

NEORREALISMO ITALIANO

David Caldevilla Domínguez

Profesor Doctor Contratado Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid

El cine neorrealista italiano ha sido elevado al concepto de estilo artístico de la séptima arte. Su origen se encuadra en los años inmediatamente anteriores y posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

¿Movimiento o escuela?. Si atendemos al puro concepto cinematográfico, nos hallamos ante un tipo de cine desarrollado por una serie de directores y autores en forma de acciones colectivas e individuales. Reacción declarada al régimen fascista de Mussolini, que Italia sufrió desde 1922 a 1945, y que concluyera con el fusilamiento de éste al norte de Italia mientras trataba de huir camuflado con soldados a la neutral Suiza. En este caldo de cultivo surgió el llamado “nuevo cine italiano”, que emprendió rumbos estilísticos totalmente distintos a los políticamente correctos de la época de la hegemonía fascista.

No es árbol el cine de un solo fruto: Junto al neorrealismo, aparecieron dos corrientes cinematográficas con el mismo denominador común: la oposición al cine propagandístico del régimen. La primera, es la llamada corriente de los *calígrafos*, donde destaca el director Alberto Lattuada (*Giacomo el idealista*, 1943) y cuyo rasgo principal era la adaptación de obras literarias antiguas al medio audiovisual, corriente ésta muy al gusto de los primeros pasos cinematográficos ítalos. La segunda, es la línea de la *objetividad documental*, denominada así por su enconada crítica a la objetividad oficial (marcada con la figura del héroe) que llevan a cabo.

Sin embargo, “il nuovo stilo” que más repercusión tuvo en el cine extranjero y que produjo mejores largometrajes es el Realismo Nuevo (“Neorrealismo” como denominación del nuevo concepto).

EL TÉRMINO

El nombre de neorrealismo fue utilizado por primera vez por el intelectual Norberto Barolo, para referirse a una película francés (*El muelle de las brumas*, 1938, de Marcel Carné) que más tarde se encuadró dentro del otro realismo, el tildado de poético (descripción de la realidad utilizando la sensibilidad propia de la poesía).

No obstante a quien consideramos como avanzado y que aplicó el término neorrealismo a la nueva corriente cinematográfica surgida en la Italia de la posguerra fue Umberto Bárbaro, crítico y guionista de cine que recuperó el término de Barolo en

un artículo de la revista *Il Film* (Roma), en 1943. Bárbaro analiza en el artículo “*El muelle de las brumas*” lo interesante que sería tratar la realidad del mismo modo que se hace en la citada película. Fue un hallazgo casual, pero muy efectivo.

Se denominó neorrealismo porque se trataba de un "nuevo" realismo italiano (en este sentido, el maestro Visconti rechazaba absolutamente el prefijo "neo") que nada tenía que ver con el realismo de la época silente italiana (títulos como *Assunta Spina*, de Gustavo Serena, y *Sperduti nel buio*, de Nino Mortoglio).

Al contrario que en otros países como Francia o la antigua Unión Soviética, en Italia no se heredó la influencia de los grandes directores rusos como Pudovkin o Eisenstein, sino que apareció un estilo estrictamente nacional, intransferible e italiano. Así, en cada una de sus obras se respira esa "*italianeidad*", tanto en el aspecto formal como en el temático.

Es importante entender que el prefijo "neo" no se refiere a las obras nuevas del cine italiano en relación a las del período anterior a la guerra, sino a la nueva realidad (quizá antigua como la vida misma, pero sin los edulcorantes de los *fascios de combattimento*) de la vida nacional que se convirtió en el tema por excelencia de esta corriente cinematográfica.

El neorrealismo cambia la visión de la séptima arte como mera forma de distracción para, haciendo honor a su nombre, convertirse en una herramienta de polémica y crítica social a la situación de posguerra que sufrió Italia durante y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial. Recordemos el Pentateuco salmantino de 1953 (tan sólo unos años después de la puesta de largo del Neorrealismo italiano) en el que Juan Antonio Bardem definió nuestro cine patrio como: “*políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico*”. Contra esto se rebeló el cine y los cineastas italianos con el orgullo nacional herido tras una guerra mundial perdida y una posterior guerra civil sin solución de continuidad.

