

No sóc digne de tu

Tendències o caiguda del cinema italià?

Gino Frezza

Existeix encara el cinema italià? La pregunta té un sentit *ple* en la situació actual del sistema productiu del cinema italià, que encara pateix de manera radical i sistemàtica unes *alteracions* –és a dir, desequilibris estructurals- que han reduït l'extraordinari potencial creatiu posseït –encara que fos amb una gran heterogeneïtat interna- durant com a mínim mig segle: des de principis dels anys trenta fins als primers anys dels vuitanta. En cas afirmatiu, caldrà respondre a la urgència de *noves tendències* en el cinema italià, però abans haurem de preguntar-nos sobre la permanència dels trets definitoris que en conservin la identitat, és a dir, que en restitueixin les senyes típiques, conquerides a través de diferents talents: la suma de fórmules productives; el consentiment del públic que conforma les audiències; la penetració internacional dels productes; l'habilitat per narrar tant en el sentit dels grans temes tractats com dels elements expressius que n'han marcat la singularitat, i les perspectives narratives implicades. En definitiva, el calibre general del sistema de comunicació de masses i l'horitzó del seu desenvolupament, que han fet reconeixible el cinema italià al llarg del temps, més enllà de la simple atribució geogràfica o nacional.

Quins són aquests trets definitoris?

- 1) L'existència d'un sistema industrial competitiu, amb diferents nivells productius que presentaven una integració recíproca, en tots els sentits de la *reciprocitat*. Gèneres i estàndards expressius, films d'autor, cinema *mitjà*, documentals, films experimentals, de *ninxol* o els estrictament *professionals*. El sistema industrial cinematogràfic italià es mostrava solidari amb el volum de recursos financers i amb els fluxos d'inversió, que anaven en consonància amb els interessos socioeconòmics i amb un atenció cultural pública –de la societat nacional en

conjunt— cap a la producció filmica. Fins l'arribada de la televisió generalista (anys seixanta-setanta del segle XX) aquest interès sòcio-econòmic-cultural va ser sòlid i notable, i va fer que el sistema cinematogràfic —malgrat les seves nombroses efervescències i heterogeneïtats— fos capaç d'adaptar-se als canvis en el públic i a la imprescindible exigència de renovació interna. Una de les premises d'aquest bon funcionament va ser la relació controvertida i delicada amb el sistema polític italià fins als anys setanta. I, en la mateixa línia, l'atenció urgent que el cinema italià de la segona postguerra va bolcar sobre les transformacions que va experimentar la societat, tant des del punt de vista de la dinàmica de classes (rics i pobres, patrons i treballadors, burgesos i proletaris), com de les relacions familiars i entre sexes (pares-fills, home-dona, vells i joves) o d'estatus (burgesia i treball a la metròpoli, urbanització, *desprovincialització*, etc). Després, amb la transformació del sistema dels mitjans de comunicació a la Itàlia de la segona meitat dels anys setanta, i amb la lenta formació del duopoli entre dos grans grups televisius —gairebé exclusius—, un de públic i un de privat (Rai-Mediaset/Fininvest), en els primers anys vuitanta, l'interès socioeconòmic públic en el cinema, juntament amb el politicoelectoral, es va veure afeblit progressivament, de manera que els recursos es van traslladar clarament del sector cinematogràfic al televisiu. Aquesta fou la primera gran *alteració* que va canviar l'estructura global del sistema cinematogràfic italià. La nova estructura ha castigat fortament, abans que res, la capacitat de distribució, la xarxa de sales d'exhibició que sempre havia sostingut el consum col·lectiu de cinema. Amb la falta de sales —la gran majoria van tancar les seves portes durant els anys vuitanta i després— cada cop ha estat més excepcional visionar films italians en el mercat interior (i en el mercat internacional). Aquesta situació ha influït de manera radical en la competitivitat del cinema italià dins i fora de les nostres fronteres. Des de principis dels anys vuitanta del segle XX i fins avui, s'ha mantingut una reducció quantitativa important de la producció cinematogràfica, amb una gran influència general sobre la qualitat i la varietat —molt escassa— de productes. En resum: el sistema televisiu italià es va establir dins el sistema general de mitjans italians i es va concentrar al voltant d'un duopoli televisiu que, en dues dècades, entre 1985 i 2005 (i més enllà), va poder reivindicar àmpliament la seva prioritat respecte al cinema (que, per la seva part, havia anat esdevenint dependent i subordinat a aquest duopoli, tot i que als anys seixanta i setanta s'havia imposat

