

Mario Monicelli

Cuando llegaron los 70, la transgresión tomó otro sesgo. Por entonces los estómagos estaban llenos, surtido el bolsillo de la clase media. Ya no se desafiaba a la autoridad, sino a una sociedad ferozmente desmovilizada en la que la mediocridad campaba (como campa hoy) a sus anchas. El medio para combatir el adocenamiento colectivo es ahora la broma, en realidad un burdo paliativo, tan viejo como detestable, inocuo desde el punto de vista del orden, pero que, por ejemplo, ayuda a que los aburridos cofrades de *Amici miei* (1975) sobrelleven su gris existencia en las ciudades de provincias.

El bromista no es nuevo en la comedia italiana, pero Monicelli lo resucita en un momento en que los ánimos vuelven a estar bajos tras la fallida revolución de mayo. Desde el punto de vista de algunos de sus personajes –generalmente hombres de mediana edad, escépticos frente al avance de las nuevas generaciones– el orden social exige ser violentado puesto que se ha hecho demasiado estable y perfecto. Que la broma sea el remedio parece discutible, y de ello terminan por darse cuenta los propios “amici”, herederos de los “vitelloni” fellinianos o de los amigotes que buscan víctimas en *Calle Mayor* (1956), de Bardem.

La misma sensación de vacío, de futilidad, acomete a Giulio (Ugo Tognazzi) cuando intenta rejuvenecer su *look* para conservar a su lado a la joven Vincenzina en *Romanzo popolare* (*Apasionada*, 1974). Pero también este plan falla. Como el marido frente al cambio de peinado de su esposa, la chica hace caso omiso y acaba yéndose con otro, no mucho mejor, pero sí de su cuerda. Algo parecido sucede en el segundo acto de *Amici miei*. Para complacer a una hermosa beata, el enamorado miembro de la pandilla (Melandri: Gastone Moschin) adopta las costumbres religiosas de la joven, que lo arrastra a su mundo de rezos, flagelos y humillaciones, lo que proporciona a los “amici” un nuevo motivo de burla.

Asumir la identidad del otro, como hacen el marqués del Grillo y el difunto Matías Pascal, tampoco garantiza el éxito. Cambios inútiles, subterfugios cómicos, fugas que no conducen a ningún sitio. Ni siquiera el cambio de época favorece el propósito irreverente de los personajes de Monicelli, quien en *Il Marchese del Grillo* pone en escena a un perfecto cínico (de nuevo Sordi), que también se aburre en la Roma apolillada y clerical de comienzos del siglo XIX. Por no morir de abulia, el noble Onofrio (desdoblado en el carbonero Gasparino, con el que se cambia para su beneficio) frecuenta a bandidos, se aviene con el francés, escarnece al prójimo para divertirse y se convierte en príncipe de los bromistas.

A lo largo de la década de los ochenta, Monicelli salta de época a época en un afanoso intento por buscar nuevos caminos para la picaresca. Por el lado de la recreación histórica encontramos, además de *Il Marchese del Grillo*, *Bertoldo*, *Bertoldino e... Cacasenno*; por el moderno, tenemos el segundo acto de *Amici miei*, en 1982, y un año antes, *Camera d'albergo*. Lo que aquí se roba al prójimo son sus imágenes, captadas mediante una cámara oculta. La excusa es un invento que supuestamente habrá de revolucionar el lenguaje cinematográfico, teoría que unos años después quedará desfasada gracias a la telerealidad y que ha hecho envejecer notablemente el filme de Monicelli, incapaz de prever que la intimidad violada pronto se convertiría, antes que en piedra de escándalo, en objeto de mercancía.

El mirón Achille Mengaroni (Vittorio Gassman) se escuda en la faceta voyeurística del cine para invadir alegremente el espacio ajeno. Otra broma sin gracia, destinada al solaz del aburrido. Así, la transgresión monicelliana va perdiendo lozanía con el paso de los años y sus personajes masculinos (mirados no sin cierta complacencia) empiezan a practicar la subversión como un arte menor. En este contexto de progresiva decadencia, una película como *I picari* (1987), que mezcla al Lazarillo de Tormes con Guzmán de

Alfarache, y a éstos con el Quijote y la literatura erótica del Siglo de Oro, no podía ser más que un académico epitafio a la saga que iniciaron sus delincuentes de poca monta en la Italia de la posguerra.

