



I. ARCIPELAGHI E ISOLE

JUAN MIGUEL COMPANY

Lágrimas de la memoria. Historia y melodrama en
La meglio gioventù (2003) de Marco Tullio Giordana

*Para Marisa,
sol de medianoche*

¹ Roland Barthes.
La cámara lúcida.
Nota sobre la fotografía.
Paidós, Barcelona
1989, pág. 136.

² *Ibid.*, pág. 155.

EL ACONTECIMIENTO Y SU DRAMATIZACIÓN

El Museo del Holocausto de Budapest despliega ante el visitante ocho espacios que se van sucediendo en un implacable itinerario: desde la privación de los derechos y de la libertad hasta la privación misma de la vida. Mirada y oído acompañan a multitudes anónimas cuyos pasos —bien diferenciados: zapatos masculinos y tacones femeninos sobre adoquines callejeros de la ciudad y gravilla de los campos de concentración— resuenan al unísono con los nuestros por corredores que reproducen obsesivamente, como motivo conductor de la visita, la rendija de luz entre las tablas mal ensambladas de los vagones de ganado donde los prisioneros eran conducidos hasta su ineluctable destino.

En el quinto espacio, el destinado a la privación de la dignidad humana, una foto queda grabada para siempre en la conciencia del visitante: un oficial nazi vocífera ante un grupo de amedrentados judíos del *ghetto*. En el lado derecho de la imagen, casi arrinconada por el visor de la cámara, una niña rubia lo mira y su rostro es una mezcla indescriptible de terror y humillación. Más de sesenta años después de haber sido tomada, la fotografía nos sigue transmitiendo un dolor infinito. Dolor que se amplifica, aún más si cabe, en la pantalla de un monitor ubicado al lado donde, por artificio informático, la imagen se descompone en sus dos elementos esenciales: el perfil amenazador del energúmeno oficial se alterna con los rostros de aquellos a quienes increpa. Y la última confrontación de ambos iconos pone en evidencia el *punctum* metálico del casco que corona la cabeza del verdugo y la desmadejada blandura del cabello rubio de la niña indefensa.

Deliberadamente utilizo terminología barthesiana. Para el semiótico francés, la imagen descrita sería la perfecta ilustración del *noema* de la Fotografía: “Esto ha sido”¹. La fragmentación de la fotografía en el monitor nos ubicaría ante otro *noema*: “Esto está sucediendo”. Lo que diferencia ambas manifestaciones de la misma escena es el tiempo. De una aprehensión simultánea hemos pasado a una aprehensión sucesiva: un tiempo de mirar y un tiempo de recibir la mirada en cuya brecha se inscribe toda la devastación de un tiempo histórico que desembocará, metonímicamente, en esa chimenea del crematorio de Auschwitz a partir de la cual Adorno decreta la imposibilidad de escribir poesía. Dice Barthes: “Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación”².

La operación de sentido practicada sobre la fotografía del museo de Budapest pretende hacer sensible al visitante un documento de archivo histórico, dramatizar un acontecimiento por los caminos de la identificación con la víctima. Es el gesto semántico que preside toda la instalación y nos acompaña hasta el final de nuestro itinerario en forma sólida y coherente. Movilizando los poderes del cine, Marco Tullio Giordana, identificándonos con la familia Carati, hace figurable un periodo histórico de treinta y siete años (1966-2003) a lo largo y ancho de los paisajes y la riqueza dialectal de Italia. Los trescientos setenta

³ Françoise Audé, "Nos meilleures années. L'épopée secrète des Carati", «Positif», núm. 509/510, julio/agosto 2003, pág. 111.

⁴ Lorenzo Codelli: "Marco Tullio Giordana. Une saga familiale", «Positif», núm. 509/510, julio/agosto 2003, pág. 113.

⁵ Una vez más debemos lamentar las carencias de la edición española de *La meglio gioventù* (*La mejor juventud*, Araba Films, 2004) con respecto a la de *Nos meilleures années*, título que el film recibió en su distribución francesa (TF 1, 2004) que contiene, además de un *making of* del film, sendas entrevistas con el realizador, el productor y uno de los guionistas.