ASPECTOS FORMALES

¿En qué radica su sustancial diferencia con lo anteriormente realizado en la séptima arte para que este “movimiento estético” (por el momento lo calificaremos de tal) sea elevado a los altares de arte con estilo propio?:

El contenido: para entender el contenido del cine neorrealista hay que hacer una pequeña reflexión sobre su antecedente inmediato, es decir, la cinematografía italiana del período 1930-1943. Marcada por el signo del fascismo, es decir, por la censura, el arte cinematográfica no podía levantar un vuelo sostenido más allá de la atenta vista avizor de sus guardianes. Las películas no podían mostrar la delincuencia o la pobreza y tampoco estaba permitida la sátira; se trataba de dar la imagen de una nación

intachable y perfecta, al estilo del Imperio de las *Fasces Littore*. Las producciones, por lo tanto, debían ser constreñidas a historias sin trasfondo social, con un simple fin de divertimento y siempre utilizadas como instrumentos de propaganda del régimen “*ad maiorem gloriam duci*”.

Desde 1945 (con la derrota militar y en plena guerra civil) se observa un copernicano giro en las producciones audiovisuales, donde unos se decantaron por un mero formalismo o decorativismo insustancial (como Soldati, Castellani, Lattuada, Poggioli o Alessandrini) y otros, en cambio, más radicales, como por ejemplo Lizzani tomaron el camino de la crítica social encubierta bajo un tono realista llevado más allá de una simple formulación de principios. Sea como fuere, el hecho es que el neorrealismo pronto advirtió un registro y tono muy diferente al conocido durante la etapa fascista.

De este modo, el más significativo elemento que permite comprender el efecto de "ruptura" de los primeros largometrajes del nuevo movimiento, como *Roma, città aperta* (Rossellini, 1945) o *Sciusciá* (De Sica, 1946), es que en ellos se refleja con total transparencia la Italia triste, en blanco y negro y hambrienta de la posguerra, la resistencia y los caídos en la contienda. Sin embargo, esta temática no supone, ni mucho menos, una novedad de la historia del cine. La verdadera grandiosidad de este movimiento se refiere específicamente a su estilo. S. Chatman asevera en su magistral *Historia y discurso* que todo relato se basa en un qué (contenido semántico o historia) y un cómo (trazos formales y estéticos o discurso), de ahí la inseparable dicotomía entre ambos, quienes, en visión ecléctica u holística, significan más en y a partir de su unión de lo que la simple adición de sus partes confortantes podía aportar.

El estilo: En este campo también se produjo una ruptura total con el cine elaborado hasta 1945. Se pasa del espectáculo, las estrellas y los grandes estudios (estilo desarrollado por Hollywood -en italiano traducido por el concepto Mussoliniano de Cinecittá- y que el régimen había intentado copiar burdamente), a un “nuevo cine”, que sacrificaba abiertamente la perfección técnica a favor de la eficacia de la expresión directa. En términos generales, las innovaciones que introdujeron los cineastas neorrealistas al lenguaje audiovisual fueron, entre otras y principalmente, las siguientes:

- *El sentimiento sobre la imagen:* Siguiendo la línea del cine de Charles Chaplin, el neorrealismo da más importancia a los sentimientos que a la composición icónica, pero sin desprestigiar ésta. Se otorga mucha importancia al guión como foco fundamental de expresión, por lo que el *peso de los diálogos* es fundamental. Suelen utilizar el dialecto (Italia posee muchos) como forma de lenguaje más esencial y más auténtica, lo que conecta perfectamente con la idea de retratar la realidad tal y como la perciben.

- *La muerte del actor*: Se basa en la idea, ya mencionada, de presentar la realidad sin ningún artificio. Así, no es de extrañar que uno de los “estandartes” del neorrealismo fuera el de: “¡Abajo las estrellas!”. El cine, como ya había experimentado Frederich Murnau, no necesita de actores, sino de hombres y mujeres (técnicamente los llamaban “tipos” –al más puro estilo costumbrista-naturista de Zola o Galdós- en vez de actores) que narren su propia vida, que no actúen, sino que se comporten como son y que se encarnen a sí mismos. Se trata de una ecuación de base paritaria ser = parecer. El actor, nos dice el neorrealismo, no debería existir, pues cada uno debe ser el intérprete de sí mismo, y el querer que un hombre recite lo que experimenta otro es falsear la realidad. Quizá la huella soviética es más palpable aquí que en ningún otro momento de la historia del cine.

