

DI LUI COSA NE SAI. UNA PANORÁMICA DEL CINE ITALIANO DEL SIGLO XXI

*Di lui cosa ne sai. A general view
of the Italian cinema in the XXIst century*

PAOLINO NAPPI

Más allá del indudable declive del cine italiano, acosado por la monopolización y dependiente de la televisión, los primeros años del siglo XXI han visto la afirmación de nuevos cineastas así como una relativa recuperación de la industria cinematográfica italiana. Gracias al éxito de películas como *Il divo* o *Gomorra*, parece que el interés mediático por el cine italiano ha aumentado considerablemente. En este contexto, numerosos directores han iniciado o continuado su carrera en los últimos años a lo largo de todo el país, mientras que directores ya consagrados trabajan todavía produciendo películas de gran calidad.

Beyond the unquestionable decline of Italian cinema, pestered by increasing monopolization and financially supported by television, the first years of the XXIst century have seen the emergence of new directors along with the relative recovery of the Italian film industry. Due to the success of films such as Il divo or Gomorra, it seems that the interest of the media towards Italian cinema has increased considerably. In this context, directors across the country have started or continued their career, and other well-established directors are still working and producing high quality films.

*Fecha de envío: 23 de septiembre de 2012
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2012*

En la Mostra de Venecia del año 2009, en el marco de las “Jornadas de los autores”, se presentó una película del director romano Valerio Jalongo cuyo curioso título era *Di me cosa ne sai* (Qué sabes de mí). Basada en entrevistas a directores, productores, guionistas y otros representantes del cine italiano, la encuesta intentaba contestar a unas preguntas tan sencillas como desconsoladoras: ¿Quién acabó con el cine italiano? ¿Cómo se pasó del cine más bonito del mundo a la peor televisión del globo? En un país que en la larga *era berlusconiana* iba perdiendo cada día más libertad de información y prestigio internacional – una situación sistemáticamente registrada por informes internacionales y clasificaciones en los cuales Italia se hallaba por debajo de países

como Namibia o las Islas Salomón¹, la larga trayectoria declinante del cine se podía convertir en la metáfora perfecta de la decadencia de la cultura de una nación entera.

Según una visión algo apocalíptica pero sustancialmente cierta, ese cine vital y central para la vida cultural de un país y para su imagen al extranjero que había caracterizado la edad de oro de los sesenta (Fellini, Antonioni, Visconti, Pasolini...), año tras año, crisis tras crisis, después de la deriva del cine de género setentero y ochentero, había sido sustituido definitivamente por la televisión. Un infausto relevo que tendría su acmé entre los años

¹ Véase el informe de Freedom House del año 2009 en <http://www.freedomhouse.org/report/freedom-press-2009/italy>

PAOLINO NAPPI es licenciado en Cine y Comunicaciones por la Universidad Roma Tre de Roma y en Letras Modernas por la Universidad Federico II de Nápoles. Actualmente es doctorando en Lenguas y Literaturas en la Universitat de València.

Palabras clave:

- Cine italiano
- Nuevos cineastas
- Película
- Trayectoria

Keywords:

- Italian cinema
- New directors
- Film
- Career

ochenta y noventa, gracias a la afirmación del duopolio Rai-Mediaset, empresas convertidas en receptáculos de una televisión homologada, de baja calidad, interesada casi únicamente en el acaparamiento de cuotas de mercado publicitario. Una dictadura absoluta del índice de audiencia a la que la televisión de estado – antes modelada sobre el noble ejemplo de la BBC– había acabado por sucumbir.

En este contexto en el año 1985 tuvo lugar la batalla, verdaderamente simbólica, combatida por Federico Fellini frente a Mediaset en contra de las interrupciones publicitarias durante la transmisión de películas de cine; en la pugna entre el creador de *La dolce vita* y el *tycoon* Silvio Berlusconi (en cierto sentido dos visiones del mundo enfrentadas) no es difícil imaginar cuál de los dos acabó ganando. Los años noventa, después de la terrible década anterior, habían visto efectivamente la afirmación de nuevos autores –entre otros, Giuseppe Tornatore, Gabriele Salvatores, Mario Martone, Paolo Virzì, Silvio Soldini, los independientes Paolo Benvenuti, Daniele Cipri y Franco Maresco: todos activos también en el decenio siguiente– pero en el contexto de un cine definitivamente reajustado, tanto desde el punto de vista industrial, como con respecto a su repercusión en el tejido cultural de la nación.

Hoy en día en Cinecittà, donde Fellini rodó una buena parte de sus obras maestras, se realizan sobre todo programas de televisión, *Grande Fratello* incluido. Incluso en los últimos meses se discute, entre las comprensibles protestas de los trabajadores –allí donde un tiempo trabajaban los profesionales del “Hollywood en el Tíber”–, sobre qué hacer de este lugar simbólico condenado quizá a convertirse en ruinas de la antigua gloria.

Hoy, cuando solo el 10% de las películas recupera los costes de producción gracias a las entradas –el público en las salas ha disminuido el 90% respecto al de los años sesenta–, el cine italiano depende financieramente de la televisión. El duopolio de la pequeña pantalla tiene, en el ámbito cinematográfico, su correspondiente en el dominio de Rai Cinema y de Medusa, propiedad de Mediaset. En un contexto completamente revolucionado (o involucionado) si lo comparamos con la época áurea, los productores de cine casi nunca invierten dinero propio, actuando esencialmente de mediadores entre la financiación (con dinero que procede sobre todo de las ayudas del Estado o de las dos “hermanas”) y los directores. Se

producen pocas películas fuera de este marco. Algunos productores-mediadores de éxito (Domenico Procacci de Fandango, Riccardo Tozzi de Cattleya) se han convertido en autores *sui generis*, hasta el punto que es posible detectar estilos propios y unas constantes en sus producciones.² No obstante, siguen subsistiendo, entre muchísimas dificultades, agónicos productores independientes, así como cineastas que se autofinancian proponiendo un cine noblemente artesanal.