sobre la televisió –aleshores només pública– en una posició de negociació complexa i sòlida). Avui, el cinema italià ha esdevingut una mena d'illa a la deriva (amb una extensió mitjana-petita) dins l'oceà del sistema global de mitjans, no només els italians, sinó també els europeus i els internacionals, que al mateix temps es veuen immersos en processos profunds de reestructuració general, a la recerca de nous punts d'orientació.

- 2) La centralitat d'un gènere que, en un període de temps curt-mitjà, va canalitzar els recursos del sistema i en va conservar el *llegat*: en els anys seixanta i setanta, la *commedia all'italiana* va exercir aquesta funció de *frontissa* i de garantia d'un mecanisme que no només va assegurar la singularitat general del sistema, sinó que també va saber cultivar una connexió forta i una relació bilateral sincera amb el públic nacional i internacional. Aquest gènere va funcionar de manera òptima durant un quart de segle com a fonament general del sistema productiu i, a més, va garantir que aquest sistema, en diferents etapes, provés o explorés altres possibilitats per sondejar hipòtesis de *regeneració* interna (una dialèctica vinculada a gèneres que es van separar de la *commedia all'italiana* al llarg de les dècades dels 50 als 70: del *pèplum* al *western*, l'horror, el gènere policíac, el *poliziottesco*, el còmic popular, etc).
- 3) L'atenció a les formes de la cultura popular, la reutilització del saber i la traducció entre mitjans de les formes extrafílmiques: fins a l'època del duopoli, hi va haver una sensibilitat molt viva cap a la mitologia antiga i el repertori literari, el teatre, les historietes gràfiques, la fotonovel·la, la ràdio, la música lleugera, els mateixos gèneres *tradicionals* del cinema; no hi havia sector de la producció cultural (inclosa la televisió, en tota la seva gamma de *formats* i *qualitats* –de les varietats al teleteatre, els films informatius...-) que no fos objecte de recerca de temes i de personatges, així com font d'inspiració per traslladar-los al cinema, que era capaç de retornar el pols d'una situació cultural emergent, o d'una identificació que, en cada recorregut cultural, donava testimoni de –o connectava amb– l'estat d'ànim del públic nacional.

- 4) El relleu generacional dels autors i dels gremis professionals. Entre els anys trenta i seixanta, el relleu es va fer mitjançant mecanismes verificables de formació i selecció (l'escola del Centro Sperimentale de Roma, al menys fins a principis dels anys seixanta, no era l'únic; també hi havia l'opció de fer pràctiques *de camp*, consistents en assignar la feina en els espais de filmació en funció d'una gran varietat d'habilitats...) que van permetre la professionalització, des del documental al film narratiu, en guió o direcció de fotografia, muntatge, direcció, etc. Es tracta d'una informació que s'obté d'una lectura atenta dels títols de crèdit al començament de les pel·lícules italianes des d'abans de la guerra, als anys trenta, fins avui; se'n deriva una demostració fefaent –de vegades en una *ascensió* lenta, i de vegades per una desviació sobtada de transformació interna– de com han estat de presents, consolidades i actives, diverses *famílies* o grups creatius que, al llarg de les dècades, han evolucionat cap a una clarificació i un increment de les responsabilitats (del departament de vestuari, el de muntatge, el d'escenografia, el de direcció de fotografia, el d'ajudant de direcció) que assumeixen diferents persones en etapes successives i diferenciades. En experimentar una maduració gradual de les seves competències, un gran nombre d'autors van assumir un paper creatiu al màxim nivell de responsabilitat, amb un reconeixement tan nacional com internacional. Però aquests canvis no s'han d'interpretar en funció d'una línia de continuïtat irreversible i definitiva. Es tracta, més aviat, de transformacions en les que cal llegir i entendre una dinàmica que mostra que, en el sistema italià, ha calgut fer tries i s'han produït accions de modernització que han fet més selectiva (de vegades traumàtica o inclinada en una direcció concreta) la relació amb el sistema general de mitjans, alhora que han afectat a la identitat que ha assumit el cinema italià en les diferents fases.
- 5) L'experimentació i la creació del film d'autor. Malgrat una heterogeneïtat interna evident, durant més de trenta anys (de 1945 a 1980) el sistema italià va garantir la formació i la consolidació d'autors que n'han escrit la història expressiva i també (en alguns casos ràpidament i en d'altres més progressivament) l'han transformat i condicionat, aportant línies creatives indispensables per l'èxit del mateix sistema, tan adreçat al públic nacional com a l'internacional. Cal destacar la funció impulsora que ha tingut el sistema –en les seves múltiples articulacions– per fer emergir individualitats amb una marca de singularitat o amb la capacitat

d'esdevenir prototípiques. És el cas de De Sica, Rossellini, Lattuada, Visconti, Germi, Fellini, que es van formar en el cor del gran cinema dels anys 30 i que sense aquesta experiència formativa no haurien pogut ni tan sols orientar tota la seva gran mestria; també és el cas dels valentíssims autors de la comèdia (de Monicelli a Risi, Zampa, Comencini, Scola, per esmentar només els més grans), que primer es van formar a l'escola del cinema còmic i després es van encarregar de *llegir* la societat italiana amb un esperit punyent i lliure; i el cas de diverses figures dels anomenats *artesans*, sempre infravalorats per la crítica cinematogràfica durant dècades, directors que van desenvolupar un paper mitjancer indispensable per al creixement de la consciència creativa des de *dins del sistema mitjà* del cinema, que a l'època del boom econòmic dels anys seixanta van saber traçar retrats mordaços de les famílies i els individus italians aclaparats per l'augment dels productes de luxe i les noves tecnologies a Itàlia (alguns noms escassos però essencials: no només l'etern i genial Steno o el mordaç Sergio Corbucci, també Giorgio Simonelli, Giorgio Bianchi, Marino Girolami); és el cas d'autors avui gairebé oblidats que, tanmateix, han estat en el nucli de diversos processos de modernització del cinema italià, i ho han fet des d'una posició no rupturista amb el sistema, sinó amb una lateralitat que ha introduït novetats i capacitats no sempre predibles (aquí hem de recordar sobretot Gianni Franciolini i Antonio Pietrangeli; el mateix Pasolini que, abans de dirigir, escrivia guions i col·laborava amb Fellini, Bolognini i d'altres, i ho feia abans de comparar-se amb el sistema i acabar reivindicant la seva absoluta *originalitat*; també Mario Bava, Riccardo Freda, Sergio Leone, Sergio Corbucci, Lucio Fulci, noms que –més que d'altres– subratllen amb claredat l'humus del *gènere* i el substrat *popular* del que treuen la seva inspiració original, i alhora s'inscriuen totalment en els trets típics del sistema productiu, que condueixen a noves perspectives i nous llindars d'internacionalització madura i competent; en darrer lloc, però no per això menys important, hi ha els autors emergents en el període clau de la modernització italiana, la segona meitat dels anys seixanta: Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, els germans Taviani, Elio Petri, Dario Argento i d'altres –aleshores joves– no haurien tingut la possibilitat de triomfar si no s'haguessin arrelat (acollit) a uns modes de producció que, permetent-los ser independents, quedaven integrats legítimament en l'estructura productiva general.

