



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultad de Geografía e Historia

Trabajo Final de Máster

Máster Oficial en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Curso 2021-2022

La decadencia de la aristocracia y la alta burguesía en el cine de autor italiano

Autora: Claudia Noble Mor

Tutor: Dr. José Enrique Monterde Lozoya

*Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi*¹.

(“Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”).

¹LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *Il gattopardo*. Feltrinelli Editoriale, Milán, 2013 (1958), p. 31.

Índice

<i>Presentación</i>	4
<i>Planteamiento del objeto de estudio</i>	5
<i>Objetivos e hipótesis</i>	8
<i>Marco teórico</i>	11
<i>Diseño metodológico</i>	16
<i>Estado de la cuestión</i>	17
<i>El concepto de la decadencia y el decadentismo literario italiano</i>	24
<i>Antecedentes cinematográficos de la temática</i>	30
El cine divístico.....	30
El cine del período fascista.....	33
El cine del neorrealismo.....	36
El cine italiano a partir de los años 50.....	38
<i>Análisis de la representación de la aristocracia y la alta burguesía en el cine de autor italiano a partir de varios casos de estudio</i>	42
Contextualización.....	42
<i>Europa 1951 (Europa'51, Roberto Rossellini, 1952)</i>	52
Contextualización, director, fortuna crítica.....	52
Argumento.....	55
Análisis.....	56
<i>La dolce vita (Federico Fellini, 1960)</i>	60
Contextualización, director, fortuna crítica.....	60
Argumento.....	63
Análisis.....	64
<i>La noche (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961)</i>	68
Contextualización, director, fortuna crítica.....	68
Argumento.....	70
Análisis.....	73
<i>El gatopardo (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963)</i>	76
Contextualización, director, fortuna crítica.....	76
Argumento.....	80
Análisis.....	81
<i>Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968)</i>	85
Contextualización, director, fortuna crítica.....	85
Argumento.....	89
Análisis.....	90
<i>Conclusiones</i>	95
<i>Bibliografía y hemerografía</i>	103
<i>Filmografía</i>	108

Presentación

En muchas de las novelas decimonónicas finiseculares nos sumergimos en un universo crepuscular, decadente y nostálgico, acompañado de una reflexión crítica sobre la modernidad. Es el caso de *Los Buddenbrook. Decadencia de una familia* de Thomas Mann (1901), que podemos relacionar perfectamente con *La caída de los dioses* (La caduta degli dei, Luchino Visconti, 1969)², pues en ambas se habla de un esplendor pretérito que resulta valioso para remarcar la decadencia de su presente.

La pérdida del poder pecuniario es la primera fase del declive del aristócrata y del burgués, pero, más allá de este evidente deterioro económico e incluso físico, la decadencia moral que ello supone ha sido reflejado de modos muy diversos por parte de un grupo de novelistas y cineastas específicos que pretendemos estudiar y poner en diálogo en el presente escrito. Si bien es cierto que hay varios tipos de decadencia y que cada autor lo ha plasmado a su manera, podemos detectar una tendencia, tanto a finales del siglo XIX como a partir de mediados del siglo XX, que se preocupa por las bajezas morales de las clases más acomodadas de la sociedad y que se trasladará al arte cinematográfico con una particular asiduidad de los 50 a los 70. Si en *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971) testimoniamos el final de una era, encarnada por Gustav von Aschenbach, personaje que muere en la contemplación de una belleza sublimada y concreta a un tiempo; la trilogía de la incomunicabilidad o existencial-burguesa antonioniana constituye una especie de psicoanálisis del milagro económico italiano de la posguerra, en el que Antonioni investiga la atmósfera moral de la Italia coetánea.

Si algo es indudable es que pocas cinematografías hay tan sugestivas como la italiana de los años 60, que enriqueció las filmografías de directores y actores, desde Federico Fellini y Michelangelo Antonioni hasta Claudia Cardinale y Marcello Mastroianni. Asimismo, fue un período en el que una parte considerable del cine de autor se vio perturbado por una inquietud relacionada con la ética de la sociedad, especialmente la de las clases dirigentes. Además, un porcentaje bastante alto de estos films está basado en novelas decadentistas u obras de autores

² Mientras que Mann se inspiró en la tetralogía operística de Wagner *El anillo del nibelungo* (1848-1874) para narrar la decadencia de una familia burguesa de comerciantes procedentes de Lübeck entre los años 1835 y 1877, abarcando cuatro de sus generaciones, Visconti situó la trama en la noche del incendio del Reichstag en 1933, es decir, cuando la llegada al poder del nazismo. Representa los efectos que tuvo el ascenso del nazismo en los Von Essenbeck, una familia aristocrática de industriales alemanes. Trata temas como la ambición desmedida del poder y la traición, la homosexualidad, el incesto, la pedofilia, la prostitución y el travestismo, temas que provocaron un escándalo en 1969, década en la que se inició la liberación sexual que se desarrolló en los años 70 y 80, desafiando la moral sexual tradicional.

que siguieron las bases del decadentismo literario – por ejemplo, Alberto Moravia –. Así pues, ¿por qué un conjunto de cineastas decide adaptar unas novelas específicas a lo largo de las mismas décadas? ¿Qué relación existe entre estos dos momentos históricos en el cine?

Planteamiento del objeto de estudio

En el presente trabajo de investigación analizaremos la decadencia – entendida desde la moralidad – de las clases más altas de la sociedad italiana; esto es, la aristocracia y la alta burguesía, y cómo ha sido representada en el arte cinematográfico. Debido a la recurrencia con la que esta temática aparece tratada por una nómina concreta de directores a lo largo de la década de los 50 y de los 60 (principal pero no exclusivamente), nos ha llamado la atención cuáles son las causas de ello y qué ha supuesto para la cinematografía italiana.

Antes de la Unificación italiana que tuvo lugar en el siglo XIX, los títulos nobiliarios eran concedidos por los soberanos que ejercieron su poder sobre las diversas partes del territorio italiano: los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico, los reyes de España, los de las Dos Sicilias, los de Cerdeña, los grandes duques de Toscana, los de Parma, los dogos de Venecia y Génova y, principalmente, los Papas, que continuaron concediéndolos después de la extinción de facto de su soberanía temporal en los antiguos Estados Pontificios. La nobleza italiana refleja el escenario fragmentario de la Italia medieval³, pues los estados estuvieron separados hasta 1870 y tuvieron varios linajes reales; además, las familias de la realeza normalmente estaban emparentadas entre sí a través del matrimonio. Los reinos de Nápoles, Sicilia y Cerdeña, así como los estados papales, otorgaban los rangos típicos de monarquías como la española o la francesa: príncipe, duque, marqués, conde y barón. En el norte de Italia y en la Toscana era más complejo, ya que había varios tipos de autoridades que tenían la capacidad de otorgar títulos⁴. Típicamente, se concedía en Italia el título de Patricio, que solo allí es considerado un rango de nobleza, aunque forman los niveles más bajos de la aristocracia.

Es singular el caso de Roma, dado que la clase noble se subdividía en dos categorías: los que descendían de los feudatarios – las familias que habían recibido un feudo del Soberano

³ Entre las casas soberanas de Italia encontramos la Casa de Saboya, de Este, de Farnesio, de Borbón, de Medici, de Visconti, de Sforza y de Gonzaga, de las cuales descienden los títulos nobiliarios italianos.

⁴ BARANSKI, Zygmunt G.; WEST, Rebecca J. (ed.). *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*. Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 19-20.

Pontífice –, y los nobles simples, cuya nobleza provenía de haberles sido atribuido un cargo en la Corte, o directamente de una concesión pontificia⁵. Pero cuando se consumó la Unificación en 1870, la Casa de Saboya intentó juntar las diferentes noblezas. Este proceso fracasó política y jurídicamente porque muchas familias se mantuvieron fieles a las dinastías de las cuales habían recibido sus títulos⁶; no obstante, desde el punto de vista social, esta unión tuvo lugar a partir de matrimonios y relaciones sociales, haciendo que la aristocracia italiana constituya hoy un solo todo. Sin embargo, el Tratado de Letrán (1929) aseguraba a la nobleza romana una situación especial respecto a las demás, puesto que reconocía al Papa el derecho a continuar otorgando títulos y aceptaba los que anteriormente habían sido concedidos por la Santa Sede, distinguiendo una aristocracia italiana y una romana. La Unificación también evidenció que la aristocracia y la burguesía⁷ compartían intereses, y mientras ésta había sido una clase enfrentada a los estamentos privilegiados, ahora pasaba a ser una clase conservadora, enfrentada al proletariado. Por este motivo, consideraremos a ambas clases sociales para el presente estudio.

Por lo que se refiere al cine, nos encontramos con dos escenarios principales; por un lado, los realizadores que protagonizan el cine italiano de autor vivieron su etapa de máximo esplendor a lo largo de estas décadas, en las cuales se llegó a una superación del neorrealismo a partir de las personalidades emergentes de Michelangelo Antonioni y Federico Fellini, mientras que figuras como Roberto Rossellini, el llamado padre del neorrealismo⁸, y Luchino Visconti continuaron su actividad. Atendiendo a la gran relevancia de la obra de todos ellos, hemos escogido cuatro casos de estudio correspondientes a cada uno de estos realizadores que tratan la decadencia de la nobleza y/o la burguesía desde ópticas distintas.

Por otro lado, en los años 60 hay una eclosión de una nueva generación de cineastas, la cual ha sido bautizada como Nuovo Cinema Italiano (NCI), que debutan en los primeros años

⁵ BARANSKI, Zygmunt G.; WEST, Rebecca J. (ed.). *Op. cit.*, p. 36.

⁶ De hecho, una parte de la aristocracia romana se negó a reconocer la anexión de Roma a Italia, rechazó cualquier aproximación al Quirinal y cerró sus salones en señal de protesta. A esta nobleza se le dio el nombre de Nobleza Negra.

⁷ Clase social nacida en la Edad Media que renace en la Francia del siglo XV y cuya terminología vuelve a florecer a mediados del siglo XIX, principalmente por la obra de Marx, que la utilizó como un término antitético al de proletariado – sin intención de eliminar aquel tanto peyorativo, referido a un sistema de comportamientos asociados a la Francia del Antiguo Régimen –. En el sentido más amplio, la burguesía es sinónimo de capitalismo según la acepción marxista, caracterizada por su posición en las estructuras de producción y por las relaciones de producción que establece con otras clases, especialmente con el proletariado, lo cual le permite la acumulación de capital.

⁸ Aunque no le hayamos dedicado un caso de estudio a Vittorio De Sica debido a la extensión de la investigación y la inferioridad de su obra, cabe mencionar *El jardín de los Finzi-Contini* (Il Giardino dei Finzi-Contini, 1971) y *El especulador* (Il Boom, 1963), las únicas que hemos encontrado que aborden la aristocracia y/o la burguesía en su filmografía. Es oportuno reconocerlo como uno de los máximos exponentes del neorrealismo italiano. Posteriormente, se fue alejando del cine de autor para participar en proyectos más comerciales.

de la década. El panorama italiano, a diferencia de otros europeos, es difícil de clasificar en esta etapa final de la modernidad, ya que la distancia cronológica que separa una generación de la otra es muy breve y resulta complejo entender el NCI como un movimiento como tal en comparación a otros “nuevos cines”, como por ejemplo la Nouvelle Vague francesa o el Free Cinema británico, dado que no es un grupo homogéneo ni nacido bajo un mismo núcleo generador. En este marco, aparecen autores tan relevantes para el séptimo arte como Pier Paolo Pasolini (autor de nuestro quinto análisis fílmico), Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Mauro Bolognini, Damiano Damiani o Marco Ferreri, por citar algunos. Así pues, tanto los grandes maestros como los nuevos talentos configuraron una escena de máxima creatividad.

Teniendo en cuenta la riqueza de este escenario, debemos atender al contexto histórico y social del momento: desde la posguerra – más cercana a *Europa 1951* (Europa’51, Roberto Rossellini, 1952), un film que refleja la crisis moral y política de ese tiempo tan convulso – y el conocido boom a caballo entre los 50 y los 60, con su consecuente crecimiento económico y modernización social, hasta la crisis que empieza a finales de los 60 y que también repercute al cine italiano.

En este período, la representación de las clases más acomodadas de la sociedad italiana a menudo va acompañada de una crítica; ya sea desde la revisión histórica o desde la contemporaneidad, evolucionando desde el *Risorgimento*, mito alrededor del cual se ha construido la identidad nacional italiana, hasta los años 70. Los largometrajes que hemos seleccionado (*vid.* Filmografía) están marcados por una cierta investigación moral, psicológica y estética, reflejada en el más o menos profundo análisis de los personajes y su realidad interior, en los que vemos cómo la moral que se va quebrando. Por esta razón, hemos empleado el término *decadencia* para titular la investigación; pues, además de entenderlo en calidad del movimiento artístico y literario originado en Francia a finales del siglo XIX, el sentido etimológico del nombre alude al declivio en la moral, la dignidad, la fe religiosa y el honor, reflejado en el arte a partir de un comportamiento autoindulgente.

Observamos una vinculación de la literatura decadentista italiana con una cantidad considerable de los films producidos en la época estudiada, desde adaptaciones de novelas de Gabriele D’Annunzio, la figura clave del decadentismo en Italia, hasta Alberto Moravia, autor cuyos escritos tenían sus raíces en la tradición de la narrativa decimonónica, sustentada en una alta conciencia social y cultural y en la que la burguesía es la protagonista. Es así como, desde el punto de vista cronológico, existe una recuperación del aristócrata y el burgués decadente a partir de la segunda mitad del siglo XX, momento en que los novelistas y los cineastas recrean esta preocupación nacida como fenómeno social con posterioridad a la Revolución Francesa y

al proceso de desclasamiento que sufrió la aristocracia europea, que en Italia tuvo lugar a partir de la Unificación⁹.

Por consiguiente, no sólo consideraremos cuestiones cinematográficas e históricas, sino que además contemplaremos la carga literaria y social que impregna los largometrajes que forman parte del presente análisis. Advertiremos cómo, en este contexto, la alienación y la soledad de los aristócratas y burgueses modernos conducen a comportamientos de moral cuestionable, como por ejemplo el incesto, el adulterio, la corrupción, el suicidio o los trastornos mentales. Paralelamente, nace la burguesía del milagro económico, los *nouveau riche* que se enriquecieron con la modernización del país y que caracterizaron la sociedad del consumo y los excesos que se vivieron en el momento¹⁰. A partir de su representación en el cine de autor, analizaremos cómo era esta parte de la sociedad y cómo se adaptó (o no) a un mundo con unos nuevos valores culturales y sociales.

Objetivos e hipótesis

El objetivo principal consiste en llevar a cabo un estudio comprensivo y analítico acerca de cómo se ha manifestado la decadencia moral de la nobleza y la burguesía en el cine de autor italiano. *A priori*, observamos algunas coincidencias que hacen que este asunto sea digno de un estudio; por un lado, el trasfondo literario de una gran parte de los films italianos producidos entre las décadas de los 50 y los 70, que responden al cine de autor; y, por otro lado, el paralelismo entre dos momentos históricos distintos: la época decimonónica del *Risorgimento* o la Unificación italiana y la segunda mitad del siglo XX. No es casualidad que un grupo de cineastas utilice estas fuentes literarias y reflexione sobre su presente desde la revisión histórica. Creemos que la modernización de Italia hizo que afloraran áreas de interés complejas, entre las que se hallan las inquietudes éticas, la relación entre ideología y representación y el papel de la contracultura italiana. En ambos contextos se vive un desencanto por el mundo contemporáneo y la adaptación a una sociedad con unos nuevos valores, en el que las tendencias políticas, sociales y costumbristas sufren un proceso de decadencia.

⁹ MONTES DONCEL, Rosa Eugenia. *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*. Editorial Pliegos, Madrid, 2006, pp. 143-144.

¹⁰ Tomemos como ejemplo *La gran comilona* (La Grande Bouffe, Marco Ferreri, 1973), en el que cuatro amigos se reúnen un fin de semana en la villa señorial de uno de ellos para comer sin parar hasta caer muertos. Ferreri hace una crítica feroz a esta sociedad del consumo y del bienestar, condenada, según al autor, a la inevitable autodestrucción.

En *El gatopardo* (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963), el príncipe de Salina tiene serias dudas de que la modernización que supone el *Risorgimento* llegue a toda Italia y, en el caso de que llegue, que no sea superficial. Su sobrino, el joven aristócrata Tancredi, sentencia que “si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie”, motivo por el cual se une a la revolución que, entre otras cosas, integró a la burguesía en la élite, pero dejó intacta la estructura oligárquica del poder. Este paradójico proceso de cambio y continuidad que implicó la gran transformación del *Risorgimento* es el que retrata Visconti de manera magistral, teniendo en cuenta su condición de aristócrata milanés. El protagonista del film hace un crítico diagnóstico de su Sicilia natal, que parece condenar al atraso económico y cultural respecto al resto del país. En pleno siglo XXI, Italia sigue teniendo esta fractura entre el norte y el sur; y es que, si bien el norte llegó al capitalismo industrial tardíamente, el sur (el antiguo reino de las Dos Sicilias) aún hoy parece instalado en el subdesarrollo¹¹.

En el inmovilismo que representa la alianza entre la nobleza empobrecida y la burguesía pujante de clase humilde, se percibe la crítica y el conservadurismo de la mirada de Visconti, un artista cuyas contradicciones interiores – entre su compromiso ideológico marxista y su empatía hacia la clase social a la que pertenecía – alimentaron su creatividad. Recreando el fin de la aristocracia y la instauración de una nueva sociedad burguesa, el cineasta hace una crítica de su contemporaneidad, ya que fue testigo de cómo el milagro económico supuso el auge de una nueva burguesía, los *parvenu* enriquecidos por la apertura económica y la industrialización del país. Todo ello comporta grandes crisis existenciales que provocan efectos diversos en los personajes que protagonizan los films que dan pie al presente estudio; por ejemplo, el adulterio. El aburrimiento que se relaciona frecuentemente con el ámbito aristocrático y burgués es la base de este tipo de cuestiones de connotación moral, consecuencia del mundo al que pertenecen. En las novelas de Gabriele D’Annunzio somos partícipes de esto; valga como ejemplo *El inocente* (1892), adaptada por Visconti en 1976, siendo su última obra. También ambientada en el siglo XIX, un aristócrata romano tiene una amante que hace que descuide a su esposa. Este tipo de films confirmaron la soberanía estética del cine italiano para plasmar grandes frescos del pasado histórico.

Precisamente, la predilección por las fuentes literarias por parte de cineastas como Luchino Visconti, Mauro Bolognini – que en muchos aspectos seguirá los pasos del primero, especialmente en su realismo formal y su búsqueda del universo narrativo como base

¹¹ FRANCISCO, Andrés de. *Visconti y la decadencia*. El Viejo Topo, Barcelona, 2019, pp. 30-31.

de su cine –, Francesco Maselli o Michelangelo Antonioni¹², así como la búsqueda en la narrativa contemporánea de los temas más candentes, facilitó que en los años 60 se lograra un vínculo muy fructífero entre el fenómeno fílmico y el literario. Las novelas de Alberto Moravia gozan de varias adaptaciones cinematográficas en este período, desde *Los indiferentes* (1929), adaptado por Maselli en su *opera prima* en 1964 y *El conformista* (1951), que inspirará el film homónimo de Bernardo Bertolucci (1970), hasta *El tedio* (1960), argumento sobre el que basará su film Damiano Damiani en 1963. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, las obras que escribió Moravia representan un estudio extraordinario del comportamiento humano en una sociedad moderna fragmentada. Tanto en la primera novela como en la tercera, surgen de alguna forma los mismos temas: el colapso del mundo burgués y la búsqueda obsesiva del sexo y del dinero, actualizados e investigados a través del marxismo y el existencialismo. Es capital el problema de la relación con la realidad a través de la categoría de posesión típicamente burguesa. Moravia confecciona un poderoso e inquietante estudio sobre la patología de la vida moderna; sin duda, era un escritor que trató de llegar al fondo del embrollo humano, lo cual encuentra una traducción evidente en los films de la cronología que nos ocupa.

La relación entre el cine italiano y la literatura¹³ es innegable y será un punto sustancial de nuestra investigación, razón por la cual le dedicaremos un apartado y lo retomaremos en las conclusiones. Intuimos que los guionistas serán una pieza esencial en este escenario protagonizado por cineastas y escritores, ya que o bien participaron en la elección de las novelas y en sus respectivas adaptaciones, o bien fueron los artífices de los argumentos de los films. En suma, los objetivos son detectar y analizar esta red de personalidades que recurrieron a obras literarias o que concibieron su propia narrativa para reflejar la crisis moral que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX, qué les motivó a asistir a ellas y a los temas que tratan

¹² El novelista Cesare Pavese fue uno de los modelos de Antonioni, a partir del cual perfeccionó su sensibilidad estética. Prácticamente contemporáneo a Pavese, Antonioni alcanzó su temprana madurez como cineasta cuando el primero estaba gozando de su éxito más explosivo con la recepción del prestigioso premio Strega. Poco después se suicidó, lo cual provocó un escándalo en Italia. El cineasta leyó su obra y basó uno de sus primeros largometrajes, *Las amigas* (*Le amiche*, 1955), en una de sus últimas novelas: *Tra donne sole* (1949). A partir de este film, a menudo se pueden detectar paráfrasis de páginas enteras de las novelas de Pavese en los diálogos de los personajes de Antonioni, además de una similitud de carácter personal y social – por ejemplo, el monólogo de Sandro, dirigido a Claudia, en una de las últimas secuencias de *La aventura* (*L'avventura*, 1960), donde parafrasea unos párrafos de *Il diavolo sulle colline* (1948) –. Vid. MARIANI, Umberto. “A Literary Love Affair: Pavese and Antonioni” en *Italian Culture*, vol. 15, n°1. American Association for Italian Studies, Colorado, 1997.

¹³ También es preciso señalar el papel de la música, inseparable de la estética de los films de esta época debido a una nutrida generación de compositores nacidos en las primeras décadas del siglo XX. Habían intensificado su participación en el cine en los años posteriores a la guerra para ofrecer sus mejores creaciones en los 60, pues sus bandas sonoras supieron adaptarse al contenido dramático y estilístico de los films, así como a las exigencias expresivas de los directores, estableciendo una relación sonido-imagen insuperable. Entre ellos destacamos a Ennio Morricone, Giovanni Fusco, quien compuso varias bandas sonoras para Antonioni, y Nino Rota, que colaboró con Fellini durante más de veinte años y se encargó de sonorizar el imaginario barroco y evocativo del realizador.

y cómo fueron representadas las clases dirigentes en el cine de autor italiano atendiendo a este contexto, en un momento en que Italia se sumía en la modernidad. Una modernidad que, atendiendo al visionado del material fílmico (vid. *Filmografía*), parece ser criticada por los cineastas desde una perspectiva estética que ataca los fundamentos antropológicos y psicológicos de estos proyectos modernos de transformación social: el interés colectivo sobre el individual, lo imitativo sobre lo creativo y la supremacía del nosotros sobre el yo. Es una modernidad caracterizada por un afán desenfrenado de progreso y desarrollo que la precipita al nihilismo, es decir, al escepticismo moral radical y a la incapacidad de darle sentido a nuestra existencia¹⁴. Es así como se nos presenta un mundo desencantado, en un constante devenir y que cambia movido por un juego de fuerzas del azar y la necesidad, siguiendo la crítica nietzscheana de la modernidad.

Marco teórico

Los cineastas que dan pie a la investigación, así como los historiadores y teóricos del cine que han estudiado sus obras, se posicionan desde ideologías y puntos de vista diversos.

En primer lugar, atendamos al sustantivo *decadentismo* – concepto que está presente en los films seleccionados y que sirve de hilo conductor para analizar un período de la historia de Italia, cómo este afectó a la aristocracia y la burguesía y cómo se manifestó en el cine por parte de una nómina concreta de cineastas durante los años 50 y 60 – es una especie de término paraguas con un trasfondo literario y sociológico extenso. Por un lado, engloba la decadencia de clase, la socioeconómica, la sociopolítica, la moral y psicológica e incluso la biológica¹⁵ (quizás el ejemplo más ilustrativo se halla en los personajes viscontianos de Luis II de Baviera y Gustav von Aschenbach). Este planteamiento ha atraído a varios escritores y directores; *La idea de la decadencia en la historia occidental* del historiador estadounidense Arthur Herman (1997) nos da las directrices para comprender esta tradición de pesimismo intelectual que desde hace siglos augura el declive de la civilización occidental. Esta línea de pensamiento moderna, protagonizada por filósofos como Spengler, Nietzsche, Sartre y la escuela de Frankfurt, ya no se pregunta si acaso la civilización se salvará, sino si merece ser salvada y qué la sustituirá. A partir de la obra de Herman nos adentramos en la base del pesimismo que partió del

¹⁴ MONTES DONCEL, Rosa Eugenia. *Op. cit.*, p. 242.

¹⁵ El Star System italiano encarna una representación visual sobre la decadencia física con del paso del tiempo; especialmente intérpretes como Marcello Mastroianni, Monica Vitti y Claudia Cardinale, quienes protagonizaron títulos memorables en los años 60 y 70 acerca de la nueva burguesía corrupta.

pensamiento de Nietzsche y de la publicación de *La Decadencia de Occidente* (1918-1923) de Oswald Spengler y que, tras la Primera Guerra Mundial, refleja una intelectualidad europea que siente la necesidad de fijarse en nuevos conceptos para la convivencia y la supervivencia, a partir del establecimiento de una nueva identidad. Escritores como Hesse, Proust¹⁶, Mann¹⁷, Pirandello y Kafka, entre otros, se adscribieron a esta tendencia ideológica, dando lugar a unas obras publicadas a partir de la década de los 20 en las cuales somos partícipes de un ambiente consternado en el que nacerían las bases de un nuevo mundo.

El filósofo e historiador alemán Spengler describía la desilusión que afligía a toda Europa y expresaba la convicción de que los ideales centenarios que inspiraron al Viejo Continente no sobrevivirían tras la Primera Guerra Mundial. Este intenso pesimismo cultural persiste todavía hoy en día, cien años después, en las sociedades occidentales; por lo tanto, no debería sorprendernos que los cineastas de la Italia de la segunda mitad del siglo XX se encontraran en la misma tesitura. Spengler señalaba el profundo estado de desmoralización, desorientación y pérdida de confianza imperante entre las élites europeas. Y es que, tras las enormes pérdidas y sufrimientos provocados por la gran guerra, los pensadores temían que Europa no recobrar su influencia hegemónica; de hecho, el escritor ruso Máximo Gorki habló en 1917 del suicidio de Europa¹⁸. Este sentimiento generalizado del fin de una época que afectaba a las élites europeas prevaleció en el ámbito intelectual en la etapa de entreguerras y se vio cargado de escritos impregnados de fatalidad que apuntaban a una decadencia global. La literatura europea – aunque nosotros nos centraremos en la italiana – que habla del final, el ocaso, el crepúsculo o la muerte de la civilización occidental es abundante, y Spengler supo reflejar este sentimiento mediante una teoría que representa la historia como una serie de ciclos en los que cada civilización llega a su límite y comienza a decaer irremediamente¹⁹.

Movimientos surgidos en Europa con el pretexto revolucionario de traer una especie de orden universal, como el fascismo o el nacionalsocialismo, lo único que demostraron fue la decadencia del sujeto y la cultura modernos. Spengler coincide con varios postulados de

¹⁶ *En busca del tiempo perdido* (1919-1927) es el ejemplo más paradigmático; obra capital en la que Proust evoca a un mundo aristocrático y refinado irremediable y nostálgicamente perdido.

¹⁷ *La montaña mágica* (1924) constituye una investigación del nacionalismo y del liberalismo en la que los personajes tienden a ser figuras alegóricas; desde el protagonista, el joven burgués Hans Castorp, que llega a un sanatorio en el que debe permanecer siete años para curar su enfermedad, hasta la casa y los enfermos, símbolos de la Europa mortalmente enferma de los años que precedieron la Primera Guerra Mundial.

¹⁸ HERMAN, Arthur L. *La idea de la decadencia en la historia occidental*. Andrés Bello, Barcelona, 1997, p. 90.

¹⁹ Josep Fontana analiza el devenir de la identidad europea, desde los antiguos griegos hasta nuestros días, en *Europa ante el espejo* (1994). Sostiene que la idea de Europa y de la colectividad que esta implica no es más que aquello que nos diferencia de las demás culturas, un proceso que se repite de manera cíclica.

Nietzsche, ya que para este último la civilización que conocemos no es más que el envejecimiento de la humanidad, que está próxima a su fin.

Esta crisis de pensamiento que experimentó Occidente a lo largo de las primeras décadas del siglo XX se centraba en la búsqueda de nuevos horizontes por parte de muchos intelectuales desilusionados por las maltrechas condiciones en las que se encontraba Europa. El desvanecimiento de los imperios multinacionales de la Europa central y el auge de violentos nacionalismos demolieron el mundo de intelectuales judíos de la preguerra, muchos de los cuales se exiliaron, mientras que otros optaron por el marxismo.

Desde ese instante, a menudo se ha asociado la decadencia de occidente al auge de las masas. Para Spengler, las masas constituían la encarnación del final de la civilización tal y como se entendía a principios del siglo XX. Sin embargo, esta hostilidad en realidad ocultaba una incapacidad para afrontar su propia pérdida de fe en los valores de la civilización occidental; un sentimiento que se entendió especialmente entre las clases más altas, que aceptaron el traspaso del mando. Ello resultó en una especie de derrumbe moral y el final de una forma de vida que se vio reflejada en la literatura y posteriormente en el cine. Ortega y Gasset dedicó a esta cuestión su ensayo más difundido: *La rebelión de las masas* (1930), en el que reflexionaba sobre lo que habían provocado los cambios sociales ocurridos a lo largo del siglo XIX y principios del XX; no es que los intelectuales hubiesen renunciado a su misión de liderazgo moral, sino que la aparición de un tipo social nuevo, el “hombre masa”, dominaba desde entonces la vida política y social. Esto desencadenó, según él, una vulgaridad intelectual y una Europa que se había quedado sin moral ni programa de vida²⁰.

La literatura de este período se impregnó de este pesimismo a partir del denominado decadentismo literario y la influencia que ejerció en autores posteriores, ofreciendo un amplio abanico de argumentos que varios cineastas adaptaron o reinterpretaron. Los decadentistas, cuyo mayor exponente en Italia fue Gabriele D’Annunzio, se caracterizaron por sentirse atrapados en un mundo vulgar, en el cual habían perdido toda la esperanza. Por lo tanto, esta tendencia literaria representa un rechazo de la realidad y una huida hacia el interior que, a su vez, está en contra de la moralidad de la época y de la sociedad burguesa²¹. Recrearon esta sociedad enferma a partir de su retrato, a menudo acompañado de una crítica moral, en una etapa en la que Italia vivió grandes cambios en la sociedad y la cultura.

²⁰ HERMAN, Arthur L. *Op. cit.*, p. 31.

²¹ Los fundamentos ideológicos del decadentismo son de carácter irracional, y sus aspiraciones aristocráticas y tendencias culturales contrastan fuertemente con los procesos de democratización social de su contemporaneidad.

En cuanto al arte cinematográfico, los cineastas que contemplamos en nuestro estudio pertenecen a la modernidad, esto es, un cine caracterizado por la disparidad. A pesar de no tener un programa común, entre finales de los 40 y principios de los 50 se encuentran varias áreas de incubación de esta modernidad. Una de ellas es el neorrealismo italiano, germen de los grandes autores de los 50, especialmente de Rossellini y Visconti. Así pues, en el cine moderno distinguimos dos movimientos: los años 40 y 50, con grandes individualidades y el posneorrealismo, y finales de los 50 y los 60, con la dimensión generacional de los nuevos cines²². No son dos corrientes sucesivas, sino que son contemporáneas e interactúan entre ellas: no podemos entender una sin la otra. Esta crisis de la que hablábamos se manifiesta en el séptimo arte a partir de una crisis de los lenguajes y del sujeto moderno, que se presenta como autoconsciente en una narración ni mucho menos transparente²³: predomina lo que el autor quiere expresar – razón por la cual hablamos de cine de autor o de la política de los autores²⁴ –. Los personajes que protagonizan los films modernos son ambiguos y se enfrentan a problemas poco definidos, mientras que los espectadores no conocemos cuáles son sus objetivos. Esto provoca una incoherencia e inestabilidad de acuerdo con el contexto de sus artífices, fruto del panorama de una Europa desolada después de dos grandes guerras. A partir de fragmentos de la realidad, el cine elabora un relato construido a partir del rechazo de las estructuras aparentemente lógicas del discurso y recursos narrativos como el azar, la desdramatización, el protagonismo de la cotidianidad y la ascendente politización – especialmente en Visconti y Pasolini –.

De los cinco cineastas responsables de nuestros casos de estudio, los films de estos dos últimos son los que presentan una carga más política. Además, la biografía de ambos comparte un período de militancia. Visconti era descendiente de una de las familias más ilustres de Italia, pero tuvo una formación marxista, ya que vivió sus comienzos artísticos entre las crisis del fascismo y el triunfo de las nuevas ideas sociales que se desarrollaron como crítica a esta dictadura²⁵. Para entender los inicios de la obra viscontiana, cabe destacar la importancia del

²² Los realizadores modernos tienen plena conciencia lingüística de la práctica filmica; en *Antes de la revolución* (Prima della rivoluzione, Bernardo Bertolucci, 1964), uno de los personajes dice: “no se puede vivir sin Rossellini”. Rossellini es el padre de la modernidad, ya que abre una brecha: el cine de la ambigüedad, de lo imprevisto, propio de lo real.

²³ Cabe destacar la trilogía de la incomunicabilidad de Antonioni, donde se relativiza significativamente el relato narrativo tradicional a partir de la experiencia de la *durée* (lo que años más tarde Gilles Deleuze llamará la imagen-tiempo del cine moderno, en 1985).

²⁴ Dicho concepto fue bautizado por el crítico y teórico francés André Bazin, a partir de su artículo “De la politique des auteurs” en 1957 en *Cahiers du Cinéma*.

²⁵ Durante la Segunda Guerra Mundial, Visconti se unió al Partido Comunista Italiano (PCI), ya que lo consideraba el único oponente al fascismo.

pensamiento de Antonio Gramsci²⁶, teórico que murió en prisión, donde escribió trabajos que influyeron a los nuevos marxistas y a las revistas de cine de la época (especialmente a *Cinema Nuovo*, dirigida por Guido Aristarco desde 1952). Existe además una segunda oposición inmanente al arte de Visconti. Por un lado, el intento de presentar una visión social, de la vida cotidiana, de la gente común, de la pobreza, de las relaciones sociales y de la opresión en el trabajo, de la oposición norte-sur, de la decadencia de la nobleza, de la crítica al nazismo y a la falta de firmeza en la lucha contra el nazismo; y, por otro, su formación, inquietudes y preferencias estéticas. En cuanto a Pasolini, su obra contiene una tensión dialéctica entre opuestos aparentemente irreconciliables. Como Visconti, estuvo relacionado con el PCI, al que se unió en 1947 hasta 1949, año en el que fue expulsado por “indignidad moral” debido a su conocida homosexualidad, que ellos consideraban una “degeneración burguesa”²⁷. Ambas figuras y sus respectivas obras plantean varias contradicciones: desde su homosexualidad y su militancia comunista hasta el origen noble de Visconti y la espiritualidad de Pasolini.

Retomando el panorama europeo coetáneo a estos directores, después de la Segunda Guerra Mundial reinaba la desconfianza y la inseguridad. Con ciudades completamente arrasadas, una economía colapsada y una sociedad al límite de la extenuación, se dio pie a una ausencia de moralidad. No obstante, Europa se fue reconstruyendo de crisis en crisis; el milagro económico italiano que tuvo lugar después de la posguerra, entre finales de los 50 y principios de los 60, significó una brillante recuperación económica del país, ya que Italia pasó por un período de ebullición social cuyo auge se alcanzó en los 60. A nivel político, en 1963 se inauguró el primer gobierno de centro-izquierda, donde el Partido Socialista Italiano brindaba apoyo institucional a la Democracia Cristiana, histórico partido de gobierno desde la segunda posguerra. Se llegó así al revolucionario 1968 con una Italia orientada no hacia un gobierno conservador, sino administrada por una coalición de centroizquierda moderada, con unas sólidas bases católicas y un Partido Comunista al alza, pero marginado políticamente por socialistas y democristianos.

Sin embargo, la experiencia del centro-izquierda fue algo decepcionante, pues sólo se llevó a cabo una mínima parte de todas las reformas planificadas. Para justificar el estancamiento en el que se había anclado Italia, se culpabilizó al período económico desfavorable por el que

²⁶ Filósofo, político y teórico marxista que fue uno de los fundadores del PCI, creado en 1921. Fue encarcelado bajo el régimen fascista de Mussolini en 1926. Sus aportaciones a la teoría marxista son considerables, especialmente con relación a la hegemonía cultural y a la sociedad de consumo.

²⁷ MARINIELLO, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, p. 63.

estaba pasando el país²⁸. Efectivamente, este estaba viviendo una coyuntura complicada: los años del boom habían cedido el paso a un ciclo de inflexión económica. Todo seguía como ocho años antes. No obstante, ahora, el gobierno se había debilitado, la situación económica había empeorado y la crispación social iba en aumento. Así pues, la decadencia social y moral ante el cual nos encontrábamos en los años 20 y 40 se repite.

En definitiva, el declive o deterioro es algo que intentamos mantener alejado, o incluso lo negamos, pero es una propiedad necesaria de la vida. Tanto en la historia antigua y medieval como en la moderna y la contemporánea hemos visto cómo han decaído clases sociales, imperios, civilizaciones y culturas, que siempre han vivido un proceso de ascenso y de caída. En el cine, nadie ha retratado esta paradójica dialéctica como Visconti, cosa que él mismo ha reconocido:

“Cuento estas historias sobre la autodestrucción y la disolución de familias como si estuviera contando un réquiem... Tengo una muy alta opinión de la decadencia, igual que por ejemplo la tenía Thomas Mann. He sido imbuido de ese espíritu: Mann era un decadente de cultura alemana, yo de formación italiana. Lo que siempre me ha interesado es el análisis de una sociedad enferma”²⁹.

Diseño metodológico

Para llevar a cabo la presente investigación, la dividiremos en dos partes; en primer lugar, una contextualización introductoria a modo de recorrido por el cine italiano rastreando exclusivamente los antecedentes de la representación decadentista de la aristocracia y la alta burguesía hasta los años 60 – sin intención de elaborar una trayectoria global de la historia de esta cinematografía –; desde el divismo de la era del cine mudo, el cine del período fascista y del neorrealismo, hasta la década de los 50 y los 60, período en el que la contextualización será más exhaustiva que las anteriores ya que los casos de estudio corresponden a esta cronología.

²⁸ SARCINELLI, Mario. “Ezio Tarantelli: gli anni 60 e la presa di coscienza dei problemi sociali in Italia” en *Moneta e Credito*, vol. 59 n° 233. Università La Sapienza, Roma, 2006, pp. 23-24.

