

El año 1944 y el clima social de la post-guerra son el punto de arranque que se ha atribuido con más frecuencia al movimiento neorrealista del cine italiano. Como lo cuenta Vittorio de Sica, ese origen es muy complejo, y en su carrera ocupa la ubicación cronológica inmediata al término de *La porta del cielo*, un film que le había sido encargado por productores católicos. "Los días tumultuosos que siguieron no permitían hacer planes de filmación. No había más cámaras, ni celuloide, ni estudios. Estábamos todos separados. Cada uno vivía por sí y para sí. Y sin embargo el cine neorrealista nació, como un vasto movimiento colectivo en el que todos íbamos a participar. No fue como si un día yo estuviera sentado en un café de la Via Veneto junto a Visconti, Rosellini y otros, y repentinamente nos miráramos y dijéramos "Vamos a crear el neorrealismo!". Llegamos a conocernos gradualmente". Y más abajo narra cómo se había convertido entonces en periodista, cómo participó en una encuesta titulada "Qué Films Quisiera Hacer Ud." y cómo narró allí el primer borrador del que sería su film inmediato. "En aquellos momentos difíciles, mis pensamientos acudían más a los niños que a los adultos, que habían perdido todo sentido de proporción. Este era verdaderamente el momento en que los niños nos miraban. Me daban el auténtico retrato de la destrucción moral de nuestro país. Eran los "sciuscia", los lustrabotas".

En esa atención a la realidad social, de Sica, Rosellini, Visconti, Zampa y los otros creadores del neorrealismo tenían dos motivaciones. Una era un producto normal de las circunstancias: filmaban en la calle, con escasa indicación de libreto, con aprovechamiento de transeúntes y de incidentes casuales, con mínimas comodidades de equipo y de técnicos, porque justamente no había una organización industrial que aportara celuloide, planes, lámparas, micrófonos o intérpretes, y el margen de improvisación era así enorme. Pero el aprovechamiento de la realidad no era en verdad un camino nuevo para el cine. Con la realidad física exterior habían trabajado también los hermanos Lumière al principio mismo del nuevo arte. Robert Flaherty en sus documentales desde 1920, John Grierson con la escuela documental inglesa desde 1929, Eisenstein y Pudovkin en sus obras clásicas del cine soviético mundo. "El neorrealismo lo inventó yo hace treinta años", habría de decir von Stroheim en 1954, aludiendo a cómo realizó *Greed* sin filmar una sola escena en estudios. Y si lo que importaba era trasladar la realidad exterior italiana, su paisaje, su campiña, su tipicidad, el neorrealismo habría sido inventado ya en las comedias costumbristas de Mario Camerini (*Il capello a tre punte*, 1934) o de Alessandro Blasetti (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942, tema de Zavattini) o más nitidamente, en el cuadro realista y duro que Luchino Visconti forjó en *Ossessione* (1943). La segunda y más auténtica motivación del neorrealismo, la que informaba en verdad el espíritu del movimiento, era la transmutación de esa realidad en un gran cuadro dramático y social contemporáneo, que hacía entender los factores en juego y que refería constantemente sus personajes a fuerzas mayores que ellos mismos. Ese era el plan ambicioso con que Rossellini narró la resistencia italiana ante los nazis en *Roma città aperta* y con que luego describió sus episodios bélicos, directos e indirectos, de *Paisà*.

La oposición entre individuo y sociedad fue el



Zavattini sobre novela propia, fot. G. R. Aldó, mús. Cicognini, con Francesco Golisano, Emma Gramatica, Paolo Stopa, Guglielmo Barnabó, Brunella Bovo;

1951 **Umberto D.** tema de Zavattini, fot. G. R. Aldó, mús. Cicognini, con Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari;

1953 **Stazione Termini.** co-producción con David Selznick, tema de Zavattini, diálogos de Truman Capote, fot. G. R. Aldó, mús. Cicognini, con Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Dick Beymer, Paolo Stoppa, Nando Bruno;

1954 **L'oro di Napoli** (El oro de Nápoles), producción Ponti - De Laurentiis, tema de Zavattini sobre un libro de Giuseppe Marotta, fot. Otello Martelli, mús. Cicognini, con Totó, Lianella Carell, Sofia Loren, Paolo Stoppa, Vittorio de Sica, Silvana Mangano, Erno Crisa, Eduardo de Filippo, Tina Pica;

1956 **Il tetto**, tema de Zavattini, fot. Montuori, mús. Cicognini, con Gabriella Pallotta, Giorgio Listuzzi, Gastone Renzelli, Maria di Rollo.

El rasgo más frecuente de estos films es la ausencia de estrellas, la voluntad de poner caras nuevas y naturales frente a la cámara, con desfile previo de aspirantes en algunos casos. Para *Sciuscia*, de Sica se había inspirado en dos lustrabotas de su conocimiento, Scimmietta y Capellone, pero no le servían como intérpretes ("muy feos, casi deformes", declaró) y así encontró a Smordoni entre los niños que le fueron propuestos y a Franco Interlenghi en la calle; después del film muchos pensaron que Smordoni emplearía como intérprete sus dotes naturales, pero pasó a ser ayudante de panadero, mientras Interlenghi se convirtió en galán de cine. Para *Ladri di biciclette* organizó un desfile de aspirantes, buscando un niño adecuado. Rechazó a todos, pero eligió en cambio a uno de los padres, Lamberto Maggiorani, para el papel principal (candidatos previos: Cary Grant, Henry Fonda), haciéndole prometer que volvería luego a su trabajo como obrero y

y con que luego describió sus episodios bélicos, directos e indirectos, de Paisá.

