

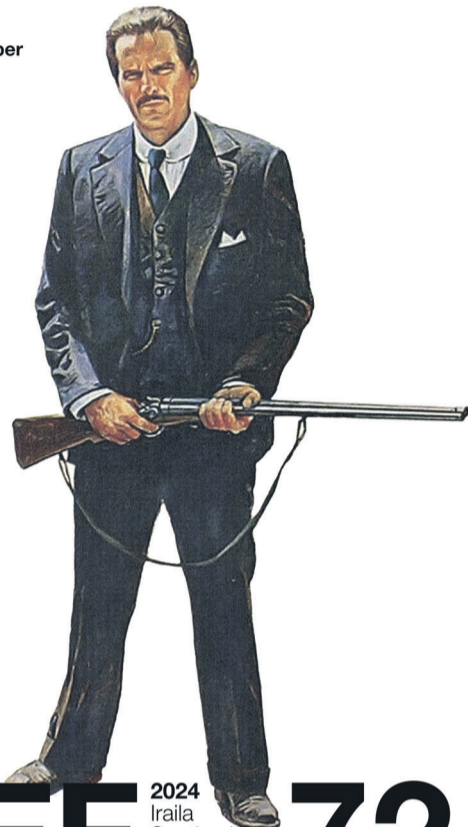
ITALIA VIOLENTA RETROSPECTIVA

SSIFF Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián
International Film FestivalEUSKADIKO FILMATEGIA
FILMOTECA VASCA
CINÉMATHEQUE BASQUEISTITUTO
italiano
di CULTURA
ROMA

Klasikoak

2024
Iraila / Septiembre / September

sanebastianfestival.com

Italia biolentoa
Italiako polizia-zinemaItalia violenta
El cine policiaco italianoViolent Italy
Italian Crime FilmsSSIFF 2024
Iraila
Septiembre
20/28 72

FELIPE CABRERIZO

Si el canon de la crítica parece haber impuesto la vía de autor y la comedia como ejes únicos para trazar el recorrido histórico del cine italiano, fuera de esas fronteras este

ha generado un bullicioso enjambre de filmografías, géneros y filones con numerosos puntos ciegos aún pendientes de revisión. Y aunque el empeño de los militantes del cine bis ha ido mapeando galaxias consideradas tradicionalmente re-

Una panorámica sobre el cine policiaco italiano

siduales como el terror, el *giallo* o el *spaghetti*, por estos márgenes oscuros sigue moviéndose una de sus vetas más fértiles y populosas, la del cine policiaco. O, como allí lo llaman, el *poliziesco*.

Intentando aportar un impulso a esta labor pendiente surge la retrospectiva "Italia violenta", con la que el Festival de Cine de San Sebastián realiza una amplia panorámica sobre la evolución del género a lo largo de nueve décadas, apoyándose en veintidós películas y un libro que analiza por extenso una línea de hondo calado no solo en lo cinematográfico sino también en lo político y lo sociológico.

Como punto de partida *Ossessione*, cinta fundacional de Visconti que rompió el veto impuesto por el fascismo sobre cualquier representación criminal en pantalla. La caída de Mussolini abrió la esperanza de un cine libre de censura (*Fuga in Francia*), pero será solo un destello fugaz: la Democracia Cristiana impondrá un estricto control sobre la producción condenando al policiaco a una marginalidad que no le impedirá retratar las dificultades de un país obligado a sobreponerse a la guerra y la herencia de la dictadura (*La città si difende*, *Il bivio*, *Un maldito embrollo*).

La censura comenzará a desvanecerse en la década de los sesenta, cuando el boom económico abra las puertas a la modernidad y el estallido del terrorismo provoque una guerra civil encubierta que ubicará al policiaco en posición privilegiada para analizar las tramas ocultas de aquella nueva Italia. *Bandidos en Milán*, *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* o *Excelentísimos cadáveres* resultarán claves en un objetivo que los cineastas enriquecerán mimetizando el polar francés (*Milán calibre 9*, *Revólver*) y que ejercerá de caldo de cultivo para que referentes como *Harry el sucio* hagan implosionar el género por vía del *pulp* y la ultraviolencia hasta situarlo en el olimpo de la serie B (*La policía agradece*, *Milano odia*, *Roma a mano armada*).

Todo pareció llegar a un punto final con el asesinato de Aldo Moro. El cine reflejará aquel gran trauma colectivo (*El caso Moro*, *Buenos días, noche*), pero pareció quedar paralizado ante la imposibilidad de reflejar una realidad que desbordaba cualquier límite de la ficción. El policiaco entrará así en una fase de colapso de la que solo saldrá el nuevo milenio, cuando películas como *Última noche en Milán* revitalicen

sus propuestas volviendo la mirada a los años dorados del *poliziesco*.

