elección de los sujetos. El cine anónimo ha conquistado definitivamente su existencia estética. El que no quiere decir absolutamente que el cine del futuro tenga que estar sin actores - De Sica primero lo niega, él que, sin embargo, es uno de los más grandes actores del mundo -, pero sencillamente que ciertos sujetos ya tratados en cierto estilo no pueden serlo de los actores profesionales y que el cine italiano ha impuesto definitivamente estas condiciones de trabajo igualmente sencillas de los entornos verdaderos"<sup>59</sup>. El desenlace de *Ladrones de bicicletas* como lo del episodio napolitano de *Paisà*, tienen un extraordinario parecido, no solamente estética, pero sobre todo ética. No serían frágiles aventuras, insignificantes historias, si detrás no tuvieran el espectro de la destrucción y el sufrimiento causado por la guerra y el paro. Vemos ahora las otras dos películas. Si de *Ladri di biciclette* (*Ladrones de bicicletas*) y *Paisà* la conclusión ha sido examinada, de las otras dos obras neorrealistas analizaremos en cambio la apertura. Empezamos con *Riso amaro* de Giuseppe De Santis (1949). Estamos en una estación ferroviaria. Un periodista radiofónico de Radio Torino, filmado en primer plano con perspectiva subjetiva, por lo tanto mirando a cámara, se dirige directamente al espectador. Cuenta como hace siglos, en el inmenso llano que cubre las provincias de Pavía, de Novara y de Vercelli se cultiva el arroz. Son cuatrocientos, o quizás quinientos años que manos femeninas hurgan y sondean esta tierra.

Un trabajo duro e inmutable; las piernas en el agua hasta a las rodillas, la espalda agachada, bajo el sol. Para este duro trabajo hacen falta manos delicadas y veloces. Las manos de los "*mondariso*", las "*mondine*"; trabajo femenino estacional, nos narra el periodista, desarrollado por campesinas, pero también por obreras, dependientas, modistas, mecanógrafas, que con cadencia anual, cada mes de mayo, procedentes de toda Italia, se encuentran por la siembra del arroz durante cuarenta días de duro trabajo. Aquí acaba la premisa cine-periodística. Tal como cada episodio de *Paisà* se abrió con un comentario confiado a un breve montaje de imágenes de

---

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 314

archivo, *Riso amaro* se mueve sobre la misma vía. En las imágenes siguientes tendremos las dos pistas sobre las cuales la película se moverá; la primera concierne a la intriga policíaca de la historia. La noche anterior a la salida de las "mondine", en un hotel de Torino ha sido cometido un robo de joyas. La policía acude a la estación, segura de encontrar a los autores del robo. Cuando termina el trabajo del periodista, después de un largo travelín sobre las vías de tren a dónde las mujeres están acudiendo, la cámara se para sobre dos agentes de paisano. En cambio la segunda pista es representada por el cuerpo de una mujer, la "aumentada" Silvana Mangano. El director la presenta después de que el rebuscado Walter (Vittorio Gassman), reconocido por la policía, haya logrado huir del primer intento de detención, gracias a la confusión. Walter, subido sobre un tren, trata de ver donde se encuentran los agentes; la cámara, situada sobre su rostro, cuando comienza de fondo la melodía de una canción, este se mueve de derecha hacia izquierda, con un travelín vertical que encuadra una serie de ventanillas del tren.

Vemos primero a un hombre que está afeitándose, luego otro en pijama con la mujer enfadada, otro que está lavándose los dientes. En otras cinco ventanillas están asomados curiosos, de aire divertido (los hombres, las mujeres menos). ¿Quiénes están mirando? La cámara desplazándose hacia izquierda, sin nunca despegar, lo enseña: una bonita chica está bailando al compás de la música de un disco puesta sobre un gramófono. Baila y mira alrededor, lanzando miradas sensuales. Giuseppe De Santis, que empezó con una obra de la resistencia, *Caccia tragica* (Caza trágica) (1947), en opinión de Brunetta "en la segunda película, *Riso amaro*, señala en su carrera el máximo éxito de público a nivel nacional e internacional. Punto de encuentro y completa asimilación de tres cinematografías, *Riso amaro* también se fija en los códigos de la foto y del cine-novela de la cultura popular, combinando con éxito las razones productivas con aquellas estilísticas. El eclecticismo estilístico tiene tendencia a alcanzar un punto de contaminación múltiple de modelos. El elemento de mayor innovación es quizás la atención que considera al lenguaje del cuerpo que De Santis hace estallar de modo "excesivo" con respecto del neorrealismo" <sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op. cit., p. 94