En 2011, gracias sobre todo al éxito de un puñado de comedias, la presencia en el mercado del cine italiano ha aumentado sensiblemente, quitando espacio a la siempre hegemónica producción americana. Con 132 películas producidas enteramente con capitales italianos, la cuota de mercado alcanzada el año pasado fue del 35% (contra el 46% de películas americanas, el 8% de inglesas y el 2% de francesas). En cierto sentido un verdadero récord: unos datos que parecen en parte confirmados en lo que va de 2012.³ Pero sería ilusorio cantar victoria. Las últimas obras de Nanni Moretti o Paolo Sorrentino han tenido un buen resultado en la taquilla, mientras que el cine de autor más periférico ha contribuido poco a alcanzar ese admirable porcentaje, ya que las verdaderas “revelaciones” comerciales resultan ser sobre todo comedias generacionales o de espíritu televisivo: *Immaturi*, de Paolo Genovese; *Che bella giornata*, de Gennaro Nunziante; *Qualunque sia*, de Giulio Manfrendonia (dignas seguidoras de *Benvenuti al Sud*, el gran éxito de 2010 que llegó a verse también en pantallas españolas).⁴ Otra cuestión crucial es la distribución: para muchos jóvenes directores el problema principal no es tanto –o no es solo– realizar una película, sino conseguir

² 'Lo stile dei produttori. I veri autori del cinema italiano', *Brancaleone*, 1, (2006), L'Ancora del Mediterraneo, Nápoles.

³ *Il cinema italiano in numeri. Anno solare 2011*, MiBac Direzione Generale per il Cinema, ANICA, Roma, 2012.

⁴ Estas comedias se podrían situar a medio camino entre los llamados *cine-panettoni* que se estrenan puntualmente en navidad (películas de una comicidad vulgar, estereotipada, a veces escatológica, que apuntan con éxito a un público televisivo normalmente ajeno a las salas de cine) y las comedias más estructuradas y ambiciosas de Carlo Verdone, un veterano del género, y sobre todo Paolo Virzì, para muchos el verdadero heredero de la tradición de la comedia italiana de los años sesenta y setenta (véase por ejemplo la reciente *La prima cosa bella*, de 2010).

que su obra encuentre el público en las salas. Las nuevas tecnologías, como el cine *on line*, pueden ser un recurso precioso, aunque en Italia estos nuevos circuitos distributivos sufren cierto retraso. Mucho trabajo queda por hacer. El cine italiano, por otro lado, raramente consigue salir de sus fronteras: el caso de España, donde las películas italianas apenas superan el 2% del mercado, es muy representativo.⁵

¿Quién acabó con el cine italiano?

¿Cómo se pasó del cine más bonito del mundo a la peor televisión del globo?

En este contexto de atomización industrial, con muchos elementos de debilidad, algunas señales de homologación que repercuten en la taquilla y mucha incertidumbre hacia el futuro, el cine italiano del nuevo milenio ha podido presentar también a unos jóvenes directores originales, nuevas miradas sobre una realidad en continua transformación o sobre un pasado más o menos reciente, la atención a territorios inéditos, así como ha visto el retorno (o la confirmación) de cineastas prestigiosos.

En nuestro breve recorrido, sin omitir los autores ya conocidos a nivel internacional y los viejos maestros, también focalizaremos nuestra atención sobre una producción en parte poco visible incluso en su país de origen, intentando dibujar un cuadro sintético –y necesariamente muy parcial: por razones de espacio no incluiremos el cine documental, un sector muy importante cuantitativa y cualitativamente⁶ de los nombres, los títulos y las tendencias más destacables de un cine que tal vez ha dejado de ser "grande" sin dejar de ser, al mismo tiempo, un cine vivo y, ¿por qué no?, necesario.

⁵ Los datos del año 2011 sobre las cuotas de mercado se encuentran disponibles en la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en la siguiente página: <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2011/CineCuota.html>

⁶ Sobre el *cine de lo real* italiano de los últimos años, riquísimo de nombres y de obras aunque condenado por el sistema distributivo a un *estatus* de semi-invisibilidad, véase el reciente *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, ed. de Giovanni Spagnoletti, Marsilio, Venecia, 2012.

DE UN FANTASMA Y DE NUEVAS MIRADAS. En el primer lustro de siglo, algo nuevo pareció asomarse al panorama cinematográfico italiano. Algunos directores, con nombres más o menos inéditos para el gran público, realizaron obras de sorprendente éxito que en unos pocos casos consiguieron salir también de los lindes nacionales: Ferzan Özpetek, con *Le fate ignoranti* (2001) y sobre todo *La finestra di fronte* (2003); Gabriele Muccino, con *L'ultimo bacio* (2001); Alessandro D'Alatri, con *Casomai* (2003); Sergio Castellitto, un actor muy popular pasado detrás de la cámara ya desde 1999, con *Non ti muovere* (2003). A éstos se pueden añadir otros directores y otros títulos, asimilables a los precedentes por cierta atingencia temática o tonal, aunque no tan exitosos en la taquilla: Giuseppe Piccioni (*Luce dei miei occhi*, 2002; *La vita che vorrei*, 2004), Michele Placido (*Ovunque sei*, 2004); Cristina Comencini (*La bestia nel cuore*, 2005); Roberto Faenza (*I giorni dell'abbandono*, 2005).

Se trataba de un cine que se dirigía en su mayoría a un público relativamente culto con una buena presencia de mujeres, un público "nuevo" de lectores de periódicos y de libros (en un país que leía y sigue leyendo cada vez menos) que probablemente desdeñaban la vulgaridad de los espectáculos televisivos. Las historias contadas eran las de treintañeros en crisis sentimental y existencial que acaban enamorándose de adolescentes (*L'ultimo bacio*), publicitarios en búsqueda del amor y del sentido de la vida (*Casomai*), supervivientes del holocausto que hacen buenas migas con vecinas infelices y mal casadas (*La finestra di fronte*), mujeres en crisis que flirtean con el submundo *queer* de una Roma aparentemente transgresora (*Le fate ignoranti*), hombres, mujeres y familias asolados por traumas terribles, aburrimiento, infidelidad o todo a la vez (*La bestia nel cuore*, *Non ti muovere*, *I giorni dell'abbandono*, *Ovunque sei*), y así sucesivamente. Los rostros de los actores protagonistas, como los *plots*, también parecían intercambiables: Luigi Lo Cascio, Sergio Castellitto, Margherita Buy, Stefano Accorsi.

Algunos críticos, no tomando en serio una paradoja conceptual como la expresión "producto medio de autor" que fue afianzándose en tiempos de optimismo, identifican a estos nuevos y exitosos directores de *Weltanschauung* neo-burguesa con escritores presumiblemente en boga entre el mismo público, tipo Susanna Tamaro, Margaret Mazzantini,

Stefano Benni, Melania Mazzucco y –símbolo de la nueva narrativa de calidad a la medida del público *midcult*– Alessandro Baricco.⁷ Una vez desenmascarado lo *politically correct* de sus contenidos, revelado el conservadurismo de sus estrategias retóricas y estilísticas, estas obras dejaron de ser el signo de una nueva época cinematográfica. Los cineastas tomaron, como era previsible, caminos propios, bien insistiendo en su universo “poético” (Özpetek) o variando temas, estilos e incluso territorios de acción (Muccino, por ejemplo, ya afincado en Hollywood desde 2006, en 2010 volvió a la patria para realizar la secuela de su gran éxito, *Baciami ancora*).