²⁹ BONDANELLA, Peter. *A history of Italian Cinema*. The Continuum International Publishing Group, Nueva York, 2009, p. 264.

En segundo lugar, hemos escogido cinco títulos de autores distintos que abordan esta temática y que analizaremos a continuación de los antecedentes: *Europa 1951* (Europa'51, Roberto Rossellini, 1952); *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960); *La noche* (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961); *El gatopardo* (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963) y *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968). Su elección radica en la condición autoral de todos ellos, que los singulariza respecto a otros realizadores de su contemporaneidad, a los que influyeron en mayor o menor medida.

Dentro de las filmografías de estas grandes personalidades del cine italiano, hemos estudiado qué films tratan nuestro objeto de estudio de manera más relevante y, si bien ha sido evidente en la mayoría de ellos, resulta ser el tema más recurrente en la obra de Visconti. Aunque nos hemos debatido entre *Senso* (1954) y *El gatopardo*, este último supone la cumbre del cine viscontiano y creemos que ilustra a la perfección el ocaso de una época, la nostalgia que ello supone para el protagonista, el príncipe de Salina, y la clase social a la que pertenece, y el principio de la modernización (temas que podemos trasladar a la época del director). En cambio, Fellini y Antonioni retratan la sociedad del consumo y lo banal en la que se convierte ésta a principios de los 60, aunque el primero no pretenda elaborar una crítica moral de ella y el segundo sí. En otro orden de cosas, el film de Rossellini refleja el desarraigo moral de la posguerra, mientras que Pasolini demuestra en *Teorema* su fe en el sexo como arma para acabar con la burguesía, hacia la que tenía un odio visceral³⁰.

Finalmente, en las conclusiones reflexionaremos sobre lo que comparten los cinco títulos analizados previamente – aunque sean significativamente distintos entre ellos, son fruto del mismo contexto geográfico, político y social – y, a partir de ellos y de sus antecedentes, estableceremos los paralelismos entre el decadentismo literario, la naturaleza de la aristocracia y la burguesía y su repercusión en el cine italiano.

Estado de la cuestión

La cantidad de volúmenes que han sido dedicados al cine italiano y a sus autores objeto de estudio es extensísima. Por consiguiente, para realizar la investigación presentada, nos serviremos de los títulos de los teóricos e historiadores más relevantes que han estudiado este

³⁰ MONCLÚS, Antonio. *Pasolini. Obra y muerte*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, p. 58.

período, además de críticas cinematográficas de la época y los escritos y/o entrevistas de los propios cineastas.

En primer lugar, disponemos de una bibliografía más general que aborda el devenir de la cinematografía italiana. Como indica nuestro índice, investigaremos los antecedentes fílmicos de la representación de la aristocracia y la alta burguesía, dividiéndolos en cuatro subapartados: el divismo de la era del cine mudo; el cine del período fascista; la escasa presencia de esta temática en el neorrealismo; y, por último, el cine de la década de los 50, que precede una contextualización más profunda de los años 60, época en la que fueron realizados los cinco largometrajes que hemos seleccionado como casos de estudio. Para dicho cometido, es necesario consultar las historias del cine italiano. Entre las más exhaustivas se hallan las del investigador Gian Piero Brunetta, quien redactó cuatro comprensivos volúmenes titulados *Storia del cinema italiano*, abarcando desde el cine mudo hasta los años 90³¹. Aunque los dos últimos tomos serán especialmente útiles para nuestro estudio, ya que comprenden los años del neorrealismo y del boom hasta los 90, los anteriores también nos ayudarán a comprender el cine italiano a partir de una profunda contextualización. Brunetta es un crítico e historiador de cine que ha ejercido la docencia de historia y crítica cinematográfica en la Universidad de Padua, además de haber colaborado con el periódico *La Repubblica* y otras revistas cinematográficas como *Cinema & Film*, *Filmcritica* o *Cahiers du Cinéma*. En *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* (1996) queda reflejada su investigación acerca del papel del cine en la formación de nuevos modelos y representaciones para la sociedad italiana, así como las concordancias y diferencias temáticas con respecto al cine europeo, la influencia del cine americano y la fortuna del cine italiano en el exterior.

Todavía más minuciosos son los volúmenes a cargo de la editorial Marsilio Editore, que, juntamente con el Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma (CSC), es responsable de la publicación *Storia del cinema italiano* en quince tomos – cada uno de ellos a cargo de una personalidad distinta –, desde el 1895 hasta el 2000. Se trata del último y gran ambicioso proyecto del cineasta, crítico, profesor y presidente del CSC (1998-2002), Lino Micchichè. Su

³¹ Los títulos son: *Storia del cinema italiano (4 vol.): il cinema muto 1895-1929 (vol. 1); il cinema del regime 1929-1945 (vol. 2.); dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959 (vol. 3); dal miracolo economico agli anni novanta (vol. 4)*, Editori Riuniti, Roma, 2001. Fue posteriormente sintetizada por el propio autor en un sólo libro: *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003* (2003), pensado como un manual dirigido a los estudiantes y amantes del cine. Aunque los cuatro volúmenes publicados anteriormente no han sido traducidos, la síntesis de estos tiene su versión en inglés (Princeton University Press, 2009) y en castellano (Instituto Italiano de Cultura de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 2008).

Brunetta también es el autor de la serie *Storia del cinema mondiale*, reunida en cinco volúmenes y editada por Einaudi Editori, Turín, entre 1999 y 2001.

rigor metodológico le convierte (junto con Brunetta) en uno de los historiadores cinematográficos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Sus aportaciones al estudio del neorrealismo y de cineastas fundamentales de la modernidad, como Visconti (*Luchino Visconti: un profilo critico*, 1996) y Pasolini (*Pasolini nella città del cinema*, 1999), además de su visión comprensiva del cine de los años 50 (*Il cinema italiano degli anni '50*, 1979 – editado junto a Giorgio Tinazzi) y 60 (*Il cinema italiano degli anni '60*, 1976), son fundamentales. A estas dos décadas les dedica dos volúmenes en los que analiza el devenir de la filmografía italiana de la época, contemplando desde los aspectos sociológicos y políticos hasta la importancia de las personalidades emergentes de dicho período para la historia del cine.

Siguiendo esta línea retrospectiva, las aportaciones de Peter Bondanella – profesor emérito de italiano y de cine de la Universidad de Indiana – son menos exhaustivas y técnicas que las anteriores, pero aun así resultan relevantes para el estudio del cine italiano, desde su nacimiento hasta la actualidad; *Italian cinema: from neorealism to the present* (1983) o *A History of Italian Cinema* (2009), además de un significativo estudio de los films de Fellini (*The Cinema of Federico Fellini* [1992]).

Una vez realizada esta primera aproximación, más generalista, nos adentramos en la bibliografía que trata específicamente el cine de los años posteriores al neorrealismo y del milagro económico italiano, es decir, los años 50 y 60. Aparte de los dos ya citados volúmenes de Micciché, existen varios títulos que abordan dicho período, ya que es uno de los que ha generado más atractivos para los académicos. Por ejemplo, en *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present* de Mira Liehm (1984), la autora analiza las raíces del cine italiano – la literatura, la filosofía y las costumbres – que han contribuido a una industria cinematográfica con unos impulsos estéticos singulares. Desde una investigación profunda sobre el neorrealismo, sus secuelas en los años 50, los gloriosos 60 y, finalmente, un análisis sobre la crisis cinematográfica contemporánea, este libro constituye una de las aproximaciones más técnicas a este período. Asimismo, Luca Barattoni también explora la naturaleza del cine italiano desde mediados de los años 50 hasta finales de los 60, un período en el que en Italia no hay una nueva escuela entendida propiamente como movimiento, a diferencia de otros países. Sin embargo, estaba experimentando sus transformaciones sociales y económicas más dramáticas; unos cambios que, junto con la necesidad de renovar la herencia estética del neorrealismo, provocaron una regeneración del lenguaje cinematográfico, dando lugar a los años más memorables de la historia del cine italiano. La década de los 60, en la que debutaron o dirigieron sus obras más representativas autores como Olmi, Pasolini, los hermanos Taviani,

Cavani, Rosi, Ferreri, Bellocchio y muchos otros, también es objeto de revisión de *En torno al Nuevo Cine Italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (2005), editado por José Enrique Monterde. A partir de la colaboración de varios teóricos e historiadores del cine, se configura un estudio detallado de tanto la naturaleza del NCI y el contexto en el que se inscribe como de los autores más característicos del período, desde Bertolucci y Pasolini hasta Zurlini, Ferreri y Bellocchio, teniendo en cuenta a los veteranos maestros y el nacimiento de las trayectorias de los nuevos cineastas. Para entender el momento político y económico en el que se inscriben estos autores, resulta útil la *Storia economica-politica del cinema italiano, 1945-1980* de Lorenzo Quaglietti (1980), en la que el autor estudia el cine a partir de la industria cinematográfica, sus propias leyes y su mercado, con una referencia constante a la realidad más amplia de la producción europea y americana del momento.

Más allá de la extensa bibliografía del cine moderno italiano, encontramos las monografías dedicadas a los directores que protagonizan nuestra investigación. Si bien se les ha dedicado una cantidad ingente de volúmenes, especialmente a Visconti, hay una serie de títulos que dan más importancia al tema de la decadencia que otros. No obstante, quizás el único que lo hace completamente es *Visconti y la decadencia*, del sociólogo Francisco de Andrés (2017)³². Por este motivo, hemos creído pertinente dedicarle un estudio a este tema, dado que, tras una amplia búsqueda bibliográfica, no nos consta ninguno que lo haga de manera transversal. En primer lugar, la serie de Signo e Imagen/Cineastas de Cátedra³³ nos proporciona una bibliografía rigurosa de cada uno de estos realizadores, especialmente la italiana. A partir de aquí, hemos detectado cuáles son los autores que han sido responsables de los libros más relevantes sobre Antonioni, Fellini, Pasolini, Rossellini y Visconti.

Giorgio Tinazzi, Aldo Tassone y Carlo di Carlo son los autores que han escrito las publicaciones más minuciosas acerca del cine antonioniano; desde una recopilación de escritos del propio cineasta gracias a la recopilación de Tinazzi (*Écrits 1936-1985* [1991]), hasta *I film di Michelangelo Antonioni* (2002) de Tassone y *Michelangelo Antonioni* (1964) o *Les images de Michelangelo Antonioni* (1988-1992) de Carlo di Carlo, cineasta y crítico cinematográfico que colaboró con Antonioni en varios films como ayudante de dirección, aportando un testimonio inigualable en sus escritos. Los tres destacan la investigación psicológico-

³² Con la decadencia como leitmotiv, el autor analiza cuatro films viscontianos: *El gatopardo*, *Muerte en Venecia*, *Ludwig* y *La caída de los dioses*, donde reflexiona sobre la quiebra de la aristocracia y de la burguesía en la modernidad.

³³ FONT, Domènec. *Michelangelo Antonioni*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003; LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Luchino Visconti*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997; QUINTANA, Ángel. *Roberto Rossellini*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1995; MARINIELLO, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999; PEDRAZA, Pilar; LÓPEZ GANDÍA, Juan. *Federico Fellini*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2004.

existencial del cine de Antonioni, al que se añade la fuerza dramática y la experimentación lingüística, especialmente en la trilogía que nos ocupa.

En cuanto a Fellini, su biografía más completa es la de Tullio Kezich (*Federico Fellini, la vita e i film* [1987]), guionista y prestigioso crítico cinematográfico del periódico *Corriere della Sera* y *La Repubblica* que mantuvo una amistad con el cineasta durante más de cuarenta años. Por lo tanto, nos hallamos ante una biografía abordada desde la cercanía e intimidad, elaborada a partir de una documentación exhaustiva y ofreciéndonos las claves para entender correctamente la obra felliniana. Kezich revela facetas poco conocidas, como su breve relación con el psicoanálisis y su gusto por las ciencias ocultas, a la vez que repasa las vicisitudes del proceso creativo de toda su filmografía y sus relaciones personales y profesionales con personalidades como Rossellini, Antonioni, Pasolini, Mastroianni, y su mujer, la actriz Giulietta Masina.

La bibliografía dedicada a Visconti, el cineasta que aborda de manera más clara y asidua la decadencia de la aristocracia y la burguesía, es de las más extensas, pero sin duda *Studi viscontiani*, editado por David Bruno y Veronica Pravadelli (1997) constituye el acercamiento más metodológico a su obra. Gracias a la colaboración de autores de la talla de Lino Micchichè, Gian Piero Brunetta, Peter Bondanella, Mira Liehm, Guido Aristarco, Youssef Igashpour y Suzanne Liandrat-Guigues, entre otros, se da lugar a la exploración de la creación viscontiana, a la belleza y la decadencia que tanto la caracteriza. Los estudios de Micchichè (*Luchino Visconti: un profilo critico* [1996]) y Gianni Rondolino, historiador y crítico de cine (*Luchino Visconti* [2006]) son dos profundos análisis de toda la obra del autor en relación con su vida y el momento histórico en el que vivió. A través del estudio cuidadoso de las películas y la dirección teatral de Visconti, asistimos a una experiencia artística entre las más ricas y estimulantes de la vida cultural italiana del siglo XX.

Por lo que se refiere a Rossellini, tanto Peter Bondanella (*The Films of Roberto Rossellini* [1993]) como Tag Gallagher (*The adventures of Roberto Rossellini* [1998]) han analizado la personalidad de Rossellini como realizador de películas, intelectual apasionado y figura clave del neorrealismo italiano, además del legado que dejó como padre de la modernidad y un pionero de la televisión. La biografía de Gallagher es la más completa a día de hoy sobre el autor; el resultado de una investigación minuciosa, largas entrevistas con casi todos los que le conocieron e investigaciones sobre la realización y recepción de sus películas. En el plano nacional, Ángel Quintana (*Roberto Rossellini*, 1995) y José Luis Guarnier (*Roberto Rossellini*, 1985 y *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini*, 1972) son los teóricos que

le han dedicado las publicaciones que comprenden toda su trayectoria y no sólo una parte de esta.

En cuanto a Pasolini, la cantidad de títulos que ha originado su polémica obra es notable. Por un lado, tenemos su propia producción literaria, ya que mucho antes de que empezara su trayectoria como cineasta fue novelista, poeta y dramaturgo. Sus primeras novelas, escritas en Roma, se centran en el sórdido ambiente urbano del momento y nos proporcionan una primera aproximación a una personalidad compleja. Entre los textos sobre su filmografía, la monografía de Silvestra Mariniello es especialmente comprensible para un primer acercamiento a Pasolini, pues divide su investigación en tres partes: el cine de Pasolini como filosofía de vida, siendo una introducción a su pensamiento y a su lenguaje; el cine como respuesta al contexto en el que vivió, profundizando en el uso que hizo del mito, la historia y la literatura; y la última parte constituye un análisis de todos sus films. *Teorema*, el largometraje que nos ocupa, es analizado junto con *Porcile*, dadas sus similitudes en cuanto a la crítica de la burguesía, y *Saló o los 120 días de Sodoma*; tres films acerca del poder y las sociedades históricas. En cambio, el estudio de Maurizio Viano *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (1993) combina los análisis de los escritos teóricos y literarios de Pasolini y de todas sus películas, ofreciendo el primer estudio exhaustivo del realismo cinematográfico de Pasolini, en la teoría y en la práctica. El autor cree que la carrera cinematográfica de Pasolini ejemplifica un “realismo expresionista” que reconoce su fundamento subjetivo en lugar de luchar por una objetividad imposible.

Por último, existe la bibliografía que se aproxima a la relación entre el cine, la literatura y/o la historia³⁴. Los dos títulos que analizan la relación entre el cine y la literatura con más resolución son *Storia cinematografica della letteratura italiana* de Edoardo Ripari (2015) y *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia* de Rosa Eugenia Montes Doncel (2006). Aunque la relación entre la literatura y el cine ha sido un tema que ha atraído mucha atención, el primero es el único estudio sistemático de los films que, a lo largo de un siglo, han adaptado las grandes obras de la literatura italiana. Desde un punto de visto didáctico, el autor tiene en cuenta los aspectos sociales, la dinámica política y las necesidades del presente en que fue adaptado cada film para hacer una lectura actualizada de

³⁴ Naturalmente, también hay una bibliografía de gran envergadura acerca de la historia y la política de Italia que es oportuno consultar para la elaboración de la investigación, por ejemplo: *Storia d'Italia* de Cesare de Seta (1982), *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* de Paul Ginsburg (1989) y *Storia della Italia contemporanea, 1943-2019* de Umberto Gentiloni Silveri (2019). En cuanto a la relación entre cine e historia, cabe destacar *The body in the mirror: Shapes of history in Italian cinema* de Angela Dalle Vacche (2014) y *De Escipión a Berlusconi: una historia de Italia en 50 películas* de Valerio Carando, Rosa Gutiérrez Herranz y Ludovico Longhi (2019).

las obras de la literatura italiana y sus interpretaciones cinematográficas. Por otro lado, el libro de Montes Doncel, aparte del de Francisco de Andrés, es el único cuyo objeto de estudio es la decadencia en sí. No obstante, no aborda únicamente el cine y la literatura italiana, sino que elige nueve textos (*La caída de la Casa Usher* de Edgar Allan Poe, *José de Armando Palacio Valdés*, *La ilustres casa de Ramires* de Eça de Queirós, *El abuelo* de Galdós, *Los Buddenbrooks* de Thomas Mann, *La marcha Radetzky* de Joseph Roth, *Bearn* de Llorenç Vilallonga, *El gatopardo* de Lampedusa y *Lo que queda del día* de Kazuo Ishiguro) que tratan el aristócrata decadente y sus variantes, tras una primera parte en la que ofrece una introducción teórica a la disciplina tematólogica³⁵. Evidentemente, los fragmentos más relevantes son los que atañen a *El gatopardo* y la adaptación de Visconti, aunque el análisis que hace sobre la naturaleza de la decadencia (que divide en económica, física y moral) y sobre la casa como espacio simbólico en el que se refugia el aristócrata en su soledad, también está de acuerdo con nuestro objeto de estudio.

Para entender el devenir de la aristocracia y su repercusión en el cine de los años 50 y 60, *Aristocrats in Bourgeois Italy: The Piedmontese Nobility, 1861-1930* de Anthony Cardoza (2002) complementa la lectura de Montes Doncel y proporciona un relato completo de una parte de la nobleza italiana en la era posterior a la Unificación. Desafía las interpretaciones que han enfatizado la rápida fusión de las viejas y nuevas élites en Italia y la marginalidad de la nobleza después de 1861, y en cambio destaca la fortaleza económica continua, el poder social y la influencia política de la aristocracia regional más prominente de Italia. En *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture* (2006), editado por Zygmunt Baranski y Rebecca West, también se alude a la aristocracia y la burguesía italiana, en concreto en el segundo capítulo (“Social and political cultures in Italy from 1860 to the present day”), pero de manera más genérica, pues es un libro que se ocupa de cuestiones sociológicas, históricas, económicas, literarias, cinematográficas, musicales, etc.

En suma, nos hallamos ante un significativo corpus bibliográfico protagonizado por la literatura, la historia y el cine italiano y sus directores más brillantes. No obstante, como hemos podido ver en este apartado, no hay ninguna publicación que se pare a analizar la decadencia de las clases dirigentes posterior a la Unificación italiana en el cine, razón por la cual nos hemos decantado por este tema, acotándolo a las décadas de los 50 y los 60.

³⁵ Rama de la literatura comparada que estudia los temas y motivos que orientan la producción de los textos literarios.

El concepto de la decadencia y el decadentismo literario italiano

Dado el título de nuestra investigación, no podemos pasar por alto el término *decadencia* y lo que este implica. Por otro lado, tampoco podemos obviar la corriente literaria decadentista, en concreto en el territorio italiano, cuyos frutos se convertirán en una de las principales inspiraciones de los cineastas estudiados.

En primer lugar, por algo decadente entendemos que se trata de una persona u objeto que pasa por un proceso a través del cual sus condiciones o su estado empeoran. Este fenómeno ha sido y es una característica de la civilización occidental – que a su vez se ha reflejado en el arte – y que el historiador Arthur Herman ha analizado rigurosamente en *La idea de la decadencia en la historia occidental* (1997). El pensamiento decadentista de nuestra civilización destaca por seguir una tradición pesimista que anticipa el declive y, en algunos casos, el fin, de la civilización occidental. El concepto de decadencia se remonta al siglo XVIII, concretamente a los escritos del barón de Montesquieu, filósofo y jurista francés de la Ilustración que sugirió que la *décadence* o el declive del imperio romano fue provocado por la decadencia moral y la pérdida de los estándares culturales³⁶.

Esta filosofía se ve representada en varios de los films que trataremos, pero seguramente la obra de Luchino Visconti sea la que más claramente refleja esta decadencia (tanto física como moral), siendo el hilo conductor de gran parte de su filmografía. Si pensamos en Gustav von Aschenbach, protagonista de *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1973), este desgaste se materializa en la secuencia que cierra el film, momento en que el compositor muere a las orillas del mar mientras se derrite el maquillaje con el que pretende esconder su vejez, después de sucumbir a la seductora belleza del joven Tadzio y con el clímax del *adagietto* de la *Quinta Sinfonía* de Mahler de fondo. Además de este deterioro biológico evidente, a partir del personaje de Aschenbach, Visconti también representa metafóricamente la represión, tanto de su homosexualidad – tema autobiográfico y recurrente en la obra viscontiniana – como de los valores de la sociedad burguesa que, a las puertas del fin de siglo y de la Primera Guerra Mundial (la llamada Belle Époque), están a punto de estallar. Este contexto provocó la polarización económica, la permisividad moral y que la burguesía pasara de ser una clase revolucionaria, enfrentada a los estamentos privilegiados, a ser una clase conservadora, enfrentada a su nuevo enemigo: el proletariado. Ello evidenció la proximidad de intereses entre

³⁶ Vid. MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat. *Considerations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. Éditions JM, París, 2014 (1734).

la burguesía y la aristocracia; por ese motivo, contemplaremos a ambas clases sociales en la presente investigación, atendiendo a cómo afectó dicho contexto en ellas y qué significó para el arte cinematográfico.

En las últimas dos décadas del siglo XIX se desarrolló en Europa la corriente artística, filosófica y literaria del decadentismo, nacida en Francia. Durante la mencionada Belle Époque surgieron en el territorio francés varios movimientos artísticos, como el modernismo, el simbolismo y el decadentismo, que eran conscientes de que una época había llegado a su fin. El escritor Maurice Barrès fue el primero en emplear la denominación de *décadents* para referirse a un grupo literario en 1884³⁷, con un claro tono despectivo. La obra *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans fue la máxima expresión del decadentismo, impregnada de un disgusto por la vida moderna y de un profundo pesimismo. Este grupo se vio influenciado por los poetas Théophile Gautier y especialmente Charles Baudelaire, quienes ya habían utilizado el término de decadencia para expresar su rechazo ante el progreso, el cual consideraban banal y sobrevalorado. De hecho, Baudelaire se refirió a sí mismo como decadente en su edición de 1857 de *Les Fleurs du mal*, donde exaltó el declive romano como un modelo para que los poetas modernos expresaran su pasión³⁸.

La estética decadentista, que siguió una ideología de exceso y artificialidad, fue objeto de burlas, parodias y polémicas provocadas por sus temas, su estilo y las biografías de sus autores. Fue la antítesis del parnasianismo, movimiento poético inspirado por el ideal del “arte por el arte”. El decadentismo literario arremetió contra la moral y las costumbres burguesas y quiso evadirse de la realidad del momento, explorando el inconsciente. Por ejemplo, *À rebours* narra el estilo de vida aristocrático del duque Jean Floressas des Esseintes, quien se encierra en una casa de provincias para satisfacer su deseo de sustituir la realidad por el sueño de la realidad. Este se convirtió en el modelo a seguir por los decadentes; entre ellos Oscar Wilde, siendo Dorian Gray, protagonista de *The Picture of Dorian Gray* (1890) el personaje más parecido y, en el caso de Gabriele D’Annunzio, Andrea Sperelli, protagonista de su primera novela, *Il Piacere* (1889).

El decadentismo, caracterizado por el escepticismo, el deleite en la perversión, el uso del humor crudo y la creencia en la superioridad de la creatividad humana sobre la lógica – es fundamental la visión de que el arte es opuesto a la naturaleza tanto en su sentido biológico

³⁷ MARQUEZE POUÉY, Louis. *Le mouvement décadent en France*. PUF (Presses universitaires de France), París, 1986, p. 19.

³⁸ GOURMONT, Remy De. *An anthology of French symbolist & decadent writings*. Atlas Press, Londres, 1994, p. 12.

como en el de las normas “naturales” o estándar de la moralidad –, se extendió por toda Europa³⁹.

Paralelamente al decadentismo y al simbolismo francés y al esteticismo británico, en Italia se desarrolló una fuerte tradición decadentista, y la crítica literaria ha analizado el movimiento a una escala mayor que la francesa, proponiendo una cronología que abarca desde 1860 a 1920, dentro de la cual se han diferenciado tres etapas. La primera está marcada por los *Scapigliati* (una adaptación del término francés *bohème*, literalmente traducido como “desmelenados”), un grupo de escritores que compartían un sentimiento de intolerancia por la sofocante atmósfera intelectual entre finales del Risorgimento (década de 1860) y los primeros años de la Italia unificada (década de 1870) y que tuvo su epicentro en Milán. Se caracterizaron por un espíritu de rebeldía contra la cultura tradicional y burguesa, oponiéndose al romanticismo italiano y al provincialismo de la cultura del Risorgimento. Igual que los bohemios franceses descritos en la novela *Scènes de la vie bohème* de Henri Murger (1849), posteriormente adaptada por el compositor italiano de ópera Giacomo Puccini (*La bohème*, 1896), los *Scapigliati* vieron la realidad del momento de otro modo, intentando localizar el nexo que unía la realidad física a la psíquica; motivo por el cual su poesía está impregnada de una fascinación por la enfermedad, que se reflejó trágicamente sobre sus vidas, ya que la mayoría murieron por enfermedad, suicidio o alcoholismo.

El tema de la enfermedad y la fascinación por la muerte es característico del decadentismo y aparecerá reiteradamente en la literatura, así como en sus adaptaciones cinematográficas y en un grupo de films concretos de los años 60 y 70. El crítico de arte y literatura italiano Mario Praz estudió los temas decadentes, eróticos y mórbidos de la literatura europea del siglo XIX, como la *femme fatale*, la lujuria, el exotismo o el sadomasoquismo⁴⁰. Praz se sirvió de algunos temas comunes (y particularmente toscos) de la literatura occidental decimonónica, y el resultado son unos brillantes itinerarios que, partiendo de la literatura libertina del siglo anterior, pasean por el romanticismo europeo hasta llegar al decadentismo.

De los escritores que participaron en el movimiento de la Scapigliatura, cabe destacar a Iginio Ugo Tarchetti, autor de la novela *Fosca* (1869), que trata sobre un triángulo amoroso que involucra a un joven oficial, Giorgio, de temperamento desequilibrado y convulso; a una mujer histérica y deforme, Fosca; y a Clara, una mujer bella que finalmente rescata a Giorgio de una profunda melancolía y una desesperación escéptica que le produce la *femme fatale*

³⁹ SPACKMAN, Barbara. “Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio” en *Project MUSE*, Cornell University Press, Nueva York, 2018, pp. 33-35.

⁴⁰ Vid. PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Sansoni, Florencia, 1996 (1930).

Fosca. Fue adaptada por el cineasta Ettore Scola en *Passione d'amore* (1981). También son relevantes los hermanos Arrigo y Camilo Boito dentro de esta tendencia; mientras que el primero, escritor y compositor de ópera, fascinado por el mito de Fausto, intentó introducir en Italia el estilo wagneriano, su hermano, escritor, arquitecto y crítico de arte, a través de sus cuentos (*Storielle vane*, 1876) y su novela *Senso e altre storielle vane* (1883), exploró los temas de la decadencia sexual (especialmente en esta última) y las obsesiones inquietantes, como el incesto y la necrofilia⁴¹. Otra constante en su narrativa es la belleza en todas sus formas, pero sobre todo la femenina y la artística, motivo por el cual autores como Visconti se sintieron atraídos por su obra y la llevaron a la gran pantalla, como ilustra la magnífica *Senso* (Luchino Visconti, 1954).

El segundo período del decadentismo italiano está protagonizado por Antonio Fogazzaro, un autor que será adaptado en numerosos films, Giovanni Pascoli y Gabriele D'Annunzio, autor que estará muy presente en nuestro análisis. Príncipe de Monteveroso y duque de Gallese, fue un novelista, poeta y político italiano que ocupó un lugar destacado en la literatura italiana de 1889 a 1910. Estuvo en contacto con muchos intelectuales franceses y estaba al corriente de la obra de Nietzsche, importando y adaptando al territorio italiano los conceptos de *Übermensch* y la voluntad de poder. Su objetivo era una extrema estetización de la vida; para él, la máxima obra de arte. Los temas más recurrentes de su obra incluyen la supremacía del individuo, el culto a la belleza, la sofisticación exagerada, la glorificación de las máquinas y una vitalidad exaltada que coexiste con el triunfo de la muerte. Su anteriormente citada *Il piacere*, su primera novela, se considera uno de los libros fundacionales del movimiento decadente, junto con *The Picture of Dorian Gray* de Wilde y *À rebours* de Huysmans. Gira alrededor del noble romano Andrea Sperelli, que reside en el Palazzo Zuccari de Roma y se debate entre su amor por Elena Muti, también de la nobleza, y Maria Ferres, la esposa del ministro de Guatemala. Finalmente se queda solo y observa el cambio de una época histórica: el paso del poder de la nobleza de Roma a la democracia popular. Expuestos estos temas y argumento, son evidentes los paralelismos entre D'Annunzio y Visconti, ya que ambos compartieron inquietudes similares y testimoniaron el paso de una época a otra en dos momentos históricos distintos, lo cual queda reflejado tanto en *Senso* y *El gatopardo* (El Gattopardo, 1963) como en *Confidencias* (Gruppo di famiglia in un interno, 1974) y *El inocente* (L'innocente, 1976), siendo esta última una adaptación – y su último film – de la novela homónima de D'Annunzio (1892). En ella, se narra la historia de un adulterio

⁴¹ RIPARI, Edoardo. *Storia cinematografica della letteratura italiana*. Carrocci, Roma, 2015, pp. 190-194.

protagonizada por Tullio Hermil (Giancarlo Giannini), un joven aristócrata italiano, refinado y libertino que, abrumado por una carga sensual incontrolable, traiciona a su esposa Giuliana (Laura Antonelli) con varias mujeres continuamente. Pero comienza a sospechar que, tras soportar durante años repetidas infidelidades, ella ha cometido el mismo pecado que él, lo que le provoca unos celos y un odio irrefrenable que conduce a irreparables consecuencias. En definitiva, *El inocente* nos muestra la sociedad aristocrática italiana de finales del siglo XIX, honorable y virtuosa en apariencia pero que realmente oculta una realidad de hipocresía, engaño, celos y venganza.

Por otro lado, Giovanni Pascoli, más lejano que D'Annunzio de los decadentistas franceses, redefinió una poesía entendida como un medio para recuperar la pureza de las cosas. Renovó los contenidos de la poesía tocando temas hasta entonces poco explorados, y fue capaz de transmitir el placer de las cosas sencillas vistas desde una sensibilidad infantil que cada uno lleva dentro de sí⁴². Durante el siglo XIX, tuvo lugar en la cultura europea un particular culto hacia el mundo de la infancia, tanto desde un sentido pedagógico y cultural como desde un interés psicológico. Fue estudiado en profundidad por Pier Paolo Pasolini, que dedicó su tesis doctoral a la obra de Pascoli.

Finalmente, la tercera fase puede leerse como un epílogo del decadentismo que fue marcada por las voces de Italo Svevo, Luigi Pirandello y los llamados Crepusculares, entre los cuales destaca Guido Gozzano. Svevo manifestó un interés por las teorías de Freud, y en su novela *La coscienza di Zeno* (1923), el protagonista Zeno Cosini escribe sus memorias ficticias a instancias de su psiquiatra: llevó la idea de la enfermedad mental a una conclusión lógica. Su segunda novela, *Senilità* (1898), aborda los problemas de la ineptitud y de la incapacidad del protagonista, el escritor Emilio Brentani, de gestionar su propia vida sentimental. La indecisión con la que trata sus asuntos lo llevan a ignorar sus recuerdos, dejándolo en un estado de vejez espiritual que da título al film. Fue adaptada por Mauro Bolognini en 1962, protagonizada por Anthony Franciosa y Claudia Cardinale.

Pirandello examinó la desintegración del yo con obras como *Il fu Mattia Pascal* (1904), que supuso un giro en la narración de la época y anticipó un tipo de relato en el que lo fundamental es el estudio psicológico del personaje. Constituye un estudio de la soledad humana a partir de un hombre sin identidad ni pasado que decide reconstruir su vida. Por último, los poetas crepusculares de principios del siglo XX convirtieron las innovaciones de

⁴² MORONI, Mario; SOMIGLI, Luca (eds.). *Italian modernism: Italian culture between decadentism and avant-garde*. University of Toronto Press, Toronto, 2004, pp. 130-131.

Pascoli en una poesía que transmite estados de ánimo, que describe la melancolía de la vida cotidiana en los interiores sombríos y monótonos de las ciudades de provincia; unos ambientes que fueron investigados por pintores como Giorgio de Chirico y Giorgio Morandi, lo cual justifica el interés que presentaron cineastas como Michelangelo Antonioni y Federico Fellini en su obra pictórica. Estos poetas adoptaron actitudes de cansancio y hastío, expresando un vacío existencial a partir de motivos recurrentes como la enfermedad y la degradación; de hecho, en varios de sus poemas hay alusiones a imágenes crepusculares, hospitales, conventos, ancianos, mendigos, iglesias en estado de ruina... Todos ellos combinados para crear atmósferas con una fuerte carga melancólica.

Paralelamente, entre 1875 y 1896, surgió el verismo en Italia: una corriente literaria protagonizada por Giovanni Verga que también tuvo su equivalente en el arte operístico con autores como Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo y Giacomo Puccini. El verismo apostó por el naturalismo de autores como Émile Zola y Henrik Ibsen, refiriéndose a historias protagonizadas por personajes reales y a la vida de las clases sociales bajas.

Verga, descendiente de una rama de una familia a la cual pertenecían los barones de Fontanabianca, consideraba el presente y el futuro con un pesimismo que le condujo a la crítica de la sociedad burguesa. Ese pesimismo también lo conduce a renunciar a la posibilidad de un cambio de los antiguos valores, la rígida concepción de la jerarquía familiar y al progreso⁴³. Visconti se inspiró en su célebre *I Malavoglia* (1881) para la creación de su film neorrealista *La terra trema* (1948), recreando una época pretérita que le sirvió para expresar sus pensamientos sobre la Italia de la posguerra y los efectos que tuvo en la sociedad italiana.

Mención aparte merece Alberto Moravia⁴⁴, un escritor y periodista que nació en el seno de una familia burguesa y que, ya en el siglo XX, dará continuidad a la temática de la decadencia de la burguesía italiana. En su primera novela, *Gli indifferenti* (1929), ambientada en la contemporaneidad, durante el régimen fascista, narra la historia de una familia de clase alta con comportamientos corruptos, que acaban vencidos por su apatía y su falta de moralidad⁴⁵. Moravia mostró de manera realista la mezquindad y la hipocresía de la sociedad burguesa; una sociedad falsa, convencional, separada por aquello que cada uno piensa y lo que termina diciendo en un clima de constante farsa⁴⁶. Puesto que exploró algunos temas

⁴³ RIPARI, Edoardo. *Op. cit.*, pp. 181-182.

⁴⁴ Cabe mencionar *Colpa del sole*, un cortometraje de 1951 fruto de la única experiencia cinematográfica de Alberto Moravia y basado en uno de sus relatos literarios. Una pareja burguesa, Sbragia y Scarpita, están en un sofá frente a la ventana, al final de su relación. La mujer se muestra indiferente a los acercamientos del hombre, que al final le pregunta si conviene romper y marcharse.

⁴⁵ Fue adaptada por Francesco Maselli en 1964 con Claudia Cardinale y Rob Steiger.

⁴⁶ RIPARI, Edoardo. *Op. cit.*, p. 240.

recurrentes en sus escritos, como el existencialismo, la alienación del individuo y el impulso sexual, tuvo éxito en Italia, siendo adaptado por varios cineastas en la década de los 60 (por ejemplo, *La noia* [Damiano Damiani, 1963], *El desprecio* [Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963] y, posteriormente, *El conformista* [Il conformista, Bernardo Bertolucci, 1970]).

Antecedentes cinematográficos de la temática

En el presente apartado analizaremos los antecedentes de la representación de la aristocracia y la burguesía a lo largo de la historia del cine italiano hasta llegar a los años 60 – década en la que se crearon los films que constituirán nuestros casos de estudio –, destacando los films y autores más relevantes.

El cine divístico

El arte cinematográfico llegó a Italia meses después de que los hermanos Lumière empezaran a exhibir sus películas en Francia. Se considera a Vittorio Calcina, colaborador de los Lumière, el primer cineasta de la historia del cine italiano, que en 1896 filmó al papa León XIII (*Sua Santità papa Leone XIII*), y posteriormente se convirtió en el fotógrafo oficial de la Casa de Saboya, la dinastía que reinó en Italia de 1891 a 1946. Estos breves experimentos despertaron la curiosidad de la clase popular, animando a los realizadores a producir nuevas películas hasta asentar las bases para el nacimiento de una verdadera industria cinematográfica. En los primeros años del siglo XX se desarrolló el cine mudo, que puso a varias estrellas italianas en primer plano. Es oportuno para nuestra investigación detenernos en el cine divístico, un fenómeno que provino del teatro y se desarrolló en el cine durante la década de los años 10 y 20 en Italia. Fue el producto de una serie de factores variables internos y externos de la industria cinematográfica, que se expandió con rapidez en los años 10, produciendo tanto films históricos y épicos como melodramas protagonizados por divas. En esa época, la publicidad cinematográfica empezó a proponer a las estrellas como modelos de comportamiento para el consumo de masas. La masa de la pequeña burguesía tuvo el deseo colectivo de huir del presente y de lo real; motivo por el cual el cine no tendía a representar el hombre común, sino el hombre símbolo⁴⁷. Gabriele D'Annunzio, durante y después de la

⁴⁷ BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano (4 vol.): il cinema muto 1895-1929 (vol 1)*, Editori Riuniti, Roma, 2001, pp. 97-103.

guerra, creó una serie de roles estelares destinados a difundirse, tanto en la literatura como en el cine⁴⁸, como modelos de una ideología general de la vida. Le interesaba el drama sentimental, cómo se proyectaba y era recibido por un público que admiraba y soñaba con las vidas de sus personajes.