Hemos llegado a la cuarta película, *Senso* (Sentido) (1954) de Luchino Visconti. Visconti, que ha participado de manera marginal, incluso original, al debate abierto por la revista "Cinema" sobre el realismo<sup>61</sup>, con *Ossessione* (Obsesión), llevado por la novela a *Il postino suona sempre due volte* (El cartero siempre toca dos veces) de James Cain, ha estado junto a Blasetti entre los precursores del neorrealismo. Además ha realizado la película más "verghiana" del neorrealismo, *La terra trema* (La tierra tiembla) (1948), adaptación de *I Malavoglia* di Verga, interpretada en dialecto de Catania de los habitantes de Aci Trezza. Pero ya al ver las primeras imágenes con las que se abre *Senso* (Sentido), nos damos cuenta de que su cine está desplazando hacia orillas diferentes.

La película es llevada por el guión de Camillo Boito. Estamos en el 1886, en la ciudad de Venecia, ocupada por la austrohúngara. Luego el realismo es un recuerdo lejano. La abertura retoma la representación, cerca del *Teatro della Fenice* (Teatro del Fénix), de la obra *Il Trovatore* (El Trovador). Sentados en la platea numerosos oficiales austríacos son cercados, en sus resplandecientes uniformes con chaqueta blanca, distintivos dorados y pantalones celestes. Desde el gallinero se inicia una contestación irredentista, con lanzamiento de improperios. El marqués Ussoni, ferviente patriota, después de una disputa, desafía a un duelo a un joven oficial del ejército del emperador Francesco Giuseppe, Franz Mahler.

La condesa Livia Serpieri, fascinadora aristócrata, prima del marqués Ussoni, trata de disuadir al joven teniente de participar en el duelo. Sería, con facilidad, el mejor respeto a lo atrevido, descarado pero en todo caso inexperto patriota. El duelo no tendrá lugar, a causa del destierro inflingido al marqués, creído culpable de conspirar contra los austriacos. Mientras tanto Livia se convertirá en el amante del oficial austriaco. La relación entre los dos será tormentosa, y acabará trágicamente, sobre lo profundo de los acontecimientos desfavorables a la causa independentista italiana.

---

<sup>61</sup> Cfr., Luchino Visconti, *Cadaveri*, in «Cinema», n. 119, 1941 e *Per un cinema antropomorfo*, in «Cinema», nn. 173-174, 1943

Podemos decir que con *Senso* (Sentido) el neorrealismo concluye, como se puede deducir en esta demasiado breve, pero clara descripción por grandes líneas de la película de Visconti. Se seguirán naturalmente rodando película siguiendo los dictámenes del estético neorrealista, y al principio de los años Sesenta se hablará de un "nuevo cine" italiano, ideal prolongación del neorrealismo, como en el caso de las obras de exordio de Pier Paolo Pasolini. Pero *Senso* (Sentido) representa de veras un punto de llegada. El teórico y crítico Guido Aristarco saludará sobre las páginas de la revista "*Cinema Nuovo*" la salida de *Senso* (Sentido) como una saludar renovación, definiéndolo el paso del neorrealismo a realismo, es decir de la estética de la fácil inmediatez a la estética de la grandiosa reconstrucción, del fuerte sello literario y de la conciencia del autor para interpretar, para el cine presente. Aristarco en *Senso* (Sentido) se arrepiente no sólo de una madurez estético realista, sino también de una toma adecuada política e ideológica de su autor. Polemizando con Luigi Chiarini, culpable de haber denunciado, a razón, la lejanía de *Senso* (Sentido) del estético neorrealista, Aristarco está convencido en cambio que el verdadero realismo cinematográfico, ya presente en la anterior película de Visconti *La terra trema* (la tierra tiembla) tenga que todavía llegar<sup>62</sup>.