La oposición entre individuo y sociedad fue el núcleo que de Sica y Zavattini emplearon para sus obras mayores. Partieron lógicamente de las víctimas: primero los niños de Sciuscia, después el obrero de *Ladri di biciclette* y el anciano jubilado de *Umberto D.* La realidad social no era tema suficiente para ambos creadores, y aunque la trasladaron con ejemplar riqueza, procurando incluso establecer su parte de humor y de pintoresquismo, el sentido de esos films no se dirige a lo documental, porque hacerlo supondría un cuadro amplio y disperso de cosas muy distintas. Se dirige, mejor, al individuo y a las auténticas presiones que moldean su vida; con ese enfoque los realizadores pudieron concentrar sus temas y apuntar en ellos una voluntad moral, un valor de vivir pese a todos los inconvenientes, como se recalca una y otra vez en el transcurso y sobre todo en el final de casi todos sus films. Como muchos otros realizadores italianos, Zavattini y de Sica estaban cansados del artificio y el acartonamiento imperantes hasta entonces en su cine nacional; como ellos, debieron filmar en condiciones precarias, haciendo de la limitación técnica y económica un principio estético; sobre ellos, incorporaron a sus dramas lo que Antonio Pietrangeli llamó una "onda de melancolía profunda", una actitud de compasión y de ternura frente a las víctimas de un caos colectivo. En esa posición espiritual, y como lo escribiera Zavattini, "el neorealismo puede y debe encararse con la pobreza. Hemos comenzado con la pobreza por la simple razón de que es una de las realidades más vitales de nuestra época, y desafío a cualquiera a que pruebe lo contrario".

Otros realizadores habrían de apartarse del neorealismo, el cine italiano conocería lujos insospechados, el gobierno haría cuestión de que la pobreza no es un tema procedente, pero Zavattini mantendría hasta hoy el postulado de un cine con "atención social" y de Sica realizó durante diez años, en su segunda época como realizador, un núcleo de films que constituye, sobre fallas menores, un orgullo legítimo:

1945 *Sciuscia* (Lustrabotas), tema de Zavattini, fotografía Anchise Brizzi, música Alessandro Cicognini, con Rinaldo Smordoni, Franco Interlenghi, Aniello Mele, Antonio Nicotra;

1948 *Ladri di biciclette* (Ladrones de bicicletas), tema de Zavattini sobre novela de Luigi Bartolini, fot. Carlo Montuori, mús. Cicognini, con Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Vittorio Antonucci;

1950 *Miracolo a Milano* (Milagro en Milán), tema de

Maggiorani, para el papel principal (candidatos previos: Cary Grant, Henry Fonda), haciéndole prometer que volvería luego a su trabajo como obrero y no pretendería una carrera cinematográfica. Aunque Maggiorani lo prometió, poco después perdió ese empleo, quiso volver al cine (con pequeños papeles en films de Carlo Lizzani, Geza von Radvany y Dino Risi, hacia 1951) y accedió luego a retirarse al oficio de zapatero, con capital de Vittorio de Sica. El primer papel femenino de *Ladri di biciclette* fue dado a Lianella Carell, una periodista que había llegado a hacer una entrevista al director; entretanto, el niño no había sido encontrado, el rodaje comenzó sin él, y no fue sino después de un día que Enzo Staiola apareció allí casualmente, entre los curiosos que incomodaban la filmación callejera. Para el primer papel de *Umberto D.*, de Sica eligió a un profesor universitario de Florencia, que estaba de paso en Roma y que quedó muy desconcertado por la oferta callejera de actuar en un film como principal intérprete. Y para los primeros papeles de *Il tetto*, de Sica realizó nuevamente un llamado a aspirantes, ahora más famoso porque fue divulgado, con abundancia de fotografías, en un libro dedicado al film. Todo el criterio de buscar caras nuevas responde a varias conveniencias del director, y no es la menor la de poder prescindir de los ataques temperamentales y los problemas disciplinarios que suelen plantear las estrellas consagradas. La conveniencia artística más clara es poder moldear un papel como lo concibe el realizador, y tras una elección cuidadosa de rostro, manos, competencia histriónica y hasta psicología personal, de Sica trabaja sobre sus intérpretes hasta el agotamiento. Es habitual que utilice su propia competencia como actor para ejemplificar lo que desea, pero entre las anécdotas brillantes de su dirección figura el momento en que se enojó con Maggiorani hasta hacerlo llorar, porque así le era necesario en una escena, y los otros momentos de la filmación de *Il tetto*, cuando ignoró y rezongó a Giorgio Listuzzi (para hacerlo sentir débil e inseguro) o cuando amonestó a Gabriella Pallotta sobre los problemas de la próxima maternidad (el padre podría no estar conforme, la situación económica sería más grave, el parto es doloroso, el niño podría nacer deforme, todo el embarazo es una responsabilidad) hasta que la preocupó al punto deseado y gritó "Cámaral". La actriz no estaba encinta, pero el personaje sí, y eso es lo que importaba. Hasta los directores más preocupados de la realidad necesitan manejar una dosis de ficción. — H. A. T.

(Esta es la tercera de seis notas sobre Vittorio de Sica)