De necesidad virtud, bien podría ser el lema de esta decisión actoral ya que también hallamos como razón de esta ausencia de profesionales del arte de Talía la derivada de la imposibilidad de pagarlos, debido a la pobreza en la que Italia se vio sumida en la posguerra. Por esta misma causa, los medios de realización eran tremendamente sencillos y sobrios.

-*Dos nuevos tipos: la mujer y el niño*: El cine neorrealista, como hemos comentado, utiliza (arque)tipos, en vez de actores. Introdujo, además, dos no muy utilizados anteriormente en la séptima arte. El primero de ellos fue la mujer, debido a que, durante los últimos años de la guerra, el cine italiano apenas contaba con intérpretes femeninas. Esto se ve con total claridad en filmes como: *Nosotras las mujeres* o *Roma a las once*. El otro tipo que introduce es el niño, elemento influenciado (una vez más) por el cine de Charles Chaplin (*The kid*, 1921). El cual fue perfectamente explotado en películas como *Ladrón(es) de bicicletas* (1948) o *Milagro en Milán* (1950), ambas de Vittorio de Sica.

-*El recurso de la improvisación*: Es un recurso indispensable de este estilo cinematográfico, ya que para describir la realidad hay que entender su naturaleza dinámica. Por ello, no hay rigidez, todo es flexible y cambiante. Ejemplo de ello es la película *Paisá* (1946, Rossellini), en la que el director únicamente dejó preestablecido, antes de grabar, el lugar del rodaje. Después hizo transportar allí todo el equipo, reclutó actores no profesionales en el momento y realizó entre ellos encuestas para precisar el curso que debía seguir el argumento.

La posición moral: Es el *alma mater* que mejor define este movimiento. Todas las cintas expresan una fulgurante necesidad de sinceridad, de descripción cruda de la realidad; Y siempre con un fin didáctico a nivel moral. Muchos de los directores neorrealistas eran cercanos al Partido Comunista Italiano, que tantos fieles arrastró durante décadas en Italia. El cine neorrealista tiene una serie de principios morales

(entre los que destaca la importancia del hombre) que siguen una línea de origen cristiano. Así se ve, en toda la obra de Rossellini o Pasolini (homosexual, católico y comunista), marcada por la caridad, o en la de De Sica, marcada por la solidaridad.

El sentido de protesta: Cuyo objetivo era impulsar la séptima arte no como una forma de entretenimiento, sino como método de crítica, como instrumento político.

El Nuevo Realismo pretendía hacernos reflexionar sobre nosotros mismos, nuestras creencias y prejuicios, y romper el muro que separaba la Italia deprimida de la próspera modernidad. Una fase de espejo Lacaniana, en el Callejón del Gato Unamuniano.

TEMÁTICA

¿Hacia dónde apuntar con la cámara?... Todo hecho de la realidad verdadera puede ser digno de exhibición para los neorrealistas. Si bien es cierto que entre los directores no todos los temas gozaron de igual importancia. Así, la guerra es uno de los favoritos del movimiento; como puede verse en las citadas películas de Rossellini: *Roma, città aperta* (1945) rodada con la retirada de las tropas alemanas en directo o *Paisá* (1946). Este último es un verdadero ejemplo de esta temática. También la *posguerra* fue uno de los motivos más recurrentes en el neorrealismo y una amplia gama de películas versan sobre ella, como *Sciuscià* (*Lustrabotas* de 1946), de Vittorio de Sica. En esta película, se describe fielmente la infancia en tiempos de sufrimiento (como es una posguerra) y pobreza.

No obstante, la comedia y la sátira también tuvieron cabida en el neorrealismo. Las películas que se adhieren a este tipo de temática, se han encuadrado dentro del llamado "neorrealismo rosa". Estas cintas tratan algunos temas típicos en este movimiento pero bajo el prisma de la comedia, cuando no de farsa. Una película que ejemplifica a la perfección este estilo crítico-humorístico es *Vivere in pace* (1946, Luigi Zampa)

ORÍGENES

Aunque el estreno de *Roma, città aperta* (1945, Rossellini), se considera el nacimiento del movimiento neorrealista italiano, existen una serie de obras y directores que ya entrevén el espíritu del "nueva realidad del cine italiano".