En el cine italiano, también en aquel definido como neorrealista, "no ha ocurrido el paso de la crónica a la historia: de un cine de documento, de crónica, de denuncia - es decir objetivo - a un cine crítico; y como el paso del cine objetivo - (neorrealismo) al cine crítico (realismo) - en los dos o tres casos en que se ha averiguado - hubiera ocurrido siguiendo la unión con el gran arte narrativo, y sobre todo de los 800. Si pues un atributo del neorrealismo no se puede dar a la reciente película de Visconti, éste debe ser entendido (pero no es la intención de Chiarini) en el sentido que eso no es del neorrealismo sino realista. No querríamos que alguien, en una época de mala fe como la nuestra, fuera inducida a equivocarse, a decir por ejemplo que renegamos el neorrealismo como tal: el neorrealismo de De Sica y Zavattini, del primer Rossellini o lo diferente de Antonioni, han dado los frutos que todos conocen, y que nos diferencia del

---

<sup>62</sup> Cfr. Guido Aristarco, *La terra trema*, in «Cinema Nuovo», n. 32, 1950

extranjero; y esta fase de nuestro cine, lejos del estar agotada, dará sin duda otras obras maestras, permitirá otras experiencias positivas. Se quiere subrayar solamente una vez más la fecha de particular importancia que *Senso* (Sentido) forma en el cine italiano y en la polémica sobre la revisión crítica<sup>63</sup>. En realidad estaba sucediendo lo contrario de lo que sustentado por Aristarco. El neorrealismo demostró que si se puede hacer cine sin necesidad de grandes medios, indicando un posible recorrido alternativo al modelo dominante representado por el cine hollywoodense. El mismo año que Visconti presenta *Senso* (Sentido), Federico Fellini realiza una de las posibles continuaciones del neorrealismo: *La strada* (La calle). Pero Aristarco, así entusiasta respecto a la obra de Visconti, no lo es con la de Fellini, creyendo la película demasiado empapada de ambiguo espiritualismo. Y no al azar la crítica católica, tal como intuyó la extraordinaria novedad del naciente neorrealismo, se empeña con convicción en la defensa de la película de Fellini, en la indiferencia y en la hostilidad general. Félix Morlion se incitará hasta a ver en *La strada* (La calle) (y en la siguiente película de Fellini *Le notti di Cabiria* (La noches de Cabiria), del 1957) la señal tangible de una filosofía positiva, superior a lo de las películas de Charlie Chaplin<sup>64</sup>.

Si hay una interpretación revelada en el curso del tiempo inadecuada para comprender el neorrealismo, es la interpretación marxista, en sus varios matices, que Umberto Barbaro hace al grupo "Cinema" pasado en bloque en la posguerra al Partido Comunista italiano, Alicata, De Santis, Puccini y sobre todo Lizzani, el más atento a todo tratando de reconstruir los contornos del paso de su generación de los Cineguf (los círculos universitarios cinematográficos fascistas) al neorrealismo reexaminado en llave comunista<sup>65</sup>. Aristarco también moviéndose en el ámbito

---

<sup>63</sup> Guido Aristarco, *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 53, 1955 e *È realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 55, 1955

<sup>64</sup> Félix A. Morlion, *I giudizi di valore sul film*, I Quaderni di «Cineforum», 1958, pp. 59-68

<sup>65</sup> Cfr., Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino 2007. Sul passaggio generazionale dal fascismo alla democrazia si può vedere la ricerca storica di Luca La Rovere, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

marxista, y también en la ortodoxia, la política y la estética<sup>66</sup>, desarrolla en todo caso un discurso absolutamente original, como demuestra la batalla en defensa de *Senso* (Sentido) y en general de la obra de Visconti<sup>67</sup>. Es obvio que a la luz de perspectivas más maduras y equilibradas, que se consolidaron en la historiografía cinematográfica, verificables sobre todo en los estudios de Gianni Rondolino y Lino Micciché<sup>68</sup>, los análisis de Aristarco queden atadas a la batalla de las ideas del propio tiempo.