El cine italiano del nuevo milenio ha podido presentar también a unos jóvenes directores originales, nuevas miradas sobre una realidad en continua transformación o sobre un pasado más o menos reciente, la atención a territorios inéditos, así como ha visto el retorno (o la confirmación) de cineastas prestigiosos

Si el “cine medio de autor” se revela pues un fantasma adecuado a tiempos de pseudo-autoralidad difusa, otras obras y otros nombres mucho más relevantes han ido emergiendo en el panorama del cine italiano de este comienzo de milenio. Muchos de estos cineastas, aunque muy distintos por estilo, formación o personalidad, sin embargo se asemejan en algo: el redescubrimiento de la realidad, la búsqueda de una relación nueva con el mundo, la atención constante por la sociedad que les rodea. Mientras que la gran lección del neorealismo, la mayor aportación del cine italiano a la cultura mundial, sigue vigente (para muchos jóvenes directores el gran maestro es todavía Rossellini), las mejores películas de estos años no proponen una imposible vuelta a los orígenes, sino que buscan un “cuerpo a cuerpo” con lo real a partir de su elaboración-representación más

allá de los códigos del naturalismo; esto es, proponen una nueva visión.

De ahí también la eclosión del documental y su hibridación con otras formas: ya no se trata del “hermano menor” del cine de ficción, sino de una herramienta fundamental para relacionarse con lugares, hombres e historias.

En este sentido, el mejor cine italiano del siglo XXI presupone un corte radical con las tendencias mayoritarias de las dos décadas precedentes (intimismo, minimalismo, fuga de la realidad) y con el mencionado “producto medio” que a ellas volvían, en una fase histórica que quizá esté ya fuera de la posmodernidad.

Escribe Giovanna Taviani:

ai cocomeri e i tulipani di tanto cinema intimistico, ripiegato su se stesso entro i confini delle proprie mura domestiche, si oppongono ora paesi, lavoro, mondi, fabbriche, albanesi, uomini. In tutti si sente forte il desiderio, quasi viscerale, di uscire dal nichilismo morbido che ha caratterizzato gli anni Ottanta e Novanta; di portare l'occhio della macchina da presa lontano dai bagliori delle vetrine e dal chiasso della società dello spettacolo, per riscoprire il grigiore delle periferie, il male che si annida fuori e dentro le case, l'esistenza di popolazioni altre –albanesi, macedoni, maghrebini–, che rappresentano da sempre il rimosso del nostro cinema.⁸

Un momento de rara atención mediática internacional fue sin duda el Festival de Cannes de 2008, donde dos películas italianas, *Il divo* de Paolo Sorrentino y *Gomorra* de Matteo Garrone, se llevaron dos premios del concurso oficial. Como ocurre en estos casos, la prensa italiana quiso saludar el doble evento como el signo de un renacimiento del séptimo arte nacional. Sin ir más lejos, es incuestionable que las dos grandes novedades del cine de autor italiano de estos últimos años llevan los nombres de Garrone y Sorrentino (nacidos en 1968 y 1970 respectivamente), cuyas obras galardonadas en el festival francés representan en cierto sentido la *summa* de las respectivas ideas de cine. Y de su relación con lo real.

Il divo reconstruye con una puesta en escena barroca y una narración a veces laberíntica, pero siempre prodigiosamente controlada, algunos años críticos de la carrera política de Giulio Andreotti (encarnado por el actor sím-

⁷ Véase, por ejemplo, VINCENZO BUCCHERI, 'L'età neobaricca. Note sul prodotto medio d'autore', *Brancaleone*, 1, (2006) L'Ancora del Mediterraneo, Nápoles.

⁸ GIOVANNA TAVIANI, 'Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano', *Allegoria*, 57, año XXX (enero-junio de 2008), pp. 82-83.

bolo del cine italiano de los últimos años, Toni Servillo), entre el ocaso del régimen democristiano bajo los golpes de la magistratura y el épico juicio por mafia al que el *divo* Giulio tuvo que someterse. Sin miedo al exceso estilístico y expresivo, Sorrentino dibuja un cuadro abrumador de los entrelazamientos de poderes oficiales y ocultos que caracterizó una parte de la historia republicana de Italia, focalizando despiadadamente su atención sobre la figura, enigmática e inquietante a la vez, más representativa, entre símbolo e iconografía, de cuarenta años de sustancial monopartidismo. Las obras precedentes del director napolitano contenían ya los caracteres más reconocibles de un autor con una identidad muy fuerte: *L'uomo in più* (2001), *Le conseguenze dell'amore* (2004), *L'amico di famiglia* (2006) son apólogos de una humanidad que se sitúa entre lo aparentemente "banal" y lo *borderline*, constituida por personajes paradójicos pero también profundamente humanos, cuyas historias, más allá de cualquier verosimilitud, son contadas con un estilo agresivo, exuberante. En este sentido, la última *This Must Be the Place* (2011), una rica coproducción internacional rodada entre Irlanda y EEUU y protagonizada por la estrella Sean Penn, con su mezcla de patetismo y manierismo, puede representar el repliegue sobre sí misma de una visión peculiar del mundo y del cine.

Las dos grandes novedades del cine de autor italiano de estos últimos años llevan los nombres de Garrone y Sorrentino (nacidos en 1968 y 1970 respectivamente)

Gomorra de Matteo Garrone, inspirada en el best-seller de Roberto Saviano (*Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, 2004), es otra obra auténticamente visionaria, pero en un sentido opuesto respecto al cine de Sorrentino. Enfrentándose sin prejuicios al infierno de la camorra napolitana, en los lugares reales de su dominio (el barrio de Scampia de Nápoles, el *hinterland* de la capital de Campania, la provincia de Caserta), Garrone consigue hacer *tabula rasa* de las representaciones mediáticas del fenómeno mafioso. Combinando de manera magistral una mirada antropológica que filma de cerca los rostros (la mayoría de los actores son no

profesionales), el lenguaje (los personajes hablan casi siempre en napolitano y la película circuló en Italia con subtítulos) y los territorios, con una puesta en escena rigurosísima al límite del formalismo, *Gomorra* congela el universo concentracionario del peonaje de la criminalidad organizada, despojándolo no solamente del halo mítico de gran parte de la ficción sobre la mafia, sino también de cualquier elemento atractivo y auto-justificativo. Con *Gomorra*, Matteo Garrone se autoproclama el verdadero nuevo autor "internacional" del cine italiano. Por otro lado, el perfil de un cineasta auténticamente innovador estaba ya perfectamente formado con el conjunto de sus películas anteriores: desde las semi-documentalistas *Terra di mezzo* (1996), *Ospiti* (1998), sobre el tema de los migrantes, y *Estate romana* (2000), con una visión inédita de la capital que se preparaba al Jubileo, hasta las más estructuradas *L'imbalsamatore* (2002), también ambientada en los alrededores de Nápoles, y la "norteña" *Primo amore* (2004), originalísimas y perturbadoras relecturas del *noir* desde un espíritu hiperrealista. La reciente *Reality* (2012), la historia de un pescadero napolitano y de su pérdida progresiva del contacto con lo real a través de una suerte de paranoia del Gran Hermano, nuevamente galardonada en la última edición del Festival de Cannes, es la confirmación de un nombre que ya no pertenece solo al cine italiano.

