

EL MUNDO DE CIPRÌ Y MARESCO. UN ELOGIO AL TERRITORIO DEGRADADO*

JOAN JORDI MIRALLES

INTRODUCCIÓN

La fructífera colaboración durante casi 20 años (1989-2008) entre los directores palermitanos Daniele Cipri y Franco Maresco erigió una de las filmografías más subversivas, lúcidas y coherentes que se han visto en Italia en los últimos años. Descubrir su trabajo es, sin duda, penetrar en un nuevo territorio, en un campo de batalla contra la homogenización reinante del sistema televisivo y del mercado cinematográfico. Su obra está protagonizada por personajes abiertamente corporales que pasan los días obsesivamente atentos a sus deseos físicos inmediatos, y que, regidos por un eminente cinismo, manifiestan un profundo malestar. Son cuerpos sin relato, vestigios de una humanidad que se limita a perdurar. Todo ello en un marco espacial singular, en sintonía con un vacío existencial distinguido por la ausencia de historia y de futuro, del que es posible identificar algunos elementos comunes que, ya sea por su valor in-

trínseco como por el tratamiento que reciben, en su conjunto contribuyen a definir un mundo colapsado. Hablamos de la ruina, la periferia y los suburbios, la arqueología industrial, los interiores, los cielos y el horizonte. Lugares yermos e inexplorados que, situados en los márgenes y filmados desde los márgenes y testigos de una degradación provocada por el abandono y el paso del tiempo, constituyen la excrescencia, lo sobrante que no reclama nada; adquiriendo, de este modo, el poder simbólico de toda fuente de resistencia.

TERRITORIO DEGRADADO

Para crear un mundo es necesario en primer lugar formar un cielo y una tierra. Sobre la tierra pasearán los hombres; y en el cielo, quizás, morarán los dioses (Fornara, 1998: 3). Pues bien, Cipri y Maresco pueden jactarse, en su «cine anárquico hecho de apariciones sólidas» (Ghezzi, 2011: 495), de haber instaurado un cosmos cinematográfico en el

que poder admirar a sus propias criaturas. Creaciones de carne y hueso que parecen surgidas del barro infrahumano, del submundo de las tinieblas, donde la demencia y la fragilidad crean una amalgama extraña e in-

eficaz. Creaciones que andan sin rumbo fijo, que se arrastran, cantan, bailan, se masturban, defecan, fornican con animales o simplemente permanecen estáticas bajo los efectos de un cortocircuito neuronal perenne; y todo ello en un amplio abanico de escenarios desoladores y al mismo tiempo reveladores, maremágnun post atómico en el que las peores conjeturas han tomado forma y donde las ruinas se mantienen intactas contra todo pronóstico, simbolizando así un mundo que muestra síntomas de resistencia y que, al mismo tiempo, remite a una nostalgia hacia una realidad extinguida (Morreale, 2003: 47). En ese intersticio entre lo arcaico y rural y lo urbanizado, Cipri y Maresco desafían a los espectadores a reflexionar sobre la función que cumplen los límites tanto físicos como ideológicos, representando un escenario en el que ya no podemos contemplar el campo desde los límites de la ciudad, y donde la naturaleza no se distingue como algo que necesita protección o celebración, sino como una entidad, cicatrizada y resistente, que podría sobrevivir a la humanidad: toda una invitación a cuestionarnos nuestro papel ante la modificación del entorno natural, así como a la toma de conciencia de nuestras propias acciones (Seger, 2015: 22-23).

Sin duda, nos encontramos ante lugares que piden una atención especial. No es extraño que algunas voces, admiradas por los encuadres y la belleza de las localizaciones, hayan atribuido ciertas referencias *fordianas* a esos paisajes, constatando que la periferia de Palermo es el particular Monument Valley de Cipri y Maresco (Malanga, 1999: 58). El blanco y negro, un encuadre milimetrado y

CREACIONES DE CARNE Y HUESO QUE PARECEN SURGIDAS DEL BARRO INFRAHUMANO, DEL SUBMUNDO DE LAS TINIEBLAS, DONDE LA DEMENCIA Y LA FRAGILIDAD CREAN UNA AMALGAMA EXTRAÑA E INEFICAZ

un filtro degradador acoplado a la lente ofrecen una visión extensa y a la vez oprimida del territorio. La maleza, sumada al terreno arisco y despojado, transmite la sensación de que un acontecimiento sobrecogedor ha

tenido lugar, e invita a especular sobre el grado de dificultad que supone tener que sobrevivir en circunstancias tan difíciles.

En un cuadro como el descrito, no podía faltar uno de los motivos visuales fundamentales en el cine de Cipri y Maresco, icono de toda una civilización que contempla su propia decadencia: la ruina.

RUINA

Ante la amenaza a lo largo del siglo XX de una probable aniquilación planetaria, el cine, en su impulso profético y mediante retos imaginarios, ha intentado dar respuestas a lo que se cree que quedará de la humanidad. Estos desafíos parten como una reacción a las repercusiones catastróficas que han tenido lugar por culpa de la erosión del tiempo, los cataclismos naturales o la acción violenta del hombre. En este sentido, la fotografía y el cine han sido fundamentales para saber captar las consecuencias más devastadoras, y fomentar de este modo el estupor y la fascinación por la destrucción y sus funestos resultados (Hispano, 2005: 173-183).

El cine no deja de ser una masa de sucesos y paisajes, de historias que siempre tienen la necesidad de una colocación en el espacio, y en este sentido es lógico considerar tales espacios como escenarios de historias, es decir, como paisaje-teatro del cine que puede acabar convirtiéndose en teatro-paisaje real (Turri, 1998: 121). En Cipri y Maresco, la simbiosis de ruinas y cuerpos, consecuentemente, invita a predefinir y articular un

mundo apocalíptico gracias al juego anticipativo que propone el imponente imaginario cinematográfico. Las ruinas por donde campan sus personajes son ruinas reales, forjadas por el desinterés, la dejadez y la impotencia del ser humano, testigos del inexorable e insaciable paso del tiempo. El resultado es una imperturbabilidad que actúa en forma de resistencia, que nos aleja irremisiblemente del imaginario de papel y cartón y de los sueños digitales del cine convencional (Hispano, 2005: 183). En la obra de los dos directores sicilianos, el tratamiento de este imaginario permite aclimatar los ojos a la escena, adecuarse a las coordenadas y respirar la abstracción de la imagen, y comprobar cómo los personajes se mueven en el único e inabarcable espacio posible. Un espacio que emana un doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones concebidas por el genio de los hombres; por otro lado, la lúcida extrañez, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza, el Tiempo y el Hombre (Argullol, 2000: 23). La revelación no deja de poseer un tono amargo y claudicante, pero también cínico, que permite interpretar el mundo como un campo de batalla en el que el advenimiento de la novedad entra en conflicto con el aguante de las cosas viejas, sin duda destinadas a morir.

