

HABITAR

EL NEORREALISMO

Jordi Esteban González
Trabajo Final de Grado
Tutor: José Enrique Monterde Lozoya
Departamento de **Historia del Arte**
Universidad de Barcelona
Curso 2021-2022

A la memoria de mis padres, Agustín y Soledad.

Al pueblo ucraniano.

«Me parece que los escritores, los cineastas y los artistas captan la esencia humana y el significado del habitar de una forma más profunda y sutil que los arquitectos.»

Juhani Pallasmaa, *Habitar*

AGRADECIMIENTOS

¡Gracias!

A Pili por las renunciadas y por compartir todo esto.

A Arnau por comprenderme y acompañarme.

A Andrea y Alex por estar ahí.

A Merche, Nuria y Jordi por vuestro apoyo.

A la familia por el interés.

A José Enrique Monterde por ayudarme y enseñarme.

A Marta Piñol por los consejos.

A Jacobo Vidal, un buen profesor.

A todos con los que he coincidido en clase; compañeros y profesores.

A Nuccio Ordine por su granito de arena.

A Josep Maria Esquirol por hacer el mundo mejor.

RESUMEN

RESUM

RIASSUNTO

ABSTRACT

Il dopoguerra fue ese momento por el que tuvo que pasar la historia del cine para dar lugar al neorrealismo cinematográfico italiano. Esa coyuntura económica, social, moral y política, junto con una determinada razón estética que, consistió en dar voz a los silenciados, conformó ese efecto con capacidad de hibridación con otros efectos genéricos que es la base fundamental de este trabajo.

Dentro de ese mundo neorrealista, conformado por una serie de cineastas que tenían en común la voluntad de recuperar la realidad italiana que había sido suprimida por la retórica del fascismo, vamos a analizar en este trabajo -a través de la imagen poética del espacio habitado representado en algunas de sus obras- las características que conforman ese espacio y que responden a la idea que Gaston Bachelard nos transmite a través de la Poética del espacio.

Palabras clave:

cine - neorrealismo - arquitectura - habitar - casa - vivienda - espacio habitado - fenomenología - imagen poética - Gaston Bachelard

RESUMEN

RESUM

RIASSUNTO

ABSTRACT

Il dopoguerra va ser aquell moment pel qual va haver de passar la història del cinema per donar lloc al neorealisme cinematogràfic italià. Aquesta conjuntura econòmica, social, moral i política, juntament amb una raó estètica determinada que, va consistir a donar veu als silenciats, va conformar aquest efecte amb capacitat d'hibridació amb altres efectes genèrics que és la base fonamental d'aquest treball.

Dins aquest món neorealista, conformat per una sèrie de cineastes que tenien en comú la voluntat de recuperar la realitat italiana que havia estat suprimida per la retòrica del feixisme, analitzarem en aquest treball -a través de la imatge poètica de l'espai habitat representat en algunes de les seves obres - les característiques que conformen aquest espai i que responen a la idea que Gaston Bachelard ens transmet a través de la Poètica de l'espai.

Paraules clau:

cinema - neorealisme - arquitectura - habitar - casa - habitatge - espai habitat - fenomenologia - imatge poètica - Gaston Bachelard

RESUMEN

RESUM

RIASSUNTO

ABSTRACT

Il dopoguerra è stato quel momento che la storia del cinema ha dovuto attraversare per dar vita al neorealismo cinematografico italiano. Quella situazione economica, sociale, morale e politica, unita a una certa ragione estetica che consisteva nel dare voce ai silenziati, formava quell'effetto con la capacità di ibridarsi con altri effetti generici che è la base fondamentale di questo lavoro.

All'interno di questo mondo neorealista, fatto di una serie di cineasti che avevano in comune il desiderio di recuperare la realtà italiana che era stata soppressa dalla retorica del fascismo, analizzeremo in questo lavoro -attraverso l'immagine poetica dello spazio abitato rappresentate in alcune delle sue opere - le caratteristiche che compongono quello spazio e che rispondono all'idea che Gaston Bachelard ci trasmette attraverso la Poetica dello spazio.

Parole chiave:

cinema - neorealismo - architettura - abitare - casa - alloggio - spazio abitato - fenomenologia - immagine poetica - Gaston Bachelard

RESUMEN

RESUM

RIASSUNTO

ABSTRACT

Il dopoguerra was that moment that the history of cinema had to go through to give rise to Italian cinematographic neorealism. That economic, social, moral and political situation, together with a certain aesthetic reason that consisted of giving a voice to the silenced, formed that effect with the capacity for hybridization with other generic effects that is the fundamental basis of this work.

Within that neorealist world, made up of a series of filmmakers who had in common the will to recover the Italian reality that had been suppressed by the rhetoric of fascism, we are going to analyze in this work -through the poetic image of the inhabited space represented in some of his works - the characteristics that make up that space and that respond to the idea that Gaston Bachelard transmits to us through the Poetics of Space.

Keywords:

cinema - neorealism - architecture - inhabit - house - dwelling - inhabited space - phenomenology - poetic image - Gaston Bachelard

ÍNDICE

Índice	10
Introducción	12
Estado de la cuestión	18
Metodología	26
Contextualización del neorrealismo cinematográfico italiano	29
Planteamiento teórico	40
La interioridad y los límites en <i>Germania, anno zero</i>	56
La imagen poética de la casa en el neorrealismo cinematográfico italiano	68
Conclusiones	102
Bibliografía	106
Anexo 1. Découpage	113
Anexo 2. Fichas técnicas	166

INTRODUCCIÓN

Todo empezó así: ¿Qué es el neorrealismo cinematográfico italiano? ¿Qué es habitar? ¿Qué es la fenomenología? ¿Qué es la imagen poética? ¿Cuáles son y qué implican las condiciones para el ser en el espacio habitado? ¿Existe alguna relación entre el neorrealismo cinematográfico italiano y la fenomenología? ¿Tenemos en el neorrealismo cinematográfico italiano la representación del habitar en la vivienda italiana de posguerra? ¿Es posible hablar y, en su caso, qué es lo que nos habla del ser en el espacio habitado a través de la imagen poética que los directores del neorrealismo cinematográfico italiano han utilizado?

En el transcurso de las siguientes páginas, que configuran este Trabajo Final de Grado, se va a estudiar parte de la filmografía neorrealista y posneorrealista italiana a partir del espacio habitado. Se va a hacer una lectura del corpus de imágenes de la casa que diferentes cineastas italianos han representado en su obras entre 1945 y 1956 tomando como marco el pensamiento de Gaston Bachelard (1884-1962) recogido en su obra *La poética del espacio* (1957).

El cine neorrealista italiano no va a ser la excusa para dibujar la casa italiana de posguerra, representándola de modo que se nos dé perfecta idea de ella, ni para señalar aspectos generales ni pintorescos de esa vivienda y, tampoco, para definirla dando una idea general de sus partes o propiedades. El cine neorrealista va a ser el eje principal por el que nos vamos a mover para, apoyándonos en algunas de sus características, como es la utilización generalizada de localizaciones, mobiliario y viviendas reales, hablar de las cualidades esenciales de la casa que participan en la condición humana. Nos vamos a apoyar en la representación de la casa italiana para, excediendo a la descripción, hablar de la función de habitar.

A través de la observación y de la reflexión repasamos la imagen de la vivienda italiana en la producción cinematográfica en el momento inmediatamente posterior al fin de la

Segunda Guerra Mundial. Un conflicto armado que en la península itálica se inició con la declaración de guerra por parte de Benito Mussolini (1883-1945) el 10 de junio de 1940 y finalizó con la rendición de Caserta el 29 de abril de 1945.

Al hablar de cine neorrealista, que narró la realidad vivida por los italianos de la época, resulta absolutamente inevitable hablar también de la barbarie que sufrieron muchos europeos durante el conflicto belico a causa de los totalitarismos del siglo XX. Es pertinente hacerlo en los términos - ciertamente pesimistas que acompañaron a la intelectualidad y a los artistas- en que lo hicieron Theodor W. Adorno (1903-1969) en 1951 en su *Crítica de la cultura y sociedad I* en la que encontramos la celebérrima frase crítica a la cultura del momento: «escribir un poema después de Auschwitz es barbarie»¹; o Emmanuel Levinas (1906-1995) que en el prefacio a su *Totalidad e infinito* escribía en 1961: «En la guerra, la realidad desgarrar las palabras y las imágenes que la disimulan, para imponerse en su desnudez y su dureza. Dura realidad (isuena a pleonasmó!), dura lección de las cosas: la guerra se produce como la experiencia pura del ser puro en el instante mismo de su fulgor, en el que se abrasan las oriflomas de la ilusión. El acontecimiento ontológico que se esboza en esta negra claridad es una movilización de los seres, anclados hasta entonces en su identidad; una movilización de los absolutos por un orden objetivo al que no cabe sustraerse. La prueba de fuerza es la prueba de lo real. Pero la violencia no consiste tanto en herir y aniquilar cuanto en interrumpir la continuidad de las personas; en hacerles representar papeles en los que no se reconocen; en hacerles traicionar no sólo sus compromisos, sino su propia sustancia; en hacerles llevar a cabo actos que destruirán toda posibilidad de actos. Como la guerra moderna, toda guerra utiliza ya armas que se vuelven contra el que las empuña. Instaura un orden respecto del cual nadie puede tomar distancia. Ya nada es entonces exterior. La guerra no manifiesta la exterioridad y a lo otro como otro; la guerra destruye la identidad del Mismo.»²

Este último texto de Levinas (francés judío de origen lituano) es, además, totalmente

¹ Theodor W. Adorno. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Tres Cantos: Editorial Akal, 2008. p.25.

² Emmanuel Lévinas. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2012. p.13.

oportuno para el momento actual, donde los ecos del totalitarismo, los ecos de la barbarie vuelven a resonar por toda Europa como consecuencia de la invasión rusa a Ucrania. Una brutalidad que nos transporta al pasado que vivieron los protagonistas de las historias que narran cineastas como Roberto Rossellini (1906-1977) o Luchino Visconti (1906-1976) o Vittorio De Sica (1901-1974) o Luigi Zampa (1905-1991) entre otros. Una barbarie que la conciencia moral no puede soportar, que nos pellizca el corazón a diario y que nos aflige profundamente al pensar en todas esas personas, nuestros semejantes, que son como nosotros, que vivían como nosotros, que trabajaban, que reían, que amaban, que dormían, que comían, ... Unos semejantes que hasta el jueves 24 de febrero de 2022 habitaban sus casas, habitaban unos espacios protectores que les amparaba, unos rincones del mundo que les permitían desarrollar su ser, unos espacios habitados a los que sentían apego, que les enraizaba y les orientaba.

En el hogar, en el espacio donde habitamos hallamos los valores de protección y de intimidad necesarios para el ser. Habitar lleva consigo el bienestar y el bienestar supone habitar; son dos elementos de una misma cosa, el ser en el espacio íntimo. La vivienda, a través de la cotidianidad, se convierte en el elemento de relación con el mundo desde el punto de vista del espacio de intimidad. En la *Poética del espacio* un texto de 1957, Gaston Bachelard utilizando el espacio subjetivo vivido, el espacio íntimo, nos ofrece algunas respuestas sobre la condición humana integrada en el espacio habitado. Bachelard nos abre las puertas, a través de la imagen poética de la casa, a dos dialécticas; la de la intimidad y la del exterior-interior.

Estas dialécticas son las que vamos a desarrollar a lo largo de las páginas que siguen. Por un lado, vamos a poner frente a frente, en el primer apartado de estudio, el diálogo entre interior y exterior a través de *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948). Por otro lado, en el segundo apartado de investigación, vamos a hacer una lectura, a partir del espacio habitado de una serie de films neorrealistas y posneorrealistas que nos llevarán a

reflexionar y a interpretar el hecho habitacional. Este último apartado está estructurado en una primera parte que consta de una contextualización y un análisis general de *Noble gesta* (*L'onorevole Angelina*, Luigi Zampa, 1947), *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1950) y *El techo* (*Il tetto*, Vittorio De Sica, 1956) y una segunda parte en la que analizamos esos tres films desde un punto de vista bachelardiano y los ponemos en paralelo con el resto de films neorrealistas analizados, con la intención de enriquecer la lectura de las imágenes poéticas de la casa.

Es cierto que en numerosos films plenamente neorrealistas como *El limpiabotas* (*Sciuscià*, Vittorio De Sica, 1946) o *Prohibido robar* (*Proibito rubare*, Luigi Comencini, 1948) o *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949) o *El camino de la esperanza* (*Il cammino della speranza*, Pietro Germi, 1950) la intimidad se manifiesta de forma coral dentro de ciertas colectividades forzadas o voluntarias. Igualmente hay que señalar que, aunque la poética no se ponga en cuestión, porque es una condición para la expresión, incluso las más siniestras, cuando la vivienda se convierte en un infierno por las circunstancias que sea, resultará más difícil que se den las condiciones para el desarrollo del ser.

Hemos considerado necesario preceder a todo el desarrollo, que configura la parte medular de este estudio, una breve contextualización del cine neorrealista italiano. Breve porque el ámbito en el que se profundiza ya ha sido establecido en la asignatura optativa “Tendencias del cine moderno y contemporáneo” y breve porque no es el objetivo del propio trabajo. Para no extendernos en exceso en esta labor introductoria vamos a centrarnos en los antecedentes del verismo literario, el cine en el período fascista, del que vamos a mencionar el cine mudo realista, los años treinta, los precedentes cinematográficos más inmediatos al cine neorrealista de la década de 1940 y acabaremos con la nómina de cineastas y obras del período neorrealista. Además de este apartado contextualizador, preceden a los dos apartados centrales, un estado de la cuestión que sitúa parte del universo disciplinar en el que se fundamenta este estudio, un apartado de método en el que se explica el proceder que hemos seguido en la investigación,

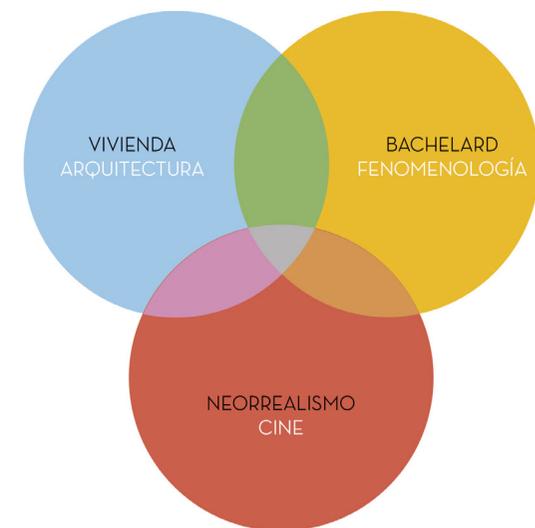
una sección dedicada al planteamiento teórico donde exponemos el marco dentro del cual se va a desarrollar la lectura de los films seleccionados y para finalizar hemos elaborado unas conclusiones que sintetizan lo estudiado y sitúan este trabajo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hemos intentado hacer visible de una forma gráfica a través de unos diagramas de Venn cuál es la situación en la que nos encontramos en el estado de la cuestión de la temática que concierne a nuestro estudio. Los diagramas de Venn son unos esquemas que fundamentalmente son utilizados en la teoría de conjuntos, en los que cada uno de los círculos representa a los elementos que poseen determinadas características comunes y que, por lo tanto, se puede afirmar que esos elementos pertenecen a un determinado conjunto. En nuestro caso hemos definido, a través de bibliografía, de artículos científicos y otros estudios, tres grandes conjuntos que hemos denominado en función de la disciplina a la que pertenecen y la temática concreta a la que se refieren. Así, tenemos dentro del «cine» el neorrealismo, dentro de la «arquitectura» la vivienda y dentro de la «fenomenología» a Gaston Bachelard (concretamente *La poética del espacio*).

Si fuéramos estrictos y nos limitáramos a confeccionar el estado de la cuestión de nuestro tema: «el estudio del cine neorrealista italiano y de la vivienda a través de la visión bachelardiana del espacio habitado», acabaríamos aquí. Esa pequeña zona gris en la intersección de los tres conjuntos en los que consideramos que se puede desgranar nuestra temática, corresponde a un conjunto vacío, no hay elementos. Este hecho que, en un principio he de confesar, fue muy alentador, por brindarnos la oportunidad de iniciar un hilo sobre el que poder desarrollar algo nuevo, nos ha hecho sufrir algunos vaivenes que, a lo largo de estos meses de estudio, nos han llevado de la desesperación a la euforia indistintamente. Esto ha sido así no porque el que escribe adolezca de ningún desequilibrio emocional serio, sino porque en los momentos de desesperación hubiéramos deseado tener un referente al cual agarrarnos para criticarlo y echarle la culpa de todo o para elevarlo a lo más alto del pensamiento por coincidir con nuestro posicionamiento. En los mejores momentos, en los de máxima excitación, al no haberlo, el referente, hemos podido construir un discurso propio con pocos condicionantes previos.

Visto lo visto, hemos considerado que, por un lado, sería necesario hablar sobre lo que



hemos encontrado en los conjuntos que interseccionan dos a dos y que hemos identificado con los colores rosa, verde y naranja, que corresponden a los elementos que pertenecen al conjunto vivienda \cap neorrealismo, al conjunto vivienda \cap Gaston Bachelard y al conjunto neorrealismo \cap Gaston Bachelard respectivamente. Por otro lado, al no pretender desarrollar un estado de la cuestión exhaustivo y asumiendo ciertas ausencias, como algunas publicaciones sobre la relación entre cine y espacio o cine y filosofía; no vamos a embarcarnos en la empresa de hablar sobre cada uno de los grandes conjuntos que conforman el diagrama porque se excedería con creces del propósito de este trabajo, debido al ingente volumen de textos y de especialistas en cada materia que podemos encontrar por separado.

Antes de poner hilo a la aguja cabe reflexionar sobre lo que implica hablar de estudios que tratan sobre las relaciones entre dos disciplinas. Nos referimos a si, en nuestro caso, desde la posición de un futuro historiador del arte, podemos ser lo suficientemente equidistantes y situarnos en una posición de equilibrio cuando relacionamos arquitectura y cine o arquitectura y filosofía o cine y filosofía. Como sostiene Jorge Gorostiza (1956-), al hablar de la relación entre cine y arquitectura, lógicamente «Los arquitectos y los historiadores del arte han sido quienes con más frecuencia han emprendido estudios sobre estas relaciones»³, pero, lo mismo debe suceder entre cine y filosofía, que serán los filósofos y los historiadores del arte, o entre arquitectura y filosofía, que sean los filósofos y los arquitectos. En todo caso, hemos considerado importante situarnos, en la medida de lo posible, en ese intersticio entre las dos disciplinas implicadas a la hora de realizar este estado de la cuestión y, en esa misma medida, hemos intentado aportar referencias desde ambas.

En lo referente a la vivienda y a la fenomenología, presente en el pensamiento de Gaston Bachelard, debemos destacar la figura de Christian Norberg-Schulz (1926-2000), arquitecto, teórico e historiador de la arquitectura noruego. En *Intenzioni in architettura* de

3 “La difícil posición intermedia. Investigar sobre cine y arquitectura en la actualidad”. En: *Revistarquis* Vol 1-2014, número 5. San José: Universidad de Costa Rica, 2014.

1963 el principal recurso intelectual proviene de diversas fuentes estructuralistas, pero, sin una firme implicación teórica. Fue a partir de 1971 con *Esistenza, spazio e architettura* donde se produce la introducción plena de la fenomenológica en la arquitectura y en el estudio de la ciudad. Es un texto que conforma un punto de inflexión en la obra del escandinavo y que sitúa la fenomenología como elemento básico y decisivo dentro de la aproximación a la cuestión del espacio en la arquitectura y que desarrolla «la idea de que el espacio arquitectónico puede ser interpretado como una “concretización” de esquemas ambientales o imágenes que son una parte necesaria de la orientación general del hombre o de su “estar en el mundo”»⁴. Aunque como se ha dicho *Esistenza, spazio e architettura* es el punto de inflexión en el pensamiento del arquitecto por ser una especie de hibridación entre el estructuralismo y la fenomenología y en el que suscribe, a partir del concepto de espacio existencial, una teoría que bebe del enfoque fenomenológico de *Ser y tiempo* (1927) de Martin Heidegger (1889-1976), de la *Poética del espacio* (1957) de Gaston Bachelard y de *Hombre y espacio* (1963) de Otto Friedrich Bollnow (1903-1991), es en *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura* (1979) que el compromiso de Norberg-Schulz con el enfoque fenomenológico es absoluto, donde afirma «El propósito existencial de la arquitectura es por lo tanto hacer un sitio para convertirse en un lugar, es decir, para descubrir significados potencialmente presentes en un entorno ambiental dado. Genius loci es un concepto romano. Según la antigua creencia romana cada ser independiente tiene su genio, su espíritu guardián. Este espíritu da vida a las personas y los lugares, los acompaña desde el nacimiento hasta la muerte.»⁵

En esta conjunción de disciplinas no deberíamos olvidar los trabajos realizados por Aurora Alison, doctora en Filosofía por la Université Jean Moulin Lyon 3 y la Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” que, como dice en su presentación, a partir de una reactivación del pensamiento de Gaston Bachelard a través del campo epistemológico y poético, centró en particular el alcance de una Filosofía del Espacio a través de los aspectos fenomenológicos de la Arquitectura Moderna y Contemporánea. Actualmente es

4 Christian Norberg-Schulz. *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. p.7.

5 Christian Norberg-Schulz. *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa, 1979. p.18.

Profesora Asociada de Estética del Paisaje en el Politecnico di Milano, también colabora en el Ph.D. en Filosofia dell'interno Architettónico en la Escuela de Arquitectura de la Università degli Studi di Napoli Federico II y colabora con el Curso de Estética y Diseño del Politecnico di Milano. Desde 2018 ocupa el cargo de Jefa de Relaciones Internacionales y Comunicación en la Asociación Internacional Gastón Bachelard, desde 2019 es Editora Jefe de la Revista Científica Estudios Bachelard y desde 2020 dirige la sección Sull'Abitare para la revista cultural mimesis-scenari.it.

Jorge Gorostiza tiene diversas obras que ponen en paralelo cine y arquitectura. Hace un exhaustivo estado de la cuestión sobre la relación entre cine y arquitectura en su tesis doctoral. En ella nos sitúa como unos de los precursores a los arquitectos Carl A. Ziegler (1878-1952) en 1921 con el artículo "Architecture and the Motion Pictures" en la revista *The American Architect*. vol. CXIX, no 2367 y Robert Mallet-Stevens (1886-1945) que en 1923 publicó "Les décors au cinéma" en la *Gazette des Sept Arts*. La tesis de Gorostiza tiene como base la arquitectura y a partir de ella sistematiza, define y clasifica los espacios realizados con las herramientas propias de la escenografía para conseguir un texto que define con claridad los espacios arquitectónicos y los escénicos.⁶ Dentro de este ámbito son de consideración los estudios concretos sobre determinados cineastas o determinados films que han hecho algunos arquitectos; nos estamos refiriendo por ejemplo a La mirada única: un arquitecto piensa el cine de Juan Deltell en el que aborda, a partir de una supuesta mirada compartida entre arquitectos y cineastas, el análisis de una serie de films franceses realizados entre 1950 y 1960 o la tesis doctoral de Marta Peris en la que analiza la vivienda japonesa a través de cinco films de Yasujiro Ozu.⁷

El historiador del arte Juan Antonio Ramírez (1948-2009) es uno de los referentes más importantes para hablar de la arquitectura y también de la arquitectura en el cine desde la posición de la historia del arte. Su obra *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro* (1986) se ha convertido en uno de los pocos estudios serios sobre el arte y

⁶ Jorge Gorostiza. *La construcción de la ficción. Espacio arquitectónico - espacio cinematográfico*. Tesis doctoral. ETSAM-UPM, 2015.

⁷ Marta Peris. *La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu*. Tesis doctoral. ETSAB-UPC, 2015.

los estilos de escenografía cinematográfica, que incluye la primera historia significativa del campo. La nómina de especialistas en este campo se ha ido haciendo cada vez más extensa y no podemos pasar por alto mencionar a Donald Albrecht (1951-) como uno de los precursores con *Designing Dreams: Architecture in the movies* que fue publicado unos meses antes que el texto de Juan Antonio Ramírez y es considerado como la obra académica seminal que exploró la relación entre la arquitectura y el cine en la primera mitad del siglo XX en Alemania, Francia, Inglaterra, Italia y Estados Unidos.

Respecto a la confluencia entre vivienda y neorrealismo, nuevamente nos situamos en la perspectiva de la arquitectura y en este caso tenemos como uno de los referentes a Bruno Reichlin (1941-), arquitecto suizo, que en *Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)* habla sobre la relación entre la denominada “arquitectura neorrealista” en el quartiere Tiburtino y el cine neorrealista y en *Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)* trata el caso concreto de las torres residenciales del viale Etiopia como “arquitectura neorrealista”.

Uno de los referentes filosóficos que desde la fenomenología reflexionó sobre el cine es Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) en la conferencia que dio en 1945 en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques* de París con el título “El cine y la nueva psicología” trasladada después al libro *Sentido y sinsentido* y que coincidió ese mismo año con la publicación de una de sus principales obras *Fenomenología de la percepción*. Merleau-Ponty, de hecho, es uno de los pensadores más importantes del siglo XX que elevó al cine a tema de estudio filosófico, a través de la reflexión a cerca de la percepción, de la posibilidad simbólica y expresiva, concibiéndolo como parte del saber contemporáneo: «el film no se piensa, se percibe».⁸

Si hacemos el ejercicio de teclear en google “cine neorrealista fenomenología” la primera entrada que encontramos es la de un artículo de 1994 de José Enrique Monterde (1953-)

8 Maurice Merleau-Ponty. “El cine y la nueva psicología”. En: *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977.

que, con el título “Bases estéticas para la de definición del Neorrealismo”, se publicó en las Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. En el texto aborda fundamentalmente la cuestión de la importancia del estilo en la historia del arte y la interpretación de lo estético en los trabajos historiográficos, además profundiza sobre la dimensión estética del cine neorrealista en las cuatro grandes áreas teóricas en las que lo divide, que son: la teoría italiana coetánea al propio despliegue neorrealista; las aproximaciones marxistas de los años cincuenta; la tendencia fenomenológica-espiritualista; y las posturas revisionistas italianas de los años setenta y ochenta.

Desde la crítica del cine tenemos, encuadrados en la tendencia que José Enrique Monterde considera fenomenológica-espiritualista, a André Bazin (1918-1958) o al filósofo y sacerdote Amédée Ayfre que en el número 17 de *Cahiers du Cinéma* de 1952 escribió el artículo “Néoréalisme et phénoménologie” o Henri Agel (1911-2008) en *L'espace cinématographique* de 1978. La filosofía de Ayfre está formada por la combinación de distintas teorías que parten de la fenomenología pero que discrepan de las posiciones fenomenológicas puras de Edmund Husserl (1859-1938) o de Maurice Merleau-Ponty en las que no aparece el más allá divino como sí lo hace en Ayfre. En el caso de André Bazin, próximo a las perspectivas fenomenológicas, defiende la idea de un significado natural, de un sentido que habita las cosas y el mundo. Para Bazin el cineasta debe dejar que las cosas mismas hablen de sí mismas, creando imágenes y relatos del mundo real que no impongan un significado empobrecido y carente de ambigüedad; una ambigüedad que es el lugar donde radica el sentido íntimo de lo real, un sentido que no puede ser explicado sino mostrado. Henri Agel, respecto del espacio cinematográfico distingue entre los cineastas del espacio dilatado y los del espacio concentrado.

Han habido dos momentos distintos en los que la teoría y la crítica cinematográfica se han inspirado en la fenomenología. En ambos casos tenemos la consideración como origen de la voluntad de la fenomenología de explicar la experiencia humana en su con-

creción inmediata, sin tener en consideración interpretaciones secundarias. El primero de esos momentos, estuvo definido, entre otros, por André Bazin, Henri Agel y Amédée Ayfre y respecto al segundo, no vamos a profundizar más allá de la mera mención, por exceder del espacio temporal en el que estamos trabajando, ya que, estamos hablando de algo que sucede en nuestra contemporaneidad.

Esa primera ola fenomenológica se produjo en el seno de la teoría y la crítica cinematográfica francesa que estaban inmersas en la respuesta a la modernidad desde el existencialismo y desde la fenomenología. El cine neorrealista italiano es considerado como uno de los acicates que, con la base de la filosofía de Merleau-Ponty, favoreció una interpretación fenomenológica del cine. Para Bazin, Agel y Ayfre, los Rossellini, De Sica y Visconti presentaban unas vidas y unas historias de forma directa y real que contrastaba con las realizaciones de Hollywood y con las realizaciones francesas de corte clásico. Las experiencias vividas por los personajes y las vividas por el público que asistía al pase de los films neorrealistas, se asimilan a la especificidad fenomenológica de las experiencias humanas del tiempo, los objetos y el espacio. El surgimiento de la teoría del autor francesa consideró que la fenomenología podía servir como instrumento explicativo dentro de las obras teóricas y críticas. Roberto Rossellini, Vittorio De Sica y otros realizadores fueron considerados artistas que expresaban ideas y sentimientos reales a través del mundo, de los personajes y de las historias que representaban en sus films.

METODOLOGÍA

Desde el principio, nuestro deseo a la hora de realizar este estudio no ha sido el desarrollar un exhaustivo estado de la cuestión sobre la vivienda que se representa en el cine neorrealista italiano, ni tratar sobre el problema de la vivienda en Italia después de la devastación que, en todos los sentidos, provocó la Segunda Guerra Mundial. Más bien, nuestra voluntad es la de trazar la convergencia compleja entre dos ejes; uno el «*Cardo Maximus*» que estará orientado a ordenar la parte filosófica que trata sobre el habitar y el «*Decumanus Maximus*» que vertebrará la poética que despliegan los cineastas en su tratamiento de la casa en el neorrealismo italiano.

El proceso de investigación desarrollado se fundamentará, como acabo de mencionar, en dos pilares metodológicos. En primer lugar, empezaremos con la exégesis de las herramientas teóricas que nos tienen que apoyar en nuestra fundamentación en cada uno de los apartados en los que se ha dividido el trabajo. Para esta explicación, prestaremos especial atención a los conceptos de interioridad, de intimidad, de amparo y de arraigo, a través del espacio habitado y sus límites, utilizando las obras de referencia en las que Gaston Bachelard trata la cuestión del habitar y de la intimidad.

En segundo lugar, dado que la extensión de este estudio y, aunque nuestro deseo hubiera sido poder trabajar con un número mayor de obras, porque el neorrealismo es una de nuestras pasiones, sólo analizaremos parte del corpus fílmico desarrollado en la Italia de posguerra junto a un par de excepcionales films posneorrealista que, por la temática y la presencia que asume la vivienda, nos encajan a la perfección en los intereses de este trabajo.

Para la selección de la filmografía con la que íbamos a trabajar, primero se realizó una exhaustiva lista de las producciones italianas entre 1945 y 1956. De los más de 200 títulos se hizo una clasificación en tres bloques para discriminarlos en función de la consideración de la obra como neorrealista, preneorrealista, posneorrealista o de otra consideración y

de la conveniencia o no por su importancia; el resultado fueron tres bloques. De los tres bloques nos hemos centrado fundamentalmente en un conjunto de 49 prioritarias y de 60 secundarias, el resto no se han tenido en consideración. A partir de ahí, se ha hecho una selección en base a la temática habitacional y a la importancia que juega el espacio habitado en el film.

Concretamente hemos estudiado trece títulos: *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Noble gesta* (*L'onorevole Angelina*, Luigi Zampa, 1947), *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950), *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1950), *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, Roberto Rossellini, 1950), *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952), *Europa '51* (*Europa '51*, Roberto Rossellini, 1952), *El ferroviario* (*Il ferroviere*, Pietro Germi, 1956) y *El techo* (*Il tetto*, Vittorio De Sica, 1956).

El proceso de estudio de los diferentes films ha requerido su visionado y su análisis desde un enfoque centrado en la presencia de espacios habitados en un sentido amplio y no sólo lo que canónicamente se entiende por casa. Esto es debido a que, dada la conceptualización que hace Gastion Bachelard sobre el espacio y la imagen poética, nos permitía ir a la búsqueda de secuencias, de imágenes poéticas, donde se tratara la cuestión habitacional de una forma amplia.

Para el tratamiento de los films hemos realizado, después de un primer visionado motivado, es decir, un visionado “con el ojo puesto” en la vivienda, una contextualización de las obras, un análisis fílmico y un *découpage* con la intención de desmenuzar para su estudio, de la manera más pormenorizada posible, la presencia de esos espacios habitados que nos tienen que servir para hablar de los conceptos en los que hemos enmarcado el trabajo.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL
NEORREALISMO
CINEMATOGRAFICO ITALIANO

Hablar de neorrealismo cinematográfico implica una serie de problemas. En primer lugar, nos encontramos con un problema definitorio, es decir, ¿qué entendemos por neorrealismo? teniendo en cuenta que es algo más que cinematográfico y en cierto modo afectó a muchos aspectos de la vida cultural italiana de posguerra.