Dicho esto de las dos personalidades (relativamente) más conocidas del nuevo cine italiano de autor, nos queda una empresa imposible: dar constancia de los muchos nombres que, aunque no tan visibles, están contribuyendo en estos años a renovar trayectorias y representaciones. En un listado que será necesariamente muy limitado, no podemos excluir un cineasta tan riguroso como original, el milanés de origen sureño Michelangelo Frammartino (1968). Con solo dos largometrajes realizados, *Il dono* (2003) y *Le quattro volte* (2010), ha podido darse a conocer en los ambientes festivaleros europeos (Locarno, Cannes, Annecy) y a los *happy few* de un público de buena voluntad.⁹ Frammartino persigue un cine contagiado por el documental, donde la atención por las cosas, los seres vivos y los lu-

⁹ *Le quattro volte*, editada en España en DVD, se ha ganado en este país la atención de la crítica más atenta: véase, por ejemplo, SANTOS ZUNZUNEGUI, 'La naturaleza indiferente', *Caimán, Cuadernos de cine*, 52-1 (enero de 2012).

gares (la Calabria rural de los padres)¹⁰ diluye la estructura narrativa en un estilo “natural”, aparentemente imperturbable. En sus películas sin diálogos ni música, el espectáculo aparentemente casual del devenir de la vida y de la materia requiere un destinatario atento y paciente, finalmente liberado de los ritmos mediáticos dominantes.

Entre los directores que debutaron entre la última década del siglo pasado y los años dos mil, hallamos dos nombres de cierta fama: Emanuele Crialese (1965) y Daniele Vicari (1967). Crialese, después de haberse formado en EEUU (donde rueda una primera obra todavía inmadura, *Once We Were Strangers*, dedicada a la vida del los inmigrantes en Nueva York), se da a conocer al público y a la crítica con una película rodada en la remota isla de Lampedusa, *Respiro* (2002), en la que consigue unir una visión nueva del Sur –entendido más como lugar simbólico y existencial que en sus coordenadas históricas y geográficas– con el logrado retrato de una mujer anticonformista (gracias también a la interpretación de la actriz Valeria Golino). En las dos obras sucesivas, *Nuovomondo* (2006) y *Terraferma* (2011), ambas galardonadas en el Festival de Venecia, Crialese vuelve a su primera temática, la migración, vista en tiempos y lugares diferentes pero siempre desde una mirada simbólica, más allá de la historia o de la crónica: en la primera, el viaje de la esperanza de millones de italianos a principios del siglo XX; en la segunda, los desembarcos de “clandestinos” en las costas sicilianas (una vez más, Lampedusa) que suponen un encuentro entre dos Sures del mundo.

Como muchos otros directores recientes, Daniele Vicari en quince años de actividad ha ido alternando documentales con obras de ficción. Sus películas guardan una atención constante a la sociedad italiana, renovando la larga tradición del cine político (Francesco Rosi, Elio Petri, etc.). Después de *Velocità massima* (2002), una interesante ópera prima a medio camino entre cine de género y retrato social (la

historia se desarrolla alrededor del mundo de las carreras clandestinas en el extrarradio de Roma), Vicari ha rodado obras más ambiciosas, como *L'orizzonte degli eventi* (2005) e *Il passato è una terra straniera* (2008), adaptación de la homónima novela de Gianrico Carofiglio, ambientada en el *underworld* del juego de azar en Bari. Vicari también ha firmado documentales de gran interés, como el viaje en la Península *Il mio paese* (2006), que sigue las lejanas huellas del gran cineasta holandés Joris Ivens, quien en los años cincuenta había rodado el censurado documental *L'Italia non è un paese povero*, y el más reciente *La nave dolce* (2012), sobre la inmigración albanesa en los años noventa. La última película de Vicari, *Diaz* (2012), es una obra de alto presupuesto que reconstruye con pasión cívica, precisión y gran habilidad narrativa uno de los acontecimientos más controvertidos de la reciente historia italiana: la irrupción violenta de la policía en la escuela Diaz, en Génova, durante el G8 de 2001.

Entre otros directores emergentes dignos de mención encontramos a autores como Daniele Gaglianone, que después de dos pequeñas obras fuera de los esquemas (*I nostri anni*, 2000; *Nemmeno il destino*, 2004), ha alcanzado un delicado equilibrio aunando una mirada intensa y una sensibilidad documentalista en la reciente *Pietro* (2010); a Paolo Franchi, autor de obras esquivas pero siempre estimulantes como *La spettatrice* (2004) y *Nessuna qualità agli eroi* (2007); a Francesco Munzi, sobre todo por su primera película, *Saimir* (2004), duro *Bildungsroman* de un hijo de inmigrado dividido entre la tentación de la ilegalidad y un amor imposible; o a Alessandro Angelini con su drama carcelero *L'aria salata* (2007), una historia de padres e hijos irreconciliados.

Cerramos este rápido recorrido mencionando tres fulgurantes debuts de los últimos años: Saverio Costanzo y su tensa *tranche de vie* palestina (rodada en Calabria), *Private* (2004); la sorprendente incursión tras la cámara del actor Kim Rossi Stuart, *Anche libero va bene* (2006), historia de un frágil *padre padrone* de nuestro tiempo; Pietro Reggiani con *L'estate di mio fratello*, una de las mejores películas sobre la infancia del nuevo cine italiano. Se trata de obras distintas, que dirigen sus miradas sobre mundos, personajes y situaciones no reconducibles a un común denominador, pero basadas en la búsqueda común de una visión del mundo a partir del dato real.

¹⁰ Por cierta consonancia de lugares, temas y poéticas, se puede detectar un sutil hilo rojo que une las películas de Frammartino y la obra de un cineasta independiente fundamental, aunque poco conocido en España, Vittorio De Seta. Fallecido en 2011, después de haberse retirado en Calabria, De Seta dejó un puñado de películas profundamente innovadoras y en algunas de ellas (por ejemplo, la imprescindible *Diario di un maestro*, 1972, rodada para la televisión) investigó sobre ese territorio tan feo que se sitúa a caballo entre documental y ficción.

GEOGRAFÍAS E HISTORIAS. No solamente desde el punto de vista productivo, sino también en términos de paisaje narrativo y humano, el eje geográfico del cine italiano siempre ha sido Roma. En un género tan típico y clásico como la así llamada *commedia all'italiana*, la capital proporcionaba la mayoría de caracteres, lenguajes y escenarios que asumían, por así decirlo, una dimensión metonímica para retratar vicios, defectos y malas costumbres nacionales. Si bien es cierto que sobre todo el cine cómico ha ampliado su abanico dialectal o vernáculo (los toscanos Roberto Benigni, Leonardo Pieraccioni, Massimo Ceccherini; el pullés Checco Zalone; el napolitano Alessandro Siani, etc.), por otro lado el cine “medio” –a pesar de la crisis de Cinecittà– sigue siendo esencialmente romano-céntrico. Sin embargo, en territorios productivos menos trillados, es indudable que en los últimos años la geografía cinematográfica se ha ampliado sensiblemente y muy a menudo con una fuerte presencia de hablas locales no adaptadas –en el pasado se prefería casi siempre un más moderado y accesible “color” dialectal– y la única mediación de los subtítulos.

El Sur está particularmente presente en las películas de algunos nuevos cineastas. Si ya en los noventa se había manifestado una pequeña *nouvelle vague* napolitana con la afirmación de directores importantes (Mario Martone, Giuseppe M. Gaudino, Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo), la principal ciudad del Sur y muy a menudo sus territorios aledaños siguen encontrándose en obras reveladoras. A parte de las ya mencionadas películas de Garrone, cabe recordar el debut de Francesco Patierno, *Pater familias* (2003), ambientada en el contexto de degradación social de un pueblo de los alrededores de Nápoles. Otro director napolitano de gran interés es Vincenzo Marra quien, además de documentales, firma obras de ficción como *Tornando a casa* (2001) y *Vento di terra* (2004), en las que manifiesta la cercanía a una humanidad *verghiana* de pescadores y militares derrotados por un destino hostil.

En la región de Apulia se desarrollan las primeras dos películas de Alessandro Piva, la magmática y “artesanal” *LaCapaGira* (2000) y la comedia *Mio cognato* (2003), ambas inmersiones –también lingüísticas– en la peculiar antropología criminal de Bari, así como la obra de Edoardo Winspeare, quien en películas como *Sangue vivo* (2000) e *Il miracolo* (2003)

conecta el legado de la tradición de la *otra* Europa con la inquietud de los tiempos presentes.

En los últimos años la geografía cinematográfica se ha ampliado sensiblemente y muy a menudo con una fuerte presencia de hablas locales no adaptadas y la única mediación de los subtítulos

Los lugares del Sur llegan a ser incluso intercambiables: en la reciente *È stato il figlio* (2012), primera obra solitaria de Daniele Cipri después de una larga y fundamental filmografía junto con Franco Maresco, Brindisi hace las veces de una creíble y tangible Palermo. Por otro lado, Sicilia está presente en el cine contemporáneo sobre todo en sus microcosmos más alejados: la ya mencionada Lampedusa de Crialese; la isla de Favignana en *L'isola* (2003), interesante ópera prima de Costanza Quatriglio; las tierras interiores de Pasquale Scimeca (*Il cavaliere Sole*, 2009). Roberta Torre, milanesa afincada en Palermo, ha dedicado algunas de sus últimas obras a personajes femeninos emblemáticos: *Angela* (2002) es la historia de la mujer de un *boss* de la mafia; *I baci mai dati* (2010) cuenta las vicisitudes de una adolescente que la credulidad de sus paisanos ha convertido en una especie de santona.

Desde la remota y cinematográficamente casi invisible Cerdeña, proceden Salvatore Mereu, autor de obras interesantes como *Ballo a tre passi* (2003), *Sonetàula* (2008), doloroso cuento de iniciación a la vida de un pastor en los años a caballo del último conflicto mundial, y la reciente *Bellas mariposas* (2012), así como Enrico Pau, que en 2001 debutó con *Pesi leggeri*, ambientada en el mundo de los boxeadores de Cagliari.

En nuestro viaje por la península, dirigiéndonos hacia los Alpes, encontramos Turín, una ciudad que en los últimos años ha acogido numerosas producciones de cine, también gracias a la obra eficiente de una de las mejores Film Commissions del país. Davide Ferrario en su sorprendente éxito *Dopo mezzanotte* (2004) firma una lograda comedia metacine-matográfica que se desarrolla en los ambientes sugestivos de la Mole Antonelliana que acoge el Museo del Cine, mientras que los animados cuentos generacionales de Marco Ponti, *Santa Maradona* (2001) y *A/R Andata + Ritorno* (2004), se presentan también como una suerte

de redescubrimiento, a veces superficial, de los lugares de la ciudad. La capital piemontesa se muestra en cambio mucho más opaca, o incluso irreconocible, en las ya mencionadas obras de Paolo Franchi y Daniele Gaglianone.

En la misma región, pero en un contexto cultural y geográfico completamente distinto, encontramos el afortunado debut de Giorgio Diritti, *Il vento fa il suo giro* (2005). Ambientada, sin mencionarlos explícitamente, en los Valles Occitanos de la provincia de Cuneo, la película exhibe una inédita miscelánea lingüística –los actores actúan en italiano, francés y occitano– para contar, con ojo antropológico y poético, la historia de una integración fallida.

La laguna véneta y Chioggia son los lugares en los que se desarrolla la delicada historia de *Io solo Li* (2010), primera obra de ficción del documentalista Andrea Segre recientemente distribuida en España. La amistad entre una mujer china inmigrada y un pescador poeta oriundo de la ex-Yugoslavia ya afincado en la pequeña ciudad, es una muestra de una temática recurrente en el cine italiano reciente: la del encuentro entre culturas y sensibilidades en un país que se enfrenta cada día más a una realidad multicultural.