Gran parte de la película *Lo zio di Brooklyn* [El tío de Brooklyn] (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1995) transcurre en exteriores. Los personajes se mueven entre desechos y vertederos, admiran márgenes de río pestilentes, se apoyan en muros que no protegen, posan ante fachadas derruidas, practican la zoofilia en descampados, deambulan por caminos que no llevan a ninguna parte, pasean féretros por avenidas vacías y calles repletas de escombros, nos observan en parajes plúmbicos cubiertos por extensiones de una penetrante aridez. En este peregrinaje incesante, constatan cómo la vagarosidad consiste en buscar sin saber qué se busca, siguiendo caminos impensados, porque «quien vaga sabe que allí donde no le espera

nadie es el lugar exacto donde debe dirigirse» (Calvo, 2019: 31-32). Ante esta apoteosis de desolación, la ruina actúa inoculando un íntimo estupor. Nos encontramos ante la dimensión grotesca de «un mundo en estado de enajenación», es decir, de un mundo «que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante» (Kayser, 2010: 309-310). Encontramos otro ejemplo de este vagar inquietante en medio de parajes ruinosos en *Senza titolo* [Sin título] (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1993), una pieza ejecutada mediante un solo plano ge-



Imagen 1. *Senza titolo* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1993)



Imagen 2. *Ritorno alla vecchia casa* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1996)

neral en el que se distingue la figura desnuda de cintura para arriba de Marcello Miranda —uno de los actores fetiche del dúo palermitano—, cabizbajo ante un panorama inhóspito, entronizado sobre un montículo de cascotes frente a una casa de la que solamente sobrevive una fachada sin vida. Una música de corte jazzístico es el único elemento vital de la escena, que adereza una extraña paradoja al no producirse una correspondencia entre la imagen y el tipo de música que oímos. Los personajes se encuentran ubicados en un mundo de contornos poco definidos, sin sometimiento a obligaciones ni normas. Viven con una cierta ligereza, libres de contingencias y procesos burocráticos; en un estado, podríamos decir, de ingravidez. Son, de algún modo, «personajes flotantes» (Imbert, 2010; 39) (imágenes 1 y 2).

En *Ritorno alla vecchia casa* [Regreso a la vieja casa] (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1996), una pieza breve de apenas dos minutos, asistimos al acercamiento por parte de dos personajes a una antigua casa semiderruida que actúa como un foco de atracción, del mismo modo que la carne viva puede movilizar una manada de zombis. Durante el trayecto, mostrado mediante planos fijos, no se ve un alma, como si el vecindario hubiera emigrado por culpa de un virus contagioso. No solamente no hay vida, sino que la decrepitud y la insalubridad quedan fijadas en la amputación de los edificios, en la falta de puertas y ventanas, en fachadas que parecen orificios de moribundos. A medida que el primer personaje se va acercando, observamos cómo el segundo, interpretado por Marcello Miranda y siempre de espaldas, se introduce paulatinamente en la casa. Las notas atonales de un violín refuerzan la sensación de misterio sobre un final aparentemente inconcluso que, lejos de reflejar el caminar explorador y pensativo del *flâneur*, se limita a ilustrar el estado de congoja y parálisis de los personajes ante el entorno que les rodea y engulle. La ruina convertida en lugar excepcional por donde poder transitar sin dejar de vivir el propio exilio interior.

PERIFERIA Y SUBURBIOS

Los personajes de Cipri y Maresco residen en espacios físicos y simbólicos que no actúan como evidentes marcadores de identidad, sino que más bien contienen una aspiración universal. Sabemos que nos encontramos en la periferia de Palermo, y a menudo podemos contemplar el Monte Pellegrino en el fondo de la imagen, como un testigo ancestral que da fe del territorio que pueblan las criaturas; pero aun con todo, no es imprescindible conocer la historia de deposición y degeneración que han vivido los barrios más infravalorados y ninguneados de la capital siciliana. En este sentido, hablamos de paisajes oscuros y borrosos que actúan como metáfora de cuestiones relacionadas con la historia y la temporalidad, ya que sus lugares a menudo carecen de presencia humana o de referencias acotadas a un determinado momento de la historia (Seger, 2015: 128), provocando una descontextualización que, a fin de cuentas, permite universalizar el discurso y romper con barreras físicas y temporales.

En su descripción de las ciudades europeas del siglo XX a través del cine, Pierre Sorlin analiza el reflejo, real o artificial, de las ciudades en el cine, y examina cómo es a partir de la segunda década del siglo XX que la cinematografía europea se preocupó realmente por la representación de las ciudades, puesto que es cuando los cineastas de «vanguardia» intentaron mostrarlas con tantas imágenes como fuera posible con el fin de que el público comprendiera la infinita y rica variedad de detalles que contenían (Sorlin, 1996: 114). Sintetizando esta evolución de la representación urbana, Sorlin apunta que no es hasta después de 1930 que se empiezan a describir las ciudades como globalidades espaciales contrastadas que se definen entre ellas por oposición —hablando estrictamente de imágenes, no en términos geográficos—, y que demarcan los dos extremos por antonomasia: el centro y la periferia (Sorlin, 1996: 114). Ahora bien, conviene decir que en aquellos momentos las pe-

lículas no pretendían ofrecer fieles descripciones de las áreas suburbanas, sino simplemente señalar algunas de sus características específicas (Sorlin, 1996: 115-116). No fue hasta la llegada del Neorrealismo, en su empeño por ubicar en ambientes limítrofes las historias de trabajadores y de gente común empujada por el afán de mejorar su calidad de vida en las grandes capitales, que no se empezó a tomar con más seriedad el cambio de rumbo que podía suponer el hecho de ir a buscar los escenarios propicios —siempre reales— para el desarrollo y el tratamiento de las historias. De hecho, hay una necesidad por conquistar nuevamente estos territorios, para volverlos a hacer habitables después de la tragedia de la Segunda Guerra Mundial. Pero este redescubrimiento de la vida a través de la fase de reconstrucción, de restablecimiento de los equilibrios y de la democracia no es un camino de rosas, ya que sus esfuerzos consisten en intentar inaugurar un campo de acción que permita trabajar *in situ* las localizaciones por donde campan los personajes en su día a día, sometidos a unas leyes que desconocen, a una adaptación forzada y a un desarraigo calamitoso (Sorlin, 1996:

UN PAISAJE QUE RECIBE UN TRATAMIENTO DENSIFICADO Y QUE ACABA ADQUIRIENDO, FINALMENTE, CONDICIÓN DE COPROTAGONISTA

117-118). Estamos hablando, por lo tanto, de un paisaje que recibe un tratamiento densificado y que acaba adquiriendo, finalmente, condición de coprotagonista (Melanco, 2005: 51). Así pues, se establece una relación íntima entre el paisaje y el hombre que lo habita

(Melanco, 2005: 44). Las descripciones sórdidas y crudas de la realidad hicieron que esta vía cinematográfica adquiriera un cierto aire documentalista, que en ningún momento significó una clara o ligera minimización del componente artístico. De este modo, se facilitaba que el público se viera empujado a descubrir y considerar los aspectos contrastados y contradictorios de la vida contemporánea, siempre según unos postulados estéticos muy concretos: «utilización de un marco real, rechazo de la espectacularidad y deseo de transformación de la sociedad» (Quintana, 1997: 100) (imágenes 3 y 4).

Llegados a este punto, es necesario preguntarse si los suburbios ejercen realmente una función social en la filmografía de Cipri y Maresco, como hacen en el Neorrealismo, o si por el contrario actúan como un simple telón de fondo ante el cual los personajes campan indiferentes, sin saber muy bien



Imagen 3. *Venerdì Santo - Sabato Santo - Domenica di Pasqua* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1992)



Imagen 4. *Cinico TV* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1989-1996)

hacia qué dirección ni para qué. De hecho, ¿qué dirección deberían tomar, si no se divisa ningún centro de la urbe? De una manera u otra, resulta difícil descontextualizar estas figuras inhumanas de un medio que en un principio les resulta inherente y, a la vez, indiferente. Mientras los personajes del Neorrealismo construyen, abastecen y cuidan su hogar, en un intento de hacer prevalecer una dignidad (Eliade, 1985: 54), siempre en comunidad, los monstruos de Cipri y Maresco no sienten ningún tipo de vínculo ni apego en relación al territorio en el que se hallan. Diríase que transitan por los márgenes de los márgenes, es decir, por lugares constituidos desde el rechazo de las transacciones comerciales, de la explotación económica, de las rutas del ocio, de los paseos turísticos, de los flujos informativos; en otras palabras: lugares excepcionales donde poderse ocultar y ejercer una fuerza contra la cohabitación y la convivencia (Calvo, 2019: 161-162).

Eje vertebrador de las imágenes en blanco y negro, bien sean interiores —viviendas, naves, cuevas, ermitas— como exteriores —playas, acantilados, márgenes de río, vertederos, avenidas—, los espacios suburbanos, rabaleros, periféricos de Palermo, invitan a creer que son los únicos posibles para enmarcar unos cuerpos que, amoldados en el puro desecho, soportan el peso de la soledad sin exigir misericordia alguna, dispuestos a ofrecer su carne al vacío de la existencia.

ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL

Naves industriales abandonadas, viejas fábricas ruinosas, almacenes de polvo, garajes desvencijados, chimeneas como monolitos *kubrickianos*, polígonos repletos de inmundicia, de ratas y de cloacas saturadas de residuos. Un simple vistazo a los interiores y exteriores de estas localizaciones refuerza el estupor ante una civilización incapaz de remontar el vuelo, aniquilada por sus propias pesadillas de progreso.

En *Seicortosei* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1991), un retablo de seis piezas cortas en que



Imagen 5. *Seicortosei* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1996)



Imagen 6. *Seicortosei* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1996)

los dos directores distribuyen a sus personajes por diferentes ubicaciones degradadas de la periferia poligonal palermitana, encontramos un ejemplo de la opresión que genera la evocación de tiempos mejores, de cuando la actividad del hombre tenía una función, una meta y un sentido. En la primera parte, *Oreto Ovest*, filmada a orillas del menoscabado río Oreto, resaltan los desguaces, la chatarra y los polígonos industriales abandonados. Los personajes, en una posición desencantada, no parecen encontrarse de paso, y atienden con la mirada a algo recóndito que el espectador no alcanza a ver. En la tercera de las piezas, *Il deserto dei Gobbi*,

dos jorobados se miran fijamente en un estatismo inquietante que viene potenciado por los grandes depósitos circulares que, al fondo, reposan como meros espectadores ante un encuentro mítico, como si de un duelo se tratara. En *Deposito* n°38, nos adentramos en una atmósfera industrial que, a medida que avanzan los precisos e impecables encuadres, se va densificando más y más. Los personajes, posando como esculturas marmóreas, adquieren una naturaleza imperecedera, reforzada por la luz que los golpea y esculpe. Nos encontramos ante una arqueología industrial que funciona como fondo museístico. Un lugar por donde pasear y admirar auténticos *freaks* (imágenes 5 y 6).

Precisamente la arqueología industrial puede adoptar múltiples formas y sus edificaciones pueden concentrar las peores pesadillas. Además, en el contexto siciliano, donde el peso de la mafia gravita por todas partes, la lectura queda contaminada por connotaciones más arraigadas. Sin ir más lejos, el hecho que la mafia tenga puestos sus largos tentáculos en la siempre antigua pero floreciente industria funeraria no pasa desapercibido para los dos directores sicilianos, que en ocasiones sitúan las puestas en escena en almacenes cargados de féretros y de simbología de cariz funesto, por donde los personajes campan a sus anchas. Tanto es así que algunas de las escenas —*Lo zio di Brooklyn*; los hermanos Abbate en *Cinico TV* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1989-1996)— tienen lugar entre columnas inmensas de ataúdes dispuestos para las medidas más diversas. En este contexto asfixiante y conturbador, carecido de aire, o donde el aire se vuelve irrespirable, la angustia de la destrucción se hace totalmente explícita: los visitantes, atónitos por el espectáculo del submundo, reciben la violenta impresión de las «prisiones del tiempo» (Argullol, 2000: 28). Toda una metáfora para defi-

nir el espectro de las organizaciones criminales y secretas de origen siciliano.

Sin dejar de lado este aspecto, se hace evidente que la arqueología industrial también luce como espacio ideal para esconderse y ejecutar las vergüenzas de los crímenes. Lugares espaciosos, silenciosos y distantes donde los gritos resuenan y se confunden en la lejanía. Espacios mugrientos y tétricos donde la materia —la uralita, el cemento, el metal— se contraponen radicalmente al color, textura y olor de la carne, a la íntima fragilidad humana que se condensa y naufraga.

En el tercer capítulo de *Totò che visse due volte* [Totò que vivió dos veces] (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1998), el ángel, después de cantar a capela la canción napolitana *'O bene mio* —de Pino

Mauro, escrita con Vincenzo Correale—, es violado por tres panzudos semidesnudos que le esperan en el interior de un edificio industrial con el techo derrumbado, como tres custodios de las puertas del mismo infierno. Si bien es cierto que se considera al ángel un ser sin cuerpo y por lo tanto asexual, también lo es que

para manifestarse en la tierra debe tomar apariencia corpórea (Toldrà, 2012: 96); de hecho, anteriormente hemos visto al ángel ciprimaresquiano, tal vez el más terrenal de todos, defecar entre unos matorrales; por lo tanto, el mismo orificio sirve tanto de salida como de entrada. Empotrado a la fuerza contra la pared, el ángel es sodomizado por las tres bestias. De repente, hace acto de presencia un tullido, que se masturba explícitamente en un rincón del edificio en ruinas. Los tres panzudos le animan a unirse a la fiesta y el tullido obedece con una sonrisa subnormalizada. En todo esto, Cipri y Maresco manipulan concienzudamente las imágenes: las ralentizan, degradan —se percibe más el grano de la película— y aumentan el contraste. Las figuras adquieren una textura prodigiosa,

NOS ENCONTRAMOS ANTE UNA ARQUEOLOGÍA INDUSTRIAL QUE FUNCIONA COMO FONDO MUSEÍSTICO. UN LUGAR POR DONDE PASEAR Y ADMIRAR AUTÉNTICOS FREAKS



Imagen 7. *Totò che visse due volte* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1998)

como espectros de una dimensión maléfica. Sin necesidad de ser explícitos, construyen una secuencia ruda, claustrofóbica, asfixiante, difícil de soportar. La indefensión del ángel, que se somete al abuso con la presencia de espíritu de los mártires cristianos, contrasta con los movimientos mecánicos de las sacudidas, los rostros impertérritos de los violadores, las manos que sujetan los brazos y las alas, el frenesí del tullido. El sonido, que no es más que el canto reverberado del ángel, vuelve de manera irónica y redimensiona la esfera del dolor mediante el eco de los lamentos. Si los ángeles son seres espirituales, estamos asistiendo a una auténtica profanación. El espacio acentúa la desolación de la víctima, y reduce toda posibilidad de escapatoria. Esta escena, tan impactante en forma como en contenido, no será la única visión de desacralización de símbolos cristianos a lo largo de la película (imagen 7).

Sin embargo, no hay que olvidar que la maquinaria y las instalaciones industriales obsoletas nos sitúan de lleno en el paradigma de una cultura *subproletaria*, periférica, que enlaza directamente con las reivindicaciones *pasolinianas* en favor del infradesarrollo como modelo de resistencia en lucha contra la homologación de la pequeña burguesía (Fofi, 1999: 36). En *Keller* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1991), una pieza breve de corte pos-

tindustrial, se juega con la confusión que puede derivar de la palabra *killer*. Asistimos a un recorrido en travelling lateral y hacia la izquierda por los muros protectores de la fábrica sarda —situada en Carini, localidad cercana a Palermo—, dedicada a la construcción de vagones ferroviarios¹. La lentitud del movimiento de cámara, uniforme, que va tropezando con los diferentes personajes dispersos y ensimismados,

va acompañada de una música jazzística que recuerda ciertas escenas de suspense del cine negro. Los personajes, una vez más estáticos, desgastados y apáticos, refuerzan progresivamente la desazón del espectador, hasta el momento álgido en el que Marcello Miranda, el último de todos, después de mantener durante unos instantes la actitud nostálgica propia de su personaje, alza la cabeza, mira a cámara y ríe de manera absurda. El proceder de los personajes, hombres en edad y condiciones de trabajar, situados en el perímetro de la fábrica, permite reflexionar sobre el alto índice de paro y sobre las corruptelas sindicales y patronales que desde siempre ha arrastrado la isla siciliana.

También en *Lontane* [Lejanas] (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1993) observamos una evocación al trabajo y al frenesí de las fábricas a través del contraste de unas imágenes desoladoras, ruinosas y de abandono. Entre ellas, la figura humana, representada por un Marcello Miranda completamente estático, ejerce de elemento trivial incapaz de luchar contra la devastación imparable del tiempo y del progreso. En este como en otros casos, los vestigios materiales dejados por los hombres de otras generaciones representan el hábitat ideal de unas figuras destinadas por inercia a la contemplación de la propia tumba: un mundo que se hunde y, en su desplome, sepulta una humani-

dad en declive que, a pesar de todo, se obstina a mantenerse en pie.

INTERIORES

Los interiores suelen ser casas en escombros, desmanteladas, la mayoría abandonadas, sin puertas ni ventanas ni tejados, lugares donde los personajes entran y salen a su aire. O iglesias ruinosas y sin ningún ornamento, saqueadas por obra del hombre o barridas por un viento sideral. O bloques de viviendas deshabitados, situados en arterias muertas y desvinculadas de los centros neurálgicos urbanos, formas recreativas del lastre de la especulación mafiosa.

Una escena desoladora de esta índole, incluida en *Cinico TV*, la encontramos en el episodio *Adotta anche tu un siciliano* [Adopta también tú un siciliano], que pretende emular los anuncios de ONGs emitidos por televisión, y en la que aparece buena parte de la *troupe* esencial de los trabajos de Cipri y Maresco. En una sala de comedor llena de objetos inservibles —un televisor que no funciona que el personaje del ciclista interpretado por Francesco Tirone utiliza para apoyar la espalda, una mesita que entorpece el paso, columnas de periódicos que acumulan polvo—, los cuatro personajes, en una posición pasiva y desolada, sostienen un plato



Imagen 8. *Adotta anche tu un siciliano*, en *Cinico TV* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1989-1996)

vacío de sopa. El plano general sostenido nos permite observar de qué manera el fondo de la pared, desprovista de enlucido, se funde con la anatomía de los personajes. ¿Qué forma parte de qué? El juego de líneas, potenciado por la luz que entra por la ventana y que refleja las sombras de los batientes en la pared de la derecha, sumado al conjunto de volúmenes que emergen en primero plano y parecen cerrar cualquier salida convencional —invitando, en caso de querer escapar, a saltar por la ventana—, crean una inminente angustia claustrofóbica que todavía es más descarnada gracias a la música compuesta por Nino Rota para *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), que constituye la banda sonora. El mensaje es cristalino como el agua: la miseria de unos es provocada por el vandalismo de otros. Una manera decrepita e irónica de denunciar sin mencionar nombres ni apellidos (imagen 8).

Efectivamente, los interiores domésticos son habitáculos derruidos en cuyo interior los personajes se encuentran en una profunda e incurable depresión. Una sencilla y a la vez perturbadora metáfora de cómo y en qué se ha transformado el mundo. La dejadez de los personajes, empujados a llevar una existencia negativa, promueve la negligencia y el abandono de los espacios. Los elementos saltan a la vista, reflejando toda una amalgama de signos que invitan a pensar en una hecatombe. Aparte de la inherente inmundicia, el polvo, la cal y las paredes desconchadas forman fondos degradados que actúan como marcos definitorios para unos personajes que no saben si salir o permanecer, que se encuentran ante una reclusión que no es más que la propia incapacidad de actuar, revolverse y luchar. Al contrario de los personajes de Francis Bacon, que se remueven y diluyen y centrifugan en la rabia ante el dolor existencial, en Cipri y Maresco hay una petrificación de la resignación más atroz.

Así pues, los espacios no quedan reducidos a escenarios de acciones, sino que contribuyen activamente a las historias (Sánchez-Biosca, 1990: 139). Si bien en las imágenes se revela una cier-

ta teatralidad, los escenarios son reales, y Cipri y Maresco tiran de ingenio para reproducir ciertas abstracciones mediante zonas de sombra alternadas con luz. El objetivo es que «los objetos jueguen un papel esencial, pues estos también dejan de ser a un tiempo decorativos y funcionales para la acción para adquirir una precisa significación simbólica» (Sánchez-Biosca, 1990: 139).

Como la que se establece, gracias al juego de luces y sombras, en el prostíbulo en el que trabaja la Tremmotori, una prostituta cuyas felaciones, en palabras de uno de los personajes de *Totò che visse due volte*, son capaces de resucitar a los muertos. Cipri y Maresco centran la escena en la sala de espera donde los clientes, impacientes, bromea resguardados del diluvio que está cayendo fuera. Los destellos de los rayos proyectan sobre las paredes las sombras de la araña colgada en el techo y de un candelabro con forma de crucifijo, convocando un diálogo entre el placer y el pecado mediante el uso sacrílego de símbolos en lugares faltos de solemnidad. La composición sesgada y forzada de los planos permite edificar con solvencia un cuadro escénico grotesco, al más puro estilo expresionista: mediante líneas, formas y volúmenes distorsionados, y gracias al choque estridente entre la luz y las sombras capaces de sobrecargar los claroscuros (Wolf, 2006: 22), los objetos inanimados adquieren una trágica dimensión humana. La entrada de Paletta —Marcello Miranda— en la sala de espera, empapado de arriba abajo, lo convierte en el objetivo a denigrar. ¿Cómo? Mediante la sonora y humillante carcajada de los clientes a costa del eccehomo: en uno de los planos, Paletta aparece de pie, apoyado en la pared junto a la sombra de la cruz, hecho que anuncia su propio calvario. La carcajada de los parroquianos de la Trem-



Imagen 9. *Totò che visse due volte* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1998)

motori expresa así la fruición de los verdugos: *più soffri e più godiamo*. El resultado es una atmósfera que deriva de la compenetración profunda entre espacio, objetos y personajes (Sánchez-Biosca, 1990: 139) (imagen 9).

El cortometraje de la Trinacria Cinematografica, *La vita di santa Rosalia*, que la comisión religiosa encabezada por el cardenal Sucato —interpretado por el polivalente Pietro Giordano— evalúa en *Il ritorno di Cagliostro* [El regreso de Cagliostro] (Franco Maresco y Daniele Cipri, 2003), es un ejercicio de claroscuros llevados al límite, un irreverente homenaje a la corriente expresionista que, dotado de una fuente universal de misterio y oscurantismo, surge como el contrapunto ideal para describir el milagro de la santa en tono de blasfemia. A lo largo del fragmento, las luces y las sombras se oponen en violentas manchas, mostrando una continua ruptura del espacio en el que se insertan los personajes —incluso en las escenas que intentan imitar interiores como grutas o cavernas—, algunos de ellos vestidos de blanco inmaculado y otros de negro para potenciar todavía más el recurso efectista. Los elementos simbólicos —el perro despistado, la hoguera que no arde, los huesos esparcidos— acaban de macerar la exposición ocultista y a la vez esperpéntica sobre el milagro de la santa patrona de Palermo y contribuyen a

formular una versión profana y subversiva, propia de un mundo cínico concebido para aniquilar cualquier ápice de fe y esperanza.