Si tratamos de definirlo de una manera descriptiva, se podría decir que podemos asociar a la idea de neorrealismo a un conjunto de realizaciones cinematográficas italianas producidas, bajo las condiciones resultantes de la guerra de tipo infraestructurales, sociales, económicas, morales y políticas, en el período inmediato posterior a finalizar la Segunda Guerra Mundial, que en Italia supuso el final del fascismo y de la guerra civil que se vivió a partir de finales de 1943. Este es el contexto en el que nació el neorrealismo cinematográfico italiano.

Esto que nos indica las condiciones, no nos dice nada de lo que es lo que permite reunir a ese conjunto de producciones italianas, más allá de la coincidencia temporal y de las condiciones exógenas al propio cine. Al intentar caracterizarlo nos aparecen una serie de preguntas. ¿Es el neorrealismo un grupo de cineastas que en alguna medida coinciden en aspectos necesarios como para poder agruparlos? La verdad es que no hay vínculos entre los integrantes más importantes del neorrealismo, aunque se produzcan cruces entre ellos, como la de Cesare Zavattini que colaboró con casi todos, y no hay una afinidad ideológica que los aglutine y ni una amistad. Por tanto, no podemos decir que haya una conciencia de grupo entre los integrantes del neorrealismo. ¿Es el neorrealismo un movimiento cinematográfico como hemos visto en otros ámbitos artísticos o literarios? Podemos afirmar que no hay unos objetivos identificables, ni comunes, ni explícitos que aúnen a todos los integrantes del neorrealismo. No hay una estrategia común, ni una teoría previa desde la cual emerja el movimiento. No hay un manifiesto implícito o explícito neorrealista. ¿Es el neorrealismo una escuela artística? Cuando se habla en esos términos consideramos la existencia de un líder o cabeza de esa escuela, a la que se adhieren

una serie de discípulos o seguidos; el neorrealismo no tiene una cabeza, en todo caso tiene varias cabezas que cada una de ellas va en una línea distinta. Por tanto, no podemos hablar de una escuela neorrealista. ¿Es el neorrealismo un estilo cinematográfico? Si tomamos a los principales autores asociados al neorrealismo, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica y Luchino Visconti, acompañados por el guionista Cesare Zavattini, veremos que dentro del momento neorrealista, el cine de cada uno de ellos es estilísticamente distinto. No hay una razón estética general propia del neorrealismo, común a todos los cineastas.

Es en la definición del neorrealismo como un efecto que tiene la capacidad de hibridarse con otros efectos temáticos y genéricos, donde podemos empezar a identificar una cierta comunidad neorrealista, pero, por encima de todo, el neorrealismo es un momento. Es un momento más o menos cualificado y determinado en el que se suma una coyuntura -política, económica, social, moral de la que hemos hablado antes- y una cierta razón estética, consistente en la voluntad de aproximar el cine a la realidad bajo diferentes estilos y también con diferentes fines ideológicos y políticos.

El cine italiano, que ya tenía un recorrido histórico, se encuentra con esas condiciones ambientales del final de la guerra y necesariamente ha de pasar por ese estadio. Los principales autores neorrealistas en buena medida abandonarán los principios que definen ese efecto. Lo único que podemos entender común a todos los cineastas del neorrealismo sería una cierta idea de la ética de la estética, es decir, que no hay estética sin ética; una posición estética implica una posición ética. La posición común que adoptan todos los cineastas neorrealistas es la voluntad de recuperar la realidad italiana que ha sido, en cierto modo, suprimida por la retórica de un fascismo del que podemos situar la marcha sobre Roma en 1922 y la plena instauración del régimen en 1925-1926.

En junio de 1940 Italia entró oficialmente en la Segunda Guerra Mundial al declarar la

guerra a Reino Unido y a Francia, en apoyo a la Alemania nazi de Adolf Hitler (1889-1945). En julio de 1943 las tropas británicas y estadounidenses tomaron Sicilia y empezó el avance hacia el norte para liberar toda la península italiana. El derrocamiento del poder de Benito Mussolini en septiembre provocó que el ejército nazi ocupara el norte de Italia, que todavía estaba controlado por los fascistas italianos, y avanzó hacia el sur sin oposición hasta llegar a Roma. En junio de 1944 Roma fue liberada por los aliados.

En este contexto, en julio de 1944, se constituye la Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini (ANICA) -surgida de lo que quedaba de la Federazione nazionale fascista industriali dello spettacolo (FNFIS) que había sido creada en 1926 y que representaba los intereses de productores y distribuidores- por iniciativa de una decena de personas bajo la presidencia de Alfredo Proia. Desde la diplomacia estadounidense y desde Hollywood había la voluntad de no permitir que se reprimiera la industria cinematográfica en Italia con la intención de ejercer el control y apropiarse de todo ese mercado, pero, a pesar de las fuerzas en contra y de la falta de recursos, el cine italiano inició de nuevo su andadura. Se trató de un cine que tenía la voluntad de volver a apropiarse de la mirada y de devolver la dignidad moral y la visibilidad a un país pobre y vital que el fascismo había intentado ocultar.

El cine neorrealista es una encrucijada entre el cine clásico y el cine moderno. El neorrealismo rompe con los factores de la narratividad y de la transparencia del cine clásico, y empezamos a identificar algunos de los síntomas de lo que ciertas tendencias del cine moderno van a desarrollar. Al hablar de neorrealismo estamos hablando de una nueva concepción de lo cinematográfico.

Para situar históricamente el neorrealismo tenemos que situar ciertos precedentes dentro de la tradición cultural italiana. Uno de los primeros antecedentes que produjo una cierta influencia en el desarrollo del neorrealismo fue el denominado verismo literario,

que se desarrolla en Italia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, poco después de la culminación de la reunificación italiana. Sería la manifestación italiana del realismo en la novela, el teatro, etc., que ha triunfado en el último tercio del siglo XIX en Francia, en España y en otros países, cuyo exponente de plenitud en Italia encontramos en Giovanni Verga (1840-1922) con obras como *L'amante di Gramigna* (1880), *I Malavoglia* (1881), *Cavalleria rusticane* (1883) o *La lupa* (1896). La manera en la que Verga influyó sobre el cine neorrealista fue a través de dos factores; uno, de carácter narrativo, y otro, con una llamada ética al retorno a la realidad, al compromiso y a la verdad.

Otro de los antecedentes lo situamos en el cine mudo italiano de la década de 1910 donde encontramos una cierta tendencia a ese verismo literario. Tenemos una serie de producciones que tienen una intención más realista que la de las dos tendencias dominantes en el cine italiano del momento, el cine colosalista y el cine de las grandes divas italianas. Se trata de una serie de melodramas ambientados en las clases populares que, originariamente habían sido obras de teatro del período verista y que se mantenían con un lenguaje vernáculo. Podemos destacar *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, 1914), *Assunta spina* (Gustavo Serena, 1915), *Therèse Raquin* (Nino Martoglio, 1915) o *Cavalleria rusticana* (Ugo Falena, 1916).

El término neo del neorrealismo cinematográfico italiano quiere hacer referencia a la novedad respecto del cine que se hacía en Italia, no a lo largo de la década de 1920 que fue una época de absoluta decadencia del cine italiano en el plano industrial y en el plano creativo, sino al cine italiano sonoro que se inicia a principios de los años treinta del siglo XX y que coincide plenamente con el período fascista. Dentro del período del cine bajo el régimen fascista hay una serie de iniciativas de política cinematográfica que tuvieron una repercusión importante en el cine que vendrá después, no sólo el neorrealista sino más allá. A partir del inicio de los años treinta, con el cine sonoro, habrá un cambio de actitud del régimen respecto del cine, que le llevó a desarrollar una serie de políticas

realmente avanzadas en el campo cinematográfico para la recuperación del cine italiano.

En los primeros años del régimen, hacia 1925, se crea en Roma el Istituto *L'Unione Cinematografica Educativa* (LUCE) con el objetivo de impulsar el cine no ficcional, especialmente la producción de documentales educativos. En 1927 el *Istituto Luce* pone en marcha uno de los noticiarios europeos más importantes, el *Cinegiornale Luce*, que será la inspiración para la aparición en España del NO-DO. En 1935 desde el *Istituto Luce* se promueve la creación del *Ente nazionale industrie cinematografiche* (ENIC) que fue uno de los organismos impulsores de la producción cinematográfica italiana en el terreno de la ficción. En el aspecto legislativo en 1931 el régimen promulgó una nueva ley de estímulo de la producción nacional y de penalización de las importaciones. En 1932 se crea el primer festival de cine que podemos considerar como tal, la *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* en Venecia, vinculado a la *Biennale di Venezia* que había aparecido a finales del siglo XIX. En 1935 se funda el *Centro Sperimentale di Cinematografia* (CSC) para crear una escuela de cine de la que, hasta ese momento, sólo había un centro de ese tipo en la URSS.

Entre 1930 y 1943 se produjeron en Italia alrededor de setecientos films de los que podemos destacar que en 1939 ocupaban una cuota de mercado de casi el 100%. Este hecho es la traslación en cuota de pantalla de la política proteccionista del régimen que, en ese 1939 (XVII año de la era fascista), a través de la promulgación de la Legge Alfieri para el apoyo de la producción nacional y la constricción de la distribución del cine extranjero, especialmente el norteamericano.

Este autarquismo de la distribución consiguió un importante incremento de la producción nacional con la intención de fomentar el cine de consumo. Durante ese año y el posterior cabe mencionar la producción de algunos films que, desde una posición ideológica fascista, hacen una lectura de la Guerra Civil Española; tenemos *Ebbrezza del cielo*

(Giorgio Ferroni, 1939), *El hombre de la legión* (*L'uomo della legione*, Romolo Marcellini, 1940), los documentales *Arriba España, España Una, Grande, Libre!* (Giorgio Ferroni, 1939) y *Sin novedad en el alcázar* (*L'assedio dell'Alcazar*, Augusto Genina, 1940).

Con la entrada de Italia en la Segunda Guerra Mundial, el fascismo italiano realizó un buen número de producciones propagandísticas de carácter anticomunista y de carácter heroico, en un momento en el que los jóvenes soldados italianos estaban luchando en el frente ruso en apoyo a la invasión nazi. En este contexto, entre otros, se realizaron: *Uomini sul fondo* (Francesco De Roberts, 1941), *¡Adiós, Kira!* (*Addio Kira*, Goffredo Alessandrini, 1942), *Bengasi* (Augusto Genina, 1942), *Gente dell'aria* (Esodo Pratelli, 1942), *I tre aquilotti* (Mario Mattoli, 1942), *Odessa in fiamme* (Carmine Gallone, 1942), *I trecento della settima* (Mario Baffico, 1943), *Quelli della montagna* (Aldo Vergano, 1943); además tenemos al joven Roberto Rossellini que contribuyó al cine de guerra con tres films: *La nave bianca* (Roberto Rossellini, 1941), *Un pilota ritorna* (Roberto Rossellini, 1942) y *L'uomo della Croce* (Roberto Rossellini, 1943).

Si seguimos tomando como referencia esos años, previos al neorrealismo, en las más de cuatrocientas cintas realizadas, encontramos -aunque no todo lo rodado formaba parte del discurso fascista- todas las tendencias que se produjeron dentro del cine fascista. Se trata de una producción italiana que podemos dividir en dos tipologías cuantitativamente desiguales. Por un lado, tenemos el cine de consumo, el más abundante, que es un cine de géneros con carácter italianizante, en el que incluiríamos tres grupos. El primero, las comedias de teléfonos blancos o "cinema déco", que se mueve en los ambientes de la burguesía y la clase media más consolidada y que se diferencian del resto de la población en que no tienen el teléfono negro, sino blanco como signo de distinción, de las que destacamos por su éxito *Mil liras al mes* (*Mille lire al mese*, Max Neufeld, 1939), *A las 9, lección de química* (*Ore 9 lezione di chimica*, Mario Mattoli, 1941) o *Apparizione* (Jean de Limur, 1943). El segundo, los musicales con sus variantes -sentimental, operístico, napolitano-

tano, revista- de los que mencionamos a modo de ejemplo *Napoli che non muore* (Amleto Palermi, 1939), *Melodias eternas* (*Melodie eterne*, Carmine Gallone, 1940), *Rossini* (Mario Bonnard, 1942), etc. Y el tercero, el cine de aventuras de espadachines, piratas, bandoleiros, etc. con *La figlia del corsaro nero* (Enrico Guazzoni, 1940), *I pirati della Malasia* (Enrico Guazzoni, 1941), *El león de Damasco* (*Il leone di Damasco*, Corrado D'Errico, 1942), *Il figlio del Corsaro Rosso* (Marco Elter, 1943), *Gli ultimi filibusteri* (Marco Elter, 1943), etc.

Por otro lado, el menos abundante, tenemos el cine de propaganda, del que podríamos destacar también tres grandes ámbitos. El primero, el cine bélico sobre las guerras contemporáneas al régimen fascista que hemos visto anteriormente. El segundo, el retorno al cine histórico de los años diez, con la visita puesta en los grandes momentos de la historia como la Roma republicana de los Escipiones y los primeros tiempos de la Roma imperial, el Renacimiento y la Unificación italiana, con *La cene delle beffe* (Alessandro Blasetti, 1941), *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, Alessandro Blasetti, 1942) o *Recuerdo de amor* (*Un garibaldino al convento*, Vittorio De Sica, 1942). Y el tercero, el cine social y de los orígenes del régimen con una voluntad anticomunista con *La muchacha de Moscú* (*Sancta Maria*, Pier Luigi Faraldo, 1941) o *Los que vivimos* (*Noi vivi*, Goffredo Alessandrini, 1942).

También es importante mencionar la realización de las comedias dialectales como *Cavalleria rusticana* (Amleto Palermi, 1939), *La peccatrice* (Amleto Palermi, 1940), *San Giovanni decollato* (Amleto Palermi, 1940); el cine caligráfico con *Dora Nelson* (Mario Soldati, 1939), *Adiós juventud* (*Addio giovinezza!*, Ferdinando Maria Poggioli, 1940), *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941), *Un tiro de reserva* (*Un colpo di pistola*, Renato Castellani, 1941), *La bella adormentata* (Luigi Chiarini, 1942), *Malombra* (Mario Soldati, 1942), *Zazà* (Renato Castellani, 1942), *La freccia nel fianco* (Alberto Lattuada, 1943), *La locandiera* (Luigi Chiarini, 1943), *Quartieri alti* (Mario Soldati, 1943); y la comedia populista como *Avanti c'è posto* (Mario Bonnard, 1942), *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi fra*

le nuvole, Alessandro Blasetti, 1942), *Campo dei fiori* (Mario Bonnard, 1943), *Vive... si te dejan* (*L'ultima carrozzella*, Mario Mattoli 1943).

Respecto del cine realizado en los años treinta -que fue un período de gestación de la identidad del cine italiano que se producirá en la posguerra- hay que destacar que fue una década que forjó una intelectualidad crítica con el régimen que, durante la Segunda Guerra Mundial, se transformó en lucha política. La “generación de los 30” con escritores como Cesare Pavese (1908-1950), Vasco Pratolini (1913-1991), Elio Vittorini (1908-1966) o Alberto Moravia (1907-1990), entre otros, fueron los que provocaron una cierta regeneración cultural y social, redescubriendo la auténtica Italia. En lo cinematográfico cabe mencionar que ésta fue la década del nacimiento de revistas de cine como *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Film* y *Si Gira*.

Cinecittà, que en 1937 fueron los estudios más modernos de Europa, se habían convertido al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en un centro de detención americano y todas las personas relacionadas con el cine trabajaban en la calle filmando con película de fortuna, consiguiendo enseñar al mundo que Italia es una excelente localización natural y su pueblo podía ser el argumento de infinidad de historias cinematográficas. El neorrealismo, como se ha mencionado anteriormente, se convirtió, estética y moralmente, a través del compromiso, de la verdad y de la realidad, en el referente del cine italiano de los años de la liberación. El neorrealismo, de una manera o de otra, se planteó como alternativa a algunos de los aspectos del cine del período fascista.

En cuanto a la nómina de los realizadores del período neorrealista y de los márgenes previos y posteriores, los hemos clasificado en cinco tipologías. La primera, sería el de los “reconvertidos”, que son los cineastas que han tenido una importante presencia en el cine durante el período fascista y que tienen algún film que puede integrarse o confundirse con el neorrealismo como Alessandro Blasetti, Mario Camerini y Augusto Genina

con: *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi fra le nuvole*, Alessandro Blasetti, 1942) *Un giono nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946), *Una hora en su vida* (*Prima comunione*, Alessandro Blasetti, 1950); *Molti sogni per la strade* (Mario Camerini, 1948), *Il brigante Mussolino* (Mario Camerini, 1950); y *Cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, Augusto Genuina, 1948), *Tre storie proibite* (Augusto Genuina, 1952).

La segunda, fueron “los impulsores”, que son los principales del neorrealismo con Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Aldo Vergano y Carlo Lizzani, con: *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1947); *El limpia-botas* (*Sciuscià*, Vittorio De Sica, 1946), *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948); *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1950), *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952); *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942), *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), *Bellísima* (*Bellissima*, Luchino Visconti, 1951); *Caccia trágica* (Giuseppe De Santis, 1948), *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe De Santis, 1949), *Nonc'è pace tra gli ulivi* (Giuseppe De Santis, 1950), *Roma, ore 11* (Giuseppe De Santis, 1952); *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946), *I fuorilegge* (Aldo Vergano, 1950); *Achtung, banditi!* (Carlo Lizzani, 1951).

La tercera, son los considerados “adheridos” que, sin tener una carrera previa importante en el cine fascista, hicieron aportaciones importantes en el momento del neorrealismo sin que se les pueda considerar cineastas plenamente neorrealistas y son Luigi Zampa, Alberto Lattuada, Pietro Germi, Renato Castellani, Luciano Emmer con: *Un americano in vacanze* (Luigi Zampa, 1945), *Vivir en paz* (*Vivere in pace*, Luigi Zampa, 1946), *Noble gesta* (*L'onorevole Angelina*, Luigi Zampa, 1947), *Anni difficile* (Luigi Zampa, 1947); *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946), *Sin piedad* (*Senza pietà*, Alberto Lattuada, 1948); *Gioventù perduta* (Pietro Germi, 1947), *In nome della legge* (Pietro Germi, 1949), *Il camino della speranza* (Pietro Germi, 1950), *La città si difende* (Pietro Germi, 1952); *Bajo el sol de Roma* (*Sotto*

il sole di Roma, Renato Castellani, 1948), *È primavera* (Renato Castellani, 1949), *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1951); *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1949).

La cuarta, son los “tardíos”, que son colaboradores de los directores neorrealistas o que han hecho algún cortometraje o algún documental en la plenitud del neorrealismo, pero, que debutaron como directores de largometrajes cuando se entró en la fase pos-neorrealista y que son Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luigi Comencini, Dino Risi, Francesco Maselli y Antonio Pietrangeli con: *Gente del Po* (Michelangelo Antonioni, 1943), *Nettezza urbana* (Michelangelo Antonioni, 1948), *Cronaca d'un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950); *Luci di varietà* (Federico Fellini, Alberto Lattuada, 1950); *I bambini in città* (Luigi Comencini, 1946); *Proibido robar* (*Proibito rubare*, Luigi Comencini, 1948); *Barboni* (Dino Risi, 1946), *Cortili* (Dino Risi, 1946), *Amore in città* (Dino Risi, 1953); *Il sole negli occhi* (Antonio Pietrangeli, 1953).

Finalmente, los “coyunturales”, que son una serie de cineastas que sin ser neorrealistas, alguno de sus film tiene una cierta contaminación neorrealista, y son Giorgio Ferroni, Mario Soldati, Giacomo Gentilomo, Edoardo De Filippo, Gianni Franciolini, Claudio Gora y Curzio Malaparte con: *Pian delle stelle* (Giorgio Ferroni, 1947), *Tombolo, paradiso nero* (Giorgio Ferroni, 1947); *Fuga in Francia* (Mario Soldati, 1948); *O sole mio* (Giacomo Gentilomo, 1946); *Nápoles millonaria* (*Napoli milionaria*, Edoardo De Filippo, 1950); *Buenos días, elefante* (*Buongiorno, elefante!*, Gianni Franciolini, 1952), *Nosotras, las mujeres* (*Siamo donne*, Gianni Franciolini, 1953); *Il cielo è rosso* (Claudio Gora, 1950); *Cristo proibito* (Curzio Malaparte, 1950).

PLANTEAMIENTO TEÓRICO

Este apartado lo hemos estructurado en dos partes distintas, en primer lugar, vamos a hablar de cine y, en segundo lugar, vamos a hablar de filosofía. Como se ha dicho anteriormente, este trabajo de investigación pretende, sin ánimo de constituirse en ninguna generalización, poner ante nuestros ojos una relación que, aunque a simple vista puede parecer sencilla, es compleja de justificar al encontrarse sin antecedentes previos. Vamos a intentar construir un relato en el que vamos a hablar del sentido de habitar, no sólo entendido como la ocupación de un espacio, que también, sino como existir en el mundo, a través de la vivienda que se representa en algunos films neorrealistas y posneorrealistas italianos.

A modo de prólogo y sin ánimo de ser demasiado extensos, nos vemos en la necesidad de hablar de las bases estéticas, que concretan la naturaleza del neorrealismo italiano, de las que José Enrique Monterde propone tres opciones que las definen: «la contigüidad, la implicación y el rechazo.»⁹ En primer lugar, la estética de la contigüidad, que se produce en la búsqueda de una relación más directa entre el objeto y su expresión. Bajo esta propuesta tenemos una narración en la que «las cosas hablan sobre sí mismas» y que estaría muy alejada de la propuesta de Cesare Zavattini (1902-1989) que según Gian Piero Brunetta (1942-) «La sua opera rappresenta uno dei casi più straordinari di uso dei diversi sistemi significanti, per riproporre in maniera sostanzialmente unitaria un nucleo e un modo di significati unitari. Le sue sceneggiature gettano un ponte tra la letteratura, la poesia e la pittura e saldano la dimensione scritta con quella iconica.»¹⁰ y que como señala Monterde citando a Maurizio Grande (1944-1996) y a Franco Pecori «si queremos permanecer en el ámbito de la poética neorrealista debemos limitarnos a evidenciar el equívoco que está en su base: el haber creído poder construir discursos realistas poniendo simplemente en relación de contigüidad varias instituciones o enunciados ...»¹¹ Más adelante, estudiamos algo más en profundidad a Umberto Barbaro que nos permite apoyar nuestra posición respecto a la cuestión de la poética y respecto a la cuestión de significado y significante. En segundo lugar, la estética de la implicación, que Monterde

⁹ José Enrique Monterde. "Bases estéticas para la definición del Neorrealismo". En *Actas del IV Congreso de la AEHC*. Madrid, Editorial Complutense, 1994. pp. 37-53.

¹⁰ Gian Piero Brunetta. *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*. Roma: Editori Riuniti, 1993. p.275.

¹¹ José Enrique Monterde. *op.cit.*

nos aclara diciendo: «Nadie discutirá que en el empeño neorrealista existe una auténtica voluntad de revelación de la realidad contextual en pos de una toma de conciencia, de lo que podemos denominar una implicación en esa realidad por parte del espectador (...) Se trata pues de una implicación emocional, sentimental (...) moviéndonos en el territorio del imaginario, abriríamos en el Neorrealismo un espacio para el deseo; en este caso, el deseo del contacto con una realidad sujeta al impulso transformador desde lo político, lo social o simplemente lo humanístico.»¹² Por último, la estética del rechazo, que, una vez más, Monterde nos recuenta de forma rápida: «el Neorrealismo como negación del espectáculo (Zavattini), de la ficción (Casetti), de la historia argumental y del guión (Ayfre), del montaje (Bazin), de la elipsis (Bonitzer), de la técnica (Grande-Pecori), del oficio (Chiarini), del personaje, del héroe, de la retórica, etc. (...) Dejando de lado el análisis de la realidad de los supuestos rechazados del Neorrealismo (donde había ficción, argumento, guión, ...), lo cierto es que su conjunto se define no como negación del estilo (...) sino como depuración y reformulación de la tradición cinematográfica.»¹³

Esta reflexión de carácter teórico-estético, nos ha de servir para tener en cuenta las diferencias que vamos a encontrar entre los films plenamente neorrealistas y los posneorrealistas que forman parte de la nómina de obras con las que vamos a trabajar; entre las que hemos seleccionado *Milagro en Milán*, *Europa '51*, *El ferroviario* y *El techo* que están consideradas muy alejadas del neorrealismo pleno. En base a esto hay que atender a los efectos que se desprenden de la base estético-ideológica del neorrealismo que acabamos de citar -el efecto de contigüidad, el efecto de implicación y el efecto de rechazo- y que estos films mencionados distarían, de una manera o de otra, de esa base teórica del neorrealismo.

En primer lugar, al hablar del efecto de contigüidad hablamos de lo que daría la sustancia realista al cine neorrealista. A través del efecto de contigüidad se propone un cine que opera cierta contigüidad con lo real, no es lo real lo que aparece en la pantalla, es algo

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

que pretende mostrarse impregnado por lo real a partir del inevitable espacio compartido entre la cámara y lo profílmico (aquello que va a ser filmado). Aquí tendríamos que apuntar hacia *Milagro en Milán* -aunque para Umberto Barbaro no sea del todo así-, por ejemplo, en algunos aspectos de la trama o hacia *El techo* al utilizar interiores reconstruidos en estudio o el hecho de que la casita sea una construcción *ad-hoc*, como puntos de distanciamiento del neorrealismo.

En segundo lugar, una de las consecuencias del primer efecto, sería el efecto de implicación, debido a que el neorrealismo no sólo tuvo una voluntad estética, sino también social y eventualmente política. Existió una intención de implicarse en una realidad social y humana que era consecuencia de la guerra y del final del régimen fascista. Esto tiene una doble lectura: la implicación del cineasta como artista comprometido con la descripción-denuncia-transformación de la realidad; y la implicación del espectador capaz de tomar conciencia del estado de la realidad hacia su transformación. Respecto a este efecto se aleja de la plenitud neorrealista *Europa '51* al asumir el protagonismo de la historia una familia de la alta burguesía en Italia.

En tercer lugar, hay que considerar el efecto de rechazo como la consecuencia de los dos efectos anteriores. A través de la potenciación de la contigüidad y de la implicación mediante una nueva retórica fílmica se produce un borrado aparente de las marcas más obvias de la enunciación fílmica, se produce una aparente desaparición de la mediación fílmica. Los rechazos que se producen en el neorrealismo son cuatro. El rechazo del espectáculo tradicional, el neorrealismo no rompe con las formas institucionales, sino que las fuerza en sus límites, en todo caso, rompe una cierta noción del cine como puro espectáculo. El rechazo del relato clásico que se traduce en una atención hacia los momentos y los personajes no necesariamente “fuertes” de la historia, es decir, se produce un rechazo de lo excepcional dando prioridad a lo cotidiano y privilegia la linealidad del relato frente a alteraciones temporales tipo flash-back. El rechazo de la acción actoral a

través de la retórica de la espontaneidad y la reafirmación del valor indicial del actante, es decir, el cine “de la presencia” más que de la representación; además del predominio de los intérpretes “no profesionales”. Y el rechazo de la técnica cinematográfica, donde el neorrealismo aporta un aparente sacrificio de la “pulcritud técnica” en favor de la “expresión directa” dando una sensación de espontaneidad a través de un aparente rechazo de la mediación artística en la puesta en escena con localizaciones reales, iluminación natural y simple, entre otras; y en el montaje que mantiene la linealidad narrativa, con escasa relevancia al plano-secuencia y la asunción de los tiempos muertos. En este caso tenemos por ejemplo la ruptura de la linealidad del relato a través del flash-back en el *El ferroviario* o *El techo* que, como se ha mencionado anteriormente, utiliza localizaciones no reales.

Dicho esto, la primera labor que nos hemos impuesto es la de justificar la utilización de un lenguaje como el cine para hablar de habitar y, sobre todo, para hacerlo en los términos que, como veremos más adelante, plantea Gaston Bachelar. Hemos partido de varias preguntas a las que vamos a intentar dar algo de luz. En primer lugar, ¿es el cine arte? o, mejor dicho, ¿es el cine un lenguaje artístico? En segundo lugar, ¿es el cine un lenguaje poético? y, por último, ¿es el cine neorrealista italiano la constatación, en términos barthianos, de cómo fue la vivienda en la Italia de la primera y la segunda posguerra de la Segunda Guerra Mundial? Estas preguntas iniciales pretenden cuestionar tres aspectos que consideramos necesarios aclarar previamente a poder situar el marco teórico-filosófico dentro del cual nos vamos a mover para, a través del cine neorrealista italiano, hablar de habitar.

Hay una vasta nómina de autores y una vasta historiografía que abordan el arte, la estética, el cine, la teoría, la historia, la poesía y la filosofía desde múltiples enfoques y perspectivas, dando como resultado una riqueza de pensamiento que nos desborda.

Como era de esperar hemos encontrado que, fruto de esa riqueza desbordante de sensibilidades y de razonamientos, nos han dado diferentes respuestas a las preguntas anteriormente planteadas. Eso que, podría parecer una contrariedad desde algunos planteamientos cientificistas, nos ha servido para constatar que las disciplinas que están detrás de las posibles respuestas a las preguntas, no son disciplinas uniformes ni uniformizantes y eso, se mire por donde se mire, es uno de los mayores valores que tienen las materias humanísticas.

El problema de clasificar y de justificar lo que es «arte» es un problema que viene de muy lejos y ha tenido sus cambios y sus discusiones a lo largo de la historia. No vamos a tratar la historia de la teoría del arte, pero, sí que creemos conveniente hablar, con toda la prudencia, de manera más o menos genérica, de lo que en la contemporaneidad hay bajo ese término. La cuestión del arte en la actualidad, creemos que podemos alcanzar a comprenderla por oposición a lo que ha sido en el período anterior. Ahora el arte no está sometido al gusto de la mayoría y al convencionalismo de esa mayoría; tampoco se dedica a producir cosas bellas y, por tanto, la intención no es agrandar sino alterar al receptor de la obra. A lo largo de la historia, hasta llegar a la actualidad, el concepto de «arte» ha reunido una serie de propiedades, que, aunque no todos los teóricos están de acuerdo, son las siguientes: forma parte de la cultura, es fruto de unas habilidades, conforma un mundo propio y encuentra su razón de ser en las obras de los artistas.¹⁴

En el caso del Cine, sin la voluntad de justificarlo reivindicando su condición artística, como escribe José Enrique Monterde: «no deberíamos olvidar la condición del film como objeto estético, más concretamente como obra de arte.»¹⁵ y nos explicita los motivos por los cuales recordar esta condición del film no es inútil «Primero, porque ello equivale a remarcar el valor autorreflexivo de la expresión fílmica; exento de su función artística, el film quedaría al albur exclusivo de la inminencia estructural (...), pasto de aquellas disciplinas interesadas estrictamente en los valores puramente comunicativos de lo fílmico.

¹⁴ De entre toda la historiografía relativa a la teoría del arte y para profundizar sobre la clasificación de las artes a lo largo de la historia, destacamos: Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2015.

¹⁵ José Enrique Monterde. *op.cit.*

En segundo lugar, porque asumir la condición artística del film significa inscribir de alguna manera la Historia del Cine en el marco de la Historia de las Artes.»¹⁶

Aunque desarrollar lo que la historiografía del arte ha dado de sí en la relación de la poesía con las otras expresiones artísticas sería una labor inabarcable, vamos a hacer algunas reflexiones al respecto de cara a facilitar la comprensión de algunas cuestiones que se van a desarrollar a lo largo de este estudio. Nuestro arte proviene del arte de la antigua Grecia, que no consideraba la poesía como una más de las artes, y creemos que, a pesar de que hay cierta línea de pensamiento estético imperante que, con sus diferencias, sigue considerándolo de la misma forma, sería un error transponer de manera automática sus relaciones e ideas estéticas a la actualidad. Las artes visuales y la poesía, para los griegos, estaban consideradas en distintos niveles y en distintas categorías de fenómenos, pero, con Aristóteles la poesía se equiparó con el resto de artes visuales «Puesto que el poeta es imitador, igual que el pintor o el hacedor de imágenes, necesariamente tendrá que imitar de una de las tres maneras posibles; o bien como eran las cosas o son, o bien como se dice o se cree que son, o como deben ser.»¹⁷ La poesía ha pasado, a lo largo de la historia, de no tener igual consideración que las artes visuales a tenerla. El «*ut pictura poesis*» del poeta Quinto Horacio Flaco ha sido alternativamente rechazada y admitida.¹⁸

Una vez examinado esto, vamos a ver cómo, alguno de los teóricos italianos que han elaborado ciertos discursos en torno al cine, piensan respecto de la realidad, la poesía y el arte. Concretamente vamos a estudiar la obra de Umberto Barbaro (1902-1959) *El cine y el desquite marxista del Arte* (1960), que recoge una serie de artículos publicados por el pensador. En “El problema estético del cine” aborda diferentes cuestiones en relación al cine y a la estética, y nos vamos a centrar en la primera cuestión de ese escrito, “arte del cine”: «Si decimos que un cuadro, una sinfonía, una estatua, una poesía, una película, un palacio, son obras de arte, evidentemente reconocemos en ellas, además de cada una

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2016. p.102 [1460b].