La interpretación marxista considera el neorrealismo la respuesta ideológica a la guerra, al fascismo y más en general al totalitarismo. Siguiendo la línea de pensamiento puro del neorrealismo está en el antifascismo y en la mera lectura de la dinámica de la lucha de clases, determinada por las estructuras económicas. La gran influencia ejercida por el pensamiento de Antonio Gramsci sobre la cultura marxista italiana de la posguerra, contagia también a los principales protagonistas del neorrealismo. Para Brunetta *Senso* (Sentido) de Visconti representa "un momento de unión entre la búsqueda de un enlace con la tradición nacional-popular (es el homenaje del director a la interpretación del Resurgimiento de Gramsci) y a la intención de llevar a la luz el núcleo central del propio mundo expresivo"<sup>69</sup>.

Pero para comprender la crisis acontecida entre las dos guerras mundiales, es posible también seguir otra pista. El estudio teológico de Henri de Lubac, despedido por la publicación en la Navidad de 1943, aunque no afronta directamente la cuestión del totalitarismo, pone luz sobre la "crisis de civilización" que lo ha determinado. De Lubac describe el caldo dónde ha sido llevado a ebullición el humanismo ateo, elaborado conceptualmente por algunos pensadores hacia el fin del siglo XIX, Comte, Feuerbach, Marx y Nietzsche, legándose con la tecnología moderna<sup>70</sup>. "Feuerbach y Marx tal como Comte y Nietzsche, fueron convencidos - escribe en la

---

<sup>66</sup> Cfr., Guido Aristarco, *Marx il cinema e la critica del film*, Feltrinelli, Milano 1979

<sup>67</sup> Cfr., Guido Aristarco, *Su Visconti*, La Zattera di Babele, Roma 1986

<sup>68</sup> Cfr., Gianni Rondolino, *Visconti*, UTET, Torino, 1981 e Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia 1990

<sup>69</sup> Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op. cit., p. 77

<sup>70</sup> Cfr., Henri de Lubac, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Jaca Book, Milano 1992

introducción de Lubac - que la fe en Dios mismo desapareciendo para siempre, que este sol tendió tramontando sobre nuestro horizonte para no surgir jamás. Sus ateísmo se creyó y se quiso definitivo, creyendo tener una ventaja sobre los antiguos ateísmos, lo de eliminar completamente el problema que dio a luz Dios en la conciencia"<sup>71</sup>. El análisis del teólogo francés, elaborado en los años de guerra y durante la ocupación alemana de Francia, puede ser también extendida a la historia cultural de Europa salida de la catástrofe del conflicto mundial. El humanismo ateo no se ha eclipsado con la caída de los regímenes fascistas y algunos venenos intelectuales, éticos y espirituales, todavía son vigentes. La decadencia moral es el último fruto amargo dejado por el totalitarismo a la posguerra europea. Si hay un lugar dónde el Apocalipsis se ha manifestado en un dramatismo brutal ,es en el incendio y en la destrucción total de Alemania. Por eso Roberto Rossellini ha querido concluir la "trilogía" de la posguerra con una película en la que algunos de sus versos son aún más dramáticos con respecto a las dos precedentes, del título explícito: *Germania anno zero* (Alemania año cero). La liberación humana y la paz milenaria prometidas por el totalitarismo nazi, yacen ahora bajo las ruinas, materiales y morales, de la que fue capital del tercer Reich, Berlín. El protagonista de la película es un chico de trece años, Edmund, crecido a la sombra de la retórica nacionalsocialista y en el culto a Hitler. El muchacho vive en una ciudad devastada, en el absoluto deterioro. Él es preguntado sobre el comportamiento que debe tener como hombre; un hombre cotidianamente en lucha por la supervivencia, en un mundo hostil, cínico, miserable y sobre todo falto de esperanza en el futuro. Para Brunetta, la película de Rossellini es una declaración manifiesta de ausencia de esperanza: "La mirada de Rossellini - escribe - semeja provenir desde dentro de un tipo de embudo que viene encogiéndose para encontrar, en 1948, durante la realización de *Germania anno zero* (Alemania año cero), el punto de cierre de cada esperanza. Situado de manera ideal al final de la trilogía de la guerra, esta película desesperada revela, al mismo tiempo, una mirada implicada y lejana, un parte médico que no deja espacio a la esperanza de