Milán, la segunda ciudad de Italia, no ha tenido en el cine una presencia adecuada a su importancia cultural e histórica. Directores emergentes en los años ochenta y sobre todo en los noventa, como Gabriele Salvatores y Silvio Soldini, han contribuido a cambiar la imagen de la ciudad más allá de los estereotipos, pero su visibilidad sigue siendo intermitente en la gran pantalla. Una poderosa representación coral de la ciudad contemporánea, finamente analizada como el escenario de una balzaquiana *comédie humaine* alrededor del tema del dinero, se encuentra en *A casa nostra* (2006), de Cristina Comencini. Una obra independiente, *Fame chimica* (2003), de Antonio Bocola y Sandro Vari, aunque imperfecta y no siempre calibrada en la puesta en escena, muestra en cambio el Milán del extrarradio, cuya vida fluye entre el aburrimiento, la pequeña criminalidad y la ilusión de la fuga. Marina Spada en *Come l'ombra* (2006) presenta la capital lombarda como el marco de una historia de soledad y de otro encuentro de almas y culturas que no desemboca en un desenlace reconciliador.

Junto a geografías “nuevas”, el cine italiano reciente también se ha enfrentado al tratamiento de la memoria colectiva. Es más, en

algunos casos una perspectiva geográfica periférica se ha unido de forma fecunda con el relato histórico. Es lo que se observa en la obra más interesante de este ámbito –la mayor contribución del cine en la celebración del centésimo quincuagésimo aniversario de la unificación nacional–: *Noi credevamo* (2010), de Mario Martone. Acogida con escasa atención en el Festival de Venecia de aquel año, en más de tres horas de duración la película cuenta la historia, articulada y accidentada, de tres jóvenes procedentes de Cilento, una región rural del Sur, y de su tricenal militancia en las luchas por un estado italiano unificado y republicano. Novela histórica cinematográfica (el guion corre a cargo del director y de Giancarlo De Cataldo a partir de la novela homónima de Anna Banti), es una obra difícil porque decide no contar directamente los grandes eventos del Risorgimento, centrándose más bien en las distintas trayectorias, los errores, sobre todo la pasión y la consiguiente desilusión de los tres protagonistas, cuyas acciones a lo largo del tiempo se entrelazan, desde abajo, con hechos y personajes contados por los manuales de historia (y transferidos borrosamente a la memoria del italiano “medio” llamado en 2011 a la celebración nacional, entre los vientos blandos de un revisionismo sensacionalista que describe la unificación italiana como una desgracia absoluta para el Sur).¹¹

Il resto di niente (2004), de la directora napolitana Antonietta De Lillo, inspirada en la homónima novela de Enzo Striano sobre la vida de Eleonora Pimentel Fonseca, noble portuguesa que se inmoló por la crucial Revolución napolitana del 1799, se decanta por un estilo más contemporáneo, lejano de los códigos del cine histórico.

A una historia más reciente mira, en cambio, *L'uomo che verrà* (2009), de Giorgio Diritti, que recuerda la masacre de Marzabotto a manos de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial desde el punto de vista de una niña y de su familia de campesinos.

El mismo Giancarlo De Cataldo de *Noi credevamo*, uno de los escritores más conocidos del panorama literario italiano, es también el guionista de la adaptación de su propia novela, *Romanzo criminale* (2005), dirigida por Michele Placido. Partiendo del filtro de la no-

¹¹ Véase por ejemplo el exitoso “panfleto” PINO APRILE, *Tutto quello che è stato fatto perché gli italiani del Sud diventassero «meridionali»*, Piemme, Milano, 2010.

vela policiaca, en la estela de un sector de éxito de la literatura italiana de los últimos años, De Cataldo y Placido dan vida a un intricado *noir* metropolitano que cuenta las empresas criminales de los miembros de la Banda de la Magliana, todos presentados con *appeal* novelesco, y sus relaciones con los poderes ocultos de todo tipo, desde la masonería y la mafia hasta el Vaticano.

Romanzo criminale, por otro lado, propone apelar a la memoria colectiva –siempre insuficiente en un país que olvida a menudo las páginas más negras de su pasado–, adaptando al *noir* quince años de historia italiana: mientras que el resultado funciona muy bien desde el punto de vista espectacular y narrativo, no siempre parece adecuado, por la misma rigidez de la codificación genérica, para una narración histórica *sui generis*.

En la más reciente *Vallanzasca – Gli angeli del male* (2010), sobre el epónimo criminal milanés de los años setenta, Placido, esta vez sin la colaboración de De Cataldo, sigue en la estela del exitoso *Romanzo*.

Un cine de compromiso político atento a la historia reciente es también el de Marco Tullio Giordana. Después de haber contado la historia de Peppino Impastato en *I cento passi* (2000), el director milanés, junto con los guionistas veteranos Stefano Rulli y Sandro Petraglia, ha creado una suerte de gran novela popular bajo el título pasoliniano de *La meglio gioventù* (2003).¹²

El cine italiano vive hoy también de nombres ya afianzados, autores de distintas generaciones que pueden contar con una filmografía prestigiosa, con premios importantes y, en ciertas ocasiones, con una prolífica “segunda juventud”. Es el caso de Ermanno Olmi, Bellocchio, Gianni Amelio o Bertolucci

Abarcando desde los años sesenta hasta el presente, la película (rodada inicialmente

para la televisión y luego estrenada en las salas con buen éxito) gira en torno a las vicisitudes de dos hermanos muy distintos entre ellos, un psiquiatra y un policía, en tanto *excursus* de las etapas principales de la historia republicana: las protestas de los años sesenta, el terrorismo, la crisis industrial, el escándalo Tangentopoli, etc. En *Romanzo di una strage* (2012), Giordana vuelve a otro episodio traumático de la historia reciente, el atentado terrorista de Piazza Fontana en Milán, que en 1969 marcó para Italia la fecha de inicio de los así llamados años de plomo.

LOS HÁBITOS NUEVOS DE LOS MAESTROS. El cine italiano vive hoy también de nombres ya afianzados, autores de distintas generaciones que pueden contar con una filmografía prestigiosa, con premios importantes (algunos de ellos tributados a la carrera) y, en ciertas ocasiones, con una prolífica “segunda juventud”.