¹⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz. *op.cit.*

de sus diferencias exteriores, una naturaleza común: algo íntimo y esencial que hace de cosas tan diferentes una cosa: arte.»¹⁹

Barbaro escribe que lo común que tienen las obras artísticas es evidente que no es algo físico, no es la materialidad o la inmaterialidad de la obra y también le resulta evidente que es necesaria la materia para la creación artística. Barbaro nos explica que el pensamiento estético más moderno, considera que el elemento o la causa que actúa en la creación artística es «ese proceso espiritual presidido por la imaginación y para el que una concepción del mundo, nacida de complejos y no necesariamente inmediatos precedentes históricos, se concreta a través de distintas elaboraciones en una visión particular, pero sugestiva, por la plenitud de sus valores.»²⁰ Parece ser, por tanto, que para Barbaro, que es considerado uno de los pensadores relacionados con las teorías clásicas italianas, relacionado también con el histórico diario comunista *L'Unità* fundado por Antonio Gramsci (1891-1937) y que no es nada sospechoso de hacer una lectura, que en su momento se hizo, de apropiación cristiana del neorrealismo, la creación artística del cineasta forma parte de esa espiritualidad gobernada por la imaginación.

El pensador italiano profundiza también en dos aspectos que considera primordiales en la obra artística, el contenido y la forma. Utiliza la comparación entre dos poesías, que tratan un mismo tema, para concluir que sin tener en cuenta ni lo que el poeta narra, ni cómo lo narra: «más allá - para decirlo con palabras de Vitruvio- del quod significat (significante) está el quod significatur (significado). Ésta es la verdadera esencia del arte.»²¹

El lenguaje poético produce un cambio en los vínculos entre significado y significante, hace que el lenguaje pueda entenderse de varios modos o admitir diversas interpretaciones. El cine que, en ese contexto de significación, se crea a través de ese lugar metafórico que generan el fuera de campo, la profundidad de campo, el montaje, los movimientos de cámara, los movimientos de los personajes o el dramatismo del espacio diegético, hace

¹⁹ Umberto Barbaro. *El cine y el desquite marxista del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p.67.

²⁰ *Ibid.* p.68.

²¹ *Ibid.* p.74.

patente y muestra la claridad de los componentes poéticos de la naturaleza del cine.

Umberto Barbaro añade, respecto al cine y su poesía, que la potencia expresiva de una correcta selección del material plástico, al que considera que el cine mudo le dio una mayor expresividad, surge de la certeza clara con la que los elementos visuales, de una forma eficaz, dan luz a los estados del ánimo de los personajes, los lugares donde éstos viven o incluso el desarrollo de la trama y «por consiguiente, para determinar la poesía del cine.»²² Es decir, la imagen que se configura a partir de los diferentes elementos que constituyen la «puesta en escena» contribuye a una determinada expresividad y, por lo tanto, a la determinación de la poesía inherente al cine.

El mismo Barbaro, en otro artículo titulado «La poesía del film, es decir el papel de la imaginación»²³ en el que habla, respecto al cine, de poesía, imaginación, arte, historia y realismo, admite que la correcta comprensión de la concepción del arte como realismo puede tener un punto de partida en la admiración que han tenido en todo el mundo, lo que él considera como uno de los hitos de la labor artística italiana, los films neorrealistas. Cuenta que en el Congreso de Perugia de 1949 «Congreso que tal vez constituyó la primera afirmación seria, en Italia, de la definición del realismo en su acepción de estética viva»²⁴ tuvo acaloradas discusiones acerca de la posibilidad de utilizar el realismo en la reconstrucción histórica desde el punto de vista del arte, es decir, sostenía que desde el punto de vista artístico esa reconstrucción está impregnada de la realidad contemporánea. Consideró, en ese Congreso que *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928) era un film realista, hecho que provocó la sorpresa de algunos de los asistentes al encuentro y también admite que hubieron sorpresas cuando habló del realismo de la fábula, aspecto que según él se confirmó posteriormente en el film *Milagro en Milán*. En una obra de arte mixta, sostiene Barbaro, es decir, en la que se combinan componentes imaginativos e históricos, los primeros no esconden la realidad histórica y argumenta que «La imaginación se desarrolla entonces en una línea precisa

²² *Ibid.* p.114.

²³ *Ibid.* p.233.

²⁴ *Ibid.* p.234.

que proporciona a sus productos, a sus invenciones un carácter de absoluta coherencia con los datos históricamente comprobados, además de esa verosimilitud que puede ser asumida como elemento esencial de la creación artística y a la que con frecuencia resulta imposible distinguir siquiera de la verdad.»²⁵ Es decir, la imaginación, cuando nace de una información histórica exhaustiva, es la que acaba describiendo la intrincada historia.

Otro pensador que creemos que no podemos obviar para dar luz a las preguntas planteadas al inicio de este capítulo es Walter Benjamin (1892-1940). En un artículo publicado en 1927, como respuesta a otro publicado por el novelista Oscar Adolf Hermann Schmitz (1873-1931) en el que consideraba que *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925) no es una obra de arte por tratarse de una obra colectiva, Benjamin plantea una réplica. Por un lado, dice: «Que cada obra de arte y cada época del arte posee tendencias políticas es, ya que se trata de figuras históricas de la consciencia, una perogrullada.»²⁶ Es decir, para el alemán, las obras de arte responden, como fenómenos históricos, a la realidad política de cada momento y añade, hablando sobre la capacidad del cine para hacer comprender el espacio en el que, entre otras cosas, habita el ser humano: «El cine constituye actualmente una de las más formidables fracturas de las formaciones artísticas. Con él surge realmente una nueva región de la consciencia. Por decirlo con muy pocas palabras: el cine es sin duda el único prisma que, al hombre de hoy, le descompone su entorno inmediato (los espacios en los cuales vive, y en los que trabaja y se divierte) de forma directamente comprensible, tan sensata como apasionada. (...) Ahora el espacio de una casa, o el espacio de una habitación, puede contener en su interior docenas de lugares sorprendentes y nombre de lugares extrañísimos.»²⁷

Para concluir con esta primera parte, nos gustaría introducir a otros dos pensadores en los que hemos encontrado argumentos que vienen a responder también a las cuestiones iniciales. Vamos a tomar en consideración a Emmanuel Levinas (1906-1995) que, en las primeras líneas de su texto de carácter estético *La realidad y su sombra*, escribe que la

²⁵ *Ibid.* p.236.

²⁶ Walter Benjamin. "Réplica a Oscar A.H. Schmitz". En: *Escritos sobre cine*. Madrid: Abada Editores, 2017. p.314.

²⁷ *Ibid.* p.315.

expresión es la función mayormente admitida del artista y que para él todo tipo de artista expresa aquello que no es capaz de decirse con palabras. Lo importante para nosotros es la consideración que hace sobre quien es artista: «Se admite generalmente como un dogma que la función del Arte consiste en expresar y que la expresión artística reposa sobre un conocimiento. El artista dice: lo mismo el pintor, igual el músico. Dice lo inefable.»²⁸ Por otro lado, si tenemos en cuenta el desarrollo del pensamiento estético de Martin Heidegger (1889-1976) afirma que todo el arte es la materialización de la verdad y que a su vez todo el arte es poesía: «Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía.»²⁹

A partir de aquí, habiéndonos posicionado, a través de argumentos de teóricos de distintos pensadores, respecto a las preguntas con las que iniciábamos este capítulo, con vistas a clarificar las posibles dudas de base que pudieran surgir, creemos que estamos en disposición de entrar a explicar el marco teórico dentro del cual nos vamos a mover para hablar -sin voluntad de generalizar- del cine neorrealista italiano. Creemos que, de no haberlo hecho así, de no haber justificado las respuestas a las preguntas iniciales, -y de hecho lo hemos constatado en una primera tentativa- hubiéramos posibilitado que las interpretaciones a las cuales se puede llegar fueran demasiado polivalentes y ambiguas, hasta el punto que podrían haber dado lugar a conclusiones que están en posiciones diametralmente opuestas a las que se pretende.

Dentro del pensamiento bachelardiano la imagen poética tiene una especial significación por cuanto representa una topografía donde situar el origen del ser hablante. Adquiere un importante significado ontológico, un importante significado en cuanto al ser, la capacidad de comunión de una imagen singular que un poeta hace arraigar en nosotros. Algunos cineastas convierten sus obras en fenómenos cuyas cualidades de idealidad, espiritualidad y belleza son propios de la poesía. Son imágenes singulares de un momento pasado que emergen nuevamente en el presente con toda la novedad, toda la actividad

28 Emmanuel Levinás. *La realidad y su sombra*. Madrid: Editorial Trotta, 2001. p.43.

29 Martin Heidegger. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. p.95.

y toda la existencia propia, capaces de hacernos imaginar y, por lo tanto, de crear inesperadamente una imagen poética cuyo origen forma parte de una cosmogonía personal. Dentro de esa topografía, en la que situamos al ser hablante, podemos ubicar el pasado de esa imagen poética con la que el artista se dirige a nosotros en el presente.

El pensador francés considera que para tratar filosóficamente la imagen poética hay que hacerlo a través de la fenomenología de la imaginación y dice: «Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendemos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad.»³⁰

Gaston Bachelard se pregunta: «¿Cómo una imagen, a veces muy singular, puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? ¿Cómo, también, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción -sin preparación alguna- sobre otras almas, en otros corazones (...)?»³¹ Como vemos aborda la cuestión de la transubjetividad de la imagen, de cómo el cineasta, el poeta, el artista, a través de la imagen poética, produce un efecto en nuestros corazones que proviene de la reunión en esa imagen poética de todo su propio conjunto de caracteres y funciones de orden psíquico. Bachelard lo explica sólo a través de la fenomenología que, entendida como el estudio de la aparición de la imagen poética en un ser distinto del cual fue origen, va a ser clave para facilitarnos el restablecer las imágenes surgidas en la subjetividad del director de cine.

Según Bachelard, la imagen poética no es constitutiva, no es parte esencial o fundamental de algo, la imagen poética es diversa. La fenomenología no le requiere al receptor del lenguaje poético que se haga con la imagen como un objeto y mucho menos como algo que reemplace al objeto, sino que pretende que perciba por medio de los sentidos o de

³⁰ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. p.8.

³¹ *Ibid.* p.10.

la inteligencia su realidad específica.

Otra cuestión que hay que tener en consideración a este respecto es el tratamiento que, según la psicología clásica, se hace de la imagen poética confundiendo con la simple metáfora y que trata a la imaginación como una función caracterizada por una menor libertad. Para el francés, al contrario, la imaginación la entiende como facultad extraordinaria de la condición humana y entiende que la imaginación es la responsable de que los seres humanos seamos capaces de producir imágenes. La imaginación, como cualidad propia de la existencia humana, se orienta al futuro, nos desconecta del pasado y de la realidad del presente. Como vemos Bachelard nos vuelve a apoyar en las argumentaciones que anteriormente se han citado de Umberto Eco, en las que hablando de cine neorrealista, lo relacionaba con la poesía, la imaginación y la realidad.

La imagen poética establece una vinculación de subjetividades, la del “ser hablante” y la del receptor del lenguaje poético, que es efímera, que no llega a su constitución plena y que provoca innumerables experiencias. La imagen poética fruto de la subjetividad del cineasta se vincula de manera transitoria con la subjetividad del espectador sin instaurarse completamente al no tratarse de un concepto, con lo que nos encontramos con incontables vivencias fruto de la observación. Estas imágenes, en su simpleza, no requieren de un saber previo, son expresión de un lenguaje nuevo, ingenuo y Bachelard afirma: «El poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje. Para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es antes que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma.»³²

Resulta preciso aclarar la distinción que para el filósofo francés se produce entre espíritu y alma. En la filosofía de la poesía, espíritu y alma no son lo mismo. Tanto en la filosofía en lengua francesa como en la filosofía en lengua castellana y catalana se consideran

³² *Ibid.* p.11.

sinónimas a las palabras alma y espíritu, al contrario de lo que hace la filosofía en lengua alemana que hace una distinción clara entre ambas palabras. Gaston Bachelard nos habla del alma en los términos de una filosofía de la obra poética que no tiene que simplificar el vocabulario y considera que espíritu y alma no son sinónimos. «La palabra alma es una palabra inmortal. En ciertos poemas es indeleble. El alma tiene «luz interior»³³, una luz que tiene «una visión interior»³⁴ que es capaz de plasmar en el mundo exterior, se trata de una luz que no es eco de la luz del mundo. Los artistas, y entre ellos los cineastas, nos hablan desde el alma, son creadores de luces y las obras de arte son «un fenómeno del alma»³⁵.

Los fenómenos del espíritu tienen una conciencia mucho más voluntariosa que los fenómenos del alma que son mucho más tranquilos y silenciosos. En determinadas obras, el alma está comprometida en la poesía de dichas obras. En la obra poética las tensiones que se expresan no necesariamente son consecuencia del saber y Bachelard escribe: «Las dialécticas de la inspiración y del talento se iluminan si se consideran sus dos polos: el alma y el espíritu. A nuestro juicio, alma y espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética en sus diversos matices, para seguir sobre todo la evolución de las imágenes poéticas desde el ensueño hasta la ejecución.»³⁶

Otra de las cuestiones radicales en el pensamiento bachelardiano, es «el ensueño poético como fenomenología del alma»³⁷. Nos explica que en el hacer poético no todo procede del conocimiento. Para analizar los fenómenos de la imagen poética y sobre todo para analizar el desarrollo de las imágenes poéticas desde la ensoñación hasta la realización, entiende como imprescindibles el alma y el espíritu. La ensoñación se ha identificado con ese estadio previo al sueño, pero, cuando habla de ensoñación poética, Bachelard nos dirige hacia un tipo de ensueño que «(...) goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético

33 *Ibid.* p.11.

34 *Ibid.* p.11.

35 *Ibid.* p.11.

36 *Ibid.* p.13.

37 *Ibid.* p.13.

el alma vela, sin tensión, descansada y activa. Para un poema completo, bien estructurado, será preciso que el espíritu lo prefigure en proyecto. Pero para una simple imagen poética, no hay proyecto, no hace falta más que un movimiento del alma. En una imagen poética el alma dice su presencia.»³⁸

Si pensamos en cine y concretamente pensamos en cine neorrealista italiano, en seguida nos vienen a la cabeza films en los que identificamos ese fenómeno que proviene del alma del director, de esa luz interior. Como ejemplo inicial y clarificador del sentido bachelardiano de imagen poética dentro de la temática que abordamos en nuestra investigación, aunque de forma tangencial, ya que, no vamos a abordar la cuestión de la ciudad como espacio, tendríamos la secuencia final de *Roma, ciudad abierta*. En dicha secuencia vemos como el grupo de niños que acaban de presenciar una escena terrible y cruel, el fusilamiento de Don Pietro en el *Forte Trionfale* (la ex *caserma* “Arnaldo Ulivelli”), tristes, pero, con paso firme, se dirigen, por la *Via Trionfale*, desde lo alto del Monte Mario hacia la ciudad de Roma con la cúpula de la basílica de San Pedro al fondo.

Es una imagen poética que nos sitúa en nuestra contemporaneidad la presencia de Rossellini, que nos habla de la esperanza. Una esperanza representada por los niños que, después de la barbarie, se dirigen triunfales hacia el espacio urbano, un espacio generador de oportunidades y generador de futuro. Se dirigen hacia Roma, la ciudad eterna, una ciudad que permanece más allá de las culturas que han ido ocupando su espacio. Àngel Quintana nos dice al respecto de esta secuencia que “Los niños, sin padres, deben levantar los cimientos de la nueva Italia.”³⁹

La fenomenología establece una duplicidad en la recepción de la obra de arte. Por un lado, considera las resonancias sentimentales, que pueden ser más o menos ricas en función de si esa riqueza está en nosotros o en la obra poética. Considera que las resonancias se diseminan sobre las dimensiones de nuestra vida. Por otro lado, la repercusión



Roberto Rossellini
Roma, ciudad abierta, 1945
Fotograma

³⁸ *Ibid.* p.13.

³⁹ Àngel Quintana. *El cine italiano 1942-1961*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997. p.79.

de esa recepción de la obra nos incita, a través de nuestra existencia, a penetrar en el ser. Gaston Bachelard escribe: «En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio en el ser.»⁴⁰

La repercusión hace que parezca que el ser del artista sea el nuestro, la obra nos atrae por completo. Lo profundo y el desbordamiento que produce la obra de arte corresponden a la dualidad «resonancia-repercusión». Con ese desbordamiento del artista hace emerger en nosotros la hondura del pensamiento. El análisis fenomenológico lleva «hacia las exuberancias del espíritu y hacia la profundidad del alma».⁴¹ Como se ha dicho anteriormente, la imagen poética, debido a esa repercusión, nos ubica en el principio del ser hablante. La repercusión de la imagen poética nos da la topografía donde situar al artista, al ser hablante. Dentro de esa dualidad entre resonancia y repercusión es, una vez hemos sido afectados por esta última, que podremos sentir las resonancias sentimentales, los ecos del pasado que llevamos. Así nos habla sobre la fenomenología: «Por principio, la fenomenología liquida un pasado y se enfrenta con la novedad.»⁴²

⁴⁰ Gaston Bachelard. *op.cit.* p.14.

⁴¹ *Ibid.* p.15.

⁴² *Ibid.* p.24.

LA INTERIORIDAD Y LOS LÍMITES
EN
GERMANIA, ANNO ZERO

En el verano de 1946, murió Romano Rossellini, hijo de Roberto Rossellini, como consecuencia de una inesperada enfermedad. La muerte de Romano afectó profundamente al director y fue una de las causas de la idea de *Germania, anno zero* que está dedicado a Romano.

El proyecto empezó a tomar forma en una estancia de Rossellini en París que se prolongó desde finales de 1946 hasta septiembre de 1947. En París el cineasta entró en contacto con Joseph Burstyn (1889-1953), un productor norteamericano. El proyecto inicial era una adaptación de la novela *Native son* (1940) de Richard Wright (1908-1960). Posteriormente, un segundo proyecto surgió de la novela *Cristo fra i muratori* (1939) de Pietro Di Donato (1911-1992). Fueron sucediéndose otros proyectos, el último fue uno de carácter social que se titulaba *Emigrazione clandestina degli italiani in Francia*, cuya idea acabó siendo el argumento de *Il cammino della speranza*.

Roberto Rossellini abandonó momentáneamente los cuatro proyectos y se centró en un encargo de la *Union Général Cinématographique* (UGC) para un film sobre el fin de la guerra en Alemania. Se trasladó a Berlín con una breve exposición general del argumento: «Es la historia de un niño, de un ser inocente, que gracias a la distorsión de una educación utópica comete un crimen creyendo hacer un gesto heroico. Al no desaparecer de su juicio interior el peso de la moral, decide suicidarse para huir de la maldad y de su gran contradicción.»⁴³

Tras un viaje a Berlín en el que Rossellini buscó localizaciones y actores alemanes desconocidos, entre los que contactó con un niño que trabajaba en un circo como acróbata, Edmund Meschke, empezó a rodar en agosto de 1947. Todos los exteriores del film fueron rodados en Berlín, pero, los interiores se filmaron entre noviembre de 1947 y enero de 1948 en Roma.⁴⁴



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma

⁴³ Angel Quintana. *Roberto Rossellini*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. p.89.

⁴⁴ *Ibid.* p.91.

Germania, anno zero es el film que cierra la trilogía rosselliniana sobre la guerra. Es un film filmado en las ruinas de Berlín después de la Segunda Guerra Mundial, que narra el envilecimiento moral de toda una sociedad, como consecuencia de la crueldad del nazismo y de la guerra. En paralelo nos muestra cómo, estos acontecimientos, han hecho mella en la vida de un niño de doce años que a la fuerza ha tenido que madurar muy deprisa y se ha tenido que convertir en un adulto de manera precipitada. La obra surge de la decisión de captar el presente. «Este film no es un acto de acusación del pueblo alemán, ni una defensa de sus objetivos. Es la simple constatación de unos hechos.»⁴⁵ Esa constatación a la que hace referencia el texto conlleva la decisión, por parte de Roberto Rossellini, de poner el foco sobre el mundo contemporáneo que filma. Hace un tratamiento de la realidad que tiende a ver y juzgar las cosas por el lado más desfavorable. Esa voluntad de denuncia del presente que surge ajustada a la necesidad de la contemporaneidad, inició un camino en el cine de Roberto Rossellini que provocó que, por un tiempo, dejara la historicidad.

La narración está establecida en base al recorrido de Edmund (Edmund Meschke) por los diferentes escenarios en los que transcurre su vida, que se acaba convirtiendo en un vía crucis. En *Germania, anno zero* la ficción tiene un perfil muy bajo y se organiza con la conexión que tiene el niño con el ambiente que le rodea. Roberto Rossellini no pretende contarnos las razones del comportamiento de Edmund, sólo nos enseña sus actos, y nos presenta a un niño que no demuestra las emociones propias de su edad. Edmund es presentado como un niño que se ha hecho adulto demasiado deprisa.

El relato está organizado a partir de los elementos que han hecho que Edmund sea como es. En primer lugar, tenemos la condicionalidad que produce el Berlín de 1947. El director nos muestra una ciudad que, en ruinas, vive el hambre y en la que aparecen rémoras del pasado más inmediato. El entorno que filma Rossellini que en muchas ocasiones es en clave alta, nos puede llevar a recordar algunos de los elementos característicos del cine



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma

⁴⁵ Texto que presenta el film después de los títulos de crédito.

⁴⁶ Angel Quintana *op.cit.* p.92.

expresionista alemán. «Las ruinas de la ciudad poseen una carga simbólica que va mucho más lejos de la realidad.»⁴⁶ En algunas de las secuencias, como en la que en las ruinas del edificio de la Cancillería Edmund le ponen un disco de un discurso del Führer a unos soldados americanos y la voz de Hitler resuena por todo el edificio, Rossellini nos hace tener consciencia de que el nazismo está presente todavía en las ruinas de la ciudad.⁴⁷



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma

En segundo lugar, tenemos a la familia de Edmund. La desestructuración familiar está presente de manera permanente y nos provoca una gran angustia. Un padre enfermo que no puede moverse de la cama; un hermano que, cobardemente, se esconde y no trabaja y una hermana que alterna por las noches; son los miembros de la familia que Edmund siente que tiene que proteger.

⁴⁶ Angel Quintana *op.cit.* p.92.

⁴⁷ Anexo 1, *Germania, anno zero* secuencia no 7 p.128.

En tercer lugar, tenemos la educación que ha recibido Edmund de manos de los nazis y que, de manera más o menos tácita, se convertirá en uno de los desencadenantes de la tragedia. Las frases que Herr Enning (Eric Gühne), el maestro pederasta, que es mostrado como una persona depravada, serán ese desencadenante de la idea de acabar con la vida de su padre: «Todos tenemos problemas y los viejos más. Tu has hecho lo que has podido, no se puede luchar contra el destino. (...) Si muere se acabó, todos tenemos que morir un día u otro. ¿Queréis destrozarnos por salvar a un viejo inútil? (...) Ya te lo he dicho, déjate de sentimentalismos. La vida es como es, hay que afrontarla con valentía. ¿Tienes miedo de que se muera tu padre? Aprende de la naturaleza. Los débiles son eliminados por los fuertes. A veces es necesario sacrificar a los débiles. Es una ley de la que ni los hombres pueden huir. Esto es una derrota y de lo que se trata es de sobrevivir. Vamos, vamos Edmund no seas necio y asume tu propia responsabilidad»⁴⁸

En *Germania, anno zero* estamos ante un film que nos habla sobre las consecuencias de una ideología que lleva asociada la corrupción moral y la degeneración del ser humano. El personaje del niño representa la presencia de la infancia robada y sin presente. El suicidio de Edmund nos desvela hasta qué punto, esa ideología destructora, puede tener la capacidad de limitar y condicionar la personalidad hasta anularla. El suicidio se convirtió en una demostración más del pesimismo que sobrevolaba el ambiente de la Europa de posguerra como se ha hecho mención en la introducción de este trabajo.

Desde el punto de vista bachelardiano enmarcamos *Germania, anno zero* en «La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera.»⁴⁹ Para el francés, la dialéctica que se establece entre el interior y el exterior es una dialéctica que disecciona, que separa, aunque podamos encontrar topografías intermedias, de tránsito, en las que no está tan clara la distinción. La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera tiene la dureza de una dialéctica del sí y del no, una dialéctica que es decisoria, «que lo decide todo»⁵⁰ y en la que las imágenes de lo positivo y lo negativo acaban predominando.



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma

⁴⁸ Diálogo de Herr Enning con Edmund en la secuencia no 10.

⁴⁹ Gaston Bachelard. *op.cit.* p.250.

⁵⁰ *Ibid.* p.250.

El film de Rossellini se caracteriza, como se ha dicho anteriormente, por el via crucis que se ve obligado a recorrer Edmund. Ya desde la secuencia inicial de créditos que, es un recorrido por el Berlín de poco después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, Rossellini nos muestra el elemento que va a ir acompañando a Edmund a lo largo de toda la narración. Nos muestra la ruina, que se ha convertido en elemento constitutivo del paisaje, una imagen que desdibuja los límites físicos que separan entre lo de dentro y lo de fuera, y que, como veremos en la trama, otro tipo de límites también van a estar en juego. Podemos observar como los espacios de transición entre el interior y el exterior de lo que fueron viviendas dominan por completo la vida. La imagen de esa ciudad sin límites podríamos verla como una imagen poética de lo difusos que se hacen los límites del ser en situaciones de falta de cobijo, de orientación y de identidad.

El recorrido de Edmund es un recorrido lleno de decisiones constantes, decisiones que configuran imágenes del bien y del mal, de lo positivo y de lo negativo. Vemos que, en la secuencia en la que vuelve a casa después de cavar tumbas, al pasar del exterior al interior, al cruzar el linde que separa la calle de la portería, Edmund arrastra toda una estela de tristeza y de desazón.⁵¹ Tristeza y desazón que se prolongarán por algún tiempo en el interior de la vivienda. Al cruzar la puerta de la casa donde vive Edmund con su familia y otras cuatro familias más, vemos que el interior no es capaz del todo de darle amparo, vemos que estamos ante un ser desorientado que cree haber encontrado el sentido a su vida haciéndose cargo de la de sus seres queridos; la guerra no le ha dado el tiempo necesario para madurar lentamente.

El padre de Edmund, sumido en una enfermedad que le impide moverse de la cama, es el único refugio para el niño. Es un personaje con identidad que intenta orientar a sus tres hijos. Unos hijos que a causa de la guerra están perdidos, en la intemperie. Cada uno de los tres reacciona de diferente manera ante ese exterior hostil, Karl-Heinz (Franz Krüger) se esconde y huye, Eva (Ingetraud Hinze) se distrae alternando con extranjeros y Edmund se responsabiliza de todos.



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma

⁵¹ Anexo 1, *Germania, anno zero* secuencia no 3 p.127.

Una de las secuencias más determinantes para la vida de Edmund, se inicia con un plano general en el que unos niños juegan en la fuente de Neptuno en Berlín.⁵² El protagonista se los mira y por un momento parece que quiere también jugar como ellos y se sienta a mirar. Es uno de los momentos decisivos; el ser de un niño de doce años, aparentemente maduro, un ser que está intentando encontrar orientación, que se encuentra en la intemperie, que no consigue el bienestar que debería tener bajo el techo del hogar, en realidad no es tan maduro, está en el tránsito entre la niñez y el mundo adulto. El mundo infantil todavía le llama, pero, desafortunadamente se cruza en su camino la maldad; una maldad encarnada en el maestro Enning y que Rossellini nos la muestra sin ambages desde el primer momento, provocando una desorientación absoluta en Edmund. Un cruce de caminos que marcará el desarrollo de la trama y que abocará al niño a un desenlace indeseado. Bachelard escribe: «¡Y qué espiral es el ser del hombre! En esta espiral ¡cuántos dinamismo se invierten! Ya no se sabe en seguida si se corre al centro o si se evade uno de él. Los poetas conocen bien este ser de la vacilación del ser.»⁵³



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma

52 Anexo 1, *Germania, anno zero* secuencia no 6 p.128.

53 Gaston Bachelard. *op.cit.* p.252.

En esa misma secuencia, cuando Edmund y Herr Enning, tras el viaje en tranvía, llegan a casa del maestro, Rossellini nos deja ver el momento en el que traspasan el umbral de la casa. Resulta interesante tener presente lo que dice Gaston Bachelard respecto de los límites: por un lado, cuando habla desde el punto de vista de la geometría dice que: «la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras.»⁵⁴ y, por otro lado, nos indica que, fuera de ese geometrismo, los poetas son capaces de «refinamientos de experiencia de intimidad y de "evasiones" de imaginación»⁵⁵ y señala que «Entre lo concreto (lo de dentro) y lo vasto (lo de fuera) la oposición no es franca. Al menor toque, aparece la desimetría. Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas.»⁵⁶ En esta secuencia, Rossellini transgrede esa correspondencia que debería regir entre lo de fuera y lo de dentro de la casa del maestro. Lo que siempre se espera es que lo de fuera pueda ser hostil y lo de dentro pueda tener la capacidad de habitar, de cobijar de la intemperie. El espectador puede intuir, de la actitud de Herr Enning, que Edmund va a entrar en un espacio dañino, que se dirige al infierno dentro de un hogar. Esa transgresión del director, Bachelard la situaría en la poética de la imaginación: «De todas maneras, lo de dentro y lo de fuera vividos por la imaginación no pueden ya tomarse en su simple reciprocidad; en adelante, no hablando ya de geometría (...) nos daremos cuenta de que la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera se multiplica y se diversifica en innumerables matices.»⁵⁷ porque Rossellini va a hacer desaparecer la superficie que hace de contención, va a hacer desaparecer el límite, en el momento en el que Edmund entre en esa casa; «Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a tocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados.»⁵⁸ Edmund, sin ser consciente, va a sufrir el dolor de ambos lados sin distinción.

Analizando la imagen poética que Rossellini utiliza en esta parte de la secuencia, vemos que tiene básicamente dos planos. El primero, una panorámica horizontal hacia la de-

54 *Ibid.* p.254.

55 *Ibid.* p.254.

56 *Ibid.* p.254.

57 *Ibid.* p.255.

58 *Ibid.* p.256.

recha acompaña a los dos personajes, que se acercan a la entrada del edificio, que se encuentra en una zona de sombra total y que, a consecuencia de la clave tan alta, les hace casi invisibles al entrar en el edificio. El segundo, pasa con un corte a un plano fijo desde el interior del edificio en el que vemos un contraluz; en el exterior la luz es más abundante y no percibimos la presencia del niño y el maestro hasta que están dentro. Son unos cambios lumínicos que Rossellini utiliza para enfatizar, en el primer plano de la secuencia, el paso de la luz a la sombra, con toda la carga simbólica que conlleva y, en segundo plano, también utiliza esa carga simbólica, aunque el contraste entre lo de fuera y lo de dentro quede más ambiguo.



En el interior estamos en un palacete en semirruina, la cámara vuelve a una panorámica horizontal a la derecha siguiendo a los dos personajes que intentan pasar desapercibidos de un hombre que, junto a su mujer y su hija, están ociosos en un salón. Bajo la falsa apariencia del cariño el hombre del salón acaricia el brazo de Edmund de forma claramente inapropiada, con ese desagradable tufo a pederasta, mientras habla con su mujer y con Herr Enning. En el recorrido hasta la habitación del maestro, vuelven a intentar pasar inadvertidos, en este caso del general von Laubniz (Conde Franz von Treuberg). Rossellini con su forma de narrar nos va mostrando la ruina interior, la de las zonas comunes del palacete, como si esos espacios de circulación fueran una anticipación de la moral abyecta que, como iremos viendo, se vive en esa casa.

Al llegar Edmund y Herr Enning a la puerta de su habitación, Rossellini vuelve a crear un diálogo, una confrontación a través del plano-contraplano que, aunque se produce en un instante, nos habla de la intimidad y de la condición de necesidad de esa intimidad. Podría parecer que, tras el recorrido por la ruina, el estado de la habitación tendría que estar acorde con esa inmoralidad de lo que anticipamos que va a suceder en ese espacio, pero, no es así. Enning, para poder ganarse la confianza de los Edmunds que se han cruzado con él, vive una habitación que es un espacio habitable, protector.

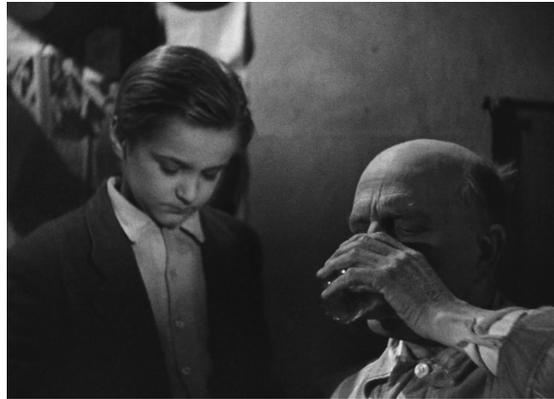


En la última secuencia, que se produce tras el envenenamiento de Herr Köhler (Ernst Pittschau) a manos de Edmund, Rossellini inicia la narración final con la imagen poética del vagabundeo del niño por las calles del Berlín en ruinas.⁵⁹ En los planos iniciales de la secuencia, podemos ver que se trata de una serie de imágenes que fueron rodadas de noche, con película de alta sensibilidad, porque se decidió no utilizar iluminación artificial y que, a causa del grano grueso propio de ese tipo de película, nos traslada a una especie de ensoñación de la pérdida de cobijo de Edmund. Nos muestra claramente que el niño está absolutamente perdido, ha tomado la decisión de irse de casa, de abandonar la compañía de sus hermanos, siente la falta de amparo y de orientación que le proporcionaba su padre. En el desarrollo de la trama, vemos como el niño va a buscar a quien él considera otro referente, Herr Enning, del que descubre que en realidad es un falso referente. A pesar de haber sido el incitador del terrible acto que ha cometido, se desentiende y, a partir de ahí, el recorrido por el que transcurre Edmund vuelve a ser el de la ciudad derruida, con los espacios interiores de las viviendas expuestos al exterior, con la práctica desaparición de los límites del interior y del exterior. Una imagen con la que Rossellini quiere reforzar el estado emocional del personaje que jugueteando, pero con el desarraigo y con peso del remordimiento, se dirige hacia el desenlace fatídico del suicidio en la ruina. Una imagen final con la que el cineasta cierra la narración y que, desde un punto de vista, bachelardiano nos habla del espacio deshabitado, del espacio sin límites entre lo de dentro y lo de fuera, de la pérdida de orientación y de intimidad sin la bondad del espacio habitado.



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma

59 Anexo 1, *Germania, anno zero* secuencia no 12 p.130.



LA IMAGEN POÉTICA DE LA CASA
EN EL NEORREALISMO
CINEMATOGRAFICO ITALIANO

Gian Peiro Brunetta nos desgrana cómo a partir de Roma, ciudad abierta, que de acuerdo con la opinión generalizada y canónicamente instituida sitúa el punto de partida del neorrealismo italiano, se inicia una nueva forma de ver y de concebir la representación de lo humano, de las cosas que le rodean y de la relación entre ambos en su contexto. «Il cinema che riprende il camino con Rossellini e Roma, ciudad abierta ha il carattere fondativo d'un nuovo modo di vedere, di rapportare lo sguardo al visibile, di fissare dei moduli prospettici e riconcepire la rappresentazione di uomini e cose a partire da una macchina da presa posta ad altezza d'uomo, portata alla visione di immagini fisse e alla percezione netta e ravvicinata dei rapporti tra l'individuo e tutti gli elementi del suo ambiente.»⁶⁰

Brunetta explica que las posibilidades que explota el cine neorrealista de contar las historias de todos, de transmitir el goce de la cotidianidad y de los sentimientos comunes, ofrece la sensación de poder explicarlo todo dando rienda suelta a la invención al explorar la realidad visible, yendo a percibir los espacios sin tener en cuenta los límites impuestos por la razón, más allá de los territorios de la imaginación y de los sueños.

Al contrario de lo que ocurre con los escritores que, a través de sus ideas, traen a la imaginación la imagen poética del espacio de la habitación modesta y que lo hacen muy brevemente porque tienen poco que describir, el cine neorrealista italiano ha tenido el mérito y la capacidad de registrar y hacer ver un país y su historia a partir de lo humilde. Una parte del cine italiano de los años cuarenta y cincuenta ha procurado fijar la mirada de forma preferente en los fenómenos que, desde la imagen de la humildad, nos hablan del espacio habitado.

Tenemos en la filmografía neorrealista y posneorrealista obras clave en las que el espíritu de la casa está más concentrado, son celuloideos que han entrado a formar parte del imaginario del habitar y de la intimidad del espacio interior, en los que la casa se convierte

⁶⁰ Gian Piero Brunetta. *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*. Torino: Giulio Einaudi, 2003. p.151.

en un objeto fabricado para afrontar el mundo y vamos a analizar algunos de ellos. Por un lado, de manera más pormenorizada vamos a ver: *Noble gesta*, *Milagro en Milán* y *El techo* y, por otro lado, de una manera más superficial, no por falta de ganas sino debido a la naturaleza de este trabajo: *Roma, ciudad abierta*, *Paisà*, *Germania, anno zero*, *Ladrón de bicicletas*, *La terra trema*, *Il cammino della speranza*, *Milagro en Milán*, *Stromboli*, *Umberto D*, *Europa '51* y *El ferroviario*.

A partir de un cierto momento el cine de Luigi Zampa empieza a relacionarse con la realidad, se convierte en algo diferente a lo que había hecho hasta entonces, dejando de lado mitos nostálgicos. Entre sus cuatro obras neorrealistas *Un americano in vacanze* (Luigi Zampa, 1945), *Vivir en paz* (*Vivere in pace*, Luigi Zampa, 1946), *Noble gesta* (*L'onorevole Angelina*, Luigi Zampa, 1947) y *Anni difficile* (Luigi Zampa, 1947), para Alberto Pezzotta, *Noble gesta* sería el film más “ortodoxamente” neorrealista del cineasta. Para la crítica es una obra que pasó desapercibida porque Zampa no es visto como parte del selecto club de los directores a tener en cuenta y su film es poco estudiado incluso por la historiografía. De los films que realiza en aquellos años es el que más recauda y eso que 1947 marca un claro descenso en la taquilla de los films que serán etiquetados como neorrealistas. *Noble gesta* se introduce plenamente en la realidad que empieza a distanciarse de los films de mayor éxito, en el contexto en el que el gusto de los espectadores ha vuelto a los géneros anteriores a la guerra y donde por ejemplo *Come persi la guerra* (Carlo Borghesio, 1947) reduce a una farsa la historia pasada.

1. ANÁLISIS Y CONTEXTUA- LIZACIÓN GENERAL

En este film Luigi Zampa parte, como sucederá con otro film, en este caso no neorrealista, *Processo alla città* (Luigi Zampa, 1952), de un hecho de crónica de una anécdota de revueltas de protesta en la periferia romana, pero, representa una realidad social mucho menos complaciente que sus obras anteriores al período neorrealista. En una barriada del extrarradio de Roma, las madres de familia desesperadas deciden una serie de acciones drásticas, tanto violentas como no, para reclamar sus derechos. Pedían tener alimentos sin tener que pasar por el mercado negro, mover una parada de autobús, tener agua potable, un comedor social para los hijos, un techo seguro para dormir, evitar las inundaciones crónicas en caso de lluvia, etc. Los coautores del argumento son Piero Tellini y Suso Cecchi D'Amico, quien conocía bien a la Magnani, acreditada también como coguionista.

En *Noble gesta* Zampa utiliza por primera vez unas localizaciones exclusivamente urbanas, o mejor dicho, periféricas. El realizador representa espacios llenos de personas, como se puede ver por ejemplo en el plano-secuencia inicial que nos muestra una casa reducida en la que duerme la familia de Angelina (Anna Magnani), vemos el interior de una vivienda cuyos numerosos habitantes duermen en un espacio muy limitado. La participación de un gran número de personas establece la forma y el contenido del film. La multitud de mujeres que siguen a Angelina es como un fluido que no cesa de moverse que, junto al vibrante montaje de Eraldo Da Roma (1900-1981), hace que los espectadores participen de la emoción de la narración. «Ricorda a tratti l'essenzialità drammaturgica della scuola sovietica, scontata però di ogni ricerca formalista».⁶¹

La naturaleza, las nubes, el campo, la belleza con la que iniciaba sus anteriores films, en *Noble gesta* es sustituida por la ciudad superpoblada, fea, sucia, por la ciudad real, una ciudad que es la misma que un año después veremos en *Ladrón de bicicletas*. Observamos como en la obra zampiana se ha introducido una nueva perspectiva, una nueva mirada que va acompañada también de una nueva sensibilidad ética. En la secuencia inicial,

⁶¹ Giorgio De Vicenti. «Il dopoguerra di Castellani, Lattuada e Zampa». En *Storia del cinema italiano. volume VII (1945/1948)*. p. 225. Cit. en Alberto Pezzotta. *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*. Bologna: Edizioni cineteca di Bologna, 2012 p.111.

los títulos de crédito se superponen sobre un *phantom ride* que fluye en una panorámica urbana por la periferia de Roma; unas imágenes carentes de belleza convencional que enlaza con un traveling que se aproxima a las viviendas y que nos muestra la pobreza de los habitantes de Pietralata.

El trabajo de Zampa se centra no sólo en realzar la importancia de lo que se dice a través del referente, sino que, también se esfuerza en hacerlo a través del estilo. Volviendo a la secuencia inicial, -en la que la grúa que baja hacia la puerta de la casa, se desliza hacia la izquierda y ese plano se conecta con un fluido plano-secuencia dentro de la casa, que conserva la misma trayectoria como si la cámara hubiera atravesado la pared- el cineasta sabe que quiere mostrarnos cómo es, en un interior humilde, la vida de una familia numerosa, de siete personas, y también sabe cómo conseguir que lo veamos con la facilidad y con la sencillez de ese gesto estético propio de un artista, gesto que ennoblece al film. Zampa ha encontrado una nueva forma de relacionarse con la realidad en la que los personajes modestos son tratados con el máximo compromiso estético como una declaración de intenciones y con una nueva conciencia.

Ese destacable estilo que el director inserta al inicio del film se relaciona de inmediato con la mirada ajena de los periodistas que aparecen,⁶² que como hienas, van a la búsqueda de imágenes sensacionalistas de la miseria. Zampa quiere denunciar esa mirada paternalista y discriminatoria que, desde la prensa, se hace de la gente humilde y la contrapone con una propuesta que apunta a una mirada verdadera carente de retórica que tiene la empatía y el respeto necesario a través de un lenguaje cinematográfico que produce en el público el pathos que buscaba.

En la representación de los espacios sociales Luigi Zampa también consigue que nos sintamos afectados, nos pide que nos sumemos a la mirada que nos muestra y no podemos hacer otra cosa que hacerlo. Tenemos dos ejemplos claros en la trama del film. El prime-



Luigi Zampa
Noble gesta, 1947
Fotograma



Luigi Zampa
Noble gesta, 1947
Fotograma

⁶² Anexo 1, *Noble gesta* secuencia no 3 p.122.

ro, ante la inhospitalidad del suburbio que es sometido a periódicas inundaciones,⁶³ el director nos informa con detalle, por un lado, que esas casas baratas fueron edificadas durante el fascismo en un terreno no apto por un especulador que se embolsó mucho dinero de fondos estatales y, por otro lado, que ese personaje deshonesto sigue aprovechándose de su posición para seguir haciendo dinero, en perjuicio de los más pobres, con el nuevo régimen.⁶⁴ El segundo, Zampa nos muestra el ambiente de la pequeña burguesía que a ojos del espectador es rechazado por cuanto de corrupción y desapego representa,⁶⁵ tal y como sucederá posteriormente en *Milagro en Milán* con los grandes capitalistas especuladores de la construcción.

Como hemos dicho *Noble gesta* pasó bastante desapercibido ante la crítica y la historiografía, pero, ha generado algunos debates sobre si pertenece al grupo de films de denuncia social o si pertenece al grupo en el que se ensalzan los valores tradicionales. Por un lado, hubieron voces desde la izquierda, como la de Umberto Barbaro, que tacharon *Noble gesta* de «qualunquista». Por otro lado, Alberto Pezzotta (1965-) no está de acuerdo con Giorgio De Vicenti (1944-) que escribió al respecto de *Noble gesta* que «la riproposizione studiata e molto ben calibrata dei valori più ovvi e consolidati della famiglia e della fiducia nella giustizia dello Stato».⁶⁶ Más bien considera todo lo contrario recordando que los círculos de izquierda extraparlamentarios en los años sesenta elogiaban el sentido y el espíritu del film de Zampa.

Luigi Zampa evita cualquier posicionamiento ideológico, aunque entre las madres que siguen a Angelina haya una que repite «Ha de veni' baffone»⁶⁷. Posiblemente debido al origen proletario del cineasta, sí que se produce un apoyo incondicional al proletariado rebelde, pero, con un propósito de justicia primigenia. No siente una motivación ideológica, no tiene conciencia de lucha en contra de las estructuras económicas de explotación del proletariado, Zampa se siente en sintonía moral en la Roma periférica. También nos encontramos con algunos ingredientes de mediación entre clases sociales mediante



Luigi Zampa
Noble gesta, 1947
Fotograma



63 Anexo 1, *Noble gesta* secuencia no 7 p.123.

64 Anexo 1, *Noble gesta* secuencia no 9 p.124.

65 Anexo 1, *Noble gesta* secuencia no 13 p.125.

66 Giorgio De Vicenti *op.cit.* p.113.

67 Expresión que parece hacer referencia a Stalin que significa que alguien vendrá a poner todo en su sitio.

los recursos narrativos más tradicionales, por ejemplo, el hecho de que Filippo Garrone (Franco Zeffirelli), el hijo del corrupto constructor, se enamora de la hija de Angelina.

El final de *Noble gesta* tradicionalmente ha sido leído como otro planteamiento de normalización. Parte del público y de los especialistas querían ver una especie de vuelta al orden establecido tras los episodios de caos que provocan Angelina y las mujeres que le siguen, al tomar la iniciativa y plantar cara al poder y a los hombres; se trata de una rebelión contingente.

El director consigue a través de un encuadre saturado de personajes -en el que esos personajes están bien definidos y participan en la narración, casi con carácter documental y, por tanto, ciertamente neorrealista- mostrarnos los espacios estrechos en los que vivía la población. También vemos que la comedia dialectal está presente en el estilo de Zampa, de hecho es el medio expositivo con el que trata las cosas serias. Podríamos afirmar que el estilo de Zampa es un estilo mixto, útil y con capacidad para tratar temas delicados que, como se ha dicho anteriormente, se infravaloró o provocó recelo en los especialistas.

A nuestro parecer *Noble gesta* no peca de pretender la equiparación política. El realizador, por un lado, nos muestra sin ambages la maldad, una maldad que está íntimamente relacionada con el poder fascista, por otro lado, Angelina no quiere vivir en paz, es un personaje activo, nada apolítico y tampoco es egoísta; todo lo contrario, lo que hace lo hace por la comunidad.

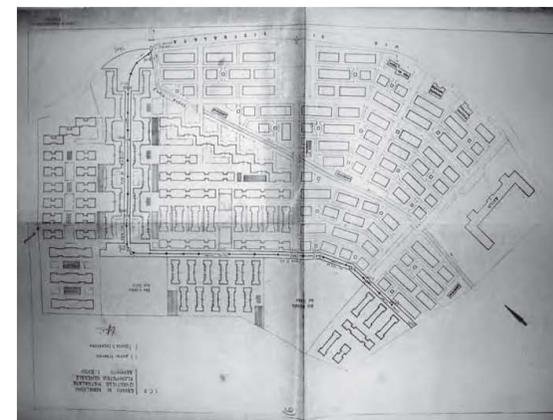
Cierto sector de la historiografía no considera que *Noble gesta* sea un film neorrealista, no porque le falten ingredientes sino por lo que le sobra como dice Alberto Pezzota: «Forse la spiegazione non è in ciò che manca, ma in ciò che ha di più: il ritmo e il tono da commedia e da teatro dialettale, il fatto di essere concepito come film per il popolo



Luigi Zampa
Noble gesta, 1947
Fotograma

e non solo sul popolo, l'impostazione colloquiale e vernacolare, che pure non va a discapito, come si è cercato di mostrare, di una confezione alta e di una consapevolezza dei mezzi espressivi. Zampa conosce il linguaggio del neorealismo canonico meglio di quanto si evince dalle sue dichiarazioni: ma lo usa come un ingrediente tra gli altri.»⁶⁸

Vamos a introducir algunos datos sobre la borgata de Pietralata, la barriada donde se desarrolla la trama de *Noble gesta*. La aprobación del proyecto de construcción del núcleo de barracones, para acoger a las familias desahuciadas por Mussolini del centro histórico de Roma, fue en febrero de 1934. El proyecto incluía barracones formados por habitaciones combinadas de varias maneras, cada una de tamaño 5 x 4 metros y destaca que el espacio vital de una familia, generalmente numerosa, se limitaba a un solo compartimento, como vemos en las secuencias del film. Las casas, similares a las de otros suburbios construidos en época fascista, tenían una altura de 2'45 metros con un espacio de rastreo (el espacio entre el suelo y el fondo de la casa) de apenas 30 centímetros. La planimetría de Pietralata contaba con 570 casas, 20 tiendas, 3 lavaderos, 88 letrinas comunes fuera de las casas, una guardería, la *Casa del Fascio*, la sede de la *Opera Nazionale Maternità e Infanzia* (ONMI), el ambulatorio médico y la iglesia. Las obras de construcción comenzaron en julio de 1935 con un primer núcleo de pabellones por un total de 362 viviendas y en febrero de 1936 se aprobó el proyecto de finalización, 118 viviendas más y a las que se añadieron 28 en 1940. El número total de barracones ascendió a 508, alquiladas según el primer plan de gestión a 25,50 liras por una habitación al mes, pronto subió a 31 liras por una habitación y cocina y 57 liras por dos habitaciones y cocina.⁶⁹



Borgata di Pietralata
Planimetría general, 1935-36
Archivio V Ripartizione, titolo 9, classe 9-5, 1935, fascicolo 41

⁶⁸ Giorgio De Vicenti *op.cit.* p.116.

⁶⁹ Luciano Villani. *Le Borgate del fascismo: Storia urbana, politica e sociale della periferia romana.*

En *Milagro en Milán* Vittorio De Sica utiliza, para hacer pasar los títulos de crédito, un óleo sobre tabla de 1559 de Pieter Brueghel el Viejo (h. 1526-1569) de la Gemäldegalerie de Berlín, *Los proverbios flamencos*. Se trata de una obra que, como en otras de Brueghel -sólo hay que recordar por ejemplo *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma* del Kunsthistorisches Museum de Viena, también de 1559 o *La Procesión al Calvario* de 1564, también en el Kunsthistorisches Museum de Viena- la cantidad de personajes representados le confiere a la obra un abigarramiento considerable. Una cualidad que, a modo de presentación del film, nos va a acompañar en gran parte del metraje.

Milagro en Milán muestra una concepción del personaje extraño en una marginalidad positiva que refleja una dimensión de bondad no accesible para los otros personajes de la historia. El tema del argumento de Zavattini, que precede al cuento *Totò il buono* (1939) del propio Cesare Zavattini, es una crisis del modelo del hombre adulto e integrado en la sociedad y del personaje que debería ser reflejo de esa sociedad. El espacio de marginalidad en el que, Zavattini y De Sica, sitúan a Totò (Francesco Golisano), está ligado a una propuesta de identificación que configura una alteración, una extrañeza, que no llega al extremo de los excéntrico. Los habitantes del asentamiento chabolista y, sobre todo, la figura de Totò se presentan como un modelo que privilegia el mundo de la infancia y que el espectador reconoce perfectamente. En esta vuelta a la infancia encontramos algunos caracteres asociados a personajes marginales que, a menudo, se definen por la falta de lo que la sociedad considera como positivo, el desarrollo del individuo y la integración al grupo social adulto.

Este modelo de falta, que Zavattini y De Sica expresan en la vuelta a las formas infantiles, hace que Totò esté al margen del camino socialmente admitido de crecimiento individual; hecho que, al estar articulado dentro de una perspectiva que incluye diversos ambientes culturales, permite al espectador tener una visión completa de la extrañeza. Por tanto, vemos que este líder extraño se desarrolla en dos ámbitos: por un lado, se mueve en los

límites de lo social, ya que, algunas secuencias están enmarcadas en comportamientos socialmente admitidos, pero, otros no y, en segundo lugar, nos facilita una percepción reflexiva de las estructuras y los valores socialmente extraños como condición de posibilidad de un modelo alternativo. Totò se encuentra al margen de la definición social adulta, hecho que se expresa en la dimensión relacional de forma que nos encontramos con un personaje con una ingenuidad abierta y disponible a los demás; y estas son unas características que capacitan a Totò en la configuración del sistema de relaciones en una estructura de bondad.

La colectividad en el asentamiento de los vagabundos nos presenta una dimensión social atípica que, por la diversidad y la marginación, se aleja por completo del modelo social comúnmente admitido en la ciudad y refleja el valor utópico de lo colectivo dentro de la cotidianidad de la vida, por muy inusual que sea ésta, construyendo unos personajes excepcionales.

En *Milagro en Milán* Zavattini-De Sica nos presentan a Totò a través de una delimitación espacial. La separación de los ambientes en relación con el universo social comúnmente admitido, nos da la topografía donde situar la bondad. Por un lado, el espacio de Lolotta (Emma Gramatica), la anciana que se hará cargo del Totò abandonado al nacer, es el espacio de bondad por antonomasia. Es gracias a la abuela y a su mundo delimitado que Totò logrará desarrollarse en un ambiente de bondad y alegría. Por otro lado, tenemos el espacio del asentamiento de chabolas, donde la bondad es el leitmotiv y la razón de ser de ese espacio, que se presenta claramente en oposición al espacio de la ciudad, caracterizado por la presencia de miles de ciudadanos comparativamente mucho más ricos que los *barboni*.

En la primera secuencia en la que aparece el campo de barracas,⁷⁰ un espacio excéntrico y marginal, podemos ver la función de la luz en la narración; el espacio aparece sombrío

⁷⁰ Anexo 1, *Milagro en Milán* secuencia no 5 p.145.

y frío, definido por la nieve y por nubes bajas, y en este ambiente aparecen algunos rayos de sol que, atravesando las nubes, provocan alegría, felicidad y movimiento en sus habitantes, que saltando de un pie a otro intentan calentarse. De Sica-Zavattini aumentan el contraste con la aparición de un tren que observa la escena y que sitúa las miradas de la clase media en esa visión socialmente admitida respecto de los pobres que viven en chabolas.

La bondad de las zonas y de los personajes marginales que nos acompañan a lo largo de la obra la vemos traducida en el espacio comunitario, en la fiesta, en la apertura al otro y en los milagros; una bondad que es la expresión de la manera radical de cambiar la propia situación.

La idea de *El techo* surge en 1952 tras el encuentro de Cesare Zavattini con unos amigos de su hijo, Natale Zambon y su mujer. Él gana diez mil liras al mes y ella está embarazada y trabaja como criada. La pareja necesita, para cuando nazca el bebé, una vivienda un poco más grande y piensan autoconstruirse una casa en el barrio donde rodaron *Ladrón de bicicletas*, Val Melaina. La idea es que con sesenta mil liras que le cuestan los materiales y como Natale conoce el oficio, los compañeros le ayuden, lograr levantar las cuatro paredes y techar antes de que amanezca, ya que la ley les permitiría quedarse, sin peligro de que las autoridades les desalojen. La primera intención de Zavattini es que, con la financiación para construir la casita y algunos rollos de película virgen, la dirigiera Rossellini, pero, el proyecto se queda en un cajón hasta que De Sica lo retoma con Goffredo Lombardo, productor de la Titanus, con la pretensión de revivir el neorrealismo. Cesare Zavattini, que es autor del argumento y del guión, utiliza el apodo que, en el pasado, tenía como narrador, Baj, para nombrar al coronel que tiene como empleada a Luisa.

El film obtuvo el premio de la Organisation Catholique Internationale du Cinéma (OCIC) en el festival de Cannes, una organización creada en 1928 para coordinar el trabajo de

católicos activos en el mundo del cine.

En la secuencia que acompaña a los títulos de crédito,⁷¹ De Sica nos enseña el crecimiento de los barrios periféricos de Roma, vemos la imagen de los edificios en construcción en el quartiere Don Bosco al suroeste de la ciudad. A lo largo de todo el film podemos ver como están presentes las paradojas del momento de crecimiento que vivió la sociedad italiana tras la posguerra: por un lado, la necesidad de mano de obra para edificar todo ese boom constructivo que hubo y que es cubierta por la gente, que desde el campo se traslada a las grandes ciudades en busca de oportunidades y, por otro lado, la imposibilidad de que todas esas personas llegadas de fuera puedan alojarse.

Podemos identificar que, algunas situaciones, han sido tratadas de manera similar por De Sica y por Zavattini en otras colaboraciones. En primer lugar, podemos ver que el vagar por la calle de Antonio (Lamberto Maggiorani) y Bruno (Enzo Staiola) de *Ladrón de bicicletas* tiene cierta similitud con la búsqueda de alojamiento de Luisa (Gabriella Palotea) y Natale (Giorgio Listuzzi). En segundo lugar, tenemos alguna reminiscencia en *Umberto D* con el parecido entre María (Maria Pia Casilio) la criada de la casa donde vive Umberto (Carlo Battisti) y Gina (Maria Di Rollo), la hermana de Natale que está ocupando el puesto que dejó Luisa en casa de los Baj. Por último, tenemos la referencia a *Milagro en Milán* en la persecución por los agentes para el desalojo del poblado de chabolas y los Carabinieri que, sin estar presentes, es una figura que les persigue durante la edificación.

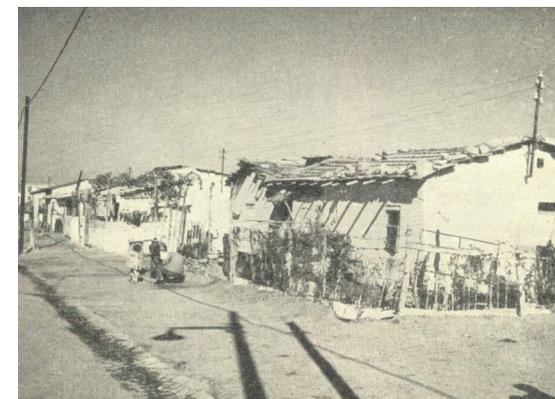
En cuanto a los aspectos arquitectónicos, como afirman en el texto Vittorio De Sica Santiago Aguilar (1959-) y Felipe Cabrerizo (1973-), el director filma, en interiores contruidos en estudio, los planos de la vivienda familiar llenos de personajes, poniendo de manifiesto de manera velada la falta de intimidad de la pareja que se acaba de casar. Un elemento que, en la filmografía de De Sica, tiene un papel destacado, las ventanas, que son aperturas al exterior, en la casa familiar de *El techo* no tienen el mismo papel, están

⁷¹ Anexo 1, *El techo* secuencia no 1 p.162.

cerradas al ruido que se produce en la calle por los automóviles. Respecto a los medios de transporte, a lo largo del film podemos notar la presencia del tranvía y de la bicicleta como los medios que sigue utilizando los precarios trabajadores del momento, incluso en el momento de la salida de la pareja de la casa, a Natale se le ve tirando de un carro con todas sus pertenencias. También aparecen las vías, el tren, los aviones y calles cada vez más cargadas de automóviles, como referencia al desarrollo económico indiscriminado y feroz. La televisión que, aún no se ha convertido en el elemento central de la casa, aparece como aglutinadora de gente para ver la noticia que narraba que, según estudios de los más ilustres científicos, el hombre podría llegar a la luna en 1957, hecho que no se produjo hasta 1969 con el Apollo 11.

Cabe mencionar algunos datos sobre la barriada de barracas en la que intentan por primera vez autoconstruirse la casa, la borgata Prenestina. Fue el primer experimento para reubicar a los desalojados del centro de la ciudad de Roma en junio de 1930, formó parte de la expansión hacia el este a lo largo de la vía ferroviaria Roma-Napoles, de una serie de parcelas y cooperativas de carácter más bien pobre. Fueron unos suburbios preparados para convertirse en verdaderos barrios que se caracterizaban por construcciones espontáneas y económicas en la que vivían mayoritariamente obreros y pequeños empleados del Estado. Según aparece en el pliego de condiciones de una de las primeras parcelas, inicialmente las barracas contaban con una cocina de unos doce metros cuadrados y una habitación de unos diez y seis, con un rincón reservado para el inodoro. Posteriormente, en 1931, se hicieron algunas unidades con una habitación más de similares dimensiones, destinadas a familias con varios hijos a cargo. En todo el asentamiento habían unas 200 barracas que pronto resultaron no ser aptas para ser habitadas.⁷²

La respuesta a la propuesta que Natale lanza a sus compañeros de trabajo para que le ayuden a construir la casa es un acto de solidaridad que para Zavattini es una manera de mostrar las contradicciones de los trabajadores, pero en De Sica, con su manera emotiva



Borgata di Prenestina
Fotografía, h.1957
Alloggi precari a Roma
Comune di Roma

⁷² Luciano Villani. *op.cit.*

de plantear el cine, permanece alejado de cualquier referencia de clase. Una emotividad que está presente en las secuencias de mayor intensidad, en las que no hay prácticamente diálogos.

En *El techo* la mujer juega un papel importante. Luisa es la que de forma activa busca donde vivir, es la que plantea la idea de la autoconstrucción de la casa, es la que también participa en la búsqueda de la financiación para la compra del material de construcción y es gracias a ella que se puede finalizar la casa al ir a buscar la ayuda de Cesare. Natale pone el esfuerzo físico, pero, es Luisa la instigadora de la búsqueda del bienestar.

Gaston Bachelard al hablar de la vivienda nos dirige la mirada hacia la imagen poética de la casa para hablarnos sobre la intimidad. Probablemente la casa, con su diversidad de elementos y su singularidad, es el mejor fenómeno sobre el que estudiar las virtudes y las cualidades de la intimidad del espacio interior; incorpora toda su significación concreta en un solo valor principal.

En la casa se produce la integración de los recuerdos, los sueños y los pensamientos del hombre. La casa, como veremos en algunos de los films que hemos seleccionado para ilustrarla, es una de las mayores fuerzas holísticas para esos recuerdos, esos sueños y esos pensamientos del individuo. Sin la casa el ser humano sería un ser sin atención, sin concentración y sin continuidad; en la casa el ser es un valor. «En un universo de dimensiones inimaginables, la casa es el rincón que actúa como centro del mundo. (...) La casa, como centro, hace que el mundo no sea ni caos ni dispersión total; es condición de que haya mundo.»⁷³

2. LA IMAGEN POÉTICA DE LA CASA

⁷³ Josep Maria Esquirol. *La resistencia íntima: ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado, 2015 p. 39.