---

<sup>71</sup> Henri de Lubac, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, op. cit., p. 13

vida a un cuerpo social destruido por los fundamentos. Sobre las ruinas es imposible reconstruir. De las ruinas ya no nace forma alguna de solidaridad. Las leyes valen ahora para la pura supervivencia. El director confía a los últimos diez minutos el sentido de su mensaje de desesperación. La cámara sigue a Edmund y esta asume su punto de vista, el de merodear sin meta en busca de comprensión y solidaridad por parte de un mundo que literalmente lo ha empujado a la muerte de su padre. Lo deja caminar, jugar, observar figuras inmóviles en un paisaje espectral en el que siguen viviendo los fantasmas del nazismo. Sobre el drama del pueblo alemán el director proyecta el propio drama personal, los mismos sentidos de culpa, la percepción de una angustia individual y generalizada, que no deja prever salida alguna. En las últimas secuencias hay una identificación absoluta entre Edmund y la cámara: cuando el protagonista no logra encontrar nada a lo que agarrarse que justifique su supervivencia y decide tirarse al vacío.

Es el desenlace más desesperado del cine italiano de la posguerra y es un gesto de rotura de tendencia en un momento en que la presión ideológica externa pregunta cada vez más, buscando una salida. Si con *Roma città aperta* (Roma ciudad abierta) supo dar forma épica a un conjunto de fuerzas, deseos y tensiones, con *Germania anno zero* (Alemania año cero) el director con los mismos deseos y esperanzas compone la definitiva y solemne "Misa de réquiem"<sup>72</sup>.

La desesperación total, la falta de esperanza subrayada por Brunetta, tiene que ser entendida de otra manera. Siguiendo una vez más las indicaciones de de Lubac, el teólogo indica un posible escape, presente por ejemplo en el pensamiento de Dostoevskij. Partiendo de premisas cercanas al humanismo ateo, el teólogo nos describe cómo el escritor ruso en sus "novelas filosóficas" al final llega a otras conclusiones. La película de Rossellini *Germania anno zero* (Alemania año cero) puede ser comparada a algunas obras literarias de Dostoevskij, definidas por de Lubac "nube luminosa por este nuestro camino en el desierto." Algo profético se esconde en las imágenes de Rossellini; profecía capaz de trascender la aparente simbología pesimista de las imágenes. Por esta razón las interpretaciones del neorrealismo de los estudiosos de orientación

---

<sup>72</sup> Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op. cit., pp. 65-66

católica, no usan atajos ideológicos sino que buscan la confrontación con filosofías de tipo personalistas, existencialistas o fenomenológicas, integradas en el horizonte de un humanismo cristiano, todavía hoy se revelan útiles, modernas, para descodificar el sentido auténtico de la más gran revolución cinematográfica, debida a la escuela del realismo italiano. En un escrito dedicado al mágico poder del cine, el filósofo Gabriel Marcel, entre los más originales puntos de referencia en la formación cultural de los católicos entre las dos guerras, sobre todo en Francia, observó como a sus ojos la "capacidad particular del cine aparece redentora"<sup>73</sup>. Y para entender completamente el desenlace de *Germania anno zero* (Alemania año cero), si no se entra en la óptica de la redención, todo se vuelve más complejo.

En la relectura filosófica de la historia del cine efectuada por Gilles Deleuze, a las imágenes se les está asignando el valor de concepto. Deleuze contrapone dos grandes formas cinematográficas: una clásica y la otra moderna, con el neorrealismo representando el rompedor entre las dos estaciones<sup>74</sup>. Varios manantiales confluyen al indicar el nacimiento de la modernidad cinematográfica al acabar los años Cincuenta. Para nosotros, en cambio, la verdadera "matriz" de la modernidad tiene que ser localizada en algunas películas dirigidas por Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman como protagonista: *Stromboli terra di Dio* (Stromboli tierra de Dios) (1949), *Europa' 51* (1952) y *Viaggio in Italia* (Viaje a Italia) (1953) en particular. Y es la tentativa de reanimar el neorrealismo sobre las bases del humanismo cristiano, en pleno agotamiento.

El crítico de los "Cahiers du cinéma" Eric Rohmer, en algunas profundas intervenciones, resaltó la importancia no solo estética del trabajo de Rosellini; destacó además la innovación filosófica, moral y sobre todo religiosa<sup>75</sup>. Estas películas tuvieron en Italia una fría acogida. A

---

<sup>73</sup> Cfr., Gabriel Marcel, *Possibilités et limites de l'art cinématographique*, in «Revue Internationale de Filmologie», nn. 18-19, 1954

<sup>74</sup> Il pensiero filosofico-cinematografico di Gilles Deleuze è stato riassunto nei due saggi *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984 e *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989

<sup>75</sup> Gli articoli di Eric Rohmer apparsi sui «Cahiers du cinéma» sono: *Génie du christianisme*, n. 25, 1953; *De trois film et d'une certaine école*, n. 26, 1953; *La terre du*

Guido Aristarco le costó comprender la nueva búsqueda “rosselliniana”. De posiciones marxistas el crítico denunció el peligroso espiritualismo (el mismo que regañaría después algún año al Fellini de *La strada* “La calle”), en el que resbaló Rossellini, además acusándolo de alejarse (y con eso traicionar) el neorrealismo.

André Bazin en cambio defiende a Rossellini en nombre de la lección de renovación del realismo, y reconociendo la espiritualidad como un valor y no como un despropósito<sup>76</sup>, ampliando y sustentando, con su autoridad, la elección de los jóvenes críticos de “Cahiers du cinéma”, ocupados en valorar la originalidad y la inventiva de la obra de Rossellini, como demuestran los escritos de Rohmer, y la magistral reseña, en forma de carta, de Jacques Rivette sobre *Viaggio in Italia* (Viaje a Italia). “Rossellini - Rivette escribe - tiene el ojo de un moderno, pero también el espíritu: es el más moderno de todos nosotros: siempre el catolicismo es lo más moderno (...) Con la salida de *Viaggio in Italia* (de Viaje a Italia), todas las películas son envejecidas de repente de diez años; nada más cruel de la juventud, de esta intrusión categórica del cine moderno, en el cual podemos reconocer por fin lo que esperamos confusamente (...) En nuestro cine, lo que nos pertenece a que a nuestra vez estamos a punto de rodar película”<sup>77</sup>.

Rohmer, moviéndose en la misma dirección de Bazin, evidencia como la búsqueda de Rossellini es no sólo apreciable por los aspectos estilísticos innovativos, sino por el particular contenido de las obras, y por las notables implicaciones filosóficas, morales y religiosas. En una entrevista dice: “Si quiere recorrer mi itinerario estético e ideológico, hace falta partir del existencialismo, de Jean-Paul Sartre, que me tiene particularmente influenciado desde el principio (...) He tenido mi período existencialista antes de empezar a ocuparme del cine (...) Ha sido Rossellini quien me ha llevado a apartarme del existencialismo. Ha sucedido en

---

*miracle*, n. 47, 1955. I tre articoli portano la firma di Maurice Schérer, il vero nome del regista, e ad essi deve essere aggiunta la recensione di *Stromboli* apparsa su «Gazette du cinéma», n. 5, 1950

<sup>76</sup> Cfr., André Bazin, *Difesa di Rossellini*, in «Cinema nuovo», n. 65, 1955; Guido Aristarco riassume il suo punto di vista in riferimento alla polemica in ID., *Bazin, Rossellini, les néoréalismes et moi*, in «CinémaAction», n. 70, 1994. Sulla persistenza nel tempo della linea interpretativa di Aristarco, si può vedere quanto scrive Guido Oldrini, *Involuzione di Rossellini*, in ID., *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappe di una storia critica*, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 514-522

<sup>77</sup> Jacques Rivette, *Lettre sur Rossellini*, in «Cahiers du cinéma», n. 46, 1955

*Stromboli*. Durante los primeros minutos de proyección, me he dado plenamente cuenta de los límites de aquel realismo de Sartre por los cuales creí que la película se regía. He detestado la mirada que me invitó a echar sobre el mundo, antes de entender que también me invitó a superarlo. Y entonces he tenido la conversión. Lo que es formidable en *Stromboli*, ha sido mi calle de Damasco: a mediados de la película ya fui convertido y he cambiado la óptica"<sup>78</sup>.