Aquests cinc elements definitoris es vesteixen d'una reiteració que, des del neorealisme, fa que el cinema italià posterior a la Segona Guerra Mundial sigui permeable al contacte amb l'experiència viscuda i amb el món, sense ser ultratjat ni estar subordinat a les convencions expressives. Això s'expressa en una mena de funció de mapa absorbent de les múltiples dimensions d'una realitat –sorgida de la situació catastròfica posterior a la guerra– que resta en transformació constant, on les biografies individuals estan sotmeses als conflictes emergents en les perifèries del món o als llocs de màxima concentració urbana. És la lliçó que fa seva la comèdia italiana de la segona meitat dels anys cinquanta, però amb un desencant més gran i amb una quota de cinisme i d'escàndol capaç, tanmateix, de conservar la complexitat de la mirada i no caure en allò unívoc o ideològic. D'altra banda, els gèneres *populars* –*peplum*, *western*, policíac o *poliziottesco*– que es van imposar en el consum de les sales dels primers anys cinquanta i fins als primers setanta, van reinstaurar aquesta quota de desencant, donant entrada de ple dret als temes de la violència social i les transformacions en les relacions interindividuais dins de cada subjecte narratiu. Així, aquest cinema pintava amb eficàcia sobre el pla de l'imaginari –mai de forma directa i unívoca, sinó mitjançant claus simbòliques i imatges metafòriques, traços narratius laterals tanmateix clars per al públic– un retrat d'una societat desigual, en un risc constant de disolució o de transformació sobtada.

Què en resta, avui de tot això?

Doncs en resta poc o res, després de gairebé trenta anys (del 1985 fins al present) en els que el sistema cinematogràfic italià s'ha deconstruït en els seus components fonamentals (començant per les xarxes de distribució). L'aparell productiu –des dels primers anys 80– s'ha anat empobrint més enllà dels límits tolerables i ha quedat reduït a un fantasma d'una època, legitimant de fet una subordinació, de primeres latent i després evident, davant del sistema televisiu i el duopoli. Aquests, per la seva banda, tracten el cinema com un apèndix marginal de la mateixa televisió, i el consideren útil només per construir una imatge alterada de la realitat sense el benefici de convencionalismes que en recorrin els camins més

imprevisibles o que siguin més dignes d'entretenir, amb la realitat mateixa, la major varietat possible de zones de contacte i recerca.

En resum, el duopoli televisiu tracta el cinema sense preocupar-se de respectar-ne la integritat mediològica ni la cabuda sociocultural. Tampoc li reserva – tot i un tímid intent a finals dels anys noranta, que va resultar ser foc fatu i després va ratificar l'acomodament total de les restes de l'aparell productiu filmic a les decisions i directrius del duopoli– cap espai d'integració mediològica funcional (films per a televisió que tinguessin una ambició legítima pròpia) ni tampoc per una innovació experimental enfocada a prefigurar horitzons estratègics (com sí que passa en altres centres europeus de recerca mediològica, ben avançats). L'experiència productiva amb amplitud de mires de la televisió pública, que a la primèria dels anys 60 va negociar amb diferents exponents del cinema un espai de recerca de noves formes per a la informació i la narració televisives i va trobar en Rossellini i també en Vittorio Cottafavi els seus estàndards i grans innovadors, va decaure sobtadament; a l'era del duopoli, la televisió pública no mostra res més que la planificació intel·ligent que van marcar dues dècades de monopoli televisiu a Itàlia. D'altra banda, cal recordar que, a principis dels anys 80, l'aparell productiu filmic, amb una estructura minada pel sorgiment d'una crisi general, no va saber comprendre i per tant va rebutjar –poc abans que s'instaurés a Itàlia el duopoli televisiu– l'oferiment d'un pla estratègic (l'anomenat Progetto Fichera, amb el nom de qui en fou l'inspirador, un dels directius més intel·ligents de la televisió pública) que hauria pogut esdevenir un focus de fort relleu de la producció de cinema per la televisió i l'obertura de nous espais creatius. Les objeccions foren moltes i variades, però a la fi van acabar encavalcades amb una oposició política (sota el lideratge de Bettino Craxi) que intentava restar prioritat al paper proactiu del sistema *públic* de mitjans. En definitiva, va donar pas, promovent-la, a l'era berlusconiana, que des d'aleshores –en successives etapes– té segregat el sistema dels mitjans nacionals i que ha reduït el cinema italià al nivell d'una força productiva absolutament minoritària.