⁶ Cf. Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1982, especialmente págs. 127-136.

minutos de *La meglio gioventù*—un film que debe ser visto en su integridad, de una sola vez— forman ya parte de nuestra memoria de espectadores con la misma intensidad que antaño lo hiciera Luchino Visconti en *Rocco e i suoi fratelli* (1960).

TEMPORALIDAD Y VEROSÍMIL NARRATIVO

Fue Angelo Barbagallo, co-productor habitual de los films de Nanni Moretti, quien ofreció a Marco Tullio Giordana la posibilidad de rodar *La meglio gioventù* para la RAI como una serie fraccionada en cuatro capítulos. El éxito de crítica y público alcanzado en la sección *Un certain regard* del Festival de Cannes 2003, facilitó su estreno en salas de cine en dos partes de tres horas de duración cada una. La arquitectónica solidez del guión de Sandro Petraglia y Stefano Rulli—con quienes ya el realizador había trabajado en *Pasolini un delitto italiano* (1995)— hace, según Françoise Audé, que el film remita "al estatuto del cine y, en ningún caso, al de la serie televisiva"³. El propio realizador, aprovechando la oportunidad de rodar *in extenso* que el cine, habitualmente, no puede ofrecer, lo hace utilizando una temporalidad novelesca "mientras que el tiempo del cine es el de la novela corta (*nouvelle*)"⁴. Como en otras series de la pequeña pantalla, el modelo narrativo al que se ajusta *La meglio gioventù* es la gran novela burguesa del XIX, cuyo mayor epígono en el siglo XX sería Thomas Mann. En su momento, el propio Visconti reconoció esa filiación en la estructura de *Rocco e i suoi fratelli* y Stefano Rulli también manifiesta, en la entrevista que acompaña a la edición francesa en DVD del film de Giordana,⁵ hasta qué punto Rocco, en tanto hace de la inmigración de la familia Parondi a Milán una epopeya mítica de valor universal, fue el modelo de referencia para él y Petraglia a la hora de redactar el guión.

Como *Die Buddenbrook* (Thomas Mann, 1901) y *La conquête de Plassans* (Émile Zola, 1874), *La meglio gioventù* comienza su larga andadura *in medias res*, cumpliendo las dos características que Yves Chevrel atribuye a los arranques de algunas novelas naturalistas: por un lado, la atención del lector se centra sobre un ser humano directamente o sobre una acción, una situación que remite directamente a un ser humano y, por el otro, dicho *incipit* se esfuerza siempre en responder anticipadamente no sólo a las preguntas "¿quién?" y "¿dónde?", sino también a la de "¿cuándo?", insertando la narración en una continuidad que da la impresión de haber comenzado ya antes del inicio material del relato.⁶ En el verano de 1966, los hijos mayores de la familia Carati, Matteo (Alessio Boni) y Nicola (Luigi Lo Cascio) estudian, acompañados por su amigo Carlo (Fabrizio Gifuni). La tipificación de los personajes, ya en estas primeras imágenes, encuadra la mirada del espectador: Angelo, el padre (Andrea Tidona), es un hombre de negocios, aventurero y fantástico, que despierta algún comentario irónico en Nicola y el rechazo de Matteo ante su ofrecimiento de ayuda a la hora del examen. Empieza aquí a definirse la complejidad de un sujeto atormentado: el rechazo de

⁷ Recordemos que éste es también un protocolo verosimilizador del relato naturalista en cine. Stroheim muestra una mañana de viento en el paseo marítimo del restaurante Cliff House de San Francisco para mejor dramatizar el desgarramiento de la relación amistosa de Marcus y McTeague por el arrebato deseante de este último hacia Trina, hasta ahora novia del primero. Grabado a fuego queda este abandonado domingo con preludios de tormenta en la memoria del espectador, como casi todas las escenas de *Greed* (1924), un film que justifica por sí solo la existencia del cine.

⁸ El libro de Antonio Drove, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*, Filmoteca Regional de Murcia, 1995, me sigue pareciendo una referencia ineludible.

⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Júcar, Barcelona 1988, pág. 137.

Matteo hacia su padre es debido a que éste no encarna, con suficiente firmeza, una Ley severa cuya activa interiorización superyoica en el hijo lo llevará a ofrecer como paradigma de poeta religioso a un autor que maldice a sus padres, ante la estupefacta irritación del profesor que le suspende el examen. Frente a la perfecta y conforme transitividad que Nicola esgrime respecto a su futuro profesional como médico, reafirmada por la visión de futuro de Carlo, estudiante de Económicas, el gesto narcisista de Matteo —que lo lleva a bailar solo en un guateque— prelude el turbulento itinerario existencial, abocado a la catástrofe afectiva, de alguien que no puede vivir la realidad sin que ésta le golpee ferozmente.

Matteo nos llevará de la mano, por así decirlo, a una escena que podría servir como modelo reducido de todo el film. Sabedor de los rumbos y manejos nocturnos de la Villa Borghese, conducirá a su hermano al encuentro con una prostituta que rinde sus prestaciones en un marco surreal: una especie de establo con cama incorporada —bajo un cartel anunciador de *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961)— donde las luces deben permanecer encendidas para que las gallinas en él almacenadas puedan comer. La película va a prodigar estas representaciones vivenciales, singulizadoras de la experiencia, en toda su intensidad.⁷ ¿Por qué?, nos preguntamos. Porque pueden transmitirse verbalmente, pueden ser contadas por el sujeto protagonista a lo largo de su vida.

EL TIEMPO DEL MELODRAMA

Drama de signos, la estructura profunda del melodrama se basa en la repetición y en la idea, que tan bien expresara Douglas Sirk a Antonio Drove: la felicidad existe porque puede ser destruida y evocada por el personaje desde el lugar mismo de su devastación.⁸ Según la regla de discontinuidad en la repetición, observada por Deleuze, nada aparece sin que otra cosa haya desaparecido. El filósofo francés estructura todo el capítulo segundo de *Diferencia y repetición* ("La repetición para sí") sobre esta tesis de David Hume: "La repetición nada cambia en el objeto que repite, sino que cambia algo en el espíritu que la contempla"⁹. Esta idea, que no hace sino subrayar y poner de manifiesto toda la humana dimensión de la pérdida, aparece referida, en el film de Giordana, a anécdotas de familia, destinadas a convertirse en pequeños mitos domésticos evocados una y otra vez. Apenas transcurridos quince minutos de proyección, en el seno de una discusión conyugal, cuando Angelo, poseído de una de sus aventureras visiones de futuro, quiere hipotecar la casa porque "el cambio se palpa en el aire", Adriana, su mujer (Adriana Asti), le contesta: "¿Sabes qué se palpa en el aire? ¡Las castañuelas!". Como toda respuesta, Angelo esboza una sonrisa que pronto se esfuma de su rostro, excedido por el carácter racionalista y calculador (según él) de la milanesa con la que se ha casado. La resolución del enigma la obtendrá Nicola un cuarto de siglo después, en el

¹⁰ Nicola es padre de una hija única (Sara) y su hermana Francesca es madre de cuatro varones. La continuidad de la familia, en el sentido estricto de perpetuación del apellido, recae en Andrea.

¹¹ Otra repetición, esta vez de carácter jocoso, marca el transcurso del film: el permanente equívoco que Vitale (Claudio Gioè) mantiene con una supuesta canción llamada *Anatomia*, una broma cómplice referida a la asignatura que estudiaba Nicola en Turín, se resuelve, años después cuando Vitale la pide a los músicos que actúan en la boda de Carlo y Francesca (Valentina Carnelutti), la pequeña de los Carati, y éstos le informan, tras el tarareo de Vitale, que se trata, en realidad, de *Amado mio*, un tema popularizado por Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946).