Es el caso de Ermanno Olmi (1931), quien todavía nos ha ofrecido películas valiosas y, sobre todo, muy originales. Después de un decenio, los noventa, pobre en obras (el cineasta lombardo rodó solo *Il segreto del bosco vecchio* y la televisiva *Genesi: La creazione e il diluvio*), Olmi irrumpe silenciosamente en el nuevo siglo con una película difícil y severa como *Il mestiere delle armi* (2001), que narra con cierto ascetismo formal las últimas vicisitudes de un condotiero del siglo XVI, Giovanni de las Bandas Negras, durante el pasaje histórico que vio la introducción de las armas de fuego en el arte de la guerra. Ambientada en el paisaje casi abstracto de la Pianura Padana, a pesar de un estilo anti-espectacular y de un argumento aparentemente peregrino, la película consigue ganar cierto favor tanto de crítica como de público. La sucesiva *Cantando dietro i paraventi* (2003) retoma las temáticas de la guerra y de la paz, de la traición, de la pérdida de equilibrio entre hombre y cosmos, transfiriéndolas a una China teatralizada y fabulística, donde pueden felizmente encontrarse sugerencias *à la* Borges (el título y el argumento proceden de un cuento de *Historia universal de la infamia*), además de contar con la “reinención” de un actor acostumbrado a otros contextos cinematográficos: Carlo Pedersoli, alias Bud Spencer. El gusto al apólogo y también la alternancia entre lenguaje austero y *détournements* de paradójica ligereza convierten *Centochiodi* (2007) en la obra más repre-

¹² Encontramos el afortunado título también en un volumen sobre el cine italiano de principios de siglo: *La meglio gioventù. Nuovo Cinema. Italiano 2000-2006*, ed. de Vito Zaggarro, Marsilio, Venecia, 2006.

sentativa del último Olmi. Suerte de actualización del itinerario cristológico a orillas del río Po, el film narra la parábola protagonizada por un profesor de filosofía (Raz Degan, ex modelo israelí: otra elección original) que, tras haber *crucificado* decenas de libros en la biblioteca de su universidad (los cien clavos del título), decide entregarse a una vida sin superestructuras ideológico-culturales en pos de la posibilidad de refundar las relaciones entre hombre y divinidad fuera de cualquier tipo de iglesia. Una espiritualidad “herética” que se traduce en la necesidad de acoger al otro también caracteriza la última obra de Ermanno Olmi, *Il villaggio di cartone* (2010). Transgrediendo su promesa de dedicarse únicamente al cine documental (el año anterior había rodado las “rurales” *Terra madre y Rupi del vino*), Olmi pone en escena el personaje de un viejo cura en crisis (interpretado por el actor inglés Richard Lonsdale) que decide montar un campamento de clandestinos en su iglesia. Con estas dos últimas películas, Olmi vuelve a los temas más personales, típicos de su mejor inspiración, los mismos que habían definido su obra maestra *L'albero degli zoccoli* (1978), pero los mezcla con elementos espurios, con una estética del desplazamiento que se adapta a los tiempos en que vivimos.

Ocho años más joven que Olmi, Marco Bellocchio (1939) es quizá el “maestro” más sorprendente de los últimos tres lustros. Los años ochenta y parte de los noventa habían supuesto una suerte de clausura para su cine: los temas de siempre –la crítica a las instituciones sociales, *in primis* la familia, la fuerza de las pulsiones físicas y psíquicas, la aportación vital del universo onírico– habían sido encauzados en un estilo más recóndito, cerebral, fuertemente deudor de sugerencias psicoanalíticas, una tendencia que culmina en la colaboración con el psiquiatra Massimo Fagioli. A partir de dos adaptaciones literarias realizadas entre clasicismo y renovación, el von Kleist de *Il principe di Homburg* (1996) y el Luigi Pirandello de *La balia* (1999), el cine de Bellocchio pareció tomar un nuevo impulso que dura hasta hoy y que, afortunadamente, no da señales de cansancio. Los años dos mil empiezan con una gran obra, *L'ora di religione* (2002), en la que el cineasta –también autor del guion– vuelve al espíritu y a la fuerza de su primera película, la inolvidable *I pugni in tasca* (1965), narrando con una magistral mezcla de elementos grotesco, poesía y ensoñación, la

historia del pintor Picciafuoco (Sergio Castellitto), hijo *malgré lui* de una presunta santa. De un año más tarde es *Buongiorno, notte* (2003), una extraordinaria reconstrucción-reinvención de uno de los episodios más traumáticos de la historia reciente de Italia, el secuestro y asesinato de Aldo Moro. Hibridando de manera inextricable realidad onírica y discurso histórico, Bellocchio crea una obra política de gran originalidad y eficacia. Lo mismo se podría decir de *Vincere* (2009), donde se evoca la historia de Benito Albino Dalser, hijo ilegítimo de Mussolini y de Ida Irene Dalser, y el trágico epílogo de la relación entre la mujer y el futuro dictador. El hecho de que el mismo actor, Filippo Timi, dé vida al personaje de Mussolini (que en un momento dado desaparece de la ficción para “materializarse” únicamente en imágenes de archivo) y al hijo enfermo mental, crea un cortocircuito que revela la fuerza única de un cine que reivindica una vez más la imaginación al poder. En 2006 y en 2010 Bellocchio da a luz dos títulos aparentemente “menores” y tal vez más experimentales (el primero es una reflexión sobre el cine y la creación, el segundo es una peculiar película rodada “en familia”), respectivamente *Il regista di matrimoni* y *Sorelle mai*, mientras que la última obra, *Bella addormentata* (2012), vuelve nuevamente a un cine de valor social pero siempre profundamente *sui generis*: con una estructura compleja, estratificada y una historia que llama a la memoria del espectador el caso muy conocido de Eluana Englaro, Bellocchio se enfrenta al tema de la eutanasia y de la responsabilidad personal y colectiva con respecto al derecho a una muerte digna.

De una generación sucesiva a la de Bellocchio, Nanni Moretti (1953) es uno de los cineastas italianos más apreciados, tanto en su país como en el resto de Europa, y sobre todo en Francia, donde fue presidente de jurado en el Festival de Cannes de 2012. En 2001, en el mismo Cannes, el director romano se llevó la Palma de oro con *La stanza del figlio*: marcando un cambio sensible con respecto a las obras del precedente decenio (*Caro diario*, de 1993, y *Aprile*, de 1998, habían presentando un cine ensayístico en el que se fundía autobiografía, ironía, libertad poética y discurso civil), la película de principios de siglo se enfrenta con un tema hartado difícil, el dolor por la muerte de un hijo. El luto del protagonista, un psicoanalista interpretado por el mismo Moretti –que renuncia a muchos de los tics e idiosincrasias de