La disgregació, pas a pas

Per tots aquests motius de pes podem dir que ja no existeix –que s’ha disgregat del tot– un sistema nacional de cinema. I podem recórrer tots els passos que n’han assegurat la dissolució:

- A) Avui és impossible detectar diferències suficients per ubicar una varietat de productes filmics com la que tan bé caracteritzava el període dels anys 50-70; en la marginalitat del cinema en el sistema televisiu, la mateixa producció de ficció (en gran part, si no tot, minisèries), delegada a un sistema productiu amb un passat cinematogràfic, està marcada per una sèrie de condicions i normes que uniformitzen els estils creatius i productius en estatuts d’una emocionalitat previsible, sense amplitud de mires ni interès. Els espais per a l’experimentació o per a allò que queda fora del que és habitual o de la normalitat estàndard són rebutjats totalment i, per tant, substancialment eliminats. Tant és així que el poc que queda del sistema de cinema italià, que podria estar ben integrat dins la producció televisiva, perd credibilitat, i ni tan sols manté el ritme dels processos de postserialitat televisiva que, des de fa al menys 15 anys, als Estats Units i a altres països europeus, està reescrivint en profunditat l’horitzó d’un format inèdit de cinema per a la televisió;
- B) ni tan sols sorgeixen gèneres ni formats que hagin funcionat com a remolcadors de tot el sistema; la comèdia s’ha anat desgranant i empobrint de forma gradual i irreversible en l’exasperació cínica de la comicitat que fa un tomb cap a la dissolució o dispersió de la família burgesa italiana; o en la repetició de les solucions narratives i els personatges dissenyats per refermar el caràcter localista de màscares i tipus (el toscà, el napolità, el romà) sense detonar la identificació universal amb el món actual (tot i alguns èxits de taquilla com l’efímera i no prou repetida eclosió que ha tingut un còmic com Leonardo Pieraccioni); en la comèdia dialectal, potser només Checco Zalone, des de la perspectiva d’una cultura radicalment *pugliese*, desmunta la no credibilitat del seu personatge i en traça amb agudesesa la paradoxa sociohistòrica (el Sud ignorant, tossut en les seves estratègies de supervivència ocasionals, com a resposta a la complexa precarietat i infelicitat de la metròpoli del Nord); alguns professionals vàlids de la comèdia

(Neri Parenti, Mariano Laurenti, els germans Vanzina) exploten amb força saviesa cínica personatges i itineraris temàtics que sorgeixen de les desigualtats socials d'Itàlia, de vegades amb resultats interessants, però sense mostrar la necessitat d'apuntar més amunt ni treballar amb la finalitat de rescatar tot el sistema mitjançant l'èxit del gènere (d'altra banda, s'han vist privats de fer-ho per la situació general del sistema, fragmentat i disgregat, una situació sobre la que tenen un grau de responsabilitat mínim); durant una certa etapa (pocs anys, del 2005 al 2009), semblava que era un altre *gènere*, el negre –polític o mafiós–, el que donava la marca de qualitat (bastant inèdita a Itàlia, amb poca relació amb l'*antic* cinema policíac dels anys 70) gràcies a la seva capacitat de capgirar-ho tot: malauradament, ben aviat, les il·lusions es van fer fonedisses; només un autor va assolir una qualitat destacable (Michele Placido), però fins i tot aquesta es va afeblir passat un temps, incapaç d'empeltar circuits productius virtuoses;