El primer antecedente cronológico no pertenece al ámbito cinematográfico, sino al literario. Se trata del escritor Giovanni Verga, con obras como *Historia de una cantante* (1873), *Eva* (1873), *Nedda* (1874) y, sobre todo, con *la malavoglia* (La mala voluntad, 1881) que constituyó un referente inmediato a uno de los títulos más relevantes de la historia del neorrealismo: *La terra trema* (1948, Luchino Visconti).

En los antecedentes cinematográficos, destaca *Sperduti nel buio* (Perdidos en la oscuridad, 1914) del director Nino Martoglio es una película con estilo documental, interés por lo social y totalmente realista, es decir, llena de valores típicos del neorrealismo.

Ya en tiempos del fascismo, destaca el cine de Mario Camerini, quien en películas como *Maciste contra el jeque* (1922), *El gran día de Fígaro* (1931) y sobre todo en *Il cappello a tre punte* –El sombrero de tres picos- (1934) mostró un cine realista, con interés hacia el hombre y la vida humilde, y con gran carga humorística y sentimental. Una especie de sainete costumbrista, por traducirlo al idioma patrio. El relato de la vida verdadera, real, cotidiana italiana durante el régimen de Mussolini provocó su censura inmediata.

Igualmente, un hito destacado entre los antecedentes del neorrealismo es la obra del director Alessandro Blasetti. Se trata de un autor muy polifacético, que encontró la estética neorrealista con *1860* (1933), largometraje considerado uno de los más claros precursores del movimiento. En esta película se observan elementos típicos del neorrealismo, como el empleo de intérpretes no profesionales.

Sin embargo, el padre intelectual-estético del neorrealismo, según Vittorio de Sica y Roberto Rossellini, fue el marsellés Marcel Pagnol con su película *Angela* (1934), que podría encuadrarse dentro de lo que hemos denominado “neorrealismo rosa”.

Otro ejemplo destacado de la cinematografía italiana que anticipó el advenimiento del espíritu neorrealista fue *Uomini sul fondo* (Hombres en el fondo, 1941), del director Francesco de Robertis. Título protagonizado por auténticos marineros, en el que el drama vivido por la tripulación de un submarino encalado en el fondo del mar era contado con estilo documental.

Pero sin duda alguna, todos los críticos convienen en que el antecesor por excelencia del neorrealismo italiano fue la película *Ossessione* (Obsesión, 1943) de Luchino Visconti. *Ossessione*, se basa en el hecho principal de la novela *El cartero llama siempre dos veces* (1940, James Cain); el director trasladó, al ambiente y cultura italiana, el asesinato de un hombre por el amante de su esposa, con la complicidad de ésta. La película fue recortada por la censura fascista, pero aún así, tuvo gran éxito debido a la novedad de estilo (ya despuntaba el neorrealismo) y al gran uso que hizo del *travelling*.

CINECITTÁ Y EL CENTRO EXPERIMENTAL DE CINEMATOGRAFÍA

La mayoría de directores del movimiento neorrealista se formaron en el Centro Experimental de Cinematografía, cuyo destino era la institución *Cinecittá* (lugar a las afueras de Roma e inaugurado por el propio Mussolini con el fin de ofrecer los medios

técnicos necesarios para desarrollar sus ideas a los nuevos directores que salían del Centro Experimental de Cinematografía). Paradójicamente, el centro contó con una serie de profesores (incluido su director, Luigi Chiarini) que abogaban por una orientación de cine diferente, agudizando las destrezas técnicas y, sobre todo, perfilando una serie de contenidos censurados ordinariamente por el régimen.

Así, igual que el café Volpini aglutinó a los pintores de la escuela Nabis, el Centro Experimental de Cinematografía (el Hollywood fascista) constituyó el lugar de encuentro de autores decisivos en el futuro del neorrealismo, como Rossellini, Emer, Antonioni, Zampa, Germi y De Santis; y también fue punto de contacto entre críticos, directores, operadores, decoradores, estudiantes, teóricos, historiadores, técnicos y escritores, quienes intercambiaban vivamente sus ideas sobre esta arte nueva.