su alter ego ficcional-, y de la familia constituida por su mujer y la hija adolescente, es narrado con un estilo antinaturalista que excava en la cotidianidad, los gestos y los detalles nimios, para acercarse a una condición psicológica por otro lado “impenetrable”. Si esta manera de acercarse al dolor no es siempre eficaz a lo largo de la narración, en cambio el epílogo deja el espacio para una posibilidad de catarsis, un momento de auténtica, aunque púdica, emoción. Es sabido que Moretti es un cineasta perfeccionista, que prepara sus proyectos con mucho detenimiento guardando sobre ellos, hasta el último momento, un cuidadoso silencio. Después de *La stanza del figlio*, tuvieron que pasar cinco años antes de la entrega de una nueva obra: *Il caimano* (2006) es una película muy peculiar, una vez más su autor sorprende público y crítica presentando una criatura agudamente metacineamatográfica. Es la historia de un productor de película de serie B que se enfrenta con las hipocresías y las mezquindades del mundo del cine (personificado por algunos logrados personajes de segundo plano), y con la dificultades de una vida sentimental y familiar al borde del fracaso, persiguiendo el proyecto de una directora novel: una película sobre Silvio Berlusconi (interpretado por el mismo Moretti). A pesar de algunas polémicas que en un principio le habían frenado, en 2007 Moretti acepta la dirección del importante Torino Film Festival, escaparate del mejor cine independiente, no solo italiano. El año siguiente participa, como actor y guionista, en *Caos calmo* (2008), una adaptación de cierto éxito de la homónima novela de Sandro Veronesi dirigida por Antonello Grimaldi. Habrá que esperar hasta 2011 para ver una nueva obra del cineasta: *Habemus papam*, protagonizada por un extraordinario Michel Piccoli, es la historia de un pontífice reluciente, metáfora dramática y polisémica detrás de la cual se pueden vislumbrar, entre otras cosas, la disolución generalizada del sentido de responsabilidad de los supuestos poderosos y la falta de guías, no solo espirituales, en una sociedad que parece haber perdido cualquier tipo de coordenada. *Habemus papam* continúa el discurso sobre el poder empezado por la película anterior, de la que conserva una alta tensión dramática y un estilo sugestivo, lúcidamente visionario.

El calabrés Gianni Amelio (1945) se ha convertido desde 2008 en el sucesor de Moretti en la dirección artística del Torino Film Festival.

Después de tres auténticas obras maestras rodadas a lo largo de la última década del siglo XX (*Il ladro di bambini*, 1992, *Lamerica*, 1994, *Così ridevano*, 1999), en el nuevo milenio el director sigue trabajando sobre la idea de un cine riguroso, humanista, abierto a la historia y a la sociedad. Después de un óptimo documental para la televisión dedicado a la memoria del terrible seísmo que en el noviembre de 1980 afectó las poblaciones de Campania y Basilicata, *La terra è fatta così* (2002), Amelio vuelve a la ficción con el delicado *Le chiavi di casa* (2004), libremente inspirado en la novela *Nati due volte*, de Giuseppe Pontiggia. Es la historia de un padre treintañero que encuentra después de muchos años al hijo adolescente que padece una grave discapacidad motora. Amelio traza con precisión la “crónica” de un acercamiento recíproco narrada sin concesiones a lo espectacular o a lo patético. Otro encuentro y otro itinerario de “formación” adulta encontramos en *La stella che non c'è* (2006), cuyo *plot* también se inspira en una obra literaria, *La dismissione* de Ermanno Rea. El viaje a través de China del ex obrero especializado Renato Buonavolontà, en búsqueda de un alto horno defectuoso procedente de la acería donde trabaja un tiempo, es también una historia de amor imposible entre un hombre que ya no tiene su propio lugar en el mundo y una mujer, una traductora china que había conocido en Italia y que encuentra fortuitamente en Shanghai. La última película de Amelio, una coproducción entre Francia, Italia e Argelia, es una enésima adaptación: el cineasta abandona temporalmente la literatura italiana para poner en escena, conservando el título, la novela póstuma de Albert Camus, *Le Premier homme* (2011). La búsqueda del padre, un tema central en el cine de Amelio desde siempre, es el punto de partida para contar la guerra de independencia argelina en una película donde la Historia se cruza dramáticamente con los devenires personales del joven protagonista.

Si Olmi, Bellocchio, Moretti y Amelio en estos primeros años del siglo siguen realizando sus obras como en las décadas precedentes, alcanzando en muchos casos resultados excelentes, otros maestros del cine italiano (por ejemplo, el fundamental Ettore Scola, coetáneo de Olmi, cuya última obra fue la interesante *Gente di Roma*, de 2003), ya sea por su edad o por las modificaciones de las condiciones pro-

ductivas, han reducido año tras año su actividad hasta el silencio.

Mientras a finales de 2012 se espera el estreno comercial de *Io e te*, el retorno a la dirección de Bernardo Bertolucci (1941) –que adapta la novela homónima de Niccolò Ammaniti– a casi diez años de distancia de *The Dreamers* (2003), al principio del año ha tocado a los hermanos Paolo y Vittorio Taviani (nacidos respectivamente en 1931 y 1929) estar en la cresta de la ola. Después de algunos trabajos para la televisión italiana, los dos cineastas volvieron a la gran pantalla con una coproducción internacional, *La masseria delle allodole* (2007): protagonizada por la española Paz Vega y el alemán Moritz Bleibtreu, la película se enfrentaba a un argumento importante y difícil como el genocidio armenio. Pero es la reciente *Cesare non deve morire* (2012), que ganó la competición del último Festival del cine de Berlín, la obra con la que los Taviani han podido ganarse meritoriamente un espacio en las crónicas cinematográficas internacionales. Los dos directores, a partir de la puesta en escena del *Julio César* de Shakespeare por parte de un grupo de presos de la cárcel de Rebibbia, mezclan una vez más cine y teatro, vida y ficción, representación y extrañamiento “brechtiano”.

Imposible no mencionar, en este recorrido entre lo viejo y lo nuevo, tres grandes directores que nos han dejado en los últimos cinco años: Mario Monicelli, fallecido en el 2010; Dino Risi, que le precedió en dos años; y, naturalmente, Michelangelo Antonioni, muerto en el 2007. Éste, aunque debilitado por una larga enfermedad, había vuelto detrás de la cámara con un episodio de la película colectiva *Eros* (2004), junto con Wong Kar-wai y Steven Soderbergh. Vulgarmente considerados los “padres” de la comedia italiana, Monicelli y Risi fueron dos grandes maestros de cine, autores de obras fundamentales como *I soliti ignoti* (1958), *La grande guerra* (1959), *L'armata Brancaleone* (1966), el primero, y *Una vita difficile* (1961), *Il sorpasso* (1962), el segundo.

Mientras que Dino Risi en los últimos años había preferido dedicarse a la escritura (la deliciosa autobiografía *I miei mostri* fue publicada por Mondadori en 2004), Monicelli dirigió en 2006 su último largometraje, *Le rose del deserto*. A partir de una novela de Mario Tobino, el cineasta nos contaba algunos episodios y personajes “menores” de la guerra en Libia, con esa mirada a la vez irónica y humana tan típica de toda su filmografía, siempre *du côté de los perdedores* de la vida y de la historia.