En *Noble gesta* encontramos algunas secuencias con diferentes imágenes de la casa sobre las que reflexionar respecto de ese valor de intimidad del espacio interior. El plano-secuencia inicial deberíamos entenderlo como un manifiesto a la intimidad. ¿Hay alguna imagen que represente mejor la intimidad que la de alguien durmiendo en casa? En pocos segundos, Luigi Zampa nos ofrece la imagen poética de lo que es esa zona espiritual íntima y reservada de una familia, pero, no tan solo en el trávelin que, desde la calle, entra en la casa al alba, sino en la practica totalidad de los dos minutos y medio que dura la secuencia. El realizador nos presenta el descanso de una familia de siete personas que viven en una pequeña vivienda, en la que tienen que compartir cama los niños. En esa primera parte de la secuencia, nos encontramos con la paradoja, por un lado, de la imagen de la intimidad absoluta de una casa en la que se está durmiendo, cerrada a la intemperie, cerrada a las miradas extrañas, cerrada a la hostilidad del exterior y, por otro lado, de la imagen de la falta de intimidad personal a la que se ven sometidos los personajes por la falta de espacio. Pero, Zampa no se queda ahí, va más allá y nos hace partícipes de dos actos más de máxima intimidad. En primer lugar, la conversación de la pareja Angelina (Anna Magnani) y Pasquale (Nando Bruno) en la cama, otra de esas acciones que se producen en el espacio íntimo y, en segundo lugar, el despertar tras el sueño de la noche. Con un fuera de campo sonoro en el que se nos explica cómo Adriana se resiste a ese paso del sueño a la vigilia cuando la madre, desde la cama, les llama para que vayan a trabajar; la niña quiere seguir soñando en la tranquilidad que ofrece el espacio habitado protector. Aquí vemos el papel que juega la casa, que se constituye en la condición de necesidad del sueño, tiene el beneficio de proteger al soñador y permitir que sueñe en paz.⁷⁴

Entre las obras que hemos analizado tenemos imágenes similares en las que se manifiesta la intimidad del recogimiento nocturno y de la intimidad en la casa durante el sueño o de una conversación en la cama o del despertar en casa. Por ejemplo, de la mano de Roberto Rossellini, en el episodio romano de *Paisà*, en la secuencia cuando Francesca



Luigi Zampa
Noble gesta, 1947
Fotograma, secuencia no 2



Luigi Zampa
Noble gesta, 1947
Fotograma, secuencia no 2

74 Anexo 1, *Noble gesta* secuencia no 2 p.122.

(Maria Michi) y Fred (Gar Moore) hablan en la cama recordando el día en que se conocieron;⁷⁵ o en *Europa '51* en la secuencia en la que el joven Michele (Sandro Franchina) está en la cama después de haber estado en el hospital y su madre Irene Girard (Ingrid Bergman) está junto a él recordando lo que hacían hace unos años durante la guerra;⁷⁶ o en la secuencia cuando tras la muerte de Michele, su madre, encama por el trágico acontecimiento y su marido George Girard (Alexander Knox) pretende convencerla de que debe intentar empezar a reponerse.⁷⁷



Roberto Rossellini
Paisà, 1946
Fotograma, secuencia no 10



Roberto Rossellini
Europa '51, 1952
Fotograma, secuencia no 3



Roberto Rossellini
Europa '51, 1952
Fotograma, secuencia no 4

También Vittorio De Sica en *Ladrón de bicicletas* en la secuencia en la que se narran los primeros compases del primer día de trabajo de Antonio (Lamberto Maggiorani) y Bruno (Enzo Staiola) le está limpiando la bicicleta;⁷⁸ o en *Umberto D* una excelente imagen de la intimidad del espacio habitado es la secuencia en la Umberto Domenico (Carlo Battisti) con fiebre está en la cama y no le deja dormir la música;⁷⁹ o en *El techo* en la secuencia

75 Anexo 1, *Paisà* secuencia no 10 p.119.

76 Anexo 1, *Europa '51* secuencia no 3 p.154.

77 Anexo 1, *Europa '51* secuencia no 4 p.155.

78 Anexo 1, *Ladrón de bicicletas* secuencia no 4 p.132.

79 Anexo 1, *Umberto D* secuencia no 3 p.151.

en la que Luisa y Natale se meten en la cama en la habitación que comparten con los padres y la hermana de él.⁸⁰



Vittorio De Sica
Ladrón de bicicletas, 1948
Fotograma, secuencia no 4



Vittorio De Sica
Umberto D., 1952
Fotograma, secuencia no 3



Vittorio De Sica
El techo, 1952
Fotograma, secuencia no 4

Luchino Visconti en *La terra trema* en la secuencia en la que Mara Valastro (Nelluccia Giammona) abre las ventanas de la casa para despertar a las mujeres de la casa, al despuntar el alba, para recibir a los hombres que vienen de pescar;⁸¹ o, casi al final del film, en la secuencia en la que Cola Valastro (Giuseppe Arcidiacono) se escapa para buscar otras oportunidades mientras la familia duerme.⁸² También en la obra de Pietro Germi *El ferroviario* en la secuencia en la que tras la boda de Giulia (Sylva Koscina) con Renato Borghi (Carlo Giuffrè), Andrea Marcocci (Pietro Germi) y su mujer Sara (Luisa Della Noce) se acuestan y hablan de su boda;⁸³ o, en la secuencia cuando tras el incidente del atropello con el tren, Andrea se mete en la cama a dormir;⁸⁴ o, en ese mismo film, la secuencia en la que el pequeño Sandrino (Edoardo Nevola) tras regresar de ver a su hermana se mete en la cama de su madre y él le explica lo que ha hablado con ella.⁸⁵

80 Anexo 1, *El techo* secuencia no 4 p.162.

81 Anexo 1, *La terra trema* secuencia no 4 p.134.

82 Anexo 1, *La terra trema* secuencia no 14 p.137.

83 Anexo 1, *El ferroviario* secuencia no 4 p.158.

84 Anexo 1, *El ferroviario* secuencia no 6 p.159.

85 Anexo 1, *El ferroviario* secuencia no 12 p.161.



Luchino Visconti
La terra trema, 1948
Fotograma secuencia no 4



Luchino Visconti
La terra trema, 1948
Fotograma, secuencia no 14



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma, secuencia no 4



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma, secuencia no 6



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma, secuencia no 12



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma

También podemos señalar imágenes poéticas en las que sucede todo lo contrario, en las que el sueño se produce en espacios en los que la condición de habitación no está presente y la intimidad es inexistente como en *Roma, ciudad abierta* en la secuencia en la que el pequeño Marcello (Vito Annichiarico), a quien acaban de matar a la madre, duerme en la sacristía de la iglesia de Don Pietro (Aldo Fabrizi) entre dos sillas;⁸⁶ o en *Il cammino della speranza* en la secuencia en la que tras aparecer inesperadamente Vanni (Franco Navarra) en Noasca, mientras en un granero la mayoría duerme, Saro (Raf Vallone) intranquilo observa a Barbara (Elena Varzi) que está teniendo una pesadilla;⁸⁷ o en *Umberto D* en la secuencia en la que Don Umberto llama a la ambulancia para ir al hospital y Maria (Maria Pia Casilio), la sirvienta, vemos que duerme en un camastro en un



Roberto Rossellini
Roma, ciudad abierta, 1945
Fotograma secuencia no 7



Pietro Germi
Il cammino della speranza, 1950
Fotograma, secuencia no 12



Vittorio De Sica
Umberto D, 1956
Fotograma, secuencia no 4



Roberto Rossellini
Stromboli, 1950
Fotograma, secuencia no 3

rincón del pasillo;⁸⁸ o en *Stromboli* durante la primera noche que pasan Antonio (Mario Vitale) y Karin (Ingrid Bergman) en la casa de la isla, ella se angustia en la cama mientras él duerme.⁸⁹

86 Anexo 1, *Roma, ciudad abierta* secuencia no 7 p.115.
87 Anexo 1, *Il cammino della speranza* secuencia no 12 p.142.
88 Anexo 1, *Umberto D* secuencia no 4 p.152.
89 Anexo 1, *Stromboli* secuencia no 3 p.148.

Volviendo a *Noble gesta*, en la siguiente secuencia, han llegado a Pietralata unos periodistas y, en este caso, Luigi Zampa nos hace partícipes de la falta de intimidad que sufren los habitantes del suburbio romano.⁹⁰ Nos muestra las letrinas comunitarias en las que tenían que hacer sus necesidades las personas que vivían en tan pésimas condiciones y vemos que Angelina está aseando al pequeño Giuseppe en el soportal delante de su casa. Al verse observada y fotografiada, de mala gana tira el agua del barreño a los pies de los extraños y entra con Giuseppe en la casa, cerrando la puerta detrás de ellos. Esta búsqueda de intimidad al ser observada por extraños y buscarla cerrando la puerta también la encontramos en el cierre de ventanas; como en *Ladrón de bicicletas*, la secuencia en la que Antonio y Bruno suben, con un Carabiniere, a la casa del ladrón para ver si está la bicicleta; en una panorámica que sigue a los personajes que hablan sobre el robo, la cámara se detiene y nos muestra un plano en el que vemos, a través de la ventana, la ventana del edificio de enfrente en el que está una madre joven con un niño en brazos y cierra las ventanas para no ser observada.⁹¹

En el anterior apartado en el que hemos hablado de la interioridad y los límites, en esta secuencia de *Noble gesta* nos encontramos en ese intersticio que se encuentra entre el interior y el exterior, ese espacio límite entre lo de dentro y lo de fuera, el umbral. Un espacio normalmente ocupado por la puerta, a veces cerrada y protectora, a veces abierta y permisiva. En este caso Angelina ha ampliado el espacio habitado a la galería y siente que la mirada de los periodistas le incomoda y le perturba su intimidad, y reacciona buscando el cobijo en la casa cerrando la puerta.

Una situación muy distinta se produce en el mismo espacio, pero, en este caso el umbral está libre, la puerta abierta de par en par no ejerce ninguna resistencia para preservar la intimidad, más bien todo lo contrario, la falta de puerta hace de amplificador de la intimidad. Se trata de la secuencia donde el padre de familia de los vecinos del número cuarenta y cuatro celebra que pueden cenar pasta gracias a Angelina y le invita a un vaso



Luigi Zampa
Noble gesta, 1947
Fotograma secuencia no 3



Vittorio De Sica
Ladrón de bicicleta, 1950
Fotograma, secuencia no 9

⁹⁰ Anexo 1, *Noble gesta* secuencia no 3 p.122.

⁹¹ Anexo 1, *Ladrón de bicicletas* secuencia no 9 p.133.

vino en el umbral de su casa.⁹² Luigi Zampa realiza un plano de una calidad estética y de realización excepcionales. Con una profundidad de campo bastante escasa, pero, lo suficiente como para identificar lo que sucede en segundo plano, podemos ver al fondo la mesa puesta y, a su alrededor, a la madre de familia con cuatro niños cenando en el interior de la casa mientras en el quicio de la puerta Angelina toma vino y el vecino come pasta de un plato que sostiene en la mano. La imagen de intimidad de la casa se extiende y se amplifica, gracias a la ausencia de la puerta, hasta el límite exterior donde los personajes, como compañeros, comparten la alegría de la vida. En la asociación que se establece entre el hombre y la casa, en la contraposición que se produce entre la intemperie y el espacio habitado, como vemos en esta secuencia, la casa trasciende el espacio geométrico y deja de ser una caja pasiva para ser dinámica. Como explica Josep Maria Esquirol «El plato en la mesa, el aceite y el pan. La mesa servida, la olla humeando y los vasos empañados por el vapor del caldo. ¿Qué es lo que aleja esta imagen cotidiana de la experiencia nihilista? ¿Por qué no se aviene con los escenarios del vacío y del absurdo? ¿Con qué la asociamos? ¿Hacia dónde nos conduce? El plato en la mesa, con lo que se cocina -o se solía cocinar- en casa; nada sibarita ni sofisticado. Asociamos la imagen, sobre todo, con el cuidado que supone cocinar para los demás, la compañía y el amparo casero. También, naturalmente, con el placer de comer. Y con la memoria de los “elementos”. (...) También el pan nos descubre el cielo y la tierra, los vastos campos de trigo lindantes con el azul, pero enseguida nos lleva de nuevo hacia lo más primordial: los demás. El pan es lo que se comparte y los “compañeros”, literalmente, los que comparten el pan.»⁹³

El plano-secuencia inicial de Luigi Zampa en *Noble gesta* es una declaración de intenciones en lo social, en lo estético y lo es también en lo que nos atañe a nosotros, en la imagen de la casa en la Italia de posguerra. Vemos esa casa del número cuarenta y dos de esa calle de Pietralata que representa una realidad en la que muchos de los italianos que vieron el film se vieron reflejados. En esa secuencia inicial observamos cómo se



Luigi Zampa
Noble gesta, 1947
Fotograma secuencia no 5

⁹² Anexo 1, *Noble gesta* secuencia no 5 p.123.

⁹³ Josep Maria Esquirol. *op.cit.* p.7.

ha constituido en hogar un rincón del mundo que es una de esas pequeñas casas a las que hemos hecho referencia cuando hemos introducido algunos datos sobre la *borgata*. Zampa nos muestra los espacios interiores en los que se enraízan los diferentes personajes que forman parte de la familia Bianchi. El film no nos plantea desde el inicio la necesidad de que esa familia, como consecuencia de las precarias condiciones, tenga la necesidad de cambiar de espacio habitado. Más bien, desde el principio, vemos que la trama se basa en la búsqueda de la mejora de las condiciones en las que se encuentran los personajes; el arraigo, el amparo, la capacidad de desarrollo del ser se ha constituido ya en ese rincón del mundo. Son las circunstancias sobrevenidas las que provocan que todas esas condiciones decaigan y, por tanto, Angelina capitaneee una búsqueda colectiva de otro espacio donde los límites del albergue se definan de mejor manera, donde el amparo ante la intemperie vuelva a ser verdadero y estable, en definitiva, donde poder recuperar la noción de casa, habitando un nuevo rincón en el mundo.

Son habituales, en los films neorrealistas, las secuencias en las que los personajes están cocinando en casa para la familia o están alrededor de la mesa de casa humilde compartiendo una comida nada sibarita, imágenes que nos hacen partícipes nuevamente de la imagen de intimidad. En *Roma, ciudad abierta* la secuencia en la que Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero) espera en casa de Francesco (Francesco Grandjacquet) a que éste llegue y se disponen a cenar, uno frente al otro, lo que les ha preparado Pina (Anna Magnani).⁹⁴ En *Paisà* tenemos situaciones en las que la intimidad, es una intimidad colectivizada, en el episodio de Nápoles, al final vemos como las mujeres más pobres están cocinando en unas cocinas económicas en el túnel donde se han construido unas barracas;⁹⁵ o en el episodio de la Romaña en la que el monje cocina para los religiosos castrenses y luego en el refectorio cenan.⁹⁶ En *Noble gesta*, en esa misma secuencia que acabamos de analizar más arriba, vemos como Angelina ha preparado una buena cantidad de pasta y la comparte con su familia y sus vecinas; o en este mismo film cuando todos regresan a sus casas tras la ocupación del edificio, todavía realojados en casa de los Garrone, Angelina

94 Anexo 1, *Roma, ciudad abierta* secuencia no 5 p.115.

95 Anexo 1, *Paisà* secuencia no 8 p.118.

96 Anexo 1, *Paisà* secuencia no 16 p.121.



Roberto Rossellini
Roma, ciudad abierta, 1945
Fotograma secuencia no 5



Roberto Rossellini
Paisà, 1946
Fotograma, secuencia no 8



Roberto Rossellini
Paisà, 1946
Fotograma, secuencia no 16



Roberto Rossellini
Germania, anno zero, 1948
Fotograma, secuencia no 11



Vittorio De Sica
Ladrón de bicicleta, 1950
Fotograma, secuencia no 9



Luchino Visconti
La terra trema, 1948
Fotograma secuencia no 6

se dispone a comer con su familia una pasta que ha cocinado Pascuale, el marido. En *Germania, anno zero*, vemos en una secuencia de este tipo en el momento previo al envenenamiento de Herr Köhler cuando cenan los cuatro alrededor de la cama del anciano.⁹⁷

⁹⁷ Anexo 1, *Germania, anno zero* secuencia no 11 p.129.

En *Ladrón de bicicletas* en la secuencia que hemos descrito más arriba, en la que suben a la casa del ladrón para ver si está la bicicleta, vemos la olla humeante en el fuego en la que la madre del joven ladrón está cocinando. En *La terra trema* en la secuencia en la que Ntoni (Antonio Arcidiacono) y Cola han vuelto de la cárcel, Concetta (Maria Micale), la madre, la vemos en la cocina nuevamente con la olla humeante que la saca del fuego, lleva a la mesa, donde están los dos jóvenes dispuestos a comer, y ella les sirve los platos.⁹⁸ En *Umberto D* la mañana en la que a Umberto se lo llevan al hospital, en una larga secuencia, Maria nos mete en la cocina de la casa en la que trabaja y nos prepara café.⁹⁹

En *El ferroviario* hay varias imágenes en las que la condición de intimidad de la casa se manifiesta a través de la cocina y de la mesa, en primer lugar, tenemos la secuencia durante la cena en la que Sara le explica a su marido que Giulia está embarazada;¹⁰⁰ en segundo lugar, tenemos la secuencia en la que todos celebran el cumpleaños de Andrea Marcocci comiendo en casa de los padres;¹⁰¹ en tercer lugar, después de la convocatoria de huelga, Andrea regresa a casa y Sara después de ayudarlo a afeitarse dispone la mesa para comer con Sandrino que ha traído malas notas;¹⁰² en cuarto lugar, cuando la Nochebuena, Andrea, Sara y Sandrino se preparan para cenar y aparecen Gigi (Saro Urzi), Marcello (Renato Speziali) el hijo mayor;¹⁰³ en quinto lugar, en la misma secuencia que la anterior, en la que Sara prepara un cafetera en una cocina llena de vajilla sucia de la fiesta de Nochebuena y Andrea muere en la cama y, por último, al final de esa misma secuencia vemos a Sandrino desayunando en la cocina antes de ir a la escuela.¹⁰⁴

El apego que sentimos hacia el lugar que hemos elegido como vivienda depende de los rasgos poco perceptibles que le imprimen un cierto carácter y que, no como una coloración o un pretexto superficial, señalan con claridad su realidad profunda. Al decir cómo moramos el espacio vital, el espacio que necesitamos para desarrollarnos de acuerdo con los principios de la vida, hablamos de esa realidad profunda que nos apega a la casa, “cómo nos enraizamos, de día en día, en un rincón del mundo (...) La casa es nuestro rin-

98 Anexo 1, *La terra trema* secuencia no 6 p.135.

99 Anexo 1, *Umberto D* secuencia no 4 p.152.

100 Anexo 1, *El ferroviario* secuencia no 4 p.158.

101 Anexo 1, *El ferroviario* secuencia no 5 p.159.

102 Anexo 1, *El ferroviario* secuencia no 9 p.160.

103 Anexo 1, *El ferroviario* secuencia no 13 p.161.

104 Anexo 1, *El ferroviario* secuencia no 14 p.161.

cón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.”¹⁰⁵



Vittorio De Sica
Umberto D, 1956
Fotograma, secuencia no 4



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma, secuencia no 4



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma, secuencia no 5



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma, secuencia no 9



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma, secuencia no 13



Pietro Germi
El ferroviario, 1956
Fotograma, secuencia no 14

105 Gaston Bachelard. *op.cit.* p.34.

Milagro en Milán es uno de los films en los que a lo largo del metraje podemos observar la imagen poética de unos espacios vitales, de unos rincones del mundo donde enraízan seres humanos. Vemos la realidad profunda de los espacios a los que van a ir cogiendo apego las personas y que, de acuerdo con sus principios vitales, van a elegir para enraizarse en este mundo. En esta obra vamos a ir viendo como De Sica nos muestra los valores del espacio habitado que, de nuevo, como escribe Bachelard: «Las verdades salidas de imágenes, si las estudiamos fenomenológicamente, nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo. (...) Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. (...) En la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites del albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.»¹⁰⁶

Podríamos decir que, más allá de la imprescindible descripción del espacio que se representa en el film, asistimos, en los escasos tres minutos que dura la primera secuencia, al cosmos que va a configurar el ser de Totò (Francesco Golisano). En esta secuencia, tras los créditos, como si nuevamente estuviéramos ante una declaración de intenciones de lo que va a ser el film, con la presencia clara de una casa, De Sica realiza un plano de aproximación a la vivienda que se abre y de la que sale la anciana Lolotta (Emma Gramatica). Vemos que parece que para Totò la vida no ha empezado bien. Como dice Gaston Bachelard «La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa»¹⁰⁷, pero, en su caso ha sido arrojado al mundo y dejado en un campo de coles, donde llora afligidamente. Allí es recogido por la anciana Lolotta que lo lleva al calor de la intimidad de su casa, donde le da cobijo, consuelo y lo protege en el espacio habitado. A partir de ahí, la trama se desarrolla brevemente en la primera infancia de Totò que es vivida en la intimidad de la casa con Lolotta. Este hecho tan significativo va a ser la condición de posibilidad para el ser de Totò como alguien bondadoso, reflexivo, soñador, amable y feliz. En esta misma secuencia, De Sica vuelve a insistir en la cuestión de la vivienda como uno de los ejes vertebradores del fim, la leche ha hervido y se ha



Vittorio De Sica
Milagro en Milán, 1950
Fotograma, secuencia no 2

¹⁰⁶ *Ibid.* p.35.

¹⁰⁷ *Ibid.* p.37.

derramado por el suelo de la cocina, Lolotta convierte el reguero de leche, como si de un cuento se tratara, en un río alrededor del cual sitúa miniaturas de árboles y de casas, haciéndolo un espacio con posibilidad de ser habitado.¹⁰⁸

Vittorio De Sica en esta primera secuencia y las siguientes donde se describe la cotidianidad de la familia que forman Totò y Lolotta hasta la muerte de la anciana, nos va a mostrar la imagen poética de la bondad y de la estabilidad que ofrece la intimidad de ese cosmos creado en el espacio interior de la casa. Una estabilidad y una bondad que Totò llevará consigo allá donde vaya. «Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa (la casa natal) y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de sueños. (...) Así, más allá de todos los valores positivos de protección, en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe. Y no olvidemos que son esos valores de sueño los que se comunican poéticamente de alma a alma. La lectura de los poetas es esencialmente ensueño.»¹⁰⁹

A lo largo de la obra vemos como esa casa natal de Totò ha grabado en su ser la gradación de valores de las diversas funciones de habitar que acabará incorporando en su proyecto de nuevo barrio para los más desfavorecidos (en el actual barrio de Lambrate, en la zona oriental de la ciudad de Milán), para los vagabundos, «... verso un regno dove buongiorno vuol dire veramente buongiorno!»¹¹⁰ Un suburbio en el que Vittorio De Sica plasma la esencia del sentido de habitar, de intimidad y de cobijo, un ayuntamiento de personas que incluso tienen su himno.¹¹¹

Volvemos a sentir en el film la importancia de la condición de habitar en dos secuencias más. En la primera, aparecen, en un día gris y frío de invierno, las barracas primarias de los barboni sobre la tierra nevada de las afueras de Milán. Vemos que la chabola en



Vittorio De Sica
Milagro en Milán, 1950
Fotograma, secuencia no 3

108 Anexo 1, *Milagro en Milán* secuencias no 2 y no 3 p.144.

109 Gaston Bachelard. *op.cit.* p.47.

110 Texto del intertítulo final de *Milagro en Milán*.

111 “Ci basta una capanna
per vivere e dormir
ci basta un po’ di terra
per vivere e morir.
Dateci un po’ di scarpe
le calze e anche il pan
a queste condizioni
crediamo nel doman.”
Himno de los vagabundos de *Milagro en Milán*.

invierno se ha convertido en una reserva de intimidad; fuera del cobijo de la barraca, parece que el blanco actúa negando, la nieve oculta los colores. Totò ha salido del orfanato y ha pasado, invitado por Alfredo (Arturo Bragaglia), su primera noche en una de esas barracas del asentamiento junto a las vías del tren. Vemos que las barracas son unas construcciones mínimas hechas de chapa metálica, un espacio justo para albergar a un par de personas estiradas en el suelo y claramente nos muestra que se trata de espacios insuficientemente habitables, pero, a pesar de eso, esos espacios están constituidos como casas para sus moradores. Frente a lo hostil del entorno y de las condiciones, las cualidades de protección y de resistencia se convierten en cualidades humanas. Unas cualidades humanas que, en ese entorno invernal, para Totò que como veremos es un soñador de casas, configurarán una reducción del ser en el exterior y un incremento de la gravedad de los valores íntimos. La bondad y la imaginación de Totò harán que todas esas barracas se conviertan en espacios en los que habitar y en los que los pobres tengan mejor capacidad de desarrollo humano.¹¹² En la segunda, Totò y los vagabundos han iniciado la construcción de un asentamiento de barracas, pero, en este caso, aunque precarias también, se nota el efecto de un proceso constructivo que confiere a los espacios una condición más aceptable para habitar. Podemos sentir como un ser humano se dedica intensamente a las cosas y se hace con ellas perfeccionando su belleza, por tanto, transformándolas en otra cosa. La trama del film se produce mayoritariamente en este asentamiento chabolista que alberga unos espacios que verdaderamente nos muestran la imagen del amparo que se traducen en el bienestar mínimo y necesario para el desarrollo del ser; unos espacios a los que los personajes sienten un gran apego.¹¹³

Esa imagen que acabamos de describir en la que se hace patente la noción de casa, la encontramos también en la secuencia de *Europa '51* en la que Irene acompaña a su casa a unos niños, que se ha encontrado junto al río y vemos la chabola en la que viven que, a pesar de la condición, está constituida como una vivienda en la que esos niños, gracias a su madre, Giulietta (Giulietta Masina), pueden arraigar y se pueden desarrollar.¹¹⁴ Tam-



Vittorio De Sica
Milagro en Milán, 1950
Fotograma, secuencia no 5



Vittorio De Sica
Milagro en Milán, 1950
Fotograma, secuencia no 6

¹¹² Anexo 1, *Milagro en Milán* secuencia no 5 p.145.

¹¹³ Anexo 1, *Milagro en Milán* secuencia no 6 p.145.

¹¹⁴ Anexo 1, *Europa'51* secuencia no 6 p.155.

bién podemos decir que en Umberto D el director nos hace participar del sentimiento de apego que tiene Umberto hacia ese rincón del mundo donde ha enraizado. Apego hacia esa habitación que le ampara de la enfermedad, que le cobija de la intemperie. Otro ejemplo de la búsqueda -en este caso colectiva-, del lugar donde habitar lo tenemos en *Il cammino della speranza*, donde la trama nos cuenta la experiencia de una serie de personajes en una especie de via crucis a la búsqueda del lugar donde enraizar, porque en ese pueblecito de Sicilia donde viven no tienen posibilidades económicas para subsistir y buscan su espacio lejos de allí, en Francia.

En *El techo* tenemos un film en el que el espacio habitado, con todos sus valores de intimidad, de amparo, de bienestar, de estabilidad y de desarrollo, se convierte en el leitmotiv de la obra, aunque los interiores sean reconstrucciones en estudio. Esa característica del neorrealismo, de ruptura de la transparencia del cine clásico, nos puede llevar a considerar que son unos interiores que representan una cierta tipificación de las imágenes de la casa del propio neorrealismo. Podemos comparar estos interiores con los de cualquier otro film neorrealista filmado en interiores reales y no sabríamos distinguir el uno del otro.

En la tercera secuencia aparece escuetamente la casa de los padres de Luisa (Gabriella Palotea) en Ardea, una localidad en la provincia de Roma a unos 35 kilómetros de la ciudad, pero, no la vamos a analizar porque no aporta nada significativo para nuestro campo de estudio. Las imágenes que sí vamos a analizar aparecen en las secuencias sucesivas. Se trata de la casa de la Via Giuseppe Vasi en el quartiere Don Bosco, que vemos en la secuencia cuando Natale (Giorgio Listuzzi) y Luisa, de vuelta de Ardea, llegan a la casa donde van a vivir con la familia de él.¹¹⁵ Esta vivienda se trata de una planta baja en un edificio antiguo, con una habitación -donde duermen la pareja de recién casados, el padre y la madre de Natale y Teresa, la hermana pequeña- y la cocina -donde duermen Giovanna Pilon (Maria Di Fiori), su marido Cesare (Gastone Renzelli) y sus cuatro hijos-.



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 4

¹¹⁵ Anexo 1, *El techo* secuencia no 4 p.162.

En estos primeros compases, y en los sucesivos, de la convivencia de tantas personas en un espacio tan pequeño, Vittorio De Sica aborda la cuestión de la intimidad o, mejor dicho, de la falta de intimidad que, desde el punto de vista bachelardiano, la casa ha de garantizar y vemos claramente que en ese espacio prácticamente nadie la tiene. «La casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien asociados. Domina la línea recta. La plomada le ha dejado la marca de su presencia y de su equilibrio. Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la transposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad.»¹¹⁶

Luisa lo intenta, abstraerse de lo que le rodea, y de noche inicia una conversación con Natale en la cama, pero, en este caso el resultado es infructuoso, en seguida se siente observada y la intimidad desaparece, llevándose con ella la condición de espacio habitado.¹¹⁷ Esta es la razón que llevará a Luisa, que como también hemos dicho anteriormente juega un papel importante en el desarrollo de la trama, a convertir el film en una narración de la permanente búsqueda y la consecución de ese espacio de intimidad que es condición de necesidad para el espacio habitado.

Dentro de esta espiral de búsqueda de Luisa y Natale, De Sica-Zavattini realizan, una secuencia en la que nos introducen en la guerra.¹¹⁸ Es importante destacar que la imagen poética que surge de estos planos, una década después de finalizado el conflicto bélico, nos muestra las consecuencias que tiene la guerra en la destrucción de los valores del espacio habitado. Natale y Luisa van a ver una habitación para realquilarla, a partir de su entrada en la vivienda, una panorámica acompaña a los personajes en su entrada en la habitación, que nos muestra el mobiliario mínimo que contiene y se detiene en la vista que desde la ventana podemos percibir y que le entusiasma a Luisa, pero, Natale, por



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 4



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 7

¹¹⁶ Gaston Bachelard. *op.cit.* p.80.

¹¹⁷ Anexo 1, *El techo* secuencia no 4 p.162.

¹¹⁸ Anexo 1, *El techo* secuencia no 7 p.163.

deformación profesional, ya desde su entrada en la sala, lo primero que ha visto es la grieta en la pared y se detiene a mirarla. Se suceden una serie de planos y contraplanos de la conversación en la que hablan de las condiciones de pago, que van desde la ventana donde se encuentran Luisa y el arrendador, a la pared de la grieta, donde está Natale. En otra panorámica, entra en la habitación la esposa del arrendador, desde la puerta hasta Natale que sigue mirando y golpeando con el puño la pared de la grieta. Está claro que Natale desconfía -y con razón como se confirmará al final de la secuencia- de las condiciones de la vivienda. El arrendador aborda la cuestión de la grieta diciéndole que «Aguanta, aguanta» y en un contraplano la señora le explica «Querían echarnos el mismo día del bombardeo. Que cae, que cae. Y mira si han pasado años. De vez en cuando se da un poco de yeso y basta». A Luisa parece no importarle la grieta, su deseo de encontrar su espacio, la llevaría a quedársela, pero, Natale le pone razón y defiende su postura de no alquilarla a pesar del enojo de ella.



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 7



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 7



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 7

En esta secuencia se explica como se produce la peripéteia del film, se explica el cambio repentino de la situación que va a alterar el estado de las cosas, se explican las razones fundamentales por las que a partir de ese momento los dos personajes principales van a estar unidos en la búsqueda de los valores de habitación. Una necesidad que, hasta este momento, para Natale no era tan urgente ni tan evidente como para Luisa y que, al personaje femenino, le llevará a ir marcando el camino a seguir para conseguir enraizarse en un rincón del mundo. En este sentido la frase de Luisa, al salir del edificio que acaban de visitar, sienta los cimientos en los que se va a fundamentar el cambio que ha empezado a producirse: «Tu te vas por la mañana y vuelves por la noche. Las mujeres necesitamos la casa.»

El final de la secuencia marca el inicio del éxodo de la pareja que les llevará a un periplo sin regreso y a la separación temporal. Natale se instalará en la caseta de herramientas de la obra donde trabaja y Luisa en casa de los señores Baj, donde había servido antes de casarse. En esta parte de la secuencia volvemos a estar en la casa donde viven Luisa y Natale. Vemos el polo de atracción en el que, sin remedio, se convierte la cocina -como hemos podido analizar que sucede en muchos de los filmes neorrealistas-, a la par dormitorio de Giovanna y Cesare. En ella se produce la discusión entre Natale y su cuñado que desembocará en la marcha de la casa de Luisa y su marido a la búsqueda de casa. Mientras Natale, que entra y sale de la vivienda, carga el carro con los cuatro enseres que tienen, Vittorio De Sica narra la despedida de Luisa de toda la familia. De manera espléndida en dos planos que, nos dan una visión de conjunto de la vivienda y en los que las miradas participan de la narración, recorren las dos habitaciones siguiendo la despedida de la protagonista que, silenciosa y apesadumbrada, va a abandonar la vivienda.

El primer sitio al que se dirige Luisa, buscando alquilar una habitación donde pasar unos días, es a la borgata Prenestina, de la que el arrendador de la habitación de la grieta dijo «donde viven sólo los salvajes»¹¹⁹ y de la que hemos dado algunos datos más arriba.



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 7



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 7

119 Anexo 1, *El techo* secuencia no 7 p.163.

En esta secuencia somos testigos del derribo de una pequeña barraca a la que a unos calabreses no les ha dado tiempo a acabar antes de que llegara la pareja de policías.¹²⁰ También somos testigos de cómo, en la búsqueda del rincón del mundo donde enraizar, nace en Luisa la idea de que Natale construya, con la ayuda de sus compañeros, una chabola en este suburbio. Pero, Natale se convencerá completamente de la necesidad de arriesgarse a construir una casa clandestina al recibir la noticia, que actúa como un catalizador, de que Luisa está embarazada.¹²¹ A partir de ese momento la maquinaria se pone en marcha a la búsqueda del espacio donde habitar. Será en el Prenestino donde intentarán en primera instancia construir la chabola, sin suerte a causa de un chivatazo de uno de los residentes del suburbio. Decidirán trasladarse, pasando por el *quartiere Tiburtino* y el *viale Etiopia* (que quedan al otro lado de la vía férrea Roma-Nápoles), al *fossato di Sant'Agnese* donde, tras trabajar toda la noche y con la ayuda de Cesare, conseguirán construir una chabola.¹²²

Vittorio De Sica nos acerca a lo absoluto del refugio a través de la imagen poética de una barraca en la que el espacio lo es todo y posee la radicalidad de la función de habitar, es un espacio en el que se concentra la intensidad de su esencia, una esencia que no es otra sino la de habitar. Con esa planta humana tan simple con el techo acabado, Luisa y Natale, consiguen un espacio en el que la geometría establece los límites del albergue, donde la geometría crea la noción de casa y de protección ante la intemperie, un espacio donde la geometría les va a permitir enraizarse, desarrollarse y crear un cosmos. La casa conforma una serie de imágenes que aportan elementos de estabilidad que, por un lado, provienen de la casa imaginada como algo que se eleva, que es vertical, por otro lado, la casa imaginada como algo concentrado, con capacidad de centralidad. «El tejado dice en seguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol.»¹²³

Las pequeñas dimensiones de la casita que acaban de construirse, con ese volumen tan mínimo, carecen de importancia porque han abierto la componente de intimidad. Para



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 8



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 11

¹²⁰ Anexo 1, *El techo* secuencia no 8 p.164.

¹²¹ Anexo 1, *El techo* secuencia no 11 p.164.

¹²² Anexo 1, *El techo* secuencias no 12 y no 13 p.165.

¹²³ Gaston Bachelard. *op.cit.* p.48.

Natale y, sobre todo para Luisa, que hemos visto a lo largo del film que es alguien que sabe donde va y, por tanto, donde está, es decir, que tiene la capacidad y la voluntad de orientarse, vemos que se ha posicionado a la búsqueda de la dimensión de intimidad y para ella el volumen de la chabola puede ser infinito. El espacio íntimo que se ha creado en una noche ya no pertenece al espacio exterior y esto significa que todos los valores de arraigo, de apego, de cosmos que aporta el espacio habitado, que ha engrandecido el sentir de la pareja, asienta las cualidades necesarias para la condición humana; planifica su posición en el mundo, los sitúa y los orienta.



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 13



Vittorio De Sica
El techo, 1956
Fotograma, secuencia no 13

CONCLUSIONES

Al finalizar este recorrido, por una parte del neorrealismo cinematográfico italiano y la idea de espacio habitado de Gaston Bachelard, tenemos la sensación de haber ido dando respuesta a las preguntas que nos impulsaron a abrir una línea de estudio enfocada en tres ejes de interés: el cine, la arquitectura y la filosofía.

Si echamos la vista atrás y releemos lo escrito, veremos que todo se inició con la ignorancia, la pasión, la intuición y la curiosidad con las que se debe iniciar un trabajo de esta naturaleza. También veremos que hemos tenido que justificar -algunas veces en exceso- muchas cosas, por tratarse de algo que a priori suscitó muchas dudas al tratarse de un enfoque que no había sido planteado en estos términos anteriormente. Tal vez, como consecuencia de todo esto, también veremos que, sin querer, puede parecer que hemos abusado del tribunal con la extensión del texto, que ha sobrepasado las dimensiones normales de un trabajo de estas características; y pedimos disculpas por ello, no hemos sido capaces, a pesar de los esfuerzos, de aminorarlo y hacerlo atractivo a la lectura simultáneamente.

Una de las principales dificultades con las que nos hemos encontrado es la de justificar el estudio del cine neorrealista italiano para hablar de la fenomenología del espacio habitado. ¿Por qué este momento de la historia del cine? y ¿por qué la vivienda en estos términos cuando lo más fácil hubiera sido hacerlo en términos sociológico-económico-políticos? Es ahora, releendo, que tenemos la impresión de que se ha dado contestación a esas grandes cuestiones de difícil respuesta. Hemos visto como realizadores desde posiciones políticas, ideológicas y estéticas diversas, con un decidido compromiso ético y estético, devolvieron la dignidad a los más desfavorecidos, los pobres y las clases trabajadoras, que acababan de vivir el horror de la Segunda Guerra Mundial, haciéndolos protagonistas de las historias en las que nos invitaban a entrar en sus casas.

La otra gran dificultad ha sido la de no encuadrar el trabajo en algún sitio en el que no

se tenía intención de estar. Creemos que hemos conseguido huir de los errores de las primeras tentativas cuando empezamos a explicarnos sobre que queríamos hablar y posiblemente podamos constatar que, a pesar de la apropiación que hicieron determinadas lecturas cristianas sobre el neorrealismo y la fenomenología, cabe una lectura de raíz fenomenológica, fundamentada en la imagen poética, que sea ajena a creencias religiosas y a rigores materialistas.

Tenemos la sensación de que ha quedado mucho por leer, mucho cine por ver y algo más por decir. La naturaleza de este trabajo final de grado nos da para esto; para ponernos la miel en los labios y señalar un camino por el que poder transitar más profundamente y con más sosiego. El tema que hemos planteado aquí carece de un estudio amplio que ahonde en cada una de las disciplinas que lo confieren y en la concreción de todas ellas en un punto de confluencia. Creemos que, como objetivo vital y a largo plazo, si un doctorado nos da la oportunidad, no sería descabellado dar continuidad al estudio con una perspectiva más amplia y consolidadora.

A largo de este estudio hemos intentado encontrar en las imágenes poéticas de algunos films del neorrealismo italiano, que la casa bachelardiana se concreta en los elementos que establece una idea específica de proximidad que podríamos denominar intimidad. Hemos podido ver que esta intimidad a la que hacemos referencia, -que no es exclusiva del hogar familiar canónico- se trata de una experiencia determinante de la vida humana. A través de los planos que configuran las secuencias de esas obras que hemos analizado, hemos visto la imagen poética de la casa; la imagen poética del espacio habitado que es un espacio existencial; un espacio que da origen al apego, al desarrollo vital, al recogimiento, al amparo, al albergue y al reposo, es decir al ser.

Siempre que llega un final sucede que la nostalgia me pellizca el corazón; he disfrutado del camino. Y así acaba todo.

Jordi Esteban

Junio de 2022

Fine

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Tres Cantos: Editorial Akal, 2008. AGUILAR, Santiago y CABRERIZO, Felipe. Vittorio De Sica. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.
- ALISON, Aurosa. *L' nella Poetica dell'abitare di Gaston Bachelard*. 2014 [En línea] Disponible en: <<https://www.academia.edu/23074808/>> [consultado: 23/01/2022]
- ___ *Dalla Poetica alla Fenomenologia dello Spazio in Gaston Bachelard*. 2015 [En línea] Disponible en: <<https://www.academia.edu/16156249/>> [consultado: 23/01/2022]
- APRÀ, Adriano. Luigi Comencini. *Il cinema e i film*. Venezia: Marsilio Editori, 2007.
- APRÀ, Adriano, ARMENZONI, Massimo y PISTAGNESI, Patrizia. *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*. Parma: Pratiche Editrice, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Editorial Planeta, 2021.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- ARISTARCO, Guido. *Storia delle teoriche del film*. Torino: Giulio Einaudi, 1960.
- ___ *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen, 1966.
- ARMES, Roy. *Patters of realism. A study of italian neo-realist cinema*. New York - London: A.S.Barnes Co. - The Tantivy Press, 1971.
- ARONICA, Daniela. *El neorrealismo italiano*. Madrid: Síntesis, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- ___ *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- BARBARO, Umberto. *El cine y el desquite marxista del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós, 2011.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.

- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre cine*. Madrid: Abada Editores, 2017.
- BORELLI, Sauro (ed.). *Il fantasma della realtà*. Firenze: La Casa Usher, 1990.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*. Roma: Editori Riuniti, 1993.
- ___ *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*. Torino: Giulio Einaudi, 2003.
- ___ *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*. Roma-Bari, 2009
- CAIRNS, Graham. *El arquitecto detrás de la cámara: la visión espacial del cine*. Madrid: Abada Editores, 2007.
- CASTELLO, Giulio Cesare. *El cine neorealista italiano*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- CHIARINI, Luigi. *El cine, quinto poder*. Madrid: Taurus, 1963.
- ___ *Cinema e film: storia e problemi*. Roma: Bulzoni, 1972.
- COLELLA, Federico. *La Ciudad Neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de Roma y Madrid. 1943-1963*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019.
- D'AMICO, Masolino. *La commedia all'italiana. Il cinema cómico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: Mondadori, 1985.
- DE NICOLA, Francesco. *Neorealismo*. Roma: Editrice Bibliografica, 2016.
- DELTELL, Juan. *La mirada única: un arquitecto piensa el cine*. Madrid: Abada Editores, 2019.
- ESQUIROL, Josep M. *La resistencia íntima: ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- ___ *La penúltima bondad: ensayo sobre la vida humana*. Barcelona: Acantilado, 2018.
- ___ *Humano, más humano: una antropología de la herida infinita*. Barcelona: Acantilado, 2021.
- ESTEVE, Alfredo. *El arte hecho vida: reflexiones estéticas de Unamuno, d'Ors, Ortega y Zambrano*. Sevilla: Editorial Thémata, 2018. [En línea] Disponible en: <<https://elibro-net.sire.ub.edu/es/ereader/craiub/106186?page=1>> [consultado: 23/01/2022].
- FANARA, Giulia. *Pensare il neorealismo*. Roma: Lithos, 2000.

FARASINO, Alberto (ed.). *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*. Torino: EDT, 1989.

GANDIN, Michele. *Il tetto. Dal soggetto al film*. Bologna: Cappelli Editori, 1956.

GAUDENTI, Alberto Canaletti. "Alloggi precari a Roma. Indagine disposta dalla commissione consiliare speciale per lo studio del problema della casa sugli abitanti delle grotte dei ruderi e delle baracche". En *Bollettino statistico*. Roma: Comune di Roma, Ufficio di statistica e censimento, 1958.

GERMANI, Sergio Grmek y MARTINELLI, Vittorio. *Il cinema di Augusto Genina*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989.

GOROSTIZA, Jorge. *Cine y arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Comisión de Cultura de la E.T.S. Arquitectura, 1990.

___ *La Imagen supuesta : arquitectos en el cine*. Barcelona: Caja de Arquitectos, Fundación, 1997.

___ "La difícil posición intermedia. Investigar sobre cine y arquitectura en la actualidad". En: *Revistarquis Vol 1-2014, número 5*. San José: Universidad de Costa Rica, 2014.

___ *La construcción de la ficción. Espacio arquitectónico - espacio cinematográfico*. Tesis doctoral. ETSAM-UPM, 2015.

___ *Construcciones filmadas: 50 películas esenciales sobre arquitectura*. Barcelona: UOC, 2019.

GUERRA, Michele (ed.). *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*. Parma: Diabasis, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid : Editorial Trotta, 2016.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2012.

___ *La realidad y su sombra*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

MALAVASI, Luca y MORRALE, Emiliano. *Il cinema di Pietro Germi*. Roma: Edizioni Sabinæ, 2016.

MICCICHÈ, Lino. *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio, 1975.

___ *Introducción al neorealismo cinematográfico italiano*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia,

- MIDA, Massimo y QUAGLIETTI, Leonardo. *Dai telefoni bianchi al neorealismo*. Roma-Bari: Laterza, 1980.
- MILANINI, Claudio (ed.). *Neorealismo: poetiche e polemiche*. Milano: Il Saggiatore, 1980 (2a: 2020).
- MONTERDE, José Enrique. “Bases estéticas para la de definición del Neorrealismo”. En *Actas del IV Congreso de la AEHC*. Madrid, Editorial Complutense, 1994. pp. 37-53. [En línea] Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-esteticas-para-la-definicion-del-neorrealismo--o/html/ff8bec7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html> [consultado: 15/04/2022].
- ___ *La Imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.
- MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al Nuevo Cine Italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia: Ed. de la Filmoteca-Festival de Cine de Gijón, 2005.
- MONTERDE, José Enrique y PIÑOL, Marta (coor). *Crónica de un desencuentro: la recepción del cine moderno en España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2015.
- MONTERDE, José Enrique y RIAMBAU, Esteve (coords.). *Historia general del cine. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “El cine y la nueva psicología”. En: *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975.
- ___ *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa, 1979.
- ORDINE, Nuccio. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado, 2013.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial GG, 2016.
- PANIAGUA, Enrique y ROLDÁN, Juan. “La arquitectura y sus significación existencial”. En: *Revista Sigma 24*. Madrid: UNED, 2015, p. 443-462.
- PARIGI, Stefania. *Neorealismo. Il nuovo cinema italiano del dopoguerra*. Venezia: Marsilio, 2014.
- PERIS, Marta. *La casa japonesa a través del cine de Yasujiro Ozu*. Tesis doctoral. ETSAB-UPC, 2015.
- PEZZOTTA, Alberto. *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*. Bologna: Edizioni cineteca di Bologna, 2012.

- PIÑOL, Marta. *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2017.
- PITASSIO, Francesco y NOTO, Paolo. *Il cinema neorealista*. Bologna: Archetipo Libri, 2010.
- PULIANI, Massimo. *Il fondamentale Neorealismo: Visconti, Rossellini, De Sica*. Roma: Youcanprint, 2018.
- QUINTANA, Àngel. *Roberto Rossellini*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- ___ *El cine italiano: 1942-1961: del neorealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- ___ *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acanalado, 2003.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Alianza, 1993.
- REICHLIN, Bruno, et al. "Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)." En: *Grey Room*, no. 5, 2001. pp. 79-101. [En línea] Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/1262574>> [consultado: 15/04/2022].
- ___ "Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)." En: *Grey Room*, no. 6, 2002. pp. 111-33. En línea] Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/1262617>> [consultado: 15/04/2022].
- ROTONDI, Lorella y SALVO, Daniele. *Una certa idea di neorealismo*. Roma: Currenti Calamo, 2017.
- RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia de una idea*. Madrid: Neorea, 1989.
- SCARDIA, Daniela. *La stagione del trionfo. La cultura del neorealismo in Italia*. Lecce: Pensa ed., 2016.
- SIMONETTA, Milli Konewko. *L'Italia neorealista. Compassione e identità nazionale nel dopoguerra*. Roma: Carocci, 2018.
- SPINAZZOLA, Vittorio. *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*. Roma: Bulzoni, 1985.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2015.
- TINAZZI, Giorgio (ed.). *Il cinema italiano degli anni '50*. Venezia: Marsilio, 1979.
- TINAZZI, Giorgio y ZANCAN, Marina (eds.). *Cinema e letteratura del neorealismo*. Venezia Marsilio, 1983.

TRASATTI, Sergio. *I catolici e il neorealismo*. Roma: Bulzoni-Ente dello Spettacolo, 1989.

VENZI, Luca. *Incontro al Neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*. Roma: Ed. Federazione enti dello spettacolo, 2007.

VERDONE, Mario. *Il cinema neorrealista*. Trapani: Celebes, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 1983.

VIGNI, Franco. *Le città visibili: lo spazio urbano nel cinema del neorealismo (1945-1953)*. Firenze: Aska, 2017.

VILLANI, Luciano. *Le Borgate del fascismo: Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Milano: Ledizioni, 2012. [En línea] Disponible en: <<http://books.openedition.org/ledizioni/99>> [consultado: 15/04/2022].

VITTI, Antonio C. *Giuseppe De Santis e il cinema italiano del dopoguerra*. Pesaro: Metauro Edizioni, 2011.

ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1991.

___ *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta, 2000.

___ “El cine como sueño” En: *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra, 2009.

ANEXO 1
DÉCOUPAGE

Roma, ciudad abierta (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945)

1. 00:00:00 - 00:01:04

Créditos.

Fundido a negro.

2. 00:01:04 - 00:07:20

Soldados alemanes van a buscar al ingeniero Manfredi a su casa (junto a la embajada de España) donde vive en una habitación alquilada. Manfredi (un cabecilla de la resistencia) se escapa por la azotea. Le comunican que no lo han encontrado al Mayor Bergmann.

Fundido encadenado.

3. 00:07:20 - 00:18:38

Un grupo de mujeres saquean una panadería. Entre ellas está Pina, que está embarazada. Le acompaña hasta la portería el sargento de policía Passarelli. En el rellano se encuentra con el ingeniero Manfredi que busca a Francesco, el tipógrafo. Pina cree que es policía, aclarado el malentendido le deja entrar en casa de Francesco (su prometido), que está puerta con puerta con la casa de Pina. Pina manda al pequeño Marcello a buscar a don Pietro, el párroco, que está jugando a fútbol con los niños en el patio del colegio. Manfredi le pide a don Pietro ayuda.

Fundido encadenado.

4. 00:18:38 - 00:32:29

Don Pietro se encuentra con Francesco en una imprenta clandestina y recoge los libros que tiene que entregar a la resis-

tencia. Marina se encuentra en el camerino con Laretta y le da el mensaje que Manfredi le ha dado en casa de Pina. Llega Ingrid que trabaja con los nazis. Pina está en la sacristía hablando con Agostino cuando llega don Pietro. Al ir a llevar el paquete con Pina aparece un soldado alemán que es un desertor y le pide ayuda. Don Pietro entrega el paquete.

Fundido encadenado.

5. 00:32:29 - 00:46:18

Francesco llega a su casa de noche y ve llegar a Laretta acompañada de un oficial nazi. En su casa está Manfredi, cenan mientras hablan. Llega Pina que está preocupada por Marcello, no lo encuentra. Se oye una explosión, los niños vuelven a casa a escondidas, son los que han puesto la bomba. En la casa vive otra familia y el abuelo. Pina y Francesco hablan del día siguiente, se van a casar. El jefe de la policía romana se reúne con el Mayor Bergmann y con Ingrid.

Fundido a negro.

6. 00:46:18 - 00:57:51

Francesco y Manfredi se están preparando para la boda cuando llegan soldados alemanes y fascistas para hacer una redada en el edificio. Sacan a todos de las casas y separan a hombre y mujeres. Andreina avisa a don Pietro y a los niños de lo que sucede. Manfredi y Francesco son capturados, Pina es ametrallada. En una emboscada de los partisanos son liberados.

Fundido a negro.

7. 00:57:51 - 01:08:52

Francesco y Manfredi coinciden en una trattoria con Marina, que les invita a pasar la noche en su casa. Don Pietro ha acogido a Marcello. En casa de Marina llega Laretta. Marina escucha los planes para esconderse de Francesco y Manfredi con don Pietro.

Fundido a negro.

8. 01:08:52 - 01:37:10

Manfredi se encuentra con don Pietro y el austríaco para esconderse y Francesco habla con Marcello. Los nazis los capturan gracias a la información de Marina. En el cuartel de la SS los interrogan cruelmente.

Fundido encadenado.

9. 01:37:10 - 01:42:26

Don Pietro es fusilado por un escuadrón de fascistas mientras los niños lo miran desde una valla.

Fin.

Fundido a negro.

***Paisà* (Roberto Rossellini, 1946)**

1. 00:00:00 - 00:01:56

Créditos.

Fundido a negro.

2. 00:01:56 - 00:02:37 (Episodio I Sicilia)

El noticiario informa de la llegada de las tropas americanas a la costa de Sicilia.

Fundido encadenado.

3. 00:02:37 - 00:09:12

Un grupo de soldados americanos llegan a un pueblo por la noche. Los habitantes se refugian en la iglesia. Los alemanes en su huida han minado la costa. Los soldados necesitan que alguien les guíe, Carmela.

Fundido encadenado.

4. 00:09:12 - 00:19:34

Los soldados americanos van a la casa del padre de Carmela, que está en ruinas. El grupo se va y se quedan en la casa Joe y Carmela. Joe le enseña una foto y enciende un mechero, le dispara un alemán.

Fundido encadenado.

5. 00:19:34 - 00:25:10

El grupo de alemanes se acerca a la casa. Carmela pone a salvo a Joe. Los soldados alemanes encuentran a Carmela, le piden que vaya a buscar agua. Joe ha muerto, Carmela coge su arma y mata a un soldado alemán. El resto del grupo americano oye el disparo y vuelven a la casa. Los alemanes matan a Carmela.

Fundido a negro.

6. 00:25:10 - 00:26:00 (Episodio II Napoli)

El noticiario sigue informando, ahora habla del desembarco de las tropas americanas en la costa amalfitana. Nos muestra los templos de Hera y de Atenea en Paestrum y puerto de Nápoles.

Fundido encadenado.

7. 00:26:00 - 00:35:37

Un grupo de niños se buscan la vida por las calles de Nápoles intentando robar a un soldado americano borracho. El pequeño Pasquale se lo lleva para que no le roben y entran en un teatro de marionetas. Al final van a parar a un edificio en ruinas. Sentados en las ruinas, Joe canta, Pasquale le enseña la llave de su casa, que ahora no hace falta, está todo abierto.

Fundido a negro.

8. 00:35:37 - 00:40:39

Joe va con el jeep de la policía militar circulando por Nápoles. Se encuentra con Pasquale que le robó los zapatos y lo lleva en el jeep para llevarlo a su casa a buscarlos. En la barriada chabolista Joe toma conciencia de la pobreza en la que viven y se va sin las botas.

Fundido a negro.

9. 00:40:39 - 00:42:51 (Episodio III Roma)

El noticiario habla de la guerra en Roma con imágenes de ruinas e imágenes de Roma con las tropas alemanas en retirada y la llegada de las tropas americanas el 4 de junio de 1944.

Fundido encadenado.

10. 00:42:51 - 00:54:54

En un bar los soldados se divierten con chicas italianas. Llega la policía militar con policías italianos para llevarse a las chicas. Francesca logra escaparse. De camino a casa se encuentra con Fred (borracho) y se lo lleva a su habitación. Fred en la cama recuerda cuando llegó a Roma hace seis meses y conoció a Francesca.

Flashback. Fred baja del tanque y pide agua. Francesca lo lleva a su casa para que se asee y beba agua. Los dos congenian y se sienten atraídos. Fred se tiene que ir y quedan en que volverá.

11. 00:54:54 - 00:58:30

Francesca ahora se da cuenta de quién es Fred que no encontró la casa cuando la buscó. Francesca se va a la casa donde se conocieron y le deja una nota con la dirección para que Fred vaya por la mañana. A la mañana siguiente Fred delante del Coliseo encuentra la nota en el bolsillo y la tira pensando que Francesca era una prostituta. Francesca espera en la portería la llegada de Fred que se sube a un camión de transporte militar y se va.

Fundido a negro.

12. 00:58:30 - 01:03:32 (Episodio IV Firenze)

La narración continua explicando la persecución de los aliados a los alemanes, ahora habla de Florencia. Una ambulancia llega a un hospital militar. Un grupo de hombres y mujeres atienden a los heridos. Harriet le pregunta a un herido por Guido Lombardi “Lupo”, líder de los partisanos locales.

Fundido a negro.

13. 01:03:32 – 01:17:36

Harriet llega a Florencia. Massimo busca a su mujer y su hijo. Los dos tienen que pasar a la otra parte del Arno, sólo queda en pie el Ponte Vecchio. Pasan por casas en ruinas hasta la Gallerie degli Uffizi para ir al otro lado del río. Perseguidos por los alemanes suben a los tejados. De nuevo en la calle siguen buscando.

Cortinilla.

14. 01:17:36 – 01:20:45

Se encuentran con los partisanos que les dejan pasar. Disparan a uno de ellos que queda herido, Harriet le atiende y se entera de que “Lupo” ha muerto.

Fundido a negro.

15. 01:20:45 – 01:33:15 (Episodio V Romagna)

En un convento, un grupo de monjes franciscanos se congratulan de que el peligro ha pasado. Tres capellanes militares americanos (protestante, judío y católico) llegan al convento, piden pasar la noche y los acogen. Uno de los monjes se entera de que hay un judío y un protestante.

Fundido encadenado.

16. 01:33:15 - 01:41:45

Corre la voz entre los monjes. En el refectorio, los monjes ayunan. El sacerdote Martin, el católico, rompe la regla de silencio durante la cena para agradecerle a los monjes su acogida.

Fundido a negro.

17. 01:41:45 - 02:05:25 (Episodio VI El Po)

Los americanos con los partisanos y los alemanes luchan en el delta del río Po. Un avión americano es derribado y los pilotos son rescatados por los partisanos y unos americanos. Finalmente son apresados por los alemanes. Los partisanos son ajusticiados.

Fin

Fundido a negro.

Noble gesta (L'onorevole Angelina, Luigi Zampa, 1947)

1. 00:00:00 - 00:01:10

Créditos.

Fundido encadenado.

2. 00:01:10 - 00:03:30

Apunta el alba, Gina y Pasquale Bianchi están en la cama con el más pequeño de la familia, despiertos hablando de la falta de dinero. Suena el despertador a las 6:45 y Gina llama a todos los hijos (Giuseppe, Adriana, Annetta y Libero).

Fundido encadenado.

3. 00:03:30 - 00:08:54

Llegan al suburbio de Pietralata unos coches con periodistas que quieren documentar la miseria del lugar. Gina está enfadada por la falta de recursos. Pascuale, es Carabiniere, se va a trabajar, discute con su hijo mayor para que se levante. Gina se queda arreglando la casa.

Corte.

4. 00:08:54 - 00:14:39

Adriana llega con la noticia de que el sr. Benedetto no le da la pasta. Angelina y un grupo de mujeres van al colmado a hablar con Benedetto Zampaglione para que les vaya buscar la pasta de racionamiento para dársela, él se niega. Le recrimina que haga estraperlo y le suplica porque no tiene qué darles de comer a sus hijos. Angelina y el resto de mujeres se dirigen al almacén, lo asaltan y se llevan comida. Llegan los Carabiniere, Benedetto en la comisaría es descubierto y multado por

estraperlista.

Fundido encadenado

5. 00:14:39 - 00:16:54

Angelina, sus hijos y unas mujeres, en su casa, leen el periódico con la noticia donde la mencionan. Se ríen y la felicitan por el hecho de haber conseguido la comida. Hablan de la miseria que padecen y planean otras acciones de protesta. Llega Pasquale y no quiere comer pasta robada.

Fundido encadenado.

6. 00:16:54 - 00:19:18

Las mujeres encabezadas por Angelina van a reclamar que no tienen agua. Montan una trifulca y consiguen el agua. De la misma manera consiguen que el autobús 210 tenga parada en el suburbio. De igual manera consiguen un comedor social para los niños.

Fundido encadenado.

7. 00:19:18 - 00:22:32

Llueve durante varios días y Pietralata sufre unas graves inundaciones torrenciales que les obliga a tener que desalojar a las familias en barca. Las familias se trasladan para cobijarse y mal vivir a una fábrica en ruinas próxima a esperar a que baje el agua. Los vecinos hablan con Angelina, hay que hacer algo, cada año les pasa lo mismo.

Fundido encadenado.

8. 00:22:32 - 00:25:31

Ocupan unos edificios que están en construcción muy cerca de Pietralata que son propiedad del mismo dueño de las viviendas que se acaban de inundar. Los Carabinieri, detienen a unas cuantas mujeres y hombres y los llevan a comisaría.

Fundido encadenado.

9. 00:25:31 - 00:30:18

El especulador propietario, Calisto Garrone junto a su hijo Filippo, están reunidos con los inversores hablando de la situación. Filippo le propone que arregle las casas para que no se inunden, le manda a la comisaría para ver cómo está la situación. En la puerta de la comisaría la hija mayor de Angelina, Annetta, le suplica a Filippo que haga algo para que la suelten. Calisto Garrone hace que las dejen ir.

Fundido encadenado.

10. 00:30:18 - 00:34:01

Angelina vuelve a ser noticia por el escándalo de los edificios construidos en tierra pantanosa. Angelina y su familia desalojan el edificio y se trasladan al almacén de carros de Luigi a pasar la noche en uno de esos carros.

Fundido encadenado.

11. 00:34:01 - 00:42:07

Mientras Angelina trabaja cosiendo en el almacén de Luigi intentan convencerla para que se afilie a un partido. Le dicen que si se presenta a las elecciones podría ganar dada su popularidad y la llamarían honorable Angelina. Se reúnen todas las mujeres y forman un partido. Calisto Garrone y su hijo llegan en coche para hablar con Angelina. Filippo habla con Annetta. Se trasladan a vivir en la casa de Benedetto Zampaglione.

Fundido a negro.

12. 00:42:07 - 00:50:08

Angelina consigue ser elegida en unas elecciones. A Pasquale no le sienta bien tener que hacerse cargo de los hijos y de la comida. Filippo y Annetta colaboran y tienen buena relación.

Fundido encadenado.

13. 00:50:08 - 01:05:54

Desalojan el edificio de Calisto Garrone y vuelven a Pietralata. Angelina y Pasquale discuten por la dedicación a la política de Angelina. Las vecinas lo oyen desde la calle. A Angelina y Annetta las recoge en el coche Filippo para llevarlas a su casa a una fiesta con otros parlamentarios. Pasquale siente perder la importancia que tiene en la familia. Los amigos de Calisto se ríen de ellas dos a escondidas. Calisto intenta corromperla con dinero, ella se da cuenta del engaño. Garrone llama a la policía para advertirla de que quieren volver a ocupar los edificios. Los Carabinieri toman posiciones alrededor de los edificios para evitar la ocupación.

Fundido encadenado.

14. 01:05:54 - 01:11:22

Las mujeres de Pietralata se sienten traicionadas y creen que Angelina se ha vendido al capitalista para poder casar a su hija con Filippo y porque creen que Libero va en moto porque Angelina se beneficia de las ayudas que ha recibido el barrio. Angelina se dirige a los edificios que vigilan los Carabinieri, se enfrenta a Pasquale y es arrestada.

Fundido encadenado.

15. 01:11:22 - 01:24:17

Angelina está en prisión. Filippo Garrone se ha ido de casa a causa del incidente, está enamorado de Annetta. Calisto Ga-

rrone retira la denuncia y es excarcelada. Al salir le esperan sus hijos y algunas vecinas Pietralata arrepentidas. En el barrio la espera todo el mundo para felicitarla, ha conseguido pisos para todos. Pasquale se siente triste y que no es nadie. Angelina renuncia a la política.

Fundido encadenado.

16. 01:24:17 - 1:27:43

Pasquale y Angelina se reconcilian. Hablan en la cama sobre todo lo sucedido.

Fundido encadenado.

17. 1:27:43 - 1:27:50

Fin.

Fundido a negro.

***Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948)**

1. 00:00:00 - 00:01:28

Créditos.

Fundido encadenado.

2. 00:01:28 - 00:04:23

En un cementerio, varias personas están cavando fosas para enterrar difuntos, entre ellos Edmund Köhler, que le acosan porque es un niño y no tiene derecho a trabajar. Huye y de camino a casa, por un Berlín en ruinas, consigue algo de carbón.

Fundido encadenado.

3. 00:04:23 - 00:10:09

Llega a su casa, en un edificio casi en ruinas, donde viven más de diez personas. Un inspector de la luz, les multa por haber consumido más de lo permitido. Edmund besa al llegar a su padre, postrado en una cama enfermo en la habitación que comparten los cuatro de la familia Köhler. Edmund explica a su hermano, Karl- Heinz, a su hermana Eva y a su padre que le han echado del trabajo por no tener 15 años y no podrá traer nada de comer. Edmund es el que los mantiene a todos. El padre y Eva le recriminan al hijo mayor, Karl-Heinz, que esté escondido y no trabaje. Teme que le metan en un campo de concentración por haber ido a la guerra.

Fundido encadenado.

4. 00:10:09 - 00:15:05

Uno de los inquilinos le deja una báscula a Edmund para que la venda de estraperlo por 300 marcos. Critican que Eva salga

todas las noches, piensan que se prostituye. Edmund le dice a Eva que no quiere que salga todas las noches, Eva se va con una amiga a divertirse a una sala de baile.

Fundido a negro.

5. 00:15:05 - 00:18:02

Eva y una amiga en la cola de racionamiento. Eva le justifica que no se prostituya porque espera a su novio, desaparecido en la guerra. Edmund intenta vender la báscula, un señor le engaña y le quita la báscula.

Fundido encadenado.

6. 00:18:02 - 00:25:03

Edmund se encuentra con el señor Enning, su maestro, al que le pide ayuda para conseguir trabajo. Enning le muestra un afecto excesivo. Se lo lleva a su casa medio en ruinas donde vive con una familia de amigos, el marido también acaricia a Edmund. Enning en su habitación da muestras de querer abusar de Edmund, acariciándolo y sentándolo en su regazo. Aparece el General von Laubniz que también le acaricia. Le da un disco con un discurso de Hitler y un gramófono para que vaya junto a Johan y Christl y lo venda en el mercado negro.

Fundido encadenado.

7. 00:25:03 - 00:27:42

En las ruinas del edificio de la Cancillería le ponen el disco a unos soldados americanos. La voz de Hitler resuena por todo el edificio. Lo vende por 200 marcos y Enning le da diez como recompensa.

Fundido encadenado.

8. 00:27:42 - 00:33:00

Edmund se va con Johan y Christl que le han acompañado y él que se dedica a robar en el metro. Se reúnen con otros chicos y van a robar de noche patatas a un tren. La policía les persigue y escapan. Edmund está en una zona desconocida, no sabe volver a su casa y se queda a dormir con Christl en un almacén.

Fundido a negro.

9. 00:33:00 - 00:40:17

Al alba llega a su casa. Eva estaba muy preocupada. El padre le da una bofetada por estar vagabundeando. El padre está harto de estar en enfermo y le da un ataque. Edmund va a buscar al médico. Lo trasladan al hospital y allí consigue estar bien alimentado. Eva le hace una visita.

Fundido encadenado.

10. 00:40:17 - 00:44:51

Eva llega a casa y le espera su amiga. Les han quitado la luz. Eva discute con Karl- Heinz para que se entregue y puedan conseguir una cartilla de racionamiento más. Eva informa que su padre regresará mañana y eso es un problema para alimentarse. Edmund le dice que él se ocupará de eso. Edmund va a ver al maestro Enning para que le ayude y le da un discurso nazi sobre los fuertes y los débiles que deberían ser sacrificados y que Edmund asuma su responsabilidad. Edmund va a ver a su padre al hospital quien le manifiesta su pesar por ser una carga y que tal vez sería mejor que se muriese. Edmund roba un frasco de veneno.

Fundido encadenado.

11. 00:44:51 - 00:53:51

El padre está de nuevo en casa. Después de cenar y de escuchar cómo se lamenta el padre, Edmund le prepara una taza de té con el veneno. Llega la policía buscando a indocumentados. Se llevan a Karl-Heinz. El padre muere.

Fundido a negro.

12. 00:53:51 - 01:09:31

Karl-Heinz vuelve a casa. Edmund se va, no quiere seguir con sus hermanos. Juguetea por las calles de Berlín. Por noche regresa y se queda en la escalera. Al amanecer va a ver al maestro Enning y le explica que como él le dijo ha matado a su padre. Enning le considera un monstruo y Edmund se va. Vagabundea por las ruinas de Berlín. Desde el edificio en ruinas enfrente de donde vive Edmund ve cómo se llevan el cadáver de su padre. Edmund se lanza al vacío desde lo alto del edificio.

Fundido a negro.

13. 01:09:31 - 01:09:42

Fin.

Fundido a negro.

Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948)

1. 00:00:00 - 00:03:21

Créditos.

Un grupo de hombres en la Via del Gran Paradiso en Val Melaina (Roma) esperan a ser nombrados, desde lo alto de una escalinata, para tener un trabajo. Llama a Antonio Ricci para un trabajo de fijador de carteles ha de tener bicicleta.

