

ESPACIOS RECREADOS: ROMA A TRAVÉS DEL CINE ITALIANO

Daniel Esguevillas Cuesta

Coordinador de Arquitectura y Profesor Contratado Doctor de Proyectos

Arquitectónicos

Escuela Politécnica Superior. Universidad Francisco de Vitoria. Ctra. Pozuelo-
Majadahonda, Km. 1,800. Pozuelo de Alarcón, Madrid (España) 28223 Tlfno: + 34
917091400 Ext. 1899 Email: d.esguevillas@ufv.es

Resumen

En un contexto en el que las imágenes simuladas de la realidad a menudo reemplazan nuestra percepción de lo existente, la presente ponencia aborda las relaciones entre el espacio urbano y el espacio cinematográfico a partir del ejemplo romano. Además de constituir un documento histórico sobre la arquitectura y el urbanismo, el cine ha cambiado nuestra manera de experimentar los espacios hasta el punto de convertirse en un laboratorio de teorías urbanas.

La investigación se centra en Roma, meca del cine italiano, que se analiza partiendo de dos polos contrapuestos: la corriente neorrealista, que traslada la realidad con crudeza, y el cine de autor, cuyas visiones sobre la ciudad proceden del imaginario de reputados directores. Se explora la evolución en la representación europea de la ciudad durante la segunda mitad

del siglo XX a través de la mirada de tres cineastas romanos de nacimiento o adopción: Roberto Rossellini, Federico Fellini y Nanni Moretti; en tres de sus obras más significativas, respectivamente: “Roma città aperta” (1945), “Roma” (1972) y “Caro diario” (1994).

El objeto del estudio es la diferente recreación del espacio urbano en el espectáculo cinematográfico en función del momento histórico: su reproducción en el neorrealismo, su reconfiguración durante el utópico boom económico de los años sesenta y su reinterpretación desde el escepticismo posmoderno. El intenso carácter mediático de la ciudad eterna, cuyos símbolos arquitectónicos pertenecen al subconsciente globalizado de la humanidad, disuelve los límites entre vivencia y visión, o real e imaginario, identificando a Roma con su imagen cinematográfica.

Palabras clave

Roma, Espacio, Arquitectura, Urbanismo, Cine, Recreación, Imagen.

Abstract

In a context where simulated images of reality often replace our perception of existence, this paper raises the issue of the relationships between urban space and cinematographic space through the Roman example. Apart from representing a historical document on architecture and urbanism, the cinema has changed our way of experiencing space to the point of becoming a laboratory of urban theories.

This research focuses in Rome, Mecca of the Italian cinema, which is analyzed from two opposite viewpoints: the Neorealist movement, which communicates the harshness of reality, and the author's cinema, whose visions of the city come from the imaginary of renowned directors. The evolution in the European representation of the city in the second half of the XXth century is examined from the point of view

of three born or adopted Roman film makers: Roberto Rossellini, Federico Fellini and Nanni Moretti; in three of their most significant films: "Roma città aperta" (1945), "Roma" (1972) and "Caro diario" (1994), respectively.

The aim of the research is the different recreation of urban space in the movies depending on the historical moment: its reproduction in the Neorealism, its remodeling during the Utopian economic boom of the sixties and its reinterpretation from postmodern skepticism. The intense media character of the Eternal City, whose architecture symbols are a part of humanity's globalized subconscious, dissolves the limits between experience and vision, or real and imaginary, identifying Rome with its cinematographic image.

Key words

Rome, Space, Architecture, Urbanism, Cinema, Recreation, Image.