CIELOS Y HORIZONTES

La trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado, es decir, lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar nunca, se manifiestan en el cielo. El hecho que se encuentre a elevada altura, su inaccesibilidad, la infinitud, evoca la eternidad y la fuerza creadora y hace que en él recaiga un peso iconológico cargado de misterio, saturado de sacralidad (Chevalier, 2007: 281). Las nubes son el elemento esencial del marco de las alturas. Cielos estáticos y tensos, hinchados de cumulonimbos o bien escurridizos y colmados de nimbostratos amenazantes. Conviene no olvidar que la nube reviste simbólicamente varios aspectos que revelan una naturaleza confusa y mal definida (Chevalier, 2007: 756). Una rezaga de nubes puede significar el paso de una tormenta, la presencia

—amenazante o esperanzadora— de núcleos convectivos, pero en definitiva no deja de anunciar la llegada de un cambio. No es casualidad ni banal que el tema de las nubes haya suscitado tanto interés en los pintores románticos, atraídos por el juego contradictorio de fuerzas que no sabemos si se aproximan o se diluyen de manera apoteósica, pero que en todo caso manifiestan la neurótica actividad celeste.

Para Cipri y Maresco, los cielos funcionan como un telón de fondo gracias al cual poder transmitir la pesadez, la densidad y la opresión de la realidad exterior. Hay un mundo fuera del mundo —tal vez el nuestro— que empaña y oprime, que hace aumentar exponencialmente la fuerza de la gravedad, que produce fatiga y obliga a la inactividad, a la inactividad más radical y absoluta. Si en

la obra *beckettiana* el exterior es indefinido, en Cipri y Maresco viene descrito por una cúspide degradada y plúmbica, convertida en una aspiración ascendente hacia la oscuridad. Los mismos filtros *dégradé* que Daniele Cipri utiliza en los interiores lóbregos de fábricas, almacenes y grutas, en los exteriores ganan una tonalidad sobrenatural, irreal, que confiere una cierta dimensión eclíptica, donde los personajes, abandonados a la deriva, se encuentran sometidos a amenazas y constricciones paradójicamente inactivas, no violentas, saturadas de una paz y de una quietud insólitas. Ni caen bombas ni hay conocimiento de un peligro concreto e inminente. Por lo tanto, nos encontramos ante una amenaza que adquiere la forma de la omisión: se han dejado de lado, abandonadas, unas criaturas que no son más que reductos que reclaman nuestra atención.

Una secuencia de *K* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1996) —título de claras connotaciones kafkianas, que más adelante se insertará en *Grazie Lia. Breve inchiesta su Santa Rosalia* [Gracias Lia. Breve encuesta sobre Santa Rosalía] (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1996)—, filmada en un largo plano fijo contrapicado de casi diez minutos, ofrece la visión de una fábrica fantasmagórica cuya chimenea industrial sobresale en un gesto de elocuente simbología fálica. Mientras, una batalla entre la luz y la tiniebla gravita en el cielo encapotado. La contemplación de esta lucha encarnizada de poderes naturales que domina el paraje industrial ruinoso nos remite a *Estudio de nubes* (1821-1822) de John Constable o, todavía más, a *Sombra y oscuridad* (1843), de Joseph Mallord William Turner, donde los colores no prueban otra cosa que plasmar el juego dialéctico que tiene lugar entre fuerzas antagónicas desde el origen de los tiempos. «El Sol es Dios» (Honour, 2007: 99), llegaría a decir Turner refiriéndose a su obra *Régulo* (1828-1837). Honour

LOS CIELOS FUNCIONAN COMO UN TELÓN DE FONDO GRACIAS AL CUAL PODER TRANSMITIR LA PESADEZ, LA DENSIDAD Y LA OPRESIÓN DE LA REALIDAD EXTERIOR



Imagen 10. *Tre visioni* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1993)

lo sutaliza: «Pero un Dios cruel y celoso» (Honour, 2007: 99). La lucha entre el bien y el mal, el conflicto pictórico entre la luz y la sombra, puede tratarse, al final, de una dolencia neurótica o de un simple capricho de una entidad que nos sobrepasa. Cipri y Maresco no hacen más que constatarlo. En ningún caso recreando un juego, es decir, fingiendo una representación, sino observando la realidad y retratándola en el momento justo en que los milagros parecen alumbrar el misterio.

En la pieza breve *Tre visioni* [Tres visiones] (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1993), la banda sonora jazzística ejerce también de contrapunto respecto a las imágenes estáticas y sostenidas de unos paisajes ostentadamente cubiertos de nubes tormentosas. En el horizonte, plana la fuerza telúrica del bello e imponente Monte Pellegrino, que reposa ante las aguas del Mediterráneo e imanta a los personajes que yacen paralizados en poses abismadas. El horizonte, límite visual donde parecen juntarse el cielo y la tierra, es el elemento identitario de los habitantes de cualquier isla (imagen 10).

Una sensación similar germina en el fragmento de *Cinico TV* en que el personaje de Marcello Miranda contempla el mar desde un espigón desolado. Hace un día lluvioso y Miranda lleva un paraguas negro y me-

dio roto que, por culpa de la fuerza del viento, es imposible dominar. Observamos cómo a intervalos de diez segundos aproximadamente la cámara se va acercando cada vez más a la orilla. Miranda parece dubitativo, como si necesitara cargarse de coraje para tomar una decisión final. Los directores, acertadamente, omiten los desplazamientos para reforzar la impasibilidad ante la tragedia que se avecina. El mar ondea suavemente y de fondo oímos una canción romántica como salida de la radio de un vehículo. Al final, en un plano conclusivo y ligeramente contrapicado, vemos el paraguas plegado y tendido en el suelo, junto a los zapatos, colocados de forma que hacen pensar en el andar de Charlot. Mientras, más allá, la inmensidad de las aguas se extiende de manera inclemente. El fragmento funciona como denuncia a los estamentos manipuladores de los medios televisivos, que convierten la tragedia en un drama seriado ofrecido a la audiencia, ávida de catástrofes, en forma de capítulos. Pero hay que añadir algo más: alejándose de los escenarios cotidianos, de los escaparates comerciales y del plató televisivo, Cipri y Maresco remarcan la soledad del hombre ante el precipicio de forma literal, sin trampas. El motivo visual del horizonte marítimo como extensión de la orilla nos aboca ante el sentido de la existencia y alimenta las preguntas sobre el porqué de las cosas, en un ámbito donde «la ambivalencia del horizonte, entre la esperanza y la desesperanza, queda manifiesta en aquellas secuencias donde aparece la trémula presencia de la muerte» (Balló, 2000: 197). Su fuerza radica en una tradición que lo ha explorado desde diferentes ópticas para alcanzar significados profundos y perdurables como, por ejemplo, «la tentación del vacío» (Balló, 2000: 201-203).