Fundido encadenado.

2. 00:03:21 - 00:08:08

Antonio va a buscar a María, su mujer, que está llenando cubos de agua en una fuente pública en el barrio de Val Melaina. Le dice que es muy desgraciado porque tiene un buen empleo municipal y no lo puede coger porque no tiene bicicleta porque la había empeñado para comer. Entran en casa, María deshace las camas, coge todas las sábanas de algodón y de lino, las llevan al depósito de empeños para con el dinero recuperar la bicicleta, una Fides.

Fundido encadenado.

3. 00:08:08 - 00:13:25

Antonio va con la bicicleta a la oficina municipal de Via dei Montecatini donde le darán el uniforme para trabajar. María le esperaba en la calle. Felices se van en la bicicleta a la casa de una vidente.

Fundido a negro.

4. 00:13:25 - 00:16:35

Bruno, el hijo de Antonio y María, a las seis y media de la mañana está limpiando la bicicleta para que su padre se vaya a trabajar. María le ha preparado un bocadillo y le está arreglando la gorra del uniforme. Bruno y Antonio se van a trabajar, María se queda en casa con el bebé. Antonio deja a Bruno en la gasolinera Esso donde trabaja y él sigue su camino al trabajo.

Fundido encadenado.

5. 00:16:35 - 00:22:15

Salen de las oficinas los fijadores de carteles en bicicleta, con una escalera al hombro, el cubo del engrudo y los carteles, para iniciar su jornada. Antonio empieza con un compañero que le enseña cómo hacer el trabajo. Antonio está pegando un cartel de Gilda con Rita Hayworth en la Via Francesco Crispi y un chico le roba la bicicleta. Le persigue pero no consigue atraparlo y se queda muy angustiado. Va a poner la denuncia.

Fundido encadenado.

6. 00:22:15 - 00:37:00

De vuelta a casa en autobús, Antonio recoge al pequeño Bruno de la gasolinera. Antonio va a hablar con Baiocco para que le ayude a encontrar la bicicleta. A la mañana siguiente, es domingo, se van Antonio, Bruno, Baiocco y otros dos a buscarla al mercado de recambios y de bicicletas usadas de Piazza Vittorio. Deciden ir al mercado de Porta Portese a buscarla.

Fundido encadenado.

7. 00:37:00 - 00:55:32

Al llegar al mercado de Porta Portese llueve y todo el mundo intenta refugiarse. Antonio ve su bicicleta y al ladrón, va detrás de él corriendo, el pequeño Bruno intenta seguirle. Se les escapa y van a buscar al viejo con el que hablaba el ladrón para que les diga donde vive, pero, no lo consiguen.

Fundido encadenado.

8. 00:55:32 - 01:01:39

Siguen caminando y Antonio decide que vayan a comer a una trattoria. Comen mozzarella in carrozza y vino. Por un rato padre e hijo se evaden.

Fundido encadenado.

9. 01:01:39 - 01:16:33

Antonio decide ir a la pitonisa para saber donde vive el ladrón. Al salir de la casa de la visionaria ven al ladrón, discuten, le pide que le devuelva la bicicleta. Los vecinos se agolpan a su alrededor en la Via di Panico, donde vive Alfredo, el ladrón y lo defienden. Bruno va a buscar a un Carabiniere. La madre del ladrón sube a su casa con el policía y Antonio para buscar la bicicleta. En esa casa pobre viven la madre y tres hijos. El policía le hace ver que no puede acusarlo sin testigos. Bruno y Antonio se van.

Fundido encadenado.

10. 01:16:33 - 01:24:10

Esperando el autobús, cerca del Stadio Flavio, en la Via Pietro da Cortona ve una bicicleta que acaban de dejar y no está vigilada. Con mucho dolor de su corazón decide robarla. Manda a Bruno a casa en el autobús. Le pillan cómo la roba y varias personas lo detienen. Bruno lo ve todo. El dueño no lo denuncia y lo dejan ir avergonzado y llorando.

Fin.

Fundido a negro

***La terra trema* (Luchino Visconti, 1948)**

1. 00:00:00 - 00:03:50

Créditos e intertítulos. Todavía no ha amanecido los pescadores están llegando en las barcas a Aci Trezza.

Corte.

2. 00:03:50 - 00:11:21

En la casa, de vieja piedra, de los Valastro las mujeres empiezan a prepararla para el día. Los pescadores han llegado a la playa cuando empieza el alba y se subasta la captura. Los pescadores reparan las redes. Hablan de la explotación que sufren.

Fundido encadenado.

3. 00:11:21 - 00:15:57

El abuelo, el pequeño Alfio, Vanni, Cola y Ntoni Valastro llegan a su casa después de 12 horas de duro trabajo, donde están sus hermanas Lucia, Mara, otra más pequeña y Concetta, la madre con un bebé. Sólo traen a casa lo necesario para no morir de hambre. Los hombres se asean. El abuelo reparte la miseria de dinero que han ganado.

Fundido encadenado.

4. 00:15:57 - 00:18:23

Ntoni va a verse con Nedda que vive en una casa rural a las afueras del pueblo. Don Salvatore, sargento de la Policia di Finanza, ve pasar a las chicas por el pueblo.

Fundido encadenado.

5. 00:18:23 - 00:23:15

En casa de los Valastro las mujeres preparan el pan, el vino y un arenque para que coman los hombres en la barca y ellos se preparan para volver a salir al mar, cargan con las redes y los remos a la espalda. Mara se prepara para hacer las labores de casa, desde la ventana observa como trabajan los paletas en la casa de enfrente. Nicola, un paleta, y Mara hablan.

Fundido a negro.

6. 00:23:15 - 00:35:37

Las barcas zarpan a la mar al anochecer. Ntoni y los jóvenes quieren negociar ellos y no los viejos el precio del pescado. Es una injusticia el precio que les pagan los mayoristas. Al amanecer regresan a la playa. Ntoni y el resto de jóvenes intentan vender el pescado. Los mayoristas tienen los precios muy bajos. Se lía una trifulca entre pescadores jóvenes y mayoristas, los jóvenes tiran el pescado antes que venderlo por una miseria. La policía se presenta para acabar con la pelea, arrestan a Ntoni y al resto. Raimondo Lorenzo, el capitalista mayorista de pescado, habla con los suyos. Necesitan que salgan de la cárcel para seguir haciendo negocio. Don Raimondo envía a Lorenzo a Catania para retirar la denuncia.

Corte.

7. 00:35:37 - 00:46:25

En casa de los Valastro, Lucia hace las camas y sueña con el príncipe azul. Por la ventana, aparece el sargento de policía que le dice que van a soltar a Ntoni. Llegan en un camión, todo el pueblo los espera. En casa, la madre ha preparado comida caliente. Ntoni sospecha de que hayan retirado la denuncia, piensa que para liberarse tiene que conseguir una barca y trabajar para él. No tienen dinero, pero tienen la casa para pedir dinero al banco. Los mayoristas de la casa Ciclope, società trasporto e vendita pesce, los pondrán en su sitio. Ntoni convence a los suyos para comprar una barca e intenta hacerlo también con los demás pescadores.

Fundido encadenado.

8. 00:46:25 - 01:04:48

En casa, los Valastro se arreglan para ir a Catania a pedir la hipoteca. Ntoni se siente el rey del mundo, con dinero en el banco y proyectos de futuro. Ahora piensa que Nedda querrá casarse con él. Los Valastro salen por primera vez a pescar con su propia barca. Se hacen con un banco de boquerones como nunca habían visto. Compran sal para hacer anchoas, Nicola ayuda a Mara a llevar el carro con la sal. Mucha gente les ayuda a salar las anchoas. Ntoni y Nedda se besan y se divierten juntos como novios.

Fundido a negro.

9. 01:04:48 - 01:17:39

Aunque el mar esté amenazante la barca tiene que arriesgarse. Los Valastro son los únicos que salen a pescar. El mar se pone más bravo. Mara le pide a Bandiera que vaya a buscar a su familia. La traen a remolque, han perdido todo, la barca está inservible. En casa Ntoni se lamenta de su desventura. Las mujeres han preparado comida, todos están abatidos.

Fundido a negro.

10. 01:17:39 - 01:21:42

Ntoni sigue queriendo a Nedda y va a su casa, no la encuentra. Va a la playa, los pescadores arreglan las velas y preparan los aparejos. Ntoni pide trabajo a su tío Angelo y a otros, para él y su familia, no consigue. Ntoni camina cabizbajo.

Corte.

11. 01:21:42 - 01:25:51

Mara y Lucia están zurciendo ropa en casa. Aparece Don Salvatore por la ventana, pretende a Lucia, le regala un pañuelo de seda, no lo puede aceptar.

Fundido encadenado.

12. 01:25:51 - 01:30:22

En el patio de la casa Ntoni intenta vender lo único que le queda, los barriles de anchoas en sal. Los mayoristas quieren pagarles una miseria, se resisten, pero, el hambre les obliga a vender y someterse a la injusticia.

Fundido encadenado.

13. 01:30:22 - 01:44:53

Cola va a la playa a fumar. Las barcas no han salido por el mal tiempo. Aparece un forastero que ofrece cigarrillos americanos a los jóvenes. Habla con Cola, que llega a su casa con un paquete de tabaco americano. Abre un baúl en el que hay fotografías y ropa de Ntoni cuando estuvo en la Marina. Llega Ntoni que se lamenta de la desgracia, ha perdido la esperanza. Cola está harto de vivir ahí, quiere buscar fortuna fuera para ayudar a la familia. Es de noche ha dejado de llover y van llegando a casa todos los hombres que duermen en la misma habitación.

Fundido encadenado.

14. 01:44:53 - 01:52:53

Llegan a casa de los Valastro la comitiva del banco para ejecutar la hipoteca. Cola se escabulle de casa y, junto con otros jóvenes, va al bar donde han quedado con el forastero; Ntoni le sigue. Viene un niño a buscarlo, los del banco están en su casa. Un ingeniero valora los muros y las estancias de la casa. El forastero queda, con el grupo de jóvenes, al día siguiente a las cuatro de la mañana para irse. A la madrugada siguiente Cola coge algo de pan, se despide de todos a través de una foto y se va.

Fundido a negro.

15. 01:52:53 – 02:03:59

Por la mañana se dan cuenta de que ha escapado. El abuelo enferma y lo tienen que llevar al hospital a Catania. De noche Ntoni se emborracha y se junta con los vagabundos del pueblo. Mara y Lucia discuten.

Fundido a negro.

16. 02:03:59 – 02:14:24

Lorenzo va a buscar a Ntoni a su casa para que vaya a pescar en los barcos de los mayoristas. Ntoni se niega. Se pelean. Les ha llegado la carta de desahucio. Vacían los armarios de ropa y hacen hatillos para irse. Mara va a la obra a despedirse de Nicola. A la noche han sacado de la casa las cuatro pertenencias y se van.

Fundido encadenado.

17. 02:14:24 – 02:33:37

En la playa hay una fiesta para botar las nuevas barcas de los mayoristas. Los Valastro están cobijados en un cobertizo. Tienen que vender la poca ropa que les queda para poder comer. Los pescadores hacen cola en la puerta del local de la “Ciclope società trasporto e vendita pesce” para conseguir un trabajo en las nuevas barcas. Aparecen Ntoni, Vanni y el pequeño Alfio, se ríen de ellos y los humillan. Mara intenta hacer habitable el rincón del mundo en el que están. A la tarde salen al mar.

Fin.

Fundido a negro.

Il cammino della speranza (Pietro Germi, 1950)

1. 00:00:00 - 00:01:56

Créditos.

Fundido a negro.

2. 00:01:56 - 00:08:06

Las mujeres y los niños del pueblo esperan a la boca de la mina a que los hombres decidan salir, terminando el encierro para que no cierren la explotación sulfurera. Si cierra morirán de hambre. Finalmente salen muy perjudicados físicamente.

Fundido a negro.

3. 00:08:06 - 00:16:23

Mientras un sindicalista comunista lanza su discurso de las minas para los mineros, llega a Favara, provincia de Agrigento (Sicilia) Ciccio Dorì que busca trabajadores para irse a Francia. Les ofrece pasarlos por las montañas a cambio de 20.000 liras por persona por adelantado. Los hombres hablan las maravillas de Francia. Saro Cammarata es el primero que dice que se va con sus tres hijos, se añaden Luca, Antonio y el resto.

Fundido a negro.

4. 00:16:23 - 00:22:49

Los que se van tienen que vender todo lo que tienen para poder pagar a Ciccio que pasa lista de los que se van: Saro Cammarata y sus tres hijos (Buda, Michelina y Diodata), Turi Sibaldi, Luca Mierille, Antonio Verderame y Lorenza, Frasca Mauro, Misciu Sgano y su mujer, Carmelo Musco y su perrito, Nanni Caputo y su mujer, Mommio, Barbara Spadaro y Vanni Barillà,

y otros. Esa noche Barbara va a ver al cura para suplicarle que le facilite despedirse de su madre porque no la quiere ver porque está en pecado mortal viviendo con Vanni.

Fundido encadenado.

5. 00:22:49 - 00:33:00

A las cuatro de la mañana están cargando el autobús para marcharse y van todos a la boda de Luca y Rosa Sibaldi. Barbara se despide de su hermano pequeño Mituzzo, pero no de su madre, no ha podido ir porque su padre la ha encerrado. Todos suben al autobús y se despiden, unos con pesar y otros contentos, de los que se quedan. A las afueras Vanni para el autobús y se sube. Pasan el estrecho de Messina en un ferry a la península. El tren llega a Nápoles.

Fundido encadenado.

6. 00:33:00 - 00:36:24

Está el tren parado en la estación de Napoli Piazza Garibaldi, es de noche, todos duermen y Ciccio baja del tren para escaparse con el dinero. Vanni lo ve, le sigue y le hace volver a la fuerza. No tenía pensado llevarlos a Francia, Vanni le obliga a llevarlo a él y a Barbara, a los demás los puede dejar en Roma.

Fundido encadenado.

7. 00:36:24 - 00:42:25

Llegan a Roma Termini, tienen que cambiar de tren y tienen cinco horas de espera. En la confusión de tanta gente, Ciccio se lo hace para que los Carabinieri persigan a Vanni que va armado. En el caos de persecuciones y disparos, Lorenza se separa del grupo que es arrestado y ella se pierde en Roma. Ciccio se escapa.

Fundido a negro.

8. 00:42:25 - 00:48:00

La policía los interroga a todos para saber dónde van, se ponen de acuerdo para decir que van a Turín. Antonio angustiado porque Lorenza está perdida confiesa que iban a Francia. La policía les deja ir pero han de regresar a Sicilia en tres días y presentarse en la comisaría. Antonio se va corriendo a buscar a Lorenza. Salen de la comisaría y Saro rompe el documento que le han dado.

Fundido a negro.

9. 00:48:00 - 00:55:57

Antonio busca desesperado a Lorenza por las calles de Roma. Saro busca a un camionero para que les lleve lo más lejos de Roma para coger un tren hacia Francia. Las mujeres quieren echar a Barbara, Saro la defiende. El camión les deja a 20 kilómetros de la estación de tren de San Quiliceto en Emilia. Van caminando por la carretera cantando. A medio camino un terrateniente les ofrece trabajo en el campo con cama y comida para unos días. Aceptan.

Fundido encadenado.

10. 00:55:57 - 01:09:36

En la explotación agraria se instalan en un gran almacén donde hay más trabajadores. Por la noche todos bailan y festejan. Barbara se va en busca de Vanni. Los demás se van al campo a trabajar. La gente del pueblo los considera esquirolas y se enfrentan a los que están trabajando. La policía disuelve el tumulto. Michelina resulta herida en la cabeza.

Fundido negro.

11. 01:09:36 - 01:18:08

Todos se marchan menos Saro, Barbara y sus hijos, Michelina tiene fiebre. Del grupo, unos se dan media vuelta y regresan a

Sicilia. Siguen el camino Luca y Rosa, Frastica, Misciu y su mujer y don Carmelo. Barbara, a pesar del peligro de ir al pueblo, va a buscar al médico para Michelina.

Fundido a negro.

12. 01:18:08 - 01:23:38

Vanni está en Noasca, provincia de Torino, está nevado. El grupo, en un granero, planea con otros dos personajes el paso a Francia por el refugio de Col Ferret y de ahí al Passo del Monginevro, inesperadamente llega Vanni. Saro, Barbara y los tres niños llegan en tren a Noasca, les espera don Carmelo y su perrito. Barbara decide quedarse con Saro y no seguir el camino con Vanni que se pelea con él y se marcha.

Fundido encadenado.

13. O 1:23:38 - 01:32:32

El grupo emprende el camino para pasar a Francia por los Alpes nevados. Vanni les sigue a cierta distancia, Saro le espera para hablar con él. Vanni le saca una navaja, Saro se ve obligado a pelear y acaba mamándolo. Les sorprende una ventisca de nieve y don Carmelo y el perrito se pierden.

Fundido encadenado.

14. 01:32:32 - 01:37:00

La tormenta ha despejado, sale el sol y los que quedan llegan a la frontera con Francia en Montgenèvre. Unos soldados franceses y otros italianos los encuentran, pero, les dejan seguir.

Fundido encadenado.

15. 01:37:00 - 01:37:19

Fin.

Créditos de premios Fundido a negro.

Milagro en Milán (Miracolo a Milano, Vittorio De Sica, 1950)

1. 00:00:00 - 00:01:39

Créditos

Fundido a negro.

2. 00:01:39 - 00:04:44

La vieja Lolotta llena de alegría riega su campo y escucha a un bebé llorar que está en su campo de coles. Lo recoge y lo acoge en su casa. Totò, el niño, transcurre su infancia en casa de Lolotta en un ambiente lleno de alegría, diversión y aprendizaje.

Fundido a negro.

3. 00:04:44 - 00:09:15

La vieja Lolotta enferma y fallece. Es trasladada al cementerio en un carruaje con un caballo. El único que camina detrás es Totò. Se suceden en el trayecto diversos hechos de carácter gracioso y distendido. Finalmente dos personajes adultos acompañan a Totò hasta la puerta del orfanato.

Fundido a negro.

4. 00:09:15 - 00:14:00

Han pasado los años y Totò sale del orfanato en un día gris y frío con la calle llena de nieve. Saluda amable y alegremente a varias personas con “buenos días”. Muestra su bondad y amabilidad también ayudando a unos operarios. Llega la noche y le roban la pequeña maleta que portaba. Sigue al ladrón a quien le acaba regalando la cartera y quien le invita a pasar la

noche en su chabola hecha con un cubo de hojalata.

Fundido a negro

5. 00:14:00 - 00:19:16

Amanece en un descampado con pequeños cobijos hechos de lata a las afueras de Milán una mañana helada y nevada. Los vagabundos se apelotonan y se mueven en los escuálidos y pocos rayos de sol que emergen entre las nubes. Un vendaval se lleva todas las precarias construcciones, excepto los grandes tubos que también sirven de vivienda. Totò muestra su carácter alegre y amable con los vagabundos.

Fundido a negro

6. 00:19:16 - 00:35:07

Suena el himno de los vagabundos. Totò y el resto de vagabundos, con alegría, están construyendo casas precarias con las chapas que han encontrado en el descampado, conformando un poblado chabolista. Totò se muestra como el líder alegre y jovial. Llegan un grupo de nuevo de pobres que se ubican en las chabolas ya construidas. Entre ellos llega Edvige, una joven sirvienta de una pareja de burgueses venidos a menos que en seguida se relaciona con Totò de manera especial y afectuosa. Aparece un grupo de coches con dos personajes ricos, Brambi y Mobbi, y todo un séquito que intentan hacer la compra-venta del terreno, pero, no se lleva a cabo.

Fundido encadenado.

7. 00:35:07 - 00:47:17

Se inaugura el poblado con un corte de cinta y una fiesta. Suena el himno de los vagabundos. Los personajes se sientan a mirar la puesta de sol y acto seguido, intentar clavar en el terreno un largo poste, brolla del suelo un chorro de lo que creían era agua y que en seguida descubren que es petróleo. Uno de los vagabundos recoge una muestra y se dirige hacia la ciudad.

Corte.

8. 00:47:17 - 00:53:53

Amanece en el poblado. Totò lleva una flor a la ventana de Edvige que recoge inmediatamente. Todo el mundo se saluda amablemente con el “buenos días”. Del suelo borbotean innumerables chorros de petróleo. Aparece el personaje que había ido con la muestra de petróleo a la ciudad vestido como un rico. Llegan unos señores que comprueban que brolla petróleo del suelo e intentan que los vagabundos se vayan por orden del nuevo propietario, el sr. Mobbi. Son expulsados de malas maneras y los persiguen con la intención de hablar con Mobbi que les había prometido no echarlos.

Corte.

9. 00:53:53 - 01:03:33

En las oficinas de Mobbi, de lujo y de estética clásica con esculturas romanas, los vagabundos intentan convencer a Mobbi de que son buena gente, le cantan el himno de los vagabundos. Las tropas de Mobbi se movilizan para ir a expulsarlos sin que lo sepan. Cuando llegan al poblado el desalojo ya se está produciendo. Los vagabundos se revelan con palos y las tropas de Mobbi utilizan gases lacrimógenos. Todo el poblado se cubre de humo, Totò se sube al largo poste que sobresale de la nube para mostrar la rendición y desde el cielo aparece la vieja Lolotta que le da una paloma mágica.

Corte.

10. 01:03:33 - 01:20:52

Totò empieza a pedir deseos y la paloma se los concede. Consiguen expulsar a Mobbi y sus tropas. Totò y la paloma siguen concediendo los deseos de todos los pobres.

Corte.

11. 01:20:52 - 01:24:45

Dos ángeles se llevan la paloma y Totò ya no puede conceder más deseos. Edvige y Totò se manifiestan su amor. Vuelve a aparecer la paloma por un instante y Totò hace que amanezca. Los ángeles vuelven a llevársela.

Corte.

12. 01:24:45 - 01:30:30

Aparecen las tropas de Mobbi para expulsar a todos los pobres. Edvige busca la paloma mientras a Totò se lo llevan en un de los carros policiales tirados por caballos en los que se llevan a todos. En la Piazza del Duomo de Milán vuelve a conseguir la paloma y libera a todos los presos de los carros policiales. Consiguen escapar volando montados en las escobas de los numerosos barrenderos. Suena el himno de los vagabundos.

Fundido encadenado

13. 01:30:30 - 01:30:59

Intertítulo y fin.

Fundido a negro.

Stromboli (Stromboli, terra di Dio, Roberto Rossellini, 1950)

1. 00:00:00 - 00:01:05

Créditos.

Fundido a negro.

2. 00:01:05 - 00:12:43

En uno de los campos de refugiados extranjeros que habían llegado a Italia está Karen (lituana) que se relaciona con Antonio, un soldado italiano. Pide asilo en Argentina, se la deniegan. Se casa con Antonio. Van a Messina para coger una barca para ir a su casa en San Vincenzo en Stromboli. En la barca conocen al guardián del faro.

Fundido encadenado.

3. 00:12:43 - 00:21:43

Al llegar a tierra se encuentran con el cura. Antonio también presenta a Karen a su tía Rosario. Llegan a su casa, a Karen no le gusta la isla ni la casa, está desolada. Antonio está entusiasmado de volver con ella. La primera noche, Karen no puede dormir.

Fundido a negro.

4. 00:21:43 - 00:31:32

A la mañana siguiente, en casa, Karen le dice que no puede vivir ahí, ella necesita algo más, está acostumbrada a vivir de otro modo. Todo tiene que cambiar. Antonio se va, Karen recorren el pueblo angustiada. Cuando vuelve a casa “los americanos” (los que volvieron de América) están arreglando la casa.

Fundido encadenado.

5. 00:31:32 - 00:40:09

Karen está junto al mar escribiendo, el cura habla con ella sobre su malestar en la casa. Antonio sale a pescar en una barca. Vuelve a casa con pescado y entusiasmado porque van a ganar mucho dinero. Karen se anima a hacer agradable la casa con cortinas, con plantas, etc. A las mujeres del pueblo no les gusta Karen

Fundido encadenado.

6. 00:40:09 - 00:48:06

Va a casa de Angelina, la mujer que cose y que tiene muy mala fama en el pueblo, a hacerse un vestido nuevo. En la casa está el vigilante del faro en la cama, enfermo. Los hombres, de serenata, se paran y comentan que está Karen con el farero. Antonio lo oye, entra en la casa y se la lleva de malas formas. Al llegar a casa le enseña cómo está quedando el arreglo para hacerla más acogedora, a Antonio le gusta.

Fundido encadenado.

7. 00:48:06 - 01:02:12

Karen se ve con el cura y le explica cómo se siente, quiere irse de la isla. Karen junto al mar observa a unos niños que buscan lapas, ella también lo hace. Aparece el farero en una barca y hablan, las mujeres del pueblo se los miran. De noche Antonio va por el pueblo hacia su casa, los hombres cantan sobre un cornudo. Llega a casa y pega a Karen. A la mañana siguiente van a misa, todo el pueblo los mira mal.

Fundido a negro.

8. 01:02:12 - 01:11:28

Antonio y otros hombres se van a la almadraba, Karen va a verlo. Llegan los atunes y los pescan, Karen está horrorizada. Al llegar a tierra le dice que está embarazada, Antonio se alegra mucho.

Fundido a negro.

9. 01:11:28 - 01:22:52

Karen está encendiendo el fuego para cocinar y el volcán se pone en erupción. Toso huyen en las barcas. Karen se entera que en la isla hay otro pueblo, Ginostra. Cuando pasa el peligro regresan a tierra, su casa se ha salvado. Karen le dice a Antonio que no está dispuesta a seguir ahí y que se va, no quiere tener el niño en la isla. Él intenta convencerla, no lo consigue, la encierra en casa. Por la ventana pide ayuda al farero que la saca de casa.

Fundido encadenado.

10. 01:22:52 - 01:35:07

Karen intenta seducir al farero para que le ayude a salir de la isla. Quiere ir a Ginostra atravesando el volcán, recoge sus cosas de la casa y con una maleta emprende el camino. En la cima desfallece y pide ayuda a Dios.

Fundido a negro.

11. 01:35:07 - 01:35:14

Fin.

Fundido a negro.

Umberto D (Vittorio De Sica, 1952)

1. 00:00:00 - 00:09:11

Créditos.

Una manifestación de pensionistas quieren ser recibidos por el ministro. La policía disuelve la manifestación. Umberto Domenico Ferrari y su perro Flike se esconden con otros pensionistas en una portería. Umberto va a un comedor social, intenta vender un reloj.

Fundido encadenado.

2. 00:09:11 - 00:14:15

Don Umberto y Flike llegan a la casa donde tiene alquilada una habitación. En su habitación se encuentra a una pareja de extraños. La casera, Antonia Belloni, se lo lleva a la cocina para que no arme follón. Después de 20 años en esa casa a final de mes se tiene que ir porque no puede pagar lo que le pide la casera. Don Umberto no sabe dónde va a ir. Le pide un termómetro a la sirvienta de la casa, Maria, que le cuenta que está embarazada.

Corte.

3. 00:14:15 - 00:30:09

Don Umberto y Flike entran en su habitación cuando se van la pareja, la ventila. Entra María a mirar por la ventana para ver a los militares que salen del cuartel. María le enseña dos soldados, no sabe cual es el padre, si uno de Nápoles o uno de Florencia. Don Umberto está enfermo, se va a vender unos libros para conseguir el dinero que le debe a la casera. Vuelve a casa, tiene fiebre, no puede dormir porque en la casa la casera y unos amigos cantan.

Fundido encadenado.

4. 00:30:09 - 00:38:18

Don Umberto se ha levantado de la cama para llamar por teléfono. Maria que duerme en un camastro en el pasillo se levanta para preparar el desayuno al alba. Llaman a la puerta son unos camilleros que vienen a llevarse al hospital a don Umberto. Flike se tiene que quedar en la habitación, le pide a Maria que cuide de él.

Fundido a negro.

5 00:38:18 - 00:45:29

Don Umberto en el hospital ya se encuentra bien, pero, consigue quedarse unos días más para ahorrar y estar bien alimentado. Maria va a visitarlo. Ha traído a Flike que se ha quedado en el patio. Doña Antonia va a casarse y necesita la habitación de Umberto.

Fundido encadenado.

6. 00:45:29 - 00:53:36

Don Umberto sale del hospital. Va a su casa y se encuentra que están haciendo obras en su habitación y están arreglando la casa. Flike ha desaparecido, se ha escapado porque doña Antonia le ha abierto la puerta. Don Umberto va a la perrera a buscarlo.

Fundido encadenado.

7. 00:53:36 - 01:01:19

Don Umberto y Flike deambulan por Roma. En la Piazza della Minerva se encuentra con Battistini, un amigo, le pide ayuda, pero nada. En la Piazza della Rotonda a la puerta del Pantheon intenta pedir limosna, pero no puede.

Fundido encadenado.

8. 01:01:19 - 01:13:12

Don Umberto va a su casa. Su habitación está toda patas arriba, llena de polvo y sucia de la obra. Está abatido por la situación. Piensa en el suicidio, pero, mira a Flike. Hace la maleta y a la mañana siguiente se va con Flike. María se despide de él, le aconseja que ella también se vaya.

Fundido encadenado.

9. 01:13:12 - 01:24:44

Busca un sitio donde poder alojar a Flike en Via Leccosa para que le cuiden, pero no lo hace. Se va a un parque donde busca alguien que se encariñe de Flike para regalárselo, pero no lo consigue. En un momento que el perro está distraído, don Umberto se escapa y va hacia las vías del tren para suicidarse, pero, Flike lo encuentra. La única alternativa que le queda es suicidarse con el perro, Flike se asusta y no lo hace.

Fin.

Fundido a negro.

Europa '51 (Europa '51, Roberto Rossellini, 1952)

1. 00:00:00 - 00:01:41

Créditos.

Fundido a negro.

2. 00:01:41 - 00:14:33

Irene llega con un Rolls-Royce a casa y saluda a su hijo Michele. Comprueba con la criada que la mesa esté preparada. Saluda a George, su marido, y el niño quiere hablar con ella, no le gusta el profesor porque le hubiera gustado seguir con la niñera, pero, es un hombre y tiene que estar con hombres. George e Irene se preparan para recibir a los invitados a la cena. Los invitados han llegado, charlan y se disponen a cenar. La criada avisa a Irene que Michele quiere verla; ella va. Finge que se encuentra mal, llama su atención y se enfada. Irene vuelve a la mesa, Michelle molesta con el timbre. La criada entra asustada, el niño se ha caído por el hueco de la escalera. Lo llevan al hospital.

Fundido encadenado.

3. 00:14:33 - 00:23:33

No es grave, le operan. Al día siguiente lo llevan a casa, tiene una enfermera que lo vigila en la cama, Irene está a su lado. Llega Andrea, que se va de viaje, y habla con Irene sobre el niño, parece que Michele se tiró por la escalera. Vuelve a la habitación, el niño ha despertado, la enfermera sale e Irene se arrodilla para estar junto él y recuerda lo que les pasó en la guerra. Entran George, que viene a buscarla, y la enfermera; ellos salen de la habitación del niño. Irene le explica que ha intentado suicidarse. Michele acaba muriendo en la cama.

Fundido a negro.

4. 00:23:33 - 00:34:37

Ha llegado de Estados Unidos la madre de Irene. Está en la cama y casi no come, George intenta que haga un esfuerzo. Irene se escapa y va a ver a Andrea, está atormentada. Andrea le cuenta el caso de un niño que puede morir porque no puede pagar la medicación, ella se ofrece a pagarlo y ver al niño. De vuelta a casa George está preocupado.

Fundido a negro.

5. 00:34:37 - 00:44:10

Andrea e Irene van al quartiere Primavalle para ver al niño enfermo y darle dinero a los padres para la medicación. Una familia de seis vive en una habitación de subarriendo. Van al periódico donde trabaja Andrea. En casa de los Girard, la madre y el marido de Irene no aprueban lo que hace, piensan que se ha hecho comunista. Irene busca algo, ellos piensan que se está volviendo loca. Irene vuelve a ver a la familia pobre para ver al niño que se ha curado.

Fundido encadenado.

6. 00:44:10 - 00:55:32

En las calles del barrio toma conciencia de cómo son las cosas para los más desfavorecidos. Aparece un muerto en el río. Acompaña a unos niños a su casa que viven en una barraca donde conoce a Giulietta Passerotto. Al llegar a casa le explica a George que ha descubierto un mundo que no sabía que existía. Le pide a Andrea que le ayude a buscar un trabajo para Giulietta. Va a la chabola a decirle que le ha encontrado un trabajo, para conservarlo tiene que encontrar a alguien que le sustituya durante dos días.

Fundido encadenado.

7. 00:55:32 - 01:04:19

Irene va a la fábrica por Giulietta. En casa, George, la madre y otros esperan a Irene, que se retrasa, para ir al teatro. George cree que tiene una aventura con Andrea. Irene le explica a Andrea que ha visto como el trabajo es una esclavitud, siente un gran amor por los pobres.

Fundido a negro.

8. 01:04:19 - 01:22:01

Irene visita de noche la Chiesa dei Cappuccini en Via Veneto 27 (Roma). Al salir se encuentra con Inés (prostituta) que tiene fiebre y la acompaña a su casa. Irene busca un médico por el quartiere Primavalle. Tras varios días Irene asiste a la muerte de Inés. En la casa de al lado, el hijo de los Puglisi ha robado un banco en el Trastevere, Irene le ayuda a escapar. En comisaría explica todo lo sucedido al comisario. Ferdinando Puglisi se entrega.

Fundido a negro.

9. 01:22:01 - 01:40:51

La noticia sale en los periódicos. George acompañado de un abogado van a comisaría que plantea la posibilidad de ingresar a Irene en un psiquiátrico. Cesira, la sirvienta, le lleva algo de ropa. Irene ayuda a una interna que intenta suicidarse.

Fundido encadenado.

10. 01:40:51 - 01:48:14

El abogado de George va a hablar con el juez para internarla definitivamente. El juez quiere verle a ella y su familia. La familia a la que ayudó a uno de sus hijos y Giulietta con sus hijos van a visitarla y su familia también. El juez delante del médico y del abogado la interroga. Todos se van y ella se queda.

Fundido a negro.

11. 01:48:14 - 01:48:24

Fin.

Fundido a negro.

El ferroviario (Il ferroviere, Pietro Germi, 1956)

1. 00:00:00 - 00:01:42

Créditos.

Fundido a negro.

2. 00:01:42 - 00:03:44

El pequeño Sandrino va contento a la estación de Termini en Roma a recoger a su padre, Andrea Marcocci el maquinista del R48 rápido de Milano-Bologna-Firenze- Roma que llega por la vía no 4. Se saluda con Gigi Liverani. Es Nochebuena.

Fundido encadenado.

3. 00:03:44 - 00:11:03

Después de recoger el lote de Navidad Ander y Gigi se van al bar de la cooperativa. Sandrino con el lote de su padre se va a casa. En la casa están esperando Sara (la madre), Giulia (hermana de Sandrino) que está embarazada, Renato Borghi (su marido) y Marcello (hermano de Sandrino). Sandrino vuelve al bar a buscar a su padre. Andrea toca la guitarra y canta con los amigos mientras beben vino. Sandrino y Andrea (borracho) llegan a casa después de varias horas. Todos se han ido a casa de Giulia que está mal. Andrea no puede más y se acuesta. Sandrino va a casa de su hermana.

Fundido encadenado.

4. 00:11:03 - 00: 20:48

Giulia está perdiendo al bebé. Renato deja a Sandrino en el salón solo que recuerda a su hermana.

Flashback. Giulia llora tras una discusión con su padre. Durante la cena, Sara le dice a Andrea que Giulia está embarazada de Renato. Giulia y Renato se casan infelices.

Sandrino entra en la habitación de Giulia y se entera de que el bebé ha muerto.

Fundido encadenado.

5. 00:20:48 - 00:28:34

Después de las vacaciones de Navidad, Andrea hace otro horario. Giulia y Renato casi no les visitan. Las cosas están raras en la familia desde la Nochebuena. Andrea y Gigi van en el tren, un suicida se tira a las vías del tren y lo arrollan. Continúan con el viaje, Andrea se siente mal, no se da cuenta de un semáforo rojo y casi tienen una colisión con otro tren.

Fundido encadenado.

6. 00:28:34 - 00:35:33

Sara va a comprar a la tienda de Renato (via Alba, 22), Giulia está en la caja cobrando. Renato va tras Sara y le explica que Giulia no está bien con él. Al llegar a casa Andrea está inesperadamente allí, le explica lo sucedido y que van a investigarlo. Andrea se va a dormir. Sara habla por teléfono con Giulia. Al colgar, en casa de Giulia suena el teléfono, es un hombre que le habla a Giulia, pero, ella no responde y cuelga.

Fundido encadenado.

7. 00:35:33 - 00:48:16

Asamblea sindical de ferroviarios. Andrea se prepara para la revisión de su caso en el ministerio y va acompañado de Sandrino. Al acabar, en el bar, se lamenta bebiendo de que lo hayan suspendido de llevar trenes de pasajeros. Sara va a buscarlo para que vaya a casa, pero, no lo consigue y luego lo intenta Sandrino.

Fundido encadenado.

8. 00:48:16 - 00:54:45

Andrea lleva una vieja máquina a vapor. Giulia y Renato en la tienda de ultramarinos están contentos, les visita Sandrino. Giulia y su hermano se van, se encuentran con el hombre del teléfono. Andrea cobra menos, han convocado la huelga.

Fundido encadenado.

9. 00:54:45 - 01:00:48

Sandrino ha tenido malas notas. Andrea abronca a Marcello que no trabaja, Sara le ayuda a asearse del hollín. Un mafioso llama a la puerta y amenaza a Marcello, que dice que es uno que conoce. Marcello roba unas joyas a su madre, ella lo ve. Está la mesa dispuesta para comer los cuatro, pero, Marcello se va, comen los tres.

Fundido encadenado.

10. 01:00:48 - 01:09:06

Sandrino juega con otros niños en la calle, ve a Giulia con el hombre del teléfono en un coche, sale corriendo. Sandrino rompe el cristal del coche. Giulia angustiada, va a casa de su madre. Andrea va a comisaría a recoger a Sandrino. Andrea abofetea a Giulia, discuten, Sandrino va a buscar a Marcello. Andrea echa de su casa a Giulia y a Marcello.

Cortinilla.

11. 01:09:06 - 01:18:53

Empieza la huelga de trenes. Gigi y Andrea discuten porque éste sigue trabajando. Cuando a la noche Andrea regresa a casa, Sara está angustiada. A la mañana siguiente Sandrino ve que a su padre le llaman "esquirol" y desde ese día ya no fue

a trabajar, estaba poco en casa, estaba en el bar.

Fundido encadenado.

12. 01:18:53 - 01:33:06

Sandrino se encuentra con Renato en la furgoneta y le acompaña para que el pequeño le entregue un paquete a Giulia que trabaja en una lavandería. De noche, Sandrino se mete en la cama de su madre que está sola y le explica todo lo que ha hecho. Sandrino tiene buenas notas y va al bar a explicárselo a su padre para que vuelva a casa. A Andrea se desvanece en el bar. Tiene que estar en cama.

Fundido encadenado.

13. 01:33:06 - 01:48:36

Llega Nochebuena. Renato hace por encontrarse con Giulia para felicitarle la Navidad. Andrea se levanta de la cama, se siente mejor y quiere cenar bien. Cenar en la cocina los tres y llegan Gigi y Marcello. Acaban con la casa llena de amigos celebrando la Nochebuena con baile y música. Giulia llama por teléfono, habla con su padre y hacen las paces. Cuando acaba la fiesta se quedan Sara y Andrea solos, él se echa en la cama con la guitarra y mientras ella hace café, él muere en la cama.

Fundido encadenado.

14. 01:48:36 - 01:50:14

Sandrino acaba de desayunar para irse al colegio y Marcello a trabajar en el tren. Fundido negro.

Fin.

El techo (Il tetto, Vittorio De Sica, 1956)

1. 00:00:00 - 00:01:55

Créditos

Fundido a negro.

2. 00:01:55 - 00:06:26

Salen de la iglesia Luisa y Natale que se acaban de casar para hacerse unas fotos con la familia. Junto a ellos están los padres de Natale, su hermana Giovanna, Cesare, el marido y sus tres hijos. También aparecen Gina, la otra hermana de Natale, el Mayor Baj, su esposa y otros personajes. Se van apresuradamente a la estación de autobuses para irse a ver a los padres de Luisa.

Fundido encadenado.

3. 00:06:26 - 00:13:39

Llegan a la pueblo natal de Luisa y la única que se alegra por el matrimonio es la madre, el padre la desprecia yéndose a pescar en una barca. Pasan la noche en la casa de los padres de Luisa. Por la mañana vuelven a coger un autobús para llevarles a Roma. Están contentos porque Natale tiene trabajo como peón en la construcción y tiene aspiraciones de ser albañil.

Fundido encadenado.

4. 00:13:39 - 00:20:21

Luisa y Natale llegan a la casa donde van a vivir, la casa de Cesare. En la misma vivienda conviven la pareja de Cesare y Giovanna (embarazada), sus tres hijos, Gina y los padres de Natale. Al llegar la noche todos se acuestan. Luisa y Natale

comparten habitación con Gina y los padres. En la cocina duerme la otra pareja con los tres hijos. Luisa y Natale salen al exterior de la casa para poder tener algo de intimidad.

Fundido a negro.

5. 00:20:21 - 00:23:23

Mientras Natale está trabajando en la construcción de un edificio de viviendas, Luisa decide poner su cama en la entrada de la casa, cosa que molesta mucho a Cesare. Giovanna se pone de parto.

Fundido encadenado.

6. 00:23:23 - 00:25:28

Luisa espera en la parada del autobús la llegada de Natale del trabajo, le explica lo sucedido durante el día. Pasean por el barrio, Luisa está enojada por el trato de Cesare y por no tener un lugar donde vivir los dos solos. Hablan de sus cosas y se muestran afecto sentados en un descampado.

Fundido encadenado.

7. 00:25:28 - 00:37:39

Luisa y Natale van a visitar una habitación realquilada, pero, a Natale no le satisface. De vuelta en casa Natale y Cesare tienen una importante discusión en presencia de toda la familia. La pareja cogen sus cuatro pertenencias las ponen en un carro y se van de la casa. Regresan al edificio donde habían estado anteriormente buscando habitación y los Carabinieri lo tienen precintado por peligro de derrumbe. Luisa se va a buscar una casa y Cesare se va con el carro a la obra a trabajar. Le pide al capataz poder estar en el almacén.

Corte.

8. 00:37:39 - 00:41:25

Luisa va a ver a una barriada de casas de autoconstrucción buscando habitación. Los Carabinieri detienen una construcción ilegal que está a medias y los operarios la echan abajo. Natale y sus compañeros plantan la bandera en lo alto del edificio en construcción al llegar a construir el último piso, lo celebran y Natale se va.

Fundido encadenado.

9. 00:41:25 - 00:44:39

Luisa está esperando que Natale llegue en el autobús. Está contenta, le explica que si encuentran algo de dinero se pueden autoconstruir una casa que les saldrá más barata porque Natale es albañil. Van a ver un sitio donde hacérsela.

Fundido encadenado.

10. 00:44:39 - 00:52:09

De noche se despiden, Luisa va a pasarla en la casa del matrimonio Baj, donde Gina está de sirvienta. Le pide dinero para hacerse la casa. Natale ha pasado la noche en el almacén de la obra.

Corte.

11. 00:52:09 - 00:58:52

Natale está trabajando en la obra, Luisa va a verlo para decirle que ha encontrado trabajo y que está embarazada. Hablan de cómo conseguir el dinero para la casa. Natale habla con sus compañeros para que le ayuden a hacerse la casa. La madre de Natale le da algo de dinero.

Fundido encadenado.

12. 00:58:52 - 01:23:20

Natale y los compañeros intentan hacerse la casa una noche en una barriada de chabolas. Los Carabinieri llegan alertados por uno de los vecinos y detienen la obra imponiéndole una multa a Natale. Se trasladan a otro lugar a intentarlo de nuevo, el barranco de Sant'Agnese, junto a las vías del tren. Luisa va a buscar a Cesare para que les ayude, han de acabar antes de que pasen los guardias por la mañana. Para que no se la echen abajo debe tener el techo completado según la normativa municipal.

Fundido encadenado

13. 01:23:20 - 1:33:14

Luisa se ha quedado dormida sobre una pila de ladrillos. Ya es de día y siguen trabajando. Cuando están acabando el techo les avisan de que vienen los Carabinieri. Se apresuran a acabar el techo a falta de unas tejas, meten la cama y otros enseres y se encierran en la casa con un niño pequeño simulando que es su hijo y una señora mayor. Los guardias revisan la construcción y uno de ellos ve que le faltan unas tejas, hace la vista gorda y le cobra una multa y se van. El resto de personajes también se van. Felices de haberlo conseguido se miran la casa desde fuera y entran.

Fin y fundido a negro.

ANEXO 2
FICHAS TÉCNICAS

Título original: *Roma, città aperta*

Fechas de producción: 19 de enero de 1944 - 30 de junio de 1945

Fecha de estreno (Italia): 24 de septiembre de 1945

Título español: *Roma, ciudad abierta*

Fecha estreno (España): 9 de septiembre de 1969

Director: Roberto Rossellini

Producción y distribución: Excelsa Film, Minerva Film

Productores: Giuseppe Amato, Ferruccio De Martino, Rod E. Geiger, Roberto Rossellini

Guión: Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Federico Fellini, Roberto Rossellini

Director de fotografía: Ubaldo Arata

Montaje: Eraldo Da Roma, Jolanda Benvenuti

Música: Renzo Rossellini

Actores:

Aldo Fabrizi (Don Pietro Pellegrini) Anna Magnani (Pina)

Marcello Pagliero (Giorgio Manfredi)

Vito Annichiarico (pequeño Marcello)

Nando Bruno (Agostino)

Harry Feist (Mayor Bergmann)

Giovanna Galletti (Ingrid)

Francesco Grandjacquet (Francesco)

Eduardo Passarelli (Passarelli, el sargento de policía)

Maria Michi (Marina Mari)

Carla Rovere (Lauretta)

Carlo Sindici (Comisionado de policía)

Joop van Hulzen (Capitán Hartmann)

Ákos Tolnay (desertor austríaco)



Duración: 1 hr 43 min (103 min)

Sonido: Mono

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Laboratorio: Tecnostampa, Roma

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Paisà*

Fecha de estreno (Italia): 18 de septiembre de 1946

Director: Roberto Rossellini

Producción y distribución: OFI, Foreign Film Production

Productores: Rod E. Geiger, Mario Conti, Roberto Rossellini

Guión: Sergio Amidei, Federico Fellini, Klaus Mann, Roberto Rossellini, Alfred Hagnes, Marcello Pagliero.

Director de fotografía: Otello Martelli Montaje: Eraldo Da Roma

Música: Renzo Rossellini

Actores:

Giulio Panicali (narrador)

I Sicilia

Carmela Sazio (Carmela)

Carlo Pisacane (viejo de Gela)

Robert van Loon (Joe, soldado americano)

Benjamin Emanuel (soldado americano)

Raymond Campbell (soldado americano)

Merlin Berth (Merlin, soldado americano)

Mats Carlson (Swede, soldado americano)

Leonard Penish (soldado americano)

Albert Heinze (soldado alemán)

II Napoli

Dots M. Johnson (Joe, el soldado negro)

Alfonsino Pasca (Pasquale, el niño)

Pippo Bonazzi (soldado americano)

III Roma

Maria Michi (Francesca)

Renzo Avanzo (Massimo)

Gigi Gori (partigiano)

Gianfranco Corsini (partigiano)

Giulietta Masina

V Romagna

William Tubs (capellán católico)

Elmer Feldman (capellán judío)

Newell Jones (cap. protestante)

Monjes franciscanos del convento de Maiori (Salerno)

VI El Po

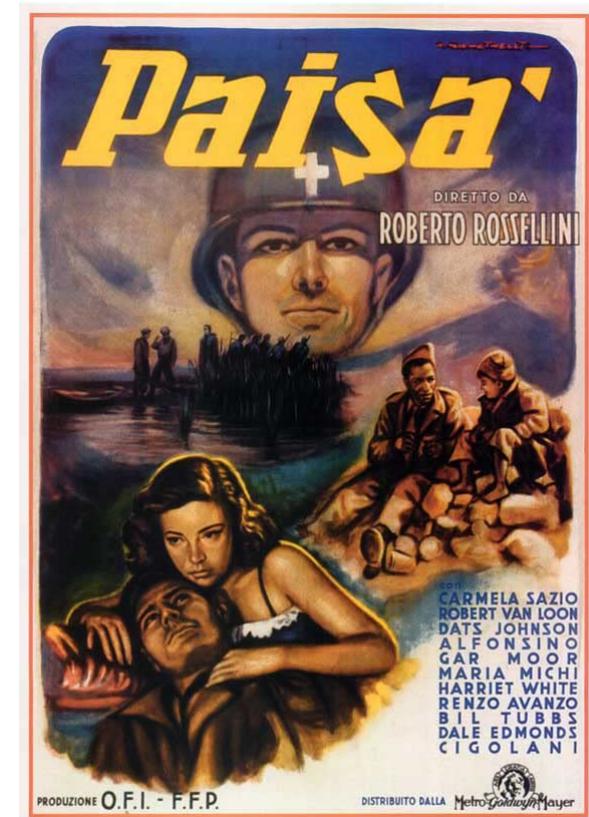
Dale Edmons (Dale)

John Whaling Allen (soldado americano)

Dan (soldado americano)

Robert van Loel (oficial alemán)

Cigolani (Cigolani, partigiano)



Duración: 2 hr 6 min (126 min)

Sonido: Mono

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Laboratorio: Tecnostampa (Roma)

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *L'onorevole Angelina*

Fecha de estreno (Italia): 12 de septiembre de 1947 (Mostra del cinema di Venezia)

Título español: *Noble gesta*

Fecha estreno (España): 9 de abril de 1955

Director: Luigi Zampa

Producción y distribución: Lux Film, Ora Film

Productores: Paolo Frascà

Guión: Piero Tellini, Suso Cecchi D'Amico, Luigi Zampa, Anna Magnani

Director de fotografía: Mario Craveri

Montaje: Eraldo Da Roma

Escenografía: Piero Filippone

Música: Enzo Masetti

Actores:

Anna Magnani (Angelina Bianchi)

Nando Bruno (Pasquale Bianchi)

Ave Ninchi (Carmela)

Ernesto Almirante (Luigi)

Agnese Dubbini (Cesira)

Armando Migliari (Callisto Garrone)

Franco Zeffirelli (Filippo Garrone)

Maria Donati (signora Garrone)

Maria Grazia Francia (Annetta Bianchi)

Vittorio Mottini (Roberto)

Gianni Glori (Liberio Bianchi)

Ugo Bertucci (Oreste, il droghiere)

Anita Angius

Aristide Baghetti



Duración: 1 hr 30 min (90 min)

Sonido: Mono (Western Electric Mirrophonic Recording)

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Laboratorio: S.A.C.I. (Roma)

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Germania, anno zero*

Fechas de producción: agosto 1947 - enero 1948

Fecha de estreno: 1 de diciembre de 1948

Director: Roberto Rossellini

Producción y distribución: Roberto Rossellini para Tevere Film

Guión: Roberto Rossellini, Carlo Pizzani

Director de fotografía: Robert Juillard

Montaje: Eraldo Da Roma, Frau Findelsen

Escenografía: Roberto Filippone

Música: Renzo Rossellini

Actores:

Edmund Meschke (Edmund Köhler)

Ernst Pittschau (Herr Köhler, su padre)

Franz Krüger (Karl-Heinz, su hermano)

Ingetraud Hinze (Eva, su hermana)

Hans Sange (Herr Rademaker)

Hedi Blankare (Frau Rademaker)

Barbara Hintz (Thilde, hija de Rademaker)

Alexandra Manys (amiga de Eva)

Inge Rocklitz (refugiada)

Karl Krüger (el médico)

Eric Gühne (Her Enning, el profesor)

Christl Merker (Chrystl)

Baby Reekvell (Joe)

Conde Franz von Treuberg (general von Laubniz)



Duración: 1 hr 18 min (78 min)

Sonido: Mono (RCA Sound System)

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1,37 : 1

Laboratorio: Tecnostampa, Roma, Italy

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Ladri di biciclette*

Fechas de producción: junio - agosto de 1948

Fecha de estreno (Italia): 21 de noviembre de 1948

Título español: *Ladrón de bicicletas*

Fecha estreno (España): 5 de junio de 1950

Director: Vittorio De Sica

Producción y distribución: Produzioni De Sica, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC)

Productores: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica

Guión: Cesare Zavattini, Luigi Bartolini, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri

Director de fotografía: Carlo Montuori

Montaje: Eraldo Da Roma

Música: Alessandro Cicognini

Actores:

Lamberto Maggiorani (Antonio)

Enzo Staiola (Bruno)

Lianella Carell (Maria)

Gino Saltamerenda (Baiocco)

Giulio Chiari (el anciano)

Vittorio Antonucci (el ladrón)

Ida Bracci Dorati (la Santona)



Duración: 1 hr 29 min (89 min)

Sonido: Mono

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Laboratorio: Tecnostampa, Roma

Metraje: 2.561 m

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *La terra trema*

Fecha de estreno (Italia): 2 de septiembre de 1948

Director: Luchino Visconti

Producción y distribución: AR.TE.AS Film, Universalía Film

Productores: Salvo D'Angelo, Luchino Visconti

Guión: Antonio Pietrangeli, Giovanni Verga, Luchino Visconti

Director de fotografía: G.R. Aldo

Montaje: Mario Serandrei

Música: Willy Ferrero

Actores:

Antonio Pietrangeli (narrador)

Luchino Visconti (narrador)

Antonio Arcidiacono (Ntoni Valastro)

Giuseppe Arcidiacono (Cola Valastro)

Nicola Castorino (Nicola Valastro)

Rosa Catalano (Rosa Valastro)

Rosa Costanzo (Nedda)

Alfio Fichera (Michele Valastro)

Carmela Fichera (La baronesa)

Rosario Galvagno (Don Salvatore)

Agnese Giammona (Lucia Valastro)

Nelluccia Giammona (Mara Valastro)

Ignazio Maccarone (Maccarone)

Antonino Micale (Vanni)

Maria Micale (Concetta, la madre)

Alfio Valastro (Bandiera)

Antonino Valastro (Pandolla)

Francesco Valastro (Afro)

Lorenzo Valastro (Lorenzo)

Raimondo Valastro (Raimondo)

Salvatore Valastro (Il pignoreto)

Santo Valastro (Santo)

Sebastiano Valastro (Il padre)

Giuseppe Vicari (Piccola)

Salvatore Vicari (Alfio)



Duración: 2 hr 40 min (160 min)

Sonido: Mono (RCA Sound System)

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Laboratorio: Tecnostampa (Roma), Cine-città (Roma)

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Il cammino della speranza*

Fecha de estreno (Italia): 19 de noviembre de 1950

Director: Pietro Germi

Producción y distribución: Lux Film

Productor: Luigi Rovere

Guión: Nino Di Maria, Federico Fellini, Pietro Germi, Tullio Pinelli

Director de fotografía: Leonida Barboni

Montaje: Rolando Benedetti

Escenografía: Luigi Ricci

Música: Carlo Rustichelli

Actores:

Raf Vallone (Saro Cammarata)

Elena Varzi (Barbara Spadaro)

Saro Urzì (Ciccio Ingaggiatore)

Franco Navarra (Vanni)

Liliana Lattanzi (Rosa)

Mirella Ciotti (Lorenza)

Saro Arcidiacono (Carmelo Musco)

Francesco Tomalillo (Misciu)

Paolo Reale (Brasi)

Giuseppe Priolo (Luca)

Renato Terra (Mommino)

Carmela Trovato (Cirmena)

Angelo Grasso (Antonio)

Assunta Radico (Beatificata)

Francesca Russella (Abuela)

Giuseppe Cibardo (Turi)

Nicoló Gibilaro (Abuelo)

Chicco Coluzzi (Buda)

Luciana Coluzzi (Michelina)

Angelina Scaldaferrì (Diodata)



Duración: 1 hr 45 min (105 min)

Sonido: Mono

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Metraje: 2.931 m

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Miracolo a Milano*

Título argumento: Totò, il buono de Cesare Zavattini

Fecha de estreno (Italia): 8 de febrero de 1951

Título español: Milagro en Milán

Fecha estreno (España): 18 de febrero de 1952

Director: Vittorio De Sica

Producción y distribución: ENIC

Productores: Vittorio De Sica

Guión: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Suso Cecchi d'Amico, Mario Chiari

Director de fotografía: G.R. Aldo

Montaje: Eraldo Da Roma

Escenografía: Guido Fiorini

Música: Alessandro Cicognini

Efectos especiales: Ned Mann, Dave Mature, Sid Howell, Mattia Trizny

Actores:

Emma Gramatica (la vieja Lolotta)

Francesco Golisano (Totò)

Paolo Stoppa (Rappi)

Guglielmo Barnabò (Mobbi)

Brunella Bovo (Edvige)

Arturo Bragaglia (Alfredo)

Anna Carena (Marta)

Alba Arnova (la estatua)

Flora Cambi (la enamorada infeliz)

Erminio Spalla (Gaetano)

Walter Scherer (Arturo)

Giuseppe Berardi (Giuseppe)

Virgilio Riento (el sargento)

Ricardo Bertazzolo (el atleta)

Enzo Furlai (Brambi)

Jerome Johnson (el negro)

Renato Navarrini (el tartamudo)

Jubel Schembri (el rapado)

Gianni Branduani (Totò niño)



Duración: 97 minutos

Sonido: Mono (RCA Sound System)

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1,37 : 1

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Stromboli (Terra di Dio)*

Fecha de estreno (Italia): 26 de agosto de 1950

Título español: Stromboli

Fecha estreno (España): 12 de abril de 1952

Director: Roberto Rossellini

Producción y distribución: Berit Films, RKO Radio Pictures

Productor: Roberto Rossellini

Guión: Roberto Rossellini, Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Art Cohn, Renzo Cesana, Félix Morlión

Director de fotografía: Otello Martelli

Montaje: Roland Gross

Música: Renzo Rossellini

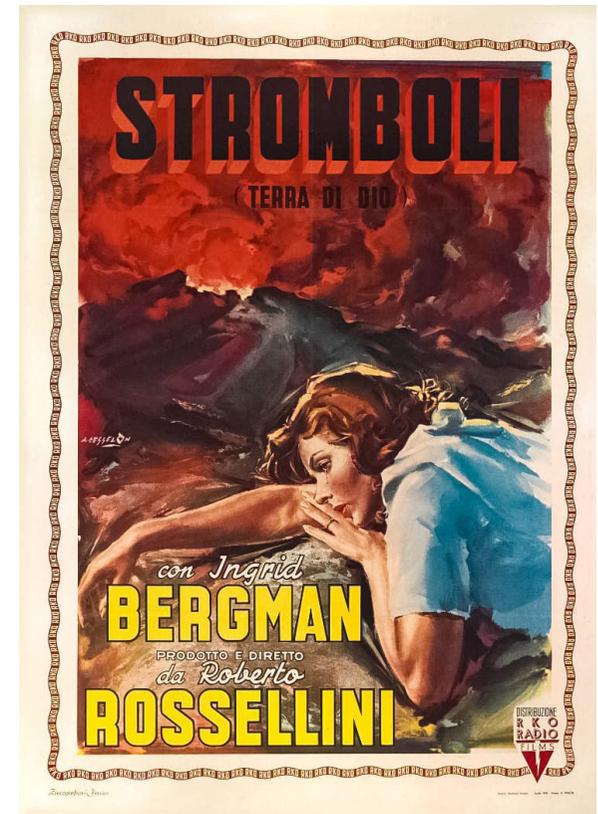
Actores:

Ingrid Bergman (Karen)

Mario Vitale (Antonio Mastrostefano)

Renzo Cesana (El párroco)

Mario Sponzo (El hombre del faro)



Duración: 1 hr 40 min (100 min)

Sonido: Mono

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Umberto D*

Fecha de estreno (Italia): 20 de enero de 1952

Director: Vittorio De Sica

Producción y distribución: Dear Film, Rizzoli Film, Produzione Films Vittorio De Sica, Amato Film Productores: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica, Angelo Rizzoli

Guión: Cesare Zavattini

Director de fotografía: G.R. Aldo

Montaje: Eraldo Da Roma

Escenografía: Ferdinando Ruffo

Música: Alessandro Cicognini

Actores:

Carlo Battisti (Umberto Domenico Ferrari)

Maria Pia Casilio (Maria)

Lina Gennari (Antonia Belloni)

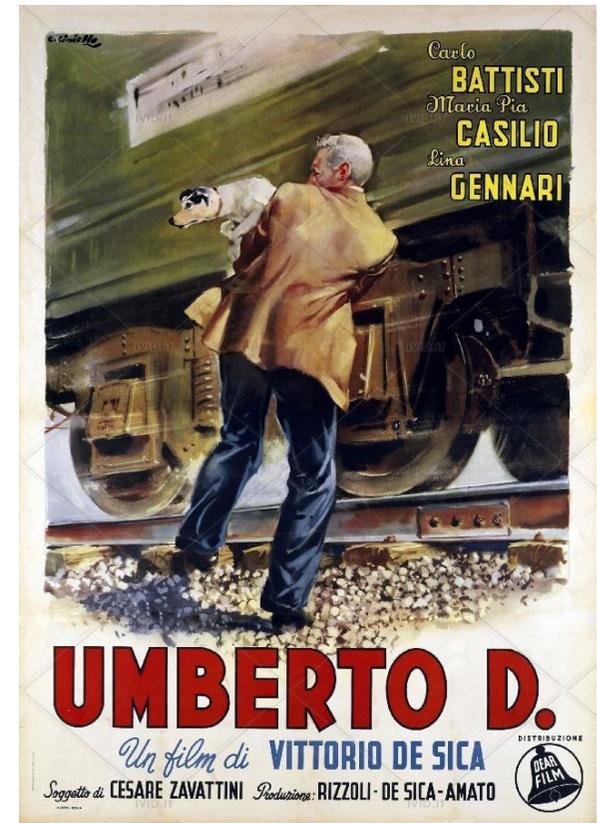
Ileana Simova (La donna nella camera di Umberto)

Elena Rea (La suora all' ospedale)

Memmo Carotenuto (Il degente all' ospedale)

De Silva (Battistini)

Alberto Albani Barbieri (L'amico di Antonia)



Duración: 1 hr 29 min (89 min)

Sonido: Mono

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Laboratorio: DuPont-Gevaert

Metraje: 2.408 m

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Europa '51*

Fecha de estreno (Italia): 12 de septiembre de 1952

Título español: *Europa '51*

Fecha estreno (España): 9 de septiembre de 1953

Director: Roberto Rossellini

Producción y distribución: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, Lux Film

Productores: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti, Roberto Rossellini

Guión: Roberto Rossellini, Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi

Director de fotografía: Aldo Tonti

Montaje: Jolanda Benvenuti

Escenografía: Ferdinando Ruffo

Música: Renzo Rossellini

Actores:

Ingrid Bergman (Irene Girard)

Alexander Knox (George Girard)

Sandro Franchina (Michele Girard)

Ettore Giannini (Andrea Casatti)

Tina Perna (Cesira)

Giulietta Masina (Giulietta, detta Passerotto)

Teresa Pellati (Ines)

Marcella Rovena (Señora Puglisi)

Alberto Plebani (Señor Puglisi)

Maria Zanolì (Señora Galli)

William Tubbs (Profesor Alessandrini)

Alfred Browne (Cura del hospital)



Duración: 1 hr 58 min (118 min)

Sonido: Mono

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Il ferroviere*

Fecha de estreno (Italia): 7 de junio de 1956

Título español: *El ferroviario*

Fecha estreno (España): 22 de julio de 1956

Director: Pietro Germi

Producción y distribución: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC), Ponti-De Laurentiis Cinematografica

Productor: Carlo Ponti

Guión: Alfredo Giannetti, Pietro Germi, Alfredo Giannetti, Luciano Vincenzoni

Director de fotografía: Leonida Barboni

Montaje: Dolores Tamburini

Escenografía: Carlo Egidi

Música: Carlo Rustichelli

Actores:

Pietro Germi (Andrea Marcocci)

Luisa Della Noce (Sara Marcocci)

Sylva Koscina (Giulia Marcocci)

Saro Urzì (Gigi Liverani)

Carlo Giuffrè (Renato Borghi)

Renato Speziali (Marcello Marcocci)

Edoardo Nevola (Sandro Marcocci)



Duración: 1 hr 55 min (115 min)

Sonido: Mono

Color: Blanco y negro

Relación de aspecto: 1.37 : 1

Metraje: 3.241 m

Formato del negativo: 35 mm

Título original: *Il tetto*

Fecha de estreno (Italia): 4 de junio de 1956

Título español: *El techo*

Director: Vittorio De Sica

Producción y distribución: Titanus

Productores: Produzione Vittorio De Sica-Marcello Girosi

Guión: Cesare Zavattini

Director de fotografía: Carlo Montuori

Montaje: Eraldo Da Roma

Escenografía: Gastone Medin

Música: Alessandro Cicognini

Actores:

Gabriella Palotea (Luisa)

Giorgio Listuzzi (Natale Pilon)

Gastone Renzelli (Cesare)

Angelo Bigioni (comandante Baj)

Maria Di Rollo (Gina Pilon, hermana de Natale)

Luciano Pigozzi (chabolista prepotente)

Maria Di Fiori (Giovanna Pilon, mujer de Cesare y hermana de Natale) Ferdinando

Gerra (Francesco)

Carolina Ferri (mujer de Francesco)

Ado Boi (Luigi)

Giuseppe Martini (padre de Luisa)

Emilia Martini (madre de Luisa)

Angelo Visentin (Antonio Pilon, padre de Natale)

Maria Sittore (madre de Natale)

Luisa Alessandri (mujer del comandante Baj)



Duración: 93 minutos

Sonido: Mono (RCA Sound System)

Color: blanco y negro

Relación de aspecto: 1,37 : 1

Laboratorio: Istituto Nazionale Luce

Metraje: 2.661 m

Formato del negativo: 35 mm