- C) escasseja i fins i tot es dissol la quota de multimedialitat incorporada en les formes i els productes del poc cinema que resta: els films italians, produïts en nombres realment exigus (uns 50 a l'any, com a màxim) semblen aliens a la combinació, la contaminació, la mescla dels diferents teixits expressius que componen les múltiples configuracions de l'imaginari que tenen els consumidors dels mitjans actuals; se situen en un escenari de rereguarda tan perceptiva com emocional, privats de talent, sense la competència *d'orientar allò que és nou*; en aquest context, hi ha sens dubte una manca cultural que explica les dificultats: el cinema italià sembla afectat per un *complex de reflexió* i de vegades es deixa asfixiar per aquest en un sentit obertament ideològic; existeix una mena d'addicció i una obsessió banalment documentalista que frena el desenvolupament del sistema al voltant d'un únic eix de *reflex ideal de la realitat*. És una mena de rebuig del panorama internacional dels sistemes tecnològics de la multimedialitat, del digital que, per contra, restitueix una qualitat polidimensional i no unívoca de la realitat. D'altra banda, per al cinema italià actual la realitat amaga una mena de *monovisió*: es reclou en la dinàmica pulsional de la denúncia, de la reconstrucció sense vacil·lacions, sense la lucidesa de retornar a les trames ambivalents, a les colateralitats possibles i als girs inèdits de la perspectiva adoptada. En aquest sentit, hi ha diversos films que són campions de l'anticinema: no són màquines tecnològiques complexes, enfocades

a mostrar els costats més foscos de la història i de la realitat, sinó dispositius constrictius de la visió, trames prefixades de la denúncia preformada, prefabricada;

- D) falta una renovació garantida de les noves professionalitats: la contractació és fruit de la casualitat o de la pertinença a algun dels pocs *clans* professionals supervivents (on hi pot haver, naturalment, exemples de genialitat, però no una orientació general que representi un canvi generacional); els instituts de formació tradicionals han perdut del tot la seva capacitat de garantir un vincle significatiu entre la formació tecnicocreativa i els pocs nuclis productius que resten (el Centro Sperimentale di Roma, després rebatejat com a Scuola Nazionale di Cinema, ha sobreviscut tot perdent empena i esdevenint una entitat mantinguda només per l'estat; les escoles privades de cinema no tenen arrels vives en un teixit productiu totalment disgregat). Per la seva banda, les productores que resten, sobretot les independents, pateixen les limitacions imposades pel duopoli televisiu i les restriccions o cancelacions de la distribució en la xarxa existent, mentre que, pel contrari, qualsevol productora ben considerada pot gaudir d'avantatges i preferències que eliminen tota competència real i, en tot cas, denoten la pertinença als centres que dominen el mercat gairebé en règim d'autocràcia. Així, la renovació de professionals i de *nous* autors, la recerca de tendències que reobrin tot el joc del sistema-cinema en relació a la televisió, és l'última de les preocupacions d'una indústria que té com a emergència principal sobreviure a qualsevol preu. I no només es redueix de forma radical el creixement i l'èxit de nous *autors*; també els autors que van triomfar en etapes anteriors se sobreviuen –en general de forma precària– a ells mateixos; entre els anys noranta i principis dels 2000, les obres dels autors vells (aleshores voltant la vuitantena) van donar un sentit de capgirament del canvi: algunes pel·lícules encara conserven la capacitat d'alguns *vells savis* per narrar amb mordacitat i sagacitat, però són realment poques (tres únics exemples: *Boom*, un film del 1999, dirigit per Andrea Zaccariello, molt poc vist i projectat, excepte per alguna emissió televisiva, però tantmateix útil per recuperar la ironia i la saviesa de la comèdia del passat, i gens sorprenent descobrir que fou *l'últim film* realment escrit i concebut per un mestre com Age; *Baciarmi piccina*, dirigit el 2006 pel productor Roberto Cimpanelli, un film que es va beneficiar del tercer guió escrit per un altre