En este periodo, que podríamos llamar de gestación aparecen ya algunos títulos "neorrealistas". Destaca así, *El caballero de antifaz* (1940) de Alessandro Blasetti (lo realizó mientras fue profesor en el Centro Experimental de Cinematografía) o *Rosas escarlatas* (1940, Vittorio de Sica).

ETAPAS

1. Comienzos. El comienzo del neorrealismo cinematográfico italiano se marca en 1945, fecha de estreno de *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini. Esta película fue considerada también un manifiesto de cambio del nuevo cine, algo semejante a lo que representó para el cine soviético el estreno de *El acorazado Potemkin* (1925, Serguei Eisenstein). La película de Rossellini muestra el alma de resistencia antinazi de la población romana ante la salida de las tropas alemanas empujadas por la ofensiva aliada. Es impresionante la cruda veracidad de la expresión, aunque convendremos en que la maestría del guión y las condiciones históricas y cinematográficas son, sin lugar a dudas, lo que la convierten en una obra maestra (y única) de la época. El fantástico guión surgió por las numerosas entrevistas que Rossellini tuvo con uno de los jefes de la resistencia. La película comenzó siendo muda, debido a la escasez de recursos con que contaba el equipo técnico, y luego los actores se doblaron a sí mismos. Con este largometraje, Rossellini se afianzó en el mundillo de la séptima arte y continuó en la línea neorrealista con obras como: *Paisá y Desiderio* (1946), *El Amor* (1947), *Alemania año cero* (1948), *Stroimboli, tierra de Dios* (1949), *Francisco, juglar de Dios* (1950), *La machina ammazzacattivi* (1952), *Ya no creo en el amor*, *Giovanna d'Arco al rogo* (1954) e *India: Matri Bhumi* (1959).

Toda corriente neo-nata precisa de profetas y valedores: Luchino Visconti y Vittorio de Sica, junto con Rossellini, conforman la trinidad del movimiento.

De Visconti cabe destacar su trabajo con Jean Renoir en Francia, que se reflejará en sus posteriores películas de vuelta a Italia. Tras la ya comentada *Ossessione*, realizó una serie de obras relevantes para el movimiento, como *La terra trema* (1948), premiada en el Festival de Venecia (creado por Mussolini para mayor prez, gloria y blasón de la cinematografía patria). Esta película denota un neorrealismo de profundo sentido social, polémico, de protesta, pero no exento de inspiración lírica e incluso a veces, heroica (diferente, en este sentido, al tono documental y periodístico de Rossellini). Estéticamente, es considerada la cumbre del neorrealismo. Esta línea fue continuada por Visconti en otros filmes como: *Bellísima* (1951), *Siamo donne* (1953), *Senso* (1954) y *Le notti bianche* (1957).

El último del trío estandarte del neorrealismo es Vittorio de Sica. Su estilo de sentimentalismo humano, mezclado con un lenitivo tono humorístico culminó en una de las obras de culto de los cinéfilos: *Ladri di biciclette* (*Ladrón(es) de bicicletas*, 1948). Es el título más elogiado por la crítica, quizá por la magnífica expresión psicológica de las relaciones entre los protagonistas (padre, madre e hijo) o quizá por el retrato minucioso de los elementos de observación (momentos de la jornada, panorámica de lugares cotidianos...). Entre otros muchos premios, logró el Óscar a la mejor película extranjera en 1949. Otras de las películas de De Sica, también relevantes en el neorrealismo italiano, son: *Milagro en Milán* (1951), *Umberto D.* (1952) y *Stazione Termini* (1952). *Umberto D.* supone un hito paroxístico dentro de esta corriente cinematográfica: Tristeza, pesimismo y acción narrada en tiempo real.

2. Desarrollo: Esta etapa es la más productiva de todas y está formada por la segunda generación de directores neorrealistas. Tras la importancia de la moral (marcada en los inicios), se da paso a la importancia de la poética.

En este punto es cuando el neorrealismo cambia el lenguaje cinematográfico realizado hasta ese momento. Se produce una ruptura con las reglas preestablecidas, que veían la película como un producto artificial. Los verdaderos neorrealistas ponen en entredicho nociones como "personaje" o la "narración" para ser destruida.

Así, la "nueva ola" (que es como se denominó a esta segunda generación de directores, nada que ver con la *nouvelle vague* francesa de 20 años después) superó las restricciones del pasado y el resultado fue fantástico.