Claro que en un país como Italia resulta imposible deslizar el policiaco de otro subgénero, el de las redes criminales, de fronteras difusas a fuerza de continuos tránsitos de ida y vuelta. La retrospectiva traza también este camino intermedio abriendo una vía paralela que recoge el empeño del cine por plasmar esta realidad. *In nome della legge* y *Processo alla città* serán las primeras películas que traten la problemática de la Mafia y la Camorra, abriendo la puerta a su plasmación con una multiplicidad de prismas, desde los sociológicos (*El día de la lechuza*) hasta las revisiones históricas (*La fuerza del silencio*) o ese cauce siempre natural para su cinematografía que es la comedia (*El poder de la mafia*). Una línea para la que *Gomorra* supondrá un hito que situará al policiaco como principal motor del cine italiano del nuevo milenio. *Buona visione a tutti!*

Felipe Cabrerizo es autor del libro "Italia criminal. Cine policiaco italiano", editado por el Festival y Fimoteca Vasca, y realizará presentaciones en las salas de prácticamente todas las películas de la retrospectiva.

FUGA IN FRANCIA

Italia, año cero

CARLOS LOSILLA

No suele mencionarse el nombre de Mario Soldati al evocar un cierto canon del cine italiano, ese que experimentó su mayor renovación en la más inmediata posguerra. Ahí están Rossellini o De Sica, Visconti o Fellini, incluso De Santis o el discoloro Antonioni para impedirlo. Y, sin embargo, ya desde 1938 Soldati venía realizando grandes filmes, desde las cumbres del prestigio literario hasta los valles de los géneros considerados 'menores'. Adaptó a Antonio Fogazzaro en *Tiempos pasados* (1941), *Malombra* (1942) o *Daniele Cortis* (1947), e hizo lo propio con Balzac con *Eugenia Grandet* (1946). Pero también se entregó en cuerpo y alma al cine de piratas, con *Los tres corsarios* (1952) o *Yolanda, la hija del corsario negro* (1953), y al de aventuras caballerescas, con *Fray Diablo* (1950) o *El último Zorro* (1952). En este sentido, *Fuga en Francia* (1948) puede considerarse un punto intermedio en esa *démarche*,



CRISTALDIFILM

che, una mezcla de tonos y registros ilustrada, por si fuera poco, con una cierta coloración política.

Pues *Fuga in Francia* tiene que ver tanto con el neorealismo como con su superación, algo que, al mis-

mo tiempo, ya estaban intentando en aquel momento Rossellini con *Alemania, año cero* (1948) o *L'amore* (1948) y Visconti con *La terra trema* (1948), por lo menos. Para empezar, tenemos una trama claramen-

te adscrita a su tiempo, la reconstrucción tras la guerra, el momento en el que todos están buscando su lugar perdido, empezando aquí por un criminal de guerra fascista y acabando por unos cuantos personajes de extracción humilde, que lo acompañan involuntariamente en su fuga. En paralelo, no obstante, la película emprende un viaje al fondo de la oscuridad cuando nos obliga, como espectadores, a seguir a ese fugitivo infame, e incluso a identificarnos parcialmente con él, mediante un trabajo de puesta en escena esquinado y complejo. La ambigüedad moral procede de la forma. Y en ese camino Soldati se topa con Orson Welles, con Alfred Hitchcock, con Fritz Lang, cuyos coetáneos filmes antinazis parecen beber en las mismas fuentes que *Fuga en Francia*.

A Welles, en efecto, lo une la composición del personaje principal, interpretado con oblicua malicia por el gran Folco Lulli: un tirano despótico que puede resultar simpático, como así sucede en las primeras

escenas, pero a la vez capaz de las mayores vilezas, un misterio andante que podría ser el primo hermano de Charles Foster Kane o Mr. Arkadin. Y la precisión de Soldati en la puesta en escena –que llevaron a la crítica de la época a enmarcarlo en un ignoto 'cine caligráfico' italiano, craso error– permite la confección de poderosas *set pieces* dotadas de un enigmático sentido del suspense, como sucede en las secuencias del *hostal* o del refugio en la frontera. ¿Cine político, entonces, o más bien un thriller moral que de paso habla del futuro de la Italia recién liberada? Todo ello y mucho más, *Fuga en Francia* podría resumirse en otro personaje, el del hijo pequeño del fascista, que se ve envuelto por casualidad en su insensata aventura: admirador de Jules Verne, acaba pareciéndose al niño de *Los aventureros de Moonfleet* (Lang, 1955), un pobre chico que cree haber encontrado a un padre en quien no merece serlo y, aun así, acaba maldurando por el camino.