No obstante, el fenómeno divístico provenía de una larga tradición teatral y operística en el territorio italiano, que se remonta al siglo XIX. Herederas de las *primedonne* o *vedettes* y los reyes de la escena, las estrellas de cine desempeñan un nuevo rol: se introducen en el imaginario popular y de masas y se convierten en un símbolo. A partir de 1910, actores teatrales destacados, como Eleonora Duse, aceptan actuar en films, resultando en un traslado de la técnica de interpretación teatral al cine. El público burgués encuentra en las divas italianas como Francesca Bertini o Lyda Borelli un paralelo: se siente identificado con unas actrices que no son sólo un cuerpo o un conjunto de gestos característicos y repetidos, sino que también constituyen la encarnación más emblemática de un mundo sobre el que ejercen un dominio absoluto. Gracias a su poder sensual, pueden destruir ese mundo que posee el poder político y económico. Así pues, aunque con el nacimiento del cinematógrafo parecía ser que este estaba destinado al público popular, ahora parece estar excluido del placer que suponen estas obras, puesto que la condena moral que suele acompañar a este tipo de películas inevitablemente restringe el destinatario real⁴⁹.

La diva es el producto de una tensión ideal e intelectual que encarna los valores de la belleza y de una cultura concreta; sin ir más lejos, la Borelli, considerada la primera diva del cine italiano, desprende un aura cultural rica en referencias del decadentismo y del simbolismo, y eso la convierte en una actriz ideal para interpretar el clima de las obras de D'Annunzio y de Wilde, entre otros. En *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), interpreta a Elsa Holbein, la hija del coronel Julius Holbein, capo del Gran Ducado de Wallenstein. Después del suicidio de su padre, ya que desaparecen sus planes militares, que son robados por Moise Stahr y consecuentemente es acusado injustamente de traición, Elsa se exilia y se dedica a ser cantante y pianista de éxito bajo un pseudónimo. Entonces conoce al Príncipe Maximiliano, heredero del Gran Ducado, que no conoce su verdadera identidad. Stahr la reconoce y se venga difundiendo la noticia sobre la relación entre Elsa y el Príncipe, que es obligado a volver a su patria y Elsa se suicida envenenándose. Este drama ambientado en las clases aristocráticas es

⁴⁸ No olvidemos que colaboró en la redacción del guion del film épico *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), una producción extremadamente costosa que tardó dos años en realizarse. Cuenta la historia de una niña patricia durante la segunda guerra púnica que, tras muchas peripecias, es liberada cuando Cartago es derrotada por Roma.

⁴⁹ DALLE VACCHE, Angela. *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. University of Texas Press, Texas, 2008, p. 172.

un claro ejemplo del cine divístico de los años 10, una especie de descendiente del melodrama, la literatura y el teatro que apuesta por la prioridad y el poder de los sentimientos. Se trata de una pasión fatal, ya que siempre tiene un final trágico, protagonizada por una versión femenina del mito de don Juan⁵⁰ que, con pocos medios, escala en la sociedad, aunque a menudo este querer decidir su destino sentimental provoca que pague un precio demasiado alto.

Films como *La memoria dell'altro* (Alberto Degli Abbatì, 1913)⁵¹, *La dama delle camelie* (Gustavo Serena, 1915)⁵², *Tigre reale* (Giovanni Pastrone, 1916)⁵³, *Odette* (Giuseppe de Liguoro, 1916)⁵⁴, *Il fuoco* (Giovanni Pastrone, 1916)⁵⁵, *Thaïs* (Anton Giulio Bragaglia, 1917)⁵⁶, *Rapsodia satanica* (Nino Oxilia, 1917)⁵⁷, *Malombra* (Carmine Gallone, 1917)⁵⁸ y *La piccola parrocchia* (Mario Almirante, 1923)⁵⁹, son algunos de los títulos del divismo

⁵⁰ BRUNETTA, Gian Piero. *Op. cit.*, pp. 80-81.

⁵¹ La joven aviadora Lyda (Lyda Borelli) rechaza el cortejo del Príncipe de Sèvre y se enamora del periodista Mario (Mario Bonnard), quien, aunque está comprometido con Cesarina, va a la casa de Lyda. Cesarina los ve y logra persuadir a Mario para que deje a Lyda.

⁵² Adaptación de la novela homónima de Alexandre Dumas (1848) que también será adaptada por Mauro Bolognini en 1981: *La storia vera della signora delle camelie*. Narra la trágica historia de amor del burgués provinciano Armand Duval y la cortesana Marguerite Gautier, que quiere sentirse parte de la rica burguesía y para conseguirlo utiliza su única riqueza: la belleza de su cuerpo.

⁵³ Adaptación de la novela homónima de 1875 de Giovanni Verga en la que Giorgio La Ferlita (Alberto Nepoti), diplomático italiano en París, se enamora durante una recepción de la condesa rusa Natka (Pina Menichelli), de quien se dice que ha llevado a la muerte a su antiguo amante.

⁵⁴ Es una de las tres adaptaciones de la obra de teatro homónima de Victorien Sardou (1881), todas ellas protagonizadas por Francesca Bertini (*Odette* [Luitz-Morat, 1928]; *Odette* [Jacques Houssin, Giorgio Zambon, 1934]). El conde Hubert de Clermont-Latour cree que su esposa Odette le ha engañado y pide el divorcio. Odette es exonerada, pero pierde la custodia de su hija y solo la ve en contadas ocasiones. Luego viaja por el mundo y se convierte en la princesa Vèrianof. Más tarde, Jacqueline, que cree que su madre está muerta, se compromete con Jean des Bordes y su madre le cuenta la verdad sobre Odette.

⁵⁵ Mario (Febo Mari), un pintor desconocido, está tan obsesionado con conocer a una poeta famosa (Pina Menichelli) que ya no logra pintar. La mujer convencerá al pintor de que abandone a la madre con la que vivía y viva con ella en su señorío. Conviviendo con su amada halla la inspiración y con sus obras alcanza la fama. Una vez recibe un telegrama informándole del regreso de su marido, la poeta se aleja de su amante.

⁵⁶ Film característico del futurismo italiano con una trama convencional sobre los amoríos de la diva de la época. La bella condesa eslava Vera Preobrajenska (Thaïs Galitzky) es una seductora de hombres casados, arrastrándolos al borde de la ruina. Cuando Thaïs seduce al marido de su mejor amiga, esta muere al caer de su caballo. Thaïs se suicida presa de los remordimientos.

⁵⁷ De clara influencia dannunziana, ya que el argumento del film está relacionado con la nobleza decadente fuertemente reflejada en la estética Liberty y en la interpretación de Lyda Borelli, estrella del cine mudo italiano, es una variación de la historia de Fausto a partir un poema de Maria Martini de 1915. Una anciana de la alta sociedad, Alba d'Oltrevita (Lyda Borelli) hace un pacto con Mefisto (Ugo Bazzini), para recuperar su juventud a cambio.

⁵⁸ Basada en la novela de Fogazzaro (1881), Marina di Malombra (Lyda Borelli) vive en un castillo antes de su boda. Comienza a leer cartas escritas por una antepasada llamada Cecilia. Se entera de que Cecilia fue matada por su tío. Marina se identifica con Cecilia y se vengá en su nombre asesinandolo, suicidándose después. En 1942 volvió a llevarse a la gran pantalla de la mano de Mario Soldati.

⁵⁹ La joven huérfana Lidia (Italia Almirante Manzini) se casa con un noble rico pero cobarde. Con ellos vive su madre, una austera señora de un remoto pueblo de la sierra, que no olvida recordar a Lidia su humilde nacimiento. Los constantes reproches de la suegra y su marido pasivo empujan a Lidia a la rebelión. Ella lo traiciona y se escapa con un libertino local, creyendo que encontrará una nueva felicidad. La suegra, arrepentida, una tarde, saliendo de la pequeña y humilde parroquia del pueblo, decide buscar a Lidia para traerla de vuelta a su marido. Mientras tanto, sin embargo, el joven libertino, habiendo regresado al pueblo, es encontrado muerto en el campo. Las sospechas se dirigen de inmediato hacia la posible venganza del marido traicionado.

cinematográfico italiano en los que las divas, desde Francesca Bertini hasta Lyda Borrelli, Pina Menichelli e Italia Almirante Manzini, actúan como representantes de la cultura decadentista y dannunziana y revitalizan los postulados románticos que habían entrado en crisis con la cultura positivista.

En todos los largometrajes mencionados, las protagonistas pertenecen o se mueven por las clases más altas de la sociedad, siguiendo los modelos ofrecidos por el ya mencionado D'Annunzio, las pinturas prerrafaelitas (John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti), la cultura del Art Nouveau (las divas recuerdan a las mujeres de los carteles de Alphonse Mucha), conocido en Italia como estilo Liberty, o la poesía decadentista y crepuscular (algunas son adaptaciones de obras de Antonio Fogazzaro). Un mundo de *femmes fatales*, vampiresas, Evas, Salomé y Ofelias en el que los hombres están en un segundo plano, si bien Emilio Ghione y Bartolomeo Pagano lograron un éxito similar al de las divas. La filmografía divística une una tradición melodramática con los problemas de la modernidad, nutriendo la imaginación de los espectadores con heroínas dannunzianas y puccinianas para las cuales el amor todo lo vence. En un período en el que la aristocracia y la alta burguesía emprendedora estuvieron muy involucradas en el cine italiano de los inicios, porque ambos grupos contenían los inversores en películas y los productores, la gran mayoría del público no pertenecía a estas dos clases sociales, pero abrazó el estilo decadentista impuesto por estas⁶⁰.

Con el fin del divismo en los años 30, se abrirán nuevas vías para representar a las mujeres y hombres cotidianos, más modestos y accesibles al público.

El cine del período fascista

Después del cine divístico y el futurista (1911-1919), el primer movimiento vanguardista cinematográfico del cual hemos destacado *Thais* anteriormente debido a su argumento, tuvo lugar un período de crisis en el cine italiano. Después de la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica italiana luchó contra la creciente competencia extranjera. Varios estudios importantes, como CINES y Ambrosio, formaron en 1919 Unione Cinematografica Italiana (UCI) para coordinar una estrategia nacional para la producción fílmica. Sin embargo, este plan fracasó en gran medida debido a una gran desconexión entre la producción y la exhibición, puesto que algunas películas no se estrenaron hasta varios años después de ser producidas⁶¹. Además de esta desorganización, otros factores como el aumento

⁶⁰ DALLE VACCHE, Angela. *Op. cit.*, p. 12.

⁶¹ BRUNETTA, Gian Piero. *Op. cit.*, p. 244.

de los costes (debido a las pretensiones divistas, cada vez más altas), el atraso tecnológico, la pérdida de mercados exteriores y la incapacidad para hacer frente a la competencia internacional, en particular a la de Hollywood, causaron una fuerte disminución en la producción durante la primera mitad de la década de los 20: de más 350 films en 1921 a no llegar a los 60 en 1924⁶².

La producción de los años que se desarrolló bajo la UCI siguió el camino del cine divístico: la literatura popular, de folletín, de los seriales, de los repertorios teatrales, etc. Si a esto le añadimos la falta de relevo generacional, temático y narrativo que tuvo lugar en el cine italiano, que permaneció prisionero de productores y directores de cine literario y teatral, como hemos visto *supra*, entendemos el desprecio que declaró la crítica italiana por los films extraídos de la literatura y el teatro, al margen de la sociedad del momento. A finales de la década, cineastas como Mario Camerini y Alessandro Blasetti dirigieron films notables, todavía en la era del cine mudo, como *Rotaie* (1929) y *Sole* (1929), respectivamente, que testimonian una transición generacional, aunque no comparable al mejor cine internacional de la época, y sobre todo representan una emancipación de los modelos literarios y un acercamiento a los gustos del público.

Benito Mussolini, primer ministro de Italia desde 1922 hasta 1943, inauguró en presencia del rey Vittorio Emmanuele III el Istituto Internazionale del Cinema Educatore en 1928, órgano de la Sociedad de las Naciones, que él quiso en Roma⁶³. El dictador veía el poder del cine y su superioridad respecto a la prensa para sus fines propagandísticos. Con la llegada del cine sonoro a Italia en 1930⁶⁴, la censura del gobierno fascista fue más estricta, y la producción cinematográfica estuvo protagonizada desde 1936 hasta 1944, entre otras tendencias, por los *telefoni bianchi*, que imitaban las comedias americanas contemporáneas. Estos films, con decorados Art Déco y con teléfonos, que simbolizaban el estatus de la burguesía y no estaban disponibles para la mayoría del público que asistía al cine, promovían los valores familiares, el respeto hacia la autoridad, una rígida jerarquía de clases y otros factores que encajaban con la ideología del régimen⁶⁵. Para evitar las limitaciones impuestas por la censura, generalmente evitaban temas controvertidos en la trama, como por ejemplo el

⁶² BRUNETTA, Gian Piero. *Op. cit.*, p. 267.

⁶³ BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano 4 vol.: il cinema del regime 1929-1945 (vol 2)*. Editore Riuniti, Roma, 2001, p. 25.

⁶⁴ El primer film sonoro fue *La canzone dell'amore* (Gennaro Righelli, 1930), basado en la novela *In Silenzio* de Luigi Pirandello (1905). Fue recibido con entusiasmo y con un sentimiento de asombro frente al nacimiento de una novedad tecnológica.

⁶⁵ Algunos ejemplos son *La casa del peccato* (Max Neufeld, 1938), *Mille lire al mese* (Max Neufeld, 1939) o *L'amore si fa così* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1939).

divorcio, en ese momento ilegal en Italia, o el adulterio, un delito punible por las leyes italianas coetáneas. De este modo, el cine de los años 30 trata de dar una imagen de la Italia pacificada y dominada por una ideología pequeñoburguesa a través de los *telefoni bianchi*⁶⁶. La mayoría de ellas serán rodadas en los estudios de Cinecittà en Roma que, finalizados en 1937, proporcionaron todo lo necesario para la realización de films e incluso una escuela (Centro Sperimentale di Cinematografia) para los aprendices más jóvenes. Con la aprobación de Mussolini⁶⁷, que utilizó Cinecittà para la producción de propaganda fascista hasta la Segunda Guerra Mundial, fueron las instalaciones más avanzadas de Europa y aumentaron enormemente la calidad técnica del cine italiano.

Por otro lado, paralelamente a los *telefoni bianchi* se desarrolló el *calligrafismo* que, debido a su estilo y su temática, es conveniente que lo analicemos en nuestro estudio. Durante los primeros años de la década de los 40, el caligrafismo contrastó fuertemente con las comedias y se caracterizó por su estilo artístico, expresivo y complejo ya que evocaba a diversas corrientes culturales, y estaba basado principalmente en material literario contemporáneo y en obras decimonónicas italianas (Antonio Fogazzaro), rusas y francesas, así como autores como Vitaliano Brancati⁶⁸, Mario Bonfantini, Umberto Barbaro y Francesco Pasinetti, entre otros⁶⁹.

Su aspecto visual remite a los pintores simbolistas, los prerrafaelitas y los Macchiaioli toscanos que, junto con sus múltiples referencias literarias y cinematográficas, las aíslan del contexto dominante de los últimos años del fascismo, con films como *Dora Nelson* (1939)⁷⁰, *Piccolo mondo antico* (1941)⁷¹, *Malombra* (1942), *Quartieri alti* (1943)⁷² y *Daniele Cortis*

⁶⁶ Sin embargo, también cabe mencionar el cine histórico, ya que desde 1935 el fascismo pareció pedir al cine la realización de films que ayudaran a construir un relato sobre el presente, tratando de unirlo al pasado milenar de Italia. En este sentido destacan *Condottieri* (Luis Tenker, 1937) y *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937).

⁶⁷ El hijo de Mussolini, Vittorio, fundó una productora nacional y estuvo involucrado con los estudios Cinecittà, trabajando con cineastas reconocidos y creando una interesante red de comunicación entre ellos que produjo varias amistades notables y estimuló la interacción cultural. Además, fue editor de la revista *Cinema*.

⁶⁸ Posteriormente, Mauro Bolognini adaptará *Il bell'Antonio* (1949) en su film homónimo (1962), protagonizado por Marcello Mastroianni.

⁶⁹ MARTINI, Andrea. *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*. Marisilio, Venecia, 1992, p. 14.

⁷⁰ Basada en la obra de teatro de Louis Verneuil, ya filmada en Francia, la exprincesa rusa Dora Nelson, actriz y esposa de un industrial, abandona los estudios de rodaje para seguir a un príncipe misterioso, pero se trata de un engaño organizado por su primer marido, que creía que había muerto en un accidente de tren. Cuando se da cuenta, ya es demasiado tarde.

⁷¹ Adaptación de la novela homónima de Antonio Fogazzaro (1895). Durante el Risorgimento, en la Lombardía ocupada por Austria, Franco Maironi (Massimo Serato), un joven aristócrata, decide casarse con Luisa (Alida Valli). Ella es la hija de un humilde empleado y, la abuela del joven, la marquesa Orsola Maironi, se opone al matrimonio y les hace la vida imposible.

⁷² Mantenido por una dama rica, un joven sin escrúpulos se enamora de una estudiante y, para conquistarla, escribe una historia con dos actores que hacen de padres. Cuando descubre el engaño, el joven opta por un futuro con la chica humilde.

(1947)⁷³, realizados por Mario Soldati, el máximo exponente de esta tendencia. En sus films volvemos a ver el poder de los personajes femeninos del cine divístico, dotados de una transcendencia psicológica y dramática.

Las películas de esta breve corriente cinematográfica no tienen una vocación realista ni de compromiso social, sino que su principal interés es el aspecto formal del film y la riqueza de referencias culturales, motivo por el cual la crítica de la época tachó el caligrafismo de poco realista y de superficial; no obstante, a partir de los años 60, se corrigió esta perspectiva reduccionista⁷⁴.

Otros cineastas que se adhirieron a dicha corriente son Luigi Chiarini, con *La locandiera* (1944)⁷⁵ y Renato Castellani, con *Un colpo di pistola* (1942)⁷⁶.

El cine del neorrealismo

Durante los últimos años del fascismo, el público italiano iba al cine como una fuga de la triste realidad del presente y se refugiaban en films rodados en Cinecittà, en mundos lejanos donde podían transferir sus esperanzas, puesto que había una necesidad colectiva de alejarse de las órdenes del régimen y olvidarse de una guerra carente de sentido. La pequeña burguesía italiana, delante de un futuro cada vez más oscuro, no dejaba de soñar con películas en ambientes lujosos y con trajes de alta costura, con los rostros de Alida Valli y Massimo Girotti, si bien se sentía insatisfecha y sin esperanzas⁷⁷. Es en este contexto, tras la Segunda Guerra Mundial, cuando nace la corriente neorrealista, que apuesta por todo lo contrario. Los cineastas neorrealistas reaccionaron al estilo idealizado de los *telefoni bianchi* con films fieles a la realidad del momento; contrastaron la producción en los estudios con la belleza desaliñada de la vida cotidiana, con la descripción rigurosa de la vida humana y sus sufrimientos, motivo por el cual optaron por trabajar en exteriores y con actores no profesionales. De tal modo que, a

⁷³ Ambientada en Vicenza y en Roma en la Italia del siglo XIX, el film narra el amor imposible entre Elena Carrer (Sarah Churchill), una mujer noble casada con el barón de Santa Giulia, un hombre que no la comprende, y Daniele Cortis (Vittorio Gassman), su joven y devoto primo. También parte de la novela de Fogazzaro.

⁷⁴ CAMPARI, Roberto. *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*. Marisilio, Venecia, 1994, p. 36.

⁷⁵ La astuta y bella Mirandolina (Luisa Ferida) dirige una posada en Venecia y es cortejada persistentemente por un marqués y por un conde celoso de su rival. Pero ella se decanta por el caballero de Ripafraffa, desencadenando una serie de celos, pasiones y malentendidos.

⁷⁶ Basada en un cuento de Aleksandr Pushkin y ambientada en la Rusia decimonónica, durante un duelo entre dos rivales enamorados de Mascia (Assia Noris), Andrea (Fosco Giachetti) decide salvar el tiro, reservándolo para otra ocasión. Años después, Mascia se compromete con Sergio (Antonio Centa) y Andrea intenta cobrar su deuda, pero se da por vencido y ella deja a su prometido por Andrea, de quien siempre ha estado enamorada.

⁷⁷ BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano 4 vol.: il cinema del regime 1929-1945 (vol 2)*. Editore Riuniti, Roma, 2001, pp. 266-267.

diferencia del cine divístico y el del período fascista, prácticamente no encontraremos una representación de las clases altas en el neorrealismo, sino de la clase trabajadora.

Aunque fue una corriente que tuvo un impacto considerable a nivel internacional, el porcentaje de los films neorrealistas dentro de la producción cinematográfica en la Italia de la posguerra fue mucho menor que el de las comedias protagonizadas por Totò o Alberto Sordi, porque los espectadores prefirieron ir al cine para escapar del presente que para afrontarlo. Por el contrario, el cine neorrealista no escondía nada; la cámara veía y testimoniaba la realidad con el fin de devolver una dignidad moral y dar visibilidad a un país pobre que el fascismo había intentado ocultar⁷⁸. Mientras que los estudios de Cinecittà habían sido en gran parte apropiados por los norteamericanos para rodar sus films, que mostraban una Italia idealizada⁷⁹, la crítica presentó preocupaciones moralistas sobre los efectos que podían tener en el extranjero las escenas más duras de *Roma città aperta* (1945) y *Paisà* (1946), las dos primeras entregas de la denominada trilogía neorrealista de Roberto Rossellini.

Además de Rossellini, cabe destacar a Vittorio De Sica, quien, con Cesare Zavattini, guionista con el que colaboró en varias ocasiones, lideró esta tendencia que fue el fiel reflejo de la sociedad coetánea, con títulos tan significativos para la historia del cine como *Ladri di biciclette* (1948) o *Umberto D.* (1952). Giuseppe De Santis también fue uno de los máximos exponentes del neorrealismo, del que destacamos *Caccia tragica* (1947)⁸⁰, co-escrito por Michelangelo Antonioni y Carlo Lizzani, entre otros, y que está ambientada en la inmediata posguerra. Es la primera parte de su llamada *trilogia della terra*, seguida por *Riso amaro* (1949) y *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950), en la que podemos ver la figura de los terratenientes durante la posguerra, los dueños de extensas tierras que trabajaban los campesinos en duras condiciones. En *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), también aparece representado este grupo, ya que una familia de abolengo del pueblo de Aci Trezza explota a los pescadores comprándoles el pescado a un precio muy bajo, obligándolos a trabajar demasiadas horas y a vivir en unas pésimas circunstancias. En ambos casos son los antagonistas del film, representando a una clase social avara y oportunista, carecientes de calidad humana. Este es el

⁷⁸ BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano 4 vol.: dal neorrealismo al miracolo economico 1945-1959 (vol 3)*. Editore Riuniti, Roma, 2001, p. 75.

⁷⁹ A finales de los años 40, las producciones de los estudios de Hollywood empezaron a desarrollarse en Italia, uno de sus destinos predilectos. Films como *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), *Roman Holiday* (William Wyler, 1953) y *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) son representativos de este "Hollywood en el Tíber" que se alargó hasta los 70, rodados en inglés y con actores internacionales.

⁸⁰ En Emilia-Romagna, los campesinos han fundado una cooperativa después de que la guerra haya destruido el país. Un grupo de bandidos, con la excolaboradora nazi Daniela, conocida como 'Lili Marlene' (Vivi Gioi), asalta el camión donde viaja el dinero de la cooperativa. Todos los campesinos buscan a los ladrones en una trágica cacería.

único “antecedente” que hemos podido rastrear de nuestra temática durante el neorrealismo, aunque no sea comparable a la aristocracia y la alta burguesía que hemos analizado en las épocas anteriores.

El cine italiano de la posguerra encuentra a sus autores, algunas de las personalidades más representativas de la cultura italiana, precisamente en el momento en el que se trata de anular la individualidad autoral; es decir, el director neorrealista es considerado como alguien que da voz a una colectividad, los auténticos protagonistas. Unos años más tarde, junto con Antonioni, Fellini y Visconti, ya en el posneorrealismo, este grupo de autores se erigirá como creador de un cine italiano de calidad estética, artística, cultural y humana de reconocimiento internacional. Entre finales de los años 40 y a lo largo de la década de los 50 y 60, una gran cantidad de films de autor transmitieron una serie de modelos y valores culturales y morales que ayudaron a la nación italiana, lo cual convirtió el cine en un lugar en el que confluyeron elementos de identidad que fueron reconocidos de manera inmediata en el extranjero⁸¹.

El cine italiano a partir de los años 50

Tras la recuperación de la realidad italiana que supuso el neorrealismo, que había sido elidida por la retórica fascista, a principios de los años 50 el cine italiano empezó a desligarse de dicha corriente, llegando a su superación: se trata del denominado posneorrealismo. Sin embargo, los cineastas no negarán la herencia de los padres del neorrealismo (de hecho, algunos de los directores que saltarán a la fama en la década de los 50, ya habían trabajado en el mundo del cine anteriormente; como por ejemplo Fellini, que colaboró en la elaboración de los guiones de *Roma città aperta* y *Paisà* de Rossellini), y los vínculos establecidos durante los 40 no desaparecerán, sino que se perpetrarán en el tiempo. Esto fue, en parte, gracias a los esfuerzos de los guionistas, como Cesare Zavattini, Ennio Flaiano, Suso Cecchi d'Amico, Tullio Pinelli, Ettore Scola, y un largo etcétera, que crearon una trama que mantuvo unidos a los diferentes niveles de la producción y permitió una libre circulación de ideas y de modos narrativos⁸².

En una década en la que Europa, incluida Italia, está tratando de recomponerse de los efectos de la guerra, los temas que aborda cierto cine italiano son mayoritariamente existenciales, aunque desde diferentes puntos de vista y estilos. Es la década de la plena

⁸¹ BRUNETTA, Gian Piero. *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Fondazione Giovanni Agnelli, Turín, 1996, p. 11.

⁸² BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano 4 vol.: dal neorrealismo al miracolo economico 1945-1959 (vol 3)*. Editore Riuniti, Roma, 2001, pp. 265-269.

restauración capitalista, del régimen clerical-moderado, de la brecha cada vez más marcada entre el norte y el sur del país, entre la ciudad y el campo. Con la llegada al poder de la Democracia Cristiana (DC) en 1948, se reforzó la censura y se idearon sistemas de protección económica a la producción; y, con el fin de producir un viraje del cine pesimista del neorrealismo, volvieron a aparecer grandes productores y el cine italiano se hizo más comercial, sobre todo para el extranjero⁸³. Los cineastas empezaron a hacer un cine más personal y surgieron nuevos realizadores, como Michelangelo Antonioni y Federico Fellini. En esta búsqueda de nuevos caminos y horizontes expresivos, los films italianos obtuvieron un prestigio universal.

Según Aldo Tassone, Antonioni es el primero en establecerse como un autor de referencia para el cine moderno⁸⁴. Y es que *Cronaca di un amore* (1950)⁸⁵ constituye una ruptura con los films que habían sido realizados en la península itálica hasta el momento, especialmente con el neorrealismo, pues Antonioni explora la psicología del mundo de la burguesía milanesa con un ojo crítico y con una cinematografía rompedora. A partir de las imágenes iniciales del film, ya nos encontramos sumergidos en un mundo espectral, en un espacio urbano simbólico en el que Antonioni intenta analizar el estado interior de los personajes y el ambiente en el que están inscritos.

Desde los años 50, Antonioni expone los principios de su poética como una especie de prólogo a su cine existencialista de los 60. *Le amiche* (1955)⁸⁶ es un ejemplo ilustrativo de ello: en esta adaptación de *Tra donne sole* de Cesare Pavese (1949), el cineasta da relevancia al

⁸³ TINAZZI, Giorgio; MICCICHÈ, Lino (eds.). *Il cinema italiano degli anni '50*. Marsilio Editori, Venecia, 1979, p. 33.

⁸⁴ TASSONE, Aldo. *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*. Gremese Editore, Roma, 2002, p. 21.

⁸⁵ Primer largometraje de Antonioni. Paola Molon (Lucia Bosè) está casada con Enrico Fontana (Fernando Sarmi), un rico hombre de negocios de la ciudad industrial de Milán. Enrico contrata a un investigador privado para descubrir el pasado de su esposa en su Ferrara natal, y se entera de que su mujer, unos meses antes de casarse, había tenido una aventura con Guido Garroni (Massimo Girotti), en ese momento oficialmente comprometido con una amiga de Paola. La relación terminó abruptamente cuando la novia de Guido murió en un extraño accidente en un ascensor. Varios años después, Paola y Guido se reencuentran, a escondidas de Enrico, y todavía tienen miedo de que se descubra la verdad sobre el incidente, provocado por ellos. La pasión entre ambos estalla de nuevo y planean un futuro juntos, pero Guido no tiene dinero y Paola se ha acostumbrado a vivir lujosamente. Finalmente, ambos deciden matar al marido de Paola y luego escapan juntos.

⁸⁶ La elegante Clelia (Eleonora Rossi Drago) decide abrir un local de moda romana en su Turín natal, y en su viaje de vuelta descubre a una joven, Rossetta Savone (Madeleine Fischer), a punto de morir en la habitación de al lado en su hotel. Rossetta había tomado una sobredosis de píldoras somníferas en un intento de suicidio. Clelia y Rossetta se hacen amigas y esta le presenta a sus tres amigas ricas. Mariella (Anna Maria Pancani), Momina (Yvonne Furneaux), que está separada de su marido y cambia fácilmente de amantes, y Nene (Valentina Cortese), una artista de éxito que vive con su prometido, Lorenzo, un pintor frustrado (Gabriele Ferzetti) que tiene envidia de su fama. Clelia se siente atraída por Carlo (Ettore Manni), el ayudante del arquitecto del salón, pero este pertenece a la clase trabajadora y, por lo tanto, vive una realidad social diferente. En cambio, Rossetta está enamorada de Lorenzo, motivo por el cual intentó suicidarse.

estado neurótico y al vacío afectivo de la burguesía de Turín, anticipando su trilogía de la incomunicabilidad o existencial-burguesa.

Por otro lado, Federico Fellini parece recurrir a un repertorio onírico, acumulado en su memoria, y da cabida a unos personajes que fluctúan en una dimensión entre la realidad y el sueño, incluso cuando el director observa el presente. En su segundo largometraje, *I vitelloni* (1953), ambientada en su Rímini natal, la estructura narrativa no es la habitual, sino que la historia está dividida en cinco hechos distintos e intercambiables. El grupo de amigos de cerca de 25 años que protagoniza el film vaguea en un estado de tedio, siendo un estorbo para sus familias, esquivando el trabajo y evitando contraer responsabilidades; de ahí el título del film, término empleado en la región de Pescara⁸⁷ para referirse a un zángano. Además de ser un film autobiográfico – Fellini se trasladó de Rímini a Roma a los 19 años, como el personaje de Moraldo, que es el único de los cinco que sube en el tren hacia Roma en busca de trabajo y una vida más amplia –, también es un análisis sociológico: Fellini describe la carencia de educación y la pérdida de puntos de referencia debidas a la guerra (especialmente en los pueblos), que conduce a algunos jóvenes a la desocialización, mientras que, para otros, en las grandes ciudades, será la gran oportunidad del milagro económico.

En *La strada* (1954) Fellini presentará un film en forma de espectáculo mágico en el que explorará el inconsciente a través de sus personajes, Gelsomina (Giulietta Masina) y Zampanó (Anthony Quinn). Tanto *La strada* como *Le notti di Cabiria* (1957), con los que ganará el Óscar al mejor film internacional, prefiguran la estructura y los modos narrativos y estilísticos del film con el que inaugurará la próxima década: *La dolce vita*.

En cambio, Visconti, cada vez más obsesionado por el *horror vacui*, tiende a introducir elementos de revisión histórica y análisis psicológico en sus films; valga como ilustración *Senso*. Mientras tanto, Rossellini dirigirá títulos tan relevantes como *Europa 1951* y *Te querré siempre*, indagando en la mentalidad de sociedad de la posguerra y abriendo el camino a nuevos modos de representación que influirán considerablemente tanto a la generación de directores coetánea como a la posterior.

Así pues, la poca unidad que había unido a los neorrealistas termina por desintegrarse definitivamente. Si De Sica pretendía seguir con su obsesión neorrealista, Visconti y Rossellini tomaron dos caminos significativamente diferentes. Y las dos nuevas personalidades emergentes de la década, Antonioni y Fellini, se presentaban como individualidades apartadas

⁸⁷ Localidad de la que provenía uno de los guionistas del film, Ennio Flaiano, con el que colaborará Fellini en varios largometrajes, como por ejemplo *La dolce vita* (1960) y *Fellini ocho y medio* (Otto e mezzo, 1963).

del contexto. De modo que, dos años clave como lo son el 1954 y el 1957, ofrecen un cuadro muy sintomático de estas divergencias paralelas: el primero, con *Senso* (Luchino Visconti), *La strada* (Federico Fellini) y *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Roberto Rossellini); el segundo con *Las noches blancas* (Le notti bianche, Luchino Visconti), *Las noches de Cabiria* (Le notti di Cabiria, Federico Fellini) y *El grito* (Il grido, Michelangelo Antonioni), mientras, en la lejana Asia, Rossellini comienza a filmar el documental *India*. La unidad y la solidaridad frente al adversario, así como el respeto común por la estética del film, pasaron a ser un recuerdo, mientras que el escenario volvió a ser el habitual de un cine industrial protagonizado por algunas personalidades emergentes⁸⁸. La única unidad la constituía el mercado y sus leyes, que reemplazaban, poco a poco, lo que había sido la función de contención y represión del poder político en los años inmediatamente posteriores a la guerra⁸⁹.

La producción tan distinta de estos autores a lo largo de la década de los 50 hace del cine italiano una escena compleja y rica que continuará en los 60. También cabe mencionar los debuts de directores como Mauro Bolognini y Francesco Maselli. Bolognini producirá nueve títulos, la mayoría de ellos comedias, y, especialmente a partir de *La notte brava* (1959), basado en un argumento de Pasolini, manifiesta sus dotes como narrador y su capacidad para adaptar textos literarios a la gran pantalla, además de explorar las psicologías y los diversos ambientes de la sociedad italiana a lo largo de los años 50 y 60⁹⁰, como veremos a continuación.

Maselli debutará en 1955 con *Gli sbanditi*⁹¹, en el que, a partir de una historia de amor, trata de analizar el comportamiento de la burguesía en la última fase de la guerra y de la lucha de Liberación.

Sin embargo, más allá del tradicional cine de autor que aquí hemos destacado debido a nuestro objeto de estudio, el gran impulso del cine italiano en la década de los 50 llega desde el territorio de la comedia⁹², que de su punto de partida posneorrealista devendrá al final de la

⁸⁸ TINAZZI, Giorgio; MICCICHÈ, Lino (eds.). *Il cinema italiano degli anni '50*. Marsilio Editori, Venecia, 1979, pp. 30-32.

⁸⁹ TINAZZI, Giorgio; MICCICHÈ, Lino (eds.). *Op. cit.*, p. 100.

⁹⁰ BRUNETTA, Gian Piero. *Bolognini*. Ministero degli Affari Esteri, Roma, 1978, p. 11.

⁹¹ En verano de 1943, la condesa Luisa (Isa Miranda) y su hijo Andrea (Jean-Pierre Mocky) abandonan Milán para refugiarse de los bombardeos en su villa rural, donde acogen a dos compañeros de Andrea. Los tres viven en un *dolce far niente* permanente, siendo vagamente conscientes del conflicto a través de la radio. Empiezan a ser conscientes de la situación cuando se ven obligados a hospedar algunos evacuados en la villa, muy al pesar de la condesa. Andrea se enamora de una joven de clase trabajadora, Lucia (Lucia Bosè), gracias a la cual sale del mundo dorado en el que vive para afrontar la realidad que les rodea y asumir responsabilidades. Sin embargo, uno de los amigos de Andrea informa a las antiguas autoridades fascistas del país, que a su vez informan a los alemanes, que están refugiando soldados, lo cual desencadenará un final trágico.

⁹² Por otro lado, tuvo lugar la renovación del género fílmico del péplum, que dominó la industria cinematográfica italiana entre 1958 y 1965, año en que fue sustituido por los *spaghetti western*. Se trataba de films épicos ambientados en la antigüedad – los cuales ya existían en la época del cine mudo (por ejemplo, *Cabiria* [Giovanni Pastrone, 1914]) – y que resultaron en clásicos del cine como *Hércules* (Le fatiche di Ercole, Pietro Francisci,

década y en los años 60 en los mejores momentos de la *commedia all'italiana*, con la incorporación de directores tan notables como Luigi Comencini, Mario Monicelli y Dino Risi, entre otros.

Análisis de la representación de la aristocracia y la alta burguesía en el cine de autor italiano a partir de varios casos de estudio

Contextualización

En 1960 la producción cinematográfica alcanza unos niveles jamás vistos: se realizan 160 films (de los cuales 66 son coproducciones, principalmente con Francia) y la exportación supera los 20 millones de dólares, llegando a un número de espectadores récord⁹³. Nos encontramos en la fase de máximo esplendor de la trayectoria del cine italiano. Es la década que se inaugura con *La aventura* (L'avventura, Michelangelo Antonioni), *La dolce vita* (Federico Fellini) y *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi Fratelli, Luchino Visconti)⁹⁴, anticipando una temporada caracterizada por una energía creativa incomparable y por una capacidad de dar pie a nuevos talentos⁹⁵ – incluso por grupos, como es el caso del *Nuovo Cinema Italiano*⁹⁶ – sin dejar de lado a los maestros de las generaciones precedentes. El público acepta a autores hasta ahora confinados al Cineclub o Cinefórum, lo cual incrementa la calidad de la demanda y hace mejorar la de la oferta. En esta década, trabajan varias generaciones de directores en un contexto de posibilidades económicas, unas condiciones de libertad creativa y una inversión por parte de las productoras que no tienen un paralelo en el pasado.

1958). La estructura típica de un péplum es la de un aventurero solitario (como Hércules, Ulises o Maciste) que llega a un pueblo oprimido por un villano y decide encargarse del asunto. Cuando el público se cansó del péplum, la industria italiana lo reconvirtió en películas del oeste, motivo por el cual no es casual que el máximo exponente del *spaghetti western*, Sergio Leone, debutase dirigiendo un péplum: *Il colosso di Rodi* (1960).

⁹³ BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano 4 vol.: dal miracolo economico agli anni novanta (vol 4)*. Editore Riuniti, Roma, 2001, p. 7.

⁹⁴ Sin embargo, la crítica se muestra en estado de shock ante las obras de Fellini y Antonioni, incidiendo en su fragmentarismo y sin todavía entender sus aportaciones a los modos narrativos cinematográficos.

⁹⁵ Entre los cuales destacamos a Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi, Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, Damiano Damiani, los hermanos Taviani, Elio Petri, Vittorio Caprioli, Marco Bellocchio, Nelo Risi, Liliana Cavani, Lina Wertmüller y Franco Brusati, entre otros. Respecto a las generaciones precedentes, en general creen en el film como obra de autor e intentan realizar su *opera prima* a partir de una libertad total y de un dominio del proceso creativo. Vid. BRUNETTA, Gian Piero. *Op. cit.*, p. 198.

⁹⁶ Nos referimos a la nueva generación de cineastas, alineada junto a otros procedentes del posneorrealismo, a la que se le llamó NCI para diferenciarla de otras escuelas europeas (Nouvelle Vague, Free Cinema, Neuer Deutscher Film, etc.) de los años 60 y 70.