¹² Cf. «Cahiers du Cinéma España», núm. 3, julio-agosto 2007, pág. 52.

¹³ Cf. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven & London 1976.

transbordador que lleva a madre e hijo de Nápoles a Stromboli para conocer a Andrea, el hijo de Matteo y Mirella y último vástago de los Carati:¹⁰ con esa singular complicidad materno-filial que se establece tras la muerte del padre, Nicola le pregunta a Adriana cómo pudo ella, una mujer del norte, acostumbrarse a la mefítica y purulenta atmósfera romana en la que Angelo se movía. Y ella le responde que conoció a su padre en el variopinto mercado de Campo de' Fiori, en un puesto donde vendía "naranjas españolas" y, al preguntarle si realmente lo eran, él le contestó con una chispeante pregunta: "¿No oye las castañuelas?" La respuesta de Andrea, en su narración a Nicola de la anécdota, es sencilla y emocionante, también, para el espectador: "Le compré las naranjas y me casé con él"¹¹.

Cabría matizar el reductor juicio expresado por Ángel Quintana en su reseña de *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) donde, haciendo referencia de pasada al film anterior de Giordana que aquí nos ocupa y tras calificarlo como "serie televisiva de lujo" afirma que en él "la sociología se mezclaba con cierto tejido melodramático"¹². Es en la especificidad filmica del melodrama y sus efectos de memoria donde estriba el carácter singular de la película (que no serie). Y cabría decir, al respecto, que esas variaciones "del exceso y el estupor" como califica Peter Brooks a la imaginación melodramática¹³ están moduladas por una escritura cinematográfica que bebe en los clásicos (de Ford a Mizoguchi) y busca la representación contenida de la emoción antes que su emergencia crispada. Incluso algunos espectaculares movimientos de cámara, como el *travelling* circular en contrapicado de 360° que subraya la despedida de Adriana del patio de la escuela en su último día de clase, se revela funcional a la hora de transmitir el sentimiento de pérdida que experimenta el personaje. En la cocina de la casa de Nicola y Giulia en Turín, los padres juegan a las cartas y Angelo vuelve sobre la conversación mantenida entre ambos por la mañana a propósito de que "hoy en día, nadie se casa", como ha hecho su hijo. "Hoy me volvería a casar contigo", dice Angelo, provocando la cariñosa respuesta gestual de Adriana que lo coge de la mano. El piropo de Angelo ("¡Mi niña!") lo escuchamos ya en *off*: la cámara emprende un sabio *travelling* de retroceso desde ese momento climático en el que las manos de los cónyuges se estrechan, hasta llegar al lugar donde, inadvertida, la mirada de Nicola (y con ella la del espectador) espía la escena. Sabemos, a través de una conversación anterior entre madre e hijo que éste, a la vista de las radiografías, conoce la enfermedad mortal de Angelo por lo que la captación de ese momento de felicidad se irradia de melancolía a través del *raccord* de aprehensión retardada (el único que *sabe*, en definitiva, de la realidad emocional captada).

Hay un saber del sujeto que puede encontrar su expresión cabal en las lágrimas. Sentado en un banco del jardín del hospital, Nicola trata de dar a Giorgia (Jasmine Trinca, gran revelación del film) dos malas noticias: la policía ha detenido, por indicación suya, a Giulia y Matteo se ha suicidado. En el primer tiempo de la escena, vemos las manos de

¹⁴ “Loco Matteo”. El juego aliterante se pierde en castellano. ¿Hace falta recordar aquí que toda demanda es una demanda de amor? La insalvable dificultad que Matteo experimenta para expresar sus emociones y afectos lo llevará, directamente, al suicidio. Conduciendo aceleradamente por la autopista de Turín a Roma para llegar a tiempo al entierro del padre, Nicola hace que se detenga —el riesgo de estrellar el coche, donde también están su mujer y su hija parece inminente— y, en el arcén de la carretera, mediante la misma ruptura del eje visual (la cámara ubicada frente a él), sabremos que está llorando: por primera y única vez en toda la historia.

Giorgia posándose sobre los hombros de Nicola. Sólo cuando los sollozos le atenacen la garganta, impidiéndole hablar de su hermano, la cámara nos brindará un primer plano de Giorgia con una única, silenciosa lágrima deslizándose por su mejilla desde el ojo derecho. Esta figuración metonímica del dolor acompañará, de dos formas diferentes, el proceso de *anagnórisis* de Giorgia. Cuando Nicola, tras rescatarla de la residencia donde la tenían atada a la cama, intenta hacer que recuerde el pasado, evocando momentos climáticos del mismo —que lo son, también, para el espectador en la intensidad de lo vivido— como el viaje hasta su pueblo natal, la noche transcurrida en el pajar de Don Pietro con la tormenta, el partido de fútbol donde la selección italiana perdió contra Corea... Giorgia parece no escucharlo y le pide una naranja cuyo zumo exprime sobre una planta del despacho. “Necesita beber, si no muere”, dice. La consecuencia práctica del gesto —conseguir que Giorgia acuda con regularidad al despacho de Nicola “para regar la planta” (seguir un tratamiento)— no oculta la sensible piedad de su enunciación por parte de una joven que también necesita absorber algo de la esencia de la vida para estar en el mundo.

El papel de Giorgia es fundamental en *La meglio gioventù*. Puede entenderse toda la primera parte del film como una vivencia de los dos hermanos en su relación con ella destinada a serle narrada, a modo de terapia. Y será el conflictivo Matteo quien consiga el primer destello que la saque de sus tinieblas mentales. En su encuentro con la joven, el realizador juega, magistralmente, con la pérdida de foco del rostro de Matteo, combinándola con un juego de planos/contraplanos que van de los ojos de éste a la nuca de Giorgia. Insensible, todavía, a la pregunta de su interlocutor, que no hace sino redundar en la de su hermano —“¿Te acuerdas de aquel verano de jóvenes?”— reaccionará, en cambio, a la que éste le hace a continuación y que se puede ubicar en el registro de la demanda: “¿Cómo era yo entonces?”. La cámara salta, entonces, hacia un primer plano del rostro de Giorgia balbuceando. “Matto... Matteo”¹⁴. Es en el reconocimiento del otro donde consigue aferrarse al mundo real.

CONCIENCIA DE LA HISTORIA

La vivencia del tiempo va unida, en el film, a la percepción de lo histórico. Si podemos considerar a Nicola y Matteo como pertenecientes a la generación de Mayo del 68, la experiencia que, en verdad, les marca se ubica un par de años antes: las inundaciones de Florencia (noviembre de 1966). En esa fraternidad internacional, ubicada por encima de las diferencias de clase —donde la presencia del mayordomo de un marqués, acompañado de sus rubias y atildadas nietecitas, que reparten bocadillos a la enfangada tropa de voluntarios constituye un prodigio de ironía viscontiniana— se dan cita todos los personajes principales de la ficción, justamente en el *locus* donde ésta se clausurará en los albores del siglo XXI: la Toscana, espacio simbólico de la siempre frá-

¹⁵ Glosa aquí algunas ideas del ya citado artículo de François Audé que, en su sintética brevedad, es la aproximación más acertada al film de cuantas he leído.

¹⁶ El muy dolido Vitale de esta escena, haciendo honor a su nombre, saldrá a flote, en los siguientes veinte años, volviendo al sector de la construcción y, como tal empresario del gremio, será el que construya la mansión de Carlo en la Toscana.

gil unidad italiana.¹⁵ Es allí donde Nicola y Matteo se reencuentran, como estudiante y soldado del ejército respectivamente, y donde ambos se sorprenden traduciendo del latín —y corrigiéndose la traducción uno al otro— la página de un códice miniado arrastrado por las aguas en los sótanos de la biblioteca de Florencia. Coincido con Giordana en la valoración emotiva de este momento del film y no sólo porque en él los dos hermanos se comportan como dos buenos alumnos de su madre, profesora de enseñanza media, sino también porque en él cobramos conciencia de que, a pesar de sus diferencias y elecciones vitales, siempre existirá entre ellos el sustrato humanista de una cultura común.