**EL HORIZONTE, LÍMITE VISUAL DONDE PARECEN
JUNTARSE EL CIELO Y LA TIERRA, ES EL ELEMENTO
IDENTITARIO DE LOS HABITANTES DE CUALQUIER ISLA**

Ahora bien, llegados a este punto es necesario advertir que, a pesar de enfatizar el motivo visual del horizonte, los dos directores sicilianos rehúyen todo dramatismo ofreciendo una clave elemental que nos aleja de la idea romántica y de su concepción trágica y nos devuelve a las coordenadas de un mundo obstinado por un cinismo excelso. La desolación y la marginalidad de las quimeras de sus personajes no dejan de ser constatables y la intransigencia con la que actúan hace que la burla gane connotaciones elevadas, demostrando que nada queda con vida bajo la mirada de un objetivo impermeable a la esperanza y que siente repulsión por todo aquello que florece bajo el fuego de la ilusión (Cioran, 2001: 114-115).

En una escena del documental *Grazie Lia. Breve inchiesta su Santa Rosalia*, Pietro Giordano, uno de los actores más emblemáticos de la obra de Cipri y Maresco, vestido con unos calzoncillos blancos y zarrapastrosos, se encuentra plantado en soledad ante la magnificencia, a lo lejos, del Monte Pellegrino, *il monte sacro*, rogando para que la santa patrona de Palermo le otorgue un milagro que consiste en que las malas lenguas dejen de llamarle «pezzo di merda» (imagen 11). Una escena que visualmente nos remite a *El monje al lado del mar* (1808-1810), de Caspar David Friedrich,



Imagen 11. *Grazie Lia. Breve inchiesta su Santa Rosalia* (Franco Maresco y Daniele Cipri, 1996)

donde el personaje queda aminorado ante la inmensidad convertida en terror que se extiende ante él; una pintura, en cierto sentido, panteísta, donde Dios transpira por todos los rincones del cuadro. Del mismo modo, las criaturas de Cipri y Maresco parecen ajenas y empequeñecidas por la magnitud del paisaje, no pertenecen completamente a su mundo ni al nuestro, se sitúan en los márgenes de la realidad, en un mundo originario. Según Deleuze, estos mundos originarios pueden caracterizarse tanto por la artificialidad de un decorado como por la autenticidad de una zona preservada. Lo que interesa es que parten de un medio real para crear un mundo significativo que «es a un tiempo comienzo radical y fin absoluto», acentuando los rasgos del realismo y «prolongándolos en un surrealismo particular» (Deleuze, 1984: 180-181). En dicho mundo los personajes «son como animales [...] No es que tengan esa forma o ese comportamiento, sino que sus actos son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal. Son animales humanos» (Deleuze, 1984: 180). Un concepto que entronca con la antropogénesis, es decir, el momento en que el primate pasa a ser hombre; un acontecimiento que no es que se haya completado de una vez por todas, sino que más bien no deja de producirse: «el hombre está siempre en acto de convertirse en humano y, por lo tanto, constitutivamente, en acto de permanecer no humano» (Agamben, 2019: 24). Efectivamente, los *animales humanos*, inmóviles y aislados de Cipri y Maresco, parecen encontrarse en el seno de la naturaleza y, a la vez, un poco como fuera de ella, sintiéndose al mismo tiempo a placer e inquietos, símbolos de la ambigüedad y la alienación. Enfundados en ropajes extraños o en extravagantes e impúdicos conjuntos de ropa interior desfasada, se diría que permanecen orando, o más bien en *autocomunión*, explorando reinos situados más allá del mundo de la percepción, mundos que ultrapasan el entendimiento humano. Como místicos medievales presenciando las mismas visiones apocalípticas una y otra vez. La

potencialidad celeste permite que los horizontes se ensanchen hacia el Todo y hacia la Nada, y que la figura humana quede minimizada, desatendida e impotente ante el alud

que la rodea, remitiendo así, de forma directa e insoslayable, a los románticos, en cuyos parajes la asociación entre hombre y naturaleza genera la palpación universal (Honour, 2007: 92).

Pero un simple y atronador pedo, un eructo pestilente, una *pernacchia*, una blasfemia lanzada al aire o cualquier otro gesto obsceno, pueden desconvocar al instante toda evocación romántica y devolvernos a la esencialidad primitiva de la tierra, donde residen las bestias, donde la diferencia entre lo animal y lo humano, tan decisiva para nuestra cultura y sensible a desaparecer (Agamben, 2005: 35), parece finalmente haberse desintegrado.

Ciertamente, las criaturas de Cipri y Maresco no se han ganado el cielo, pero sí un áurea de inmortalidad: no perecerán porque son monstruos creados como metáfora contenedora de los sufrimientos, debilidades y torpezas de los hombres. Tales criaturas merecen un espacio degradado acorde a sus veleidades. Sin duda, Cipri y Maresco han sido condescendientes.

CONCLUSIONES

No deja de resultar paradójico que el cine y, sobre todo, la televisión, sean los medios que transmitan la belleza de la degradación de unos paisajes que una vez fueron paradisiacos. Cipri y Maresco se muestran capaces de amalgamar la elegía y la denuncia, la belleza y la degradación de una manera alarmante, y demuestran que los elementos para constituir un cosmos originario están al alcance de la mirada: basta con saber identificarlos y hacer que conjuguen a favor. Y todo con un propósito: el de encontrar un territorio idóneo para sus criaturas. Un territorio que, en pleno colapso y

SON MONSTRUOS CREADOS COMO METÁFORA CONTENEDORA DE LOS SUFRIMIENTOS, DEBILIDADES Y TORPEZAS DE LOS HOMBRES

suspendido en el tiempo, se presenta no solamente como mero decorado, sino también como aspiración hacia lo universal a través del valor inoculado de la resistencia. En

su conjunto, estos elementos forman parte de una cartografía cosmológica más amplia, que incluye una corporalidad y un repertorio gestual eminentemente obscenos. Lo que se puede considerar una desviación o un exceso de carnalidad, por lo tanto, se dibuja no como una característica artificial, anómala, un intento dramatizado de forzar los cuerpos, sino más bien todo lo contrario: es la cualidad inherente de unos cuerpos que logran fusionarse de una forma familiar e inquietante con su entorno. ■

NOTAS

* Este artículo está inspirado en algunas de las cuestiones tratadas en la tesis doctoral *La resistència del buit. Ruïna, cos i gest obscè en l'obra de Cipri i Maresco* (La resistencia del vacío. Ruina, cuerpo y gesto obsceno en la obra de Cipri y Maresco), tutorizada por el doctor Iván Pintor Iranzo y defendida en febrero del año 2016 en el Departamento de comunicación de la Universidad Pompeu Fabra.