gran mestre de la comèdia, Furio Scarpelli, que aconsegueix oferir –com a *Napoleó i jo* (*Io e Napoleone*, 2006), de Paolo Virzì– el retrat típic d’uns italians ineptes involucrats en els fets dramàtics viscuts a partir del 8 de setembre de 1943: igual que en els films de Virzì, Scarpelli desplaça una mirada gairebé exclusivament retrospectiva en el temps històric per trobar figures capaces d’afrontar, durant un viatge o una època determinats, desafiaments dramàtics, en un trajecte interior de formació d’una nova consciència; finalment, el penúltim llargmetratge narratiu, dirigit el 1990 –després de 30 anys d’absència– per Luciano Emmer, *Basta! Ci faccio un film...*, on el savi mestre de la comèdia i el documental artístic troba matisos sincers per a una història de joves explicada sense malenconia). En comparació a l’última resistència d’aquests autors vells i experimentats, tots desapareguts maladuradament durant la segona dècada d’aquest mil·lenni, la quantitat d’òperes primes de nous directors estrenades entre el 1995 i el present, tot i que considerables en nombre, va aparellada amb una incapacitat manifesta de fer-se reconèixer tant pel que fa a ambició narrativa com a la comprensió eficaç d’una societat que canvia ràpidament l’estructura del seu propi imaginari. És un resultat que penalitza fins i tot als pocs que entreveuen escaletes vitals i saben identificar nínxols i espais inèdits de la narració audiovisual (dos exemples: Marco Ponti, després de *Santa Maradona* el 2001, va crear un film realment bell com *AR andata+ritorno* el 2004, una obra que tanmateix, cosa poc sorprenent, va tenir problemes per aconseguir una visibilitat igual a la seva qualitat; l’encara més vell Davide Ferrario va dirigir el 2004 *Dopo Mezzanotte*, ambientada en el Museo Nazionale del Cinema di Torino, al voltant de la història d’uns joves enamorats i apassionats pel cinema, i que és un film del que en resten traces fantasmals a la memòria col·lectiva...). Entre els directors italians actius més vells, les posicions i la capacitat de dirigir encara pel·lícules resulten molt diferents i segmentades: Bertolucci va aconseguir sobreposar-se als seus problemes físics i dirigir el seu típic film intel·lectual, interessant però desigual, com li ha passat sovint; Bellocchio es va embranchar en la direcció presa fa molt temps, amb la que continua metaforitzant en negatiu –a *Vèncer* (*Vincere*, 2009) i a *Bella addormentata* (2012) sens dubte– la quota ideològica sempre present en la seva manera de concebre el cinema, extraient ambients, personatges, trames de diverses realitats –també històriques– italianes; Paolo i Vittorio Taviani insisteixen, amb *Cesare deve morire* (2012), en l’epigrama d’un teatre

explícitament filmat, des de la selecció del quadre d'actors, no professional i totalment integrat per presos, fins a l'essencialitat interpretativa de les pulsions i els moviments corporals. Un altre resultat meritori, però totalment allunyat de la perspectiva de propulsar la idea d'un cinema possible en el futur. Per acabar, però no per això menys important, Dario Argento és potser l'únic que, juntament amb Bertolucci, conserva una consideració del tot merescuda d'autor de nivell internacional, guiat constantment per l'instint creatiu que l'ha convertit tant en un cineasta experimental com de *gènere*, de vegades desigual però sempre genial intèrpret de com el cinema (un mitjà que ell entén en el nus de les seves potencialitats, tan tecnològiques com expressives) revifa els vincles entre els grans mites del fantàstic modern i postmodern i les mutacions més profundes i soterrades, intergeneracionals, dels que viuen en l'era de la tecnologia;

- E) cal constatar, en general: el panorama irresolt i potser fins i tot desesperat, dels autors de diferents edats que avui coexisteixen a Itàlia, des dels més veterans fins a la generació dels anys 50 o 60, començant pels autors *vells* que en el seu dia (anys 60) van ser innovadors i que avui sobreviuen als canvis del sistema i les tecnologies de referència, i als canvis del panorama internacional del cinema i de l'interès social que atreu (fins fa un parell de decennis, present i actiu, avui en canvi, dispers i desconcentrat); la maduració de molt pocs actors de *gènere* que proven de mantenir un nivell elevat de qualitat d'un producte al que dediquen energies notables: entre aquests, l'únic director que conserva la mordacitat de l'ara *vella* comèdia és Paolo Virzì, que no pas per casualitat ha treballat de prop amb els grans exponents de l'era dels 60, i en els seus últims films –que confirmen el seu gran talent i la capacitat d'interpretar el teixit sociocultural que vincula el passat amb el present (com a *La prima cosa bella*, del 2011)– exposa la voluntat positiva de cercar nous camins “*verso una commedia civile e sentimentale della quale il nostro cinema ha assoluto bisogno per comunicare al suo pubblico. Come ha bisogno di un vero svecchiamento*”¹; però la generació del mig, a la que pertany Virzì (juntament amb Francesca Comencini, Giovanni Veronesi i alguns més), està atrapada dins l'aiguamoll d'un sistema bloquejat; així doncs, és molt difícil que, fora de certes excepcions (com ja hem dit més