Introducción

Esta investigación tiene como objeto las múltiples y fragmentarias relaciones entre la ciudad y el cine a partir del análisis del espacio urbano como espacio cinematográfico. El trabajo se centra en la ciudad de Roma: importante centro cultural occidental desde la Antigüedad clásica y referencia ineludible de la industria cinematográfica italiana a partir de la fundación de los míticos estudios de Cinecittà en 1937. Se analiza un periodo aproximado de cincuenta años a través de tres significativas realizaciones de otros tantos directores italianos, centradas en Roma como su ciudad de nacimiento o adopción: desde la desgarradora denuncia neorrealista de Roberto Rossellini en "Roma città aperta" (1945) hasta el intimista relato del polifacético Nanni Moretti en "Caro diario" (1994), pasando por la brillante sátira local de Federico Fellini en "Roma" (1972). En el trasfondo de estas personales visiones yace inmutable la Ciudad Eterna con su característica trama superpuesta de estratos históricos que configuran un denso paisaje urbano, donde la arquitectura y el urbanismo se funden en laberínticas calles que desembocan en amplias plazas en las que la solemnidad de las antiguas construcciones contrasta con el desocupado modo de vida de sus habitantes.

La valoración del cine como interesada representación del momento y la cultura contemporáneos nos permite establecer nuevos vínculos entre la ciudad real y su álgter ego cinematográfico, a partir de los que crear imágenes que estimulen la transformación urbana.

Objetivos

La investigación comprende los siguientes objetivos:

- El análisis de la recreación del espacio urbano de Roma en el espacio cinematográfico: su coincidencia durante el neorrealismo, su reemplazamiento en las películas de Federico Fellini y su reinterpretación en las de Nanni Moretti.
- El estudio de la traslación del momento socioeconómico al tratamiento urbano a través de la mirada cinematográfica.
- La exploración del potencial de la imagen cinematográfica como factor de regeneración urbana.

Metodología

En esta investigación se ha partido de un método heurístico interpretativo basado en el análisis de los tres filmes italianos anteriormente mencionados, objeto del trabajo, que se han visionado detenidamente desde una posición crítica. A continuación, se ha procedido a estudiar desde un enfoque cualitativo el contexto histórico y cultural de las películas, la obra de sus respectivos directores, y la conexión entre arquitectura y cine.

1. Preliminares

Este trabajo de investigación vincula el modo en que el cine de autor retrata la ciudad con los acontecimientos históricos y la lógica cultural dominante del momento en que se producen sus películas. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, las nuevas cámaras ligeras permiten reflejar con exactitud documental el estado en que habían quedado los núcleos urbanos tras los combates. El neorrealismo italiano aprovecha estos avances técnicos para rodar trabajos articulados en torno a los dramas cotidianos de las clases humildes, que se inspiran en el cine revolucionario soviético y el movimiento expresionista alemán de los años treinta.

Influido por el realismo del cineasta francés Jean Renoir (1894 – 1979), Luchino Visconti (1906 – 1976) estrena en 1943 su primer largometraje: “Osessione”, basado en la novela del americano James Cain (1892 – 1977) “The Postman Always Rings Twice”, escrita durante la depresión. Su cruda descripción de un mundo sin valores la convierte en la primera película del neorrealismo italiano, un heterogéneo movimiento cuya temática varía en función del director, entre cuyos títulos destacan “Germania anno zero” (1947) de Roberto Rossellini (1906 – 1977) y “Ladri di biciclette” (1948) de Vittorio De Sica (1901 – 1974). A pesar de constituir un certero documento de las consecuencias de la guerra, estas obras no obtienen el favor de unos espectadores que demandan entretenimiento ligero, ni la financiación de un gobierno más interesado en promocionar los logros de la reconstrucción. Sin embargo, la corriente neorrealista es aclamada en el extranjero, donde obtiene numerosos premios, e influye en el trabajo de conocidos realizadores como Federico Fellini (1920 – 1993).

Fellini, que había colaborado con Rossellini en el guión de algunas de sus películas neorrealistas, inicia su carrera como director con obras enmarcadas en este movimiento, como “La strada” (1954) o “Le notti di Cabiria” (1956), protagonizadas por su mujer: la actriz Giulietta Masina (1920 – 1994). A partir de la célebre “La dolce vita” (1960), su temática neorrealista de los años cincuenta deja paso a un personal universo creativo que se convierte en la clave para entender posteriores películas como la aclamada “8 •” (1963), para muchos su mejor creación. Dentro de esta etapa, se configura progresivamente un variado repertorio de historias fantásticas y episodios autobiográficos, que le permite abordar temas polémicos desde irónicos planteamientos que se vuelven cada vez más incomprensibles para crítica y público, como sucede en “Amarcord” (1973).

La década de los ochenta supone el declive cinematográfico de Fellini y la consagración como director de culto de Nanni Moretti (1953): continuador de una visión personal en la gran pantalla, aunque de manera diferente. Al igual que en el caso del director británico Ken Loach (1936), el activismo político y social de Moretti marca su filmografía. Aficionado al cine amateur, consigue el reconocimiento de la crítica con “Sogni d’oro” (1981) y “Bianca” (1983). Concienciado con la izquierda y extremadamente crítico con el declive intelectual y social de Italia, sus películas adquieren durante los últimos años un marcado trasfondo político con obras como “Aprile” (1998) o “La stanza del figlio” (2001), que le confirman como uno de los cineastas más significativos del momento.

2. La conciencia neorrealista

Nacido en el seno de una familia burguesa romana, Rossellini se inicia en la industria cinematográfica realizando filmes de propaganda del régimen fascista durante la Segunda Guerra Mundial. Tras la liberación de Roma en junio de 1944, decide narrar en una película la ocupación alemana de la ciudad, que durante casi un año se había caracterizado por el ensañamiento contra sus habitantes. “Roma città aperta” se rueda al verano siguiente con los actores Anna Magnani (1908 – 1973) y Aldo Fabrizi (1905 – 1990), erigiéndose en la primera película italiana de la posguerra y en el manifiesto del cine neorrealista. La trama, registrada en blanco y negro, está escrita con la colaboración de Fellini y protagonizada en su mayor parte por actores no profesionales. A pesar de la falta de presupuesto, recibe la Palma de Oro del Festival de Cannes y una nominación a los Oscar por la escenografía. La película obtiene un mayor reconocimiento en el extranjero que entre el público local, quizá debido a la cercanía de los trágicos acontecimientos que con tanto realismo se describen. “Roma città aperta” inicia una trilogía bélica intencionadamente antibelicista que completan “Paisà” (1946) y “Germania anno zero” (1947): destacados representantes del neorrealismo.

Basada parcialmente en hechos reales (Castro, 2002), “Roma città aperta” se rueda en decorados naturales de los barrios romanos, con escasos medios técnicos y materiales. El complejo argumento alterna realidad y ficción para documentar las miserias de la población romana durante la ocupación. El dramatismo del desenlace contrasta con la serenidad de las vistas del centro de Roma, con sus numerosas cúpulas eclesiales, entre las que destaca San Pedro. La determinación de los personajes se acentúa porque en esta película el espacio cinematográfico coincide con el espacio urbano: los interiores de los viejos edificios de apartamentos, los bloques dañados por los bombardeos, los humildes condominios de los barrios obreros, las calles desiertas de vehículos...

Por el contrario, las imágenes de las conocidas referencias monumentales de Roma, las que visitan los turistas o llenan los libros de Historia del Arte, son escasas. Salvo las vistas aéreas que marcan el comienzo y el final del metraje, tan sólo la famosa escalinata de Plaza de España aparece en un determinado momento. Nada que ver, por

otra parte, con el tratamiento que este último lugar obtiene en películas de Hollywood como “Roman Holiday”, dirigida en 1953 por el alemán William Wyler (1902 – 1981), donde las estrellas cinematográficas Gregory Peck (1916 – 2003) y Audrey Hepburn (1929 – 1993) immortalizan el espacio más allá de la experiencia real de sus visitantes.