José Andrés Dulce, en *Mario Monicelli*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, 2008.

Desde 1988, año del estreno de *I picari*, una película que va directa a las raíces de la literatura picaresca sin ser, por ello, la más pícaro de las obras de Monicelli, el director no ha estado ni mucho menos inactivo. (...)

Monicelli ha variado un poco de orientación en determinados filmes, pero ha mantenido intacto su interés por la picaresca como demuestra, por ejemplo, *Cari fottutissimi amici* (1994), un relato ambientado inicialmente en Florencia poco después de ser liberada por los aliados, en el que sus protagonistas quieren restituir el interés por el boxeo viajando por todo un país sepultado por los estragos de la guerra. Tampoco ha dejado de lado su gusto esencial por la variedad dialéctica del país, auténtica fuente de historias y situaciones en sus películas; como buen ejemplo *Parenti serpenti* (1992), una comedia de costumbres siciliana y en época navideña. Su visión del género ha seguido siendo panorámica. Así surgen relatos más propios de una cierta comedia negra como *Il male oscuro* (1990), film interpretado por Giancarlo Giannini, Stefania Sandrelli y Emmanuelle Bégin en el que se narra la historia de un escritor aquejado de un constante sentimiento de culpa.

También es en este último periodo de su obra que ha podido desarrollar más y mejor su pasión por la música, ya sea en formato de *biopic* –*Rossini! Rossini!* (1991)– o de documental: *L'amico mágico: il maestro Nino Rota* (1999), un retrato del compositor construido como un clásico y sentido homenaje en forma de entrevistas, grabaciones de actuaciones e insertos de secuencias de sus films. No es la única de sus películas documentales. Al igual que en la televisión, receptáculo natural de muchos cineastas cuando enfilan la última etapa de sus respectivas carreras –Monicelli ha realizado un programa para la serie de la RAI *Tam Tam* (1981), un telefilm, *La moglie ingenua e il marito malato* (1989), y una mini-serie, *Come quando fuori piove* (2000)–, ha encontrado un buen y más cómodo campo expresivo en el cine documental. El género le ha servido principalmente para explorar ciudades que aprecia: *Verona*, segmento de *12 registri per 12 città* (1989) y *Firenze, il nostro domani* (2003). También para conocer y mostrar realidades bien alejadas de sus dominios naturales y cinematográficos: en este sentido se enmarca su participación en otra película colectiva, *Lettere dalla Palestina* (2002), en la que once cineastas italianos (Monicelli, Scola, Giuliana Berlinguer y Francesco Maselli entre ellos) filman la dura situación en la que se encuentran los palestinos en Jerusalén.

Su último trabajo documental, recién finalizado, se enmarca de nuevo en lo que podríamos denominar cartas de amor fílmicas a los lugares que mejor conoce y aprecia. *Vicino al Colosseo... c'è Monti* (2008) es un cortometraje de veintidós minutos en el que Monicelli retrata el barrio romano en el que vive desde hace veintidós años. (...)

Hace dos años, Monicelli volvió a coger el timón de un rodaje de ficción con *Le rose del deserto* (2006), una película de guerra sin guerra filmada en escenarios naturales de Marruecos: Monicelli, entonces con 91 años, al pie del cañón. Ambientada en el desierto, en plena campaña del norte de África durante la segunda guerra mundial, tiene como protagonistas a los integrantes de un batallón sanitario del ejército italiano. ¿Qué mejor manera para volverle a tomar el pulso a la inutilidad de la contienda bélica, como en *La Grande Guerra*, que escogiendo como protagonistas a aquellos que intentan suturar las heridas, calmar los dolores y remendar los cuerpos que otros destrozan con

fusiles y fuego de artillería? *Le rose del deserto*, ahora sin picaresca, es un film sobre la belleza y la benevolencia en tiempos de guerra.

Quim Casas, en *Mario Monicelli*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca Española, 2008.