Esta evolución, Rohmer la explica en la reseña de la película de Rossellini. "Stromboli - escribe - es la historia de una pecadora tocada por la gracia. Pero lo que Rossellini nos propone no es para nada la odisea de una conversión, con todo lo que implica en indecisiones, remordimientos, esperanzas, lentas y continuas victorias sobre si mismo. La majestad de Dios brilla aquí de un fulgor tan duro y terrible que ninguna conciencia humana podría soportar el más pálido reflejo. Esta gran película católica hace alarde de cosas solemnes pero todas exteriores, y sólo concede a la vida interior lo mucho de repugnante que deja suponer en los impulsos de un alma sensible a las voces del mundo (...) Necesitó que la infinita misericordia divina se enfrentara con la absurdidad misma del perdón, tal como el misterio de la desaprobación se enfrenta con la inconmensurabilidad entre la pena y el delito. Dios perdona en el momento en que el hombre, erigiéndose a si mismo como verdugo, pretende transformar la insensibilidad en un deber (...) Personalmente, conozco pocas otras obras cinematográficas que hayan exaltado de modo tan sorprendente y dirigido la idea cristiana de la gracia, y que, sin retórica, con la sola evidencia de lo que podemos ver, proclamen de manera más alta la miseria del hombre sin Dios. Quizás, de todos las artes, el cine es hoy la única que puede, con toda la magnificencia necesaria, caminar sin titubeos sobre estas altas cumbres; la única que todavía puede dar espacio a la categoría estética de lo sublime que un comprensible pudor nos hace rechazar en otro lugar (...) El tamaño de Dios no mana de la boca de la persona que lo comenta, pero de la presencia misma de este volcán, de esta lava, de estas olas, de esta playa italiana, que la bonita extranjera en bañador profana con su gracia torpe de chica norteaña (...) En el momento en que casi todas las

---

<sup>78</sup> *Il tempo della critica*, entrevista di Jean Narboni in Eric Rohmer, *Il gusto della bellezza*, Pratiche, Parma 1991, pp. 37-38

artes basan su jerarquía de valores en la idea de revuelta y blasfemia, me gusta que la más joven entre ellas y en apariencia la más vil, en uno de sus aspectos más contrastables, el realismo, redescubre el sentido de esta virtud, del respeto, de que el arte de otros tiempos hizo el propio emblema"<sup>79</sup>.

Sucesivamente Rohmer sobre las páginas de "Cahiers du cinéma" sigue subrayando la profundidad estética y moral de la búsqueda "rosselliniana". Después de haber remachado la importancia de *Stromboli*, la cual se acerca por su originalidad a *Il fiume* (El río) (The River, 1951) de Jean Renoir y *Sotto il capricornio* (Bajo el capricornio) (Under Capricorn, 1949), de Alfred Hitchcock, en un texto teórico de referencia por la naciente "política de los autores"<sup>80</sup>, Rohmer dedica un análisis sinóptico de la modernidad espiritualista que se manifiesta en las películas de Rossellini, comparado con Chateaubriand. Él en su *Génie du christianisme* cuenta como si hubiera hallado la fe de la infancia con estas palabras: "he llorado y he creído." También Karin (Ingrid Bergman), la refugiada lituana llegada en la isla salvaje, en el desenlace de *Stromboli terra di dio* (Stromboli tierra de Dios) llora y vuelve a creer. "*Europa' 51, Francesco giullare di Dio* (Francesco juglar de Dios), *Il miracolo* (El milagro), nuevas piedras de aquella catedral que la cristianidad continua a erigir a la gloria de Dios que en su corazón no ha muerto (...) las últimas películas de Rossellini - Rohmer escribe - nos permiten entrever los límites de aquel querido ateísmo a los que el cine contemporáneo debe, en general, sus obras más iluminadas. Y, volviendo célebre paradoja de la tesis Chateaubriand, sostengo que, fuera de una filosofía, de una moral, de una psicología, de la poesía, directamente o indirectamente nacidas por el cristianismo, no hay salvación por el arte que aquí nos concierne: qué solo una religión que proclama entre sus dogmas la existencia de una "carne espiritual" puede creerse satisfecha con las insuficiencias y de las exigencias de un medio de expresión por