A pesar de que en muy pocas películas de Roma los escenarios son todos naturales, los actores en su mayoría amateur, y los efectos especiales o de iluminación prácticamente inexistentes, la ciudad pasa en “Roma città aperta” más inadvertida que en las escenografías que la reconstruyen artificialmente. Nunca ha habido para la industria cinematográfica una Roma más real que la neorrealista y, sin embargo, nunca Roma ha sido tan anónima como en esta película centrada en ella. Esta paradoja del espacio urbano frente al cinematográfico se explica porque el cine lleva tanto tiempo fabricando ilusiones sobre las ciudades que sus imágenes han acabado imponiéndose a la realidad, por lo que mucha gente que nunca ha estado en Roma tiene una imagen muy clara acerca de cómo es Roma: una Roma parcial, monumental, espectacular, pero alejada de la real. Cuando el espacio cinematográfico se limita al urbano, le resta intensidad. Quizá porque el cine juega con la realidad, la documenta peor que la reescribe.

3. El idealismo utópico de Fellini

«Roma è la città delle illusioni. Non a caso qui c'è sono la chiesa, il governo e il cinema. Tutte cose che producono illusioni». Con esta curiosa, pero certera, afirmación, el escritor norteamericano Gore Vidal deja su opinión sobre la ciudad en un momento del metraje de “Roma”. Realizada por Fellini en 1972, la película constituye el personal homenaje del director “romagnolo” a su ciudad de adopción, a la que se había trasladado para estudiar derecho en la universidad. Influido por el cine de su amigo Rossellini, rueda por primera vez Roma en su último trabajo de corte neorrealista: “Le notti di Cabiria” (1957), donde junto a las miserias del mundo de la prostitución, también retrata las alegrías burguesas de los cabarets de Via Veneto, símbolo del ocio capitalino, con brillantes escenografías. Su interés por “la bella vita” se acentúa en “La dolce vita” (1960), ambientada en los espacios nocturnos que constituyen el hábitat de su álter ego: el periodista Marcello Rubini. Se trata de la primera película donde Fellini alterna el espacio urbano con el espacio cinematográfico de los decorados que recrean su visión de la ciudad e incorporan algunos elementos de su particular sátira social, como los rasgos autobiográficos que se funden en complicadas fantasías con asuntos de actualidad y valoraciones políticas.

El particular “circo romano” recreado por Fellini sobre el espacio urbano de la ciudad eterna se acentúa progresivamente conforme el director obtiene el favor de la crítica y se convierte en una estrella mediática en Italia, donde consigue ilimitados presupuestos que le permiten realizar sus películas con innumerables extras e inmensos decorados. “Roma”, cuyo título en inglés, “Fellini’s Roma”, ya anticipa mucho de lo que se trata, es una ingente empresa en la que el realizador pasea por los recuerdos de su juventud (De Pedro, 2004). Compuesta de varios episodios articulados por una voz en off que se supone la del propio director, el film mezcla imágenes de documental con tomas de ficción en dos momentos temporales muy distintos: la Roma fascista a la que el realizador llega con veinte años y la Roma de la época en que rueda la película.

En su particular visión sobre la urbe, Fellini reflexiona sobre el paso del tiempo en una ciudad que se cree eterna. Al confrontar la nostalgia por el orden existente en los años treinta con los problemas de tráfico y la conflictividad social de la sociedad posmoderna, el cineasta incide en las diferentes facetas de una capital que esconde numerosas contradicciones bajo su aparente santidad. Las cuidadas escenografías recuperan la tradición más

profunda de Roma en espectaculares decorados de los estudios de Cinecittà: desde la cena en una “trattoria” popular al aire libre hasta las concurridas fiestas de Noantri en las calles y plazas del medieval barrio de Trastevere, pasando por las obras de ingeniería civil o el aristocrático palacio de la condesa Domitila. Todos estos espacios cinematográficos, poblados por un grandísimo número de actores y figurantes, reflejan con inusitado realismo su utópica visión de un espacio urbano repleto de texturas y colores.

Anticipando el cine crítico posterior, Fellini no obvia los problemas reales de la ciudad en su fantasiosa descripción, mostrando el absurdo de los atascos en la recién inaugurada autopista de circunvalación o la imposibilidad de construir el metro sin alterar los importantes yacimientos arqueológicos del subsuelo. Tampoco olvida ni la significación religiosa de Roma, recreando un frívolo desfile de moda eclesiástica, ni los prostíbulos que probablemente habían marcado sus inicios amorosos. Estos elementos dan idea del complicado constructo personal del director, análogo al que el americano Woody Allen (1935) transmite sobre Nueva York, para el que Fellini sustituye el espacio urbano por su simulación en el espacio cinematográfico. Sorprendentemente, los gigantescos decorados artificiales resultan más romanos que la propia ciudad rodada por el neorrealismo, ya que en ellos Fellini condensa sus recuerdos e impresiones de Roma con mayor intensidad que la existente en los escenarios naturales.

Sin embargo, Fellini no renuncia a dotar a su película de un cierto aspecto documental que refuerza la naturalidad de los decorados, para lo que incluye varias tomas de monumentos históricos de la ciudad, como la espectacular secuencia final de la carrera nocturna de motos por el centro histórico con la que culmina su reconocimiento a la belleza de la escenografía urbana de Roma. Frente a los desnudos planos mudos que muestran los hitos mediáticos de la ciudad, sus calles se pueblan con una variopinta fauna que recoge las diferentes sensibilidades sociales de una urbe en la que confluyen numerosos turistas foráneos y todos los estamentos italianos. Entre estos últimos destacan las intervenciones de conocidos actores locales que refuerzan la sensación documental de una cuidada trama en la que Roma se representa como una «mezcla de virgen y loba, de aristócrata y prostituta» (Fellini, 1972).

Es precisamente esta imagen de la ciudad, su imagen de Roma, la que Fellini recrea en el espacio cinematográfico, donde los elementos autobiográficos se mezclan con sus percepciones urbanas, observadas a través de su subjetividad artística, conformando un rico universo creativo que se desenvuelve al ritmo de la música del compositor italiano Nino Rota (1911 – 1979).

4. La valoración crítica de Moretti

A pesar de no haber nacido en Roma, Moretti está ligado a la ciudad desde su infancia. Entusiasta del cine y del waterpolo, en su juventud milita en grupos radicales y rueda sus primeros cortos con una cámara Super-8, con la que también filma su primer largometraje: “Io sono un autarchico” (1976). El título resulta revelador de la personalidad de Moretti que, al igual que en algunos casos Fellini, acostumbra a protagonizar sus obras a través de su álter ego. Habitual de los certámenes europeos de cine de autor, sus películas presentan un marcado componente social, crítico con la sociedad italiana contemporánea y especialmente con su generación, a la que encuentra desorientada y sin valores. Aunque siempre se había caracterizado por su activismo, la ascensión política de Silvio Berlusconi (1936) le convierte en uno de los abanderados de la oposición intelectual al empresario milanés, al que critica duramente en “Aprile” (1998) e “Il caimano” (2006).

“Caro diario” (1994) pertenece a esta misma etapa, pero no se centra en la política, sino en la sátira demoledora de la realidad social y cultural de Italia, fabulada en los pasajes del diario personal del cineasta, reconstruido en imágenes (Yáñez, 2004). Además del director, Moretti es el actor principal de la película, como no podía ser de otro modo en un diario donde anota que pasear en moto por las calles de Roma es «lo que más le gusta hacer de todo». Y de esta manera transcurre el primer tercio del film, objeto de la investigación, donde apenas desciende de su Vespa, caricaturizado con un casco blanco y unas llamativas gafas de sol. A la manera de los cómicos clásicos, como el inglés Charles Chaplin (1899 – 1977), Moretti provoca situaciones que rayan lo esperpéntico sin perder la inexpresiva compostura de su semblante, y reacciona siempre con gentileza y amabilidad ante las situaciones desagradables.

El capítulo no alcanza la media hora de duración y se estructura a partir de paseos motorizados por las calles de una ciudad con menos tráfico que un domingo de agosto, lo que refuerza el carácter intimista del film. Moretti rueda las fachadas de los edificios ofreciendo el punto de vista del paseante, a la manera de Allen en “Manhattan” (1979), pero no circula por el centro de la ciudad, sino por tranquilos barrios residenciales de las afueras, como el clásico Garbatella o Spinaceto, una zona de reciente construcción. La puesta en escena destaca por el uso sincronizado de música e imágenes, lo que provoca diferentes situaciones que plasman las vivencias del realizador: alegremente bailando al ritmo de sonidos africanos y sudamericanos, subido en su moto; observando con melancolía los bloques de viviendas mientras suena el cantautor canadiense Leonard Cohen (1934) o visitando el lugar donde asesinaron al cineasta Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975) con una suave música de piano de fondo.

Moretti reinterpreta el espacio urbano para crear un espacio cinematográfico interesado, donde las calles de Roma no son más que la escenografía natural que articula la crítica social que subyace en la película: la mediocridad del cine italiano, el alto precio de la vivienda, el anonimato de las nuevas urbanizaciones, el absurdo de los intelectuales o el desangelado monumento que recuerda a Pasolini en el lugar de su muerte.

Esta valoración posmoderna no se basa en la utilización del espacio urbano como espacio cinematográfico, sino en su adaptación crítica mediante ritmos y músicas que alteran la acción, ya que la ilusión del cine transforma los espacios urbanos en cinematográficos sin necesidad de recurrir a los decorados. Además, el desplazamiento constante de la moto permite al espacio cinematográfico adquirir una vitalidad de la que carece el urbano. Las nuevas escenografías resultantes de espacio natural y puesta en escena artificial tienen la misma importancia que los personajes de un documento gráfico entendido como el relato personal de las inquietudes de Moretti, que se ambienta en su entorno urbano. El director exprime al máximo las cualidades espaciales de Roma, pero no de la ciudad monumental y reconocible, sino de aquella común y desconocida, hasta reinterpretarla en su trama argumental como trasfondo de sus reflexiones intelectuales.

Conclusiones

Pocos dudan del poder de la imagen en la construcción de visiones sobre la ciudad o de la importancia del cine en su difusión. Desde la invención del cinematógrafo, la propaganda institucional se ha servido de sus realizaciones para influir en la percepción individual y colectiva de hechos y realidades. Hollywood, la verdadera industria norteamericana, ha colaborado más que la política o el ejército en la divulgación del modo de vida y los lugares comunes de Estados Unidos. En su conocido tratado sobre los medios de comunicación, el teórico canadiense Marshall McLuhan (1911 – 1980) reflexiona sobre los cambios sociológicos que éstos motivan y que son apli-

cables a la experiencia de la arquitectura y el urbanismo. Al extender las facultades físicas o psíquicas de las personas, el cine provoca modificaciones subliminales de conducta que permiten interpretaciones alternativas de los espacios urbanos. En un momento en el que la participación pública se configura como un importante factor de decisión en los proyectos públicos, la regeneración urbana demandada por los ciudadanos puede plantearse a partir de narraciones visuales y personales de la ciudad mostradas a través del espacio cinematográfico.

Referencias

- Castro, J. (2002). El nacimiento de un estilo. *Miradas de cine*, 2(5). Retrieved from http://www.miradas.net/0204/clasicos/2002/0205_romaciudad.html
- De Pedro, J. M. (2004). Federico I el Grande. *Miradas de cine*, 4(1). Retrieved from http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/01_ffellini/articulo.html
- Farré, S. (2004). La commare seca. *Miradas de cine*, 4(1). Retrieved from http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/01_ffellini/roma.html
- Fellini, F. (Director). (1972). *Roma* [Motion picture]. Italia/Francia: Ultra Film/Artists Associes.
- McLuhan, M. (1971). *The Medium Is the Massage*. Harmondsworth, UK: Penguin Books.
- Moretti, N. (Director). (1994). *Caro diario* [Motion picture]. Italia/Francia: Sacher Film/Banfilm/La Sept Cinéma.
- Rossellini, R. (Director). (1945). *Roma città aperta* [Motion picture]. Italia: Excelsa Film/Minerva Film AB.
- Yáñez, M. (2004). El diario íntimo, el ensayo filmico. *Miradas de cine*, 4(4). Retrieved from http://www.miradas.net/0204/cults/2004/0404_carodiario.html