1 La fábrica, situada en Carini, localidad cercana a Palerme, sufrió una quiebra en noviembre de 2014, después de muchos años de altibajos ("La Keller è fallita", 2014).

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos.
- (2019). *Arqueología de la política*. Barcelona: Arcàdia.
- Argullol, R. (2000). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

- Calvo, L. (2019). *L'infiltrat. Estratègies d'intrusió, anonimat i resistència*. Barcelona: Arcàdia.
- Cioran, E.M. (2001). *Breviario de podredumbre*. Barcelona: Suma de letras.
- Chevalier, J. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1985). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- Fofi, G. (1999). Introducción al cinema di Cipri e Maresco. En V. Valentini, E. Morreale (eds.), *El sentimiento cinico de la vida - Il cinema, i video, la televisione di Cipri e Maresco* (pp. 35-37). Palermo: Il Genio-Comune di Palermo.
- Fornara, B. (1998). Uomini e zii tra terra e cielo. *Cineforum*, 372(2), 3-6.
- Ghezzi, E. (2011). *Paura e Desiderio. Cose (mai) viste. 1974-2001*. Milán: Bompiani.
- Hispano, A. (2005). Somiant la nostra ruïna. *L'Esplendor de la ruïna* (pp. 173-183). Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya-La Pedrera (catálogo de la exposición).
- Honour, H. (2007). *El romanticismo*. Madrid: Alianza.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- La Keller è fallita: a rischio anche i 170 lavoratori dello stabilimento di Carini. (2014, 17 de noviembre). *Giornale di Sicilia*. Recuperado de http://palermo.gds.it/2014/11/17/la-keller-e-fallita-a-rischio-anche-i-170-lavoratori-di-carini_264317/
- Malanga, P. (1999). L'occhio di Polifemo e l'occhio di Cassandra. En V. Valentini, E. Morreale (ed.), *El sentimiento cinico de la vida - Il cinema, i video, la televisione di Cipri e Maresco* (pp. 58-67). Palermo: Il Genio-Comune di Palermo.
- Melanco, M. (2005). *Paesaggi, passaggi e passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro a oggi*. Nápoles: Liguri.
- Morreale, E. (2003). *Cipri e Maresco*. Alessandria: Falso-piano.
- Quintana, À. (1997). *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Biosca, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- Seeger, M. (2015). *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*. Toronto: University of Toronto Press.
- Sorlin, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)*. Barcelona: Paidós.
- Toldrà, A. (2012). *La carn. Cos i sexualitat a l'edat mitjana*. Barcelona: Base.
- Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro*. Venecia: Marsilio.
- Wolf, N. (2006). *Expresionismo*. Colonia: Taschen.

EL MUNDO DE CIPRÌ Y MARESCO. UN ELOGIO AL TERRITORIO DEGRADADO

Resumen

El presente artículo realiza una exploración del territorio que ocupan los personajes de la obra de los directores sicilianos Daniele Cipri y Franco Maresco, que durante años colaboraron para edificar una de las filmografías más subversivas e inquietantes del panorama italiano y europeo. Teniendo en cuenta que su contribución tanto en el cine como en la televisión es extensa, se analizan algunas piezas y fragmentos que permiten observar cómo la degradación del territorio y el motivo visual de la ruina son pilares en la constitución de su particular universo. La periferia y los suburbios, la arqueología industrial, los interiores descuidados y una determinada textura del cielo y el horizonte son algunos de los escenarios que participan como un personaje más, abrazando unas criaturas que deambulan sin rumbo fijo.

Palabras clave

Cipri y Maresco; ruina; arqueología industrial; periferia; cielo; resistencia; grotesco; horizonte.

Autor

Joan Jordi Miralles (Huesca, 1977) es doctor en Teoría, análisis y documentación cinematográfica por la Universidad Pompeu Fabra. Actualmente trabaja como profesor asociado en la Escuela Superior Politécnica Tecnocampus de Mataró (ESUPT-UPF), donde imparte docencia en el Grado de Medios Audiovisuales y forma parte del grupo de investigación Narrativas de la resistencia. Contacto: joanjordimiralles@yahoo.ca.

Referencia de este artículo

Miralles, J. J. (2020). El mundo de Cipri y Maresco. Un elogio al territorio degradado. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 182-197.

THE WORLD OF CIPRÌ & MARESCO: A TRIBUTE TO A DEGRADED TERRITORY

Abstract

This article explores the territory occupied by the characters in the work of Sicilian directors Daniele Cipri and Franco Maresco, who for years collaborated to build one of the most subversive and disturbing filmographies on the Italian—and European—scene. As their contributions to both cinema and television have been extensive, this study is limited to the analysis of a few pieces and excerpts that reveal how the degradation of the landscape and the visual motif of the building in ruins serve as pillars in the construction of their particular universe. The periphery and the outskirts, industrial archaeology, disordered interiors, and a certain texture of the sky and the horizon are some of the settings that participate as characters in their own right, framing the aimless wanderers who people their films.

Key words

Cipri & Maresco; Ruins; Industrial Archaeology; Periphery; Sky; Resistance; Grotesque; Horizon.

Author

Joan Jordi Miralles (b. Huesca, 1977) holds a PhD in Film Studies from Universidad Pompeu Fabra. He currently works as an associate professor at Escuela Superior Politécnica Tecnocampus de Mataró (ESUPT-UPF), where he teaches in the Audiovisual Media degree program and is part of the Resistance Narratives research group. Contact: joanjordimiralles@yahoo.ca.

Article reference

Miralles, J. J. (2020). The World of Cipri & Maresco: A Tribute to a Degraded Territory. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 30, 182-197.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com