¹ Marco Giusti. “La lotta dei sentimenti precari e ‘fuori ricordo’” (crítica del film *Tutti i santi giorni* [Paolo Virzì, 2012]). *Item: Il manifesto*, giovedì 11 ottobre 2012, p. 13.

amunt, Virzì només, o potser la Comencini; o el més *vell* Carlo Verdone –que va començar la seva carrera justament en els anys en els que el sistema s’esfondrava i va treballar a finals dels 70 i principis dels 80, sempre mantenint l’equilibri entre la tradició i la innovació en crear una comèdia capaç d’interpretar el *temps present*-), que pugui assolir cotes de dimensió o abast totalment original i tocar cordes universals. Un autor que ha triomfat a Europa i que es manté confinat en un mateix personatge de director-actor-productor és Nanni Moretti: la seva forma de fer cinema és personal, en el sentit d’autòcrata, desequilibrat “en les” i “per les” pròpies obsessions i només en casos rars capaç de captar les situacions col·lectives d’una societat degradada; per a la meua generació (que és també la seva), la carrera de Nanni Moretti no pot escapar al paper de coartada autoral gràcies a la qual s’ha pogut ocultar la degradació de tot el sistema i per tant és responsabilitat seva haver construït la seva fisonomia com a autor d’un aïllament protegit –mentre, per altra banda, aquest aïllament ha resultat escassament productiu a l’hora d’assegurar no ja la seva creativitat sinó la d’altres-. Finalment, recordar alguns autors de films per a la televisió, amb carreres vigents des de fa almenys trenta anys, que restableixen el sentit d’una feina de qualitat, encara que integrada en una estructura productiva condicionada per les imposicions del duopoli televisiu: per exemple els germans Frazzi (avui només queda Antonio, Andrea va morir l’any 2006), autors d’un bon film cinematogràfic com *Certi bambini* (2004) i de la pel·lícula per a televisió *Angela* (2005) amb una Sabrina Ferilli amb les seves millors qualitats interpretatives;

- F) en contrast, i no per acabar, un escenari incert d’equilibri precari d’una reforma inesgotable al que s’apropen una bona colla d’autors *joves*. Com ja hem comentat, queda pendent la situació asfixiant d’un nus no resolt: la realitat que evita la narrativa de les històries a filmar s’està impregnant en totes les trames possibles a explicar i sobretot en l’enquadrament visual, la composició dels elements expressius amb què el cinema italià s’està aplanant en una forma unívoca de concebre la relació entre pantalles i públic. Condicionats tots (d’una banda, l’autor i l’equip productiu, és a dir, el disseny i la construcció de les noves pantalles; de l’altra, la massa d’espectadors, és a dir, el públic reubicat en diverses plataformes de comunicació i tecnologies avançades d’audiovisió en xarxa) pel tràngol de veure’s obligats a reflectir-se en una correspondència

preexistent a la dimensió projectiva i fantasmàtica del cinema. És com si *la marca de realitat* –però, en altres termes, la idea astuta que de la realitat ha promogut, amb un simulacre substitutiu, el règim televisiu del duopoli encara imperant al meu país– hagués eliminat del tot la capacitat del cinema per mostrar i subvertir la concepció epistemològica de la realitat; és a dir, de mostrar-la totalment, en un horitzó on allò real, allò fantàstic i allò imaginari tracen camins imprevistos de la imaginació, no subordinada al segrest de l'emergència, la quotidianitat, la política.