Que determinadas contradicciones de dicha cultura, humanista y burguesa, se manifiesten en el terreno económico, es algo de lo que el film también levanta elocuente testimonio. En la boda de Carlo y Francesca (1980) que cierra la primera parte de *La meglio gioventù*, éste —convertido ya en alto ejecutivo del Banco de Italia y en el punto de mira de las Brigadas Rojas— tendrá que hacer frente a la indignación de su amigo Nicola, escandalizado por el “decimonónico” despido de Vitale de la FIAT, con los mismos argumentos que entonces utilizaba la Democracia Cristiana y sus gobiernos de centro-derecha: la industria se moderniza y reduce costes para ser competitiva; una empresa fuertemente endeudada como la FIAT debe reconvertirse aunque la factura social que asuma pase por el despido masivo de obreros.¹⁶ En buen burgués, Carlo enuncia la misma verdad que, en buen aristócrata, el Príncipe Salina de *Il Gattopardo* (Luchino Visconti, 1963) sentenciará: “Para tumbar una cosa hay que tener otra que la sustituya”. Ciertamente, no se anda aquí muy lejos del “para que todo siga igual, es necesario que todo cambie”, sólo que esta vez Carlo asume ese papel dinámico que la burguesía tenía para Marx: una clase social que no puede subsistir sin cambiar continuamente el tejido de las relaciones sociales.

El verdadero enemigo para Giordana no es el Capital, sino el Terrorismo. La trágica auto-mutilación de Giulia (Sonia Bergamasco) al militar en las Brigadas Rojas —lo que la aparta de su hija y de Nicola y convierte su pasión por la música en un mal objeto que *también* debe ser destruido— es similar al permanente castigo interno de Matteo, siempre en busca de leyes reguladoras que se puedan aplicar fuera, incluso, del ámbito policial en el que se mueve. Las intenciones de Giordana —a quien alguien habrá reprochado que sólo hable de los atentados de la izquierda extraparlamentaria y terrorista y no haga referencia alguna al terrorismo neofascista que se cobró ocho vidas en Brescia el 28 de mayo de 1974— son otras:

La meglio gioventù concluye como una carrera de relevos. Nicola llega a pasar el testigo a la siguiente generación mientras que otros no llegan a ello o, quizá, ni siquiera tienen un testigo que transmitir y se detienen antes, sin aliento. El film cuenta todo esto. No es un discurso interno a unas ideologías; no estamos hablando de la izquierda italiana. Hablamos de Italia o, quizá, de Occidente: la sensación de ser las últimas gotas de

¹⁷Declaraciones a Lorenzo Codelli, *op. cit.*, pág. 115 (la traducción es mía).

¹⁸El primer en expresarlo va a ser el profesor que examina a Nicola (campechanamente interpretado por Mario Schiano, un crítico de jazz muy conocido en Italia) cuando aconseja a su alumno que se vaya de Italia, "un lugar bello e inútil, destinado a morir" poblado por dinosaurios, como él mismo, que deben ser destruidos.

¹⁹Françoise Audé, *op. cit.*, pág. 111.

toda una civilización. No creemos en la salvación colectiva, pero hay una apelación clara a la conciencia individual, a las elecciones que cada uno debe saber hacer...¹⁷

A la hora de "pasar el testigo" a las nuevas generaciones éstas no se encuentran, en modo alguno, desprovistas de sentido crítico. Cuando Giulia intenta recuperar, tras su excarcelación, a Sara (Camilla Filippi), esta hija a la que su madre le fue arrebatada cuando era niña le reclama que toque algo en su honor en el órgano de la iglesia de Florencia donde trabaja como restauradora. Giulia responde: "Habrás que pedirle permiso al cura". Y ello provoca el sarcástico comentario de Sara: "No me digas, mamá, que después de haber querido incendiar el mundo, ahora tienes que pedirle permiso al cura". Ni qué decir tiene que, en el siguiente plano, Giulia está ya ante el teclado del instrumento. Hay un fuerte sentimiento antiautoritario en la película¹⁸ (contra los poderes mafiosos y psiquiátrico-represivos en especial) que también es susceptible de ser transmitido. Y, paradoja del film, Giordana da un paso más en la impregnación moral del relato naturalista cuando hace que sea el fantasma de Matteo, materializado en un *travelling* de acompañamiento por caminos toscanos, quien sancione (o pase el testigo) a Nicola y Mirella (Maya Sansa) su relación amorosa en una genial improvisación de rodaje que es uno de los momentos más pregnantes —y perdurables en la memoria del espectador— de *La meglio gioventù*.

CONCIENCIA DE LA BELLEZA

En el final de *La meglio gioventù* comprendemos perfectamente todo lo que emparenta el film con *Rocco e i suoi fratelli* y también aquello que lo singulariza y hace diferente. Tanto en uno como en otro hay una verdad sobre la vida con vocación de ser transmitida: en el film de 1960, Ciro hace comprender a Luca, el alevín de los Parondi, que Rocco, en su dostoyevskiana bondad, es tan perjudicial como Simone en su maldad. Y ambos se despiden hasta la noche, para cenar junto a su madre. En el camino, Luca se siente acompañado por la imagen pública de su hermano Rocco, triunfante boxeador, repetida desde las portadas de un periódico deportivo en un quiosco. Es un desenlace que viene acompañado por el ulular de las sirenas de la fábrica Alfa-Romeo de Milán donde Ciro trabaja: la conversación con su hermano ha tenido lugar durante el descanso del almuerzo. Es un final muy acorde con la *doxa* marxista en la que se inscribía el discurso del cineasta: nadie mejor que una conciencia proletaria para transmitir valores y redimir ciertas miserias existenciales.

El "optimismo marxista" de Visconti se transfigura, en el último plano de *La meglio gioventù*, en una conciencia "del ser en la historia", como bien ha dicho Françoise Audé.¹⁹ Cuando Andrea se extasia ante el sol de medianoche en Cabo Norte, tras recorrer los mismos caminos que Nicola en el verano del 66 —la memoria del espectador recuerda la iglesia de madera del comienzo de la narración, filmada bajo la misma

²⁰ Pierre Vidal Naquet en su prefacio a *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Albin Michel, París 1984, pág. 24.

²¹ En José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, IVAC-Festival Internacional de Cine de Gijón-Centro Galego de Artes da Imaxe-Filmoteca Española, Valencia 2005, pág. 241.

²² Lorenzo Codelli, *op. cit.*, pág. 114.

angulación de cámara— escribe a su tío: “Todo es verdaderamente hermoso” (“Tutto è veramente bello”) confirmando la sensación que éste tuvo en su viaje de juventud (donde, sin embargo, nunca llegó a un punto tan alejado). Un saber que transmite a las nuevas generaciones la posibilidad de llegar a un nuevo horizonte es siempre, por el hecho de generar conocimientos socialmente útiles, un saber positivo. Film burgués y humanista en tiempos de oscuridad —la RAI de Berlusconi no lo habría financiado— *La meglio gioventù* esgrime y defiende valores como la solidaridad, la generosidad y la honestidad, reivindicados desde el ámbito de una cultura forjada en todos los debates de la izquierda. La globalización, el pensamiento único y el embrutecimiento mass-mediático en el que nuestras sociedades del capitalismo avanzado andan sumidas tras la caída del muro de Berlín y el descubrimiento del llamado “socialismo real”, hacen de este film un raro objeto (incluso en la filmografía de su autor) ejemplificador de uno de los valores que Serge Daney adjudicaba a Buñuel: toda verdad, sobre todo si es provisional, vale la pena decirla.

CODA

“Las lágrimas del héroe son las lágrimas de la memoria”²⁰. Eneas llora ante los muros de Cartago al verse reflejado en unas pinturas del incendio de Troya, perseguido por la sombra de una desgracia histórico-mítica. Tal vez sea esa gravitación del pasado y el imposible duelo sobre tantas causas perdidas lo que impulsa a decir, muy injustamente, a Ruth Pombo que *La meglio gioventù* “pretende radiografiar la evolución de la sociedad italiana a través de una saga familiar, pero sólo araña un poco el quid de la cuestión gracias al sentimentalismo que la articula”²¹. Lo que estructura realmente el film de Giordana es la reflexión moral y ese es el sentido de su afirmación en la entrevista con Lorenzo Codelli: su película tiene las ambiciones del cine de Visconti pero está hecha como un film de Rossellini.²² Cuando la descubrí, hace cuatro años, fui regalando a mis amigos la edición en DVD diciéndoles que era un film donde me apetecía quedarme a vivir. Viniendo de un crítico cuya visión del cine se forja, hace treinta años, en el fértil debate en torno a la impresión de realidad de la imagen fílmica y de cómo el lenguaje cinematográfico es vehículo privilegiado de transmisión ideológica, un aserto como éste pudiera resultar escandaloso. También hablo aquí de batallas perdidas y la crítica dominante en España, salvo excepciones, sigue transitando el cómodo sendero de la glosa impresionista de contenidos argumentales seguida de atrabiliarios juicios de valor. Marco Tullio Giordana afirma, sin ambages, en los extras de la edición francesa en DVD, que su película reivindica ideales burgueses, sintéticamente plasmados en la tríada ilustrada libertad-igualdad-fraternidad de la revolución de 1789 y que el sentimiento de belleza de la última imagen —el sol de medianoche en Cabo Norte— se debe al íntimo equilibrio alcanzado por los personajes entre su capacidad de intervenir en

la realidad —pocas veces en el cine vemos a sujetos tan activos a la hora de conseguir cambiar el mundo— y el refugio frente a las brutales heridas (muerte, locura) que ésta proporciona a sus excepcionales rebeldes. Andrea da cuenta, como antes he dicho, de una herencia que se transmite y debe ser preservada. Un momento memorable en un film que tanto los prodiga corresponde, sin duda, a la entrevista profesional que, como médico perista, Nicola debe hacer en una cárcel de Milán a un individuo preso por su implicación en la trama de las financiaciones ilegales a partidos políticos, un escándalo que sacudió a la opinión italiana (y a la española) en los años 90 del pasado siglo. La conclusión a la que llega el personaje, tras alguna ironía sobre los “buenos jueces” que sustituyen la palabra “comisiones” por la de “sobornos” (¡como si se tratara sólo de palabras!) culmina con la cínica, por fatalista, observación de todo prevaricador pillado *in fraganti*: “Es la Italia que hicieron nuestros padres”. A lo que Nicola contesta: “No, mi padre no”. “Su padre era una buena persona y usted también”, replica el otro acompañando, acto seguido, su afirmación con sarcásticas palmas de tango.

Hoy se olvida con demasiado apresuramiento el aserto clásico de que la moral debe preceder siempre a la acción política, esa misma que, al parecer —según uno de sus oficiantes cuyas palabras llegaron a hacerse públicas— lo único que permite es *forrarse* económicamente para toda la vida. Yo, que pertenezco a la generación de Nicola, Carlo y Matteo, también evoco la palabra, la herencia de mi padre cuando decía: “Los hombres de la Segunda República entraban en las Cortes con un traje de pana y salían con el mismo traje de pana roto”. Pienso en mi padre, pienso en mi abuelo, republicanos de segunda y primera generación, respectivamente, y pienso también en el sistema de creencias y valores del film, expresados en el verso de Pasolini que lo titula y quiero llegar, con los Carati, a horizontes más despejados.