Algunos de los autores más destacados de esta fase son:

- Luigi Zampa, con *L'attore scomparso* (1941), *Fra Diavolo* (1942), *Signorinetti*, *C'è sempre un ma!* (1942) y *L'abito nero da sposa* (1945). Aunque su obra culmen es,

sin duda, *Vivere in pace* (1947) que conquistó premios en más de cincuenta países.

- Pietro Germi, fundamentalmente con dos películas: *I nome della legge* (1949) y *Il camino della speranza* (1950), ambas construidas con el tipo de narrativa que caracterizan al *western* americano.
- Augusto Genina, con *Cielo sulla palude* (1949), largometraje de inspiración católica y heredero de la tradición narrativa de *La terra trema*, de Visconti. El film es perfectamente representativo del gusto del director por las situaciones tortuosas.
- Giuseppe De Santis, entre sus obras destaca *Roma ore 11* (1952), donde la destreza en la elaboración estructural, constituye lo más significativo de la película.
- Alberto Lattuada, su verdadera actividad cinematográfica comenzó hacia 1943, con el estreno de *Giacomo l' idealista*. Su distintivo es la búsqueda formal, aunque con "intenciones líricas y patéticas".

El momento más importante de esta etapa de expansionismo, fue el surgimiento de las primeras experiencias del denominado "neorrealismo burgués"; un tipo de "nuevo realismo" que ya no tiende a la representación de ambientes humildes, sino que intenta mostrar la vida de las clases superiores. El nombre más sobresaliente de esta etapa fue Michelangelo Antonioni que, en su primer largometraje (*Cronaca di un amore*, 1950), ya describe el ambiente burgués de la época. Este director también trabajó en Inglaterra (*Blow up, Deseo de una mañana de verano*, 1966) y EE.UU. (*Zabriskie Point*, 1970), donde logró muy buena crítica.

Con el neorrealismo burgués, el cine italiano consiguió en los años 50 el crecimiento hacia mercados extranjeros que no había conseguido anteriormente. Además, el pueblo y crítica italiana se adhirió a este modo de contar la realidad.

Existe un director que marca el punto álgido del movimiento, se trataría del más extravagante de los neorrealistas: Cesare Zavattini.

Su aportación cinematográfica más importante fue la creación de las llamadas "películas-encuestas". Zavattini, era un estricto defensor del neorrealismo, creía que las películas elaborados por sus colegas no se acercaban a su idea de "nuevo realismo" más en la línea de Dziga Vertov o Pudovkin.

De hecho, pensaba que el neorrealismo, elevado a su máxima expresión, debería representar simplemente la crónica de lo cotidiano, el retrato de la vida habitual de un hombre reconstruyendo su jornada (la nueva ola francesa recogería este testigo). Para dar vida a su utopía, rodó *Italia mia*, un viaje cinematográfico por Italia con el objetivo de captar en cada lugar del país aspectos puros de la realidad verdadera. Pero sin lugar a dudas, el título más ambicioso de Zavattini fue *Roma, ore undici*, película sobre

el drama del desempleo femenino. Se basó en un accidente real, ocurrido años antes: para responder a un ofrecimiento de trabajo, doscientas mujeres se habían amontonado en una escalera, cuando ésta se hundió y causó varias víctimas. Zavattini realizó una minuciosa encuesta social antes de hacer el guión, desarrollando la película-encuesta más destacada de su obra.

3. Crisis: Esta etapa comprende una serie de directores “antineorrealistas”, que surgieron a partir de la polémica producida entre dos largometrajes: *Umberto D.* (1952, Vittorio de Sica) y *Due soldi di speranza* (1952, Renato Castellani). Ambas películas poseían un claro tono neorrealista, pero con tintes temáticos opuestos. Así, *Umberto D* presentaba una imagen muy pesimista (trata sobre la desesperación de un anciano ante su situación de jubilación y pobreza) que contaba con todos los ingredientes propios del neorrealismo, pero no tuvo una buena acogida por el público italiano. Sin embargo, *Due soldi di speranza* contaba una historia de esperanza (de acuerdo con su título), más acorde con el espíritu de la época y que tuvo una gran bienvenida en las salas de cine.

Las dos ramas del neorrealismo se vieron enfrentadas en las salas, aunque la crisis del movimiento venía ya anunciándose por la necesidad imperante de encontrar nuevos horizontes.