La recuperación de la industria cinematográfica a principios de los años 60 también se debe, en parte, al éxito internacional de coproducciones como *La dolce vita*, *La gran guerra* (La grande guerra, Mario Monicelli, 1959) y *El general de la Rovere* (Il generale della Rovere (Roberto Rossellini, 1959); pues, para valorizar las obras nacionales, cada vez es más necesario tener en cuenta el plano internacional⁹⁷. Siguiendo esa línea, se crea el Bureau International du Cinéma, que le permite a la cinematografía italiana asumir una posición de guía respecto al resto de las europeas.

En este contexto, cabe destacar la muy importante contribución de las grandes estrellas del cine italiano, entre las cuales destacamos a Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Claudia Cardinale, Sophia Loren, Silvana Mangano, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi y Nino Manfredi. A partir de los 50, pero especialmente en los años 60, configuraron un Star System italiano versátil, ya que protagonizaron tanto comedias como dramas, confirmando sus dotes interpretativas.

Paralelamente, la televisión, que comenzó en 1939 en Italia pero no tuvo un servicio regular hasta 1954⁹⁸, fue la que condicionó el nuevo gusto cinematográfico del espectador italiano, y muchos de los nuevos protagonistas de la escena televisiva del momento fueron trasladados al cine (cantantes, deportistas, políticos, presentadores de televisión, etc.).

Por consiguiente, gracias al nuevo contexto histórico y político, nacional e internacional, nace una necesidad de revisar la historia reciente y analizar los estereotipos de los italianos a lo largo de los últimos cien años; de hecho, si pensamos en films de Visconti como *Senso* y *El gatopardo*, la mirada se remonta a la Italia de la Unificación, otorgando el protagonismo a los personajes que nunca habían sido considerados como tales, sino como víctimas o simples espectadores de la escena. También vuelven al cine temas considerados tabú, como el fascismo, la Resistencia, la realidad de las fábricas y el comportamiento de Italia durante los meses de la República de Saló en 1943, para los cuales la herencia del neorrealismo es vital. No obstante, al mismo tiempo hay una consciencia y una exigencia de sintonizarse con el momento presente. Debido a la llegada del centroizquierda⁹⁹, la reducción del anticomunismo y la caída de muchos tabúes temáticos a causa de la disipación de la moral que

⁹⁷ QUAGLIETTI, Lorenzo. *Storia economico-politica del cinema italiano*. Editori Riuniti, Roma, 1980, p. 222.

⁹⁸ La compañía Unione Radiofonica Italiana (URI), un ente público controlado por el régimen de Mussolini, empezó las emisiones de televisión en 1939. Pasó a llamarse la RAI (Radiotelevisione Italiana) en 1944 y mantuvo el monopolio, aunque las emisiones regulares no tuvieron lugar hasta 1954 con el primer canal de la RAI, Rai Uno, grupo que dominó las emisiones de televisión hasta 1976. En 1961, se lanzó un segundo canal público, Rai Due, y con el abaratamiento de los televisores se logró consolidar la televisión en todo el país.

⁹⁹ Después del dominio de la Democracia Cristiana de 1955 a 1964, el Partido Socialista Democrático Italiano llegó al poder, liderado por Giuseppe Saragat, que fue presidente de Italia hasta 1971.

tuvo lugar en los años 60, se reexamina tanto la historia como la actualidad sin complejos ni limitaciones, lo cual dará pie a los títulos que hemos recopilado (*vid.* Filmografía). La lectura que elabora el cine italiano del presente no es positiva, sino más bien lo contrario: se convierte en una fuente de observación y de análisis de una serie de transformaciones y miedos de la sociedad; esto es, la modernidad es entendida como una crisis o unos cambios negativos¹⁰⁰.

En este período de pérdida de representatividad de los partidos y de los modelos de referencia, de espíritu de revolución y rebelión, el cine de autor permite la circulación de dudas inquietantes y la reflexión acerca de un presente evasivo e incierto por descifrar. Algunos films políticos, como *La China está cerca* (*La Cina è vicina*, Marco Bellocchio, 1967)¹⁰¹, asumen una actitud antiestatal, concentrando los males en los representantes del Estado. Ya desde su primer largometraje, *Las manos en los bolsillos* (*I pugni in tasca*, 1965)¹⁰², Bellocchio¹⁰³ mostró un compromiso con el pensamiento de izquierdas a partir de una mirada crítica hacia la sociedad, un inconformismo que se prolongó en *La China está cerca* y en el episodio “Discutiamo, discutiamo” de *Amore e rabbia* (Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Pier Paolo Pasolini, 1969)¹⁰⁴. Los primeros años de la década de los 70 también estarán protagonizados por esta visión, en la que el Estado y las instituciones

¹⁰⁰ Por ejemplo, la adaptación del mundo campesino al industrial y la realidad del mundo del trabajo son objeto de relatos trágicos, como ejemplifican *Rocco y sus hermanos* (trata en concreto el fenómeno de la emigración desde el sur hacia el norte de Italia) y *El empleo* (*Il posto*, Ermanno Olmi, 1961).

¹⁰¹ Está protagonizada por una familia de la nobleza Romagna, compuesta por los hermanos Elena (Elda Tattoli), Vittorio (Gluco Mauri) y Camillo (Pierluigi Aprà). Elena cumple el papel de matriarca y mantiene relaciones sexuales con hombres comunes de la ciudad pero con miedo a que se acerquen a ella por interés, mientras que el conde Vittorio es un profesor que ha realizado muchos esfuerzos por iniciar una carrera política. Por otro lado, Camillo es un estudiante de seminario adolescente que está en constante lucha con sus raíces aristocráticas y su educación católica, y encuentra una revuelta simbólica en la adopción del maoísmo. Vittorio está enamorado de su secretaria contable Giovanna (Daniela Surina), pero ella lo rechaza y mantiene una relación con Carlo (Paolo Graziosi), el ambicioso contable que resulta ser el tesorero de la rama local del Partido Socialista Unificado. Carlo elabora un plan para casarse con la nobleza terrateniente a través de Elena y el partido le ofrece a Vittorio una candidatura para las elecciones locales. No obstante, cuando le retira su apoyo a la organización de Camillo por el bien de su candidatura socialista, este empieza a sabotear la campaña de su hermano.

¹⁰² Cuatro hermanos viven con su madre ciega en una villa en los Apeninos. Tres de ellos sufren epilepsia, excepto el hijo mayor, Augusto (Marino Mase). Alessandro (Lou Castel), cegado por la admiración que tiene por su hermano Augusto, que sueña con irse del pueblo, y el amor culpable que siente por su hermana Giulia (Paola Pitagora), entre ataques epilépticos y debilidad congénita, intenta destruir la opresión familiar con consecuencias fatales.

¹⁰³ Asemajado a Bellocchio por lo que se refiere a los modos de narración y a la crítica enfurecida de la burguesía, Salvatore Samperi, en *Grazie zia* (1968), hace emerger las características de su cine en un film en el que explora los vicios de familia – en concreto el incesto – al narrar el descubrimiento de la sexualidad de un joven en una sociedad católica y véneta, reprimida por una gran cantidad de tabúes religiosos. Alvisé (Lou Castel), hijo de un rico industrial, finge ser paralítico y se dedica a cortejar a su tía Lea (Lisa Gastoni). Es una bella y provocativa doctora que, seducida por su sobrino, abandona a su amante y se deja involucrar en el turbio juego del joven.

¹⁰⁴ En el episodio dirigido por Bellocchio, en el que también actúa como profesor, un grupo de jóvenes ocupa una universidad; nos encontramos en la lucha de la revolución estudiantil de los años 60. Cuando los estudiantes ocupan el edificio, empiezan a discutir entre ellos, proponiendo nuevas ideas y cambios. Sin embargo, no hacen más que hablar sin cambiar nada en la sociedad. Una de las frases clave de este breve episodio es que la cultura es la mala conciencia de la sociedad burguesa.

se han convertido en un lugar dominado por fuerzas oscuras que incluso traman contra los propios ciudadanos; *vid. Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970, Elio Petri)¹⁰⁵.

Con respecto al género de la comedia, aunque en la presente investigación no nos centremos en él, es necesario destacarlo, ya que, en los años 60, reivindicará el derecho a ser considerado producto de autor gracias al trabajo de los ingeniosos guionistas, las dotes de los intérpretes y los productores que cada vez invertirán de manera más consistente en la llamada *commedia all'italiana*¹⁰⁶. Desde 1960 hasta 1975, este género vivirá su época dorada con Mario Monicelli, Dino Risi, Luigi Comencini, Ettore Scola, Nanni Loy, Antonio Pietrangeli, Luigi Zampa y Pietro Germi, principalmente. De hecho, cabe remarcar que tanto los films de autor como las comedias comparten una toma de conciencia moralista y de distanciamiento y análisis respecto a las consecuencias que produjo el milagro económico en Italia, que duró desde finales de los 50 hasta finales de los 60: la apertura económica y los daños producidos por el crecimiento, cómo impactó en el paisaje italiano, el aumento de la incomunicabilidad entre las personas, el auge de la competitividad en el campo laboral, etc.¹⁰⁷. Estos nuevos estímulos llevan a los italianos a querer cambiar y conquistarlo todo y a una lucha por la supervivencia, transformando la sociedad en más individualista, consumista y vacía. Un ejemplo de ello es la trágica comedia *La escapada* (Il sorpasso, Dino Risi, 1962)¹⁰⁸. El dinero es un concepto abstracto que circula en la mayoría de los films de la época: se convierte en un *leitmotiv* obsesivo que acompaña tanto a las clases altas como a las más bajas, a los proletarios y a los

¹⁰⁵ Esta ingeniosa sátira psicológica sobre la corrupción en las altas esferas de la sociedad italiana narra la historia de un inspector policial que ha sido recientemente ascendido en Roma (Gian Maria Volonté). Mata a su amante, Augusta Terzi (Florida Bolkan), y pone a prueba si sus compañeros de trabajo le harían pagar por ese delito mientras empieza a manipular la investigación plantando pistas que otros agentes policiales ignoran, más o menos intencionadamente. Este film es fruto de los denominados años de plomo, una expresión utilizada para referirse al período que duró desde 1969 hasta finales de los años 80, caracterizado por una agitación social y política que fue protagonizada por incidentes de extrema izquierda y extrema derecha del terrorismo político. El personaje de Il Dottore interpretado por Volonté seguramente está inspirado en la figura del comisario Luigi Calabresi, acusado del movimiento extraparlamentario que fue responsable de la muerte del anarquista Giuseppe Pinelli en 1969.

¹⁰⁶ Género cinematográfico cuyo origen se considera que es *Rufufú* (I soliti ignoti, Mario Monicelli, 1958) y cuyo nombre deriva del título *Divorcio a la italiana* (Divorzio all'italiana, Pietro Germi, 1961). Aunque más que un género específico, el término se refiere a este período, desde finales de los 50 hasta entrados los 70, en el que la industria cinematográfica italiana produjo muchas comedias exitosas, con algunos rasgos comunes como la sátira de las costumbres, matices burlescos y grotescos, un fuerte énfasis en los temas sociales de la época, como el auge económico del país y sus consecuencias, la ley del divorcio (aprobada en 1970), la influencia tradicional de la Iglesia Católica, y una costumbre de ambientar los films en la clase media.

¹⁰⁷ QUAGLIETTI, Lorenzo. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁸ El joven estudiante de derecho Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant), estimulado por la exuberancia y la actitud descarada de Bruno Cortona (Vittorio Gassman), que deambula en su Lancia Aurelia en Ferragosto en busca de unos cigarrillos y un teléfono público, acepta emprender un viaje por carretera con él. En este frenético trayecto, que los llevará a destinos cada vez más lejanos, irá descubriendo la brecha entre la realidad y lo que imaginaba del amor y las relaciones sociales antes de conocer un trágico final.

pequeños burgueses e industriales en los años del máximo auge del boom económico. La riqueza, ahora obtenida de un modo fácil y sin preocupaciones respecto a los métodos mediante los cuales es acumulada, es una de las causas principales de la rápida mutación de las costumbres y de los modelos de referencia morales y sociales. *El desorden* (Il disordine, Franco Brusati, 1962)¹⁰⁹ y *Anima nera* (Roberto Rossellini, 1962)¹¹⁰ ponen esto de manifiesto desde perspectivas diferentes. Se quiere llegar a ser rico a toda costa, sin importar cómo (vid. *Juventud corrompida* [I delfini, Francesco Maselli, 1960]¹¹¹; *Los indiferentes* [Gli indifferenti, Francesco Maselli, 1964]¹¹²) y estos *nouveau riche* ostentarán los símbolos de poder y de bienestar en fiestas, recepciones, banquetes¹¹³... asumiendo el puesto de los personajes impulsados de la nada hasta las máximas metas económicas y/o políticas en una civilización caracterizada por el consumo. En la comedia de los años 70, los films estarán dominados por un estado de deterioro humano, mostrando personajes cada vez más tristes e incapaces de mantener el ritmo marcado por esta sociedad (vid. *Un borghese piccolo piccolo*, Mario Monicelli, 1976)¹¹⁴.

¹⁰⁹ Mario (Renato Salvatori), un joven con ambiciones frustradas que busca trabajo para ayudar a su madre enferma, se ve más o menos envuelto en una sucesión de historias ambientadas en la burguesía milanesa de los 60, enfrentándose al egoísmo y los excesos de las costumbres de una sociedad decadente; una joven burguesa que quiere reconciliarse con su padre moribundo, que resulta ser un rico industrial, un amigo de la infancia de Mario que se ha vuelto rico y cínico, y una pareja recién casada que pasa la noche con el anfitrión de una fiesta a la que acuden, hasta que la mujer comete adulterio con él. Brusati es uno de los directores que debuta en los años 60, pero tendrá una carrera mucho menos prolífica que sus contemporáneos y la calidad de sus films después de *El desorden* será inferior, a excepción de *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado* (Pane e cioccolata, 1974).

¹¹⁰ Tras años llevando una vida de cuestionable moral en Turín, Adriano (Vittorio Gassman) decide casarse con Marcella (Annette Stroyberg), una joven de clase media que se opone al matrimonio. El turbio pasado de Adriano resurge cuando Olga (Yvonne Sanson) le pide que pague una deuda que había contraído con ella, y para pagarla este tiene que aceptar una herencia de un noble de Turín que resulta ser el hermano de Olga. Cuando Marcella lo descubre, le pone la condición a su marido que para reconstruir su relación debe rechazar la herencia, lo cual hace muy a su pesar.

¹¹¹ Retrato de la alta burguesía provinciana de los años 60. Los “delfines” (*dauphins*, título hereditario del Reino de Francia), son los hijos de la rica burguesía industrial, que pasan sus días tratando de vencer el aburrimiento a la espera de empezar a trabajar en los negocios familiares y llevar la vida de sus progenitores. El narrador, Anselmo (Gérard Blain), es el intelectual del grupo y en un principio rechaza ese mundo hipócrita y carente de valores, pero finalmente acaba sucumbiendo como el resto de los personajes: todos son incapaces de romper con el orden preestablecido y de salirse de los caminos trazados por su familia y la clase social a la que pertenecen. Incluso Fedora (Claudia Cardinale), la hija de la casera de la condesa que siempre ha mirado desde lejos, fascinada, a los delfines y que Alberto (Tomas Milian) seduce a raíz de una apuesta, comparte el mismo destino. Estos se acaban casando, aunque Fedora trata de dejarlo, porque, al quedarse embarazada, si lo hiciera provocaría un escándalo y arruinaría su vida.

¹¹² Basado en la novela homónima de Moravia (1929), es un retrato psicológico de la vida de una madre viuda y burguesa y sus dos hijos, que se muestran indiferentes ante la decadencia social y económica de su familia. Leo (Rob Steiger), el rico amante de la viuda que se quiere quedar con su villa en Roma, comienza una aventura con su joven hija Carla (Claudia Cardinale), con la que se acabará casando ya que esta se siente atraída por una vida acomodada y burguesa que le asegure el bienestar.

¹¹³ Recordemos las fiestas nocturnas de *La noche y La dolce vita*. La puesta en escena de los años 60 demostrará una opulencia ilusoria, construida de manera inestable.

¹¹⁴ Giovanni Vivaldi (Alberto Sordi) es un modesto trabajador que está a punto de jubilarse de un cargo público de la capital. Su máxima aspiración es que contraten a su hijo Mario (Vincenzo Crocitti) en el mismo despacho

Por lo que se refiere a los autores que protagonizan la década de los 60 y parte de los 70 (aunque no los destacaremos a todos), en primer lugar, Visconti pasará de su contacto con el mundo popular (*Rocco y sus hermanos*) a la novela de ambientación decimonónica y al mundo al que pertenece: el aristocrático. Desde el episodio de “Il lavoro” en *Boccaccio ’70* (1962) a *El gatopardo* (1963), obra maestra en la que adaptara el texto de Lampedusa rindiendo un homenaje a una época pretérita, pero también dando la bienvenida a un nuevo mundo que avanza (Angélica y Tancredi), de los cuales elogia la juventud y la belleza, logra la expresión más conseguida de su visión del mundo. Posteriormente, desde *Sandra* (Vaghe stelle dell’Orsa, 1965)¹¹⁵, hasta la trilogía alemana, *Confidencias* y *El inocente*, Visconti se refugiará en su soledad, yendo a contracorriente de los cineastas de los 60, advirtiendo una dificultad cada vez mayor por entender y representar el presente y refugiándose y dialogando con autores como Thomas Mann y Gabriele D’Annunzio, entre otros.

Mauro Bolognini será uno de los herederos del cine viscontiano, y en los años 60 alcanzará el punto más alto de su trayectoria realizando un conjunto de films de alta calidad y adaptando con éxito textos literarios, una de sus principales fuentes de inspiración (por ejemplo: Moravia, Pratesi, Svevo, Pratolini, Brancati y Pasolini). Narrará la historia de Italia a partir de personajes que pertenecen a clases diferentes, ya sea aristocrática¹¹⁶ (*El bello Antonio* [Il bell’Antonio, 1960]¹¹⁷ y *La viaccia* [1960]¹¹⁸), o pequeñoburguesa (*Senilità* [1961]). Según

como contable. Sin embargo, Mario es asesinado durante el tiroteo en un robo en el que se ve involucrado accidentalmente, y la desgracia y el sufrimiento distorsionan la vida, las creencias y la moral los Vivaldi.

¹¹⁵ El título en italiano remite al poema *Le Ricordanze* de Giacomo Leopardi, poeta del romanticismo. Después de años de ausencia, Sandra (Claudia Cardinale) vuelve a su Volterra natal acompañada de su marido Andrew (Michael Craig) para asistir a la ceremonia de donación del jardín familiar al municipio en memoria de su padre, un intelectual judío deportado por los nazis y muerto en Auschwitz. Sandra se reencuentra con su hermano Gianni (Jean Sorel), escritor con el que mantiene una relación incestuosa, y con su madre, una pianista con trastornos psiquiátricos. Poco a poco, Andrew va descubriendo que la familia está atormentada y fragmentada por la muerte del padre y que ésta podría haber sido causada por una denuncia de su madre y su amante, su segundo marido. A partir de Sandra y Gianni, Visconti reinterpreta las figuras mitológicas griegas de Electra y Orestes, así como el mito de Edipo, reflejado en la fascinación de Sandra por su padre y la relación con su hermano. Visconti trata el incesto ya que lo ve como el último tabú de la sociedad contemporánea. Vid. PRAVADELLI, Veronica. *Studi viscontiani*. Marsilio, Venecia, 1997, p. 211.

¹¹⁶ Pensemos en *La gran burguesía* (Fatti di gente per bene, 1974), con Catherine Deneuve y Giancarlo Giannini. Reconstruye un caso judicial, el caso Murri (Bologna, 1902), con un trasfondo de intereses de clase. Un joven perteneciente a la nobleza italiana asesina al marido de su hermana y aguarda el veredicto de un juicio al que se enfrenta con ideas socialistas, confundiendo a los jueces.

¹¹⁷ Adaptación de la novela homónima de Brancati (1949). Antonio Magnano (Marcello Mastroianni) vive en Catania durante los años del fascismo. Su fama de donjuán le hace ser deseado y envidiado, pero precisamente eso le llevará a la desgracia cuando se case con la hija de un rico notario, Bárbara (Claudia Cardinale), y empiece a circular el rumor que es impotente, algo inaceptable en la Sicilia de los años 30.

¹¹⁸ Basada en *L’eredità* de Pratesi (1889). Ambientada en 1885, *La viaccia* es el nombre de la granja familiar que da lugar a la trama. La muerte de un rico patriarca desencadena una lucha de poder entre familias, y Ferdinando (Paul Frankeur) compra la parte de sus otros parientes para tener el control total de la propiedad. Pero Amerigo (Jean-Paul Belmondo), el sobrino de Ferdinando, se resiste. No obstante, su postura tambalea cuando abandona su pueblo para ir a Florencia y conoce a Bianca (Claudia Cardinale), una prostituta. Para mantenerla, le roba a su tío y, deshonrado por su familia, Amerigo decide vivir con Bianca, trabajando como portero en su burdel.

Gian Piero Brunetta, Bolognini es el director que mejor refleja la historia y la geografía (debido a su plasmación de ciudades como Florencia, Roma, Catania o Trieste con una gran sensibilidad y atención al detalle) de la Italia posterior a la unificación¹¹⁹.

Ciertos films de Liliana Cavani también emanarán la esencia viscontiana; en concreto, *El portero de noche* (*Il portiere di notte*, 1974), una historia de violencia sadomasoquista ambientada en la Viena de 1957, lugar en el que se reencuentran un oficial de la SS nazi (Dirk Bogarde) y una mujer que estuvo internada en un campo de concentración con la que mantuvo una relación (Charlotte Rampling). Aparece la culpa como instrumento de poder y el nazismo y el fascismo como territorios que permiten analizar la conciencia y la moral humana, siguiendo las lecciones de Visconti y de Pasolini.

En cambio, aunque entre los maestros del cine de la posguerra Roberto Rossellini es el menos asimilable para los nuevos autores de los 60, continuará su rol de padre espiritual incluso para esta nueva generación de cineastas cuando entra en una nueva fase en la que adquiere un gusto por la experimentación. Abandona paulatinamente el cine para explorar las posibilidades de construir nuevos modos de representación de la historia en la televisión (*vid. Viva l'Italia*, 1961; *La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966). Ermanno Olmi será uno de los realizadores que debutará en 1960 y que parece tomar de Rossellini la mirada sobre el mundo, pero con una mayor afectividad y proximidad hacia sus personajes, mientras analiza los efectos de la Italia del boom económico, especialmente el cambio del mundo campesino provocado por la industrialización¹²⁰ (*vid. El empleo* [*Il posto*, 1961], su primer largo de ficción tras múltiples documentales industriales; *I fidanzati*, 1963; *La circostanza*, 1973¹²¹).

Damiano Damiani, uno de los cineastas más prolíficos de su generación, será otro de los autores que investigará los primeros signos de la crisis del optimista milagro económico (*vid. La rimpatriata*, 1962)¹²². Damiani trabaja todos los géneros cinematográficos y los estereotipos de la sociedad italiana coetánea, y se inspira tanto en historias de la mafia y de corrupción como en obras literarias; un ejemplo de ello es *La noia* (1963)¹²³, basada en la

¹¹⁹ BRUNETTA, Gian Piero. *Bolognini*. Ministero degli Affari Esteri, Roma, 1978, p. 13.

¹²⁰ MICCICHÈ, Lino. *El cine italiano de los años sesenta*. Festival Internacional de Cine de Bilbao. Documental y cortometraje. Bilbao, 1989 (1986), p. 21.

¹²¹ Laura, una señora burguesa (Ada Savelli) encuentra su vida familiar insatisfactoria; su marido, Vader (Gaetano Porro), es un próspero empresario obsesionado con su empresa y su trabajo, y sus hijos ya son independientes. Pero un día se hace cargo de un joven que resulta herido en un accidente de moto y su visión del mundo cambia.

¹²² Dos miembros de un antiguo grupo de amigos se encuentran después de muchos años por casualidad por las calles de Milán; después de un momento, los recuerdos del pasado resurgen de manera amarga más que nostálgica.

¹²³ Dino (Horst Buchholz), un pintor mediocre y adinerado que creía que podría escapar de su aburrimiento burgués dedicándose al arte, se da cuenta de que no tiene ninguna pasión. Cuando está a punto de renunciar a la pintura y volver a vivir con su madre en su lujosa finca, conoce a la joven modelo Cecilia (Catherine Spaak) y se enamora de ella. Pero cuando este descubre que ella tiene otra aventura, poseído por los celos le propone

novela homónima de Moravia. No obstante, sus resultados comerciales positivos hacen que vaya perdiendo su identidad como autor¹²⁴.

Para Fellini, los años 60 representan su etapa de máxima creatividad; si en la década precedente sus films estaban marcados por un pensamiento existencialista, ahora este da lugar a otras sugerencias y preocupaciones, mezclando el imaginario popular italiano y su inconsciente con las ideas de Jung, Freud, Dante o Pirandello¹²⁵. En *Fellini ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963) investiga las dificultades del proceso artístico, de las crisis de inspiración que él mismo sufría, motivo por el cual el tema de la creación de un film se convierte en el argumento de este clásico felliniano. Tanto en este largometraje como en *La dolce vita*, Fellini rompe todos los modelos de narración y mezcla al mismo tiempo formas altas y bajas de la cultura de masas. A diferencia de otros autores de la época, las obras de Fellini no pretenden transmitir un mensaje o una visión precisa del mundo, ni indicar qué objetivos morales debemos alcanzar – si bien muchas secuencias finales de sus films son esperanzadoras y elabora un retrato comprensivo de la sociedad italiana de la época –. En *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965)¹²⁶, film en el que asume un punto de vista femenino, es acusado por la crítica de encerrarse en su mundo pequeñoburgués y en sus recuerdos infantiles, limitando su crecimiento como autor¹²⁷.

Respecto al grupo posneorrealista, Antonioni quizás fue el que más exploró las posibilidades narrativas y representativas, así como la percepción del vacío y de la plenitud tanto en el espacio como en las relaciones entre sus personajes. Combinado con la riqueza de sus referencias literarias, filosóficas y pictóricas, el resultado es un cine que representa el desarraigo de los individuos de su ambiente, también conocido como alienación. Este vacío va acompañado de una comunicación que cada vez se vuelve más precaria, ya que desaparecen las razones para comunicarse, lo cual afecta al valor de los sentimientos, a la percepción del mundo y a la pérdida de nuestra identidad, como bien ilustran los films que componen su

matrimonio mientras su fortuna familiar tambalea. Cecilia se niega, prefiriendo mantenerlo como un amante. Al darse cuenta de que nunca tendrá su corazón, Dino choca su coche deportivo contra una pared intencionadamente, sufriendo heridas superficiales. Finalmente, se da cuenta de la inutilidad de su obsesión y pone fin a su aventura con Cecilia.

¹²⁴ LIEHM, Mira. *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*. University of California Press, Berkeley, 1984, p. 223.

¹²⁵ BONDANELLA, Peter. *The Films of Federico Fellini*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 67.

¹²⁶ Giulietta (Giulietta Masina) es una ama de casa burguesa que duda de la fidelidad de su marido. Por esa razón, acude a reuniones espiritistas en busca de una señal que le confirme que puede recuperar su amor y su matrimonio. Fue el primer largometraje en color de Fellini (después de su breve episodio “Las tentaciones del doctor Antonio”).

¹²⁷ BONDANELLA, Peter. *Op. cit.*, p. 109.

trilogía de la incomunicabilidad o existencial-burguesa y *El desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964).

Sin embargo, de toda la generación de los 60, sobresale la figura de Pier Paolo Pasolini. A partir de su anterior trayectoria como poeta, novelista y pintor, y gracias a sus colaboraciones como guionista con Fellini y Bolognini, finalmente se acerca a la cámara en 1961 con *Accattone* y al año siguiente con *Mamma Roma*, creando paralelos entre el arte cinematográfico, la poesía y la pintura, y guiado por las lecciones de su maestro de historia del arte, Roberto Longhi. Si en sus films iniciales trata de trasladar a la gran pantalla sus *ragazzi di vita*¹²⁸, intentando identificarse con el proletariado y asumiendo su punto de vista, a partir de su episodio “La ricotta” (*Ro. Go. Pa. G.*, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, 1963), se da cuenta de que su intelectualidad no tiene nada que ver con esta clase social¹²⁹. A partir de entonces, su poética cinematografía estará marcada por los clásicos, en especial por Dante y los Evangelios. Desde la historia, la literatura y el mito, analiza tanto el presente como el futuro y a sí mismo. En la última fase de su vida, asume una especie de rol profético hablando en primera persona a través de la tragedia griega (*Edipo rey*, [Edipo re, 1967]; *Medea* [1969]), la novela medieval (*El Decamerón* [Il Decameron, 1970]; *Los cuentos de Canterbury* [I racconti di Canterbury, 1972]), y los cuentos tradicionales de Oriente Próximo (*Las mil y una noches* [Il fiore delle Mille e una notte, 1974]). Este último es de especial relevancia, ya que, como *Appunti per un’Orestíade africana* (1970) – la adaptación de Pasolini de la *Orestíada* de Esquilo ambientada en África –, implica un discurso sobre el Tercer Mundo y otra tradición cultural no occidental.

Por último, Bernardo Bertolucci, ayudante de dirección de Pasolini en *Accattone*, debuta en 1962 con *La commare secca*, a partir de un argumento de su maestro. No obstante, su primer film de autor es *Antes de la revolución* (Prima della rivoluzione, 1964)¹³⁰, donde ya manifiesta

¹²⁸ Título de su novela de 1955 que significa “jóvenes malvivientes”, a menudo provenientes de un ambiente social degradado por malas condiciones de vida y la violencia.

¹²⁹ MICCICHÈ, Lino. *El cine italiano de los años sesenta*. Festival Internacional de Cine de Bilbao. Documental y cortometraje. Bilbao, 1989 (1986), p. 333.

¹³⁰ Ambientada en su Parma natal en 1962, Fabrizio (Francesco Barilli) es un joven estudiante que siente dificultades por conciliar la pertenencia a la burguesía y la militancia en el Partido Comunista Italiano. La llegada de su tía Gina (Adriana Asti) de Milán aumenta su desorientación, puesto que mantienen una relación incestuosa. Sin embargo, ella regresa a su ciudad y Fabrizio se da cuenta de la imposibilidad de realizar sus aspiraciones personales y políticas, así que cede a las convenciones del momento: renuncia a Gina y se casa con Clelia, una joven de buena familia. Los nombres de los personajes corresponden a los de *La Chartreuse de Parma* de Stendhal (1839), novela en la que Fabrizio del Dongo es un joven marxista de clase acomodada enamorado de su tía, pero que finalmente se casa con Clelia. El personaje de Puck (Cecrope Barilli) es de especial relevancia; pues su monólogo está basado en la obra de Pavese. Se trata de un viejo amante y amigo de Gina que ha estado viviendo de la tierra de su padre toda su vida y nunca ha tenido un trabajo. No se avergüenza porque, como dice, es una criatura de costumbres. Esto conmueve a Fabrizio que, celoso de la intimidad de Gina y Puck, arremete contra

un cine culto, lleno de referencias musicales, literarias y cinematográficas, y anticipa los sentimientos revolucionarios de los jóvenes del 68. Sus films son a menudo políticos; Bertolucci expresó su postura marxista a través de ellos, resultando en obras altamente polémicas¹³¹. En *El conformista* (Il conformista, 1970), criticó la ideología fascista y abordó las cuestiones del nacionalismo y la memoria colectiva a partir de la novela homónima de Moravia (1951), que trata sobre un complot internacional de Mussolini para asesinar a un profesor de filosofía de izquierdas en el París de los años 30, protagonizado por Jean-Louis Trintignant. En cambio, en *Novecento* (1976), afronta un cambio en la historia de Italia durante la primera mitad del siglo XX, mostrando la explotación que viven los campesinos de una finca de la Valle del Po, la acogida del comunismo por parte de los proletarios y el final de la Primera Guerra Mundial, además del nacimiento del fascismo, apoyado e ideado por poderosos terratenientes que ven cómo disminuye su poder ante la ideología comunista. Con *Novecento*, Bertolucci se consagra entre los grandes directores del cine internacional. Otra película edípico-antifascista de Bertolucci es la espléndida *La estrategia de la araña* (Strategia del ragno, 1970), en la que un joven regresa al valle del río Po, donde su padre fue asesinado en manos de un fascista en 1936, para investigar su muerte.

En suma, parece que cada vez es más confusa la mirada hacia el presente por parte de los cineastas italianos, que prefieren dirigir la mirada hacia el pasado (que se va convirtiendo en más nítida y elaborada, como demuestran *Novecento* y *El gatopardo*) para no perder la memoria colectiva, antes que descifrar los enigmas de su actualidad¹³².

este. Fabrizio se da cuenta de que Puck es él mismo dentro de 30 años: los hijos de la burguesía nunca podrán escapar de su pasado.

¹³¹ Sin embargo, su obra más polémica probablemente sea *El último tango en París* (Ultimo tango a Parigi, 1972) debido al carácter explícito de las escenas sexuales, motivo por el que fue censurado en Italia. Se trata de un film que trata claramente sobre la decadencia a partir de la relación sadomasoquista entre Paul (Marlon Brando), un hombre de 45 años recién enviudado, y Jeanne (Maria Schneider), una actriz amateur de 20 años, que parece no ser consciente de la violencia verbal y sexual a la que es sometida.

¹³² Entre los nuevos cineastas referenciados de los años 60, también cabe mencionar a Francesco Rosi, Carmelo Bene, Lina Wertmüller, Valerio Zurlini y especialmente a los hermanos Taviani. Vittorio y Paolo Taviani fueron dos hermanos toscanos de origen burgués que decidieron dedicarse al cine después de ver *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946). En sus films se sirven de la historia para acercarse a su propio tiempo. De acuerdo con sus ideales marxistas, la historia se manifiesta a partir del hilo conductor de la utopía que tiene lugar en varios de sus films, como *Buenos días Babilonia* (Good Morning Babilonia, 1987). En la más inicial *I sovversivi* (1967), se suman al panorama de los jóvenes cineastas en crisis (Bellocchio, Bertolucci, Pasolini, Cavani), declarando un distanciamiento entre los jóvenes comunistas y el órgano del PCI.

Europa 1951 (Europa'51, Roberto Rossellini, 1952)

Contextualización, director, fortuna crítica

Roberto Rossellini (Roma 1906 – 1977) nació en un ambiente acomodado, en el seno de una familia burguesa de la capital italiana. Dado que su padre fue el arquitecto que construyó el cine Barberini, una de las salas romanas más importantes, le garantizó el paso libre de admisión y comenzó a frecuentar el cine a una edad temprana. Su contacto profesional con el cine¹³³ tuvo lugar en la década de los 30, después de la muerte de su padre. La elevada posición social de los Rossellini les permitió acercarse al poder durante los años del fascismo, cuyo auge se produjo cuando el futuro director tenía 16 años¹³⁴.

Durante sus años de juventud fue educado bajo la influencia fascista y posteriormente se formó como cineasta, pero en ningún momento mostró una clara lealtad hacia el movimiento.

Rodó su primer documental en 1938: *Prélude à l'après-midi d'un faune*. El año siguiente realizó el cortometraje experimental *Fantasia sottomarina* junto con su hermano Renzo, quien posteriormente compondría bandas sonoras para algunos de sus films. Dicho cortometraje era un encargo de la compañía Genepesca y fue rodado en su casa en Ladispoli usando dos acuarios. Su primer largometraje no se realizará hasta 1941, el año del inicio de su denominada trilogía fascista, encabezada por *La nave Bianca*¹³⁵ y producida por Scalera Film para el Departamento de Propaganda del Ministerio de la Marina¹³⁶. Cuando el régimen fascista llegó a su fin en 1945, sólo dos meses después de la liberación de Roma, ya estaba preparando *Roma, città aperta* (1945), film que él mismo produjo, obteniendo la mayor parte del dinero de créditos y préstamos. Rodada en precarias condiciones y en los escenarios naturales donde habían ocurrido los acontecimientos reconstruidos¹³⁷, se considera el punto de partida del

¹³³ Comenzó como rumorista, es decir, como fabricante de efectos sonoros. Su pasión por la mecánica tendrá repercusión en su obra; por ejemplo, inventará algunos procedimientos como el *zoom* óptico para facilitar los rodajes.

¹³⁴ BONDANELLA, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 2.

¹³⁵ Rodada en la zona portuaria de Taranto (antes de su bombardeo), intervienen actores no profesionales. La inserción de planos documentales de las auténticas batallas hará que sea un film prohibido en la posguerra. *La nave bianca* es seguida por *Un piloto ritorna* (1942), donde un piloto de bombardeo es hecho prisionero en la campaña de Grecia, y *L'uomo della croce* (1943), también rodada en Ladispoli, cerca de Roma, con actores no profesionales.

¹³⁶ MASI, Stefano; LANCIA, Enrico. *I film di Roberto Rossellini*. Gremese Editore, Roma, 1987, pp. 14-15.

¹³⁷ El argumento está inspirado en el ataque contra los alemanes en Via Rasella y en la muerte de los sacerdotes Don Giuseppe Morosini y Don Pietro Pappagallo, así como en el asesinato de la ama de casa Teresa Giullace por parte de los alemanes.

neorrealismo¹³⁸ y el primer largometraje de su trilogía neorrealista. A partir de 1945 surgió en la Italia de la posguerra este movimiento cinematográfico que mostró las condiciones sociales más auténticas, alejándose del estilo histórico que hasta entonces había impuesto la Italia fascista (1922-1945). Este nuevo estilo se caracterizaba por la improvisación como manera de describir la realidad, motivo por el cual Rossellini, entre otros, recurría a actores no profesionales. Un claro ejemplo de ello es *Paisà* (1946), el segundo film de dicha trilogía, filmada enteramente con actores no profesionales y compuesto por seis episodios en torno al avance aliado por la península itálica. *Germania, anno zero* (1948), la trágica historia de un niño que vive en Berlín tras la rendición alemana en la Segunda Guerra Mundial – un contexto que acaba provocando el asesinato del padre por parte del muchacho y su posterior suicidio –, cierra la trilogía¹³⁹. Rossellini reescribió los guiones según los sentimientos y las historias de estos actores, y acentos regionales, dialectos y vestimentas se ven en sus films del modo en que verdaderamente eran.

En 1948, la actriz sueca Ingrid Bergman le escribe una carta y, después de conocerse, realizan juntos *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1949), un rodaje sin apenas guion previo en la propia localidad, con la participación de los isleños. Durante el rodaje hay una erupción volcánica que le permite al director rodar documentalmente la evacuación de la población. Se estrena en 1950 con relativo éxito, pero obtiene un gran fracaso en EE. UU. debido a la campaña moralista en contra de la pareja, que fue objeto de un gran escándalo y provocó el exilio de la actriz a Italia. Bergman colaborará con Rossellini en varias ocasiones, incluidos sus dos films posteriores: *Europa 1951* (*Europa '51*, 1952) y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954), dos obras que ya se alejan del neorrealismo imperante en su etapa anterior.

Rossellini es un autor clave en el paso del neorrealismo a la modernidad; como bien escribió Jacques Rivette en *Cahiers du Cinéma* en su texto “Lettre sur Rossellini”; el cineasta francés reivindica a Rossellini y a sus propuestas estilísticas como las más modernas: “...para mí, es imposible ver *Viaggio in Italia* sin tener la evidencia instantánea de que esta película abre una brecha, por la que todo el cine debe pasar, bajo pena de muerte”¹⁴⁰. En esta carta, Rivette teoriza sobre las rupturas que este film introduce como antesala de la modernidad,

¹³⁸ Término que nace en 1943 de la mano del crítico cinematográfico Umberto Barbaro a partir de su artículo en la revista *Film*. Será el término que tendrá fortuna y será utilizado para denominar una parte del cine italiano de la posguerra.

¹³⁹ MASI, Stefano; LANCIA, Enrico. *Op. cit.*, pp. 21-36.

¹⁴⁰ RIVETTE, Jacques. “Lettre sur Rossellini”, *Cahiers du Cinéma*, n°46, París, 1955, pp. 14-24.

distanciándose de la sintaxis del neorrealismo que había teorizado André Bazin en aquellos años¹⁴¹.

La contemporaneidad de Rossellini es también producto de la posición que mantiene respecto a la época en que fue rodado el largometraje. Sobre todo, *Te querré siempre* provocó una importante ruptura dentro del cine dominante, abriendo nuevos caminos a partir de la desdramatización, los tiempos muertos, los falsos raccords... En suma, supuso un nuevo sentido de temporalidad que rompió con el tiempo cerrado propio del relato clásico. Por ese motivo, a mediados de los años 50 la crítica francesa le consideró el padre de la modernidad cinematográfica, esto es, de una nueva manera de entender el cine. En cambio, la crítica marxista italiana, liderada por Guido Aristarco, se mostró más partidaria de los films neorrealistas del cineasta, en concreto de *Roma, città aperta* y *Paisà*, mientras que pusieron en duda el mensaje moral de films como *Stromboli* o *Te querré siempre*. Según Aristarco, estos desviaban la atención del espectador de los auténticos problemas sociales del momento¹⁴². Para él, prima el contenido; las categorías estéticas sobre la modernidad establecidas alrededor del cine de Rossellini no pueden ser una categoría moral.

La cinematografía italiana de los años del neorrealismo se encontró con la paradoja de que era prácticamente imposible capturar objetivamente el mundo que les rodeaba, y en una nueva Europa que resurgía progresivamente de las ruinas después de la guerra, resultó que la falta de comunicación entre las personas era prevalente. Esta falta de comunicación fue uno de los temas principales de las películas de Rossellini con Bergman – centradas en la alienación de la pareja –, que se podrían considerar como una reflexión sobre su propia relación personal, desde la llegada de la estrella hollywoodiense a *Stromboli* hasta la disolución de la pareja después de la crisis matrimonial, cuyas causas son investigadas en *La paura* (1954)¹⁴³.

En este contexto se enmarca *Europa 1951*, año en que Europa empezaba a resurgir después de la guerra: los gobiernos, incluido el italiano, habían empezado a idear su política de reconstrucción, pero la quiebra moral en la sociedad seguía siendo profunda. La burguesía vivía en su mundo, totalmente desvinculado de la realidad de la Europa de principios de los 50.

¹⁴¹ QUINTANA, Àngel. “El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad” en: MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Festival Internacional de Cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2005, pp. 20-21.

¹⁴² ARISTARCO, Guido. *L'utopia cinematografica*. Sellerio editore, Palermo, 1984, p. 213.

¹⁴³ Basada en la novela *Die Angst* de Stefan Zweig (1925), trata sobre la historia de Irene Wagner, una mujer de clase alta que es atormentada por el fantasma de la infidelidad. A partir de *Germania, anno zero* (1947) y hasta *La paura* (1954), Rossellini reflexiona sobre la degradación moral de la posguerra.

Rossellini nos habla de los efectos de la guerra en un niño y del aislamiento de su madre en un mundo que no responde a sus exigencias, en una época dramática y confusa¹⁴⁴.

Argumento

La acción se desarrolla en Roma en el año 1951, después de la Segunda Guerra Mundial. El matrimonio burgués formado por Irene (Ingrid Bergman) y el diplomático George Girard (Alexander Knox) tiene un hijo, Michele (Sandro Franchina). Este intenta llamar la atención de su madre sin éxito, pues siempre está ocupada organizando fiestas en su casa. El niño se siente desatendido y, en una de esas noches en las que Irene está preparando una velada con sus invitados, sale de su cuarto y sufre un accidente al caerse por unas escaleras de caracol. En el hospital, Irene comprende que este accidente fue en realidad provocado por su hijo para que le hiciera caso.

Durante los difíciles años de la guerra, ambos eran inseparables y se refugiaban de los bombardeos en el subsuelo de Londres. Sin embargo, tras la llegada de su padre al finalizar la guerra, prácticamente no se ven las caras. Irene se da cuenta demasiado tarde y le promete que siempre estarán juntos, pero lamentablemente el niño muere por complicaciones.

Sumida en una profunda depresión, Irene pasa diez días en la cama, y cuando logra levantarse encuentra una especie de refugio en su primo Andrea (Ettore Giannini)¹⁴⁵. Es un periodista de tendencia comunista que la insta a ver la “otra Roma”. La lleva a los barrios más pobres de la ciudad y le presenta un niño que se está muriendo porque sus padres no tienen suficiente dinero para las medicinas que necesita. Irene, sorprendida por las pésimas condiciones de vida en los barrios marginales, consigue estos medicamentos y se empieza a involucrar en las vidas de otras personas del mismo barrio que también necesitan ayuda. Conoce a una mujer, Passerotto (Giulietta Masina), que vive en una choza junto al río, y la ayuda a cuidar de sus hijos. Posteriormente, consigue un trabajo en una fábrica para Passerotto e incluso la reemplaza durante el primer día laboral porque no puede ir. Se siente horrorizada por las condiciones de trabajo de la fábrica, que ve como una esclavitud. A continuación, cuida a una prostituta que se está muriendo de tuberculosis hasta su último aliento.

Un sacerdote (Alfred Browne) que se había hecho amigo de Irene se acaba alejando de ella cuando le propone que se someta a Dios, pero ella no acepta. Ambos mantienen una larga

¹⁴⁴ GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Fundamentos, Madrid, 1973, p. 73.

¹⁴⁵ Rossellini quería que Luchino Visconti interpretara este papel, pero dado su rechazo, se lo propuso al director italiano Ettore Giannini.

conversación sobre las “verdaderas misericordias” de Dios mientras los pobres sufren y nadie hace nada al respecto.

Debido a su activismo ayudando a estas personas, cada vez pasa menos tiempo en casa. Su marido y su madre están preocupados por sus ausencias inexplicadas en la casa, y George la acusa de serle infiel con Andrea, lo que provoca que Irene lo deje. Finalmente, después de que Irene ayude a un niño que había cometido un robo a escaparse para evitar que lo arresten (no sin antes aconsejarle que se entregara), es detenida. Irene está tan sorprendida por la reacción exagerada de su marido que ni siquiera intenta discutir con él, pero tanto George como las autoridades deciden internarla en un hospital psiquiátrico y él la abandona.

Al cabo de unos días, Irene acude a una entrevista con las autoridades y los médicos para determinar si se quedará allí de forma permanente. Se decide que su filosofía de ayudar a la gente es peligrosa para la frágil sociedad de la posguerra, y por eso deberá permanecer el resto de su vida en el psiquiátrico. Las personas a las que ha ayudado se quedan fuera de su celda, rezándole como su nueva “santa patrona” y pidiendo que la dejen salir. La última imagen del film consiste en el rostro de Irene mirándolos a través de los barrotes con un atisbo de sonrisa.

Análisis

Europa 1951 se sitúa en un momento en que se está decidiendo el devenir del cine italiano después del impacto del neorrealismo, en el contexto de la inmediata posguerra. Rossellini no crea un film con el objetivo de generar una toma de conciencia política, sino que reflexiona sobre la nueva Europa que se está construyendo y, junto con el resto de los films que constituyen el ciclo Rossellini/Bergman, abre una puerta a un nuevo tipo de discurso fílmico que posteriormente la historiografía del cine ha bautizado como modernidad cinematográfica¹⁴⁶.

No obstante, después de *Te querré siempre*, Rossellini se sintió atrapado en unos sistemas de producción que no le permitieron continuar el camino que él mismo había iniciado. Tanto la industria cinematográfica como el público italiano le exigieron que volviera a explorar su etapa neorrealista, una etapa que ya había superado. Según José Enrique Monterde, con este film Rossellini se quedó en las puertas de la modernidad cinematográfica¹⁴⁷. Desde 1955 hasta 1963, pasó un período de incertidumbre; para subsistir en la industria aceptó algunos encargos

¹⁴⁶ GUARNER, José Luis. *Op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁷ MONTERDE, José Enrique. “Roberto Rossellini: entre el rechazo y la veneración” en *Dirigido por*, nº 124, Barcelona, 1985, p. 19.

comerciales, como *El general de la Rovere* (Il Generale della Rovere, 1959), que le permitió recuperar la popularidad y la imagen de gran cineasta de la época dorada del neorrealismo. Su éxito lo alejó de un nuevo cine que se estaba gestando tanto en Italia como en Francia. Curiosamente, sus sucesores y admiradores dentro de la Nouvelle Vague y del Nuovo Cinema Italiano tuvieron menos dificultades para experimentar con las investigaciones que llevó a cabo el método rosselliniano que el propio Rossellini¹⁴⁸.

Volviendo a *Europa 1951*, este nació como una clara prolongación del mensaje que Rossellini había lanzado en *Francisco, juglar de Dios* (Francesco, giullare di Dio, 1950)¹⁴⁹, que se centraba en la vida y obra de San Francisco de Asís y en los orígenes de la orden franciscana. El cineasta tenía un gran interés en los valores cristianos en el mundo contemporáneo, e inicialmente quiso plantear las posibilidades de la supervivencia de los ideales franciscanos de humildad y generosidad en una Europa afectada por la crisis moral de la posguerra¹⁵⁰.

Se trata de un film político rodado en tiempo presente: Rossellini nos muestra el panorama político e ideológico dominante en Europa en 1951. Nos acaba demostrando la incapacidad de estas ideologías de dar respuestas a una angustia existencial que dominaba la situación política de la época. Para ello, Rossellini nos sitúa en un ambiente burgués: Irene es la mujer de un diplomático y vive frívolamente, ya que su única preocupación son las apariencias, sin aparentemente inquietarse por el vacío moral presente en su vida. Como ella, muchas mujeres burguesas de aquel entonces estaban dispuestas a actuar como si la guerra no hubiera sucedido. En cambio, su hijo Michele – igual que el pequeño Edmund en *Germania, anno zero* – es incapaz de borrar la guerra de su mente, puesto que es un recuerdo que forma parte de su infancia. Aunque repetidamente le hace preguntas a su madre sobre un mundo que no logra entender, esta hace oídos sordos, hasta que el suicidio de su hijo en señal de protesta (como el de Edmund) le abre los ojos a la realidad. A partir del momento en que siente un profundo dolor, se acerca al mundo real que la rodea y buscará una respuesta a su crisis interior. Básicamente, si su hijo ha muerto ha sido por culpa de la sociedad de la posguerra¹⁵¹. Para paliar su dolor, primero se apoya en el comunismo, a partir de su primo Andrea, que le quiere hacer entender que su drama individual se inscribe en un contexto histórico y social concreto

¹⁴⁸ QUINTANA, Àngel. *El projecte didàctic: Roberto Rossellini*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1996, p. 48.

¹⁴⁹ Dicho film no fue comprendido por los representantes de la crítica italiana, que no supieron encajar la propuesta de Rossellini de un mundo armónico, en contradicción con la realidad de la posguerra.

¹⁵⁰ BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. University of California Press, Berkeley, 2020, p. 138.

¹⁵¹ QUINTANA, Àngel. *Roberto Rossellini*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 132.

y mucho más amplio. Su segundo apoyo ideológico es el marxismo, que le permite ver de cerca una determinada realidad obrera; este le pide que tenga conciencia social y que ayude a los pobres, que son las víctimas de la lucha entre clases. Cuando Irene trabaja en la fábrica durante un día, comprende que el trabajo no dignifica a las personas, sino que las esclaviza.

Más tarde, la protagonista de *Europa 1951* se acerca a una realidad espiritual que la lleva a practicar una especie de franciscanismo y será la única vía con la que podrá paliar su dolor de alguna forma. Esta espiritualidad provocará una profunda compasión hacia los demás: actuará con humildad, ayudando a los que la rodean, aunque sean “pecadores” y sean rechazados por el catolicismo más ortodoxo, como es el caso de la prostituta afectada por la tuberculosis o el joven delincuente al que ayuda a escapar de la policía. Esta actitud de inspiración católica de ayudar al prójimo no será admitida por los representantes de la sociedad; ni por su marido y su primo comunista, ni por los psiquiatras, ni por el sacerdote. En resumen, será castigada por querer ayudar desinteresadamente a los demás, una acción benéfica tildada de enfermiza.

Con esto el director quiere poner de manifiesto cómo Europa ha perdido el sentido de las raíces cristianas: la idea de humildad propia del franciscanismo ha entrado en conflicto con las leyes que rigen el mundo moderno e incluso con los principios del catolicismo¹⁵². Rossellini comprende a su personaje: después de descubrir la miseria de la vida, se propone arreglarla. El realizador ya no estaba satisfecho solamente con lo que era visible, como en su etapa neorrealista, sino que quería investigar y reflexionar sobre temas como la soledad individual, el vacío existencial y la figura de Dios. Para el realizador, lo visible era una alegoría y una metáfora de un espacio externo donde el individuo buscaba respuestas sobre el sentido de la vida¹⁵³.

Por otro lado, la biografía de la filósofa y activista francesa Simone Weil fue una fuente de inspiración para Rossellini a la hora de crear el personaje interpretado por Bergman. Formó parte de la Columna Durruti durante la Guerra Civil española y perteneció a la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Murió de huelga de hambre durante la guerra, tras renunciar a la comida en solidaridad con la gente esclavizada por el poder nazi. Quiso vivir la experiencia del mundo obrero y estuvo trabajando para Renault durante un tiempo – experiencia que Rossellini adaptó para el personaje de Irene –, cuyo fruto fue el tratado sobre el mundo laboral llamado *La condition ouvrière* (1951).

¹⁵² QUINTANA, Àngel. *Op. cit.*, p. 134.

¹⁵³ BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano (4 vol): dal miracolo economico agli anni novanta*. Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 348.

En 1941, un dominicano quiso inducirla al bautismo, pero se negó porque se oponía a una religión que necesitaba una limpieza filosófica de sus dogmas. Todos estos paralelismos entre Simone Weil e Irene Girard conectan con la concepción que tenía Rossellini del mundo, a partir de un cristianismo existencialista y poco ortodoxo¹⁵⁴.

Asimismo, podemos establecer varias comparaciones entre *Europa 1951* y la anteriormente mencionada *La paura*, ambientada en Múnich. Ambas protagonistas, que curiosamente comparten el mismo nombre, viven en un mundo dominado por las apariencias, que no hacen más que esconder sus morales cuestionables. Rossellini también nos muestra cómo le afecta a Irene Wagner (Ingrid Bergman), la mujer del científico alemán Albert Wagner (Mathias Wieman), el peso de la conciencia, puesto que le es infiel con el músico Erich Bumann (Kurt Kreuger). Esta lucha contra la pesadez moral de haberle mentido a su esposo afectará a su conducta, especialmente cuando la ex novia de su amante, Johanna Schultze (Renate Mannhardt), la extorsiona bajo la amenaza de contárselo todo a Albert. Si bien han pasado siete años desde *Germania, anno zero* y Alemania ya no es un país en ruinas, sino que se está recuperando económicamente y reina una aparente felicidad, Rossellini nos muestra la otra cara de la moneda de una nación que intenta esconder su pasado mediante la exploración de la degradación moral de los ciudadanos alemanes¹⁵⁵.

El autor, que se inspiró en *Die Angst* de Stefan Zweig, quiso utilizar una novela como reflejo de algunos rasgos de su biografía. Igual que *La paura*, *Die Angst* transcurre en un ambiente burgués y trata el tema de la fragilidad de las relaciones interpersonales, un tema que podía servir perfectamente de reflejo de la crisis matrimonial entre Rossellini y Bergman. Sigue el mismo método en ambos casos: estudia el comportamiento exterior de las mujeres protagonistas para utilizarlo como un reflejo de su mundo interior. Esta estructura, que Àngel Quintana denomina epifánica¹⁵⁶, como si los personajes emprendieran un camino desde la oscuridad hasta la luz, es habitual en los films que rodó con Bergman.

Este proceso de toma de conciencia que toman Irene Girard en *Europa 1951* e Irene Wagner en *La paura* refleja el que tomó Rossellini en un momento en el que todavía no se había extendido esta costumbre por Europa, sino que se había producido en el cine italiano en particular. Un cine que, tras veinte años de fascismo, se vio con la necesidad de reflexionar sobre su presente.

¹⁵⁴ GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*. Da Capo Press, Boston, 1998, pp. 466-467.

¹⁵⁵ GALLAGHER, Tag. *Op. cit.*, p. 558.

¹⁵⁶ QUINTANA, Àngel. *Op. cit.*, p. 131.

La dolce vita (Federico Fellini, 1960)

Contextualización, director, fortuna crítica

En este clásico felliniano, ambientado en la época contemporánea a la realización del film, se nos presenta una ciudad frenética como lo es la capital italiana, protagonizada por estrellas de cine, fotoperiodistas y una aristocracia romana desenfrenada y decadente. El protagonista, un periodista llamado Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), lleva una vida de excesos, fama y placer, en la que la espléndida Roma es el telón de fondo, retratando el hastío y la ruina de parte de su sociedad, un tema que trataremos con profundidad en el análisis.

El director y guionista Federico Fellini (Rimini 1920 – Roma 1993) logró que *La dolce vita* alcanzara una iconicidad que significó un gran impacto en la cultura italiana e internacional, a partir de una obra inconfundible donde la fantasía y las imágenes barrocas se funden con la realidad y nos proporcionan un documento histórico de la Italia de finales de los 50 y principios de los 60.

Después del período posneorrealista¹⁵⁷ en el cual el cineasta riminiano saltó a la fama internacional con *La Strada* (1954) y *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), Fellini inaugura su etapa simbolista¹⁵⁸ con *La dolce vita* en 1960, estrenado en el Festival de Cine de Cannes, donde fue galardonado con la Palma de Oro. Dirigido y escrito por él mismo, contó con la colaboración de tres guionistas más: Enno Flaiano, intelectual y amigo del realizador¹⁵⁹ con el que colaboró en varias ocasiones, Tullio Pinelli y Brunello Rondi. El título del film alude a un período que tuvo lugar en Italia durante los años del *boom* económico italiano, momento en que pasó a ser una de las mayores potencias industriales del mundo, lo cual provocó profundos cambios en la cultura, la sociedad y las costumbres italianas, reflejados en el film. Asimismo, surgieron una serie de tendencias y actitudes en ese entonces en la ciudad de Roma¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Fellini había colaborado como guionista en films neorrealistas como *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), considerado el punto de partida de la tendencia, y *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946). Después de este acercamiento a la corriente neorrealista predominante en el cine italiano de los años 40 y 50, intentó encontrar un estilo propio que dio lugar a sus primeros largometrajes: *El jeque blanco* (*Lo sceicco bianco*, 1951) y *Los inútiles* (*I vitelloni*, 1953).

¹⁵⁸ Este período de madurez, formado por obras tan características como *Fellini, ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963), *Roma* (1972) y *Amarcord* (1973), fue seguido por una etapa marcada por el distanciamiento con la crítica y la pérdida de rentabilidad masiva de cara al mercado.

¹⁵⁹ En su novela *Una e una notte* (1959), se ve reflejada la personalidad del escritor, que a su vez amaba y odiaba la ciudad, siendo testigo de sus evoluciones urbanas y debacles. Dicha obra es fundamental para entender el film de Fellini. Vid. NATALINI, Fabrizio. *Ennio Flaiano: una vita nel cinema*. Artemide Edizione, Roma, 2005, pp. 27-40.

¹⁶⁰ KEZICH, Tullio. *Fellini. La vida y las obras*. Tusquets Editores, Barcelona, 2007 (2002), p. 208.

Sin ir más lejos, el concepto de *dolce vita* se asocia simbólicamente a una fiesta que tuvo lugar el 5 de noviembre de 1958 en el restaurante *Rugantino*, en el barrio del Trastevere, que finalizó con un striptease de la bailarina turca Aiché Nanà¹⁶¹. Las fotografías de la velada, donde se encontraban fotógrafos, periodistas y personajes de la alta sociedad romana, fueron publicadas en el semanario *l'Espresso* y escandalizaron a la capital italiana.

La Via Veneto fue el centro de este estilo de vida despreocupado, ya que era donde se celebraban los eventos extravagantes y exclusivos y donde se reunían los *paparazzi*¹⁶², iconos de la Roma de la época. Dicha calle protagoniza muchas partes del film¹⁶³, y es que en los años 50 se reunía allí toda la prensa y las personalidades del mundo del espectáculo. El apogeo de la Via Veneto como centro intelectual ya se produjo en el período de entreguerras, momento en que nacen la mayoría de los cafés y terrazas donde se congregará la gente del mundo del cine, los intelectuales y los periodistas (los cafés Rosati, Doney y el Strega-Zeppa)¹⁶⁴. Desde la posguerra, no existía una vida nocturna muy activa en Roma porque el papa Pío XII (Eugenio Pacelli, personaje de la alta burguesía romana) se oponía a ella. Después de su fallecimiento en 1958, se desató una ferviente actividad por parte de los romanos, que trasnocharon en los locales nocturnos de la iluminada calle para ver de cerca a los famosos, tal y como se representa en el film.

Fellini vivía en Roma y era testigo de este espectáculo, por el cual se sentía atraído, hasta el punto de que decidió dedicarle una obra a su actualidad¹⁶⁵, rompiendo el nexo narrativo en los episodios. El cineasta quiso construir un largometraje a partir de numerosas secuencias, cada una dominada por imágenes clave, que proporcionan una correlación de temas e ideas. Esta narrativa moderna, careciente de un principio, un nudo y un desenlace, y caracterizada por la disyunción entre los episodios y la soltura del argumento, en ocasiones inconexo, resulta ser una crónica en vivo de un ambiente frecuentado por Fellini, pero especialmente por Flaiano.

¹⁶¹ *La Repubblica*. “Addio Aiché Nanà, con il suo spogliarello nacque la Dolce vita” [en línea]. <https://www.repubblica.it/spectacoli/people/2014/01/29/news/aich_nan-77242293/>. Consultado el 20 de abril de 2022.

¹⁶² Término creado por Fellini y Flaiano que denominaba al fotógrafo fisgón y entrometido. Nace del personaje Paparazzo (Walter Santesso), inspirado en el fotógrafo italiano Tazio Secchiaroli (el principal informador de Fellini), compañero de Marcello en el film que persigue a las estrellas de cine y a los personajes célebres a todas horas para tomarles fotografías. Vid. BONDANELLA, Peter. “*La dolce vita: The Art Film Spectacular*” en: *The films of Federico Fellini*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 65-92.

¹⁶³ No obstante, cabe recordar que fue filmado íntegramente en los célebres estudios de Cinecittà, a 9 km del centro de la ciudad, fundados en los años 30 durante el régimen fascista de Benito Mussolini para competir con los estudios de Hollywood. Se llegó a llamar “Hollywood en el Tíber”, evocando al fenómeno de la década de los 50 y los 60, momento en que Roma fue una ubicación clave para los cineastas internacionales, atrayendo producciones extranjeras a Cinecittà.

¹⁶⁴ KEZICH, Tullio. *Op. cit.*, p. 197.

¹⁶⁵ Por ejemplo, el episodio de la conferencia de prensa en el Excelsior es un fiel retrato del momento, pues el director convocó a verdaderos periodistas que improvisaron las preguntas durante el rodaje de la secuencia.

Además, el rodaje del film se convierte en una especie de *happening* al que acuden varios invitados, y toda Roma quiere asistir y ver a la diva Anita Ekberg. Indiscutiblemente, se convierte en el símbolo de una época.

No obstante, no sólo fue recibido con entusiasmo por una parte de la sociedad italiana¹⁶⁶, sino que también fue objeto de críticas recurrentes referidas a la inmoralidad; tema que nos ocupa. De hecho, los organismos oficiales de Acción Católica y de la derecha política italiana se pusieron en contra del film, mientras que la izquierda periodística, cultural y política se movilizó apoyándolo¹⁶⁷. Esta discusión determinó su rotundo éxito comercial. Un año más tarde, Fellini dirigirá *Las tentaciones del doctor Antonio* (*Le tentazioni del Dottor Antonio*), uno de los episodios de *Boccaccio '70* (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica, 1962), donde se desahoga contra los que protagonizaron la cruzada moralista que había suscitado *La dolce vita*¹⁶⁸ dos años antes. El protagonista de esta breve historia es el puritano e inflexible doctor Antonio, que está obsesionado por la imagen de una mujer (la mismísima Anita Ekberg) en un cartel publicitario, hasta el punto de ser perseguido por ella de manera alucinatoria. A su manera, lleva una batalla contra el avance de la vulgaridad y la inmoralidad generalizadas de los años 60.

Es conveniente destacar que, desde su primer largometraje, *Luces de variedad* (*Luci del varietà*, 1951), en colaboración con Alberto Lattuada, la filmografía felliniana participa en la corriente crítica que desde la fenomenología proponía alternativas a la construcción objetiva de la realidad¹⁶⁹. Ello culmina con *La dolce vita*, una de las máximas expresiones del cine de autor moderno. Esta crónica del vacío de Roma es un ejemplo ilustrativo de los debates sobre si la realidad es constitutiva del sujeto y sobre la desubicación del hombre en un mundo donde las líneas divisorias entre lo real vivido, soñado y construido como ilusión, son cada vez más tenues¹⁷⁰. En lo que concierne a Fellini, para éste el cine implicaba necesariamente el acto de construcción de la individualidad, esto es, cuando lo real depende de la noción de identidad del sujeto, edificada a partir de la memoria, el deseo, el sueño y el espectáculo¹⁷¹.

¹⁶⁶ No debemos olvidar que la Italia de principios de los 60 aún era un país provinciano que reaccionaba ante propuestas radicales como las de Fellini.

¹⁶⁷ MOLLICA, Vincenzo; NICOSIA, Alessandro; FABBRI FELLINI, Francesca. *Il centenario. Fellini nel mondo*. Gangemi Editore, Roma, 2021, pp. 25-27.

¹⁶⁸ MICCICHÈ, Lino. "Los <<espíritus>> de Federico Fellini" en *El cine italiano de los años sesenta*. Festival Internacional de Cine de Bilbao. Documental y cortometraje. Bilbao, 1989 (1986), p. 231.

¹⁶⁹ QUINTANA, Àngel. "El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad" en: MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Festival Internacional de Cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2005, p. 36.

¹⁷⁰ QUINTANA, Àngel. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁷¹ QUINTANA, Àngel. *Op. cit.*, p. 37.

Gracias a Fellini (y también a Antonioni), la realidad de la Italia del período de la posguerra es ahora presentada en dimensiones infinitas, deconstruida e incierta, puesto que la teoría y la poética del neorrealismo ya no tiene sentido¹⁷². Durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, emergió un nuevo vocabulario visual, y la década de los 60 se erigiría como la época protagonizada por la libertad, la experimentación y la expresividad. *La dolce vita* se enmarca en este instante de riqueza cuantitativa y cualitativa en la industria cinematográfica italiana, en la que la continuidad y la renovación de los modelos tradicionales, la expansión del cine italiano al mercado internacional y la favorable situación económica del país fue acompañada de una nueva generación de cineastas que no olvidaron a sus maestros de generaciones anteriores, como ocurrió con otros nuevos cines¹⁷³.

Argumento

Fellini partió de la idea de narrar unas anécdotas sobre una figura típica de la cultura moderna, el periodista, pero acabó realizando un cuadro de la época. El film trata aparentemente sobre la vida social romana después de las ruinas de la guerra y las miserias de la posguerra, configurada por unos pocos afortunados que pasaban los días y las noches entre fiestas, cruceros y escándalos. No obstante, resulta ser, paradójicamente, una alegoría del vacío detrás de esta fachada de la celebración interminable. Sin embargo, este sentido moralista dista de las intenciones del autor, que solamente pretendió describir la realidad que vivió a partir de un diario nocturno de un hombre normal y corriente que se siente atraído y asqueado por el mundo que le rodea.

Compuesto por un prólogo (la estatua de Cristo sobrevolando los acueductos de Roma) y un epílogo (el pez monstruoso), y divididos por un intermedio (la historia de la joven camarera, Paola), siete episodios son los que giran en torno al personaje de Marcello Rubini, un periodista que trabaja en un diario de prensa sensacionalista, pero tiene la esperanza de ser reconocido algún día como escritor. Durante siete días y sus respectivas noches, emprende un viaje por la *dolce vita* romana, concentrada en la Via Veneto, involucrándose en aventuras sentimentales y sucesos fuera de lo común.

El primero de estos siete episodios trata sobre su breve encuentro con la aristócrata Maddalena (Anouk Aimée), quien, cansada de Roma, está constantemente en la búsqueda de

¹⁷² BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano (4 vol.): dal miracolo economico agli anni novanta (vol 3)*. Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 183.

¹⁷³ BRUNETTA, Gian Piero. *Op.cit.*, pp. 192-194.

nuevas emociones. En cambio, Marcello cree que la ciudad es perfecta: es una jungla en la que puede pasar desapercibido. Después de su apasionado encuentro, regresa con su prometida, Emma (Yvonne Furneaux), quien le parece demasiado posesiva y celosa. El segundo gira alrededor de Sylvia (Anita Ekberg), la diva norteamericana. Marcello cubre la llegada de la actriz a la ciudad, donde es recibida por una horda de reporteros. La acompaña a San Pedro y por la noche acuden a la festiva Via Veneto, culminando en un baile en los baños de Caracalla. Después de una discusión con Robert (Lex Barker), su marido, Marcello y Sylvia pasan el resto de la velada juntos, paseando por los callejones romanos hasta llegar a la celeberrima secuencia en la que se bañan en la majestuosa Fontana de Trevi.

El tercer episodio se divide en tres partes y está protagonizado por su relación con Enrico Steiner (Alain Cuny), su distinguido amigo intelectual. En la primera, se encuentran en una iglesia donde Steiner toca música de Bach en el órgano; más adelante, Marcello acude con Emma a su lujoso apartamento, donde conocen a un grupo que recita poesía, discute ideas filosóficas y escucha los sonidos de la naturaleza grabados en una cinta. Cuando se retoma la narración del personaje de Steiner, el protagonista descubre que su amigo ha asesinado a sus dos hijos y a continuación se ha suicidado¹⁷⁴, antes de que lleguen los inoportunos *paparazzi* a la escena para fotografiarla.

El cuarto capítulo narra el falso milagro de una Virgen, inventado por dos niños pero que reúne a una gigantesca multitud. El quinto se centra en la visita del padre de Marcello (Annibale Ninchi), que se va de fiesta con Papparazzo y con su hijo, con el que parece no tener demasiada relación. En el sexto acudimos a la fiesta de los aristócratas romanos en un castillo a las afueras de Roma, donde Marcello se encuentra con Maddalena de nuevo; y en el séptimo, ambientado varios años más tarde, asistimos a la orgía nocturna de un grupo de jóvenes y el ya maduro periodista. Posteriormente, al alba, en la playa, agotados y pasados de copas, los integrantes se topan con un monstruo marino, un leviatán moderno que perturba a Marcello mientras que no reconoce a la angelical Paola (Valeria Ciangottini), la cual esboza una sonrisa misteriosa, quizás para decirnos que todavía no está todo perdido. Resulta ser el único destello de belleza pura en la Roma retratada por Fellini, reluciente por fuera y vacua por dentro.

Análisis

¹⁷⁴ La idea del suicidio de Steiner no es de Fellini sino de Pinelli, compañero de estudios del novelista Cesare Pavese, quien corrió la misma suerte que el intelectual del film en 1950. El guionista siguió la carrera de Pavese de cerca, y sintió que su elevada intelectualidad se convirtió en emocionalmente estéril, conduciendo a su suicidio en Turín. En: KEZICH, Tullio. *Op. cit.*, p. 201.

Dado que un análisis íntegro del film, de 174 minutos de duración, excedería el objeto del presente estudio, creemos oportuno presentar aquí una selección de secuencias relevantes para nuestra investigación.

Después de acudir a la yuxtaposición de elementos pertenecientes al pasado heroico de Roma (el antiguo acueducto) y la identidad cristiana (la estatua de Cristo) con su presente (el helicóptero)¹⁷⁵, uno de los grandes temas del film¹⁷⁶, Fellini ya nos ubica en la *dolce vita* romana. En las secuencias nocturnas y en sus respectivas fiestas, hay un componente exótico y grotesco característico de la filmografía felliniana¹⁷⁷ – valga como ilustración el club que protagoniza la primera parte del episodio uno, donde Marcello se encuentra con la heredera Maddalena –. Allí, una bailarina siamesa que lleva una máscara y un traje oriental¹⁷⁸ entretiene a una multitud de ricos. Ambos personajes llevan gafas de sol, aunque es de noche; al igual que la bailarina, evitan la revelación de sus rostros y de sus pensamientos¹⁷⁹. Otro ejemplo de ello es el Cha-Cha-Cha, el club al que acude Marcello con su padre, donde actúa grupo de bailarinas, y le presenta a su padre una de ellas: Fanny (Magali Noël), una antigua amante suya.

Retomando la secuencia de Marcello y Maddalena, a continuación del night-club viajan en coche hasta el apartamento de una prostituta para tener relaciones sexuales, ya que la aristócrata necesita la excitación de pretender ser una prostituta para que su cita con Marcello sea satisfactoria. Simultáneamente, Emma sufre una sobredosis. En estas breves secuencias, visualmente muy ricas, Fellini ya nos ha desvelado los principales temas de su largometraje: la vida contemporánea como una fachada y una farsa, con el pasado antiguo y cristiano de Italia como escenario. Esta vida moderna está protagonizada por *paparazzi* avariciosos, columnistas decadentes, una aristocracia cansada y mujeres promiscuas. Por esta razón, la Iglesia Católica reaccionó de manera violenta, resultando en la prohibición de la distribución del film en varios países¹⁸⁰.

¹⁷⁵ GUNDLE, Stephen. “Film in Context: *La Dolce Vita*”, en: *History Today*, vol. 50, n°1, Londres, 2000, pp. 29-35.

¹⁷⁶ Dicho tema tiene una continuidad en la filmografía del director: *vid. Satiricón* (Fellini – *Satyricon*, 1969), ambientado en la Roma del siglo I, y *Roma* (1972), ambientada en el régimen fascista de 1930, momento en que Fellini se trasladó a la ciudad, y también en la época en que fue rodado el film.

¹⁷⁷ Cabe considerar que, a los 8 años, Fellini huyó de su casa por un breve período de tiempo y se unió a un circo, lo cual queda reflejado en este tipo de escenas, de tipo surrealista y caricaturesco.

¹⁷⁸ Nótese el paralelismo con el night-club al que acuden Giovanni y Lidia en *La noche*: en ambos testimoniamos bailes eróticos de las bailarinas y se respira un aire decadente que encuentra su traducción en el interior vacío de los personajes.

¹⁷⁹ BURKE, Frank; WALLER, Marguerite R. *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. University of Toronto Press, Toronto, 2002, p. 110.

¹⁸⁰ *L'Osservatore Romano*, el periódico de la Ciudad del Vaticano, la llegó a calificar de obscena. *Vid. MOLLICA, Vincenzo; NICOSIA, Alessandro; FABBRI FELLINI, Francesca. Il centenario. Fellini nel mondo*. Gangemi Editore, Roma, 2021, p. 27.

En cuanto al segundo episodio, está protagonizado por la estrella de cine americana, Sylvia, un personaje altamente simbólico pero que a la vez es una figura superficial. Una actriz cuya ignorancia e ingenuidad quedan retratadas en sus entrevistas, pero que no evita que todos queden cautivados ante su belleza, incluido Marcello¹⁸¹. Esto le permite al cineasta riminiano usar su propio medio artístico para retratar uno de sus temas predilectos: la falsa comunicación, ya que todos los periodistas que la siguen a todas horas no revelan nada importante.

Por otro lado, es conveniente detenernos en la figura de Steiner, el personaje más trágico de *La dolce vita*, puesto que será incapaz de asumir los cambios que comportan los nuevos tiempos y acabará sucumbiendo a una extrema desesperación¹⁸². Este agotamiento existencial de Steiner, inspirado en Pavese, aparece excelentemente reflejado cuando, en la fiesta, ni él ni sus invitados escuchan los sonidos de la naturaleza en primera persona, sino a través de una cinta, en el mundo virtual. El hastío de esta parte de la sociedad se hace evidente. Es oportuno notar cómo Steiner vive en el barrio del EUR, una zona construida por Mussolini en 1935 para conmemorar el fascismo. Fellini opone visualmente el pasado y el presente a lo largo de su obra: la Roma antigua y barroca, monumental, frente a los espacios mudos, de creación coetánea, como el EUR o La Garbetella¹⁸³, cuya frialdad se contrapone a la belleza de épocas anteriores.

Estos años de profundos cambios en la sociedad, en los que la intelectualidad izquierdista italiana tenía una posición destacada después de la derrota del fascismo y el final de la Segunda Guerra Mundial, fueron posibles debido al legado crítico derivado de la publicación de los escritos del filósofo marxista Antonio Gramsci y a la hegemonía cultural del Partido Comunista Italiano (PCI), desde los 50 hasta mediados de los 60, que disminuirá a partir de mediados de los 70¹⁸⁴. Críticos cinematográficos de la talla de Guido Aristarco, quien encabezaba la crítica marxista, consideraron que la obra de Fellini, objeto de numerosos debates, centraba su discurso en el individualismo y en el misticismo de origen católico, dando, pues, más relevancia al estilo de sus films que no a su contenido social¹⁸⁵. Sin embargo, para

¹⁸¹ Nótese el erotismo de Ekberg, totalmente distinto al de las grandes estrellas del cine italiano del momento: Sophia Loren o Gina Lollobrigida. La actriz causa tanto estupor por su exotismo, que hasta entonces no había sido visto en Italia. También cabe tener en cuenta que durante esos años se rodaron films americanos en el país, concretamente en los estudios de Cinecittà, conocidos como “Hollywood en el Tíber”.

¹⁸² El productor del film, Dino de Laurentiis, le pidió a Fellini que suprimiera a este personaje tan trágico del film, pero tanto él como Flaiano y Pinelli, el autor del final de Steiner, se negaron ya que es clave para el desarrollo del largometraje.

¹⁸³ LARMOUR, David H.J.; SPENCER, Diana (ed.): *The sites of Rome: time, space, memory*. Oxford University Press, Oxford, 2007, pp. 353-356.

¹⁸⁴ RICCIARDI, Alessia. *After La Dolce Vita: A Cultural Prehistory of Berlusconi's Italy*. Stanford University Press, California, 2012, p. 2.

¹⁸⁵ QUINTANA, Àngel. *Op. cit.*, p. 37.

Fellini, el cine italiano estaba entonces investigando otras maneras de entender la realidad, puesto que el realismo cinematográfico de antaño ya no tenía la misma relevancia. A través de un film que prescinde de referencias concretas, con personajes y lugares simbólicos, se consigue un efecto mucho más realista¹⁸⁶, lo cual ejemplifica *La dolce vita*.

Valga, como ejemplo, la aristocracia que aparece con más protagonismo en el sexto episodio, en el que se apunta la banalidad absoluta de estos personajes. Marcello se dirige a la fiesta de los aristócratas con la cantante y actriz alemana Nico (interpretándose a ella misma) y un grupo de amigos. Ambientada en la Villa Giustiniani Odescalchi, a las afueras de Roma (Bassano di Sutri), ésta ya ha comenzado cuando llegan. Después de pasar la noche con Maddalena, quien le pide matrimonio, pero finalmente elige a otro hombre, y Jane, una artista americana, la celebración llega a su fin cuando, agotados y pasados de vueltas, son interrumpidos por la matriarca del castillo, quien está de camino a misa acompañada por un sacerdote. Rodeado de miembros de la alta sociedad, Marcello observa fervientemente, una vez más, la vida romana: su gloria y su miseria, sus insólitos contrastes. Es un personaje que se deja arrastrar por el frenesí de su nocturnidad, acudiendo a fiestas de la burguesía donde el alcohol, las drogas y la lujuria están a la orden del día, lo cual no hace más que alimentar el enorme vacío que siente y que le impide redimirse y llevar a cabo su auténtico deseo: escribir una novela.

A partir de la vida de Marcello, Fellini reflexiona sobre un mundo y un sujeto en constante cambio, con un protagonista que no encaja en la sociedad y que debe elegir entre la banalización o buscar una aceptación. Resulta ser uno de los análisis más incisivos sobre la corrupción de las costumbres italianas de la década de los 60, donde Fellini se adentra en la modernidad por la que se siente fascinado, en una Roma que ha dejado atrás los valores de la Italia de la posguerra para abrazar eufóricamente el *boom* económico de los 50. Mediante un tour vertiginoso por la decadencia y la corrupción romana, Fellini nos presenta un mundo sin Dios; pero, sin embargo, su última palabra no es la de una imagen de un pez monstruoso (un símbolo tradicional del cristianismo, antes vital pero ahora muerto, como el animal mismo) o la de un Marcello fatigado (un espíritu dantesco perdido en un mundo de falsos valores e ilusiones), sino la de Paola, una imagen de inocencia que se contrapone a la corrupción que ha precedido¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Fellini contesta a los críticos marxistas del momento con una carta dirigida al escritor Massimo Puccini: FELLINI, Federico. "Carta a un crítico marxista", *Il Contemporaneo*, nº15, 1955. Reproducido en: KEEL, Anna; STRICH, Christian (ed.): *Fellini por Fellini*. Fundamentos, Madrid, 1978, p. 79.

¹⁸⁷ No obstante, debemos recordar que Fellini no está indignado por el mundo que representa en su film: le interesa y le fascina la vitalidad y el poder de sus imágenes, y no pretendía denunciar un mundo en el que se sentía cómodo.

La noche (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961)

Contextualización, director, fortuna crítica

La noche es el séptimo largometraje de Michelangelo Antonioni (Ferrara 1912 - Roma 2007), estrenado en el año 1961. Después de *Crónica de un amor* (Cronaca di un amore, 1950), Antonioni regresa a Milán, ciudad que será clave para reflejar la frialdad que predomina en el transcurso de la película¹⁸⁸. Ambos films reflejan una exploración del mundo de la burguesía – en concreto la urbana –, un tema que ocupa una parte importante en la filmografía del director ferrarés.

La noche constituye la segunda parte de lo que los críticos han denominado la trilogía de la incomunicabilidad o la trilogía existencial-burguesa¹⁸⁹, precedida por *La aventura* (L'avventura, 1960) y seguida por *El eclipse* (L'eclisse, 1962). Ello ya nos proporciona un dato de porqué figura entre los casos de estudio del presente trabajo de investigación, puesto que contiene varios elementos claves para comprender la decadencia moral de la sociedad burguesa en los años 60. Debemos tener en consideración que Antonioni tenía orígenes burgueses, ya que nació en el seno de una próspera familia de terratenientes en la capital de la Emilia Romagna, en el norte de Italia. Cabe destacar que sus inicios en Ferrara también significaron su participación en las reuniones literarias, junto con futuros escritores como Giorgio Bassani, pues el vínculo de Antonioni con la literatura juega un papel fundamental en su obra fílmica; consecuencia de ello es *Las amigas* (Le amiche, 1955), adaptación cinematográfica de la novela *Tre donne sole* de Cesare Pavese, novelista apreciado por el director.

Las raíces provinciales y la condición periférica del cineasta estarán siempre presentes en la obra antonioniana¹⁹⁰; una obra en la que predomina la coherencia y la continuidad temática, a diferencia de los otros cineastas que protagonizaron el cine de los años 50 y de principios de los 60, es decir, Fellini, Rossellini y Visconti. El novelista Alberto Moravia apuntó como Antonioni desarrolla, a grandes rasgos, el mismo tema principal en todas sus películas: “la aridez de las relaciones, la brutalidad de la vida moderna, la desolación del

¹⁸⁸ Antonioni comenta: “Comencé con *Crónica de un amor*, aquí, en Milán, donde ahora estoy rodando *La noche*. Los lugares son los mismos. Los personajes forman parte, grosso modo, del mismo círculo social (...)” En: ANTONIONI, Michelangelo. *Para mí, hacer una película es vivir*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2002 (1994), p. 180.

¹⁸⁹ TASSONE, Aldo. *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*. Fluir Ediciones, A Coruña, 2005 (2002), p. 123.

¹⁹⁰ FONT, Domènec. *Michelangelo Antonioni*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, p. 17-18.

destino humano”¹⁹¹, pero en cada una de ellas aparece sujeta a desarrollos distintos¹⁹². En el caso de *La noche*, a través de los personajes principales que introduciremos a continuación, se percibe un discurso sobre la imposibilidad de los sentimientos en un mundo como el de su contemporaneidad. A lo largo de la trilogía se hace evidente como el objeto poético del discurso de Antonioni, el sentimiento de la realidad, predomina sobre cualquier otro concepto e, indudablemente, es fruto del contexto social de los años 50 y 60, que culmina en lo que se ha llamado el epílogo de dicha trilogía y su primer largometraje en color: *El desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964). Antonioni parece proponer que la única forma de escapar de la realidad industrial imperante del momento, en la que el hombre parece ser dominado por esta desolada realidad y se ve reducido a una simple función mecánica, es la neurosis¹⁹³. Esta neurosis es entendida como la consciencia nostálgica de la capacidad de tener sentimientos, unos sentimientos que trata a lo largo de la trilogía desde diferentes ópticas. Así pues, la búsqueda existencialista que marcó a la sociedad de la época, la cual vivió en un mundo marcado por la industria, se materializa en los films de Antonioni.

De anticipo neorrealista¹⁹⁴, el texto *Suggestione di Hegel*, que publicó en la revista *Cinema* en 1942, anticipa las bases de su cine, donde se cuestiona la naturaleza de la realidad. Para Antonioni el cine es un lugar donde reflexionar sobre la mirada y donde se manifiesta una crisis entre el mundo real y el que percibimos¹⁹⁵. En films como *La noche*, profundiza en los pensamientos y las acciones de los personajes de clase alta para investigar sobre su mundo interior. La alienación que presentan dichos personajes de los años 50 y 60 refleja la Italia coetánea, y ha sido provocada por una realidad que ha conducido al vacío existencial¹⁹⁶.

Por lo tanto, Antonioni representa una inmersión en la modernidad: como tantos otros autores italianos de los 50, asimila y transforma las tendencias cinematográficas italianas del

¹⁹¹ MORAVIA, Alberto; PIOVENE, Guido; CALVINO, Italo. “L’eclisse de Michelangelo Antonioni par trois écrivains italiens” en *Cinéma 62*, París, 1962.

¹⁹² El propio Fellini, que colaboró con Antonioni en la redacción del guion de *El jeque blanco* (Lo sceicco bianco, 1952), en el set de *Giulietta de los espíritus* (Giulietta degli Spiriti, 1965) alaba la constancia y coherencia del director, y cómo siempre se ha mantenido fiel a su tipología de film y a sus rigurosos principios, sin que ningún tipo de restricciones, como los de producción, se interpusieran. Consultado en: *L’Avventura* Criterion Collection Bonus DVD, 2014.

¹⁹³ MICCICHÈ, Lino. “Los sentimientos de Michelangelo Antonioni” en *El cine italiano de los años sesenta*. Festival Internacional de Cine de Bilbao. Documental y cortometraje. Bilbao, 1989 (1986), p. 240.

¹⁹⁴ También podemos calificar su primer documental, *Gente del Po* (1943), como un precedente del neorrealismo.

¹⁹⁵ ANTONIONI, Michelangelo. “Suggestions de Hegel” en: TINAZZI, Giorgio (ed.): *Écrits 1936-1985*, Cinecittà Internacional, Roma, 1988, p. 171.

¹⁹⁶ QUINTANA, Àngel. “El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad” en: MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Festival Internacional de Cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2005, p. 42.

momento hasta proponer un estilo propio e inconfundible¹⁹⁷, abandonando la narración tradicional a favor de la composición visual y el estado de ánimo de sus personajes.

En cuanto a la crítica, cabe remarcar que el cine de Antonioni ha tenido varios altibajos receptivos. En su época, la versatilidad de la crítica de su obra se ve reflejada en los polémicos escritos de Guido Aristarco, el creador y director de *Cinema Nuovo*, quien empezó siendo un acérrimo detractor de Antonioni, pero acabó siendo su más ferviente defensor, y en las reticencias de la revista francesa *Cahiers du Cinéma* (mientras que *Positif*, su rival, lo elogiaba). Habiendo gozado de gran atención por parte de la crítica en los años 60 y 70, en los 80 esto disminuyó; sin embargo, sus films han soportado los cambios de escala crítica y su investigación sobre el sujeto moderno sigue siendo de máxima actualidad en la cultura contemporánea.

Con respecto a *La noche*, recaudó 470 millones de liras en Italia y ganó el Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín, así como el premio David di Donatello al mejor director en 1961. Alabada por explorar los temas modernos del aislamiento, la crítica cinematográfica tomó posicionamientos diversos: mientras que un sector de la crítica italiana, especialmente el ya mencionado Aristarco, Chiaretti y Moravia¹⁹⁸, leía el film como una elegante subversión del cine narrativo tradicional¹⁹⁹, la crítica francesa no reconoció el poder de las imágenes de Antonioni y comentó que tenía los defectos de un film de transición a la modernidad y un simbolismo psicológico demasiado evidente²⁰⁰.

Argumento

Los protagonistas son Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) y Lidia (Jeanne Moreau), una pareja milanesa, compuesta por un novelista distinguido pero desilusionado y su mujer frustrada, que lleva diez años casados. En el transcurso de un día y una noche, ambos se enfrentan a su alienación y a los círculos de Milán que recorren, que demuestran ser vacíos.

Todo empieza cuando acuden a visitar a su amigo Tommaso Garani (Bernhard Wicki)²⁰¹, que está moribundo en un hospital. Paralelamente, Giovanni acaba de publicar su último libro, *La estación* (*La stagione*), y lo celebra con su amigo bebiendo champán. Lidia,

¹⁹⁷ En los años 60, la crítica francesa habla del neorrealismo interior de Antonioni: mientras que el neorrealismo llevaba al espectador a mirar a los personajes, el neorrealismo interior colocaba la cámara dentro de ellos.

¹⁹⁸ Guido Aristarco, Italo Calvino, Umberto Eco y Pier Paolo Pasolini señalaron las similitudes entre *La noche* y la novela de Alberto Moravia *El tedio* (*La noia*, 1960), ya que ambas reflejan la angustia de la burguesía moderna. Damiano Damiani adaptó la novela con su film homónimo en 1963.

¹⁹⁹ Medium [en línea]. <<https://marioxmancini.medium.com/la-notte-di-michelangelo-antonioni-nella-critica-del-tempo-4e4346eb2f69>>. Consultado el 4 de abril de 2022.

²⁰⁰ FONT, Domènec, *Op. cit.*, p. 154.

²⁰¹ Maestro del cine alemán, es autor de films de la talla de *El puente* (*Die Brücke*, 1959).

conmovida por verlo moribundo, se va, mientras que su marido se queda y es seducido por una joven ninfómana hasta que son interrumpidos por las enfermeras.

Fuera del hospital, Giovanni le cuenta a Lidia su “desagradable” encuentro con una paciente, pero se sorprende cuando no siente celos y descarta el incidente como su responsabilidad.

Seguidamente, se dirigen a una fiesta para celebrar su nuevo libro, que ha recibido buenas críticas. Mientras que su marido firma libros, Lidia lo mira desde la distancia y se marcha para vagabundear por las calles de Milán, hasta que acaba en el barrio donde vivieron como recién casados y es testigo de una pelea entre jóvenes que intenta detener.

De vuelta al apartamento, Giovanni recibe una llamada de su mujer y la recoge en dicho barrio, que no parece tener el valor sentimental que tiene para ella. En estas secuencias ya se percibe la desintegración de la relación afectiva entre ambos; por ejemplo, cuando acto seguido Lidia se baña, él no le presta ninguna atención. Lo mismo ocurre cuando, más tarde, deciden ir a un club nocturno, donde son testigos de una hipnótica y seductora danza por parte de una bailarina. Giovanni le confiesa a Lidia que ya no tiene inspiraciones, sino solamente recuerdos. Esto, junto con el hecho de que, cuando Lidia propone acudir a una fiesta lujosa en la casa de un empresario millonario, diga “se tiene que hacer algo”, expresa el aburrimiento que está presente en estos ambientes burgueses y que conduce a determinados comportamientos como el adulterio.

En la segunda parte se trasladan a la villa ajardinada de los Gherardini. En la fiesta nocturna, Giovanni parece estar en su elemento y se mezcla entre los invitados, mientras que Lidia deambula por la mansión y sus jardines sin rumbo ni propósito. El Sr. Gherardini (Vincenzo Corbella) parece decepcionado por su riqueza e intercambia halagos insinceros con el novelista: todo es una frívola fachada, uno de los motivos que causa la alienación y soledad de los personajes.

A continuación, Giovanni se aleja y conoce a Valentina Gherardini (Monica Vitti), la encantadora hija del anfitrión que lee *Los sonámbulos* de Hermann Broch (1930-1932) en el transcurso de la fiesta; una novela cuya elección no es casual. Mientras ambos flirtean, la lúcida Valentina le enseña un juego que acaba de inventar en el pavimento ocupado por un tablero de ajedrez o de damas, y pronto otros asistentes se unen para presenciar su competición. Cuando están a solas, Giovanni se insinúa a ella y la besa, mientras su mujer los mira desde el piso de arriba con una actitud pasiva: con el amor han muerto también los celos.

Unos instantes más tarde, el Sr. Gherardini se reúne en privado con Giovanni y le ofrece un puesto ejecutivo en su empresa para escribir la historia de esta. El intelectual se muestra

reacio y deja la oferta abierta, pues con la riqueza de la familia de Lidia y sus ganancias por la publicación, no necesita el dinero para mantener su estilo de vida.

Lidia llama al hospital y es informada de que Tommaso ha muerto hace escasamente diez minutos. Solitaria y abrumada por el dolor, mira desde una ventana mientras los invitados se divierten. Finalmente, se sienta en una mesa frente a una silla vacía y Giovanni se acerca pero no se sienta, sino que ve a Valentina y la sigue, dejando a Lidia sola en su desolación, sin compartir con él la noticia del fallecimiento de Tommaso: la incomunicabilidad reina en su matrimonio.

Mientras que Giovanni tantea el adulterio con Valentina, Lidia acepta bailar con un hombre llamado Roberto (Giorgio Negro), que la ha estado siguiendo durante la fiesta. Pero, de repente, empieza a llover y muchos de los invitados se animan a saltar en la piscina, incluida Lidia. No obstante, Roberto la detiene y la lleva a su coche para dar una vuelta. Ella disfruta de su compañía, pero, cuando está a punto de besarla, se aleja de él confesando que no puede; así pues, Giovanni es capaz de cometer una infidelidad, pero Lidia no.

De vuelta a la fiesta, Valentina, que percibe la absurdez del mundo en el que vive, le dice a Giovanni que es lo suficientemente inteligente como para no romper un matrimonio. Giovanni revela, para ganarse su simpatía, que está pasando por un momento de “crisis” común entre los escritores, pero que en su caso está afectando a toda su vida. Cuando Lidia y Roberto vuelven, Valentina la invita a su habitación para secarse, y seguidamente la confronta abiertamente sobre su marido. Le confiesa que no siente celos y que esa noche tiene ganas de morir y poner fin a la agonía de su vida, lo cual es escuchado por Giovanni. El matrimonio se despide de Valentina y abandona la fiesta al amanecer, con la banda de jazz tocando para las pocas parejas que aún la escuchan.

En la secuencia final, Giovanni y Lidia se alejan por el campo de golf privado de los Gherardini y hablan de la oferta de trabajo que Giovanni dice que rechazará. Lidia finalmente le informa sobre la muerte de su amigo y recuerda cómo Tommaso la apoyaba, la animaba a estudiar, creyendo que era inteligente, y le ofrecía sus afectos, pero escogió a Giovanni porque lo amaba. Sin embargo, ahora, sólo quiere morir porque ya no lo ama. Su esposo reconoce, también, el fracaso de su matrimonio, pero la insta a aferrarse a algo de lo que están seguros: del amor que se han tenido y que creen que todavía se tienen. Lidia saca una carta de amor que Giovanni le escribió justo antes de casarse y la lee en voz alta. Tristemente, él no reconoce quién es el autor; el peso de la costumbre ha podido con su matrimonio. Cuando ella se lo confiesa, la abraza y la besa forzosamente, mientras ella se intenta resistir diciendo que ya no se aman, momento en que Antonioni panoramiza hacia la izquierda del parque de la villa,

dejando a los personajes y a sus sentimientos solos, bajo un gris matutino. Se instala el vacío y se da paso a *El eclipse*.

Análisis

El film se abre con un travelling vertical a lo largo de los rascacielos de la torre Pirelli milanesa: *La noche* apuesta por la arquitectura moderna, fría y racional. La metrópolis, hecha de cemento, metal y vidrio, se muestra deshumanizada, como si fuera una clínica²⁰², que es precisamente el primer lugar de encuentro del film. Nos encontramos en una época concreta, la fiebre expansiva de principios de los 60, y en una ciudad industrial como Milán²⁰³, lo cual explica que uno de los personajes sea un industrial y su consecuente ambiente de *nouveau riche*.

Se trata de la segunda parte de la trilogía antonioniana. El propio Antonioni comenta que, en su transcurso, va analizando el mismo tema en distintas fases hasta desmenuzarlo completamente; en el film objeto de nuestro estudio prácticamente sólo permanecen los personajes principales²⁰⁴. Con esto, el director pretende que la historia interna de los personajes siga su curso hasta el extremo de desvincularse del exterior: los actos de Giovanni y Lidia corresponden a sus propios pensamientos y a su angustia personal.

Antonioni trata una serie de temas constantes, pero busca nuevas maneras de expresarlos, es decir, el estilo en la obra antonioniana es de vital importancia. *La noche* representa la plasmación de los temas y el estilo del cineasta, y además se concreta el análisis dirigido a la alta burguesía milanesa, un círculo en el que, cuanto más se adentra el director, más se manifiesta su frialdad y decadencia. Por este motivo, la alusión a la novela experimental de Hermann Broch no es accidental: como en la trilogía de Broch, los personajes del film de Antonioni también son sonámbulos, porque sus vidas están moldeadas por las fuerzas de la

²⁰² AMENGUAL, Barthélemy. "Dimensions existentialistes de *La notte*" en *Études Cinématographiques*, núms. 36-37, M. J. Minard, París, 1964, p. 52.

²⁰³ Aprovechamos para relacionarlo otro film que también tiene lugar en el círculo editorial y en la ciudad milanesa: *La corrupción* (*La corruzione*, Mauro Bolognini, 1963). Después de estudiar en un internado suizo, Stefano Mattioli (Jacques Perrin), un adolescente tímido y sensible, está destinado al sacerdocio. Pero cuando está a punto de comunicárselo a su padre, Leonardo (Alain Cuny), un gran editor milanés, éste le comunica su deseo de que su hijo le suceda al frente de la empresa. Stefano no se siente atraído por el despiadado mundo de los negocios; más bien, se siente llamado a consagrar su vida a Dios. No obstante, el padre está firmemente en contra de esta elección. Para convencer a Stefano de que cambie de opinión le lleva a su barco para un corto crucero, donde también está Adriana (Rosanna Schiaffino), una muchacha bella y calculadora. Es una escort quien, bajo la presión del padre del chico, empieza a festejarle. Estafado por el conflicto con su padre e inquieto por el encanto de Adriana, Stefano acaba pasando la noche con Adriana. Tras la corrupción, se siente culpable: no sabe qué hacer y le gustaría huir. Al final, sintiéndose indigno, renuncia a su proyecto de vida y se dedica a los negocios de la empresa de su padre, entrando en un contacto constante con el cinismo, la frialdad y la corrupción de su padre y su entorno laboral.

²⁰⁴ TINAZZI, Giorgio. *Michelangelo Antonioni*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 2005 (2002), pp. 20-21.

realidad en la que viven. Conviene destacar que la desadaptación de los personajes a la realidad hasta su integración pone de manifiesto un cierto malestar que presagia la explosión de 1968; el mundo en el que viven los personajes es un reflejo de su enorme vacío interior.

Este malestar burgués es indicado por la incomunicación, el aburrimiento, la *fredezza morale* y la aridez intelectual, y constituyen el discurso de un cineasta que critica las costumbres del mundo burgués desde su interior, ya que pertenece a él. Por este motivo, las críticas izquierdistas, como la del profesor marxista Galvano della Volpe o el crítico cinematográfico Guido Aristarco, atacaban a Antonioni por su condición de burgués y la carencia de fundamento en sus films, tomando conceptos vagos como la alienación²⁰⁵. Es una consecuencia de la crítica interesada dado que, sin embargo, Aristarco alababa a un director como Visconti, que provenía de una familia noble milanesa y cuyos personajes eran aristócratas, por su realismo crítico.

Giorgio Tinazzi, crítico cinematográfico e historiador del cine italiano, ha escrito rigurosos estudios sobre el director ferrarés, y cuando analiza este largometraje ve a Giovanni Pontano, un escritor en crisis, como un hombre absorbido por el sistema neocapitalista²⁰⁶, ideología social y económica surgida después de la Segunda Guerra Mundial que profundiza en el capitalismo y se basa en el capital privado como elemento de producción y creador de riqueza, la revolución tecnológica y la internacionalización de los mercados. Así pues, era un momento en el que los artistas se cuestionaban cuál era la función del arte y se replanteaban la relación entre el arte y la nueva realidad de esta sociedad en transición²⁰⁷.

La noche retrata esta burguesía milanesa en el momento del milagro económico, cuyo exponente es el ingeniero Gherardini, un representante del neocapitalismo algo atípico porque concibe su trabajo como obra de arte²⁰⁸. Ello explica que le quiera encomendar a Pontano la redacción de la historia de su empresa, en un intento por transmitir una visión cultural a sus trabajadores. Antonioni pone de manifiesto el oficio del intelectual tentado por el burgués.

En este contexto, cabe destacar la integración de los protagonistas en la fiesta del industrial. En el momento de su estreno, se establecieron comparaciones con la fiesta, también decadente y protagonizada por Marcello Mastroianni, de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960); no obstante, se trata de un símil externo y conceptual, ya que el simbolismo estilístico de ambos autores es distinto²⁰⁹. Mientras que la fiesta felliniana es exagerada y barroca, la antonioniana

²⁰⁵ FONT, Domènec. *Op. cit.*, p. 55.

²⁰⁶ TINAZZI, Giorgio. *Op. cit.*, p. 90.

²⁰⁷ ARROWSMITH, William. *Antonioni. The poet of images*. Oxford University Press, Nueva York, 1995, p. 51.

²⁰⁸ FONT, Domènec. *Op. cit.*, p. 151.

²⁰⁹ TINAZZI, Giorgio. *Op. cit.*, p. 92.

incide en el distanciamiento entre los integrantes y su desolación. Sin embargo, ambas fiestas nocturnas son un fiel reflejo del ambiente decadente de la burguesía en pleno boom económico. Nótese la participación de Ennio Flaiano como guionista en los dos largometrajes²¹⁰. Cronista satírico y novelista, Flaiano fue testimonio de los cambios sociales y económicos de los años 50 y 60 en Italia y, en concreto, de la evolución urbana de Roma, que retrata a la perfección en *La dolce vita*.

También es relevante comparar las figuras de los intelectuales de los films: Steiner y Pontano, ya que ambos viven una crisis que parece ser objeto de atención del cine italiano de los años 60, y que retomaremos con más detalle en el apartado de las conclusiones.

Por otro lado, a Antonioni le interesa la fragilidad de las relaciones interpersonales, en concreto las afectivas, y las preocupaciones existenciales por encima de todo, aunque también alude a problemas sociales e intelectuales (por ejemplo, Giovanni afirma que ya nada le interesa y que es más relevante cómo escribir que qué escribir). Todo ello queda reflejado en la fragilidad de los diálogos a lo largo del film.

La importancia de los papeles femeninos en la obra de Antonioni es otro aspecto para tener en cuenta, puesto que la sensibilidad femenina es para el autor el filtro más fino de los sentimientos. Según el crítico Adelio Ferrero, Lidia es uno de los personajes más autobiográficos del cineasta²¹¹. A través de ella, el espectador vive los efectos que comporta la indiferencia del marido y cómo le afecta la insatisfacción provocada por el estancamiento del compromiso. Aparentemente, es un matrimonio feliz, sin problemas, pero la indiferencia de sus integrantes ha provocado un distanciamiento que Lidia percibe como irremediable. La precariedad de su relación con Giovanni y con el mundo le producen una enorme melancolía; por esa razón, abandona el cóctel literario de su marido, que le parece un tanto ridículo, y vaga por las calles milanesas porque necesita estar sola para encontrarse. Es relevante notar que el personaje principal es una mujer, a diferencia de los otros casos de estudio (a excepción de *Europa '51*). Frente al complejo y vital personaje interpretado por Jeanne Moreau, el de Valentina queda ensombrecido, aunque realiza un eficaz efecto espejo de las crisis de los protagonistas y anuncia el personaje de Vittoria de *El eclipse*, también encarnado por la magnífica Monica Vitti.

Aldo Tassone, quien, además de Tinazzi, ha elaborado exhaustivos estudios sobre la obra de Antonioni, comenta como *La noche* no sólo representa la imposibilidad de mantener

²¹⁰ El guion de *La noche* fue escrito por Ennio Flaiano, Tonino Guerra y el propio Antonioni.

²¹¹ FERRERO, Adelio (et al.). *Michelangelo Antonioni: una "presenza" nel cinema italiano*. Circolo monzese del cinema, Monza, 1962, p. 21.

relaciones con los otros y el vacío existencial, sino que, además, encontramos una reflexión sobre la muerte a través de Tommaso, cuya grave enfermedad es vista como una metáfora de la moral de los protagonistas por Tassone²¹², así como una reflexión sobre el oficio del artista, en este caso, del escritor, en la Italia del milagro económico, y un retrato del industrial, un personaje completamente nuevo en el cine italiano.

El gatopardo (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963)

Contextualización, director, fortuna crítica

El concepto del decadentismo es prácticamente inherente a la obra del cineasta Luchino Visconti (Milán 1906 – Roma 1976). Perteneciente a una de las familias más antiguas de la aristocracia de la región de Lombardía, puesto que su linaje se remonta al Renacimiento italiano, sostuvo el título de conde de Lonate Pozzolo. Hijo del duque Giuseppe Visconti di Modrone y de Carla Erba, descendiente de un influyente industrial milanés, su condición de aristócrata será determinante para analizar tanto *El gatopardo* como el resto de su filmografía. Visconti fue director de cine y también de ópera, un género que tuvo una fuerte presencia en sus películas. Desde una temprana edad, se vinculó al teatro de La Scala de Milán y la ópera se convirtió en una de sus pasiones. Con respecto al cine, se trasladó a París en 1935, ciudad en la que colaboró con el cineasta Jean Renoir como asistente de dirección en dos films²¹³. Pero no fue hasta 1942 cuando filmó su primer largometraje, *Ossessione* (1943), una adaptación de la novela *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, James M. Cain, 1934),²¹⁴. La adaptación de una novela negra norteamericana fue algo revolucionario en su contexto político y social.

Podemos considerar la obra viscontiana como una filmografía que trata temas tomados de fuentes diversas, inspirados por la literatura, la música o la pintura (en las cuales Visconti se inspira claramente), y que a su vez supone una ruptura con el cine precedente, abriendo una

²¹² TASSONE, Aldo. *Op. cit.*, p. 130.

²¹³ Fue asistente de dirección de Jean Renoir en *Los bajos fondos* (Le Bas-fonds, 1936) y en *Un día de campo* (Une partie de campagne, 1936), en los que se encargó del vestuario.

²¹⁴ Cabe destacar dos adaptaciones cinematográficas adicionales de la novela: *Le Dernier tournant* (Pierre Chenal, 1939) y *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946). Dada la situación de Visconti en Francia en el año del estreno de la primera, no descartamos que el cineasta italiano la viera y se inspirara en ella, lo que nos permite asociar *Ossessione* con el realismo poético francés de la segunda mitad de la década de los 30.

nueva vía al arte cinematográfico²¹⁵. Aunque parezcan dos fenómenos contradictorios, no podemos entender a Visconti como un continuador de la tradición sin tener en cuenta las transformaciones que se produjeron en el cine de los años 60 y la aparición de la modernidad, que Jacques Rivette otorgó al film de Rossellini *Te querré siempre*²¹⁶.

Mientras que en *Ossessione*, de fuerte influencia renoiriana, trataba temas no aceptables en su momento por la censura fascista, narrando el asesinato de un hombre cometido por su esposa y su amante, *La terra trema* (1948) es fruto de un cineasta comprometido con la moral. Si bien en su *opera prima* se percibe un clima de opresión propio de la época en que fue rodada (aunque aparentemente no tiene una implicación política), en su segunda realización, Visconti renueva una actitud que caracterizó al neorrealismo para contar la realidad de los pescadores sicilianos de Aci Trezza. Considerada la obra más lograda y avanzada ideológicamente por Guido Aristarco, el director milanés utilizó a la gente del mismo pueblo, es decir, actores no profesionales, para transmitir de una manera casi documental las duras condiciones de la vida de los pescadores del sur italiano. Dicho film supuso un fracaso económico, pues los diálogos están enteramente en dialecto siciliano y pronunciados por los habitantes del pueblo que interpretaban los distintos papeles, lo cual desconcertó a los espectadores de Venecia cuando se presentó al público. No obstante, ubicó a Visconti en la cima de la escena sociopolítica de la época. Cabe destacar que la recepción crítica de los films de Visconti en Europa se polarizó sobre una serie de términos opuestos, como por ejemplo aristócrata y comunista, con las que se designaba al autor, o neorrealista y decadente por lo que concierne a su estilo, a la vez que en ocasiones ambienta sus películas en la realidad actual y en otras las ubica en el pasado histórico²¹⁷.

Durante aquellos años estaba obsesionado con adaptar a Giovanni Verga, escritor italiano que fue el máximo representante del verismo literario, cuyos diálogos de *Los Malavoglia* (I Malavoglia, 1881) adaptó parcialmente en *La terra trema*. En su texto “Cinema antropomorfo”, publicado en la revista *Cinema*²¹⁸ en 1943, Visconti dice: “Al cine me ha conducido sobre todo la voluntad de contar historias de hombres vivos: de hombres vivos en las cosas, no un cine centrado en las cosas por ellas mismas”²¹⁹. En sus dos primeros largometrajes, el cineasta introduce este cine antropomórfico en el que se da una gran

²¹⁵ LIANDRAT-GUIGUES. Suzanne. *Luchino Visconti*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, pp. 10-12.

²¹⁶ RIVETTE, Jacques. “Lettre sur Rossellini” en *Cahiers du Cinéma*, nº 46, París, 1955.

²¹⁷ LIANDRAT-GUIGUES. Suzanne. *Op. cit.*, p. 8.

²¹⁸ Revista fundada en 1936 por Vittorio Mussolini en la que nació una cierta resistencia crítica contra el régimen a partir de una serie de reflexiones sobre lo que debería ser el arte cinematográfico.

²¹⁹ VISCONTI, Luchino. “Cinema antropomorfo” en *Cinema*, nº173-174, 1943.

importancia al ser humano, representado como una psicología individual que forma parte de una realidad política, social y económica²²⁰.

En *Bellissima* (1951), melodrama protagonizado por Anna Magnani, explica la historia de una mujer romana, Maddalena Cecconi, que está obsesionada por convertir a su hija pequeña en actriz. Visconti muestra un mundo del cine que es industrial y acaba testimoniando la decepción; los estudios de Cinecittà no son un lugar donde se pueda crear una realidad del mundo, sino solamente construir un reflejo de él. Como bien indica Lino Micciché, dicha decepción “muestra que el cine, además de ser únicamente el testimonio de una conciencia, es sólo el reflejo de vagas ilusiones y de sueños regresivos”²²¹. Igual que los deseos utópicos de Maddalena acaban siendo negados por el propio mundo del cine, la voluntad del realismo extremo del neorrealismo llegó a un momento de crisis a principios de los 50.

Tras este film autorreflexivo sobre la naturaleza del cine y del realismo, Visconti encaró el tema del *Risorgimento* con *Senso* (1954)²²². No sólo introduce al director en la estética de la cultura europea arraigada al culto decadentista, sino que también establece un interesante diálogo entre la historia, el melodrama y la ópera, así como en la cultura popular – tema que ya había tratado en *Bellissima* –. Así pues, aunque se trate de un film de revisión histórica y se centre en la revolución nacionalista italiana de 1860-1870, también podemos trasladar el discurso del fracaso de ese *Risorgimento* al de la liberación de la Italia del fascismo²²³. Ambientando las películas en el pasado histórico, Visconti podía realizar una lectura y, en ocasiones, una crítica, del presente mediante una serie de paralelismos y correspondencias con hechos históricos que le permitían una libertad frente a la censura. De este modo, lo que realmente hacía el autor era acercarse a las teorías del pensador marxista Antonio Gramsci, que leía el *Risorgimento* como una revolución burguesa frustrada. Para Visconti, la liberación de la Italia de la posguerra, de la cual fue testimonio, fue una repetición de las mismas frustraciones que tuvieron lugar en la época del *Risorgimento*, ya que ambas buscaban una transformación de la sociedad²²⁴.

²²⁰ QUINTANA, Àngel. “El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad” en: MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Festival Internacional de Cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2005, p. 29.

²²¹ MICCICHÈ, Lino. *Luchino Visconti. Un profilo critico*. Marsilio, Venecia, 1996, p. 26.

²²² Ambientada en Venecia en 1866 durante la ocupación austríaca, mientras Italia está en el proceso de unificación. La rica condesa Livia Serpieri (Alida Valli), casada infelizmente con un aristócrata, trata de ocultar que su primo, el marqués Roberto Ussoni, es el cabecilla de una protesta. Durante la manifestación nacionalista italiana que interrumpe la ópera *Il Trovatore* en La Fenice, organizada por el marqués, Livia conoce al oficial austríaco Franz Mahler (Farley Granger), del cual se enamora y se convierte en su amante, a pesar de sus convicciones políticas.

²²³ NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. Doubleday, Nueva York, 1968, pp. 90-92.

²²⁴ ISHAGHPOUR, Youssef. *Visconti, le sens et l'image*. Éditions de la Différence, París, 1984, p. 21.

En *Senso* nos encontramos con la declaración de la estética viscontiana: un mundo histórico reconstruido a partir de los datos que proporcionan las artes que han representado el pasado, principalmente la pintura y la ópera, esenciales en el imaginario de Visconti. La primera aparece especialmente reflejada en las obras de la escuela pictórica de la segunda mitad del siglo XIX conocida como *macchiaioli*, que retrataron los paisajes del momento. Por otro lado, la presencia de la ópera se hace evidente a partir de la primera escena del film, que se inaugura con una representación de *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi (1853) en La Fenice de Venecia. Ello ya indica el tono melodramático que tomará *Senso* y su minuciosa puesta en escena. La literatura también tendrá un papel fundamental; en este caso, Visconti se inspira en la novela homónima de Camillo Boito (1883). Sin embargo, no se trata de un caso aislado, ya que gran parte de su filmografía partirá del relato literario, como bien ilustra *El gatopardo*.

Entre *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e suoi Fratelli*, 1960)²²⁵ y *El gatopardo* – un paso en el que Visconti fue desde una búsqueda del presente para el futuro a una búsqueda en el pasado para el presente²²⁶ – realizó el episodio “Il lavoro”²²⁷, perteneciente a *Boccaccio '70* (Federico Fellini Vittorio De Sica, Mario Monicelli, Luchino Visconti, 1962), el iniciador de la moda de film en episodios²²⁸ y uno de los primeros síntomas de la producción cinematográfica de los 60.

El principio del discurso viscontiano que tiene lugar en *Senso* (y del que “Il lavoro” supone un epílogo), llega a su máximo esplendor en *El gatopardo*²²⁹, posiblemente la obra más extraordinaria del autor. Dicho discurso se refiere al mundo de la aristocracia y de la burguesía que, para el autor, había empezado a decaer en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los

²²⁵ Año en que también se estrenaron *La dolce vita* y *La aventura*. Nos encontramos con tres planteamientos cinematográficos muy distintos, y el de Visconti no es tan rompedor con relación a los parámetros narrativos del relato. Mientras que los films de Fellini y de Antonioni pertenecen claramente a la modernidad cinematográfica, el de Visconti es discutible, y más si tenemos en cuenta su producción posterior, en concreto *El gatopardo*, en la que el director vuelve a los postulados caligrafistas y a la reconstrucción histórica.

²²⁶ MICCICHÈ, Lino. *Op. cit.*, p. 198.

²²⁷ Inspirado en el relato “Au bord du lit” de Guy de Maupassant (1883), Visconti realiza una sátira de la aristocracia milanesa. A partir de la relación entre Ottavio (Tomas Milian), hijo de un conde, y su mujer Pupe (Romy Schneider) – quien, al descubrir sus relaciones con la prostitución, acepta hacer uso de su matrimonio únicamente a cambio de dinero – el cineasta reflexiona sobre la degradación de clase. El dinero, medida burguesa de todas las cosas, se convierte en condición de las relaciones entre la pareja. Lejos de la jovialidad “boccacciesca” del film, es una de las obras más crueles y amargas de Visconti.

²²⁸ Otro ejemplo de ello es la antología de la *commedia all'italiana* *Las brujas* (*Le streghe*, Luchino Visconti, Franco Rossi, Pier Paolo Pasolini, Mauro Bolognini, Vittorio De Sica, 1967), en el cual participó Visconti con el cortometraje “La bruja quemada viva” (*La strega bruciata viva*). Silvana Mangano encarna a la estrella moderna que, durante una velada con sus amigos y conocidos en un chalet, se desmaya y estos aprovechan para quitarle el maquillaje y señalar sus imperfecciones.

²²⁹ Tendrá una continuidad en su filmografía, especialmente en *Confidencias* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1976), también protagonizado por Burt Lancaster, esta vez interpretando a un profesor americano que vive retirado en un palacio romano, cuya tranquilidad es interrumpida por la marquesa Bianca Brumonti (Silvana Mangano), su hija y la pareja de esta, y su amante y mantenido Konrad (Helmut Berger).

últimos “gatopardos” habían sido incapaces de aceptar lo nuevo y demasiado inteligentes para quedarse anclados a lo viejo.

Argumento

Ambientada en el *Risorgimento*, es decir, el proceso histórico de la unificación de Italia que tuvo lugar desde 1848 hasta 1870, Burt Lancaster protagoniza el film representando a Don Fabrizio Corbera, príncipe de Salina, un noble siciliano sexagenario que se ve envuelto en la tormenta sociopolítica de la unificación. Nos encontramos en 1860 en Sicilia, momento en que ha estallado la guerra entre el ejército de Francisco II de las Dos Sicilias y las tropas lideradas por Giuseppe Garibaldi. Entre los rebeldes se encuentra el oportunista sobrino del príncipe, Tancredi (Alain Delon), cuyos ideales románticos son aceptados por el príncipe con cierta vacilación. Molesto por la revuelta, el príncipe y su familia se refugian en Palermo. El ejército de Garibaldi somete a la ciudad y expropia Sicilia de los Borbones. Don Fabrizio reflexiona sobre la inevitabilidad del cambio, con la clase media desplazando a la clase dominante, la nobiliaria, mientras que aparentemente todo sigue igual. Se niega a doblegarse a los nuevos cambios y parte hacia su palacio de verano en Donnafugata.

Se realiza una nueva asamblea nacional y ganan los nacionalistas, 512-0, gracias a la corrupción y el apoyo del alcalde de Donnafugata: Don Calogero Sedara (Paolo Stoppa), que posteriormente es invitado a la villa de los Salina y trae consigo a su hija Angelica (Claudia Cardinale). Tanto el príncipe como Tancredi quedan cautivados por la belleza de Angelica y, poco después, el último planea pedirle la mano. El príncipe se da cuenta de la astucia de su sobrino porque sabe que, debido a su ambición, necesitará disponer de un dinero que el padre de Angelica le proporcionará sin problema. Con la bendición de Don Calogero y de Don Fabrizio, Tancredi y Angelica se comprometen.

Un visitante de la asamblea constituyente, el burócrata Chevally (Leslie French), llega a la villa y les suplica a los nobles allí reunidos que se unan al senado y guíen al estado: le pide al príncipe que ocupe una plaza de senador en el nuevo gobierno. Sin embargo, este rechaza la invitación, ya que observa que Sicilia prefiere sus tradiciones a los engaños de la modernidad porque están orgullosos de su legado. Ve un futuro no muy lejano en el que los leopardos y los leones, junto con las ovejas y los chacaes, vivirán todos de acuerdo con la misma ley, y no

quiere ser parte de esta visión democrática. Por primera vez en el film, expresa su sensación acerca de los cambios políticos y sociales que se imponen en la vieja Sicilia²³⁰.

En cuanto a Tancredi, ha cambiado su lealtad hacia el insurgente Garibaldi por el ejército recién formado del rey Vittorio. Don Fabrizio juzga con nostalgia a su sobrino, que es el tipo de oportunista propio del momento que florecerá en la nueva Italia.

Se organiza un gran baile en la villa de un príncipe vecino al que asisten los Salina, incluido Tancredi. Afligido por una mezcla de melancolía y un sentimiento de ridiculez por los *nouveau riche*, el príncipe pasea tristemente por las estancias del palacio, cada vez más descontento con la sociedad que tan orgullosamente solía representar, hasta que Angelica lo invita a bailar. Conmoverido y momentáneamente liberado de sus preocupaciones, acepta la invitación y presenta la figura elegante de su pasado. Sin embargo, después del baile se desencanta de nuevo y acaba abandonando el palacio. Le pide a Tancredi que organice carruajes para su familia y se ve cómo camina solo hacia un callejón oscuro que simboliza el pasado de la Italia en la que habita, que está en proceso de desvanecerse.

Análisis

*El gatopardo*²³¹ de Visconti se inspira en la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), príncipe de Lampedusa y duque de Palma di Montechiaro que fue autor de una única obra. El adjetivo “lampedusiano” o “el gatopardismo” ha pasado a referirse a la actitud cínica con la que los partidarios del antiguo régimen se adaptaron al triunfo de la revolución por su propio beneficio, una posición que queda ilustrada en la frase pronunciada por Tancredi: “que todo cambie para que todo siga igual”. En esta máxima se engloba la decadencia de la aristocracia y de su mundo, que agonizaba mientras la nueva burguesía ascendía al poder político y económico en el marco de los acontecimientos que tuvieron lugar en Sicilia en 1860, es decir, la invasión de las tropas llamadas “camisas rojas” conducidas por Giuseppe Garibaldi.

Se trata de una reflexión sobre la fugacidad de las condiciones de vida de la aristocracia, así como los cambios de la sociedad que tanto Visconti como Lampedusa vivieron. Podemos establecer un paralelismo entre el protagonista de *Senso*, Franz Mahler, y la figura del príncipe

²³⁰ En palabras de Don Fabrizio: “Soy un representante de la vieja clase, inevitablemente comprometido con el régimen anterior, ligado a él por vínculos de decencia o afecto. Mi desgraciada generación cabalga entre dos mundos, y está incómoda en ambos. Por si fuera poco, carezco de ilusiones”.

²³¹ Como en la novela que inspiró la realización del film, el título alude al leopardo jaspeado (*gattopardo* en italiano) que aparece en el escudo de armas de la familia Salina.

de Salina, ya que ambos son plenamente conscientes del final de su propio mundo, pero mientras que el primero lo afronta de manera cínica y amarga, el protagonista de *El gatopardo* vive con dignidad este ocaso, ante la presentación de un futuro que se muestra como la prolongación del presente corrompido por los nuevos ricos, que dominarán sobre los otros sólo mediante el dinero²³², algo que también ocurrió a partir del milagro económico y la más asequible acumulación de riquezas. Describe de manera majestuosa el fin de una época, personalizada en el aristócrata Don Fabrizio, mientras que la nueva burguesía se encuentra representada por su sobrino Tancredi, en quien el príncipe vuelca todas sus aspiraciones, ya que es consciente de la inexorabilidad de su propio destino. En su primera aparición en la película, Visconti nos muestra el rostro de Tancredi reflejado en el espejo delante del cual se está afeitando su tío, simbolizando el deseo de transferencia del viejo aristócrata hacia su joven sobrino²³³. Alain Delon encarna el único personaje que presenta la posibilidad de hacer perdurar, en cierto modo, la posición privilegiada del príncipe de Salina de manera simbólica.

Refiriéndose a *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971), Lino Micciché habla de una clase social cuyo mundo “había concluido su propia agonía en 1911, en una playa veneciana, buscando la Belleza y la Muerte en una consciente voluntad de autodisolución, tendiendo la mano hacia horizontes ya imposibles”²³⁴. Así pues, la decadencia que había empezado en 1860 en *Senso* llega a su fin a principios del siglo XX en *Muerte en Venecia*, segunda parte de la denominada trilogía alemana que inaugura *La caída de los dioses* (La caduta degli dei, 1969) y concluye *Luis II de Baviera* (Ludwig, 1972). A partir de esta excursión centroeuropea que tiene lugar en la filmografía viscontiniana – y que ya anuncia *Senso* –, el realizador elabora un análisis sobre la evolución de Alemania desde mediados del siglo XIX hasta la llegada al poder del nazismo, proporcionándole al espectador una visión amplia de la política y cultura europeas²³⁵. Los tres títulos abordan grandes temas histórico-literarios a partir de suntuosas producciones de carácter internacional con el soporte industrial que sólo el cine

²³² FRANCO, Mario. “Un aristocratico marxista, Luchino Visconti: Il Gattopardo e il Risorgimento” en *Meridiana: Rivista di Storia e Scienze Sociali*, n°69, Nápoles, 2010, pp. 57-78.

²³³ ISHAGHPOUR, Youssef. *Op. cit.*, p. 79.

²³⁴ MICCICHÈ, Lino. “El inalcanzable presente de Luchino Visconti” en *El cine italiano de los años sesenta*. Festival Internacional de Cine de Bilbao. Documental y cortometraje. Bilbao, 1989 (1986), p. 224.

²³⁵ *La caída de los dioses*, cuyo título alude a la ópera *El ocaso de los dioses* (Götterdämmerung, Richard Wagner, 1876), pero que a su vez podríamos relacionar con *Los Buddenbrook. Decadencia de una familia* (Buddenbrooks. Verfall einer Familie, Thomas Mann, 1901), narra la decadencia de una próspera familia de comerciantes de Lübeck entre los años 1835 y 1877, abarcando cuatro generaciones de dicha familia. Por otro lado, *Muerte en Venecia* está basada en la publicación homónima del novelista alemán Thomas Mann.

italiano se podía permitir en aquellos años²³⁶. De este modo, Visconti no solamente intenta reproducir el pasado, sino que lee el presente en esta clave.

Volviendo a *El gatopardo*, tras las escenas de los combates de las tropas de Garibaldi al entrar en Palermo, el film transcurre casi íntegramente en el pueblo de Donnafugata, donde se traslada la familia de Don Fabrizio para pasar el verano gracias a un salvoconducto obtenido por Tancredi. En dicha población todavía persiste el vasallaje de los campesinos hacia la nobleza, incluso cuando ya parece que la aristocracia se está desintegrando, tal como nos muestra Visconti en el travelling del interior de la iglesia donde vemos a la familia de Salina llegando a Donnafugata cubiertos de polvo, como si fueran viejos muebles abandonados²³⁷. Esta imagen de decadencia también se evidencia en la reacción de Don Fabrizio al descubrir los sentimientos de su hija Concetta (Lucilla Morlacchi) hacia Tancredi; consciente del declive de su familia, el príncipe da inmediatamente su bendición al matrimonio entre Angelica, hija del alcalde del pueblo – representante de la nueva clase política que va a sustituir a la nobleza –, y su sobrino. Aquí podemos identificar, una vez más, esta transferencia de Don Fabrizio hacia Tancredi, pues con dicho matrimonio no sólo perpetuaría su posición de poder, sino que también hay un deseo físico, ya que para el viejo príncipe la única forma de poseer a la bella Angelica es a través del joven.

Por ende, todo el film gira en torno a este concepto de declive del que el protagonista no puede escapar. Valga como ilustración la secuencia de caza de Don Fabrizio con Don Ciccio (Serge Reggiani), momento en que este último le comenta que el matrimonio del noble Tancredi con la “plebeya” Angelica supondrá el fin de la familia de Salina. El príncipe le responde que dicho matrimonio no es el fin de nada sino el comienzo de todo.

Probablemente *El gatopardo* sea el film en el que su protagonista se identifica más con Visconti, especialmente por lo que concierne al desprecio hacia lo nuevo. En la época de su estreno, se mantuvieron discusiones sobre si la actitud política del príncipe de Salina ilustraba una concepción personal del cineasta²³⁸. No obstante, mientras que para el protagonista de la película lo nuevo es simplemente el desorden y la mediocridad que están en proceso de sustituir un glorioso y harmónico pasado, para Visconti, teniendo en cuenta su tendencia marxista, lo nuevo es una revolución fallida o traicionada²³⁹. Sin olvidarnos del carácter aristocrático de la

²³⁶ BONDANELLA, Peter E. *Italian cinema: from neorealism to the present*. Continuum International Publishing Group, Londres, 1983, p. 203.

²³⁷ ESPOSITO, Vincenzo. “Lo spettacolo della decadenza: Il Gattopardo di Visconti” en *Meridiana: Revista di Storia e Scienze Sociali*, n°69, Nápoles, 2010, pp. 79-89.

²³⁸ LIANDRAT-GUIGES, Suzanne. *Op. cit.*, p. 74.

²³⁹ MICCHICHÈ, Lino. *Luchino Visconti. Un profilo critico*. Marsilio, Venecia, 1996, p. 68.

polémica antiburguesa de Visconti, su ideología es aparentemente contradictoria, puesto que oscila entre el culto nostálgico a un pasado que entiende como recuerdo, es decir, sin voluntad de recuperarlo, y el desprecio profundo hacia el presente, leído en clave histórica y presentado como un intento fallido y una ausencia de futuro. Esto último se ilustra en la secuencia que pone fin al largometraje, cuando el príncipe de Salina desaparece entre las sombras de un viejo callejón.

Mención aparte merece la escenografía de *El gatopardo*, con una *mise en scène* espectacular que sitúa a los personajes en la época del *Risorgimento*. Visconti cuidó hasta el último detalle para que la película reflejara una belleza que se va desvaneciendo progresivamente. El vestuario confeccionado por Piero Tosi, el complejo diseño de producción de Mario Garbuglia y la música decadente de Nino Rota, además de la luminosa y colorida fotografía de Giuseppe Rotundo, hacen que las imágenes hablen por sí solas. Así lo vemos en la memorable secuencia del baile (que ocupa un tercio del film), un monumento a la puesta en escena en la que asistimos a la metafórica velada fúnebre en honor a la estirpe del príncipe de Salina. Al principio se aísla en la biblioteca del palacio, donde hay colgado un cuadro de Jean-Baptiste Greuze²⁴⁰: *El hijo castigado* (titulado *La muerte del justo* tanto en el guion como en la novela de Lampedusa). En este pasaje, el personaje toma conciencia de la muerte, un momento de gran emotividad con el que Visconti termina su obra. Inclinado ante la contemplación del lienzo de Greuze, reflexiona sobre el retrato de un individuo solitario y melancólico. El tema de la melancolía encuentra paralelos con la petrificación en la pintura, que a su vez halla un eco en *El gatopardo*, ya que Visconti asocia a Don Fabrizio y a su familia con la estatuaria en varias escenas – por ejemplo, la de la biblioteca, donde Burt Lancaster parece que está petrificado en su postura mientras contempla el cuadro –²⁴¹.

La escena de la biblioteca es fundamental para el desarrollo de la secuencia del baile, ya que en ese instante el príncipe de Salina se despide del mundo tal y como lo conoce. Durante el vals con Angelica, se distrae momentáneamente; la joven encarna el motivo de la Muchacha y la Muerte, dado que es la que significa la Muerte para el príncipe a partir de la jovialidad con la que encara la vida, según la tradición iconográfica de la Vanidad o de la danza macabra en los que la muchacha abraza o baila con un esqueleto²⁴².

²⁴⁰ En *Confidencias*, el Profesor es un entusiasta del estilo pictórico inglés del siglo XVIII, denominado *conversation pieces*. Son cuadros que representan familias reunidas en un interior o en un jardín. Al comienzo del film, el protagonista examina una de estas pinturas con una lupa, cuya imagen recompone los elementos principales de la pintura de Greuze ante la cual Don Fabrizio reflexionaba sobre la muerte en *El gatopardo*.

²⁴¹ LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Op. cit.*, pp. 159-160.

²⁴² ESPOSITO, Vincenzo. *Op. cit.* p. 91.

Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968)

Contextualización, director, fortuna crítica

Pier Paolo Pasolini (Bologna 1922 – Ostia 1975) fue un cineasta complejo y polémico que realizó su primer film, *Accattone*, en 1961, a la edad de 39 años. Debido a su tardío debut en el cine, está situado entre generaciones, esto es, entre la del neorrealismo y la del Nuovo Cinema Italiano (NCI), dificultando una categorización estricta de su obra. Mucho antes que cineasta fue poeta y novelista, cultivando tanto la poesía²⁴³ como el ensayo, la novela y el teatro, por lo que fue un artista polifacético y reconocido internacionalmente. Empezó a escribir poemas en 1929, inspirado por la obra de Arthur Rimbaud, y se graduó en la universidad de su ciudad natal en 1945, especializándose en filología con una tesis doctoral sobre Giovanni Pascoli²⁴⁴. También cabe destacar su interés por la historia del arte – como discípulo que fue del gran historiador Roberto Longhi²⁴⁵ –, especialmente por la pintura de los siglos XV y XVI, que aparece reflejada en varios de sus largometrajes²⁴⁶.

Hijo de un teniente del ejército italiano y una maestra, tuvo que emigrar con su madre desde la región de Friuli a Roma en 1950 debido al escándalo causado por la denuncia pública de su homosexualidad. A partir de entonces, su biografía y su actividad artística se entrelazan, ya que el intelectual se empeñó en defender sus ideales (radicales para la época) incluso delante de los tribunales²⁴⁷, hasta que fue asesinado la madrugada del 2 de noviembre en Ostia.

Su trayectoria cinematográfica empieza en 1954 como guionista en *La donna del fiume* (Mario Soldati) y posteriormente en *Las noches de Cabiria* (Le notti di Cabiria, Federico

²⁴³ Aunque nos centraremos en su producción fílmica, cabe mencionar su rica obra poética, que al principio mostró un interés por el dialecto friulano (*Poesie a Casarsa*, 1942; *Poesia dialettale del Novecento*, 1952), hasta que se consolidó como poeta en los años 50 (*Le ceneri di Gramsci*, 1957; *Passione e ideologia*, 1960), fascinado por la sociología marxista de inspiración gramsciana.

²⁴⁴ SPILA, Piero. *Pier Paolo Pasolini*. Gremese Editore, Roma, 1999, p. 7.

²⁴⁵ Pasolini asistió al curso que impartió Longhi sobre historia del arte medieval y moderna en invierno de 1941, titulado *Fatti de Masolini e di Masacio*. El tema del curso fue la relación entre la pintura de Masolino da Panicale y la de Massaccio, a la que Longhi había dedicado un ensayo muy famoso en 1940. Ambos artistas pintaron la Capilla Brancacci al fresco en la iglesia florentina de Santa Maria del Carmine a partir de 1424. Vid. BRUNETTA, Gian Piero. “Longhi e l’officina cinematografica” en: PREVITALI, Giovanni. *L’arte di scrivere sull’arte*. Editori Riuniti, Roma, 1982, pp. 47-56.

²⁴⁶ Valga como ejemplo la secuencia final de *Mamma Roma* en la que Ettore está atado, con los brazos extendidos a sus costados, que nos recuerda a la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Andrea Mantegna (1475-1478); así como *El Decamerón* (Il decameron, 1971), film en el que Pasolini interpreta el papel de Giotto en el momento en que se hallaba en Padua pintando los frescos de la magnífica capilla de los Scrovegni. Una de las secuencias claves del film es el sueño que tiene el pintor, en el que, en el lugar central del Juicio Final, en vez de Cristo Juez como en los frescos de Giotto, está la Virgen (Silvana Mangano).

²⁴⁷ Tras la publicación de su novela *Ragazzi di vita* (1955), tuvo que someterse a un juicio por obscenidad.

Fellini, 1957)²⁴⁸. No obstante, no dirigió su primer largometraje hasta 1961 con *Accattone*²⁴⁹, film que representa una superación de la corriente neorrealista puesto que explora los aspectos de la vida cotidiana italiana, centrándose en personajes marginales, la delincuencia y la pobreza que arrastraba Italia desde la posguerra con un tono irónico y sórdido. *Mamma Roma* (1962), protagonizada por Anna Magnani, es una de las cumbres del cine italiano de la década de los 60, así como una de las representaciones más memorables de la actriz. *Mamma Roma* es una prostituta romana que sueña con el bienestar de la pequeña burguesía y tras la boda de su proxeneta y protector, Carmine (Franco Citti), se instala en un barrio decente de Roma junto a su hijo Ettore (Ettore Garofolo). Aunque trata de ocultarle su pasado a Ettore para aspirar a un futuro más próspero juntos, este lo acaba descubriendo y comienza a delinquir, lo cual desencadena una serie de acontecimientos trágicos. En la época, la mayoría de la población italiana no quería ver la triste realidad de los suburbios romanos y de una cierta clase social que Pasolini trató de manera poética y mostrando que dichas realidades no eran tan lejanas. El autor empieza su crónica de los años 60, en la que sucede una desintegración que el artista plasma de manera coherente y completa, empezando por *Accattone* y *Mamma Roma* hasta *Teorema* (1968) y *Pocilga* (Porcile, 1969)²⁵⁰.

Cabe destacar los escritos que redactó sobre el arte cinematográfico, con relación al cual desarrolló una filosofía del lenguaje. Estos estudios son la base de su arte: consideraba que las lenguas son sistemas rígidos en los que el pensamiento humano se halla atrapado. También creía que el cine es la lengua escrita de la realidad que nos permite ver las cosas desde la verdad²⁵¹.

Con su tercer largometraje, *El evangelio según San Mateo* (Il vangelo secondo Matteo, 1964), dedicado a Juan XXIII, rompe con su temática anterior, aunque no traiciona sus ideales ni su estilo, ya que presenta el pasaje del Nuevo Testamento en clave marxista, atendiendo a su ideología política izquierdista. No debemos olvidar que en 1963 Pasolini fue condenado a cuatro meses de cárcel por sus posturas anticlericales en el film de episodios *Ro. Go. Pa. G*

²⁴⁸ También es oportuno mencionar su participación como guionista en *El bello Antonio* (Il bell'Antonio, Mauro Bolognini, 1960) y *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962), donde además fue autor del argumento.

²⁴⁹ Es su primera colaboración con el actor Franco Citti, con quien trabajará en numerosas ocasiones. Citti interpreta a Accattone, un joven proxeneta de los suburbios de Roma (un mundo que Pasolini explorará en su filmografía) que sólo piensa en sí mismo e intenta sobrevivir mediante el robo y la prostitución.

²⁵⁰ LOSILLA, Carlos. "Pasolini o la reconstrucción, 1961-1965" en: MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Festival Internacional de Cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2005, p. 159.

²⁵¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Il Caos*. Editore Riuniti, Roma, 1995 (1979), pp.108-112.

(Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, 1963)²⁵², con el cortometraje “La ricotta”; pues, aunque Pasolini nació en el seno de una familia católica, siempre mantuvo una relación curiosa con la religión, entre la admiración y la tirantez.

Su cuarta película, *Pajaritos y pajarracos* (Uccellacci e uccellini, 1966), es una parábola política y humanista protagonizada por el actor cómico Totò y Ninetto Davoli, padre agricultor e hijo que intentan resolver una deuda que pesa sobre su finca cuando se topan con un cuervo que dice ser un intelectual marxista y sustenta la teoría de que la humanidad se divide entre la parcela que habitan los pajarracos y la que alberga los pajaritos. Pasolini concibe sus films a partir de las culturas que considera fundamentales: el pensamiento judeocristiano, la antigua Grecia²⁵³ y la utopía comunista.

A partir de este largometraje, aparecen elementos en la filmografía pasoliniana que violentan su discurso, reflejado en algunos motivos iconográficos del cuerpo: por ejemplo, el sacrificio ritual – nótese cómo apalean a Accattone, pero sin perder la integridad corporal, igual que Ettore en *Mamma Roma* – es sustituido por personajes que son devorados por humanos, perros y cerdos (el cuervo de *Pajaritos y pajarracos*, así como Julián y el caníbal de *Pocilga*)²⁵⁴.

Para la ideología burguesa contemporánea al autor, los restos provocan una actitud ambigua: por un lado, son necesarios para testimoniar el consumo, el gran pilar del neocapitalismo de los años 60, y, por otro, son rechazados como algo repugnante y ajeno. Aquí se encuentra el pilar de la obra de Pasolini; por ejemplo, coloca a personajes marginados en el centro del film, que han sido expulsados de la ciudad a la periferia²⁵⁵. Un reflejo de ello es el episodio del ya mencionado *Las brujas*, film en el que participó el cineasta con “La tierra vista desde la luna” (La Terra vista dalla Luna). De nuevo Totò y Davoli deambulan por los suburbios de la gran ciudad en busca de una mujer. Cuando la encuentran, resulta ser una mujer bella (Silvana Mangano), pero sordomuda: representa el residuo del proletariado condenado al silencio.

Después de *Pajaritos y pajarracos* y *Edipo rey* (Edipo re, 1967), adaptando la obra teatral de Sófocles, Pasolini obtuvo un gran reconocimiento internacional – aunque ya era más que reconocido – con *Teorema*, donde elabora el análisis de una familia de la alta burguesía de

²⁵² Compuesta por cuatro episodios sobre el Apocalipsis, los cuatro cineastas analizan la época en la que viven desde una óptica satírica y cínica y elaboran una crítica social. “La ricotta” está protagonizada por Orson Welles, que representa a un director de cine que está rodando un film sobre la Pasión de Jesús.

²⁵³ También adaptó la obra de Eurípides, *Medea* (1969), protagonizada por su amiga María Callas.

²⁵⁴ RINALDI, Rinaldo. *Pier Paolo Pasolini*. Mursia, Milán, 1982, p. 157.

²⁵⁵ LOSILLA, Carlos. *Op. cit.*, p. 157.

Milán en los años posteriores al milagro económico de los 60. La atmósfera sensual de *Teorema* suscitó polémicas y tanto la derecha religiosa como el Vaticano criticaron el contenido erótico del film. Ganó el premio especial del Festival de Cine de Venecia, pero debido a la protesta del Vaticano, le fue posteriormente retirado a Pasolini.

Pocilga, una de sus obras más crudas y realistas que fue considerada provocadora, obscena y degradante, fue objeto de la misma polémica. Pasolini entremezcla dos historias: una en la que, en la Alemania de los años 60, Julián (Jean-Pierre Léaud) rechaza casarse con su prometida Ida (Anne Wiazemsky) en protesta por los negocios de su padre con los nazis, hasta que al final del film se acaba arrojando a la pocilga de cerdos de su padre, por los que es devorado; y otra ambientada en un pasado indeterminado donde un caníbal (Pierre Clementi) busca humanos para comer. Ambos films comparten una estética austera y gris²⁵⁶, los títulos aluden a un estado de la conciencia y constituyen una crítica mordaz a la joven burguesía pretendidamente intelectual que retrató Pasolini en sus films, tema que fue de interés para un cine determinado de los años 60 y 70²⁵⁷.

En la década de los 70 Pasolini creó su denominada trilogía de la vida, integrada por *El Decamerón* (Il decameron, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (I racconti di Canterbury, 1972) y *Las mil y una noches* (Il fiore delle Mille e una notte, 1974). El cineasta adapta tres obras de la literatura universal a partir de su visión poética de la realidad, junto con una crítica a la iglesia y a la política. Recrea un pasado en el que todavía no existe la burguesía hipócrita y donde el anhelo de vida queda reflejado en lo erótico, uno de los pilares de su filmografía. Por ejemplo, veremos que en *Teorema* es el sexo lo que destruye la estructura de la familia burguesa que protagoniza el film; no se trata de un acto de inocencia sino de poder, al igual que la escena de *Los cuentos de Canterbury* en la que un hombre es enviado a la hoguera por practicar la sodomía. Su castigo no es fruto del acto en sí, sino de no disponer de dinero suficiente para pagar a las autoridades, como sí lo tiene otro de los huéspedes acusado del mismo delito²⁵⁸.

No obstante, antes del estreno del primer film que iba a inaugurar la trilogía de la muerte, *Salò o los 120 días de Sodoma* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), adaptando libremente *Los 120 días de Sodoma* del marqués de Sade (1785), el artista recibió numerosas amenazas de muerte y presiones incluso políticas, hasta que fue asesinado en circunstancias que todavía no han sido del todo aclaradas. Homosexual, marxista y católico, su cine refleja

²⁵⁶ En *Teorema*, tanto la banda sonora de Ennio Morricone como la fotografía de Giuseppe Ruzzolini potencian esta frialdad.

²⁵⁷ FANTUZZI, Virgilio. *Pier Paolo Pasolini*. Mensajero, Bilbao, 1978, p. 76.

²⁵⁸ VIANO, Maurizio. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. University of California Press, Berkeley, 1993, pp. 263-268.

esta personalidad aparentemente contradictoria e inexplicable que tanta polémica atrajo y sigue atrayendo en la actualidad.

Argumento

Una típica familia burguesa italiana ve sus vidas interrumpidas por una misteriosa figura cuyo nombre no se revela en el film, sino que se le conoce como “El Visitante” (Terence Stamp). Angelino (Ninetto Davoli), el cartero, agita los brazos y anuncia su llegada en las puertas de la finca milanesa de la familia. El enigmático extraño se adentra en la mansión y empieza a involucrarse en aventuras sexuales con todos los miembros de la casa: primero con Emilia (Laura Betti), la criada devotamente religiosa; luego con Pietro (Andrés José Cruz Soublette), el hijo sensible; posteriormente con Lucia (Silvana Mangano), la madre sexualmente reprimida; a continuación, con Odetta (Anne Wiazemsky), la hija tímida; y, finalmente, con Paolo (Massimo Girotti), el padre atormentado.

El forastero se entrega a sí mismo sin pedir nada a cambio, lo cual deja a los integrantes de la familia atónitos. Al principio, evita que la criada se suicide con una manguera de gas y la consuela con ternura. Luego aparece en la vida del hijo asustadizo, del que se hace amigo y con el que se acuesta, calmando sus ansiedades y proporcionándole una confianza y una seguridad en sí mismo que antes no tenía. También se relaciona con Odetta, la hija sobreprotegida, quitándole la inocencia que arrastraba desde su infancia y dándole su primer contacto con la sexualidad. Seduce a Lucia, la matriarca aburrida e insatisfecha con su vida, que se dedica a tomar el sol en la finca y no tiene más aspiraciones. El Visitante le brinda placer y una plenitud sexual que hacía años que había dejado atrás. Por último, se acerca al padre, que se siente abatido, al que cuida y consuela en su enfermedad.

Entonces, un día el cartero regresa y anuncia que El Visitante pronto abandonará la residencia, de manera tan misteriosa y repentina como cuando llegó. Consecuentemente, la ausencia del extraño provoca un vacío existencial en todos y cada uno de los miembros de la familia, que se ve obligada a afrontar individualmente lo que antes permanecía oculto por la vida burguesa. Emilia regresa al pueblo rural donde nació y los habitantes testimonian sus milagros hasta que entierra su cuerpo en la tierra mientras derrama lágrimas de regeneración. Lucia busca encuentros sexuales con hombres jóvenes que se parecen físicamente al misterioso visitante. Pietro abandona la residencia familiar para convertirse en artista, su auténtica pasión, pero todo en su vida le parece tan obstinado como sus obras y acaba orinando en ellas. Odetta entra en un estado catatónico del que no logra salir y se queda postrada en la cama justo después

de rastrear el suelo con un metro para averiguar qué dirección ha podido tomar el antiguo huésped, mientras que Paolo se despoja de todos sus bienes materiales, entrega su fábrica a sus trabajadores, se quita la ropa en una estación de tren y deambula desnudo por el desierto como discípulo de Jesús de manera simbólica, donde finalmente grita de rabia y desesperación.

Análisis

Concebida originalmente como una tragedia en verso y desarrollada posteriormente como novela antes de ser adaptada como película, *Teorema* constituye uno de los planteamientos más radicales del autor. Para comprender lo que significa esta obra debemos tener en cuenta las bases del pensamiento de Pasolini. Su acercamiento al marxismo, así como al PCI (Partido Comunista Italiano) y su condición católica, recrean a un personaje singular en la historia del cine, interpretado por Terence Stamp. Por otro lado, la multifacética vida artística del cineasta, desde la pintura hasta la poesía, han dejado una huella histórica de su ideología, creando disconformidad y polémica en buena parte del mundo. Las contradicciones que presenta la cultura italiana, dividida entre el catolicismo y el marxismo, se reflejan en los films pasolinianos; del primero proviene la nostalgia de lo sagrado, lo mitológico, y del segundo su gusto por la dialéctica y la razón²⁵⁹. No obstante, su nostalgia de lo sagrado y mitológico le hicieron sospechoso para los marxistas, mientras sus ideas materialistas para los católicos, dificultando la categorización de su obra.

El film empieza a modo de prólogo y posteriormente construye un complejo relato en el que unas historias sobreviven dentro de otras. Pasolini renuncia a la continuidad del relato a favor de la asociación intuitiva de las imágenes, aportando todavía más misterio a *Teorema*. La primera imagen que se muestra es la de una inmensa fábrica bajo un cielo grisáceo. En el exterior hay una horda de periodistas y cámaras porque se han enterado de una extraña noticia: el empresario ha decidido donar la fábrica a todos sus trabajadores. Sin darnos cuenta, la película empieza por el final, con una secuencia que representa el derrumbamiento de clase.

El cineasta presenta a una burguesía que ha conseguido atraer a gran parte de otras clases sociales, y, así, los trabajadores acabarían deseando parte del capital de la fábrica para convertirse en pequeños burgueses²⁶⁰. A continuación, el cineasta da unas breves pinceladas de la vida de la familia del empresario. Ninguno de ellos parece tener nombre, y se presentan

²⁵⁹ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando. *Pier Paolo Pasolini: los apuntes como forma poética*. Shangrila, Santander, 2015, pp. 15-17.

²⁶⁰ BERNARDI, Sandro. "Pasolini e l'uso dell'allegoria in *Teorema*" en *Studi novecenteschi*: XXXI, 67/68, Fabrizio Serra Editore, Pisa, 2004, pp. 6-8.

los personajes en sepia para enfatizar la tristeza y aburrimiento de la vida burguesa. El color no regresa a la pantalla hasta que la familia recibe la carta con el mensaje: “Llego mañana”. Es el primer film que Pasolini rueda en un ambiente burgués y con personajes burgueses, dato curioso ya que, como afirma el propio director: “hasta entonces nunca lo había hecho porque no podía soportar el tener que vivir con gente a la que no aguantaría durante varios meses, para escribir el guion y rodar la película. Pero mi odio por la burguesía es en realidad una especie de repugnancia física de la vulgaridad pequeñoburguesa, la vulgaridad de las buenas maneras hipócritas, etc. Y quizá sobre todo porque su pobreza cultural me parecía insoportable (...)”²⁶¹. Este rechazo hacia la burguesía y lo que representa, que para el director es una enfermedad de la sociedad, ahora basada en la producción y el consumo, se manifestará a lo largo del largometraje. También debemos tener en cuenta que su condición de homosexual en una sociedad tan machista como la italiana contribuyó a marginarle aún más y no resulta extraño que tomara partido a favor de los oprimidos y marginados como oposición a una burguesía que detestaba.

En la mansión de la familia burguesa industrial reina la paz hasta la llegada de El Visitante, una revelación que alterará sus vidas y que representa el elemento desestabilizador del film. La aparición de este joven alto, rubio y misterioso descubre tantos vacíos en los integrantes de la familia que, tras su partida, el duelo que sufren es interminable e impredecible. Sufren tanto esta pérdida porque les ha brindado un conocimiento del que no disponían. Aunque la hija asiste a la universidad, el hijo está abocado al arte y la madre tiene un cierto interés por la lectura, el suyo es un saber convencional y no un saber que te puede dejar indiferente. En contraste, vemos como Terence Stamp lee a Arthur Rimbaud, cuya elección por parte del director no es casual, pues fue un crítico despiadado de la burguesía y una figura mítica para Pasolini desde sus inicios.

Angelino, el cartero que anuncia la llegada de El Visitante, es interpretado por Ninetto Davoli, uno de los actores fetiche de Pasolini que siempre encarna el papel cómico y de mensajero, es decir, que establece una relación entre el espectador y la historia representada en el film²⁶². Por ejemplo, en el episodio comentado *supra* “La tierra vista desde la luna”, recuerda a un personaje de la *commedia dell’arte*, un holgazán despreocupado, ajeno a la realidad que le rodea. En cambio, en *Edipo rey* y en *Teorema* pasa a contemplar la historia desde fuera, pero se compadece de los que se ven afectados por la trama: en la primera, está apartado en un

²⁶¹ GUARNER, José Luis. *Pasolini*. Festival Internacional de Cine, San Sebastián, 1977, p. 72.

²⁶² PASOLINI, Pier Paolo; GUMPERT, Carlos. *Teorema*. Altamarea, Madrid, 2022 (1968), p. 21.

rincón ante la tragedia del rey incestuoso, mientras que en la segunda es el cartero que trae y se lleva al invitado, intentando besar a la criada de la casa²⁶³. Retomando el paralelismo con el poeta maldito Rimbaud, los personajes interpretados por Davoli pertenecen al grupo de la minoría infeliz e incomprensida, cuya misión en los films es la de ejercer de mensajero entre el espectáculo y los espectadores.

El papel de Davoli va ligado al título del film, en relación al cual dice Maurizio Viano: “El título tiene sus raíces en *theorema*, la palabra griega que puede significar espectáculo, intuición o teorema; viene de *theorien*, mirar, observar; y de *theoros*, espectador. La teoría del espectador, la teoría de la mirada y todo lo que ello implica. Y también las ideas de la teoría como espectáculo y del espectáculo como teoría”²⁶⁴. Así pues, Viano sugiere que el film debe ser considerado como “espectador”, ya que cada miembro observa al invitado. A menudo se considera la palabra “teorema” como fórmula o matemática y, en ese sentido, el film también contiene una estructura programática. Comienza con imágenes de tipo documental y luego sigue con un oscuro desierto volcánico, una escena de fiesta en la mansión, fragmentos de la fábrica que pertenece al padre, una introducción de cada uno de los miembros de la familia en silencio y El Visitante sentado en el patio trasero.

Los miembros de la familia burguesa y su criada caerán hechizados y embriagados física y espiritualmente por la presencia del misterioso invitado. Cuando este se marcha, todos expresan lo que sienten por él, excepto la criada. En esta última sección del film, pierden las identidades que antes poseían. Con ello, Pasolini representa la corrupción espiritual de la burguesía y la atemporalidad de la divinidad. Se ha interpretado al personaje de Terence Stamp como una representación metafórica de Cristo en una historia en forma de parábola. Esta alegoría de Cristo que encarna el visitante desconocido es la de un mensajero que saca a los mortales de su equivocada seguridad y destruye la buena conciencia que poseían de manera poco escrupulosa, típica de la burguesía²⁶⁵. A lo largo del film, el personaje metafísico de Terence Stamp se limita a pronunciar algunas frases y a leer versos de Rimbaud; la relación muda y su sistema de signos eróticos con los integrantes de la familia constituyen el único medio de comunicación. El erotismo en la obra de Pasolini es tratado como un hecho cultural,

²⁶³ Por otro lado, en el episodio “La sequenza del fiore di carta” de *Amore e rabbia* (Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, 1969), es un niño que representa la bondad y la inocencia, hasta que acaba siendo castigado por haber sido feliz. Se desdobra a sí mismo en su propio personaje.

²⁶⁴ VIANO, Maurizio. *Op. cit.*, p. 200.

²⁶⁵ BLANCO, Lucio. “Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini” en *Trama y fondo: revista de cultura*, nº28, Valladolid, 2010, p. 7.

y en *Teorema* lo expresa como un sistema de signos. Tenía fe en el sexo como arma para acabar con la burguesía, y luego como elemento desencadenante de la revolución con la que soñaba.

Si la primera parte del film trataba de la liberación (mediante el acto sexual) de la alta burguesía provocada por una aparición religiosa que encadena con el capital y el consumo de los años 60, la segunda parte se muestra más reflexiva por parte de la familia, que intenta encontrar posibles explicaciones racionales a su vacío existencial después del despertar que ha supuesto el misterioso visitante. Sin embargo, parece que la burguesía, pese a sus enseñanzas, no logra encontrar el camino a seguir: no tiene remedio. Los actos que cometen cada uno de ellos son inducidos por la culpa; excepto por la criada que, en cambio, regresa a su pueblo habiendo tomado consciencia de su posición social y es enterrada viva después del regreso a sus orígenes para renacer.

Con este film, Pasolini cuestiona la moral del cine a partir de la visión, del hecho de ver y de ser visto, un acto con el que el público se muestra cómplice. Por ejemplo, la madre observa detenidamente la ropa que ha dejado El Visitante esparcida por el salón, imaginándose un hombre y creando otra realidad en su mente. El padre persigue la luz que entra en la casa, por la que se siente atraído; el hijo se entretiene con un libro de pinturas de Francis Bacon²⁶⁶ ante el cual queda perplejo; la hija deambula con la mirada perdida, un acto que se reafirma cuando queda postrada en la cama en un estado catatónico y con los ojos abiertos; la criada descubre que sus ojos pueden curar a los demás pero a la vez son testigo del sufrimiento y la miseria que la rodea, motivo por el cual, cuando se hace enterrar viva por su madre, insiste en que los ojos no se cubran, a modo de testimonio y advertencia²⁶⁷. A partir de la escena de la criada enterrada, Pasolini ilustra como ni siquiera el proletariado puede mantenerse al margen de la clase dominante.

Pocilga seguirá la misma tónica que *Teorema*, ya que también implica a los espectadores en las miradas de los protagonistas. Esta no es la única similitud entre ambos largometrajes, pues ambos critican a la burguesía; por un lado, como respuesta a su existencia estereotípicamente pequeñoburguesa, gris y estéril, Julián, el protagonista de *Pocilga*, cae en un estado catatónico, igual que Odetta en *Teorema*, y parece que se lo ha provocado a sí mismo. Es entonces cuando ambos pierden el dominio del lenguaje. La palabra vehicula la ocultación

²⁶⁶ La elección de Francis Bacon por parte de Pasolini en *Teorema* resulta clave. Las pinturas de Bacon son abstractas y concretas a la vez, formadas por líneas y manchas de color, y persiguen una obsesión por la desfiguración, la carne en descomposición y el horror de la parálisis, unos temas que también interesan al realizador. Vid. CESARE, Tony. "Pasolini's Theorem" en: *Film Criticism*, vol. 14 nº 1, Michigan Publishing, Michigan, 1989, pp. 22-25.

²⁶⁷ LOSILLA, Carlos. *Op. cit.*, p. 164.

y la manipulación, por eso los personajes se entienden mejor a ellos mismos cuando entran en ese estado catatónico. Por ese motivo, en el segmento del caníbal de *Pocilga* la palabra está prácticamente ausente. La muerte de Julián, que se arroja voluntariamente a los cerdos de la pocilga de su padre, y del caníbal, que es inmovilizado por medio de estacas que lo dejan atado a merced de los depredadores, comprende un martirio previo consistente en ser devorado por algún animal. Es el tipo de muerte que aguarda tanto a los santos como a los criminales; así, Pasolini plantea la ambigüedad entre dos arquetipos contrarios que conocen el mismo fin, mientras que los padres de la iglesia y los empresarios siguen con sus vidas.

Podemos interpretar *Teorema* como un análisis sobre la sociedad burguesa y la del consumo que se muestra al principio del film, cuando un periodista le pregunta a un trabajador de la fábrica de Paolo si cree que en el futuro seguirá existiendo la burguesía. Se demuestra el teorema: la incapacidad del sujeto moderno (concretamente del burgués), de percibir, escuchar, absorber y vivir lo sagrado²⁶⁸. La aparición del huésped representa una intrusión divina en la clase social de la alta burguesía que, una vez ha sido “liberada”, se vuelve autoconsciente de sus insuficiencias y camina sin rumbo por un desierto árido. Necesitan de otro para subsistir en su frágil burbuja. Solamente Emilia, la criada que proviene de una familia campesina y no está aferrada a la riqueza material, descubre lo que es realmente lo sagrado y, después del milagro de la levitación, se enterrará a modo de ritual.

²⁶⁸ BLANCO, Lucio. *Op. cit.*, p. 13.

Conclusiones

Tras haber elaborado un escenario bastante detallado del cine de autor italiano de los años 50 y 60 y haber llevado a cabo un acercamiento más profundo a las figuras que protagonizaron este cine a partir de cinco de sus respectivos títulos, recapitulemos sobre qué es lo que comparten y qué aportan a la historia del cine a partir de una temática común. Aunque se trata de directores muy distintos entre ellos, presentan un estilo personal que nos permite categorizarlos bajo el concepto autoral (a diferencia de buena parte del resto de films que también abordan nuestra temática) y, consecuentemente, en este apartado final apuntaremos a las coincidencias entre ellos y no a las diferencias, ya que no sería relevante para dar respuestas a las hipótesis acerca de nuestro objeto de estudio.

Después de haber conducido la investigación presentada, llegamos a unas conclusiones sobre la naturaleza de la aristocracia y alta burguesía representada en el arte cinematográfico moderno italiano. Un cine que, pese a la aparente ruptura²⁶⁹ y crisis que vivió en los años 50 y 60, momento de la gestación de los nuevos cines europeos, esta fue en realidad una transición de los postulados modernos que habían nacido en la etapa anterior. Hay una evolución de esta modernidad que entronca los debates del cine del período fascista y neorrealista con las nuevas inquietudes que afloraron en la década de los 60²⁷⁰. En una etapa en la que Italia vivió un proceso de industrialización, la liberalización de las costumbres y el milagro económico – tras haber pasado por la guerra y la posterior caída del fascismo –, el profundo cambio que todo ello provocó en las formas de vida afectó considerablemente al séptimo arte, causando la evolución de las formas estéticas y narrativas y derivando en los años dorados del cine italiano. Entre esta gran cantidad de cambios, nos hemos centrado en los que afectan a la moralidad a las clases más altas de la sociedad, teñida de una nostálgica y amarga decadencia, debido a la frecuente elección de este argumento por parte de una nómina concreta de cineastas durante dicho período.

A raíz del boom, el progresivo aburguesamiento de la sociedad italiana y el aumento de un consumo hedonista acabaron con los valores y la estructura del mundo aristócrata y burgués de antaño. El consumismo que invade a Occidente sin piedad a partir de la segunda mitad del siglo XX es el responsable de la implantación de una cultura y una sociedad de masas

²⁶⁹ Sin embargo, sí que sucedió una clara ruptura del modo de representación clásico o institucional que permitió el paso a la participación del espectador a partir del distanciamiento.

²⁷⁰ QUINTANA, Àngel. *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1997, pp. 260-261.

en la que se masifica totalmente la vida, y que un cineasta como Pier Paolo Pasolini criticó reiteradamente, tanto en su obra literaria como fílmica. El nuevo modelo de vida se difundió masivamente a través de medios como la televisión, cuya propaganda representa el momento crucial de la nueva ideología del consumo, basada en el pragmatismo de claro origen burgués. Los realizadores que hemos estudiado reaccionaron de maneras distintas a esta nueva realidad. Por un lado, tenemos a Roberto Rossellini, autor ya consagrado en los 50 a partir de su trilogía neorrealista y testimonio directo de las consecuencias de la guerra. En *Europa 1951* seguimos el itinerario de Irene, una mujer burguesa cuyo hijo se suicida debido a los efectos que tuvo la Segunda Guerra Mundial. Emprende un camino que la hace aterrizar en la realidad del momento, antes desconocida para ella, entrando en contacto directo con esta. Comienza su recorrido por una de las zonas más pobres de Roma, y, envuelta en un paisaje neorrealista digno del padre de dicha tendencia, la protagonista observa un mundo que hasta entonces le era ajeno, lo cual es muy frecuente en la aristocracia y en la burguesía y por lo cual han sido criticadas, debido a una desvinculación de la realidad ofensiva para el resto. Cuando Irene acompaña hasta su casa a unos niños que estaban jugando alrededor del río, pasa de ser una mera observadora a ocupar un papel activo en la vida de los habitantes de ese nuevo mundo; de hecho, cuando regresa a su casa ilusionada por sentirse útil para ayudar a estas personas, le dice a su marido George: "...hoy he descubierto un mundo que no sospechaba siquiera que existiese, me ha trastornado...".

Sin embargo, esto será un espejismo, puesto que, convencida de que el trabajo es la solución para ayudar a esta madre y a sus hijos, la tiene que sustituir el primer día en la fábrica para luego descubrir que este trabajo no es más que una condena. Rossellini nos muestra el panorama político de la Europa de los 50 y su desconfianza en las distintas ideologías preponderantes en el momento, entre ellas el comunismo y el marxismo, para paliar la quiebra moral de la sociedad de la posguerra. Sí que confiaba en el poder del cine y, más adelante, de la televisión, para promover la cultura y la educación, además de reflexionar sobre el presente. Así pues, en esta película de Rossellini asistimos a una llamada a nuestra conciencia moral, acompañada de una crítica de la falta de esta en los círculos más acomodados.

Al igual que *La noche* de Antonioni, son los únicos films analizados que están protagonizados por una mujer; y tanto Lidia como Irene se aventuran en un camino hacia la redención y hacia la búsqueda de algo real en un universo dominado por las apariencias y la hipocresía. El personaje femenino interpretado por la magnífica Jeanne Moreau es quizás uno de los más complejos y vitales del cine italiano; una observadora silenciosa encerrada en el dolor provocado por el fin del amor que siente hacia Giovanni, enmarcada en la Milán del

boom de los 60. Lidia se da cuenta de la precariedad de su relación con su marido y con el mundo a raíz de la muerte de su amigo Tommaso, momento en que el cóctel literario le parece fuera de lugar e incluso insultante dadas las circunstancias. Segunda parte de la trilogía de la incomunicabilidad o existencial-burguesa, en *La noche* Antonioni conduce un análisis más concreto hacia la alta burguesía, un círculo en el que, a menudo que pasan los minutos, se hace más evidente su decadencia. En este contexto, el personaje de Lidia – que entendemos como alter ego del cineasta – se siente oprimido por una angustia expresada a partir de una imagen clave del film: cuando, tras intentar consolar a un niño que llora durante su paseo, se desprende una capa del muro y se deshace²⁷¹. ¿Qué cabida tiene el sentimentalismo de Lidia en un mundo tan frívolo y materialista como el que la rodea? En la fiesta de los Gherardini a la que acude la pareja más tarde, se manifiesta la decadencia de los nuevos ricos a partir de la figura del industrial, que le ofrece a Giovanni un trabajo en su empresa para escribir la historia de esta, ya que “cada millonario quiere tener hoy su propio intelectual”, tal y como apunta Lidia. El arte se ha reducido a una mercancía más mientras lo que realmente importa pierde valor.

Antonioni, desencantado, critica estas costumbres del mundo burgués al que pertenece, reflejado en la falta de comunicación entre los personajes, el aburrimiento (que los conduce al adulterio), y la figura del intelectual (Giovanni) absorbida por el sistema neocapitalista (el señor Gherardini). Aunque no sabemos si el escritor acaba aceptando la oferta del industrial, *La noche* no es para nada optimista: nos encontramos ante un escritor cargado de negatividad e irracionalidad que se encuentra en una profunda crisis profesional y sentimental. Parece que esta era la situación de una parte considerable de los intelectuales de los años 60, como nos indica otro personaje que hemos analizado *a priori*: el Steiner de *La dolce vita*. Más allá del obvio paralelismo entre las fiestas nocturnas de ambos films, protagonizadas por Marcello Mastroianni y con Ennio Flaiano como co-guionista de ambos, el ambiente análogo de los nuevos ricos en el milagro económico es visto de manera distinta por Antonioni y Fellini. Mientras que el inconfundible estilo de Fellini es sobrecargado y dinámico, el de Antonioni es geométrico y depurado, y la diferencia entre Marcello Rubini y Giovanni Pontano es considerable: el primero es un periodista provinciano establecido en Roma, ciudad en la que se sumerge en la corrupción moral; y el segundo es un novelista milanés de éxito que ha perdido la inspiración²⁷². También se diferencia el tipo de alta burguesía representada: en *La dolce vita*

²⁷¹ TASSONE, Aldo. *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*. Fluir Ediciones, A Coruña, 2005 (2002), p. 125.

²⁷² Quizás es más conveniente el paralelismo entre la pareja de *La noche* y la de *Fellini, ocho y medio*: al igual que Giovanni Pontano, Guido Anselmi es un egocéntrico cineasta que ya no sabe sobre qué hacer su próxima película. Como Lidia, la mujer de Guido también acaba decidiendo pasar página.

encontramos la nobleza ya disoluta de la capital italiana, además de la fauna nocturna protagonizada por el mundo del espectáculo y de la prensa. En *La noche* aparece la aristocracia del dinero, los nuevos ricos enriquecidos por el boom en una ciudad industrial. En ambos largometrajes, separados por un año, aparecen dos escritores que conocen un trágico final, especialmente Steiner, que se suicida. La participación en ambos guiones de Flaiano, intelectual que vivió en Roma durante sus cambios más radicales, explica las similitudes entre Steiner y Pontano, quienes reflejan la crisis de moralidad que afectó a las clases más acomodadas de la sociedad italiana. Asimismo, la crisis de creatividad en la que se ven sumidos estos artistas (y a los que podemos añadir a Guido Anselmi de *Fellini, ocho y medio*) representa la que pasaron los propios directores y guionistas, especialmente Federico Fellini, como evidencia este aclamado largometraje con rasgos autobiográficos. Todo indica que nos situamos en un período en el que los artistas, tanto escritores y pintores como cineastas, se están planteando la relación entre el arte y la nueva sociedad de la segunda mitad del siglo XX. Una sociedad que, especialmente en sus clases más altas, a menudo presenta una carencia de principios y un gran desarraigo.

El posicionamiento y el mensaje de Antonioni puede sumarse al de Rossellini, ya que su compromiso va más allá de lo social o lo político para sumergirse en un compromiso moral, al que dan prioridad (si bien no presentan demasiadas esperanzas en él). En palabras del propio Antonioni: "...la base de todo es tener una buena relación con la propia conciencia. Todo está ahí, para mí. Si ésta es una forma de razonar ética o política, eso no lo sé. Ciertamente los políticos raramente hacen este razonamiento"²⁷³.

En cambio, en Fellini este tipo de compromiso no es tan evidente. En *La dolce vita* – film en el que participa Pasolini como co-guionista – somos partícipes de la escena romana de finales de los años 50 y principios de los 60 que tanto fascinaba al realizador. El film trata aparentemente de la vida social de los cafés de la Via Veneto, del mundo variopinto que surgió después de las experiencias que habían atrasado la guerra y las miserias de la posguerra, en concreto de los afortunados que se pasaban el día en fiestas. No obstante, resulta ser una alegoría sobre el vacío que esconde este estilo de vida, que no es más que una falsa fachada. En el epílogo, cuando Marcello, ya con alguna que otra cana, no logra entender a la angélica Paola en el transcurso de la fiesta en la playa, en realidad sentimos lástima por el protagonista. La maestría de Fellini consigue que nos sintamos atraídos por la glamurosa y seductora Via

²⁷³ ANTONIONI, Michelangelo. *Para mí, hacer una película es vivir*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2002 (1994), p. 274.

Veneto, a la vez que revela el vacío, el aburrimiento y la corrupción que hay en esta. En esta obra maestra de la filmografía felliniana nos percatamos de cómo Marcello no es más que una víctima de esta *dolce vita*: seducido por el glamur exótico, el pecado y el romance, su búsqueda de la felicidad acaba siendo condenada, ya que parece imposible de ser encontrada en dicho entorno, instante en el que nos compadecemos de él. Sin embargo, las intenciones de Fellini al realizar el film no fueron para nada moralistas, sino que se fijó el objetivo de describir una determinada realidad²⁷⁴, dando lugar a un clásico innegable de la historia del cine. Mucho se ha debatido sobre qué quería expresar el director con *La dolce vita*, pasando por críticas sobre su aparente incapacidad de llevar a cabo un análisis sociopolítico y su negatividad, pero cierto es que en el arte que goza de talento e imaginación, no es necesario elaborar una crítica directa para suscitar una reflexión o un examen de conciencia en el espectador.

Por el contrario, Pier Paolo Pasolini sí que condujo una crítica clara y feroz acerca de esta nueva sociedad del consumo, que para él era el nuevo fascismo²⁷⁵. El consumismo se presenta con un totalitarismo que le conduce al autor a relacionarlo con el fascismo, puesto que todos sentimos “el ansia degradante de ser igual a los otros en el consumir, en el ser feliz, en el ser libre”²⁷⁶. Para Pasolini esto era lo más peligroso, ya que se habían implementado otros modos de pensar y de vivir – así como otros modelos culturales – de manera profunda, convirtiéndonos en títeres de esta nueva forma de vida. Y es que la profecía parece haber sido uno de los muchos dones de Pasolini, porque como afirmó en 1975: “yo considero peor el totalitarismo del capitalismo consumista que el totalitarismo del viejo poder (...). Se puede pensar que en cinco años de fascismo consumístico cambiarán radicalmente las cosas: comenzará el aburguesamiento sistemático de todos los pueblos, y ya no habrá más espacio en el corazón para las ingenuas esperanzas revolucionarias”²⁷⁷. En *Teorema*, al igual que en prácticamente toda su filmografía, se manifiesta su pesimismo y desesperación; de hecho, ve un mundo futuro tan negativo que lo muestra como el fin de todo, una premonición basada en la desaparición de una serie de valores, el nuevo fascismo consumista y la aparición de la televisión, que Pasolini detestaba. El apetito por el consumo, especialmente por parte de la burguesía, era visto por el intelectual como autodestructivo para la sociedad. Este pesimismo que se vislumbra en *Teorema*, *Pocilga* y *Medea* culmina en su último largometraje, *Salò o los 120 días de Sodoma*, en el que los personajes no encuentran ninguna salida o solución porque

²⁷⁴ KEZICH, Tullio. *Fellini. La vida y las obras*. Tusquets Editores, Barcelona, 2007 (2002), p. 206.

²⁷⁵ No olvidemos la militancia política del director, que se adscribió al PCI de 1947 a 1949.

²⁷⁶ PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Aldo Garzanti Editore, Milán, 1975, p. 47.

²⁷⁷ PASOLINI, Pier Paolo. *Op cit.*, p. 70.

ya no existen. Los cuatro títulos representan el fin del mundo y el responsable es el neocapitalismo consumista.

En *Teorema* Pasolini pone sobre la mesa la teoría del fin de la sociedad histórica nacida del *Risorgimento*, basada en la lucha de clases y en el estado²⁷⁸. La estructura social vigente hasta el momento ha cambiado completamente: ya no tiene sentido hablar de la nación, la iglesia o el ejército. El nuevo poder ya no se basa en la conservación y la posesión, sino en la producción y el consumo. La “entropía burguesa” de la que habla Pasolini se refiere al cambio en la estructura de poder que significa la condición pequeñoburguesa de la sociedad. En pleno 1968 Pasolini escribe que para los jóvenes revolucionarios ya no es posible “mirar a la burguesía objetivamente a través de la mirada de otra clase social (...). En suma, a través del neocapitalismo la burguesía se está convirtiendo en la condición humana. Quien ha nacido en esta entropía no puede, metafísicamente, estar fuera de ella en modo alguno. Es el fin”²⁷⁹. Aunque la espiritualidad que desprende el huésped hace que los personajes burgueses de *Teorema* se den cuenta de su condición, o incluso de su “enfermedad”, siguiendo la terminología pasoliniana, son incapaces de remediarla. Pasolini los condena a la autodestrucción, la locura y la muerte²⁸⁰. La revolución cultural que anhelaba el cineasta dependía de la hegemonía del marxismo, que serviría de garantía de la libertad del ser humano. Creía firmemente en la condición revolucionaria de la clase campesina (una idea de hecho formulada por Gramsci, a quien admiraba), que luego se vio traicionada. Descubrir el error de estas intuiciones significó para el autor una frustración y desencanto que vemos en *Salò*.

Siguiendo esa línea, si habíamos visto a un príncipe de Salina que testimoniaba cómo se derrumbaba su mundo aristócrata con el *Risorgimento*, ahora acudimos a un segundo ocaso. Desde la revisión histórica, Luchino Visconti habla de un momento análogo de la historia de Italia, pues, como a finales del siglo XIX, en los años 60 se estaba presenciando el final y principio de una forma de vida. Visconti elige adaptar la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa – acordémonos la condición de aristócrata de ambos – para hablar de las contradicciones del nuevo orden social que supuso el milagro económico y el neocapitalismo a partir de las que presentó el proceso de unificación. Lampedusa comparte una visión inmovilista y profundamente pesimista de la historia que niega la evolución social, motivo por

²⁷⁸ MARINIELLO, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, pp. 318-319.

²⁷⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Aldo Garzanti Editore, Milán, 1972, pp. 157-158.

²⁸⁰ En cambio, la asistente de la familia, Emilia, representa la clase trabajadora, la mirada externa a la burguesía. Pretende purificarse del contagio con los burgueses volviendo a su pueblo y rechazando todo tipo de comodidades hasta que su sacrificio le permita empezar una nueva vida. Con ecos comunistas, es el personaje más optimista del film.

el cual suscitó muchas polémicas por parte de la crítica de izquierdas, que la tildó de retrógrada y a su autor de esteta refinado y decadente²⁸¹. Con estos antecedentes, no nos sorprende que cuando Visconti, aristócrata y comunista, decidió adaptar la novela de Lampedusa iniciara un proyecto para resolver las contradicciones entre el inmovilismo decadente del novelista y el materialismo histórico²⁸² para construir su propio discurso, acorde con la concepción gramsciana del *Risorgimento*, esto es, una revolución fallida e insuficiente. En este momento – si bien *Senso* fue una especie de prólogo – Visconti inicia su discurso sobre la decadencia de la aristocracia, tanto moral como física y económica.

Visconti y sus guionistas decidieron condensar el argumento de la novela omitiendo la parte final²⁸³, concentrando la historia en los dos años que comprenden desde el desembarco de las tropas garibaldinas en 1860 hasta la derrota de éstas a manos del ejército de Saboya en 1862. Con el fusilamiento de los insurrectos y la alianza entre la antigua nobleza borbónica y el nuevo gobierno piamontés, la revolución llega a su fin. Resulta paradójico como la revolución, responsable del derrocamiento del antiguo orden, ha impuesto de nuevo el orden; la máxima del sobrino del príncipe, Tancredi, cobra más sentido que nunca: “es necesario que todo cambie, si queremos que todo siga igual”. Sin embargo, la caída de los Borbones, el declive inevitable de la vieja aristocracia, la unificación del país y la revolución burguesa significaran el fin del mundo del protagonista tal y como lo conoce. Visconti se siente en la misma posición en los años 50 y 60: aunque los efectos del boom dibujen la silueta de una sociedad extremadamente próspera, envuelta de un entusiasmo algo similar al de los burgueses favorecidos por la unificación, en realidad la burguesía emergida del milagro económico se caracteriza por la insatisfacción, la frialdad, el vacío y las falsas apariencias. Podríamos decir que, a cambio del bienestar material, las clases dirigentes han perdido su vitalidad, su alma. Ambos momentos históricos suponen transformaciones profundas, y la gran mayoría de los autores que hemos tratado las observan y las analizan entendiéndolas como algo negativo y desesperanzador.

Efectivamente, en los años 60 asistimos a la confirmación de sus profecías a partir del profundo desasosiego que vivieron los militantes de izquierda a causa de la muerte de Palmiro

²⁸¹ CARANDO, Valerio; GUTIÉRREZ HERRANZ, Rosa; LONGHI, Ludovico. *De Escipión a Berlusconi: una historia de Italia en 50 películas*. Editorial UOC, Barcelona, 2019, p. 81.

²⁸² Término creado por Friedrich Engels y el marxista ruso Gueorgi Plejánov siguiendo el marco de Karl Marx que constituye un marco conceptual para entender la historia. Explica las revoluciones políticas y sociales a raíz de la contradicción entre las relaciones de producción y la lucha de clases, y está en contra de la visión burguesa de la historia, refiriéndose a la historia de las ideas y de los hombres ilustres.

²⁸³ En la novela de Lampedusa, la historia se alarga hasta después de la muerte del príncipe de Salina y la primera década del siglo XX.

Togliatti, líder histórico del PCI. Algunos cineastas de la época (los hermanos Taviani, Francesco Maselli, Pier Paolo Pasolini, Valerio Zurlini, Nanni Loy y Carlo Lizzani) intentaron elaborar un proyecto colectivo de homenaje, pero las diferencias estilísticas y poéticas entre ellos provocaron que no se elaborara dicho proyecto. La vida cultural, social, política y cinematográfica del momento entraba en una fase de declive, y pocos años después explotaron las manifestaciones, las protestas y la violencia que caracterizó un período de agitación social y política marcado por una serie de incidentes por parte de la extrema izquierda y la extrema derecha, del terrorismo político. Fueron los denominados años de plomo, que también se vieron protagonizados por un malestar laboral generalizado y una gran cantidad de huelgas en las fábricas, así como estudiantiles. Este clima resultó en una desestabilización de la vida civil y del Estado que jamás había sido visto en Italia.

Retomando el cine de Visconti y las obras estudiadas anteriores a este período, sin duda es el que más podemos relacionar con la literatura de entre los cinco directores analizados, dada su conocida costumbre de partir de argumentos literarios. No obstante, la tendencia a adaptar obras narrativas y teatrales no fue un caso singular, sino que varios realizadores activos en los años 50 y 60 se decantaron por acudir o referenciar la literatura, entre los que destacamos a Mauro Bolognini y Francesco Maselli. Hemos visto como la cinematografía italiana desde sus inicios se inspiraba en novelas decadentistas, en la era del cine mudo. Se trata de unas obras impregnadas de un carácter crepuscular, melancólico y pesimista que encaja a la perfección con el mundo que habitaron Rossellini, Antonioni, Fellini, Visconti, Pasolini y sus guionistas, o así es como nos lo muestran. Sus personajes son víctimas del declive en la moral que provoca el nuevo orden, un hecho del que también se percataron autores de diversas épocas como Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli y Alberto Moravia, quienes en sus novelas exploraron el comportamiento humano en una sociedad moderna fragmentada.

Aunque toda antología sea, por defecto, incompleta, creemos que a lo largo del presente trabajo de investigación hemos configurado una visión comprensiva del cine italiano de autor, indagando en su contexto histórico y social, en qué preocupaciones los llevó a plasmar estos temas y en los estilos inconfundibles de cada uno de ellos, que convierte a estos cinco títulos en unos films imprescindibles tanto en la filmografía italiana como en la mundial.

Bibliografía y hemerografía

- ANTONIONI, Michelangelo. *Para mí, hacer una película es vivir*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2002 (1994).
- ARISTARCO, Guido. *L'utopia cinematografica*. Sellerio editore, Palermo, 1984.
- ARROWSMITH, William. *Antonioni. The poet of images*. Oxford University Press, Nueva York, 1995.
- BERNARDI, Sandro. "Pasolini e l'uso dell'allegoria in *Teorema*" en *Studi novecenteschi: XXXI*, 67/68, Fabrizio Serra Editore, Pisa, 2004.
- BLANCO, Lucio. "Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini" en *Trama y fondo: revista de cultura*, nº28, Valladolid, 2010.
- BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. Continuum International Publishing Grup, Londres, 1983.
- BONDANELLA, Peter. *The Films of Federico Fellini*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- BONDANELLA, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Bolognini*. Ministero degli Affari Esteri, Roma, 1978.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Fondazione Giovanni Agnelli, Turín, 1996.
- BRUNETTA, Gian Piero. "Longhi e l'officina cinematografica" en PREVITALI, Giovanni. *L'arte di scrivere sull'arte*. Editori Riuniti, Roma, 1982.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano (4 vol.): dal miracolo economico agli anni novanta (vol 4)*. Editori Riuniti, Roma, 2001.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano (4 vol.): dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959 (vol 3)*. Editore Riuniti, Roma, 2001.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano (4 vol.): il cinema del regime 1929-1945 (vol 2)*. Editore Riuniti, Roma, 2001.

- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano (4 vol.): il cinema muto 1895-1929 (vol 1)*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. University of California Press, Berkeley, 2020.
- BRUNI, David; PRAVADELLI, Veronica. *Studi viscontiani*. Marsilio, Venecia, 1997.
- BURKE, Frank; WALLER, Marguerite R. *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. University of Toronto Press, Toronto, 2002.
- CAMPARI, Roberto. *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*. Marsilio, Venecia, 1994.
- CARANDO, Valerio; GUTIÉRREZ HERRANZ, Rosa; LONGHI, Ludovico. *De Escipión a Berlusconi: una historia de Italia en 50 películas*. Editorial UOC, Barcelona, 2019, p. 81.
- CESARE, Tony. "Pasolini's Theorem" en: *Film Criticism*, vol. 14 nº 1, Michigan Publishing, Michigan, 1989.
- DALLE VACCHE, Angela. *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. University of Texas Press, Texas, 2008.
- ESPOSITO, Vincenzo. "Lo spettacolo della decadenza: Il Gattopardo di Visconti" en *Meridiana: Revista di Storia e Scienze Sociali*, nº69, Nápoles, 2010.
- FANTUZZI, Virgilio. *Pier Paolo Pasolini*. Mensajero, Bilbao, 1978.
- FERRERO, Adelio (et al.). *Michelangelo Antonioni: una "presenza" nel cinema italiano*. Circolo monzese del cinema, Monza, 1962.
- FONT, Domènec. *Michelangelo Antonioni*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.
- FRANCO, Mario. "Un aristocratico marxista, Luchino Visconti: Il Gattopardo e il Risorgimento" en *Meridiana: Rivista di Storia e Scienze Sociali*, nº69, Nápoles, 2010.
- GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*. Da Capo Press, Boston, 1998.
- GOURMONT, Remy De. *An anthology of French symbolist & decadent writings*. Atlas Press, Londres, 1994, p. 12.
- GUARNER, José Luis. *Pasolini*. XXV Festival Internacional del Cine, San Sebastián, 1977.

- GUARNER, José Luis. *Roberto Rossellini*. Fundamentos, Madrid, 1973.
- GUNDLE, Stephen. "Film in Context: *La Dolce Vita*", en: *History Today*, vol. 50, nº1, Londres, 2000.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Visconti, le sens et l'image*. Éditions de la Différence, París, 1984.
- KEEL, Anna; STRICH, Christian (ed.): *Fellini por Fellini*. Fundamentos, Madrid, 1978.
- KEZICH, Tullio. *Fellini. La vida y las obras*. Tusquets Editores, Barcelona, 2007 (2002).
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *Il gattopardo*. Feltrinelli Editoriale, Milán, 2013 (1958).
- LARMOUR, David H.J.; SPENCER, Diana (ed.): *The sites of Rome: time, space, memory*. Oxford University Press, Oxford, 2007.
- LIANDRAT-GUIGUES. Suzanne. *Luchino Visconti*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.
- LIEHM, Mira. *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*. University of California Press, Berkeley, 1984.
- MARINIELLO, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.
- MARQUEZE POUÉY, Louis. *Le mouvement décadent en France*. PUF (Presses universitaires de France), París, 1986, p. 19.
- MARTINI, Andrea. *La bella forma. Poggioli, i calligrafici e dintorni*. Marsilio, Venecia, 1992.
- MASI, Stefano; LANCIA, Enrico. *I film di Roberto Rossellini*. Gremese Editore, Roma, 1987.
- MELENDO, Ana. *Antonioni. Un compromiso ético y estético*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010.
- MICCHICHÈ, Lino. *Luchino Visconti. Un profilo critico*. Marsilio, Venecia, 1996.
- MOLLICA, Vincenzo; NICOSIA, Alessandro; FABBRI FELLINI, Francesca. *Il centenario. Fellini nel mondo*. Gangemi Editore, Roma, 2021.
- MONCLÚS, Antonio. *Pasolini. Obra y muerte*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1976.
- MONTERDE, José Enrique (ed.). *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Festival Internacional de Cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2005.

- MONTERDE, José Enrique. “Roberto Rossellini: entre el rechazo y la veneración” en *Dirigido por*, nº 124, Barcelona, 1985.
- MORONI, Mario; SOMIGLI, Luca (eds.). *Italian modernism: Italian culture between decadentism and avant-garde*. University of Toronto Press, Toronto, 2004.
- NATALINI, Fabrizio. *Ennio Flaiano: una vita nel cinema*. Artmide Edizione, Roma, 2005.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Luchino Visconti*. Doubleday, Nueva York, 1968.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Aldo Garzanti Editore, Milán, 1972.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Il Caos*. Editore Riuniti, Roma, 1995 (1979).
- PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti corsari*. Aldo Garzanti Editore, Milán, 1975.
- PASOLINI, Pier Paolo; GUMPERT, Carlos. *Teorema*. Altamarea, Madrid, 2022 (1968).
- PIÑOL LLORET, Marta. “Michelangelo Antonioni y la incomunicación” en: *Miradas ascéticas. Poéticas del distanciamiento en el cine moderno y contemporáneo*. Shangrila Ediciones, Valencia, 2022.
- PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Sansoni, Florencia, 1996 (1930).
- QUAGLIETTI, Lorenzo. *Storia economico-politica del cinema italiano*. Editori Riuniti, Roma, 1980.
- QUINTANA, Àngel. *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1997.
- QUINTANA, Àngel. *El projecte didàctic: Roberto Rossellini*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1996.
- QUINTANA, Àngel. *Roberto Rossellini*. Cátedra, Madrid, 1995.
- RICCIARDI, Alessia. *After La Dolce Vita: A Cultural Prehistory of Berlusconi's Italy*. Stanford University Press, California, 2012.
- RINALDI, Rinaldo. *Pier Paolo Pasolini*. Mursia, Milán, 1982.
- RIPARI, Edoardo. *Storia cinematografica della letteratura italiana*. Carrocci, Roma, 2015.

- RUMBLE, Patrick. *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. University of Toronto Press, Toronto, 1994.
- SPACKMAN, Barbara. “Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio” en *Project MUSE*, Cornell University Press, Nueva York, 2018.
- SPILA, Piero. *Pier Paolo Pasolini*. Gremese Editore, Roma.
- TASSONE, Aldo. *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*. Fluir Ediciones, A Coruña, 2005 (2002).
- TINAZZI, Giorgio (ed.): *Écrits 1936-1985*, Cinecittà Internacional, Roma, 1988.
- TINAZZI, Giorgio; MICCICHÈ, Lino (eds.). *Il cinema italiano degli anni '50*. Marsilio Editori, Venecia, 1979.
- TINAZZI, Giorgio. *Michelangelo Antonioni*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 2005 (2002).
- VIANO, Maurizio. *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. University of California Press, Berkeley, 1993.

Filmografía

Cronaca di un amore (Michelangelo Antonioni, 1950)
Europa 1951 (Europa'51, Roberto Rossellini, 1951)
Los inútiles (I vitelloni, Federico Fellini, 1953)
Senso (Luchino Visconti, 1954)
Gli sbanditi (Francesco Maselli, 1955)
Las amigas (Le amiche, Michelangelo Antonioni, 1955)
El bello Antonio (Il bell'Antonio, Mauro Bolognini, 1960)
Juventud corrompida (I delfini, Francesco Maselli, 1960)
La aventura (L'avventura, Michelangelo Antonioni, 1960)
La dolce vita (Federico Fellini, 1960)
La noche (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961)
La viaccia (Mauro Bolognini, 1961)
Leoni al sole (Vittorio Caprioli, 1961)
Anima nera (Roberto Rossellini, 1962)
Crónica familiar (Cronaca familiare, Valerio Zurlini, 1962)
El desorden (Il disordine, Franco Brusati, 1962)
El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)
"Il lavoro", *Boccaccio '70* (Luchino Visconti, 1962)
La escapada (Il sorpasso, Dino Risi, 1962)
Senilità (Mauro Bolognini, 1962)
El gatopardo (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963)
Fellini ocho y medio (Otto e mezzo, Federico Fellini, 1963)
La corrupción (La corruzione, Mauro Bolognini, 1963)
La noia (Damiano Damiani, 1963)
La rimpatriata (Damiano Damiani, 1963)
Antes de la revolución (Prima della rivoluzione, Bernardo Bertolucci, 1964)
Il magnifico cornuto (Antonio Pietrangeli, 1964)
Los indiferentes (Gli indifferenti, Francesco Maselli, 1964)
Giulietta de los espíritus (Giulietta degli spiriti, Federico Fellini, 1965)
Las manos en los bolsillos (I pugni in tasca, Marco Bellocchio, 1965)
Sandra (Vaghe stelle dell'orsa, Luchino Visconti, 1965)

Grazie, zia (Salvatore Samperi, 1967)
La China está cerca (La Cina è vicina, Marco Bellocchio, 1967)
“La strega bruciata viva”, *Le streghe* (Luchino Visconti, 1967)
Dillinger ha muerto (Dillinger è morto, Marco Ferreri, 1968)
Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968)
“Discutiamo, Discutiamo”, *Amore e rabbia* (Marco Bellocchio, Elda Tattoli, 1969)
El conformista (Il conformista, Bernardo Bertolucci, 1970)
La caída de los dioses (La caduta degli dei, Luchino Visconti, 1969)
Pocilga (Porcile, Pier Paolo Pasolini, 1969)
Un bellissimo novembre (Mauro Bolognini, 1969)
Muerte en Venecia (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1970)
El jardín de los Finzi-Contini (Il giardino dei Finzi-Contini, Vittorio De Sica, 1971)
El último tango en París (Ultimo tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972)
Luis II de Baviera (Ludwig, Luchino Visconti, 1972)
La circunstancia (Ermanno Olmi, 1973)
La gran comilona (La Grande bouffe, Marco Ferreri, 1973)
Confidencias (Gruppo di famiglia in un interno, Luchino Visconti, 1974)
El portero de noche (Il portiere di notte, Liliana Cavani, 1974)
La gran burguesía (Fatti di gente per bene, Mauro Bolognini, 1974)
Novecento (Bernardo Bertolucci, 1974)
El inocente (L'innocente, Luchino Visconti, 1976)
Un borghese piccolo piccolo (Mario Monicelli, 1977)
Así como eres (Così come sei, Alberto Lattuada, 1978).