---

<sup>79</sup> Eric Rohmer, *Stromboli*, in «Gazette du cinéma», n. 5, 1950

<sup>80</sup> Eric Rohmer, *De trois film et d'une certaine école*, in «Cahiers du cinéma», n. 26, 1953

el que, más allá de lo real, no existen fronteras entre lo posible y lo imposible, por el que es menos difícil probar el milagro que explicar lo explicable (...) El genio de Rossellini como aquel de la religión a los que se vuelve a llamar, consiste en saber descubrir, entre el reino de los cuerpos, su material y el de los espíritus, su objeto, una unión tan estrecha y, al mismo tiempo, una distancia tan infinita que los efectos más experimentados de un arte ya anciano - y que él usa con grande autoridad y finura - se encuentran al acceder, de modo completamente natural, a la dignidad de un sentido mucho más nuevo, más rico, con más profundidad" <sup>81</sup> . En la reseña a *Viaggio in Italia* (Viaje a Italia), Rohmer interpreta la película como un drama de tres personajes, cuyo tercer personaje es Dios. La película de Rossellini es la historia de la pelea y la reconciliación de una pareja de extranjeros, maduros, cultos, ricos y bien educados, durante su estancia en Nápoles.

Y mientras su relación parece derrumbarse definitivamente, surge la inesperada reconciliación, fruto de un "milagro real". "Del Museo de Nápoles a las catacumbas - Rohmer escribe - de las chimeneas de sulfato del Vesuvio a las ruinas de Pompeya, junto a la protagonista, nosotros recorreremos todo el camino espiritual que, de los lugares comunes, de los antiguos respeto a la fragilidad del hombre, conduce hasta la idea cristiana de la inmortalidad. Y si la película acaba - podríamos decir lógicamente - con un milagro, es por el hecho que este último estuvo en el orden de las cosas, del cual deriva que el orden depende del milagro. Una filosofía parecida es extraña al arte de nuestros días: sus grandes obras, también las más tintadas de misticismo, semejan inspirarse en una idea completamente antitética. Les nos presentan una concepción del hombre como Demiurgo - cuando no totalmente como Dios - concepción que toca mucho nuestro orgullo y en el que nos hemos equivocado mucho al rehogarnos. Les se alarma por el agotamiento del arte sagrado: ¡qué importancia tiene si el cine recibe el testigo de las catedrales!" <sup>82</sup> .

---

<sup>81</sup> Eric Rohmer, *Génie du christianisme*, in «Cahiers du cinéma», n. 25, 1953

<sup>82</sup> Eric Rohmer, *La terre du miracle*, in «Cahiers du cinéma», n. 47, 1955

## **Películas analizadas en el seminario**

Ossessione (1943) de Luchino Visconti

Quattro passi tra le nuvole (1943) Alessandro Blasetti

I bambini ci guardano (1943) de Vittorio De Sica

La nave bianca (1941) de Roberto Rossellini

Un pilota ritorna (1942) de Roberto Rossellini

L'uomo della croce (1943) de Roberto Rossellini

Roma città aperta (1945) de Roberto Rossellini

Paisà (1946) de Roberto Rossellini

Germania anno zero (1948) de Roberto Rossellini

Caccia tragica (1946) de Giuseppe De Santis

Riso amaro (1949) de Giuseppe De Santis

Roma ore 11 (1952) de Giuseppe De Santis

Sciuscià (1946) de Vittorio De Sica

Ladri di biciclette (1948) de Vittorio De Sica

Miracolo a Milano (1950) de Vittorio De Sica

Umberto D. (1952) de Vittorio De Sica

La terra trema (1948) de Luchino Visconti

Bellissima (1951) de Luchino Visconti

Senso (1954) de Luchino Visconti

L'onorevole Angelina (1947) de Luigi Zampa

Il cammino della speranza (1948) de Pietro Germi

Domenica d'agosto (1950) de Luciano Emmer

Sotto il sole di Roma (1949) de Renato Castellani

Cristo proibito (1950) de Curzio Malaparte

Cronache di poveri amanti (1954) de Carlo Lizzani

Il miracolo (1948) de Roberto Rossellini

Stromboli terra di Dio (1949) de Roberto Rossellini

Europa '51 (1952) de Roberto Rossellini

Viaggio in Italia (1953) de Roberto Rossellini

La strada (1954) de Federico Fellini

Le notti di Cabiria (1957) de Federico Fellini

Accattone (1961)

Mamma Roma (1962)

L'avventura (1959) de Michelangelo Antonioni

La dolce vita (1960) de Federico Fellini

Rocco e i suoi fratelli (1960) de Luchino Visconti