Esto se ve con total claridad en algunas películas de la época, que reflejan modelos Hollywoodienses taquilleros. Buen ejemplo de ello son los filmes de Vittorio de Sica, *Stazione Termini* (1946) y *Indiscretion of an american wife* (1953).

En el lado opuesto, encontramos una serie de directores que, ante las numerosas críticas al movimiento neorrealista, se concienciaron en volver a los orígenes y expusieron los mismos temas que habían sido estandarte del neorrealismo en sus comienzos (posguerra, fascismo, resistencia...). Entre estos directores, sobresalen Carlo Lizzani (*Cronache di poveri amanti*, 1954) y a Francesco Maselli (*Gli sbandati*, 1955).

En esta etapa de crisis, aparece el grandísimo director Federico Fellini. Son muchas las controversias surgidas sobre si éste pertenecía o no al movimiento neorrealista, pero lo que es innegable es que muchos de sus títulos poseen componentes propios del movimiento. Algunos ejemplos son: *Il bidone* (1955), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960) y *8 1/2* (1963).

Por tanto, en estas postreras horas del neorrealismo, concluimos que esta corriente o movimiento artístico encuentra su evolución o puntos de anclaje alfa y omega entre dos películas: *Roma, città aperta* y *Due soldi di speranza*. Ambas con una estética

formal y teórica propia del movimiento, pero con un contenido totalmente opuesto. Del espíritu de protesta y desgracia generalizada que expresaba la película de Rossellini, se pasa a un símbolo de esperanza y frescura en el film de Castellani. Los dos largometrajes reflejan la sociedad italiana del momento: la situación de posguerra de principios de los 40 y la recuperación y comienzo de la modernidad de los 50.

El principio del fin del neorrealismo comenzó en 1957 con el estreno de *Le notti bianche*, de Visconti. Esta obra estaba llena de supersticiones irracionistas y provocó una inmediata revisión crítica del “nuevo cine”. Y es que, aunque algunas películas neorrealistas se consideran de obligada visión (*Ladrón(es) de bicicletas*, *Milagro en Milán* o *Umberto D.*), la mayoría fueron una solución de compromiso entre la moda cinematográfica, los postulados teóricos de las escuelas de cine italianas y la realidad social del momento. El neorrealismo significó un cambio de registro en el cine mundial, pero no acabó de concretarse en sus formulaciones estéticas con ansia de futuro ni se vio plasmada más allá de los años 50 o primeros 60, ni incluso entre los discípulos más aventajados como los directores españoles más comprometidos, de entre los que destaca Juan Antonio Bardem con obras como *Calle Mayor* (1956) o *Nunca pasa nada* (1963). Así, la mera crónica desnuda se vio doblegada por la narración artística.

Por una vez *Roma non vincit*.

Bibliografía.

- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David: *El sello de Spielberg*. Ed. Visionnet. 2004.
- CARO, Pio: *El neorrealismo cinematográfico italiano*, [México](#), Editorial Alameda. 1955.
- CASTELLO, Giulio C.: *El cine neorrealista italiano*, Bs. As., Eudeba, 1965.
- ESPAÑA, Claudio y VOLTA, Luigi (comps.): *La realidad obstinada. Apuntes sobre el cine italiano*, Bs. As., Corregidor, 1992.
- FERRARA, Giuseppe: *Il nuovo cinema italiano*, Firenze, Felice Le Monnier, 1957.
- GARCÍA, Marta: *Historia del cine*, España, SARPE, 1988.
- GROMO, Mario: *Cine italiano*, Bs. As., Ediciones Losange, 1955.
- HOVALD, Patrice G.: *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962.
- RIPALDA, Marcos: *Neorrealismo en el cine italiano: de Visconti a Fellini* de Eiusa. Ediciones Internacionales Universitarias, S.A. 2005
- VERDONE, Mario: *El neorrealismo*, México, Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, 1979.

Webgrafía.

<http://www.italica.rai.it/esp/cinema/neorrealismo/index.htm>

<http://www.cinemaitaliano.info/>

<http://www.girodivite.it/antenati/cinema/cin3neur.htm>

<http://www.italiadona.it>

Fdo. David Caldevilla Domínguez
Profesor Doctor Contratado Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid